



KOINÒS LÓGOS

HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

II

Esteban Calderón Dorda
Alicia Morales Ortiz
Mariano Valverde Sánchez
(Editores)

KOINÒS LÓGOS
HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

II

Esteban Calderón Dorda
Alicia Morales Ortiz
Mariano Valverde Sánchez
(Editores)

KOINÒS LÓGOS
HOMENAJE AL PROFESOR
JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

II

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2006

Koinòs Lògos : homenaje al profesor José García López / Esteban Calderón Dorda, Alicia Morales Ortiz, Mariano Valverde Sánchez (eds.) . – Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006

2 v.

ISBN: 84-8371-607-0 Tomo I

ISBN: 84-8371-608-9 Tomo II

ISBN: 84-8371-609-7 Obra completa

1. García López, José (1936-)- Homenajes. 2. Filología clásica-Colecciones de escritos. I. García López, José (1936-). II. Calderón Dorda, Esteban. III. Morales Ortiz, Alicia. IV. Valverde Sánchez, Mariano. V. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. VI. Título

929 García López, J.

811.12 (082.2)

811.14 (082.2)

Cubierta: Placa de madera votiva (*ca.* 540 a.C.).
Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

1ª Edición, 2006

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006

ISBN: 84-8371-607-0 Tomo I

ISBN: 84-8371-608-9 Tomo II

ISBN: 84-8371-609-7 Obra completa

Depósito Legal: MU-730-2006

Impreso en España - Printed in Spain

Fotocomposición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia



DOCTORI
MYRTIANAE VNIVERSITATIS PROFESSORI
IOSEPHO GARCÍA LÓPEZ
HAEC SCRIPTA COLLEGAE AMICI
DANT DICANT DEDICANT

Iosephe, digno quo tibi carmine
laudes rependam, ceu volo, debitas?
Quem parva, pomis septa, Benis-
cornia te genuit, parente

utroque laeto, nunc humilis mea
cantare possit musa, minoribus
persuasa? Matrity perennes
conspicuus docuit magister

Graias Adrados te bene litteras,
te laureatum, te iuvenes dehinc
multos docentem qua profundus
Oceanus lavat insulanas

plagas. Relictis protinus insulis,
—olim beatas dixit Horatius—,
te terra florens tum citretis
tum generans ubicumque mala,

gemmans rosetis florigeris, parens
argenteorum candida lilium,
recepit. Hic sex paene lustris
te fruitur bona Mater Alma.

Aulis magister tu quoque perpetis
versus Homeri et dramata Sophoclis
enucleasti, non oblitus
doctus Aristophanis iocosi.

Pelasga, crebro te duce, Musica,
claris alumnis edita denuo
tuis, et unquam destruenda,
digna tulit monumenta nobis.

Vxore longis temporibus simul
tradente tecum Graecia quae dedit
humana cultae dona mentis,
Myrtea vos memorabit usque.

Testatur hoc nunc obsequium satis
hinc paginarum, quod tibi conferunt
omnes amici gratulantes
Emerito meritisque onusto.

ALFONSO ORTEGA
Friburgo en Brisgovia, Alemania.

ÍNDICE

VOLUMEN I

JOSÉ BALLESTA GERMÁN, RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA, Los Maestros en la Universidad	1
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO, José García López y la Filología Clásica en Murcia	3
ESTEBAN CALDERÓN – ALICIA MORALES – MARIANO VALVERDE, José García López, una vida universitaria consagrada al mundo clásico	7
Publicaciones del Profesor D. José García López	11
FRANCISCO R. ADRADOS, Siguiendo los manuscritos del <i>Agamenón</i> de Esquilo (edición Vílchez-Adrados)	17
ROSA M ^a AGUILAR, Mujeres bárbaras en Plutarco: <i>Vidas</i> de Lúculo y Pompeyo	27
M ^a CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN – ROSA M ^a IGLESIAS MONTIEL, Hécuba, <i>mater orba</i> (Ov. <i>Met.</i> XIII 399-575)	35
MILAGROS DEL AMO - FILOMENA FORTUNY, Terencio, <i>Andria</i> 88: el comentario de Juan de Fonseca	51
JOSÉ VICENTE BAÑULS OLLER – PATRICIA CRESPO ALCALÁ, Sófocles, <i>Traquinias</i> 205-215 y 528	63
FRANCESCO BECCHI, Citazioni menandree in Plutarco. A proposito di una contraddizione sul tema dell' ἕρωτος: Plut., <i>Amat.</i> 763B-Fr. 13 Sdb. (Περὶ ἕρωτος)	81
MARIANO BENAVENTE, Teopompo, <i>fr.</i> 343 Jacoby y el tópico de la pérdida de la sombra	93

ALBERTO BERNABÉ PAJARES, Μάγοι en el papiro de Derveni: ¿magos persas, charlatanes u ofician- tes órficos?	99
MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ, Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico	111
ESTEBAN CALDERÓN DORDA, Baqúlides y la música	121
JAVIER CAMPOS DAROCA, ¿Sócrates escritor?	131
JOLANDA CAPRIGLIONE, “ <i>Il croit, comme une brute, à la réalité des choses...</i> ”	143
FRANCESC CASADESÚS BORDOY, Orfismo: usos y abusos	155
ANGELO CASANOVA, Il discorso giusto s’arrende (Aristofane, <i>Nuvole</i> 1102-4)	165
J. DAVID CASTRO DE CASTRO, El <i>De conscribendis epistolis</i> de Juan de Santiago: edición y estudio	171
JOSÉ A. CLÚA SERENA, Palamedeia (IV): acotaciones iconográfico-religiosas a la ‘Justizmord’ o muerte mítica de Palamedes	181
ELENA CONDE GUERRI, Ambivalencia de la edad avanzada como garantía del <i>optimus princeps</i> (<i>SHA</i> y Herodiano)	187
EMILIO CRESPO, Γνώμη en Aristófanes	197
M ^a DE LOS ÁNGELES DURÁN LÓPEZ, Sofistas en Baroja	203
M ^a CARMEN ENCINAS REGUERO, Débil <i>versus</i> fuerte. Un argumento de <i>eikos</i> en Sófocles y sus implicaciones en la cuestión del asesino o asesinos de Layo	213

ÍNDICE	XIII
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO – FRANCISCA PORDOMINGO, Intertextualidad, intratextualidad y parodia en la parábasis de <i>Nubes</i>	225
ELENA GALLEGO MOYA, La enseñanza del latín en el <i>Verdadero método de estudiar</i> de Verney	237
ELVIRA GANGUTIA ELÍCEGUI, El nuevo Papiro de Artemidoro y la interpretación arcaizante del Geógrafo	247
M ^a DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS, Relatos históricos en la obra de Liceas de Náucratis	253
F. JAVIER GARCÍA GONZÁLEZ, Δοκεῖν: apuntes para una gramática de los términos epistemológicos griegos (II)	263
CARLOS GARCÍA GUAL, Ecos novelescos de la <i>Odisea</i> en la literatura española	275
FERNANDO GARCÍA ROMERO, Tener (o no tener) el arte de Glauco	285
PILAR GARCÍA RUIZ, <i>Quasi quoddam salutare sidus</i> (PL III [11] 2.3): el tópico y su contexto histórico	293
MANUEL GARCÍA TEIJEIRO, Algunas aportaciones de los textos mágicos griegos	305
MANUELA GARCÍA VALDÉS, Lectura de un mito	317
LUIS GIL, Sobre cómo imaginar la τέχνη ἀλυπίας de Antifonte el Sofista	337
M ^a CARMEN GIL ABELLÁN, Una doble conjetura de F. Arévalo al texto de Juvenco: II 353 y III 153	345
PILAR GÓMEZ - FRANCESCA MESTRE, Luciano y la tradición de la mosca	353
ANTONINO GONZÁLEZ BLANCO, Aretalogías y experiencia didáctica	365

RAFAEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Casio Dion y los motivos (¿fiscales?) de la concesión (¿universal?) de la ciudadanía romana	381
ROSARIO GUARINO ORTEGA, Argos Panoptes: entre lo humano y lo divino	397
HELENA GUZMÁN, Helena contadora de historias (<i>Odisea</i> IV 233-264)	405
M ^a DOLORES HERNÁNDEZ MAYOR, El <i>Codex Arelvianus</i> del <i>Carmen Paschale</i> de Sedulio	413
FELIPE G. HERNÁNDEZ MUÑOZ, Demóstenes, Esquines y el teatro	425
M ^a CRUZ HERRERO INGELMO – ENRIQUE MONTERO CARTELLE, El <i>tricornium fori</i> y el <i>tricornium militiae</i> . Notas sobre la novela histórica <i>Escipión el Africano</i> de Ross Leckie	431
JAVIER DE HOZ, Algunos aspectos de los cultos griegos en el extremo Occidente	439
JOSÉ-JAVIER ISO, Abstractos latinos en <i>-tas</i> , <i>-tudo</i> , <i>-itia</i> , <i>-ities</i>	453
JUAN JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Paremias y frases hechas	461
DOLORES LARA NAVA, La lengua imita a la música. Comentario al cap. 18 del <i>Peri diaites</i> hipo- crático	469
ANTONIO LILLO, ¿Hay testimonios de $\xi\omega\varsigma \alpha\upsilon$ + subjuntivo de presente con el valor de “hasta que”?	477
JUAN LUIS LÓPEZ CRUCES, Sufrir para no sufrir: un dicho de Diógenes en Estobeo	487
ANTONIO LÓPEZ EIRE, En torno a los coloquialismos de la <i>léxis</i> de la tragedia griega	497

JUAN A. LÓPEZ FÉREZ, Algunos eufemismos, indicadores de la relación sexual, en el <i>Corpus Hippocraticum</i>	497
AMOR LÓPEZ JIMENO, Un héroe griego de origen español: el poeta Lorenzo Mavilis (1860-1912) .	519
JOSÉ M ^a LUCAS, La <i>Amimona</i> de Esquilo	531
EUGENIO LUJÁN MARTÍNEZ, Cuatro notas críticas	543

VOLUMEN II

JESÚS LUQUE MORENO, Los gramáticos griegos y la música. Los músicos griegos y el lenguaje	551
LUIS M. MACÍA APARICIO, De caballos y meneos. Palinodia por Hipocino	565
ANTONIO MARCO PÉREZ, La respuesta de Éolo a Odiseo (<i>Od. X 72-75</i>)	581
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ CONESA, La gimnástica médica y el tratado hipocrático <i>Sobre dieta</i>	589
ÁNGEL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, El culto y los honores a los héroes en la antigua Creta	595
MARCOS MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Ἔρως πανδαμάτωρ: el Amor todo lo vence	603
ANTONIO MELERO BELLIDO, El dulce vino de Ulises (Eurípides, <i>Cíclope</i> 147)	611
JOSÉ LUIS DE MIGUEL JOVER, Odiseo y los compañeros: la caracterización de los personajes secundarios en la <i>Odisea</i>	619
CARLES MIRALLES, L'esternut de Telèmac	633

JOSÉ C. MIRALLES MALDONADO, Jacobó Salvador de la Solana, un humanista murciano del XVI	645
JOSÉ GUILLERMO MONTES CALA, Heracles en el <i>Idilio</i> IV de Teócrito	657
ALICIA MORALES ORTIZ, Plutarco y la serenidad. Notas al fragmento 143 Sandbach	669
CONCEPCIÓN MORALES OTAL, Recursos didácticos en Platón: a propósito de <i>Protágoras</i> 320c-322d	679
CARMEN MORENILLA TALENS, Paratragedia del <i>pathos</i> en la Hermíone eurípidea	685
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO, Catulo, Ovidio y Propercio en el <i>Anacreón</i> de Quevedo	699
JESÚS M ^a NIETO IBÁÑEZ, La educación física en la <i>paideia</i> cristiana: ejercicio y espectáculo	713
ALFONSO ORTEGA CARMONA, Sobre el nacimiento del libro	721
ENRIQUE OTÓN SOBRINO, Y miraron al cielo	729
DIANA DE PACO SERRANO, La <i>Crestomatía</i> de Proclo y la tradición poética y retórica	737
ROSA PEDRERO, El aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe	747
JESÚS PELÁEZ, La definición de los lexemas en el Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento (DGENT): βασιλεία y lexemas afines	757
SABINO PEREA YÉBENES, Un testimonio tardío sobre la sátira greco-latina (Lido, <i>Mag.</i> I, 40-41)	767
ENRIQUE PÉREZ BENITO - DIEGO VICENTE SOBRADILLO, Música y literatura en Grecia: elementos musicales en la novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo teocriteo	777

FRANCISCO J. PÉREZ CARTAGENA, Χοροδιδασκαλία. La dirección del coro en el drama ático	785
AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ, Retórica y crítica a los estoicos en Plutarco: relevancia estilística de una cláusula métrica en <i>De esu carniūm</i> (II 6, 999 A-B)	795
MIGUEL E. PÉREZ MOLINA – CARMEN GUZMÁN ARIAS, Alejandro Magno: asuntos científicos	803
DOMINGO PLÁCIDO, Vencedores y esclavos: las <i>Troyanas</i> de Eurípides	817
JAUME PÒRTULAS, La excusa de Hera	823
M ^a CARMEN PUCHE LÓPEZ, Literatura latina y mitología clásica: reflexiones y una propuesta didáctica .	827
MILAGROS QUIJADA, “Por Ilión, ¡oh Musa!, cántame entre lágrimas un canto de duelo, un himno nuevo” (Eurípides, <i>Troyanas</i> 511 ss.)	841
SEBASTIÁN F. RAMALLO ASENSIO, <i>Signaculum</i> de bronce hallado en las excavaciones del teatro romano de Cartagena	855
VICENTE RAMÓN PALERM, Éros femenino en los orígenes de la historiografía griega: notas sobre la acepción de μίσγω	867
ENRIQUE ÁNGEL RAMOS JURADO, Hacia una nueva edición del <i>Contra Christianos</i> de Porfirio	873
PEDRO REDONDO REYES, Ἀρμονία y τόνος en la práctica musical griega	879
MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA, Traducciones del griego al latín en la poesía epigráfica	887
HELENA RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Los nuevos versos de Safo y el tema de la inmortalidad por la poesía (<i>PKöln</i> . inv. 21351re fr. 1.1-8)	897

LUCÍA ROMERO MARISCAL, La tradición clásica griega en el teatro de Jacinto Grau: <i>En el infierno se están mudando</i>	905
CONSUELO RUIZ MONTERO – M ^a DOLORES SÁNCHEZ ALACID, La <i>Vita Aesopi</i> y el griego coloquial de época imperial (I)	915
MARCOS RUIZ SÁNCHEZ, El tema de la suplantación de la divinidad en una novela latina de G. Morlini y sus paralelos clásicos y populares	925
AURELIA RUIZ SOLA, El teatro como “furor jubiloso”: un aspecto moderno de la tradición clásica	935
ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, El género gramatical en latín: teorías ergativistas	945
FÉLIX SÁNCHEZ MARTÍNEZ, El rapto de Helena en la literatura grecorromana	953
M ^a TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ, La medicina filológica de Miguel de Villanueva	963
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ, Modalidades amoratorias en Hesíodo: heterosexualidad, incesto, castración y zoofilia (I)	973
CARLOS SCHRADER, El <i>Pséphisma</i> de Temístocles (<i>ML</i> 23) y la estrategia ateniense en 480 a.C. ...	981
MANUEL SERRANO, Las celebraciones taurinas en Tesalia (s. V a.c.): documentos epigráficos, fuentes literarias e iconográficas	989
EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE, A propósito de una inscripción délfica <i>CID</i> 9D 29-43	995
SVEN-TAGE TEODORSSON, <i>Ex oriente lux, ex occidente dux</i> : griegos, cartagineses y romanos en contacto y conflicto	999
JOSÉ B. TORRES GUERRA, <i>Vtraque lingua</i> . Autores romanos con obra en griego	1007

MARIANO VALVERDE SÁNCHEZ, La imagen de Zeus en Apolonio de Rodas	1017
LUC VAN DER STOCKT, Education and public speech: Plutarch on aesthetics and ethics	1037
JOSÉ VELA TEJADA, Jenofonte y la πολιτικὴ τέχνη	1047
JESÚS DE LA VILLA, Aristófanes, <i>Ranas</i> 1249 y la sintaxis de ἔχω	1059
TABVLA GRATVLATORIA	1067

LOS GRAMÁTICOS GRIEGOS Y LA MÚSICA. LOS MÚSICOS GRIEGOS Y EL LENGUAJE

JESÚS LUQUE MORENO
Universidad de Granada

En la Antigüedad greco-latina hubo desde siempre conciencia de los estrechos vínculos existentes entre la música y el lenguaje. Resulta por ello, cuando menos, llamativo el que los gramáticos en sus definiciones y clasificaciones de los distintos tipos de voz o sonido (φωνή / *vox-sonus*) no hagan referencia alguna al sonido musical. Como comprobé ya en otra ocasión¹, el sonido de la música no es tenido en cuenta en ninguna de las clasificaciones de la φωνή / *vox-sonus* habituales en la τέχνη γραμματική / *ars grammatica*²: nunca se va en ellas más allá del sonido del habla; todo parece allí enfocado exclusivamente desde la perspectiva de la φωνή / *vox* en cuanto que materia prima del significante lingüístico. Así se ve tanto en las interpretaciones y definiciones que se van dando de los términos empleados en la clasificación, como en los ejemplos que se aducen para cada uno de los tipos que se van estableciendo. En cuanto a lo primero, es decir, a las definiciones de voz “articulada” y voz “confusa”, ni en la terminología que en ellas se emplea, ni en la interpretación que los propios tratadistas hacen de dicha terminología, hay referencia directa al sonido musical; todo gira en torno al habla, al lenguaje.

En el mismo sentido apuntan los ejemplos que aducen como representativos de cada uno de los tipos de φωνή / *vox* que se reconocen en dichas clasificaciones.

Para la φωνή ἔναρθρος / *vox articulata*, considerada (a veces explícitamente: Diógenes, Cledonio) como exclusiva de los hombres, se ofrecen ejemplos como ἡμέρα (ἔστί) (Diógenes), *orator* (Sergio), *hoc ipsum quod dixi* (Pompeyo³).

Para el tipo ἔναρθρος ἐγγράμματος / *articulata litterata* los ejemplos que se aducen son *arma uirumque cano* (Prisciano), ἡμέρα (*Schol.* 181,8), Ἀρίσταρχος

¹ J. Luque Moreno, “*Voces: la clasificación del sonido en la Antigüedad: I Los gramáticos*”, *Voces* 7, 1996, pp. 9-44.

² Hay, con todo, en los escritos de los gramáticos latinos tres pasajes que se apartan en esto de los demás: las clasificaciones de la *vox* que presentan Probo (*GLK* IV 47,4, ss.) y, sobre todo, Mario Victorino (*AG* I 2, p. 66, 12 Mariotti) y Diomedes (*GLK* I 420,10 ss.). De ellos me ocupo en otro lugar: “*Voces: II Los gramáticos latinos y el sonido de la música*”, en *Homenaje a C. Codoñer*, en prensa en la Universidad de Salamanca.

βιβλίον γράφει (*Schol.* 310,24); dichos escolios se limitan otras veces (478,11) a explicar ὡσπερ λαλοῦμεν ἡμεῖς ; otras (130,10) ejemplifican su cuarto tipo (ἐναρθρος σημαντική) así: ὡς ὕδωρ, θάλασσα καὶ ὄσαι κατὰ πραγμάτων φωναὶ τίθενται.

El tipo ἐναρθρος ἀγράμματος / *articulata illiterata* se ejemplifica mediante sonidos producidos por la laringe u otros órganos de fonación, pero ajenos al sistema del lenguaje, como un lamento, o, sobre todo, un silbido: *sibili hominum, gemitus* (Prisciano), συρισμός (*Schol.* 181,8), συριγμοὶ καὶ ποπιτισμοὶ τοῖς οἰκέταις ἢ καὶ τοῖς κτήνεσι προσφωνοῦμενοι (*Schol.* 310,24), συριγμοὶ (*Schol.* 478,11).

El tipo ἀναρθρος σημαντική queda ejemplificado en *Schol.* 130,10 mediante el ladrido de un perro, que es significativo, en cuanto que delata la presencia de un extraño: ὡς ἡ τοῦ κυνὸς ὑλακὴ (σημαίνει γὰρ παρουσίαν τινὸς ἐπιδημήσαντος). Velio Longo aducía como ejemplo de sonido significativo pero no escribible el chasquido de los dedos con el que llamamos la atención de los niños⁴:

La φωνὴ ἀναρθρος ἐγγράμματος / *vox litterata inarticulata* (escribible, pero sin significado) se identifica por lo general con las onomatopeyas: ‘*coax*’ ‘*cra*’ (Prisciano), βλίτυρι (Diógenes), μιμήσεις τῶν ἀλόγων ζώων, ὡς τὸ βρεκεκέξ καὶ τὸ κοῖ (ἡ φωνὴ τοῦ χοίρου) (*Schol.* 181,8), βρεκεκέξ κοάξ (*Schol.* 310,24; 478,11)⁵.

Así, pues, en ninguno de los ejemplos aducidos para la φωνὴ ἐναρθρος / *vox articulata* o alguno de sus tipos, se apunta en modo alguno a los sonidos de la música. Lo más próximo podrían ser los silbidos, pero en ese caso no se pasa de la mera señal acústica, sin más sentido musical.

Y otro tanto ocurre con la ejemplificación de la φωνὴ ἀναρθρος / *vox inarticulata* o *confusa*. Considerada, a veces de forma explícita (Cledonio, *Schol.* 130,10), como propia de los animales, se la identifica con *balatus ovis* (Sergio, Audax, Máximo Victorino, Julián), *hinnitus equi* (los mismos), *mugitus bovis* (los mismos más Pompeyo), *latratus canum* (Sergio).

Sergio añade a estos ejemplos del mundo de los animales irracionales el *vagitus infantis*, que, aunque voz humana, es *vox confusa*, por no ser auténtico lenguaje. Este, en cuanto que φωνὴ ἐναρθρος καὶ ἀπὸ διανοίας ἐκπεμπομένη, no alcanza su perfección, como, según Diógenes Laercio (VII 55), decía Diógenes de Babilonia, hasta los catorce años (ἀπὸ δεκατεσσάρων ἐτῶν τελειοῦται).

Pompeyo identifica la *vox confusa*, además de con el mugido del buey, con el *digitorum sonitus*, saliendo así fuera del mundo de la voz en sentido estricto para pasar al del sonido/ruido en general.

³ Como ejemplos de *vox* en general había puesto antes *strepitus, ruinae, vox fluvii currentis, vox nostra, mugitus boum*.

⁴ *deinde quid quod et voces non scriptiles habent tamen significationem quamvis scribi non possint? nam et digitorum sono pueros ad respondendum ciemus: de orth., GLK VII 47,6 ss.*

⁵ Carisio (361,28 ss. Barwick) definía la onomatopeya así: *Onomatopoeia est dictio ad imitandum sonum vocis confusae ficta, ut cum dicimus hinnire equos, balare oves, stridere valvas et cetera his similia*. Y otro tanto hacía Diomedes (*GLK I 460 1 ss.*): *Onomatopoeia est dictio configurata ad imitandam vocis confusae significationem, ut ‘tinnitusque cie et matris quate cymbala circum / *clan-gorque tubarum’; item ut dicimus valvas stridere, oves balare, aes tinnire et cetera his similia*.

Para la φωνή ἀναρθρος ἀγράμματος / *vox inarticulata illiterata* aduce Prisciano dos ejemplos, uno del mundo animal, *mugitus bovis* y otro que puede ser ajeno a los animales: *crepitus*. Entre los autores griegos parece que más bien se apunta al mundo inanimado: o bien se habla sólo de ἦχος (Diógenes) o de οἱ ψόφοι (*Schol.* 175,11), o bien se especifican estos términos, ο κτύπος, con ἀπό ἐξ σιδήρου, ξύλου, λίθων, πυρός. Los *Schol.* 310,24 hablan de ἦχοι ἀνέμων y de βόμβοι ἐν πυρὶ καὶ ὕδατι. Es corriente además añadir a estos ejemplos un *et similia* (Prisciano), *et talia* (Sergio), *et nonnullae aliae* (Máximo Victorino, Audax), *et cetera* (Julián), ἀπό τινος τοιοῦτος (ἦχος) (*Schol.* 130,10).

Así, pues, tampoco en la ejemplificación de la φωνή ἀναρθρος / *vox confusa* se detecta nada que, más allá del mero sonido/ruido, nos lleve al ámbito del sonido musical.

Las referencias a dicho sonido musical son, por tanto, prácticamente inexistentes en las clasificaciones de la voz/sonido habituales. Lo cual, como empecé diciendo, resulta tanto más llamativo cuanto que las interferencias entre las doctrinas de gramáticos y músicos son, podríamos decir, casi continuas.

En efecto, las evidentes relaciones entre el sonido del habla y el del canto, el de la música, no les pasaron desapercibidas nunca a los antiguos. Así lo demuestran, por ejemplo, las mutuas referencias entre las doctrinas lingüísticas y musicales, muy especialmente en terrenos como el de la fonética, el de la métrica (dentro y fuera de la música) o el de la prosodia. Los músicos, por ejemplo, a la hora de explicar las unidades en que se articula el sistema rítmico o harmónico recurren habitualmente a la organización jerárquica de los constituyentes del lenguaje articulado; viceversa, los gramáticos acuden siempre a conceptos musicales, sobre todo harmónicos, cuando abordan, por ejemplo, cuestiones prosódicas⁶ como los acentos de palabra, la entonación de la frase, las *distinctiones*, etc.

Pues bien, es en este punto de encuentro entre las doctrinas de músicos y gramáticos donde se van a situar las breves observaciones que ofrezco aquí como humilde contribución a la ofrenda que hacemos al querido y admirado colega (para mí antes profesor en los ya lejanos cursos complutenses), José García López, maestro acreditado en estos terrenos.

⁶ Estas cuestiones, aunque no desarrolladas en el breve manual del Tracio, son abordadas repetidas veces por los escoliastas, que definen los prosodemas (προσῳδία ἐστὶ ποιὰ τάσις ἐγγραμμάτου φωνῆς ὕγιου: *Schol. Vat.*, p. 129,17 Hilgard) y los enumeran y describen (los siete auténticos: tres tonos, dos duraciones y dos pneumas; y los accidentes (πάθη), apóstrofo, hyphén e hypodiasolé, asimilados a ellos), con plena conciencia de la relación que guardan todas estas cuestiones con la música e incluso reconociendo el empleo del propio término προσῳδία en el lenguaje musical (προσῳδία γὰρ καὶ ἡ χειρονομία καὶ ἡ τοῦ ὄργανου φωνή, προσῳδία καὶ ὁ τόνος καὶ αὐτὸς ὁ χαρακτήρ: *Schol. Vat.*, p. 141,9 Hilgard). Véanse en este sentido, además de los citados, los siguientes pasajes: pp. 124, 27 ss.; 131, 25 ss.; 135,10 ss (posición de la prosodia en el sistema de la gramática); 150,32 ss.; 292, 10 ss.; 442, 25 ss. Hilgard. De todo ello me ocupo con detalle en *Accentus / προσῳδία: el canto del lenguaje*, en prensa en la Editorial de la Universidad de Granada.

1. *La gramática griega y el sonido de la música*. Como ejemplo de la base musical de la antigua doctrina prosódica valga el párrafo tercero (περὶ τόνου) de la τέχνη de Dionisio Tracio:

“Tono (acento) es la resonancia de la voz harmónica † uno (ο⁷) a base de un aumento de tensión, en la <prosodia> aguda; uno (ο) a base de una nivelación, en la grave; uno (ο) a base de una inflexión, en la perispómena”⁸.

Desarrollos más o menos detallados de esta definición de los tres acentos se pueden encontrar en diversos pasajes de los escolios. Así, por ejemplo, los *Scholia Londinensia* la explican definiendo a su vez el acento (τόνος) como la altura tonal (τάσις) de la espiración que produce el sonido de la voz; no hay sonido sin tono, ni sílaba de la voz harmónica del lenguaje que no lleve su acento: unas suben hacia lo agudo, otras recuperan el nivel normal, otras encierran en sí mismas las dos modulaciones⁹. Los *Scholia Vaticana* definen la modulación prosódica como el componente tonal de la voz, que eleva el tono aumentando la tensión, o lo baja relajando dicha tensión, pasando, como es lógico, por un grado intermedio¹⁰; es decir, ni más ni menos a base de los mismos conceptos, e incluso con los mismos términos, con que opera la música. En efecto, un poco más adelante identifican de forma explícita los tres acentos, agudo, grave y circunflejo, con las tres alturas o sentidos tonales del movimiento melódico en la música; es más, citan a este propósito el libro primero del tratado de Aristides Quintiliano¹¹. En la misma línea se expresan los *Scholia Marciana*¹², cuando definen los acentos (βαρύς, περισπώμενος, ὀξύς) por referencia a los tonos de la escala musical, a propósito de la cual se compara explícitamente la entonación del lenguaje con la de la música.

“*Tono (acento) es la resonancia de la voz harmónica*. El tono mediano (μέσος τόνος) entre los músicos es el que está en medio de la ‘hypáte’

⁷ Desde antiguo se ha vacilado entre interpretar la η (en una escritura sin diacríticos) como artículo (ή); así, por ejemplo, los *Schol. Marciana* 311,6 y con ellos Uhlig 1883 6,15; Swiggers-Wouters 1998, p. 3; Bécaries 2002, p. 37) o como conjunción disyuntiva (ή); así lo hacía la versión armenia de la *Téchne* y con ella muchos intérpretes modernos, como Lallot 1998, p. 88, quien, sin embargo, mantiene en el texto la lectura ή de Uhlig).

⁸ Τόνος ἐστὶν ἀπήχησις φωνῆς ἐναρμονίου, † ἡ κατὰ ἀνάτασιν ἐν τῇ ὀξείᾳ, ἡ κατὰ ὀμαλισμὸν ἐν τῇ βαρείᾳ, ἡ κατὰ περίκλασιν ἐν τῇ περισπωμένῃ: p. 6,15 Uhlig.

⁹ τόνος δὲ ἐστὶν ἡ τάσις τοῦ πνεύματος· ὥστε οὐχ οἶόν τε φωνὴν γένεσθαι χωρὶς τόνου. Διὸ πᾶσα συλλαβὴ, ἐπεὶ συντελεῖ πρὸς τὴν ἐναρμόνιον φωνήν, τόνον ἐπιδέξεται· καὶ ἡ μὲν τις ὀξύνεται, ἡ δὲ τὸν ὀμαλισμὸν ποιεῖ, ἡ δὲ τὸν ἐξ ἀμφοτέρων συγκείμενον τόνον περισπώμενον: p. 478, 27 ss.

¹⁰ Ἡ γοῦν προσωδία τάσις ἐστὶ φωνῆς ποιὰ, ἡγουν ποιότητά τινα ἔχουσα ἡχου· ἡ γὰρ ἐπιτεταμένη ἐστίν, ἡ ἀνειμένη, ἡ μέση : p. 130, 6 s. Hilgard.

¹¹ Τόνοι μὲν οὖν εἰσι τρεῖς, ὀξύς, βαρύς, περισπώμενος ... Τόνος οὖν ἐστὶν ἐπίτασις ἡ ἀνεσις ἡ μεσότης συλλαβῶν ... Ὁ δὲ Κοῖντιλιανός Ἀριστείδης ἐν τῷ περὶ μουσικῆς πρώτῳ δύο εἶναι φησὶν εἶδη τάσεως, ἀνεσί τε καὶ ἐπίτασιν ... : p. 136, 12 ss. Hilgard.

¹² 310, 11 ss. Hilgard.

(ὑπάτη) y de la ‘néte’ (νήτη) y de la ‘parhypáte’ (παρυπάτη) y de la ‘paranéte’ (παρανήτη). Se le dice tono medio (μέσος) y contracto (συνηρημένος) y común (κοινός), porque resulta más agudo que el tono grave y más grave que el agudo (βαρέος τόνου εὔρεθῆ ὀξύτερος, τοῦ δὲ ὀξέος βαρύτερος). La hypáte es la que al final tiene el tono grave, es decir, la paroxítona; parhypáte, la proparoxítona. Entre los gramáticos el tono mediano es el perispómenos (περισπόμενος): lo producen el tono (acento) grave y el agudo combinados uno con el otro. Por eso los sabios le dirían continuo y compuesto de uno y otro, como constituyendo un límite común que los combina ...”

Y, si esto es así en lo que respecta a la definición del acento o τόνος, téngase además en cuenta el empleo por parte de Dionisio del calificativo “harmónica” (ἐναρμόνιος)¹³ como caracterizador y definidor de la voz del lenguaje.

Entienden los escoliastas este término como sinónimo de “articulada” y, por tanto, como rasgo exclusivo del sonido del lenguaje humano, que es analizable y significativo, en cuanto que proviene del entendimiento y al entendimiento se dirige:

“Dice que el acento (tono) es la resonancia de la voz harmónica (ἐναρμονίου), es decir, de la articulada (ἐνάρθρου), esto es, de la humana (ἄνθρωπίνης), pues sólo la voz del hombre es articulada. De donde también es luz (φῶς) el hombre, en cuanto que ella (la voz harmónica) es una especie de luz, la que ilumina y aclara el interior de la mente. De donde también es harmónica (ἐναρμόνιος), esto es, articulada (ἐναρθρος), la que es emitida desde el pensamiento y la que al pensamiento retorna (ἡ ἀπὸ διανοίας ἐκπεμπομένη καὶ εἰς διάνοιαν ἀνερχομένη), la que también se llama desplegada (lineal: διεξοδική); desplegada llamamos a la “letrada” (ἡ καὶ διεξοδικὴ καλεῖται· διεξοδικὴν δὲ καλοῦμεν τὴν ἐγγράμματον)”¹⁴.

Y prosigue: pues de las voces hay dos tipos, “letrada” (ἐγγράμματος) e “iletrada” (ἀγράμματος); “letrada”, aquella cuyos elementos (στοιχεῖα) los va recorriendo la

¹³ ἐναρμόνιος, como ἄρμόνιος, significa “harmonioso”, “ajustado”, en una palabra, que tiene “harmonía” (ἄρμονία), es decir, estructura orgánica, proporción, sistema; ἄρμος es el ensamblaje, la estructura, la articulación; ἄρμόςω (-σσω, -τω), ἐναρμόςω, es ajustar, estructurar, acoplar. Yo prefiero traducir “harmónica”, como, por ejemplo, Steinthal (H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, Berlin, 1891, p. 202) o Swiggers-Wouters (P. Swiggers-A. Wouters, *De Tékhnee Grammatikée van Dionysius Thrax: De oudste Spraakkunst in het Westen*, Leuven-Paris., 1998, p. 23), y no “articulada” (G.B. Pecorella, *Dionisio Trace. Τέχνη γραμματικὴ. Testo critico e commento*, Bologna, 1962, p. 89; V. Bécares Botas, *Dionisio Tracio: Gramática, Comentarios antiguos*, Madrid, 2002, p. 37); no me parecen tampoco exactas traducciones como la de Lallot (J. Lallot, *La grammaire de Denys le Thrax*, Paris (2^a), 1998, p. 43): “L’accent est la résonance musicale de la voix”, o la de W. Kürschner (en Swiggers-Wouters, *op. cit.*, p.55): “Der Akzent ist der Klang der melodischen Stimme”.

¹⁴ *Schol. Vat.* p. 175, 5 ss. Hilgard.

mente al escucharla; “iletrada”, como los ruidos (ψόφοι). Hay, en efecto, también otros animales que imitan la voz harmónica y producen un sonido (φθέγγεται) similar al del hombre, pero esos animales no decimos que tengan “voz harmónica”; esa voz imita la del hombre, pero no es emitida desde el entendimiento (μιμείται γὰρ τὴν τοῦ ἀνθρώπου φωνήν, οὐκ ἀπὸ διανοίας δὲ ἐκπέμπεται).

Como se ve, en este caso “harmónica” parece identificarse con “articulada”, pero entendiendo este término no tanto como “discontinua”, “organizada en miembros”, sino en el sentido, común también en estos escoliastas, de “acoplada a un significado”; de ahí su insistencia en definirla como “humana” y como ligada al pensamiento. El otro sentido, es decir, el de la linealidad articularia, parece recogerse más bien con διεξοδική, o sea, “la que procede paso a paso”, “desplegada”, “desarrollada”, “lineal”, que se identifica con “letrada” (ἐγγράμματος), a saber, compuesta y, por tanto, analizable en “elementos” (στοιχεῖα).

Sin embargo, acto seguido y volviendo a la definición del acento (τόνος), que fue donde empezó, añade el escoliasta que todo sonido se emite en virtud de una fuerza (δύναμις), y que esa fuerza es lo que Dionisio entendía por acento (τόνος); por eso toda sílaba implica un acento; y así continúa con la clasificación de los acentos, haciéndolo, como de costumbre, por referencia a los conceptos y al lenguaje musical.

Toda voz emitida, dice, lo es en virtud de una fuerza (μετὰ δυνάμεως ἐκπέμπεται); y es esa fuerza a lo que Dionisio llamaba “acento/tono” (τόνος); tono que necesariamente comporta cualquier sílaba de la voz humana: pues es imposible que la voz se lleve a cabo sin una altura tonal -producto de un grado de tensión- (Ἀμήχανον ἔστι φωνήν δίχα τάσεως ἀποτελεσθῆναι); en efecto, si la voz es aire golpeado (ἄηρ πεπληγμένος) y es necesario que el golpe se genere junto con una tensión (μετὰ τάσεως), no habría voz sin tono (οὐκ ἂν εἴη φωνὴ δίχα τόνου). En conclusión, toda sílaba comporta un tono/acento (πᾶσα ... συλλαβὴ τόνῳ κέχρηται). “El acento (τόνος) es la subida de tono (aumento de tensión: ἐπίτασις) o la bajada de tono (relajación: ἀνεσις) o la situación intermedia (μεσότης) de una sílaba que tiene eufonía (εὐφωνία)”¹⁵, es decir, armonía.

En una palabra, se diría que, si, por un lado, el término “harmónica”, al igual que “articulada”, se entiende como “acoplada a un pensamiento de la mente humana”, por otro lado, no está completamente desprovisto de su otro sentido habitual, el que le viene dado desde el ámbito de la música.

Resulta curioso que, existiendo, como parece existir, un paralelo general entre los calificativos que aquí se aplican a la voz del lenguaje humano y los que se emplean en algunos pasajes latinos, sea precisamente el término “harmónica” el que no ha trascendido a estos pasajes.

La interpretación musical del calificativo “harmónica” se hace evidente en el *Commentarius Melampodis seu Diomedis*:

¹⁵ P. 175, 32 s. Hilgard.

“¿Qué es, pues, el acento? Dice “resonancia” (ἀπήχησις), esto es sonido (eco: ἦχος). ¿De qué? De la voz. ¿De cualquier voz? No. Entonces, ¿de cuál? De la harmónica. Y, ¿qué es la voz harmónica? La que se conforma a base de aguda y grave y perispómena, como es la voz del hombre y toda aquélla que imita la voz del hombre, como una cítara (κιθάρα), un órgano (ὄργανον), una siringe (σύριγξ) y cuantas otras por el estilo”¹⁶.

Aún más explícitos en este sentido son los *Scholia Marciana*, que se expresan en los siguientes términos:

“¿Qué es el acento? La resonancia de la voz harmónica, esto es, la pronunciación articulada y letrada (ἐκφώνησις ἑναρθρος καὶ ἐγγράμματος), bien a base de aumento de tensión (κατὰ ἀνάτασιν), como en la aguda, bien a base de nivelación (κατὰ ὀμαλισμόν), como en la grave, bien a base de una inflexión (κατὰ περίκλασιν), como en la perispómena. ¿Qué es resonancia? El sonido (ἦχος) y la enunciación (προφορά) y la pronunciación (ἐκφώνησις). ¿Qué es el aumento de tensión (ἀνάτασις)? El acento agudo (ὁ ὄξυς τόνος) o bien la nota de tono más alto (más tensado: ὁ φθόγγος ὁ ἐπιτεταμένος). ¿Qué es la nivelación (ὀμαλισμός)? el descenso (ἡ κατένεξις) y el recostarse (ὁ ὑπτιασμός). ¿Qué es la inflexión (περίκλασις)? El acento perispómeneo, el que tiene un sonido quebrado ¿Cuántas son las resonancias de las voces? Tres: la que consiste en un aumento de tensión, en la aguda; la que consiste en una nivelación, en la grave; la que consiste en una inflexión, en la perispómena. ¿Cuántos tipos de voces hay? Cuatro: “inarmónica iletrada” (ἀναρμόνιος ἀγράμματος), como la voz del loro (ἡ τοῦ ψιττάκου φωνή); “inarmónica letrada” (ἀναρμόνιος ἐγγράμματος), como el gemido (στεναγμός) de los hombres; “harmónica iletrada” (ἑναρμόνιος ἀγράμματος), como el balido de los corderos (ἡ τῶν προβάτων βληχή); “harmónica letrada” (ἑναρμόνιος ἐγγράμματος), como la voz del hombre. ¿Qué es la voz harmónica? La que se conforma a base de aguda y grave y perispómena, como la voz del hombre y toda la que imita la voz humana, como una cítara (κιθάρα), un órgano (ὄργανον), una siringe (σύριγξ)¹⁷.

Se termina aquí definiendo el concepto de “harmónica” en los mismos términos que acabamos de ver en el *Commentarius Melampodis*, es decir, entendiéndolo en su sentido musical, en virtud de lo cual se asimila la voz humana a la de los instrumentos musicales, los cuales se consideran hechos a imagen y semejanza de ella.

Pero esto no impide que inmediatamente antes se haya llevado a cabo una curiosa clasificación cuatripartita del sonido o de la voz, en la cual, no parece que sea ése el sentido con el que se emplea el término “harmónica”. Más bien se usa dicho término

¹⁶ P. 22, 18 ss. Hilgard.

¹⁷ P. 309, 41 ss. Hilgard.

con el mismo sentido con el que suele aparecer “articulada” en este tipo de clasificaciones, es decir, con el de “ligada a un significado”.

Los *Scholia Londinensia*, después de haber llevado a cabo la consabida clasificación cuatripartita de la voz, añaden:

“Se genera la voz (φωνή) a base del espíritu (soplo, espiración) que golpea el aire (ἐκ τοῦ πνεύματος πλήττοντος τὸν ἀέρα); y lo golpea con el tono (la tensión) al salir (πλήττει δὲ τῷ τόνῳ προϊόν); el tono (τόνος), a su vez, es la tensión del espíritu (ἢ τάσις τοῦ πνεύματος); de manera que no es posible que se genere una voz sin tono (φωνὴν γενέσθαι χωρὶς τόνου)¹⁸.

Como se ve, el tono se entiende aquí en su pleno sentido musical, como grado de tensión que determina la altura tonal, lo cual, a su vez, es un rasgo inherente a todo sonido vocal; sonido, que se define en los términos habituales que vimos más arriba.

Así, pues, estos escoliastas suelen incorporar la clasificación de los distintos tipos de voz en los pasajes en que, a propósito del mencionado capítulo tercero de Dionisio Tracio, abordan cuestiones relativas al acento. Pero en la clasificación propiamente dicha sólo se atiende al sonido del lenguaje, no se incorpora en dicha clasificación el sonido musical.

He aquí, pues, un ejemplo de lo que aportan los gramáticos griegos acerca del sonido musical en relación con el del lenguaje, cuando se ocupan de estas cuestiones en la parte inicial de sus manuales (τέχναι / artes). Tampoco en la tradición latina es mucho lo que se dice al respecto.

Pero, repito una vez más, la relación entre ambos sonidos estuvo siempre en la conciencia de los pensadores y de los estudiosos tanto del lenguaje como de la música.

2. *Los músicos y el sonido del habla.* Fuera del ámbito de las τέχναι γραμματικαί / artes grammaticae y de los estudios del lenguaje en general, interesa en este sentido muy especialmente la opinión de los teóricos de la música. Sus escritos, en efecto, no dejan de hacer referencias y de establecer comparaciones entre el sistema lingüístico y el sistema musical en su doble vertiente, rítmica y harmónica: tanto la organización de los tiempos o duraciones como la de los tonos se definen y describen en el sistema musical una y otra vez por referencia al lenguaje; al igual que la descripción del sistema lingüístico se lleva a cabo una y otra vez con los ojos puestos en la música.

Se suelen limitar los músicos al sonido del lenguaje y al de la música, considerados ambos como dos variantes de la voz humana; prescinden, en consecuencia, por lo general de la φωνὴ ἀναρθρὸς / vox confusa, del sonido no articulado, del ruido, tanto si proviene de la laringe humana como si de cualquier objeto externo al hombre.

2.1. En lo que a rítmica se refiere, como es bien sabido, no se supera hasta Aristóxeno la estrecha imbricación entre el ritmo de la música y los componentes lingüísticos; ni

¹⁸ P. 478,25 ss. Hilgard.

Platón ni Aristóteles llegan a separar y a abstraer el ritmo del material lingüístico que lo sustenta. Aristóxeno, en cambio, define el ritmo como ordenación de las partes del tiempo (τάξις χρόνων); lo concibe, en la línea metodológica de su maestro Aristóteles, como el εἶδος que configura la materia de los tres sujetos de ritmo o ῥυθμιζόμενα (el habla –λέξις–, el “melos”¹⁹ –μέλος– y el movimiento corporal –κίνησις σωματική–)²⁰; y establece como unidad de medida, no ya la sílaba, sino una magnitud temporal mínima e indivisible, el “tiempo primo” (χρόνος πρῶτος).

Dentro de cada uno de esos tres “rhythmizόμενα” se divide el tiempo en las respectivas partes de cada uno de sus respectivos constituyentes:

“Se divide el tiempo (χρόνος) en los rhythmizόμενα en las partes de cada uno ... El tiempo lo dividirá el habla (λέξις) en sus propias partes, es decir, las letras (γράμμα) y las sílabas (συλλαβή) y las palabras (ῥῆμα) y todas las de este tipo; la melodía (μέλος), en sus propias notas (φθόγγος) e intervalos (διάστημα) y sistemas (σύστημα); el movimiento corporal (κίνησις σωματική) en sus propios gestos y posturas y cualquier otra parte de movimientos de este tipo”²¹.

He aquí, pues, expresamente distinguidos la λέξις y el μέλος, el material lingüístico y el “melódico” o “musical” como componentes que se integran en el ῥυθμός o forma rítmica de la μουσική. En un fragmento de Psellos se especifica algo más, insistiéndose en el carácter discontinuo tanto del sonido del habla como del de la música (algo esencial, para que puedan ser significativos) e identificando los sonidos de la música (las notas) con las sílabas: ambas son, en efecto, dentro de sus respectivos sistemas las unidades mínimas de producción; ambas, además, indescomponibles en unidades menores en cuanto tales unidades de producción²².

¹⁹ De suyo, no sólo el componente melódico, como cabría pensar, sino todo cuanto, aparte de su entidad lingüística, puede comportar el sonido vocal; de suyo μέλος, en un principio, parece que empezó designando la especial articulación (tanto de tiempos –rítmica– como de tonos –armónica o melódica–) de la voz en el canto (y en el verso).

²⁰ II 9, p. 6,15 ss.

²¹ II 9, p. 6,15 ss. Pearson. Otro tanto se recoge en Psellos (5, pp. 22,3 Pearson.) y en los *Fragmenta Neapolitana* (20, p. 30,14 ss. Pearson).

²² La sílaba sí es descomponible, pero no en la producción o ejecución, sino en el sistema y, por ende, en la grafía. “De los rhythmizόμενα cada uno de ellos ni se mueve continuamente (οὔτε κινεῖται συνεχῶς) ni se detiene (οὔτε ἡρεμεῖ), sino que hay alternancia (ἀλλ’ ἐναλλάξ). Y la detención (ἡρεμία) la indica la postura (corporal) y la nota y la sílaba. Ninguna de ellas puede ser percibida sin el detenerse. El movimiento (κίνησις), por su parte, lo indica el paso (μετάβασις) de postura a postura, y de nota a nota y de sílaba a sílaba. Ahora bien, los tiempos ocupados por las detenciones son reconocibles (χρόνοι γνώριμοι); los ocupados por los movimientos, irreconocibles (ἄγνωστοι) por su pequeñez: son una especie de límites (ὅροι) entre los tiempos ocupados por las detenciones” (Psellos 6, p. 22, 6 ss. Pearson).

Hay otro pasaje aristoxénico en que vuelve a quedar clara esta correspondencia entre nota musical y sílaba como unidades mínimas indescomponibles de sus respectivos sistemas. Es aquél en que el

En lo que se refiere a la rítmica postaristoxénica²³, hay que tener en cuenta que se desenvuelve en una época en que la música y la poesía se van distanciando cada vez más²⁴. Aristides Quintiliano, en la línea de Aristóxeno, distingue también los tres *rhythmizómēna* y sus diversas posibilidades de combinación.

2.2. Las correspondencias entre la voz musical y la del habla se reconocen también desde el ángulo de la armónica. Son así también frecuentes las analogías entre habla y melodía o canto, analogías que, a juzgar por los escritos que han llegado a nosotros, remontan, como mínimo, nada menos que a Platón, quien²⁵ compara explícitamente el lenguaje con la música y el análisis de aquél a partir de sus unidades mínimas (γράμμαατα) con el de la estructura armónica de ésta, constituida a base de notas e intervalos (διαστήματα), que se combinan en sistemas (συστήματα), los cuales, a su vez, son la base de las formas musicales superiores (άρμοníαι). Aristóteles²⁶ reconoce también la correspondencia entre los dos constituyentes mínimos de ambos sistemas: las letras (los fonemas) del habla y las d́esis en la música.

Analogías como éstas no faltarán luego en los escritos técnicos de los músicos, desde que los conocemos. Así los dos tipos de sonido, el del habla y el de la música, aparecen bien distinguidos en los *Elementa harmonica* de Aristóxeno, donde los cambios de tono se entienden como fruto de dos movimientos distintos, algo en lo que el músico de Tarento se aparta de las concepciones pitagóricas:

músico de Tarento define, ahora ya en el plano de la ritmopea, es decir de la realización del ritmo, los tiempos simples, “no compuestos”, y los tiempos “compuestos”: “Hablares de tiempo “no compuesto” (ἀσύνητεον) con los ojos puestos en la práctica de la ritmopea (πρός τήν τῆς ρυθμοποιίας χρήσιν βλέποντες): por ejemplo, si una magnitud temporal es ocupada por una sola sílaba o una sola nota o gesto (señal), llamaremos a dicho tiempo “no compuesto” (ἀσύνητεος); pero si esa magnitud es ocupada por varias notas o sílabas o gestos (señal), ese tiempo será llamado “compuesto” (σύνητεος)” (*Elem. rhyth.* II 14, p. 8,22 ss. Otro tanto en II 15, p. 10,10 ss. Pearson).

²³ Que sólo nos es conocida a través de compilaciones tardías: algunos tratados de armonía tardíos, de clara filiación aristoxénica, incorporan una pequeña parte de doctrina rítmica. Tal es el caso de Aristides Quintiliano (s. III) y de su traductor, Marciano Capela (s. IV); de Baquío (s. IV) y de uno de los *Anonyma Bellermann* (s. IV). A ellos se suman los *excerpta* aristoxénicos de Miguel Psellos y lo que nos ha transmitido Al Farabi. Cf. J. Luque, *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Granada, 1995, pp. 32 ss.

Lo que estos compendios presentan es, en buena parte, un mantenimiento de la doctrina de Aristóxeno y en lo que se apartan del maestro hay junto a algunas aportaciones valiosas bastantes malentendidos, que suponen una degeneración de la doctrina originaria.

²⁴ De ahí la separación progresiva entre los *musicis-rhythmicis* y los *metricis*. De ahí las dos escuelas que menciona Aristides, la de los separatistas (χωρίζοντες), que abogan por una rítmica autónoma, y la de los unionistas (συνπλέκοντες), que prefieren plantear la rítmica a partir de los esquemas métricos, es decir, ligar la rítmica a la métrica. Conlleva así esta rítmica entre otros riesgos el de no distinguir suficientemente el ritmo del verso y el de la música, en definitiva, el habla y el canto, y terminar así aplicando a uno de estos campos conceptos y principios doctrinales propios del otro.

²⁵ *Filebo* 17 a ss.

²⁶ *Met.* X 1,7, p. 1053 a 12 ss.

“El que quiera tratar de la melodía (περὶ μέλους) debe ante todo definir el movimiento de la voz según el lugar (τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν ... τὴν κατὰ τόπον). No hay una única forma del mismo, pues el mencionado movimiento se produce bien cuando hablamos, bien cuando cantamos (διαλεγόμενων ἡμῶν καὶ μελωδούντων). Es claro que en ambos movimientos se dan lo agudo y lo grave y que hay un movimiento de lugar, del que nacen lo agudo y lo grave (ἢ [κίνησις] κατὰ τόπον καθ’ ἣν ὀξύ τε καὶ βαρὺ γίνεται). Pero no es igual la especie (la forma: εἶδος) de uno y otro movimiento”²⁷.

Esto aparece desarrollado con toda claridad y rigor un poco más adelante en un pasaje (I 8,13 ss.) destinado a ser fuente y modelo de diversas exposiciones posteriores, como las de Vitruvio (*De arch.* V 4,2), Nicómaco (*Ench.* 2,12; y con él Boecio, *Mus.* I 12), Cleónides (*Isag.* 2, p. 180, 11 ss. Jan), Gaudencio (*Isag.* 1, p. 328,2 ss. Jan), Ptolomeo (*Harm.* I 4), Porfirio (*Harm.* 86,13 ss.), Aristides Quintiliano (*De mus.* 5,24 ss.), *Anon. Bell.* (3,34,10,7 ss.; 45, 13, 13 s.), Briennio (1,3)²⁸.

“Ante todo se debe tratar de ver cuáles son las especies del movimiento según el lugar (τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφοράς). De todo sonido que puede moverse según dicho movimiento son dos las clases de movimiento, el continuo y el interválico (δύο ... ἰδέαι κινήσεως, ἢ τε συνεχῆς καὶ ἢ διαστηματικῆ). En el movimiento continuo (συνεχῆ) les parece a los sentidos que la voz recorre un cierto espacio sin pararse en ningún punto (μηδαμοῦ ἴσταμένη)... al menos según la impresión de los sentidos²⁹, sino que se mueve sin interrupción hasta el silencio (συνεχῶς μέχρι σιωπῆς). En el otro movimiento, que llaman interválico (διαστηματικῆ), parece que la voz se mueve de la manera contraria: durante su recorrido se detiene en una altura tonal (διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾷς τάσεως), luego de nuevo sobre otra y, haciendo esto de forma continuada (συνεχῶς) –digo ‘de forma continuada’ en lo que respecta al tiempo–, saltando los espacios intermedios entre las alturas tonales (τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους), deteniéndose en dichas alturas tonales (ἴσταμένη δ’ ἐπ’ αὐτῶν τῶν τάσεων) y haciéndolas sonar sólo a ellas (καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτάς), (9) se dice que canta y que se mueve con un movimiento discontinuo (μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν).

Cada uno de estos movimientos hay que considerarlo según la impresión de los sentidos: si es posible o imposible que la voz se mueva y luego se pare

²⁷ *Elem. harm.* I 3,5 ss.

²⁸ En ellos la herencia aristoxénica se impone por encima de otras convicciones o presupuestos doctrinales de fondo; tal, por ejemplo, la afiliación platónica de Aristides o las ideas pitagóricas que en el caso de Nicómaco no harán más que enturbiar la claridad de la exposición del maestro.

²⁹ Aristóxeno insiste aquí, como en otras ocasiones, en que su propósito y su actitud básica es describir los fenómenos tal como son percibidos, prescindiendo de la base física de los mismos.

en una sola altura tonal es objeto de otra investigación³⁰ y no es necesario para nuestro tratado saber en qué consiste cada uno de los dos movimientos; porque, sea como sea, no importa para distinguir el movimiento melódico del sonido (τὴν ἔμμελῆ κίνησιν) de los otros movimientos.

Sencillamente, cuando el sonido se mueve de manera que al oído le parece que no se detiene en ningún punto, llamamos a este movimiento continuo (συνεχῆ); en cambio, cuando parece que se detiene en algún punto y luego salta un espacio y, tras este movimiento, de nuevo se detiene en otra altura tonal (en otro grado de tensión: ἐφ' ἑτέρας τάσεως) y da muestras de continuar este proceso alternante sin interrupción hasta el final, llamamos a dicho movimiento "interválico" (διαστηματικήν).

El movimiento continuo decimos que es el del habla (συνεχῆ λογικὴν εἰνάι φάμεν), porque, cuando conversamos (διαλεγομένων), el sonido se mueve en el espacio de forma que parece que no se detiene en ningún punto. En el otro movimiento que llamamos interválico (διαστηματικήν), sucede al contrario, porque parece que el sonido se detiene y todos dicen que el que se ve que hace así no habla, sino canta (οὐκέτι λέγειν φασὶν ἀλλ' ἄδειν).

Por esta razón, al hablar (ἐν τῷ διαλέγεσθαι), huimos de detener la voz, a no ser que nos veamos forzados a semejante movimiento por una afección (διὰ πάθος)³¹.

(10) Al cantar (ἐν τῷ μελωδεῖν) hacemos lo contrario, pues huimos de lo continuo (τὸ συνεχές) y buscamos, en cambio, dentro de lo posible, detener la voz (ἐστάναι τὴν φωνήν ὡς μάλιστα διώκομεν). De hecho, cuanto más hagamos cada emisión vocal una, fija y la misma, tanto más clara parecerá la melodía a la percepción (ὄσῳ γὰρ ἂν μᾶλλον ἐκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἐστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσοῦτω φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον).

Queda, entonces, claro por cuanto se ha dicho que hay dos tipos de movimiento de la voz en el espacio: el continuo es el del habla; el interválico, el de la melodía (δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἢ μὲν συνεχῆς λογικῆ τίς ἐστίν ἢ δὲ διαστηματικὴ μελωδική).

Es claro que la voz en el canto (ἐν τῷ μελωδεῖν) debe hacer imperceptibles las sobretensiones y las relajaciones (τάς μὲν ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις φανεράς καθιστάναι) y dejar bien claras las alturas tonales (los grados de tensión) al hacerlas sonar (τάς δὲ τάσεις αὐτάς φθεγγομένην φανεράς καθιστάναι); porque debe recorrer, sin hacerse sentir, el espacio del intervalo (τὸν τοῦ διαστήματος τόπος), que atraviesa bien al relajar bien

³⁰ La de la física del sonido. Aristóxeno, al considerar esto irrelevante para la armónica, adopta una posición diferente de la de los pitagóricos y platónicos.

³¹ Esto se puede entender "por efecto de alguna emoción", es decir, por alguna causa de tipo moral (A. Barker, *Greek Musical Writings*, Vol. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge-New York, 1989, p. 133) o "accidentalmente", es decir, por una alteración de tipo físico.

al sobretensar (ὅτε μὲν ἀνιεμένη ὅτε δ' ἐπιτεινομένη), y debe dar claros y fijos los sonidos (φθόγγους) que limitan dichos intervalos.

Así, una vez aclarado esto, hay que hablar acerca de la sobretensión (ἐπίτασις) y la relajación (ἀνεσις), la agudeza (ὀξύτης) y la gravedad (βαρύτης) y, en adición a éstas, sobre la altura tonal (grado de tensión: τάσις).

3. Correspondencias de este tipo entre el sonido del habla y el de la música las constatan los antiguos en otros muchos tipos de escritos; en el ámbito de los escritos técnicos, que, de un modo u otro, desde una u otra perspectiva, se ocupaban específicamente del lenguaje y se interesaban por su análisis, destacan los de retórica, los de poética, los de ortografía y los de métrica.

Y en medio de tales correspondencias sobresale el insistente reconocimiento en ambos sonidos de un mismo sistema jerárquico de constituyentes; casi en todos los escritos que, desde cualquier óptica, se interesan por uno de estos dos sonidos se pueden encontrar desde los primeros tiempos referencias más o menos amplias y explícitas a esta jerarquía.

Mas de ninguna de estas múltiples relaciones nos permiten ocuparnos mínimamente los límites que aquí tenemos establecidos; queda, pues, todo ello aplazado para mejor ocasión.

DE CABALLOS Y MENEOS. PALINODIA POR HIPOCINO

LUIS M. MACÍA APARICIO
Universidad Autónoma de Madrid

Cuanto conocen a J. García López saben que es una persona excelente, pero no sería justo limitar su elogio a esta faceta, pues en otra parte de este volumen se da cuenta de su destacada aportación a la Filología Griega que le hace acreedor a este homenaje, al que contribuyo pagando una deuda que contraí cuando equivocadamente tildé de errata un acierto suyo, sin que él protestara por ello, demostrando esa bondad de su carácter a la que me refería.

1. LOS NOMBRES PROPIOS EN LA COMEDIA

Es preciso comentar brevemente el valor de los nombres y su función en la comedia aristofánica. Muchos nombres propios griegos tienen un significado, son nombres parlantes; con todos los respetos podríamos sugerir que hay cierto parecido entre ellos y los nombres de los indios del oeste o los apodos de los gánsters de Chicago. Otro tanto sucede con nuestros nombres, también significan algo, pero la frecuencia de su uso hace que se pierda la conciencia de su significado. Hay también nombres –como Néstor, Sansón o Paco Molla– que llegan a convertirse en mote o apodo, nombres que implican una referencia especial ajena a menudo a su significado original, caso de tenerlo: quizá Néstor tuvo una juventud alocada, Sansón era enclenque de pequeño y Paco Molla se cayó de espaldas sólo una vez en su vida, pero el caso es que en un momento y por unas circunstancias determinadas sus nombres sirven para evocar la imagen del viejo consejero, del individuo muy fuerte o de uno particularmente castigado por la mala suerte, respectivamente. Para alcanzar esa condición es preciso que haya existido alguien cuya vida, características físicas o morales o circunstancias sociales se hayan ajustado paradigmáticamente al tipo humano del que después es modelo, aunque una vez alcanzada esa situación podemos decir de alguien que es un Sansón cuando verdaderamente es muy fuerte o, por antífrasis, cuando es un alfeñique.

Los nombres de los personajes son uno más, y de los más importantes, de los elementos que ha de imaginarse el cómico. Antífanos se queja de tener que inventar y explicar todo en sus obras mientras a los trágicos la sola mención de Edipo

o de Layo les basta para que el público se haga una idea completa del asunto de sus obras, y Donato advierte que la elección de los nombres en la comedia no es libre¹.

En las comedias de Aristófanes abundan los nombres propios. Algunos corresponden a personajes históricos o míticos bien conocidos o son nombres corrientes del momento en Ática. Tales nombres sirven a veces como mera referencia o como mención de un modelo físico, social o de conducta sin carga de comicidad, pero otras veces su presencia encierra una doble intención. En otras ocasiones Aristófanes deforma nombres preexistentes con una intención cómica evidente: el hecho, que representa una de las formas del ὀνομαστὶ κομῶδειν, afecta sobre todo a políticos y personajes famosos; su comicidad procede de la unión de elementos léxicos que no suelen relacionarse o que son directamente contradictorios o de una sufixación inesperada, pero que no obstante deben respetar las reglas generales de la composición y derivación, pues en caso contrario resultarían absolutamente irreconocibles y perderían su efecto cómico: se trata de un fenómeno parecido al de ciertas acuñaciones aristofánicas, como *caviladero*, *tragediero* o *ginecomanía*. Otros nombres, en fin, son invenciones del poeta y en ellos despliega toda su capacidad cómica².

2. CABALLOS

2.1. La palabra que designa al caballo³, ya sea en sentido propio o metafórico, es muy frecuente en las comedias de Aristófanes. Aquí voy a fijarme sólo en aquellos ejemplos contenidos en sus obras no fragmentarias en los que, como sustantivo o adjetivo o como formante de un nombre de persona, su presencia consigue un efecto cómico porque implica un doble sentido, casi siempre de índole sexual, que asocia la mención del caballo con los genitales humanos⁴. Hay aún otro uso metafórico, conocido también en

¹ Antifanes, *fr.* 189 Kassel-Austin; Donato, *ad Terent. Adelph.* 26.

² Véase P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1932; M. Carlsson, "The semiotics of character names in drama", *Semiotica*, 4, 3/4, 1983, pp. 285-96; S.D. Olson, "Names and naming in Aristophanic comedies", *CQ*, 42, 1992, pp. 304-19; L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid 1961; id. "La comicidad en Aristófanes", *CFC (Gr)* 3, 1993, pp. 23-39; S. Halliwell, "Comic satire and freedom of speech", *JHS* 111, 1991, pp. 48-70. En general es útil la Memoria de Licenciatura (inérita) de B. Gala, *Los nombres propios en las comedias de Aristófanes y Menandro*, UAM 2004, codirigida por mí y por H. Maquieira. Las traducciones de pasajes concretos que se aportan son, en general, las de mi traducción de las comedias de Aristófanes (*Aristófanes. Comedias I-III*, Madrid 1993).

³ O a la yegua, pues ἵππος es de género epiceno. En este trabajo utilizo "caballo" por comodidad, pero debe entenderse que según los casos la traducción adecuada sería caballo o yegua.

⁴ Creo que semejante equívoco no es usual en castellano. Sin embargo, en p. 1057 de R. Bolaño, *2666*, Barcelona, 2004, comentando la frase "¡Pobre María! Cada vez que percibe el ruido de un caballo que se acerca, está segura de que soy yo" (citada como *lapsus calami* de Chateaubriand, *ibid.* p. 1055), un personaje dice que se percibe en ella un trasfondo de carácter sexual, "altamente sexual" apostilla otro.

castellano, como sinónimo de lo grande. Volveré sobre ello más adelante y al comentar el nombre de Hipocino.

La relación entre caballo y sexo es bien conocida. La *Suda* (π 655) ofrece un curioso testimonio de esa asociación al explicar el nombre de un lugar de Atenas llamado Πάριππον καὶ κόρη porque un descendiente de Codro encerró en él a su hija con un caballo, que enloqueció tras forzarla y arrebatarle la virginidad. Por otra parte, de que en la palabra caballo puede esconderse una alusión a los genitales humanos hay constancia en muchos testimonios, pero solo Hesiquio (ι 845) dice que la palabra equivale tanto al pene como a la vulva; apunta además su relación con lo grande⁵.

Fuera de este ejemplo las alusiones se limitan hacia uno u otro sexo, pero hay autores, como Eustacio, que apuntan a los dos, si bien en pasajes distintos.

– La equivalencia de caballo y pene se menciona en sendos escolios a pasajes aristofánicos que después comentaremos. En el de *Ranas* 429 se afirma que el nombre Hipónico –así se llamaba el padre de Calias, cf. *Aves* 283– ha sido modificado para resaltar la afición de su hijo por el sexo y se dice de este que dilapidó la hacienda paterna en mujeres; en el de *Lisístrata* 193, comentando la alusión a un caballo blanco que una de las mujeres propone como garantía del juramento común, se dice que hay una doble referencia al miembro viril: en “blanco” porque el miembro se llama “falo” y φάλιος significa “blanco”, y en “caballo” porque el caballo de montar se llama también κέλης que significa “caballo de silla” y “banco sobre el que sentarse para remar”, aludiendo en sentido obsceno a la posición erótica en la que la mujer se pone a horcajadas sobre el miembro del varón⁶; véase también *Lisístrata* 676-9.

– La de caballo y vulva es apreciable en otra glosa de Hesiquio (φ 488): “hipófilos (o sea, coñófilos): adúlteros” y en la *Suda* (δ 1164): “Diomedes...obligaba a sus huéspedes a acostarse con sus hijas, que eran muy feas, y a las que él llamaba ἵππους”, donde tenemos una equiparación de “caballos” con chicas, comparable a la que Aristófanes hace de estas con lechones en la escena del megarense de *Acarnienses* 729 ss.

– Por su parte, Eustacio (*ad Od.* I 222, 12 ss.) apunta a la relación entre caballo y vulva al decir que los nombres que recibe el sexo de la mujer son muy numerosos y menciona κέλης entre ellos, y a la relación de caballo y pene cuando (*ad Il.* III 786, 6 ss.) dice que esa misma palabra significa banco para remar y caballo, pero

⁵ ἵππον· τὸ μόνιον καὶ τὸ τῆς γυναικὸς καὶ τοῦ ἀνδρός· καὶ τὸν μέγαν θαλάσσιον ἰχθύν

⁶ De esa postura hay frecuentes representaciones gráficas en la cerámica, de las que probablemente la más conocida es un oinochoe de figuras rojas (ca. 430 a.C.) que se conserva en el Pergamon-Museum de Berlín. Al parecer se consideraba excesivamente atrevida y sólo la practicaban concubinas y prostitutas profesionales (cf. J. Henderson, *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*, New York-Oxford, 1991², p. 164)

que no designa al jinete (o remero), sino al caballo (o banco), en clara alusión a la postura de la mujer a caballo que acabamos de mencionar.

Así pues lexicógrafos y comentaristas antiguos dejan bien claro que ἵππος puede servir para la expresión metafórica de los genitales de ambos sexos, y por ello no se entienden los problemas de Henderson, a quien difícilmente puede culparse de falta de imaginación, que dice no alcanzar a imaginarse las semejanzas entre el caballo y la vulva⁷ y sugiere que Hesiquio (en ι 845) se confunde con las referencias a la mujer lujuriosa que comparan con las yeguas Aristóteles y Eliano⁸. La comparación, en cualquier caso, es antigua y podrían citarse numerosos testimonios, entre los que me limitaré a mencionar los vv. 57-70 del *Yambo de las mujeres* de Semónides, que describen el tipo de la mujer-yegua, fijándose sobre todo en la presunción y en el cuidado de su persona de las mujeres de ese tipo⁹, y la potra tracia de Anacreonte (*fr.* 72). Sin embargo, creo que Henderson no está acertado en este punto y que la relación entre caballo y vulva, aparte de los testimonios incuestionables de los lexicógrafos recién citados, puede explicarse dentro de la metáfora de la cabalgada como expresión del coito.

Ya hemos aducido pasajes en los que en esa metáfora ἵππος designa al pene sobre el que la mujer cabalga, pero también los hay para la postura inversa, con la mujer haciendo de caballo sobre el que el hombre se encarama. La escena es fácilmente imaginable, pero aportaré algunas referencias en los textos. Por ejemplo *Paz* 899, donde, como parte de las celebraciones por la llegada de Teoría al Consejo tras el rescate de la diosa Paz, se habla de celebrar una carrera ecuestre en la que el contexto apunta a que los hombres ejercerán de jinetes y las mujeres de caballos, o *Lisístrata* 772-3, en que una de las mujeres le pregunta a la protagonista si debe interpretar el oráculo que esta lee en el sentido de que las mujeres serán las que se acuesten encima. Súmense a esos ejemplos otros aún más claros. Uno es la explicación de un verso de las *Tesmoforias segundas* en el *Léxico* de Zonaras (α 196), según la cual la expresión “montando a caballo” no es muy elegante, aduciendo

⁷ J. Henderson, *op.cit.*, pp. 126-127. En realidad, la semejanza entre el caballo y el pene tampoco es tan evidente: en nada es comparable a la que salta a la vista entre pene y llave o entre vulva y ciertas plantas o frutos, como la rosa, el mirto o el higo, metáforas frecuentes en las comedias. La asociación de caballo con pene procede, supongo, de la concentración de la imagen de todo el ser del caballo en su enorme verga. Veremos enseguida que una explicación similar podría servir para la relación entre caballo y vulva.

⁸ Aristóteles, *HA* 572a 9 ss., dice que entre las hembras las que más ardientemente desean la unión sexual son las yeguas (ἵπποι, recuérdese que la palabra es de género epiceno) y que eso explica que a guisa de insulto se le aplique el nombre de ese animal a la mujer que se abandona sin medida a los placeres sexuales; por su parte, Eliano (*NA* 4, 11) afirma que, como las yeguas, la mujer es el único ser que continúa manteniendo relaciones sexuales después de quedar preñada y que los censores puritanos llaman yeguas a las mujeres incontinentes.

⁹ En el mismo sentido cabría mencionar la entrada de la *Suda* mencionada *supra* (δ 1164) y la glosa de Hesiquio (ι 809) ἱπίσκος· γυναικεῖον κόσμιον.

como prueba el verso de Aristófanes de esa comedia perdida en el que un hombre dice que quiere montar a una mujer, y el ya mencionado de Eustacio (*ad Od.* I 222, 12 ss.) en el que cita κέλης el caballo sobre el que monta el jinete como uno de los nombres de los genitales de la mujer.

Todos estos pasajes confirman sobradamente que también el sexo de la mujer, y no solo el del hombre, puede ser aludido mediante la palabra caballo en ciertos contextos. Como ya se ha dicho (*vid.* n. 7), en la identificación con pene todo el ser del animal se concentra en su verga, y puede suponerse en estricto paralelismo que otro tanto (con la yegua como referente, claro está) sucede cuando la alusión apunta a la vulva.

2.2. Veamos ahora algunos ejemplos de la utilización de “caballo” o de palabras de su raíz, ya sea en su uso como sustantivo o adjetivo o bien como formante léxico de nombres propios reales, deformados o inventados, pero me limitaré a los pasajes en que es apreciable el doble sentido, sobre todo, aunque no solo, sexual¹⁰.

2.2.1. Los usos de la palabra como nombre común o adjetivo son los más numerosos. Entre todos ellos hay solo cuatro, quizá cinco, pasajes reseñables.

– Ya he comentado el v. 899 de *La paz*. El pasaje en que se integra está lleno de equívocos sexuales, pero escolios y comentaristas modernos se limitan a señalar que en las fiestas las carreras ecuestres se celebraban el tercer día. Platnauer y Henderson aluden al tono erótico general del conjunto¹¹.

– De la alusión al falo, latente en el “caballo blanco” de *Lisístrata* 193, también he hablado ya. Los escolios la explican y Henderson (p. 127) la menciona de pasada.

– Los vv. 676-9 de la misma comedia son también notables: “nadie”, dice el corifeo de los ancianos, “podría competir con las mujeres si se dedicaran a la equitación: son ἵππικώτατον...χρῆμα y no se deslizan por mucho que se mueva su montura”, y pone como ejemplo a las Amazonas que combaten con los hombres montadas a caballo.

Sorprendentemente los escolios pasan por alto el erotismo del pasaje, del que solo comentan una referencia al lenguaje jurídico en la presumible victoria que las mujeres alcanzarían sobre los caballeros en una competición ecuestre y la alusión al coito de una de las palabras del pasaje. El comentario de Van Daehle, siempre escueto, se limita a enviar un *confer* al v. 60 de esta pieza y a *Avispas* 500-501. Más amplio es el espacio que le dedica López Eire, que habla de la postura erótica

¹⁰ Siempre hay que contar con la posibilidad de que funcione el doble sentido. En castellano la utilización de verbos como enseñar o meter comporta riesgos evidentes; el tono o un simple gesto puede convertir en obscena la expresión más ingenua.

¹¹ M. Platnauer, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1964; J. Henderson, *op.cit.*, pp. 169-70.

de la mujer a caballo y sus numerosas representaciones artísticas y añade algunos otros pasajes¹²; sin embargo nadie parece reparar en la, a mi juicio, evidente alusión erótica, con referencia a la recién mencionada postura, en la cita de las Amazonas y sus batallas con los hombres, montadas a caballo (literalmente “encima de los caballos”, ἐφ’ ἵππων).

– En *Asamblea* 846, una criada describe el banquete inaugural del gobierno de Praxágora y sus amigos y dice que Esmeo, con su equipo de jinete completo, limpia a fondo los chismes de las mujeres.

Los escolios no aportan nada: el tal Esmeo repartía las escudillas entre los marineros y pertenecía a la clase social de los caballeros, lo que con buen criterio es considerado una mera inferencia a partir del texto por Van Daehle¹³, quien por su parte señala la similitud del comportamiento de este individuo y el de Arífrades (*cf. Caballeros* 1281), muy aficionado al *cunnilingus*. López Eire no se fija en el caballero, sino en la escudilla (“los chismes” he traducido, buscando el equívoco), de la que dice que tiene sentido obsceno¹⁴; por último, Vetta¹⁵ señala que muchos de los platos del menú son expresiones eufemísticas de la vulva y que el carácter erótico del conjunto es explícito en la mención de las actividades del tal Esmeo.

– Quizá haya un último ejemplo en *Nubes* 1070, donde el Argumento Injusto insulta al Justo llamándolo κρόνιππος. Mis dudas se refieren a dos puntos: en primer lugar, si se trata de un nombre común o de un nombre propio¹⁶, y en segundo lugar si en este compuesto la referencia al caballo apunta al tamaño o al pene. La primera afecta poco al sentido. Como demuestra mi traducción, prefiero la opción de que se trate de un nombre común; la segunda es más importante y tiene que ver con la identificación del tipo de referencia de doble sentido que implica la palabra caballo a la que me refería al principio de este apartado: ¿tamaño o genitales?

Los escolios explican el término como inútil, chocho, gran fraude; pero la *Suda* (κ 2471) recoge esa explicación del término y añade otra, según la cual equivale a πόρνος. Así pues tenemos tanto la referencia a lo grande como al sexo, y en el

¹² V. Coulon-H. van Daehle, *Aristophane III. Les oiseaux, Lysistrata*, Paris 1967; A. López Eire, *Aristófanes. Lisístrata*, Salamanca, 1994 cita los vv. 972-79 de esta pieza y *Tesmoforias* 153: en ninguno de ellos está presente la palabra caballo. Por otra parte, señalaré como curiosidad que la portada de su comentario está ilustrada con una versión adaptada del famoso vaso que cito en n. 6 y que representa a una joven a punto de subirse encima de su amante que está sentado y con el pene en erección.

¹³ *Aristophane V. L'Assemblée des femmes, Ploutos*, Paris 1972.

¹⁴ A. López Eire, *Aristófanes. Las asambleístas*, Barcelona 1977; sobre el contenido erótico de la presencia del caballero Esmeo, *cf.* Henderson, *op.cit.*, p. 165.

¹⁵ M. Vetta, *Le donne all' assemblea*, Milano 1998³.

¹⁶ Aparece con mayúscula en el texto, pero los traductores prefieren el nombre común: *viejo jumento* traduzco yo mismo (*Aristófanes. Las nubes*, Madrid 1999); *vecchio ronziante* traduce Del Corno (en G. Guidorizzi, *Aristofane. Le nuvole*, Milano 1996). Van Daehle, en cambio, prefiere el nombre propio: *une haridelle vieille comme Kronos*.

contexto en que se encuentra este verso¹⁷ me parece preferible elegir esta segunda vía e interpretar el término como una alusión a la supuesta incapacidad del Argumento Justo para las relaciones sexuales: sería despreciado por ser *un pollavieja*, *un pollainútil*, *una ruina de polla*¹⁸.

2.3. Como parte de nombres propios de persona encontramos ἵππος en nombres reales atestiguados epigráficamente¹⁹, en deformaciones cómicas de nombres reales y en acuñaciones propias.

2.3.1. Muchos nombres reales sirven solo para poner en escena a personajes conocidos, ya sea por el mero interés de citarlos o por hacerles objeto de alguna crítica directa; pero la mención de algunos de ellos lleva implícita siempre o en ocasiones determinadas una carga de doble sentido. Con esas características tenemos dos ejemplos.

– En *Nubes* 64 (y por doquier después), aparece por primera vez el nombre de Fidípides. El doble sentido es, en esta ocasión, no erótico.

Aunque parece inventado *ad hoc*, se trata de un nombre frecuente en Atenas. En esta comedia su presencia ilustra la solución de compromiso a la que llegaron la madre, una mujer de buena familia, que quería ponerle un *-hipo* al nombre de la criatura para ennoblecerlo, y el Fidónides que, en un intento de aludir a la parquedad y a la propensión al ahorro que deseaba para su vástago, proponía el rústico Estrepsiades en recuerdo de Fidón, su padre²⁰. El híbrido así obtenido resulta ser contradictorio en su significado, pues el ahorro y la dedicación a la hípica son actividades incompatibles, y el propio muchacho da pruebas con su actuación de esa dificultad, ya que está a punto de llevar a su padre a la ruina con su afición a los caballos, con su hipomanía²¹.

– En *Avispas* 501-2, hay un uso ocasional de doble sentido erótico con el nombre de Hipias, el hijo de Pisistrato, otras veces citado sin esa carga alusiva (*Eq.* 449; *Lys.* 1153). El esclavo Jantias dice que una puta con la que estuvo le acusó de querer

¹⁷ Completamente erótico: las dificultades de Peleo para satisfacer a Tetis y la salacidad de las mujeres en general.

¹⁸ No se hacen eco de esa posibilidad ni Guidorizzi ni Henderson, que también guarda silencio sobre el posible contenido erótico de la mención de las Amazonas en *Lys.* 679.

¹⁹ Cf. F. Bechtel, *Die historische Personennamen der Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Hildesheim (reimp.) 1967; M.J. Osborne-S.G. Byrne, *A lexicon of personal names, vol. II. Attica*, Oxford 1994.

²⁰ Generalmente los hijos varones de los atenienses llevaban el nombre de sus abuelos paternos, y si el nombre de estos era simple, el del niño era compuesto (cf. Guidorizzi, *op.cit.*; G. Zanetto, *Aristofane. Gli uccelli*, Milano 2000⁵ [ad 283]).

²¹ Cf. M.G. Bonanno, “Metafore redivive e nomi parlanti: sui modi del Witz in Aristofane”, en pp. 213-28 de *Studi Della Corte I*, Urbino, 1987. Probablemente sea erróneo identificar a Fidípides con Alcibiades.

implantar la tiranía de Hipias porque le pidió que montara sobre él como si fuera un caballo de silla.

Estamos ante un nuevo ejemplo de alusión a la cabalgada sexual: la prostituta debía ponerse encima (κελητίζειν es el verbo que se utiliza) del miembro de Jantias, sugerido en el nombre de Hipias. La alusión es señalada por los escolios, MacDowell y Van Daehle²²; y aún hay otro doble sentido, en la asociación de la expresión del rechazo (acaso fingido, dada su profesión) de la prostituta a copular en esa postura con el repudio de la tiranía que se sentía en Atenas en ese momento histórico²³.

2.4. De la modificación de nombres preexistentes formados mediante ἵππος con fines cómicos, si no hay que entenderlos como acuñaciones propias de nombres nuevos, hay cuatro ejemplos, dos sin referencias sexuales y dos con ellas.

– En *Acarnienses* 603, aparecen ciertos Tisamenofenipos y Truhanipárquidas. Semejantes nombres se encuentran en un contexto en el que se pone de manifiesto la diferencia entre la vida sacrificada de los carboneros de Acarnas y los jóvenes buscacargos que medran en política. Todos los comentaristas señalan la intención de asociar a esos jóvenes con su situación social por medio de esos nombres: sería un ejemplo de utilización de nombres como modelo de un *status* determinado; pero probablemente lleve razón Gil, cuando indica que quizá sea un vano intento buscar una identificación precisa de esos personajes, para la que los escolios apuntan datos que parecen tomados de los propios nombres. Delación en Fenipo y bellaquería en Panurgo (nuestro Truhanipárquidas) son las notas de estos personajes²⁴.

– En el v. 1027 de la misma pieza se le llama a Lámaco, el rival de Diceópolis, Λαμαχιππιον, “Lamaquipito”. La carga irónica del nombre le viene dada por el contraste entre la nobleza que aportaba a un nombre la presencia del formante *-hipo* (recuérdese el anhelo de la madre de Fidípides) y la triste figura de Lámaco, derrotado y herido, transportado en unas parihuelas con los pies colgando, como si fuera a caballo. Todos los comentaristas aluden a la contribución a ese irónico contraste del sufijo de diminutivo que completa el compuesto.

²² V. Coulon-H. van Daehle, *Aristophane II. Les guêpes. La paix*, Paris 1969; D.M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.

²³ Ya he dicho que se consideraba una postura excesivamente procaz. En cuanto al rechazo de la tiranía, es un sentimiento que, exagerado como todo se exagera en la comedia, estaba muy presente en el ánimo de los atenienses, que guardaban muy mal recuerdo de los Pisistrátidas. Los versos anteriores a este que comentamos (488-99) expresan ese temor muy a las claras, y otro tanto vemos en *Lys*, 618-9. En Tucídides, sin tanta exageración, pasajes como los que describen la situación de Atenas tras los sacrilegios de Alcibíades (VI 53 ss.) y el golpe de estado oligárquico del 411 a.C. (VIII 61 ss.) dan pruebas de ese mismo sentir.

²⁴ Cf. A. Taccone, *Aristofane. Gli acarnesi*, Torino 1944; E. Rodríguez Monescillo, *Aristófanes. Comedias I. Los acarnienses*, Madrid 1985; L. Gil, *Aristófanes. Comedias I. Los acarnienses. Los caballeros*, Madrid 1995.

– Implicaciones sexuales conllevan la transformación del nombre de Hiponico en Hipocino (o Hipobino) en *Ranas* 429, que comentaremos al final, y la presencia en el v. 370 de *Lisistrata* del nombre Rodipa, Ῥοδιππη, entre los miembros del coro de viejas. El nombre no está atestiguado epigráficamente, aunque sí un Ῥοδιππος, del que aquel puede representar la forma femenina²⁵. Cabe, pues, dudar de si estamos ante una modificación o ante una invención. En cualquier caso, ni los escolios ni los comentarios de la obra que manejamos se hacen eco del chiste implícito en este nombre, pero Funaioli piensa que es el correlato en el coro de viejas de Mirrina y que ambos nombres tienen doble sentido erótico²⁶. Por su parte, Henderson (p. 127), probablemente llevado por su idea de que ἵππος sólo sirve como expresión metafórica del pene, interpreta el nombre como una mezcla vaginofálica; pero a mi entender dicha interpretación es poco plausible: ἵππος puede significar también vulva, y además la eficacia cómica de un nombre que significara “coñopolla” no se me alcanza. A mi entender, aceptando la sugerencia de Funaioli, es preferible ver en los dos elementos del compuesto Ῥοδιππη una alusión a los genitales femeninos y proponer para él un sentido aproximado de “coño de rosa”, “coño florido”; en una palabra, “coño-coño”, como el café-café.

2.5. Pura invención es el Escapírides (Ἀποδρασιπίδης) de *Avispas* 185, del que el escolio dice que está construido como un nombre de familia o de tribu, un nombre correctamente formado, en resumidas cuentas. Como señala MacDowell, Filocleón lo inventa para su padre, con la clara intención de adecuarlo a la acción que le atribuye: Tiracleón, en efecto, trata de escapar (ἀποδρᾶν) de la casa donde lo ha encerrado su hijo. El nuevo nombre, aparte de cómico, constituiría una sorpresa para el auditorio, que quizá esperara la mención de Laertes (recogido indirectamente en el Ἰθακήσιος que precede al nombre inventado), ya que la escena parodia la fuga de Odiseo de la cueva de Polifemo²⁷.

3. MENEOS

O *folleteos*. Y digo esto por dos razones. La primera es la casi absoluta igualdad formal y la consiguiente facilidad de confusión gráfica y auditiva entre κινεῖν y βινεῖν; la segunda, que el significado de ambos verbos es prácticamente idéntico,

²⁵ Una caracterización innecesaria, pues la presunta forma básica ya puede llevar implícito el género femenino.

²⁶ M.P. Funaioli, “Nomi parlanti nella Lisistrata”, *MCR* 19/20, 1984-5, pp. 113-20 (*apud* Gala, *op.cit.* p. 24).

²⁷ Cf. L.M. Macía, “Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes”, *Emerita* 78, 2000, pp. 211-41. En otras ocasiones, en cambio, el poeta respeta los nombres de los personajes de la escena que parodia: véase la escena de *Las tesmoforias* (vv. 855, ss.) en la que Eurípides y su suegro parodian la *Helena* de ese trágico, asumiendo la personalidad de Menelao, Helena y Teónoe.

si bien el segundo es sólo el término vulgar para fornicar, mientras el primero tiene como sentido primario el de mover, agitar y sólo en sentido figurado equivale al otro. La similitud de significado es señalada por antiguos (véase *Suda* π 2730) y modernos. Henderson trata ambos verbos conjuntamente, sumando a los ejemplos del simple κινεῖν los de sus compuestos ἐπικινεῖν y προσκινεῖν, que proporcionan una expresión menos cruda que la de βινεῖν. En este trabajo partimos del texto de Coulon en *Les Belles Lettres* y comentamos solo las formas de κινεῖν, pero como el aparato crítico ofrece casi siempre variantes con βινεῖν hay que entender que nuestro comentario valdría también para ellas, salvo que la expresión sería, en ese caso, directa y no metafórica²⁸.

Procederé en el comentario de la misma forma que en el capítulo anterior, atendiendo sólo a los ejemplos del uso metafórico de κινεῖν y su familia (sea como verbo o en nombres propios en los que ese verbo sea formante) presentes en las comedias que se han conservado completas.

3.1. Los usos verbales son los más numerosos. Su distribución es muy clara: en voz activa κινεῖν (y βινεῖν) refleja la actividad sexual del hombre, en medio-pasiva (en función pasiva) hay una referencia a la mujer o al integrante pasivo de la pareja homosexual²⁹; por su parte, en los empleos de προσκινεῖν, que describe los movimientos de la pareja en el coito, se aprecia un uso constante de la medio-pasiva (en función media) e indiferencia respecto al sexo del sujeto³⁰.

3.1.1. En la voz activa encontramos ejemplos como *Acarnienses* 1052, donde un padrino de bodas le pide a Diceópolis que consienta que el recién casado pueda librarse del ejército y quedarse en su casa dándole meneos a su mujer.

– En *Caballeros* 364, el Morcillero responde a la amenaza del Paflagonio: este va a agitar el Consejo, a ponerlo patas arriba (κινήσω, dice). Aquel repite el mismo verbo y compara su trabajo de agitar y mezclar los diversos ingredientes de las morcillas con lo que él va a hacerle al Paflagonio en el culo. Los escolios comentan los ingredientes y la imagen que sugieren las palabras del Morcillero, la traducción de Gil “y yo te embutiré el culo como tripa de morcilla” la reproduce perfectamente.

²⁸ Cf. J. Henderson, *o.c.* pp. 151-3; B. Baldwin, “The use of κινεῖν, βινεῖν”, *AJPh* 102, 1981. Para ἐπικινεῖν, que no se da en Aristófanes, véase Luciano, *Asinus*, 6; en cuanto a las diferencias entre las dos formas sinónimas, Vetta (*op.cit.*) remite a Luciano, *Parasitus*, 10, donde se habla de alguien que podía follarse (βινεῖν) a la hija de Atlante y estimular (κινεῖν) todas las emociones placenteras. Señala también que las mujeres emplean el más suave κινεῖν y solo usan βινεῖν en ocasiones especiales, como *Ec.* 228 y 706, donde Praxágora habla vestida de hombre, y *Lys.* 715, donde la protagonista adopta un tono deliberadamente vulgar.

²⁹ Véase un ejemplo del uso de βινεῖν en pasiva en boca del siervo de Agatón en *Tesmoforias* 50.

³⁰ Porque la voz media marca la implicación, el interés del sujeto en la acción verbal. Cf. C. García Gual, *El sistema diatético en el verbo griego*, Madrid, 1972.

– En *Nubes* 1371, Estrepsiades se escandaliza de una tirada de Eurípides que ha recitado su hijo: en ella un hermano le daba un meneo a su hermana de madre. Los escolios señalan la equivalencia de κινεῖν con συνουσιάζειν y la procedencia de la cita euripídea: el *Eolo*; dicen además que en Atenas estaba permitido el matrimonio entre hermanos, si solo lo eran de padre, de ahí lo escandaloso de los versos del trágico. Guidorizzi señala el paralelo homérico de *Od.*, 10. 7, donde no se aprecia el rechazo hacia semejantes relaciones y menciona el bien conocido caso de Cimón³¹, el hijo de Milciades, que mantenía abiertamente relaciones sexuales con su hermana Elpinice, que quizá lo era solo por parte de padre.

– En *Paz* 341, Trigeo encandila al coro con la gozosa situación de la que se disfrutará cuando consigan rescatar a la diosa: se podrán hacer muchas cosas, entre ellas κινεῖν. Los escolios repiten la identidad de significado comentada en el verso anterior y Henderson lleva razón al sugerir que en este pasaje no solo ese verbo alude metafóricamente a la actividad sexual, sino también otros, como πλεῖν.

– En *Lisístrata* 1166, el negociador ateniense rechaza la petición del espartano de que se les devuelva “el agujero de Pilos”: “¿en cuál nos meteremos nosotros entonces?”, dice él. Los escolios no comentan el pasaje y López Eire repite su comentario al v. 474 e insiste en el uso metafórico de κινεῖν. En realidad, todos los nombres de las plazas que se reclaman mutuamente atenienses y espartanos en el pasaje están cargados de doble sentido sexual. Pilos, por ejemplo, está relacionado con πύλη puerta, alusión que trata de recoger nuestro “agujero”.

– En *Ranas* 148, Heracles menciona entre los condenados del Hades a quienes “le han dado un meneo a un jovencito sin pagarle lo convenido”. Ni escolios ni comentaristas señalan esta vez el uso metafórico de κινεῖν; Van Daehle aporta el paralelo de *Tesmoforias* 343, donde se piden grandes castigos para conductas similares.

– Por último, en *Asamblea* 468, Blépiro expresa sus temores: “tal vez las mujeres, una vez en el poder, vayan a obligarnos a los hombres a darles un meneo”. Según Vetta, Blépiro utiliza en este punto lenguaje femenino, pues κινεῖν no βινεῖν es el verbo que usan las mujeres para aludir al coito, pero creo que no tiene razón, porque los hombres utilizan uno u otro indiferentemente.

– Los ejemplos anteriores tenían a hombres como sujetos de κινεῖν; en cambio en *Lisístrata* 474, si López Eire³² tiene razón, el sujeto sería una mujer: la corifeo de las viejas, antes de soltarle a su rival, el de los viejos, una terrible amenaza sobre la integridad de sus testículos, le dice que ella se va a estar quietecita, sin mover una paja. Si la alusión sexual existiera, debería entenderse su “sin molestar lo más mínimo” como “sin joder en absoluto”; sin embargo, creo que en este caso no hay equívoco sexual: la vieja ofrece un contraste muy cómico entre la sumisión

³¹ Cf. Plutarco, *Cimón* 15; Ateneo, 589e y Andócides 4.33.

³² Que remite a Baldwin, *op.cit.*, p. 79.

que sugiere su primera frase y la violenta agresividad de la siguiente; además, el empleo de la voz activa de κινεῖν con sujeto femenino rompería la regularidad de uso arriba mencionada.

3.1.2. En los dos ejemplos de κινεῖν en voz pasiva (*Eq.* 877 (repetido en 879) y *Nu.* 1102) el sujeto gramatical es el elemento pasivo de la pareja homosexual. En el primero el Paflagonio se jacta de haber terminado con los chaperos y de haber logrado borrar a Gritto de la lista de ciudadanos. Nada seguro parecen saber los escolios de tal personaje, del que dicen que otros lo llaman Grip(ρ)o. Basándose en esta noticia³³, Gil acepta esa lectura y apunta que los prostituidos tenían prohibido hablar en la Asamblea; en el segundo, el Argumento Justo interpela a los políticos que puedan hallarse entre el público: “estamos perdidos, maricones míos”. La broma es doble: por una parte, la alusión a su rival, el Argumento Injusto o Inferior (ἡττων) en el verbo, ἡττήμεθα; por otra, la referencia mediante la forma κινούμενοι, “los daosporculo”³⁴, a los políticos.

3.1.3. Tres ejemplos tenemos de προσκινεῖν, todos ellos en voz media, *Paz* 902, *Lisístrata* 227 (= 228) y *Asamblea* 256. La función de sujeto gramatical del primer ejemplo la desempeña un varón. El verso forma parte del pasaje fuertemente erótico ya comentado en que Trigeo describe el programa de festejos por la entrega de Teoría al Consejo; los escolios comentan solo que el empleo de este verbo resulta muy elegante (¿?) y Coulon y Platnauer se limitan a enviar un *confer* a *Lisístrata* 227, donde esta obliga a Cleonica a jurar (en nombre de todas las mujeres): “me entregaré de mala gana y no me apretaré contra él”. Mujer es también (Praxágora) quien dice no sentir temor a que en la Asamblea alguien trate de darle un meneo: “me menearé yo también: ¡pues no sé yo nada de meneos!” La metáfora sexual se refiere esta vez al ámbito de la lucha cuerpo a cuerpo, fuente de muchos equívocos sexuales en nuestras comedias³⁵. Los escolios señalan la referencia al coito y Vetta se limita a señalar el paralelo con los versos de *Lisístrata* recién citados.

3.2. Sólo un nombre propio, aparte de Hipocino, formado mediante κινεῖν tenemos en las comedias, Cinesias de Peónidas (*Lisístrata* 852, *al.*), reconocido por Mirrina, una de las conjuradas, como su marido. Se trata de un nombre muy común en Ática y Aristófanes ridiculiza a veces a un poeta ditirámico de ese nombre³⁶. Los escolios sugieren que ese poeta ditirámico es el protagonista de esta escena, algo

³³ Cf. también *Sud* (β 288, γ 467). Según los escolios, Cleón habría llegado a condenar a muerte al tal Gritto.

³⁴ τοὺς κινουμένους· τοὺς πορνεομένους, dice el escolio.

³⁵ Cf., entre muchos, los vv. 258-60 de esa misma comedia.

³⁶ Cf. *Av.* 1378, *Ran.* 153, 1437, *Ec.* 330.

bastante poco probable, a mi entender. También el aparente nombre de *demo* del que Cinesias se dice natural es auténtico: pertenecía a la tribu Leóntide. Estamos, pues, ante un caso similar al de Hippias en *Ves.* 500: utilización de un nombre real con fines cómicos.

La comicidad de la escena que comentamos se basa en su carga de erotismo, explícito o disimulado en las palabras, al que contribuyen los nombres de sus protagonistas: el de la esposa, Mirrina, tiene que ver con el mirto, una de las floridas plantas que eufemísticamente designan la vulva, y bajo la inocente apariencia del nombre y la filiación del marido se esconde también un evidente doble sentido. Los escolios señalan la relación del nombre Cinesias con κινεῖν, es decir, una sinonimia con fornicar, y la de Peónidas con πέος la palabra más vulgar para referirse al pene. Esta última relación es negada por Henderson por razones fonéticas³⁷ y apunta con razón que la simple relación con παίειν “sacudir, golpear”, del gentilicio es suficiente para el equívoco. Otro tanto opina López Eire, quien señala además que el sufijo -ιας con el que se forma el nombre propio sirve para designar a un personaje por un rasgo característico, así que llama al personaje “Cinesias de Jodióndidas”. A mi entender, no obstante, aún puede darse un paso más, traduciendo el equívoco no solo en el gentilicio sino también en el nombre propio y llegar a un “Meneitos de Jodióndidas”, aunque todo el que ha leído la escena (o ha visto su representación) sabe que no podrá hacer honor a tal nombre.

4. HIPOCINO

Es el momento de la palinodia: *no es verdad que en el comentario de García López al v. 429 de Las ranas fuera errata ese nombre así escrito*, el herrado (admitaseme la hache en honor del *hipo-*) era yo.

Quizá ofuscado por el verdadero nombre del padre de Calias (*cf. Av.* 283), yo había traducido “el hijo de Hipónico” en mi *Aristófanes*³⁸ y no me había percatado de que ese nombre había sido transformado por el poeta con evidente intención cómica. Se trata de un nombre ficticio en el que se combinan las dos posibles alusiones sexuales que hemos estudiado: caballos y meneos, lo que, unido al hecho decisivo de que fue esa la falsa errata que critiqué, justifica su posición destacada en este trabajo.

³⁷ *Op.cit.*, pp. 175-6. En efecto, tanto según Ruipérez (“Esquisse d’une histoire du vocalisme grec”, *Word*, 12, 1956, pp. 67-81) como según Bartonek (*Development of Greek long vowel system in ancient Greek dialects*, Praha 1966) el diptongo /ai/ no había monoptongado aún en /e/ en la época en que se representó esa comedia; pero S.T. Teodorsson (*The phonemic system of the Attic dialect 400-340 B.C.*, Lund 1974) admite una cronología mucho más antigua para el cambio y que permitiría el posible equívoco.

³⁸ Aunque ἵπποκίνου es el texto de la edición en que esa traducción se basa.

Consciente ahora de la situación, entiendo que el nombre plantea dos preguntas, que afectan a su forma y a su significado. La primera, que no modificaría los resultados de este trabajo, pues ya he dicho que los comentarios de las formas construidas mediante κινεῖν valdrían también para las hechas por medio de βινεῖν, es si el nombre auténtico, Hipónico, ha sido transformado en Hipocino o en Hipobino.

4.1. Ante todo hay que indicar que la palabra es un *hapax*. La lectura Hipobino (ἵπποβίνου, el nombre está en genitivo) es la de todos los manuscritos y la que documenta la tradición indirecta en los escolios y los lexicógrafos; además, poco antes se ha mencionado a Sebino (otro nombre con alusión sexual: *Telameto*). Así lo señala oportunamente Del Corno, quien en su texto de la *Fondazione Lorenzo Valla*, al igual que sucede en la edición oxoniense de F.W. Hall y W.M. Geldart (2 vols., 1900-1901), ofrece esa lectura. Hipocino (ἵπποκίνου), a su vez, es una conjetura de Sternbach³⁹, que parte de una simple interversión de -ίκου a -κίνου. Es la lectura de Coulon en *Les Belles Lettres* y la de la edición comentada de García López. De ella, pese a todo, partimos en este comentario, pues ella es en último término la responsable de este trabajo.

Escolios antiguos y comentarios modernos aluden a la intención del poeta de criticar a Calias mediante la deformación del nombre de su padre de forma tal que este adquiere un sentido obsceno que, en realidad, se refiere al comportamiento del hijo, exactamente el mismo procedimiento que vemos en la épica, aunque con una intención muy diferente, aplicado a nombres como Eurísaces, Pisístrato y Astianacte, hijos de Ayante, Néstor y Héctor, respectivamente, que evocan cualidades de sus padres. García López apunta que Calias es el último de un grupo de tres individuos impresentables mencionados en serie, hijos de la nueva educación y de las enseñanzas de Eurípides, que integra aquel junto al politicastro Arquedemo y el afeminado Clístenes. Él mismo, despilfarrador y cobarde, en vez de servir a su patria gastó su tiempo y su dinero en mujeres, defecto al que alude asimismo Del Corno, que cita el paralelo del v. 302 de *Electra* de Sófocles, donde se dice de Egisto que es un cobarde que sólo libra batallas con mujeres.

4.2. La segunda pregunta es qué significa el nombre deformado, respecto a lo cual nada dicen Del Corno ni García López ni Van Daehle. Sólo los escolios y los lexicógrafos antiguos atienden a esa cuestión, y todos apuntan a lo mismo: el segundo elemento (-βίνου según hemos dicho) alude a la fornicación, y el primero, al tamaño o cantidad, de modo que podríamos entender el compuesto como “follalotodo”:

³⁹ La conjetura es ingeniosa y elegante, verosímil incluso, pero resulta a todas luces innecesaria, porque no soluciona ninguna dificultad, ya que la forma de los manuscritos no plantea problemas.

“Calias el hijo de Follalotodo”, donde ese apelativo, según acabamos de decir, sirve para caracterizar a Calias, cuya afición por las mujeres ya ha sido mencionada⁴⁰.

La asociación del primer elemento del compuesto con el tamaño y la cantidad se hace en algún testimonio equiparándolo con *ἰππόπορνος*, una palabra poco usual pero que aparece en el v. 19 de la *Theophroroumene* de Menandro y que significa aproximadamente “gran putero, putaño”. Así lo hace el escolio a *Ranas* 429 (repetido en *Suda* ι 575) ya citado: ...τὸ δὲ ἵππος πολλαχού ἐπὶ τοῦ μεγάλου λαμβάνουσιν· ἰππόπορνε y menos explícitamente el de *Nubes*, 1070: ἰπποβῖνος (*sic*) · ὁ μέγας πόρνος. Con referencia sólo a la cantidad tenemos dos lemas de Hesiquio, ι 845, ya citado (véase n. 5) y ι 813: ἰππόβοτον· μεγάλοβοτον..τὸ γὰρ ἵππον ἐπὶ τοῦ μεγάλου τίθεται. Es notorio, por otra parte, que los testimonios mencionados apuntan a la utilización de nuestro compuesto en género masculino, pero al tratarse de un adjetivo de dos terminaciones cabe también la referencia al femenino, que tendría el significado de “putón”. Dos cartas del rétor Alcifrón (III 14. 1 y IV 11. 8) confirman esa posibilidad: la primera critica a Zeuxípa, τὸν ἰππόπορνον porque está esquilmando a un incauto mozalbete; la segunda cita a la ἰππόπορνος Mégara, que hizo otro tanto con cierto Teágenes. Hipocino sería pues, según los antiguos, un compuesto cuyo primer elemento alude a la cantidad y el tamaño y el segundo al sexo, y con ese significado (remitiendo a ἰππόπορνος) aparece en los diccionarios de Bally y de Liddell-Scott-Jones.

4.2.1. Pero quiero plantear la posibilidad de que ambos integrantes del compuesto hagan referencia al sexo, toda vez que “caballo”, como hemos visto, se usa como metáfora de los genitales humanos, y dado que, por una parte, el compuesto es un adjetivo de dos terminaciones y que, por otra, su referencia a los genitales es aplicable a los de los dos sexos, debe plantearse si el compuesto significará, más o menos, “pollafolladora”, es decir, “pichabrava”, o “coñofollador”, es decir, “chocholoco”.

Para responder a esta pregunta es imprescindible determinar la forma de su nominativo singular. El nombre, un *hapax*, recuérdese, aparece como ἰπποκίνου, en genitivo, y por tratarse de un compuesto de segundo elemento verbal su nominativo podría ser ἰππόκινος proparoxítono (así, aun con la forma ἰππόβινος, aparece en Bally y LSJ), ο ἰπποκῖνος properispómeno (la segunda iota es larga).

La cuestión es decisiva, pues en este tipo de compuestos la fuerza semántica recae en el elemento acentuado⁴¹, pero a la hora de decidir hay que tener en cuenta que si la forma correcta fuera la proparoxítona, no cabría achacarla al cumplimiento

⁴⁰ El escolio al pasaje (lo hemos citado al discutir la relación entre caballos y sexo) es explícito: “Se ha modificado el nombre de Hiponico para convertirlo en aficionado a las putas por su licenciosidad...De Calias se burla la comedia por despilfarrador de la hacienda paterna y por excesivamente mujeriego”.

⁴¹ Así es tanto cuando aparecen las dos formaciones, como en el tipo θηρότροφος / θηροτρόφος, como cuando no hay más que una, tipo ὄρεσιτροφος, ὄνειροπόλος. Cf. E. Risch, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin-New York, 1974², pp. 192, ss.

de la ley de Vendryes, ya que dicha norma no funciona en ático hasta después de Aristófanes⁴². Hay que apoyarse, pues, en posibles paralelos y en la significación que el compuesto alcanzaría con una u otra acentuación.

El paralelo de ἵπλόπορνος apoya, creo, la acentuación proparoxítona para nuestro compuesto y, en consecuencia, la atribución de la carga semántica activa a ἵππο- el presunto órgano sexual. En cuanto a la significación, si el acento del compuesto fuera proparoxítono, la referencia al órgano sexual no podría apuntar a la vulva, órgano no activo en el coito, sino al pene: “pollafolladora”, “pichabrava” o algo así sería el significado del compuesto y en cambio, si fuese properispómeno, el primer elemento no podría referirse al pene, sino a la vulva y la fuerza activa pasaría al verbo, con lo que el significado sería más o menos “follacoños”⁴³. La falta de paralelos para el properispómeno (que habría tenido acentuación paroxítona en caso de que la penúltima vocal del compuesto hubiera sido breve, cf. θηροτρόφος), y el hecho de que parece lógico que el órgano sexual sea entendido como agente de la actividad en que participa son datos suficientes para concluir que ἵπλόνικος es la forma verdadera y que el órgano sexual al que alude –si, como propongo, puede entenderse esa alusión y no (o además de) la referencia al tamaño y la cantidad– es el pene. “Pollafolladora”, “Pichabrava” significaría, pues, ese Hipónico deformado en Hipocino (mejor, Hipobino) con el que Aristófanes intenta criticar a su disoluto hijo: “Calias, el hijo de Pichabrava”.

Cantada la palinodia, solo queda expresar mi más sincera enhorabuena a José García López por este homenaje, seguro de que, aunque él tuviera algo que criticar a lo que he escrito, mostraría de nuevo la misma generosidad de que hizo gala cuando no protestó porque tildara de error lo que en realidad era un acierto suyo. Uno más entre mil.

⁴² Es la que hace que palabras como τροπαῖον, properispómenas con antepenúltima breve, se acentúen τρόπαιον, proparoxítonas. Cf. M. Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, París, 1972, p. 292 y el escolio al v. 697 de *Las tesmoforias*.

⁴³ El *Telameto* (Σεβίνοσ) de *Ranas* 423 y *Asamblea* 980 demuestra los efectos que en el significado tiene la acentuación sobre la parte verbal.

LA RESPUESTA DE ÉOLO A ODISEO (Od. 10, 72-75)

ANTONIO MARCO PÉREZ

I.E.S. Cañada de las Eras (Molina de Segura)

Magia, mitología y religión primitivas aparecen entreveradas en esta breve escena típica hospitalaria homérica¹. Una potencia natural, como es el viento, divinizada y antropomorfizada en la persona de Éolo acoge a Odiseo en su paradisíaca isla flotante.

Αἶολος, es el nombre griego *Aiwołos*, presente en micénico, *aworo*² y *a₃woreusi*³. Aura Jorro considera que *aworeusi* sería una posible lectura de KN Ws 1707... y, en tal caso, podría interpretarse *ΑἶΦολεῦσι como el primer testimonio de los <Eolios> y de la existencia de una colonia eolia en la Creta micénica. Hans von Kamptz en su *Homerische Personennamen*, interpreta el nombre de Αἶολος como “rasch sich bewegend”, “el que se mueve con rapidez”⁴.

Zeus, dueño de los fenómenos atmosféricos, ha hecho a Éolo “administrador de los vientos” (ταμίην ἀνέμων: v. 10, 21). Éolo vive –como otros personajes homéricos– en una situación paradisíaca en una isla flotante donde reina el orden y bienestar, con su esposa y rodeado de sus doce hijos, seis parejas acordes de seis matrimonios entre hermanos –como son los casos de Zeus y Hera, y de Alcínoo y Arete–; orden y bienestar celebrados en constantes *banquetes* (δαίνυνται: v. 9) acompañados de música todo el día (vv. 9-10). El verbo δαίνυμι –constatable ya en *Iliada* I– es símbolo homérico de la felicidad, tanto divina como humana⁵.

¹ Sobre las *escenas típicas homéricas* pueden consultarse los estudios de W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin, 1933, el de M. Parry, “Über typischen Szenen im Homer”, ahora reeditado en J. Latacz, (Ed.), *Homer Tradition und Neuerung*, Darmstadt, 1979, pp. 289-294. Así como sobre las escenas típicas hospitalarias el artículo, que incorpora no pocas precisiones, de Mark W. Edwards, “Type-Scenes and Homeric Hospitality” en *TAPhA*, 1975, 105, pp. 51-72; y los estudios de Steve Reece, *The Stranger’s Welcome*, Michigan, 1993; y la tesis dirigida por el Prof. Dr. D. José García López a A. Marco, *La Hospitalidad en la Poesía Griega Arcaica*. Análisis y valoración del concepto ξείνος en Homero, Hesíodo y Píndaro, Murcia, 2003.

² En KN ch 896 cf. A. Heubeck, *Commento Odissea*, Milano, 1998⁷, p. 219; F. Aura Jorro, *Diccionario Micénico*, Madrid, 1999, vol. I, p.142.

³ En KN Ws 1707. α. 1-2, cf. Aura Jorro, *op.cit.*, I, p. 141.

⁴ Göttingen, 1982, p. 233.

⁵ Un excepcional artículo sobre la comida, su simbolismo y su relación con la hospitalidad es el de Johannes Th. Kakridis, “Griechische Mahlzeits- und Gastlichkeitsbräuche” en *Dialogus: für Harald Patzer zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Wiesbaden, 1975, pp. 13-21.

La escena de Éolo en el regreso de Odiseo a Ítaca es de gran singularidad. En ella *se acoge*, en el primer encuentro, al recién llegado *amablemente* (μηνα δὲ πάντα φίλει με: 10, 14 *cf.* χρῆ ξεῖνον παρεόντα φιλεῖν, 15, 74) dispensándole hospitalidad *durante todo un mes* (v. 14) y ayuda especialísima, provisiones (πομπή: v. 18), para proseguir su viaje. Especialísima ayuda en la medida en que se le envía un viento favorable, el Céfiro (viento del Noroeste), y se le regalan *en un odre –de un buey de nueve años–* (v. 19) encerrados los restantes vientos (es decir, Βορέας, Νότος y Εὖρος), para que éstos no imposibiliten el feliz término del regreso a la patria, al hogar. *Después de nueve días* de navegación *el décimo*⁶ avistan Ítaca y el humo de sus hogares, mas Odiseo, que hasta entonces no había descansado, se duerme y es víctima de la envidia y avaricia de sus más próximos compañeros, quienes desatan el odre –que contenía los vientos–, al sospechar que Odiseo se ha enriquecido sobremedida y guarda *oro y plata* en aquel odre, mientras ellos regresan con las manos vacías. La acción de los vientos liberados produce una tempestad, que devuelve a Odiseo y sus compañeros a la isla de Éolo de donde habían partido. Pero en este segundo momento, Odiseo es rechazado y despachado por Éolo sin contemplaciones al ser considerado *maldito de los dioses* (vv. 72 y ss.), con quien no se tiene ninguna obligación de ayuda (v. 73), porque se le entregó la mejor ayuda posible y no ha logrado éxito en su acción.

Los elementos mágicos de la escena son numerosos y sobre ellos ha llamado la atención Reinhold Strömberg en su acertadísimo artículo “The Aeolus episode and greek wind magic”⁷: a) odre: ἄσκον v. 19; b) cordón brillante de plata: μέρμηθι φαεινῇ ἀργυρῆ v. 23-24; c) el viento en sí, en su personificación y fenómeno; d) bronce: χάλκεον, v. 4; e) la isla flotante: v. 3: πλωτῆ ἐνὶ νήσῳ ; f) el sueño: v. 31: γλυκὺς ὕπνος y 68-9: ὕπνος σχέτλιος; g) aproximación de lo distante (vv. 29-30); h) tormenta / tempestad marina, v. 48: θύελλα, v. 54: κακῆ ἀνέμοιο θύελλη; i) maldición / rechazo (vv. 72-75); j) los números doce, seis, nueve y diez, y un mes (treinta días, ¿una luna?)

Para Reinhold Strömberg⁸ la historia de Éolo con sus peculiaridades tiene su origen en un tiempo donde todo lo imaginable y su dominio eran posibles, por increíble que nos parezca hoy; y donde todo ello estaba enraizado en creencias relacionadas con la práctica de lo mágico. R. Strömberg –que ha investigado el folclore y la supervivencia de motivos en relatos antiguos– se inclina por un origen prehomérico del motivo del odre o bolsa mágica de los vientos, aunque parece im-

⁶ Sobre el simbolismo de los números en Homero, *cf.* G. Germain, *Homère et la mystique des nombres*, Vendôme 1954; sobre el simbolismo del nueve, *cf. op. ant.*, p. 13, W. Helck, “Neumheiten”, *Lexikon der alten Welt*, Zurich- Stuttgart, 1965, y A. Marco, *op.cit.*, pp. 100-101.

⁷ En *Acta Universitatis Gothoburgensis (GHA)* 56, 1950, pp. 71-84. *Cf.* también sobre el dominio mágico del viento J.G. Frazer, *La Rama Dorada* (= *The Golden Bough* 1890) Madrid, 1986¹¹, pp. 110-113.

⁸ *Cf. loc. cit.*, p. 84.

posible establecer dicho origen. El motivo del saco o bolsa mágica de los vientos es constatable desde Escandinavia hasta la India y Australia⁹. Éolo sería, a su modo, una extraña mezcla de mago y hombre prudente, guiado estrictamente por las leyes de los dioses y del derecho. En esta escena homérica se daría una mezcla de saga, simbolismo alegórico y magia¹⁰. El comportamiento de Éolo hacia Odiseo estaría determinado por la opinión de que aquel que merece un castigo debe cumplirlo.

Otro aspecto de interés en la escena es la respuesta de Éolo a Odiseo en su segundo encuentro, vv. 72-75. Alfred Heubeck se inclina por pensar que: “È presumibile che il poeta non abbia trovato nei racconti popolari il modello di questa doppia visita”¹¹. La brevedad de la escena (característica sobre la cual ya llamó la atención Eustaquio de Tesalónica en su *Comentario a Odisea* 1, 364, 11-20 ss.) implica el conocimiento tácito por parte del auditorio homérico del ritual hospitalario propio. La brevedad de la escena, en la que no aparece ninguna vez el concepto ξείνος ni derivados de él, pero sí sinónimos del verbo ξεινίζω, sirve como *contrapunto* y *antitipo* a las grandes escenas de acogida –por ej. la de los Feacios en la que se está narrando el encuentro con Éolo–, e incluso a las escenas de rechazo, como el enfrentamiento a Polifemo –escena inmediata precedente a la de Éolo–.

Entre todos los estudios sobre la hospitalidad homérica, el de Steve Reece, *The Stranger's Welcome*, destaca por su coherencia, rigor y análisis. St. Reece propone un esquema¹², como telón de fondo, no prescriptivo, de toda escena de hospitalidad; se trata de una abstracción –según sus mismas palabras–. La audiencia homérica estaría familiarizada con él, y dicha familiaridad sería y es esencial para detectar modelos, alusiones, ironías, parodias, detalles de humor y predicciones, augurios. En general hay que distinguir entre lo acostumbrado y lo novedoso y único. Precisamente esta tensión entre lo convencional y lo innovador, entre lo genérico y lo propio de un contexto o personaje, entre el telón de fondo y el escenario de una forma particular, es la que define la estética de la poesía homérica.

Éolo, dios de los vientos, despidе a Odiseo en los siguientes términos:

“ἔρρ' ἐκ νήσου θᾶσσον, ἐλέγχιστε ζώντων·
οὐ γάρ μοι θέμις ἐστὶ κομιζέμεν οὐδ' ἀποπέμπειν
ἄνδρα τόν, ὅς κε θεοῖσιν ἀπέχθηται μακάρεσσιν.
ἔρρ', ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπεχθόμενος τόδ' ἰκάνεις.”
ὡς εἰπὼν ἀπέπεμπε δόμων βαρέα στενάχοντα.

⁹ Y como él mismo señala es constatable en el folclore vasco y en el cuento *El jardín del paraíso* de Hans Christian Andersen.

¹⁰ Cf. U. Hölscher, *Die Odyssee, Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988.

¹¹ Cf. *loc. cit.*, p. 223.

¹² Cf. al final de este artículo el esquema de la escena propuesto por St. Reece en *The Stranger's Welcome*, Michigan, 1993, pp. 215-216.

“«Sal de la isla rápido, maldito entre todos los vivientes,
 porque no me está permitido acoger ni proveer
 al varón, que se ha hecho odioso a los dioses bienaventurados.
 Vete, porque maldito de los inmortales aquí has llegado.»
 Así habló, y me echó de su casa, mientras yo tanto gemía.”

Métricamente son dignas de destacar las siguientes figuras: a) El v. 75 con sus cinco espondeos señala, por su gravedad, la orden de Éolo y la maldición de Odiseo entre todos los vivientes. b) La anáfora de los vv. 72 y 75 en ἔρρ' ἐκ ... ἔρρ', ἐπ-, además de la aliteración del fonema ἄπ en los vv. 73. 74. 75. y 76 subraya la orden de alejamiento. c) El desbordamiento del v. 73 en el v. 74: ἄνδρα τόν., d) La aliteración del fonema -σιν (formas jónicas), en los tres sustantivos referentes a la divinidad en los vv.74-75.

Tres veces (vv. 33; 44; 72) aparece en los 79 versos de esta escena el adv. θᾶσσον: comparativo de ταχύς, siempre en la misma disposición métrica, ocupando el tercer pie del hexámetro. El adverbio señala la rapidez en el *regreso*, νόστος, de Odiseo a Ítaca (v. 33), así como la rapidez con la que este *regreso* es desbaratado por la avaricia de los compañeros de Odiseo al hacer volver a todos por su imprudente acción al punto originario (*Flash Back*) de la escena, la isla de Éolo; pero ahora no podrán contar con la incomparable fuerza y ayuda del Señor de los vientos, lo que demorará el *regreso* definitivo de Odiseo a Ítaca y la pérdida de todos sus compañeros.

ἐλέγχιστε: “maldito, miserable, despreciable”, en oposición a αἰδώς¹³ → ἐλέγχω: “injuriar, censurar, inculpar”; sinónimo de (κατ)αἰσχύνω y ἀτιμάω, precisamente dos de las acciones que nunca se deben al ξεῖνος, a quien nunca se debe *ofender* ni *des-honrar*. Pero es que el fracasado *regreso*, es decir la vuelta a Eolia, prueba la ira y la maldición de los dioses a Odiseo. Esta misma idea se repite en los vv. 74 y 75 bajo las fórmulas: v. 74: θεοῖσιν ἀπέχθηται μακάρεσσιν; v. 75: ἀθανάτοισιν ἀπεχθόμενος → en los dos versos el verbo ἀπεχθάνομαι: “hacerse odioso, hacerse enemigo de alguien”.

En el verso 73 tenemos los verbos κομίζω¹⁴, (“cuidar, acoger, hospedar”, sinónimo de φιλέω¹⁵, de ξενίζω así como de δέχομαι) y ἀποπέμπω (“despedir, enviar, proveer”; con sent. neg. “despachar, echar”), directamente relacionados con ξενίζω, además del verbo ἰκάνω¹⁶, en el v. 75. La *despedida*, ἀποπέμπω, es, precisamente, uno de los aspectos menos desarrollados en Homero en contraposición con el saludo¹⁷ y la acogida, sin embargo aquí se acentúa, con estilo directo (vv. 72-75), para reseñar lo anómalo de la situación de Odiseo. Tres veces aparece en esta escena el verbo

¹³ Cf. H.W. Norheider s.v. ἐλέγχιστος, en *LfgrE* col. 523-524.

¹⁴ Cf. H. W. Nordheider, s.v. κομέω, κομίζω, en *LfgrE*, col. 1478-1480.

¹⁵ Nótese la recurrencia a este verbo en el v. 14 y al sustantivo en el v. 38, que indican la estrecha relación entre amistad y hospitalidad en Homero, véase a este respecto la obra de Helena Kakridis, *La notion de l'amitié et de l'hospitalité chez Homère*, Thessaloniki 1963.

¹⁶ Cf. R. Führer, s. v. ἰκάνω (ἰκνέομαι), en *LfgrE*, (1989) col. 1167-1182.

¹⁷ Cf. J. Elmiger, *Begrüßung und Abschied bei Homer*, Freiburg/Schweiz 1935.

ἀποπέμπω (vv. 65. 72. 76), en el v. 65 acompañado del adv. de modo ἐνδουκέως ἀπεπέμπομεν, para indicar una de las características de la hospitalidad homérica: “amablemente¹⁸ te despedimos”. En el v. 75 el infinitivo de ἀποπέμπω aparece, en un binario único en Homero, junto al ya citado sinónimo homérico de ξεινίζω: κομίζω, con una fuerza intensiva en el rechazo de Éolo hacia Odiseo, que corrobora el v. 76 recurriendo de nuevo a ἀποπέμπω para indicar –en un juego semántico con el mismo verbo– su acepción negativa: “despachar, echar”.

La “escolta” o “acompañamiento”, πομπή (vv. 18. 79), acción propia del anfitrión con su huésped, implica la *provisión* de bienes para proseguir el viaje, a menudo explícitos en los *regalos hospitalarios*. En Homero este sustantivo está relacionado con la hospitalidad¹⁹

La expresión οὐ θέμις ἔστω en forma positiva ἢ θέμις ἔστω es frecuente en Homero. Constatable en *Iliada*, donde también se recurre a ella en forma negativa (cf. por ej. *Il* XIV, 386; XXIII, 44). En esta ocasión, su uso por parte de Éolo *legítima*²⁰ religiosamente su negativa a *acoger y proveer* a Odiseo. La expresión ἢ θέμις ἔστω, de profunda raigambre religiosa, puede traducirse: “como es costumbre; como está permitido; como está mandado”²¹. Con igual expresión negativa, pero con resultado contrario –al existente entre Odiseo y Éolo, en *Od.* 10, 73– se dirige Eumeo a Odiseo desconocido respondiendo: “Forastero, no es santo deshonrar a un extraño, ni aunque viniera más miserable que tú, que de Zeus son los forasteros y mendigos todos” (*Od.* 14,56-58, trad. de J.L. Calvo).

Como en el encuentro de Odiseo con Polifemo se perciben en el segundo encuentro de Odiseo con Éolo muchas de las características del *estilo épico primitivo*: un estilo forjado de caracteres fuertes, de egotismo primitivo, manifiesto en la intolerancia y en confesiones dogmáticas,... un estilo voluntario y enérgico,... cargado de afirmaciones y discriminaciones brutales; formado de frases cortas y fuertes, en donde no existe el diálogo propiamente dicho, sino la contraposición²².

En resumen, a primera vista, en este último momento Éolo contradice con su rechazo del huésped –ahora ya conocido, es decir su *antiguo huésped*– las normas hospitalarias homéricas, según las cuales son acogidos desconocidos e incluso acusados de crímenes, como Belerofonte (*Il* VI, 174 ss.) y Teoclímeneo (*Od* 15, 222 ss.). En la conducta de Éolo hacia su huésped inesperado no parece hallarse aquí

¹⁸ “La acogida al huésped se caracteriza también con tres adverbios, uno de modo como ἐνδουκέως, otro temporal como νῦν, y un tercero de lugar como ἐνδον, con toda la fuerza que posee en el ἀναγνωρισμός de Odiseo a Eumeo y Filecio (21, 207)”, cf. A. Marco, *op.cit.* p. 265.

¹⁹ Cf. VI, 171; 7, 191; 7, 193; 8, 30; 8, 31; 8, 33; 8, 545; 8, 568; 9, 518; 10, 18; 10, 79; 11, 332; 11, 352; 11, 357; 13, 41; 17, 191; 17, 194; 19, 313; 20, 364; etc...

²⁰ Sobre el concepto de θέμις, cf. M. Ruipérez, “Historia de θέμις en Homero”, en *Emerita* 28, 1960, pp. 99-123. Cf. M. Schmidt, s.v. θέμις en *LfgRE*, (1989) cols.990-994. R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes*, Leipzig 1907.

²¹ Cf. la acertada traducción a la expresión española de J.L. Calvo de *Od.* 3,45.

²² Cf. H. Morier, *La psychologie des styles*, Genève, 1959, p. 199.

ninguna compasión, ἔλεος, (*mit-leiden*)²³ hacia el desventurado Odiseo, víctima de la envidia de sus más próximos compañeros. Sin embargo, para Éolo el fracaso de Odiseo en su *regreso* le presenta como un *maldito de los dioses* y con ellos no desea indisponerse Éolo. De este modo, parece poder interpretarse esta aparente contradicción entre las dos reacciones de Éolo ante Odiseo. Tenemos aquí, en esta breve escena de acogida, un ejemplo de *escena contraste* y *antitipo* de hospitalidad, según la terminología de St. Reece. No se trata, por tanto, de una escena desarrollada con las características propias de una escena típica hospitalaria –lo que sería bastante aburrido–, sino, más bien, la solución atípica de ella llama la atención del oyente sobre un *Flash Back* en el que Odiseo avista Ítaca y el humo de sus hogares, pero no arribará a ella sino tras múltiples y dolorosas peripecias.

ESQUEMA DE LA ESCENA DE LA VISITA DE ODISEO A ÉOLO:

- | | | |
|-------|---|------------------|
| I. | Doncella junto al pozo. Adolescente en camino. | |
| II. | Llegada al destino | 10, 1. 13. 60. |
| III. | Descripción de los alrededores: | |
| | a. de la residencia | 10, 3-4 |
| | b. de (las actividades de) la persona buscada | 10, 5-12. 60-61. |
| | c. de (las actividades de) los otros. | |
| IV. | Perro en la puerta. | |
| V. | Espera en el umbral | 10, 62-63. |
| VI. | Súplica. | |
| VII. | Recepción o acogida: | |
| | a. El anfitrión ve al visitante. | |
| | b. El anfitrión duda si ofrecer hospitalidad. | |
| | c. El anfitrión se levanta de su asiento. | |
| | d. El anfitrión se acerca a su visitante. | |
| | e. El anfitrión atiende a los caballos del visitante. | |
| | f. El anfitrión toma al visitante de la mano. | |
| | g. El anfitrión expresa la fórmula de acogida. | |
| | h. El anfitrión le toma la lanza. | |
| | i. El anfitrión lo conduce al interior. | |
| VIII. | Asiento. | |
| IX. | Fiesta/ Celebración: | |
| | a. Preparación. | |
| | b. Consumición. | |
| | c. Conclusión. | |
| X. | Bebida después de la comida. | |

²³ Cf. W. Burkert, *Zum altgriechischen Mitleidsbegriff*, Erlangen 1955.

- XI. Identificación:
 a. El anfitrión pregunta al visitante.
 b. El visitante revela su identidad.
- XII. Intercambio de información 10, 14-16.
- XIII. Diversión 10, 14-16.
- XIV. El visitante pronuncia una bendición (de los dioses) dirigida al anfitrión.
- XV. El visitante comparte una libación o sacrificio.
- XVI. El visitante pide permiso para ir a dormir.
- XVII. Cama.
- XVIII. Baño.
- XIX. El anfitrión procura (con discreción) retener al visitante 10, 14-16.
- XX. Regalos de hospitalidad 10, 19-20, 35-45.
- XXI. Comida de despedida.
- XXII. Libación de despedida.
- XXIII. Formulación de buenos deseos.
- XXIV. Augurios de despedida e interpretación.
- XXV. Escolta o acompañamiento al visitante hacia su destino 10, 17-26, 72-76.

LA GIMNÁSTICA MÉDICA Y EL TRATADO HIPOCRÁTICO SOBRE DIETA

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ CONESA
Universidad de Valencia

El tratado *Sobre Dieta*, que lleva el apelativo de hipocrático en sentido lato, en razón de la sintonía de la materia tratada con la doctrina general del llamado *Corpus Hippocraticum*, es quizás, el escrito más relevante y de más interés de la literatura médica hipocrática. Quizás también por esta misma razón es uno de los tratados más controvertidos en lo que llamamos la cuestión hipocrática.

En efecto, en el podium de las controversias se han suscitado numerosas dudas sobre su datación, autoría, incluso sobre la originalidad del autor.

El tratado se presenta en las ediciones modernas dividido en cuatro partes o libros. Pero, según noticias de Galeno, el comentarista más insigne de la medicina hipocrática en la antigüedad, en algunas ediciones antiguas constaba de tres libros y comenzaba por el que en las modernas es el segundo libro. No obstante, parece razonable la disposición de las ediciones modernas en cuatro libros. Los cuatro libros constituyen una unidad en el tratado desde los parámetros de contenido y método. El nexo de su unidad se basa en lo que el autor llama su descubrimiento, su εὕρημα, refiriéndose a la prodiagnosis o diagnóstico precoz.

El fondo general de su teoría es la dietética humana en relación con la salud. El autor entiende por dieta el conjunto de los alimentos y de los ejercicios físicos. En líneas generales, el tratado es sutil y complejo, pues junto a las valiosas observaciones racionales, en opinión de algunos comentaristas, se detectan arbitrariedades y ciertas fantasías.

La tesis fundamental sobre la que cabalga la teoría del autor, y que no es original, como veremos, se basa en el equilibrio de los alimentos y los ejercicios físicos. Este equilibrio es lo esencial de la dieta humana. El predominio de uno de estos elementos sobre el otro crea un desequilibrio que se traduce en una anomalía, estado patológico o enfermedad si no se corrige. Ahora bien, el diagnóstico debe tener en cuenta factores como la edad y el sexo de los individuos, la salubridad de los lugares donde habita, el régimen de vientos, la complejión de los individuos, etc. No cabe duda de que el autor conoce bien el tratado hipocrático sobre *Aires, aguas y lugares*, primer tratado sobre medio ambiente en la literatura médica. Por mor de la brevedad de estas páginas, no

entraremos en el análisis pormenorizado del contenido del tratado. Para ello remitimos a la obra de R. Joly¹ y el magnífico comentario de Ieronymus Mercurialis².

Llama la atención el cuarto libro del tratado, que lleva el título alternativo de *Sobre los ensueños*³. Este cuarto libro representa la primera tentativa seria y racional de una explicación de la fenomenología onírica en la literatura occidental, especialmente por la novedad de su utilización para un diagnóstico precoz o prodiagnosis del estado psicofísico del soñante o enfermo. Según el autor, la génesis de los ensueños va ligada a un proceso biológico y de la digestión. Los ensueños vienen a ser signos o síntomas que posibilitan el diagnóstico del cuadro clínico de la salud, y sirven para evitar que la enfermedad aflore. Este es el sentido profiláctico y preventivo del tratado.

El autor aborda aquí también la teoría del macrocosmos⁴ y microcosmos, estableciendo una correspondencia o semejanza entre la fenomenología onírica celeste y el individuo. Macrocosmos y microcosmos se corresponden en sus fenómenos. La teoría es la misma que aparece también en el tratado hipocrático de las *Ebdómadas* o *Semanas*. En este último tratado hay relaciones de semejanza muy curiosas, así el firmamento se corresponde con la piel, los astros con el circuito periférico del cuerpo, el sol con el circuito del corazón y la luna con el diafragma.

DATACIÓN Y AUTORÍA DEL TRATADO *SOBRE DIETA*

La datación del tratado *Sobre Dieta* suscita controversias, lo que hace difícil fijar con seguridad una fecha de su redacción. Pasando por alto la postura radical de Edelstein, que niega que algún tratado del Corpus se deba a la mano de Hipócrates, y sin entrar en el análisis de las distintas posturas, parece razonable fijar su redacción hacia el año 400 a. C.

Respecto a la identificación del autor no son menos las controversias. Galeno admitía que Hipócrates era el autor sólo del libro segundo. No obstante la tradición ha propuesto varios nombres, como Heródico de Selimbria, que reúne, al parecer, las mejores condiciones para hacerse acreedor de la autoría del tratado. Pero la tradición propone también otros nombres, como Filistión de Locros, Aristón, Euforión, Faón, Ferécides, Eurifonte y Filetas. De algunos de estos nombres apenas se sabe gran cosa.

ANTECEDENTES DE *SOBRE DIETA*

El autor reconoce que muchos otros antecesores escribieron sobre dietética. Pero con cierto orgullo, carente de modestia, afirma que ha subsanado las equivocaciones de sus predecesores y que él ha expuesto la doctrina dietética a fondo. Se jacta de su descubrimiento (εὕρημα) que consiste en la prodiagnosis o diagnóstico precoz. Pero,

¹ *Recherches sur le traité pseudos-hippocratique du Régime*, Paris 1960.

² *De arte et gymnastica*, Ventiis IVNTAS MDLXXIII.

³ Para una versión en castellano de *Sobre Dieta*, cf. C. García Gual, BCG, Madrid 1986.

⁴ Cf. fr. B34 D.-K.

en realidad, si nos fijamos en el epílogo del tratado, su descubrimiento se extiende a la totalidad de su obra, pues acaba diciendo: “aquí queda descubierta por mí la dieta, en la medida que puede descubrirla quien es humano, con la ayuda de los dioses”. No es la primera vez que se menciona a los dioses y a los espíritus apotropaicos que alejan los males. Muestra su credo religioso y se anticipa a aquello del refranero español: “invocar a los dioses es cosa sana, pero conviene ayudarse a sí mismo”. Refrán: “a Dios rogando y con el mazo dando”.

Al desaparecer Pitágoras, sus discípulos, aunque dispersos, continuaron como médicos la doctrina del maestro. Quizás el más destacado sea Alcmeón de Crotona⁵, considerado por muchos el verdadero padre de la medicina. Los estudios de Alcmeón sobre medicina, y concretamente dietética, tienen factura científica, al menos para su tiempo. En algunos de los fragmentos que se conservan de Alcmeón podemos ver reflejadas algunas de las ideas del autor de *Sobre Dieta*. La salud, preconiza Alcmeón, reside en el equilibrio de las cualidades: “de lo húmedo, lo seco, lo frío, cálido, etc. Pero el predominio de uno de estos elementos sobre los demás provoca la enfermedad, la supremacía de uno de estos factores es destructiva, la enfermedad se presenta, a veces, por causas internas, tales como el exceso de calor o frío, otras veces por causas externas, por ejemplo, el exceso o falta de alimento. A veces surge por humedad”. Esto nos evoca los conceptos de *Sobre Dieta* como repleción, exceso de alimentos o vacuidad, de ejercicios. La influencia en mayor o menor grado se puede detectar en otros autores pitagóricos como Heráclito, Empédocles, Anaxágoras, Arquélao, etc.

LA GIMNÁSTICA MÉDICA Y SU APLICACIÓN EN EL TRATADO *SOBRE DIETA*

De acuerdo con los fundadores de la gimnástica médica, ésta se puede definir como una ciencia que estudia la naturaleza, condiciones y fines de la práctica de los ejercicios físicos que favorecen el buen desarrollo y fortaleza del cuerpo, conserva la salud y cura la enfermedad.

Según Galeno, la gimnástica médica tiene su origen en el mismo Asclepio, dios de la medicina, que es tanto como decir, desde los primeros baluceos de la gimnástica en general. La gimnástica general es tan antigua en Grecia como sus primeros pobladores. Las competiciones deportivas que relata la *Iliada* con motivo de los funerales de Patroclo nos dan ya una idea de su antigüedad. Ahora bien, la evolución de la gimnasia a lo largo del tiempo dio lugar en Grecia a varias modalidades, de acuerdo con sus fines y efectos. Así, había una gimnástica bélica o militar, la atlética, la recreativa, sobre la que Platón⁶ decía: “de todos los esparcimientos el primero por excelencia es la gimnasia. La gimnástica higiénica y finalmente, la gimnástica médica o curativa. Ésta es debida a la evolución y maduración de la gimnástica higiénica”.

Parte de la tradición considera a Pródico, un sofista contemporáneo de Sócrates, el primero que observó la íntima relación entre ciertos ejercicios físicos y la salud de

⁵ Aecio V 14, 1; Clemente, *Strom.* VI 16.

⁶ Pl., *Ti.* 87a.

quienes los practicaban. Al parecer, Prodicó ideó un sistema de ejercicios que más tarde sería perfeccionado por Hipócrates y otros seguidores. Los principales ejercicios propuestos por Pródico consistían en carreras, saltos, natación y lucha. La lucha la admitía también Platón con la condición de que fuera de movimientos moderados y mitigados. En la gimnástica médica, en general, se excluían los ejercicios violentos.

El autor de *Sobre Dieta*, pone una condición a quienes escriben sobre dietética. Dice textualmente: “Afirmo que quien pretende componer acertadamente un escrito sobre dieta humana debe, antes que nada, reconocer y discernir la naturaleza del hombre en general”. Pues bien, por lo que concierne a Pródico, consta por Galeno⁷ y Cicerón que a Pródico se le adjudicaba el haber escrito un libro sobre la naturaleza del hombre.

El conocimiento de Pródico sobre la fenomenología celeste está atestiguado en Aristóteles⁸, que dice: “a ningún otro de los que actualmente cavilan sobre las cosas del cielo prestaríamos atención, excepto a Pródico. A él por su sabiduría y sus opiniones”.

Pero un texto de Platón⁹ coloca en el debate sobre el fundador de la gimnástica médica a Heródico de Selimbria. El texto de Platón es muy significativo. Dice: “La terapéutica de las enfermedades, lo que hoy se llama yátrica, no estaba en uso entre los Asclepiadas, según dicen, antes de la época de Heródico. Pero éste, que era pedotriba perdió la salud, hizo una mixtura de gimnástica y medicina y comenzó por torturarse a sí mismo para seguir después torturando a muchos otros”.

Es evidente la dura crítica de Platón, la que secundaba también, al parecer, Hipócrates, discípulo de Heródico, contra los severos métodos de éste para curar las enfermedades. Platón siempre defendía ejercicios físicos moderados y mitigados. No es la única vez que Platón arremete contra los métodos de Heródico de Selimbria. A éste censura Platón al parecer por haber recetado a un enfermo un paseo hasta Mégara, a unas 7 leguas (unos 40 Km.) desde donde estaba y regresar inmediatamente.

Sin embargo en el texto de Platón llama la atención que mencione a Heródico de Selimbria como pedotriba. Esto ha podido crear cierta confusión. Todos los testimonios antiguos menos el de Platón coinciden en que Heródico no sólo era un gimnasta, sino también médico. El mismo Platón, tanto en las *Leyes* como en la *República* equipara en conocimiento al gimnasta con el médico. Que en el gimnasio había muchos médicos y que gran parte de los gimnastas lo eran, en opinión de Mercurial. Platón extiende también el título de pedotriba a Icco de Tarento, del que hablaremos, otro gimnasta y médico. Probablemente Platón quiere desprestigiar o rebajar a estos dos grandes defensores de la gimnástica médica llamándoles pedotribas. El concepto gimnasta difiere mucho de nuestro concepto actual. Al parecer era un científico de las artes gimnásticas, y ocupaba un alto cargo en el gimnasio, sólo estaba por encima de éste el gimnasiarca. Pero, ¿quiénes eran los pedotribas? Eran individuos, según Galeno, reclutados de entre la gente ruda e ignorante. Eran los ayudantes, mozos o prácticos del gimnasta, que hacían los ejercicios que el gimnasta les preparaba y les ordenaba ante los jóvenes que

⁷ Galeno, *De Virt. Physic.*; Cicerón, *De Orat.* 32, 128.

⁸ Arist., *Nub.* 360 ss.

⁹ Pl., *Resp.* 406a ss.

acudían a aprender los ejercicios. El pedotriba desconoce la naturaleza del ejercicio que realiza ante los alumnos, e ignora los efectos de los ejercicios. Mercurial da por buena la explicación de Galeno sobre la personalidad y función del pedotriba. Ésta actitud de Platón contra Heródico la traslada contra Icco de Tarento. Icco, según la mayoría de testimonios fue el verdadero fundador de la gimnástica médica. Icco según algunos comentaristas, más que introducir la gimnástica en la medicina, a la inversa, introdujo la medicina en la gimnástica. Era médico y gimnasta, que obtuvo un premio en la 67 Olimpiada, según Esteban de Bizancio.

Platón presenta a los dos presuntos fundadores, Heródico e Icco como filósofos. Icco pertenecía al círculo pitagórico y su sistema dietético, tanto respecto a los ejercicios, como a los alimentos era moderado, incluso frugal. Tanto es así que se hizo famosa la frase popular “comida de Icco” para indicar una comida moderada y frugal.

Platón¹⁰ menciona a Icco con cierta sorna. “Ahora bien, digo yo que la sofística es un arte antiguo y aquellos hombres de otros tiempos que la practicaban, le dieron aspecto de atletismo con Icco de Tarento y Heródico de Selimbria”. Todo parece indicar que la gimnástica médica fue iniciada conjuntamente por Heródico de Selimbria e Icco de Tarento.

El catálogo de prescripciones de ejercicios es amplio y variado. Entre los ejercicios más naturales y saludables se recomienda el paseo. El nombre de *Apoterapia* se refiere a todo lo relativo a los paseos, sus efectos saludables, etc. En realidad, el paseo es el ejercicio estrella. En segundo lugar en importancia se recomiendan las carreras en sus diversas modalidades: cortas, largas, rápidas, de fondo, circulares, etc. Mercurial se ocupa de las carreras en el capítulo XX de su obra. En general las carreras se llevaban a cabo en los gimnasios pero también en los campos y en otros muchos lugares. Las había también nocturnas. Para su descripción remitimos a la obra de Joly ya citada. Platón coloca las carreras entre los ejercicios más favorables a la salud y las recomienda para niños, mujeres y ancianos. Luciano, en su *Anacarsis*, pone en la boca de Solón: “enseñemos a nuestros jóvenes a correr bien”.

Otro ejercicio considerado de múltiples beneficios para la salud es la lucha. Nos referimos a la lucha que recoge la gimnástica médica, no la bélica ni la atlética, sino la que quiere Platón, de movimientos moderados y mitigados, la que excluye acciones violentas. El abanico de las modalidades es amplio, llama la atención la denominada *άλινδησις*. La *άλινδησις* aparece recomendada en *Sobre Dieta* cinco veces. Consiste en un ejercicio realizado entre dos individuos que tratan de derribarse a tierra. Una vez en el suelo, se revuelcan en el polvo hasta que uno de ellos, obligado por la fatiga se declara vencido. A veces la lucha comienza ya en tierra, suprimiendo el derribo. Mercurial dice que “*lucta in pulvere facta carnis plenitudinem remove*”, y en la página 246-D de su tratado explica los múltiples efectos que tiene para la salud.

Por Aristófanes sabemos que el verbo *άλινδέομαι* significa revolcarse en el polvo. En Nubes, 32, se lee: “que se revuelque ese caballo y luego mételo en casa”. Se entiende que la orden es llevarlo a la *άλινδήθηρα*, emplazamiento destinado a los caballos para esta operación con fines higiénicos, como secarse el sudor después de una carrera,

y quizás también para desparasitarse. Al parecer en los gimnasios existían también estos emplazamientos con el polvo adecuado para este tipo de lucha llamado ἀλίυδησις.

El ejercicio del baño y la natación está también empleado en la gimnástica médica. Se recomienda el baño frío, o caliente y de vapor según los casos. Ligado a los baños había todo un conjunto de elementos, como masajes, unciones, fricciones y aceites de los que se encargaban los llamados aliptas, muchos de los cuales eran médicos.

Un ejercicio no tan frecuente como los anteriores, pero de gran eficacia médica era el salto. La saltatoria comprendía varias formas de saltos. De su eficacia se ocuparon también Hipócrates, Ateneo y Galeno. Mercurial lo trata en la página 11 de su obra.

Por último, quisiera hacer mención a prescripciones de psicoterapia. El caso más relevante es el *Sobre Dieta* 89: “siempre que un astro va errante de un lado para otro sin necesidad (en ensueños) es indicio de perturbación causada por la inquietud. A este paciente le conviene relajarse. Que vuelva su alma hacia los espectáculos, sobre todo a los cómicos, y, si no, a lo que más le agrada contemplar”.

La aseolia era un juego para provocar la risa a los espectadores, era una fiesta báquica en que los actores se colocaban una especie de rabo y dando saltos caían sobre sus nalgas y provocaban la risa. Platón, como Mercurial, reconoce el efecto psicoterapéutico de la risa.

Por imperativo de espacio hemos pasado casi de puntillas sobre el tema de la gimnástica médica esbozando algunas de las muchas cuestiones que suscita el tratado *Sobre Dieta*. El interés del tema precisaría un estudio más amplio y profundo que el presente esbozo.

EL CULTO Y LOS HONORES A LOS HÉROES EN LA ANTIGUA CRETA

ÁNGEL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna

El culto a los héroes ha sido uno de los principales temas de investigación de la filología y la religión griegas¹. Los datos aportados por la arqueología han supuesto un importante avance en este campo, sobre todo en lo relativo al origen de este culto en la Grecia Antigua. Pero las interpretaciones panhelénicas sobre este problema descuidan a veces por su propio carácter generalizador las peculiaridades que el culto heroico presenta en una región determinada. Es por ello por lo que nos ocuparemos de un caso concreto: el de la isla de Creta. En nuestro estudio nos basaremos fundamentalmente en los testimonios epigráficos, sin descuidar, no obstante, los datos aportados por las fuentes literarias.

En un decreto de Prianso sobre la ἀσυλία de Teos, de poco después del 170 a.C., se dice que Meneclis, uno de los dos embajadores de Teos enviados a la ciudad cretense, el cual era sin duda también artista, se granjeó el elogio del pueblo de Prianso al cantar con cítara los poemas de Timoteo y Polido y de los antiguos poetas cretenses, e introducir el ciclo de leyendas referente a Creta y a los dioses y los héroes nacidos en Creta, basándose para la compilación de las leyendas en numerosos poetas e historiadores (*ICret.I*, XXIV, N.1.7-13). Entre los temas del ciclo cretense que Meneclis reúne y relata vemos, pues, que se encuentran los hechos de los héroes cretenses del pasado.

La evidencia de que en época helenística existían en Creta mitos y leyendas sobre los héroes locales del pasado –las cuales, aparte de ser recogidas por la literatura escrita, solían también ser transmitidas oralmente mediante lecturas públicas en ocasiones

¹ Sobre el origen del culto a los héroes en Grecia, véase, por ejemplo, M. P. Foucart, *Le culte des héros chez les Grecs*, Paris, 1918, 1ss.; A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, 1958, 8-22; T. H. Price, “Hero-Cult and Homer”, *Historia* 22, 1973, 129-144; T. Montero, *Aspetti del culto degli eroi presso i greci*, Génova, 1973, 71-93; J. N. Coldstream, “Hero-Cults in the Age of Homer”, *JHS* 96, 1976, 8-17; H. Abramson, *Greek Hero-shrines*, Ph.D diss. Berkeley, 1978, 12-26; J. Whitley, “Early States and Hero-Cults: A Re-appraisal”, *JHS* 108, 1988, 173-182; E. Kearns, *The Heroes of Attica*, *BICS Suppl.* 57, London, 1989, 1-9; C. M. Antonaccio, *An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*, London, 1995, 1-9; S. Reboreda Morillo, “El origen del culto al héroe”, en D. Plácido-J. Alvar-J. M. Casillas-C. Fornis (eds.), *Imágenes de la polis*, Madrid, 1997, 335-367.

solemnes ante un auditorio popular al que debían resultarles sumamente familiares— nos llevaría también a admitir la existencia en esta época del culto a los héroes en las ciudades cretenses, tal como es apoyado por las fuentes epigráficas y literarias. Ciertamente, el culto al héroe Minos, mítico rey de Creta, y a todos los héroes cretenses posteriores a Minos, está atestiguado aún, como veremos, en el s. I a.C. en Itano, en Creta Oriental (*ICret.* III, IV, N.38.15-16). Estas tradiciones cretenses sobre los mitos y el culto de los héroes locales surgen probablemente a finales de época geométrica y principios de época arcaica y perviven hasta tiempos muy posteriores.

Mención especial requiere el juramento que se hace por los héroes locales en un documento público de Drero, en Creta Central. En una inscripción de esta ciudad de finales del s. III o principios del s. II a.C. (*ICret.* I, XI, 1), que parece reproducir el texto de una inscripción más antigua con el fin de que, dada su importancia, fuera recordado, los jóvenes de edad equivalente a la efébrica, pertenecientes a la corporación llamada *agela*, en un juramento en el que prometen lealtad a Drero y a su aliada Cnosos juran por todos los dioses y diosas y por los héroes y heroínas de la ciudad (*ibid.*, A.33), y podemos deducir del contexto que las palabras héroes y heroínas no se refieren aquí a «todos los difuntos» sino que retienen su antiguo significado por el que se indica la existencia del culto público a los héroes. El juramento público por los héroes en este caso se explica por la importancia específicamente ciudadana que en esta *polis* se concede al culto heroico.

Una figura de especial importancia en el culto y el mito cretenses es la del héroe Minos, hijo de Zeus y de Europa según la tradición². Aunque el título real de Minos responde a acontecimientos que tienen un indudable fondo histórico, la memoria popular griega concentra y confunde en este nombre tradiciones y hechos pertenecientes a épocas diferentes las cuales no pueden ser atribuidas a una sola persona³. Basta citar como ejemplo los acontecimientos contradictorios que se ofrecen de Minos en Heródoto y Tucídides. Mientras los carios según Heródoto (1.171.2), estaban en buenas relaciones con Minos y contribuían a equipar sus naves; según Tucídides (1.4.1), Minos los expulsó de las islas y estableció como gobernadores a sus propios hijos. El Minos referido por Homero no era el gran rey de Cnosos, sino el abuelo del cretense Idomeneo que participó con ochenta naves en la guerra de Troya al lado de los Atridas⁴. Este Minos

² Sobre Minos en general, véase, por ejemplo, W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II.2, Leipzig, 1894-1897, 2993-3004; C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin, 1966², 346-354; E. Bethe, "Minos", *RhM* 65, 1910, 200-232; C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, 1980, 433s.; T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London, 1993, 259s.; Y. Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo. II. Grecia*, trad. española, Barcelona, 1996, 39-46 y 305-307; V. P. Vertoudakis, *Epigrammata Cretica*, Iraklion, 2000, 135-166.

³ Véase, por ejemplo, R. F. Willetts, *Cretan Cults and Festivals*, London, 1962, pp. 88-92 y 120-123.

⁴ Los cretenses participaron en la guerra de Troya para socorrer a Menelao a pesar de que los espartanos no los habían ayudado a vengar la muerte de Minos que tuvo lugar en Sicilia tres generaciones antes. Por esta razón los cretenses, a su regreso de Troya, sufrieron la cólera de Minos (Hdt. 7.170 y 171).

habría sido el soberano aqueo que conquistó Cnosos tres generaciones antes de la guerra troyana y que expulsó a los carios de las islas, lo que debe corresponder, según la datación de Eratóstenes, al 1250 a.C. Sería, pues, el Minos que en la descripción homérica aparece como soberano de genealogía aquea e hijo de Zeus. Así, en la *Iliada* es presentado de la forma siguiente: «Zeus engendró primero a Minos para que fuera el guardián de Creta, y Minos, a su vez, tuvo por hijo al irreprochable Deucalión, y Deucalión me engendró a mí (Idomeneo) para que fuera rey de muchos hombres en la ancha Creta» (13.450-453). Ahora bien, este Minos fundador de la dinastía aquea de Cnosos debió asumir el nombre y los honores de sus predecesores cretenses. Ello nos lleva a aceptar la solución adoptada por el Cronista de Paros⁵, que concilió las tradiciones diferentes que existían en torno a la figura de Minos al admitir que había dos reyes con el mismo nombre, hipótesis que, por otra parte, también se encuentra en otras fuentes antiguas⁶.

En Creta a Minos se le atribuye, según las antiguas tradiciones, la fundación de las ciudades de Cnosos, Festo y Cidonia⁷. En Cnosos la imagen de Minos aparece representada en las monedas de época clásica y helenística, y en las de época clásica aparece además la leyenda ΜΙΝΩΣ⁸, de lo que parece deducirse que este héroe era venerado en la ciudad. Por otra parte, los testimonios epigráficos evidencian su culto en la ciudad de Itano, en Creta Oriental, todavía en el s. I a.C.⁹.

Entre las variedades de héroes se encuentra la del héroe epónimo, frecuentemente designado ἀρχαγέτας ο ἀρχαγέτης, que tiene su origen en la fundación de la ciudad y que recuerda al rey divino responsable de la prosperidad de la ciudad¹⁰. Esta clase de héroe aparece con no escasa frecuencia en Creta.

Un culto atestiguado epigráficamente es el de Gortis. Este héroe, considerado por los cretenses como hijo de Radamantis y por los arcadios como hijo de Tegeates¹¹, es el héroe epónimo fundador de la ciudad cretense de Gortina¹², la cual es conocida también en una inscripción de Lebena del s. I a.C. con el nombre de Gortis (*ICret.I*, XVII, N.21.12). En una inscripción votiva de Gortina de la primera mitad del s. I a.C., encontrada cerca del *Odeum* y del ágora de la ciudad y grabada en un pequeño bloque rectangular de caliza que sostenía una ofrenda de la que se conservan algunos restos, un ciudadano que ha desempeñado en un mismo año las magistraturas de comisario del ágora y de

⁵ *IG XII*, 5, 444.11, 19; F. Jacoby, *F.Gr.Hist.*, II B, pp.992-1005, N.239.19. El texto de esta inscripción, que data del s. III a.C., consiste en una crónica universal, llena de informaciones referentes a la edad mítica y a los tiempos históricos, los acontecimientos políticos y militares, la literatura, los inventos, las curiosidades.

⁶ Cf. Plutarco, *Teseo* 20.8; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* 4.60.

⁷ Véase Estrabón, *Geografía* 10.476; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* 5.78.2. Para Cnosos y Cidonia, véase además *IG XII*, 5, 444, 11, 21s. (Mármol de Paros).

⁸ Véase *ICret.I*, VIII, p.55 (con bibliografía).

⁹ *ICret.III*, IV, N.38.15. Véase además *ibid.*, N.37.19.

¹⁰ Véase L. Gernet, *Antropología de la Grecia antigua*, trad. esp., Madrid, 1980, p.18.

¹¹ Véase Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII.53.4 y Esteban de Bizancio, s.v. Γόρτυν.

¹² Aparte de los lugares citados en la nota anterior, véase además Herodiano, *Prosodia general*, X.

ginecóonomo dedica una ofrenda a Gortis como héroe fundador de la ciudad y a Eveteria, diosa de la abundancia (*ICret.IV*, N.252). Probablemente pueda estar dedicada también a Gortis otra inscripción votiva de Gortina de la misma época, encontrada en el mismo lugar y grabada en un pequeño bloque rectangular de caliza similar al de la inscripción anterior, que los comisarios del ágora dedican a un héroe o divinidad que no se nombra en la inscripción. En todo caso, sea cual fuere la interpretación en este último ejemplo, la localización de la inscripción votiva a Gortis en el ágora se corresponde con el uso constante en Grecia en virtud del cual el ágora era uno de los lugares preferidos para los cultos heroicos y un lugar de honor frecuentemente reservado al héroe fundador de la ciudad¹³.

Señalemos, por último, sobre este héroe que su origen arcadio, sustentado, como hemos visto, por una versión de la leyenda, parece tener un mayor fundamento histórico que su linaje cretense, pues existen algunos testimonios que, como se ha demostrado¹⁴, parecen apoyar la idea de que Gortis debe ser relacionado con los inmigrantes aqueos que dominaron Creta en torno al 1250 a.C. De ser esto así, el origen cretense del fundador epónimo de Gortina se debería más bien a un intento por relacionarlo con tradiciones locales referentes a Minos o a figuras míticas emparentadas con él como es el caso de Radamantis.

Por fuentes literarias conocemos además otras figuras de héroe epónimo en las ciudades cretenses. Tal es el caso de Itano, hijo de Fénix, el cual es tenido como fundador de la ciudad cretense de Itano¹⁵. De este héroe poco más sabemos, pero de su padre Fénix conocemos que era venerado en la ciudad cretense de Drero aún en época helenística. En una inscripción de esta ciudad del s. III/II a.C. aparece Fénix como un héroe por el que juran los efebos en su juramento (*ICret.I*, IX, N.1.30). Junto a él se menciona en la misma inscripción a Anfiona, diosa o heroína desconocida y de la que se ha pensado que era su esposa¹⁶. Según Homero (*Iliada* 14.321-2), Fénix fue padre de Europa, madre de Minos, Radamantis y Sarpedón, aunque en otras fuentes se nombra a Agénor como padre de ésta y a Fénix como hermano. De Fénix se dice en la *Iliada* que era «famoso en remotos confines» (14.321, *τηλεκλειτός*), por ser sin duda el ancestro epónimo de los fenicios. Por lo que se refiere al héroe Itano, es probable que nos encontremos aquí con un intento de época tardía por vincular el origen de la ciudad de Itano con un héroe directamente emparentado con las figuras míticas cretenses de Europa y Minos. Intento que no excluye, por otra parte, la posibilidad de que la ciudad cretense de Itano tuviera en su origen unos estrechos vínculos con los fenicios, como a veces ha sido defendido por algunos¹⁷.

¹³ Sobre las tumbas heroicas situadas en el ágora, véase, por ejemplo, A. Brelich, *Gli eroi greci*, 129-141; T. H. Price, *Historia* 22, 1973, 138-140.

¹⁴ Véase R. F. Willetts, *op.cit.*, pp.153-155.

¹⁵ Véase Esteban de Bizancio, *s.v.* Ἰτανος.

¹⁶ Véase W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, *s.v.* Phoinix, I.

¹⁷ Véase *ICret.III*, IV, p.76 (con bibliografía).

Cidón, héroe epónimo fundador de la ciudad de Cidonia, era hijo –según una tradición cretense¹⁸– de la ninfa Acacálide, hija de Minos, y del dios Hermes. Es considerado además por los mitógrafos griegos como padre de Eulímene, la cual había sido prometida por su padre a Áptero, héroe epónimo de la ciudad cretense de Aptera¹⁹. Ha de considerarse que Cidón aparece probablemente, como algunos han sugerido²⁰, en las monedas de Cidonia de las épocas clásica, helenística y romana, representado comúnmente como un niño bajo las ubres de una perra y en algunos casos como un joven desnudo llevando un arco y acompañado a veces por un perro. Nótese que esta leyenda, común en el folklore, de un niño expuesto que es amamantado por animales, es bien conocida en Creta, donde la encontramos particularmente referida a Zeus niño²¹. En todo caso, si reconociéramos a Cidón en las monedas cidonias de las diferentes épocas se podría pensar que este héroe disfrutaba probablemente en Cidonia de culto hasta tiempos muy posteriores como héroe epónimo y fundador de la ciudad.

Otro hijo que la ninfa Acacálide tuvo, esta vez con Apolo, llamado Axos, Oaxos u Oaxes, era tenido como el héroe epónimo que fundó la ciudad cretense del mismo nombre²². No debe extrañar que Apolo fuera considerado como el padre del fundador de la ciudad, pues las monedas de Axo, en las que se presenta con frecuencia la imagen del dios, o de su símbolo, el trípode²³, muestran claramente que su culto poseía un lugar privilegiado entre los axios.

Áptero, el héroe epónimo de la ciudad de Aptera, ha sido relacionado en la tradición cretense, como hemos visto, con Cidón a través de la leyenda de Eulímene, hija de Cidón, a la que Áptero estaba prometido²⁴. La imagen del héroe Áptero, representado como un hombre armado, quizá ha de ser reconocida, como se ha pensado²⁵, en las monedas conservadas de Aptera desde su fase más antigua, de lo que parece deducirse que probablemente era venerado como héroe epónimo en la ciudad.

Otro caso de héroe epónimo es el de Festo, que, según una versión del mito, es hijo de Rópalo y nieto de Heracles²⁶, y según otra versión, es uno de los hijos del propio Heracles²⁷. Pues bien, Festo es considerado el fundador de la ciudad cretense del mismo

¹⁸ Cf. Pausanias, *Descripción de Grecia* 8.53.4. Véase además escolio a Teócrito, idilio 7.12 y Alexander Polyhistor, *apud* escolio a Apolonio de Rodas 4.1491 (= *FHG* III, 231,32).

¹⁹ Partenio de Nicea, *Sufrimientos de amor* 35.

²⁰ Véase *ICret.* II, X, pp.114-115 (con bibliografía).

²¹ Cf., por ejemplo, R. F. Willetts, *op.cit.*, p.44.

²² Véase Esteban de Bizancio, s.v. Ἄαξος, y Alexander Polyhistor, *apud* escolio a Apolonio de Rodas 4.1491, donde por error se escribe Νάξον en lugar de Φάξον. En otra versión de la leyenda Oaxes aparece como hijo de Apolo y de Anquíala, que es una ninfa cretense madre de los Dáctilos del Ida (Filístenes, *apud* Servio, *Vergilius, Commentarii in Bucolica* 1, 65).

²³ Véase *ICret.* II, V, p. 47 (con bibliografía).

²⁴ Asclepiades de Mirlea, *apud* Partenio de Nicea, *Sufrimientos de amor* 35 (= F. Jacoby, *FGH* no. 697,1).

²⁵ Véase *ICret.* II, III, p.13 (con bibliografía).

²⁶ Véase Esteban de Bizancio, s.v. Φαιστός.

²⁷ Véase Pausanias, *Descripción de Grecia* 2.6.6 y 7.

nombre. Conviene destacar que en las monedas conservadas de esta ciudad del período comprendido entre el 430 y el 300 a.C. se representa, junto con algunas divinidades veneradas en ella, a Heracles con la Hidra y probablemente a Festo²⁸, de lo que parece deducirse que estos héroes recibían culto en la ciudad de Festo.

Por lo que se refiere a Heracles, señalemos que este héroe es representado además, con la clava en la mano, en las monedas de la ciudad cretense de Quersoneso²⁹, considerada el puerto de Lito. El culto de Heracles es conocido también en el s.V a.C. en Cidonia gracias a una inscripción votiva recientemente publicada³⁰. Asimismo, en una inscripción mágica de Falasarna, la cual se encuentra grabada en una laminilla de plomo empleada como amuleto, el héroe Heracles es invocado para que acuda en ayuda del portador del amuleto (*ICret.II*, XIX, N.7). La probable existencia del culto de Heracles en algunas ciudades cretenses se puede justificar por uno de los trabajos del héroe, el del Toro de Creta del que Pasífae concibiera el Minotauro, que da testimonio de su paso por Creta.

Un *heroon* consagrado a un héroe local llamado Arco, no documentado en ninguna otra parte³¹, y situado en un lugar de la frontera entre las ciudades cretenses de Cnoso y Tiliso denominado *Acharna*³², se encuentra en una inscripción de Cnoso de mediados del s. V a.C., la cual contiene la parte de un tratado concertado entre estas ciudades bajo el arbitraje de Argos³³. El tratado estipula el carácter sagrado del *heroon* y nos permite conocer que el santuario tenía además un *temenos* o recinto sagrado, en el que se celebraba anualmente una fiesta dedicada al héroe. En esta fiesta campestre se hacía un sacrificio ritual llamado $\theta\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ y en ella participaba un coro en un programa de cantos y danzas encaminado a realzar la solemnidad de la reunión³⁴. Téngase en cuenta aquí que las danzas eran un motivo de honor y de gloria para Creta en general, y particularmente para Cnoso donde eran bien conocidas ya desde Homero³⁵.

Digno de mención es el culto de Budamos, probablemente un héroe cretense, no conocido hasta ahora en ninguna otra parte, el cual ha sido atestiguado epigráficamente en el s. II a.C. en la ciudad de Polirrenia, en Creta Occidental (*ICret.II*, XXIII, N.11). El nombre está grabado en una pequeña ara decorada arriba y abajo con cimacio. Dado que el nombre expresa claramente la idea de «domador de bueyes» (*cf.* el nombre Ἰππό-

²⁸ Véase *ICret.I*, XXIII, p. 270.

²⁹ Véase *ICret.I*, VII, p.34. Para las referencias de Heracles en las inscripciones cretenses, véase además *ICret.II*, XIX, N.7.3 e *ICret.III*, IV, N.37.20.

³⁰ St. Markoulaki, *Kretike Hestia* 4, 1991-1993, p.207. La inscripción ha sido recogida posteriormente en *SEG* 44, 1994, N.719 y 45, 1995, N.1305.

³¹ Véase *DGE*, s.v.

³² Lugar identificado con el actual pueblo de *Archanes* situado al sur de Cnoso. *Cf.* M. Guarducci, *ibid.*, pp.46 y 58 ad b 15s.

³³ *ICret.I*, VIII, N.4.b.7 y 15-18. En una inscripción de Tiliso se encuentra otro fragmento del tratado, *ibid.*, XXX, N.1. Para este tratado véase además W. Vollgraff, *Le décret d'Argos relatif à un pacte entre Knossos et Tylissos*, Amsterdam, 1948.

³⁴ *Cf.* W. Vollgraff, *op.cit.*, pp. 76-79.

³⁵ *Cf.*, por ejemplo, Homero, *Iliada* 18.591s.; Sófocles, *Áyax* 699-700; Luciano, *Sobre la danza* 8.

δαμος), parece que se trata de un héroe local propio de los agricultores y que su culto era muy similar al del héroe ateniense Βουζύγης (Buzigas) «Uncidor de bueyes».

Por fuentes literarias recientes³⁶ conocemos la existencia en Creta, probablemente en época helenística, del culto de los héroes Idomeneo y Meriones, cuya tumba se mostraba en Cnoso y presentaba la siguiente inscripción: Κνωσίου Ἰδομενῆος ὄρα τάφον· αὐτὰρ ἐγὼ τοι | πλησίον ἵδρυμαι Μηριόνης ὁ Μόλου. Los cretenses les ofrecían sacrificios e invocaban su ayuda cuando estaban expuestos a los peligros de la guerra. Dado que, como vemos, existía un culto a estos héroes sobre su tumba, se puede pensar que en torno a ella fue creado probablemente un *heroon*. Asimismo, en un epigrama funerario de Cnoso del s. II a.C. (*ICret.*I, VIII, N.33.10), dedicado a un noble cnosio que pierde gloriosamente su vida en un combate de caballería en defensa de su patria, se menciona al héroe Idomeneo como patrón o protector de la ciudad de Cnoso (πολιτσοῦχος).

Como es sabido, Idomeneo, hijo de Deucalión y nieto de Minos, y Meriones, hijo de Molo y nieto también de Minos, aparecen en la época homérica como jefes del contingente de Creta que acuden a Ilión juntamente con los Atridas³⁷ y pertenecen por tanto a la generación de los héroes de la guerra de Troya³⁸. En el caso de ambos héroes nos encontramos, pues, ante la figura del héroe-rey al que se le rinde culto tras haberse convertido en una figura legendaria del pasado mítico. A este respecto conviene señalar que en una inscripción de Quíos, del s. III-II a.C., que ofrece un resumen de los vv.615-670 del *Catálogo de las naves* de la *Iliada*, se mencionan también los cretenses Idomeneo y Meriones, de quienes se dice que marcharon a Troya al mando de noventa naves (*SEG* 15, 1958, N.535). De ellos en Homero destaca especialmente Idomeneo, quien se distingue en no pocas ocasiones por su valor en la lucha. Este príncipe aqueo de Cnoso, al igual que otros jefes de la Edad Heroica, desciende de los dioses y así en su genealogía se remonta a un dios en la tercera generación anterior a la de la guerra de Troya. Por consiguiente, Idomeneo pertenece a la dinastía aquea de Cnoso, la cual comienza con Minos, esto es, dos generaciones antes de la guerra de Troya, y cuyo inicio debemos situar probablemente en torno al 1250 a.C. De la contienda que debió tener lugar con motivo del establecimiento de la dinastía aquea en Cnoso probablemente encontramos un eco en la *Iliada* (5.43-47), donde Idomeneo mata a Festo, hijo del meonio Boro de Tarna en Lidia. Pues este Festo de linaje lidio, oponente cretense-asiático de Idomeneo, bien puede ser el héroe epónimo de la importante ciudad cretense del mismo nombre, con lo que se trasladaría a Troya la tradición de una batalla cretense³⁹.

El origen del culto de Idomeneo hay que buscarlo probablemente a principios de la época arcaica, favorecido por la divulgación de los poemas homéricos, cuando ya se había convertido en una figura mítica del pasado idealizada por los nativos dorios

³⁶ Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica* 5.79.4 y *AP* 7.322.

³⁷ *Iliada* 2.645-652.

³⁸ Sobre las fuentes filológicas acerca de Idomeneo y Meriones, véase, por ejemplo, V. P. Ver-toudakis, *op.cit.*, pp. 177-182.

³⁹ Cf. R. F. Willetts, *op.cit.*, p. 121.

de la isla a pesar de no pertenecer a la nueva aristocracia invasora. Cabe suponer que este culto, al igual que el de otros héroes homéricos, continúa ininterrumpidamente hasta la época clásica y helenística, como se desprende de los testimonios literarios y epigráficos citados.

Otro héroe documentado epigráficamente en Creta es el Héroe Sanador o ἥρωσ ἰατρὸς, el cual aparece en un amuleto de Falasarna, anteriormente señalado, en el que es invocado como héroe protector por el portador del amuleto (*ICret.*II, XIX, N.7.4). El culto de este héroe es especialmente conocido en Atenas⁴⁰.

Mención especial requiere un epigrama funerario de Itano del s. I a.C. (*ICret.*III, IV, N.38), en el que tres jóvenes difuntos, hijos de un rico ciudadano local de nombre Amonio, son honrados por la ciudad con un templo y un bosquecillo sagrado y son venerados como héroes por un decreto del pueblo⁴¹ (vv. 9-11). El epitafio establece además un culto heroico en virtud del cual invita a sus padres a hacerles ofrendas de panales de miel e incienso, tal como se ofrecen a Minos y a todos los héroes posteriores a Minos (vv. 14-16)

En una reciente excavación en el lugar de la antigua ciudad cretense de Aptaera ha sido descubierto por la arqueóloga griega V. Niniou-Kindeli un *heroon* con unos pilares dedicados a héroes de la ciudad⁴². En estas inscripciones, que datan del s. I/II d.C., la designación como héroes de los diferentes personajes muestra en cada caso la concesión de honores tras su muerte por propia iniciativa de la ciudad. Los difuntos que aquí se denominan héroes reciben este título sólo honoríficamente.

Por último, es sabido que en Grecia durante la época romana e imperial la definición del héroe se hace cada vez más flexible y los términos *hērōs*, *hērōine* y *hērōis* se usan en los epitafios en un sentido amplio para referirse a simples difuntos. Así, este empleo lo encontramos también en Creta en inscripciones de Lito (*ICret.*I, XVIII, N.148.A.4, B.4, *hērōs*) y de Axos (*ICret.*II, V, N.39.5 y 45.4, *hērōis*).

⁴⁰ Véase, por ejemplo, W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II.1, Leipzig, 1890-1894, s.v. *Iatros*; M.P. Foucart, *op.cit.*, p. 100, y M. Guarducci, *ibid.*, p. 224 ad 3s.

⁴¹ Para la heroización en la época helenística y para este epitafio de Itano, véase, por ejemplo, D. C. Kurtz-J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London, 1971, pp. 297-302; M. Guarducci, *Epigrafia Greca*, Vol. II, Roma, 1969, pp. 174s. Para otros documentos helenísticos de similar contenido, véase, por ejemplo, *IG* XII, 7.515, Amorgos, s. II a.C.; *IG* XII, 3.330, testamento de Epicteta de Tera, 200 a.C. aproximadamente.

⁴² Véase A. Martínez Fernández-V. Niniou-Kindeli, "Inscripciones del *heroon* de Aptaera, Creta", *ZPE* 138, 2002, pp. 270-272.

ΕΡΩΣ ΠΑΝΔΑΜΑΤΩΡ: EL AMOR TODO LO VENCE

MARCOS MARTÍNEZ

Universidad Complutense (Madrid)

1. En los últimos años hemos dedicado algunos trabajos al dios Eros en la literatura griega. En concreto, nos hemos acercado a su tratamiento en la himnica griega¹, a su presencia en la literatura canaria² y al complicado tema de su genealogía³. Tenemos previsto abordar otras facetas de esta apasionante divinidad, como son los discursos eróticos, los temas de dios alado y arquero, así como su relación con la belleza, el fuego, la locura, la patología del enamoramiento, etc. Para participar en este merecido Homenaje al Profesor García López nos ha parecido muy oportuno centrarnos en otra de las características más llamativas y constantes de la divinidad masculina del amor: su omnipotencia, su invencibilidad y su universalidad. Queden dedicadas estas notas al amigo Pepe con quien me une una grata amistad desde los tiempos en que tomó posesión de su Cátedra de Griego en La Laguna y nosotros trabajábamos en nuestra Tesis doctoral con nuestro común y recordado maestro, el Prof. Lasso de la Vega.

2. Que Eros es un dios, aunque posiblemente no tan presencial como la dorada Afrodita, es un hecho muy conocido, y a él se han dedicado, ya desde muy antiguo, algunos trabajos específicos⁴. Que su poder e influencia se ejerce sobre todas las criaturas vivien-

¹ Cf. Marcos Martínez, “Los himnos a Eros en la literatura griega”, en L. Gil (ed.), *Corolla Complutensis in Memoriam J. S. Lasso de la Vega contexta*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 187-197.

² Cf. Marcos Martínez, “Eros en la poesía canaria”, en su libro *Las Islas Canarias en la Antigüedad Clásica*, Zamudio, 2002, pp. 159-198.

³ Cf. Marcos Martínez, “Las genealogías de Eros en la literatura grecolatina”, en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II. 2, *Literatura griega*, Madrid, 2005, pp. 393-406.

⁴ Cf., entre otros, los siguientes: H. Gerhard, “Über den Gott Eros”, en *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1848, pp. 261-298; F.A. Spencer, “The literary lineage of Cupid”, *The Classical Weekly* 25, 1932, pp. 121-127; 129-134; 139-144; F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Lausanne, 1946; S. Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Génova, 1977; J. Mazel, *Les métamorphoses d'Eros*, París, 1984; J. Rudhardt, *Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, París, 1984; A. Bonnafé, *Eros et Eris*, Lyon, 1986; A. Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton, 1986; Cl. Calame, *L'amore in Grecia*, Bari, 1988 y *Eros en la antigua Grecia*, Madrid, 2002; C. García Gual, “Eros y Afrodita”, en F. J. Gómez Espelósín (ed.), *Lecciones de Cultura Clásica*, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 105-112, y “Eros”, en su *Diccionario*

tes, mortales e inmortales, así como sobre la naturaleza entera, es un *topos* inherente a nuestra divinidad que ya ha sido abordado por diferentes estudiosos⁵. Los verbos de los que Eros es sujeto como exponente de su poderío suelen ser *dámnemi, damázo, damnáo, nikáo, biáio, kratéo, anankázo, árcho, lygízo*, etc. En esta actividad se le suele calificar como *týrannos*⁶, *despótes, kýrios, anikatos, dysníketos, dynástes, dysmachótatos, deinós, damáles, lysimelés, améchanos*, etc, aunque a nuestro parecer ningún epíteto recoge mejor esta propiedad de Eros que el adjetivo *pandamátor*, que por primera vez aplica Nono de Panópolis (mitad del s. V d.C.) a nuestra divinidad en sus *Dionisiacas*. Pero antes de abordar específicamente el significado y empleo de este compuesto expongamos primero los principales hitos de la literatura griega antigua en los que el amor, tanto en su representación femenina (Afrodita) como masculina (Eros), todo lo domina.

3. La primera mención de nuestro tema tiene lugar en Homero, en el famoso pasaje del canto XIV de la *Iliada*, en el que Hera, para seducir a su esposo Zeus, le pide a Afrodita “amor y deseo (*philóteta kai hímeron*) con los que tú dominas (*damná*) a todos los inmortales y a los hombres mortales” (Il. 198-199). El tópico, también referido a Afrodita, sigue luego apareciendo en los *Himnos homéricos*, concretamente en el *Himno a Afrodita*, en el que nada más comenzar el poeta le pide a la Musa que le cuente “las acciones de la muy áurea Afrodita, de Cipris, que despierta en los dioses el dulce deseo (*glykýn hímeron*) y domeña (*adamássato*) las estirpes de las gentes mortales, a las aves que revolotean en el cielo y a las criaturas todas, tanto a las muchas que la tierra firme nutre, como a cuantas nutre el ponto” (V, 1-5; trad. de A. Bernabé). En una invocación a Afrodita similar a la homérica (pues igualmente se la llama Cítereas y nacida en Chipre) volvemos a encontrar nuestro tópico en los versos 1385-1388 de Teognis, en los que expresamente se afirma que domeña las prudentes mentes de los hombres y no hay nadie que sea tan fuerte y sabio como para escapar (*phygeîn*) de ella. En el teatro el tema

de Mitos, Barcelona, 1997, pp. 152-160; B. C. Thornton, *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Oxford, 1997; A. Stramaglia, *Eros. Antiche trame greche d'amore*, Bari, 2000.

⁵ Además de algunos capítulos de las obras citadas en la nota anterior, como las de Spencer, Lasserre y Calame, habría que mencionar los trabajos de B. Lier, *Ad topica carminum amatorum symbolae*, Stettin, 1914, cap. 8, p. 18 (*potentissimus omnium deorum est Amor*); E. Fishcer, *Amor und Eros*, Hildesheim, 1973, que en p. 54 y ss. estudia el tópico “Eros, el más fuerte”, bajo epígrafes como “Eros dueño de dioses y hombres y de toda la naturaleza”, “Nadie puede huir o evitar a Eros”, “Lo mejor es no oponer ninguna resistencia”, etc.; H. M. Müller, *Erotische Motive in der griechischen Dichtung bis auf Euripides*, Hamburgo, 1980, pp. 244-245; G. Galán Vioque, *Dioscórides. Epigramas* Universidad de Huelva, 2001, p. 195-96; F.I. Zeitlin, “Reflections on Erotic Desire in Archaic and Classical Greece”, en J.I. Porter (ed.) *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, 1999, pp. 50-76.

⁶ Precisamente el primer capítulo del libro de Thornton citado en la nota 4 lleva por título “The Tyrant of Gods and Men” (pp. 11-48) y el reciente libro de G. Sissa se titula ni más ni menos *Eros tirano*, Bari, 2003.

es relativamente frecuente, como podemos ver, entre otros pasajes, en Sófocles, *Traq.* 498 y ss. y *Frag.* 941, en el que se hace un desarrollo de nuestro tema algo similar al quinto himno homérico⁷. Aquí habría que citar también varios momentos de la obra de Eurípides, como *Hipol.*, 439, 450; 1269 y ss.; *Medea*, 627-662 y *Frag.* 898 N.⁸. Otras apariciones tardías del motivo que analizamos están en la *Antología Palatina*, XVI, 171 y en el *Himno Órfico* 55, hasta terminar con la referencia de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, en la que, refiriéndose a Afrodita, expresamente se afirma que “ningún otro dios es más fuerte que esta diosa” (II, 19).

4. Pero es en su referencia a Eros en donde nuestro tema es más frecuente y lleno de matices, por lo que en este caso vamos a ser un poco más explícitos. La primera aparición del dios Eros en la literatura griega tiene lugar en la *Teogonía* de Hesiodo, donde se nos describe como una divinidad cosmogónica surgida del Caos y después del Erebo, la Noche, la Tierra y el Cielo, calificándosele como “el más hermoso de entre los dioses inmortales, el que produce desmayos (*lysimeles*) y somete (*dámnatai*) en el pecho la prudente voluntad y el entendimiento de todos los dioses y los humanos todos” (versos 120-122; trad. de C. García Gual). Después de Hesiodo, resurge en la lírica, en donde el tema *Eros-lysimeles* es relativamente frecuente (cf. Safo, *Frag.* 130; Arquíloco, *Frag.* 212; canción popular de Calcidia, citada por Plutarco, *Erótico* 761b), además de los calificativos de *dynástes* y *damáles* que encontramos en Anacreonte (cf. *Frag.* 357)⁹.

5. Dentro del teatro, nuestro tema tiene pasajes memorables, sobre todo en Sófocles y Eurípides, en forma de himnos, como los famosos de *Antígona*, 781-800 e *Hipólito*, 525-544¹⁰, sin olvidar otros pasajes menos conocidos como *Traq.*, 438-444, *Hipól.*, 1269-1274, y los *Fragmentos* 136, 269 y 431 de Eurípides¹¹. Nuestro tópico tiene asimismo una fugaz aparición en la comedia, como puede comprobarse en los fragmentos 235 y 449 de Menandro¹².

6. Un género literario en el que encontramos nuestro tema con relativa frecuencia es el *epigrama*, tal como podemos comprobar en el corpus de la *Antología Palatina*. En

⁷ Cf. M^a del C. Fialho “Vivencia e expressao de Eros en Sófocles, *Traquinias*”, *Humanitas* 54, 2002, pp. 49-62; Marcos Martínez, “Sófocles erotikós”, en A. Pérez Jiménez (ed.), *Sófocles, el hombre. Sófocles, el poeta*, Málaga, 2004, pp. 121-142; D. Pralon, “L’elogie d’Aphrodite (Sophocle, 941 Radt)”, en E. Machin (ed.), *Sophocle: le texte, les personnages*, Provence, 1993, pp. 125-131.

⁸ Cf. F. I. Zeitlin, “The Power of Aphrodite”, en P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Dunham, 1985, pp. 52-110.

⁹ Cf. M. Cyrino, “Anakreon and Eros damáles”, *CW* 89, 1996, pp. 371-382; S. Goldhill, “The Dance of the Veils: Reading Five Fragments of Anacreon”, *Eranos* 8, 1987, pp. 9-18.

¹⁰ Cf. L. Castiglioni, “Eros anikate máchan”, en *Convivium. Beiträge zum Altertumswissenschaft K. Ziegler*, Stuttgart, 1954, pp. 1-13; J. de Romilly, “L’excuse de l’invincible Amour dans la tragédie grecque”, en su libro *Tragédies grecques au fil des ans*, París, 1995, pp. 129-142.

¹¹ Cf. J. A. López Férez, “Eros en Eurípides. Función dramática”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 1987, pp. 245-251.

¹² Cf. Marcos Martínez, *Textos griegos sobre el amor*, Madrid, 1988, pp. 20-21.

este caso nos tropezamos con ricos matices, como los de que es vano trabajo huir de Eros (V, 59; XII, 82 y IX, 221); que Eros domina incluso a Zeus (motivo que se repite varias veces, como en V, 14; IX, 179; XII, 101; XII, 117; XVI, 200) o a Hades (XVI, 213); que es imposible luchar contra él (V, 93; XII 147) o que es un enemigo invencible (V, 179; XII, 158). De la restante poesía lírica de la época tardía habría que añadir a esta relación los *Idilios* I (97-98) y XXVII (20) de Teócrito, el poema “Alas de Eros” de Simias de Rodas (en el que el propio Eros llega a decir que ante él cedió la Tierra, los fondos marinos y el broncíneo Urano), así como el *Himno órfico* 58 y los himnos de Opiano (*De la pesca* V, 9-39 y *De la caza* II, 410-425)¹³. Como muestra de esta literatura hímnica tardía y su descripción del *topos* que nos ocupa citamos el segundo pasaje mencionado:

“Poderoso Eros, ¡qué grande eres! ¡qué infinito es tu poder! ¡cuántas cosas tramas, cuántas ordenas, con cuántas, oh poderoso espíritu, tú te recreas! La tierra es firme, pero tú la sacudes con tus rayos; inestable es el mar, pero tú lo estabilizas. Tú subes al éter y el alto Olimpo siente miedo ante ti. Todas las cosas te temen: la bóveda celeste y todo lo que está debajo de la tierra, y las lamentables tribus de los muertos, que, aunque han bebido con sus labios la olvidadiza agua del Leteo y han huido de todos los dolores, todavía tiemblan ante ti. Y por tu poder pasas más allá de lo que nunca ha contemplado el brillante sol; ante tu fuego incluso la luz cede el sitio temerosa, y asimismo lo ceden los rayos de Zeus. Tales saetas de fuego tienes tú, fiero espíritu, amargas, consumidoras, destructoras de la muerte, enloquecedoras, de extenuante aliento, incurables, con las cuales incitas incluso a las bestias salvajes a deseos sin norma natural” (Opp. *Cyn.*, II, 410-415; trad. de C. Calvo Delcán).

7. Pasando ahora a los escritores en prosa (al *Eros pezós*, como señala Stramaglia en su libro citado en la nota cuatro, pág. 9 y ss.) es obligado empezar por las citas del *Banquete* de Platón, donde nuestro tema se menciona varias veces. Es el caso de 186 a-b, cuando Erixímaco afirma que Eros “es un dios grande y admirable y a todo extiende su influencia, tanto en las cosas humanas como en las divinas”, para terminar su discurso en 188 d exclamando: “Tan múltiple y grande es la fuerza, o mejor dicho, la omnipotencia (*dýnamis*) que tiene todo Eros en general!”. Por su parte, Aristófanes le replica a Erixímaco que “los hombres no se ha percatado en absoluto del poder (*dýnamis*) de Eros, puesto que si se hubieran percatado le habrían levantado los mayores templos y altares y le harían los más grandes sacrificios” (189c). También el *Banquete* de Jenofonte tiene una alusión a nuestro motivo cuando Sócrates se hace la siguiente pregunta: “¿Acaso es razonable, amigos, que estando aquí presente entre nosotros una gran divinidad, de la misma edad que los dioses eternos, pero más joven de aspecto, que domina todo el universo con su poder, pero se asienta en el alma de los hombres

¹³ Cf. nuestro trabajo citado en la nota 1.

—me estoy refiriendo a Eros—, acaso es lógico, como iba diciendo, que no nos acordemos también nosotros de él, sobre todo habida cuenta de que todos somos cofrades de este dios?” (VIII, 1. trad. de J. Zaragoza). Un tercer ejemplo de literatura simposiaca¹⁴ en la que nos encontramos con nuestro tema sería el *Erótico* de Plutarco, donde en *Mor.*, 759d-762a se examina el poder de Eros en comparación con el de Afrodita y el de Ares¹⁵. De la época de Plutarco, más o menos, habría que añadir aquí a Luciano, quien en varios pasajes de sus *Diálogos de los dioses* toca nuestro motivo. Así, en 3,1 se dice que “es muy hermoso, arquero y provisto de una fuerza no pequeña y es dueño y señor de todos”; en 9.3 Zeus le confiesa a Hera que “Eros es algo violento y no sólo se adueña de los hombres, sino también en ocasiones de nosotros mismos”; en 20,2 Afrodita termina su parlamento con su hijo Eros diciéndole “¡Qué terrible eres y cómo lo dominas todo!” En el *Diálogo de los muertos* 27,1 Paris describe a Eros como “una especie de duende que nos lleva adonde quiere y que no hay forma de resistirse a sus disposiciones”.

8. En nuestro breve recorrido por la prosa griega nos queda la *novela* como el género en el que más frecuentemente hemos localizado nuestro tema. De las cinco novelas griegas completas que nos han llegado hemos de empezar, para seguir el orden cronológico hoy en boga, por la de Caritón de Afrodiasias (s. I. d.C.), *Quéreas y Calirroé*, en la que el mismo rey Artajerjes le confiesa a su siervo Artaxates que teme una gran conspiración, añadiendo a continuación: “¡Pero no la traman los hombres, sino un dios. En efecto, quién es Eros ya lo había oído antes en relatos y poemas: que domina (*krateî*) a todos los dioses e incluso al propio Zeus. Sin embargo, ignoraba que alguien junto a mí pudiera llegar a ser más poderoso que yo. Pero está presente el dios, ha venido a fijarse en mi alma Eros, grande y violento. Terrible es confesarlo, pero en verdad estoy apresado” (VI 2; trad. de Julia Mendoza). En las *Efesíacas* (I 1-4) de Jenofonte de Éfeso (s. II d. C.) tenemos un espléndido ejemplo del proceso de actuación del poderío de nuestro dios. En efecto, ante un joven arrogante como Habrócomes que llega a decir que no cree que Eros sea un dios, al que no le daba ninguna importancia, la divinidad, armada de todo el poder de sus filtros amorosos, infunde a Habrócomes una pasión tal por Antía que le hace reconocer que el dios ha vencido. De la novela de Longo (s. II. d. C.), *Dafnis y Cloe*, son dignos de destacar para nuestro tema dos pasajes. Uno está en el preámbulo y es aquella famosa frase de que “En absoluto nadie escapó (*éphyge*) ni escapará de Eros mientras exista hermosura y ojos para verla”. El otro corresponde al libro II 7, momento en el que Filetas les explica a Dafnis y Cloe quién es Eros y cuál es su poderío, uno de los textos más completos de la literatura griega sobre la temática que nos ocupa¹⁶. En la

¹⁴ Cf. E. Suárez de la Torre, “Eros en el Simposio”, en *Logos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, Universidad de León, 2003, vol. I, pp. 423-440.

¹⁵ Cf. Mariano Valverde Sánchez, “Amor y matrimonio en el *Erótico* de Plutarco”, en *Logos Hellenikós, op. cit.*, pp. 441-454; F. Frazier, “L’Erotikos: une éloge du Dieu Eros?”, *IL* 50, 1998, pp. 3-20.

¹⁶ El texto completo de este pasaje lo hemos reproducido en nuestro trabajo citado en la nota 2, p. 164.

novela de Aquiles Tacio (fines del s. II d. C.), *Leucipa y Clitofonte*, merecen destacarse dos pasajes. En el primero (I 2) el protagonista de la obra, Clitofonte, está admirando un cuadro en el que se ve a Europa sobre un toro conducido por Eros que le hace exclamar: “¡Cómo una criatura gobierna cielo y tierra y mar!”. El segundo (II 16-18) es mucho más interesante, ya que nuestro tema se desarrolla por extenso. Ante la pregunta de su esclavo Sátiro de si Eros tiene tanta fuerza como para hacer llegar su fuego también a las aves, Clitofonte se despacha con un largo parlamento cuyo comienzo suena así: “No ya hasta las aves, pues eso no es para maravillarse al poseer él mismo alas, sino hasta reptiles y plantas y, según creo, hasta las piedras”. Y a continuación va poniendo ejemplos de la naturaleza en los que se evidencia la fuerza de nuestro dios: la piedra de Magnesia, las palmeras, el río Alfeo y la fuente Aretusa, la víbora y la morena. Terminamos nuestra relación de novelistas griegos con la cita de la novela de Heliodoro (s. III-IV d. C.), las *Etiópicas*, en la que el sabio Calasiris le confiesa a la protagonista, Cariclea, que “Eros es el más grande de los dioses e incluso capaz, como se dice, de adueñarse a veces de los propios dioses” (IV 10,5).

9. Hecho el rápido recorrido de nuestro motivo por la literatura griega, ha llegado el momento de ocuparnos del epíteto que, a nuestro parecer, lo resume todo: *pandamátor*. Se trata de un adjetivo compuesto del primer miembro *pan* “todo” y la raíz verbal *dam-* que encontramos en los verbos *dámneni*, *damázo* y *damnáo* que solemos traducir por “dominar”, “someter”, “subyugar”, etc. El compuesto tiene valor de agente por el sufijo *-tor* y su traducción puede ser “que lo domina todo”, “que lo somete todo”, “que todo lo subyuga”, “que todo lo puede”, “que todo lo doma”, “todo poderoso”, “omnipotente”, “domador de todo”, “soberano de todo” o, por último “que todo lo vence”, que corresponde al famoso verso 69 de la *Égloga* 10 de Virgilio: *omnia vincit Amor*. De ahí que sea ésta la traducción que más nos satisface y que hemos querido recoger en el título de nuestro artículo. Los compuestos con *pan-* son muy frecuentes en la literatura griega, como puede comprobarse por el trabajo de Hawtrey a propósito de los de Platón¹⁷. En Nonno de Panópolis, mitad del siglo V, que es el autor que ahora nos va a interesar, encontramos diecisiete compuestos con *pan-*, según el léxico de Peek¹⁸, además de los ocho de *pandamátor* y de los diez del femenino *pandamáteira*. El masculino *pandamátor*, fuera de Nonno, tiene un extenso empleo desde Homero. Así, por ejemplo, se le aplica al Sueño (Hom., *Il.* 24.5 y *Od.* 9.37a), al Tiempo (Sim., 4.5. y Baq., 12.205), al démon (Sof., *Fil.* 1467), al rayo (Luc., *Tim.* 2), al Éter (*Him. Orf.* 5), al Hades (*AP*, XVI, 216), a la Erinis (*Ap. Rod.*, IV, 475), además del femenino a la Moira (Arist., *Frag.* 640) y a la Naturaleza (*Him Orf.* 10.26).

10. Los dieciocho empleos de *pandamátor* / *pandamáteira* que tenemos en las *Dionysiacas* de Nonno siguen, en general, la tónica de empleos que hemos visto en el párrafo anterior. Así, el masculino se aplica a Dioniso (17.252) y al Sueño (31. 143

¹⁷ Cf. R.S. W.Hawtrey, “PAN- Compounds in Plato”, *CQ* 33, 1983, pp. 56-65.

¹⁸ Cf. W. Peek, *Lexikon zu den Dionysiaka des Nonnos*, Hildesheim, 1975.

y 158), mientras que el femenino lo hace a Hera (47.555 y 609), Némesis (48. 381 y 416), Fortuna (6.221), Rea (25. 322), Moira (30.132) y a la victoria de Dioniso (40. 248). Pero quedan siete empleos que revisten un matiz especial, pues se aplican a Eros o a su entorno. En 33.120 el propio Eros confiesa que por su madre (Afrodita) en apuros es capaz de tensar su “cuerda que todo lo puede, incluso contra el hijo de Cronos (Zeus)”. Un poco más adelante, en 33.182, el poeta nos describe a Eros en el regazo de su madre, dispuesto a empuñar su arco y colgándose en torno a su pequeño hombro “su carcaj que todo lo puede”. La cuerda y el carcaj del arco de Eros son, pues, dos de los instrumentos con los que el dios domina todo. Como es sabido, los dardos de Eros es otro de los motivos más constantes en la metafórica relacionada con nuestra divinidad¹⁹. Un tercer ejemplo de nuestro epíteto, en este caso del masculino, lo aplica Nono a una divinidad que siempre se ha considerado muy similar a nuestro dios, del que es prácticamente un sinónimo, y que solemos traducir por Deseo: *Himeros*. En 34.34 el valiente Hísaco, servidor de Morreo, que había abandonado a su esposa en su alcoba, le pregunta las razones de tal actitud en estos términos: “¿Por qué abandonas tu lecho y a tu mujer adormilada y vagas de aquí a allí al oscurecer, oh intrépido Morreo? ¿O es que Quirobia está irritada contigo en su celoso corazón, pues supone que te has enamorado de alguna bacante capturada como presa de guerra? Es que las mujeres, cuando ven a sus maridos locamente enamorados, siempre recelan de algún amorío secreto. ¿No será que el osado *Deseo, que todo lo puede*, ha armado contra ti los centelleos nupciales de su aljaba siempre en vela?” (trad. de D. Hernández de la Fuente). Los cuatro empleos restantes se refieren ya plenamente a nuestro dios y en este sentido Nono es un auténtico innovador, pues es el primero y único autor de la literatura griega que aplica *pandamátor* a Eros. La primera vez tiene lugar al inicio de las *Dionisiacas*, en el pasaje en que Zeus le pide a Eros que aniquile a Tifón y que es, por otra parte, todo un reconocimiento por parte del padre de los dioses del poderío de nuestra divinidad:

“Y tú, Eros, principio y simiente de la unión progenitora, tiende tu arco y el cosmos no perderá su rumbo. Puesto que todo procede de ti, pastor de la vida amorosa, tira otra flecha, una sola, para salvar todas las cosas. Combate a Tifón, como el ser fogoso que eres; y los rayos fueguíferos volverán a mi mano, gracias a ti. Tú, *que todo lo subyugas*, golpea con tu ardor a ese ser, para que tu dardo encantado cace al que no pudo vencer el Crónida” (1.399-406; trad. de Leandro M. Pinkler).

Un segundo pasaje tiene por contenido el motivo, tan frecuente en la temática que estamos tratando, de que Eros con sus dardos vence incluso a Zeus. Es lo que le confiesa Iris a su hijo el Sueño con estas palabras: “Otra divinidad *que todo lo vence*, e igualmente alado, como el Sueño, ha vencido al Crónida con su leve dardo: el pequeño Eros” (31.170-172; trad. de D. Hernández de la Fuente). Los dos últimos ejemplos que

¹⁹ Cf. G. Spatafora, “La metafora delle frecce di Eros nella poesia greca antica”, *Orpheus* 16, 1995, pp. 366-381.

nos quedan son especialmente llamativos para nuestro tema, pues ambos aparecen calificando al dios con la bella aliteración *pandamátor adámastos*, es decir, “el indomable que lo domina todo”. Así, en 2.221-222, la Victoria le dice a Zeus que el cosmos se ha quedado sin sirviente porque Afrodita, la que realiza las uniones, anda a la deriva y se han disuelto los lazos, “pues el que cumple las uniones, Eros *indomable*, que *a todos subyuga*, abandonó sus flechas generadoras”. Por último, el pasaje que nos queda es, a nuestro parecer, el más ilustrativo de todos, pues contiene la clave de por qué Nono aplica nuestro epíteto a Eros. Se trata del momento en que Aglaya advierte al dios en estos términos: “Oh, tú, *que todo lo puedes, indomable*, dispensador de vida, antiguo como el Cosmos! Date prisa, pues Citera está en apuros y ninguno de sus servidores se ha quedado junto a ella en semejante trance” (33. 109-111). Ante estas palabras Eros reacciona enfurecido y quiere saber quién le ha hecho daño a su madre, pues está dispuesto a enfrentarse con cualquiera de los dioses, sea Zeus, Palas, Hefesto, Artemis, Febo, Enialio, Ares, pues “desde los cielos hasta Pafos derramaré a los luceros gemelos para que sirvan a mi madre, pues le llevaré como criados al propio Faetonte con su Clímene y a Selene con su Endimión, para que todos sepan *que yo lo domino todo*” (33.136-139; trad. de D. Hernández de la Fuente). Las últimas palabras de Eros (*sýmpanta damázo*) pensamos que vienen a constituir una correcta explicación del epíteto *pandamátor*.

11. No quisiéramos cerrar nuestra contribución a este Homenaje sin aludir, siquiera brevemente, a un tipo de obras pictóricas que en el siglo XVI tienen mucho que ver con nuestra temática: los emblemas. Estas curiosas obras, mezcla de figuras y palabras, recrean la Antigüedad clásica en pleno Renacimiento y muchas de ellas tratan de la figura de Eros o Amor. Hace relativamente poco las profesoras Carmen Gallardo y María Eugenia Rodríguez Blanco dieron a conocer tres de las principales recopilaciones de este tipo: las de Andrea Alciato, Hernando de Soto y Juan de Borja²⁰. Precisamente uno de los capítulos abordados por estas investigadoras lleva por título “La Fuerza del Amor: todo lo vence”. Aquí se recogen unos versos de la obra de Hernando de Soto, *Emblemas moralizados*, p. 36, que estimamos un hermoso colofón a nuestro trabajo, que puede valer como una bella síntesis del *topos* estudiado:

“De Venus en la manzana
 Dio Paris bien a entender,
 Que con supremo poder
 El Amor todo lo allana.
 Adonde está no hay competencia,
 Pues es cosa averiguada,
 Que pueden muy poco, o nada,
 La riqueza, armas y sciencia.”

²⁰ Cf. C. Gallardo-M. E. Rodríguez Blanco, “La lectura de emblemas: figuras y palabras de la Antigüedad clásica”, en J. M. Maestre (ed.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, vol. II, 1, 1996, pp. 399-411.

EL DULCE VINO DE ULISES (EURÍPIDES, CÍCLOPE 147)*

ANTONIO MELERO BELLIDO
Universidad de Valencia

Para José García López
Maestro, helenista, amigo
Φθονῶ τὴν τύχη σας...
Kariotakis

El primer estásimo del *Cíclope* v. 96 ss. dramatiza una escena, habitual en el drama satírico, una escena de mercado, contrato o intercambio¹. Ulises, arribado a las costas de Sicilia, se encuentra con la turbamulta de los sátiros, encabezados por su padre Sileno y, tras una escena de mutua presentación², parodia en gran medida del episodio homérico³, el héroe se dispone a allegar víveres para continuar la navegación.

En esta larga escena Sileno informa a Ulises de la naturaleza de los Cíclopes y las características de la tierra a la que ha llegado, características que condicionan el futuro y necesario intercambio entre los dos actores. Los cíclopes habitan en cuevas⁴, no conocen la forma civilizada de la ciudad⁵, son nómadas⁶, desconocen la agricultura, viven de una primitiva ganadería que les proporciona leche, carne y queso⁷, ignoran el vino (Βρομίτου πῶμα)⁸; es una tierra, en suma, bárbara desconocedora de las danzas dionisiacas⁹, ignorante de las leyes de hospitalidad. Los cíclopes son, en suma, antropófagos¹⁰.

* Mi agradecimiento a la G.V., Proyecto G.V.-4B-056.

¹ Vid. "El Drama satírico" en *Historia de la Literatura griega* (ed. J.A. López Férez), Madrid, 1988, p. 412.

² Vv. 102-112.

³ El estudio fundamental sigue siendo el de W. Wetzel, *De Euripidis fabula satyrica quae Cyclops inscribitur cum Homericis comparata exemplo*, Wiesbaden 1965.

⁴ V. 118

⁵ V. 118

⁶ V. 119

⁷ Vv. 121-22

⁸ Vv. 123-24

⁹ V. 124

¹⁰ Vv. 125-28.

En tales circunstancias es poco lo que Sileno puede ofrecer a Ulises, cuando éste le demanda víveres¹¹ (σῖτον). Todo lo más que puede ofrecerle es carne, leche y queso¹².

Aún así y, a pesar de las limitaciones que la isla de los Cíclopes impone para el intercambio de bienes, la escena está modelada como una escena de compraventa, en la que aparecen las fórmulas propias de la relación comercial.

Ulises, informado de la mercancía que puede obtener, pide que se le muestra ya que φῶς γὰρ ἐμπολήμασιν πρέπει¹³: “la luz conviene a los tratos”.

Como el héroe no puede ofrecer nada a cambio de los víveres que Sileno tiene, propone trocar las viandas por vino¹⁴, proposición aceptada con entusiasmo por Sileno que repite la misma fórmula de encarecimiento que ya había utilizado Ulises: Ulises v. 133 σῖτον, οὐ σπανίζομεν = Sileno v. 139 (vino) οὐ σπανίζομεν πάλαι.

En el trueque, cada parte elogia el producto que ofrece. Ulises encarece el vino que porta, aduciendo que es un regalo del mismo Marón: v.141

Καὶ μὴν Μάρων μοι πῶμ' ἔδωκε, παῖς θεοῦ

La impaciencia de Sileno le lleva a inquirir si Ulises lleva el vino en la nave o lo porta consigo¹⁵. A la pregunta golosa de Sileno, interesándose si Ulises lleva el vino con él o lo custodia en la nave, Ulises contesta que lo lleva consigo en un odre:

ὄδ' ἀσκός, ὃς κεύθει νιν, ὡς ὄρας, γέρον

“aquí está el odre, viejo, que lo guarda”

La pequeñez evidente del odre que porta Ulises provoca la respuesta de Sileno: v. 146:

οὔτος μὲν οὐδ' ἂν τὴν γνάθον πλήσειέ μου

“Eso no me daría para refrescarme el gaznate”¹⁶

A la decepción de Sileno, Ulises responde en el verso 147 de forma que provoca la satisfacción del sátiro:

v. 148: καλήν γε κρήνην εἶπας ἠδείαν τ' ἐμοί

“hermosa y dulce fuente me has descrito”

¹¹ V. 133

¹² Vv. 134-36

¹³ V. 137

¹⁴ V. 139 donde el vino es aludido con el giro πῶμα Διονύσου. Para este rasgo lingüístico del drama satírico *vid.* A. Melero, “La Dicción del Drama Satírico”, *Fortunatae* 2, 1992, pp. 173-86.

¹⁵ V. 144.

¹⁶ Para un comentario sobre las expresiones coloquiales del pasaje *vid.* R. G. Ussher, *Euripides Cyclops*, Roma, 1978, pp. 62-63.

¿Qué ha podido responder Ulises, a la objeción de Sileno, para provocar esa respuesta tan satisfactoria?

El v. 147, que recoge dicha respuesta parece gravemente dañado:

† Ναί· δις τόσον πῶμ'† ὅσον ἄν ἐξ ἄσκού ῥυῆ

“Sí, el doble de cuanto fluya del odre” (?)

Tal es la lectura que dan los dos códices L y P

Ciertamente la lectura ναί de los códices es difícil de entender, ya que no responde a la observación negativa de Sileno ni tampoco es verosímil, dada la escena de intercambio, que Ulises acepte sin más la objeción de Sileno que compromete seriamente el deseado trueque.

Por ello se ha propuesto enmendar de diversas maneras el verso corrupto.

Algunas conjeturas son paleográficamente muy convincentes. Así la de Boissonade que propone sustituir ναί por καί. No obstante, una corrección tan simple no explicaría el sentido de καί en la respuesta de Ulises:

“Y doble bebida de la que fluya del odre” no es una respuesta aceptable a la despreciativa observación de Sileno.

Murray¹⁷ propuso, en su edición, leer:

Ulises: ναί (*extra metrum*)

δις γὰρ τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκού ῥυῆ

eliminando así del verso 147 el engorroso ναί que entendió como una afirmación *extra metrum*, explicada por γὰρ, añadiendo en el comentario al verso “γὰρ *addidi: sed fortasse pro ναί scribedum* ἔνι, *et magicum utrem intellegendum*”. Murray aceptaba, de un lado, la posibilidad de enmendar el texto, siguiendo la sugerencia de F. Wiesler de suponer un perdido ἔνι, que debería de entenderse como “en su interior hay el doble de cuanto fluye del odre”. Es decir un odre mágico del que, por cierto, no existen noticias en las tradiciones de las ciclopías odiseicas.

Ingeniosa es la sugerencia de A. von Blumenthal de leer νᾶ δις τόσον..., (fluye el doble...) verbo que, a pesar de su prosapia poética, podría entrar bien en la descripción del manantial de una fuente, pero difícilmente se aplicaría a la salida del vino de un odre.

La propuesta de Von Blumenthal ha sido aceptada por Ussher¹⁸ que edita:

¹⁷ G. Murray, *Euripidis Fabulae*, O.C.T., t. I 1966¹².

¹⁸ *Op. cit.*, p. 13.

Νῶϊ δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆῃ

Comentando que “the sense must be that Odysseus represents the skin as magic: what is poured out is renewed two-fold”.

J. Duchemin¹⁹ en su comentario al pasaje recuerda que la presencia de νῶϊ puede ser aceptada como respuesta a una afirmación negativa, remitiendo a algunos pasajes donde efectivamente νῶϊ parece desempeñar esa función, ciertamente extraña en griego²⁰.

Finalmente algunos editores y, entre ellos el más reciente Diggle, siguiendo a Kirchoff y Nauck, han supuesto una laguna entre los versos 146-7, laguna que acogería alguna expresión de Sileno que daría pie para la afirmativa respuesta νῶϊ de Ulises. Diggle²¹ edita, en consecuencia,

V. 146 οὔτος μὲν οὐδ' ἄν τὴν γνάθον πλήσειέ μου²²
 <Οδυ>
 <Σιλ.>
 <Οδυ> νῶϊ· δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆῃ

La mayor dificultad del pasaje, sin embargo, no radica tanto en el empleo del adverbio νῶϊ, cuanto en el sentido mismo del verso.

De mantenerse el δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆῃ que proporciona un trímetro satisfactorio, queda pendiente la cuestión de cómo deba entenderse esa sorprendente duplicación del vino que sale del odre.

Ya hemos mencionado la hipótesis del odre mágico, capaz de duplicar de modo prodigioso el vino de Ulises. ¿Es ese prodigio el que provoca la exclamación de Sileno “hermosa fuente la que acabas de mencionar” (καλήν γε κρήνην εἶπας)?²³. No parece muy convincente que ante el inusual prodigio de un odre perpetuamente lleno y, dada la ansiosa expectativa que la mención del vino ha producido en Sileno, éste se limite a un tan parco comentario.

Se ha supuesto, de modo alternativo, que, descartado el mágico odre, Ulises recuerda a Sileno la costumbre de mezclar el vino con el agua, lo que, sin duda, surte el efecto de aumentar su volumen. No obstante, Ulises, buen conocedor de tratos comerciales incluso en condiciones desventajosas, y, sabedor de la ansiedad de Sileno, le ofrece obsequiarle con una muestra de vino puro. V. 149:

¹⁹ Euripide. *Le Cyclope*, Paris, 1945, p. 81 s.

²⁰ Plat., *Repúb.* 407b; *Eutidem.* 279c; Aristófanes, *Caballeros* 338: οὐκ αὖ μ' ἐάσεις; -Μὰ Δία -Νοὶ μὰ Δία.

²¹ *Euripidis fabulae*, O.C.T. t. 1, 1984.

²² Para el coloquialismo de la expresión *vid.* Ussher, *op.cit.*, p. 62.

²³ V. 149.

βούλη σε γεύσω ἄκρατον μέθυ

“Quieres probar el vino puro”

lo que, además de poder recoger una práctica real en la compraventa del vino, retrata finamente las actitudes mentales de Ulises y Sileno. Éste responde, en términos del comprador que desea apreciar la mercancía. V. 150

... ἦ γὰρ γεῦμα τὴν ὄνην καλεῖ

“Sí, que probar promueve la venta”

Toda esta escena de compraventa está, en mi opinión, lejos de cualquier intervención mágica o prodigiosa. El intercambio se tramita en los términos habituales del trueque o intercambio.

Por otro lado J. de Duchemin²⁴ observa finamente que “doubler seulement la quantité, c’est peu, et il n’y a pas là de quoi faire pousser des cris a Silene”²⁵.

Por ello la estudiosa francesa, partiendo de las connotaciones de κρήνη (fuente-abundancia) propone, a modo de ejemplo y reconociendo la dificultad de justificar paleográficamente la conjetura, algo así como

δὶς καὶ δεκάκις πῶμ’ ὅσον ἂν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ

“Una docena de veces más de lo que sale del odre” con un uso proverbial de docena como muchísimo más.

Antes de proponer alguna otra solución, queremos volver a insistir en que toda la escena está modelada como una típica escena de compraventa en la que se repiten los trámites, actitudes, gestos y lenguajes comerciales²⁶.

Y la comicidad de la escena radica en que ninguna de las dos parte tiene realmente lo que la otra necesita. Sileno no posee más que la carne, la leche y el queso de los Cíclopes. Ulises sólo un odre de vino a todas luces insuficientes para la proverbial sed de Sileno y sus sátiros. Su mercancía es excelente, pero insuficiente. En consecuencia Ulises venderá la excelencia de su vino a un Sileno interesado más por la cantidad. Calidad frente a calidad por parte de Ulises, a la inversa de lo que Sileno ofrece.

Es el vino lo maravilloso, no el odre. Y Ulises sabe que, una vez lo huela Sileno, no podrá ya abstenerse de comprarlo.

²⁴ *Op.cit.*, p. 81.

²⁵ *Op. cit.*, p. 81.

²⁶ *Vid.Usher, op.cit.*, p. 62 s.

- v. 153 Sileno: ...παπαιάξ, ὡς καλὴν ὄσμὴν ἔχει
 Ulises: εἶδες γὰρ αὐτήν;
 Sileno: οὐ μὰ Δί, ἀλλ' ὄσφραϊνομαι
 “– ¡ahhhhh! ¡qué delicioso olor emana!
 – ¿los has visto?
 – ¡no, por Zeus!, lo estoy oliendo!”

Eurípides se sirve de toda la tradición de la ciclopía homérica, donde Ulises describe por menudo el vino que le regalara Marón:

Odisea IX 193 ss.:

δὴ τότε τοὺς ἄλλους κελόμην ἐρίηρας ἐταίρους
 αὐτοῦ πᾶρ νηϊ τε μένειν καὶ νῆα ἔρυσθαι·
 αὐτὰρ ἐγὼ κρίνας ἐτάρων δυοκαίδεκ' ἀρίστους
 βῆν' αὐτὰρ αἴγεον ἄσκον ἔχον μέλανος οἴνοιο,
 ἠδέος, ὃν μοι δῶκε Μάρων, Εὐάνθεος υἱός,
 ἱρεὺς Ἀπόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβεβήκει,
 οὔνεκά μιν σὺν παιδί περισχόμεθ' ἠδὲ γυναικὶ
 ἄζόμενος.....
 αὐτὰρ ἔπειτα
 οἶνον ἐν ἀμφιφορεῦσι δωδέκα πᾶσιν ἀφύσσας,
 ἠδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν· οὐδέ τις αὐτόν
 ἠεῖδη δμῶων οὐδ' ἀμφιπόλων ἐνὶ οἴκῳ,
 ἀλλ' αὐτὸς ἄλοχός τε φίλη ταμίη τε μί' οἴη.
 τὸν δ' ὅτε πίνοιεν μελιηδέα οἶνον ἐρυθρόν,
 ἐν δέπας ἐμπλήσας ὕδατος ἀνά εἴκοσι
 μέτρα χεῦ', ὀδμή δ' ἠδεῖα ἀπὸ κρητήρος ὀδώδει,
 θεσπεσίη· τότ' ἄν οὐ τοι ἀποσχέσθαι φίλον ἦεν.
 τοῦ φέρον ἐμπλήσας ἄσκον μέγαν, ἐν δὲ καὶ ἦα
 κωρύκῳ·

“Ya en la playa mandé a los demás de mis fieles amigos que quedasen allí custodiando el bajel y, escogiendo a los doce mejores, me puse en camino; Llevaba un gran odre de cuero cabrío repleto de un dulce vino negro que antaño me diera Marón el de Evantes, sacerdote de Apolo, el patrono de Ísmaro. Causa fue del don el haberlo dejado con vida, lo mismo que a su esposa e hija, en respeto del dios

.....
 doce ánforas, luego, me dio, todas llenas de un vino generoso y sin mezcla, bebida de dioses. Ninguno de de los siervos o siervas que había en el hogar conocía tal licor; sólo él y su esposa y la fiel despensera. Cada vez que libaba del vino rojizo con dejos

Deliciosos de mieles, llenaba una copa y partíala
 Entre veinte de agua; la mezcla exhalaba un aroma
 Seductor, que era duro dejar de beber. De este vino
 Un gran odre llevaba y bien lleno; también puse un saco²⁷.

Las resonancias verbales del pasaje homérico con el del *Cíclope* son tan notables que no nos cabe gran duda de que Eurípides compuso la escena con los datos de la epopeya. En el pasaje homérico encontramos el gran odre, de piel de cabra, que se utilizaba en los viajes y expediciones, la calidad excepcional del vino, su dulzura tan excelsa que debía ser mezclado en proporción de una medida de vino por veinte de agua. Su olor divino, que hacía imposible abstenerse de beberlo²⁸.

Esta es la mercancía verdaderamente prodigiosa que Ulises ofrece a Sileno, en la convicción de que también él sucumbirá a la olorosa incitación de la bebida divina regalada por Marón. Una bebida que debía de encerrar las más acendradas cualidades dionisiacas, dado que por su origen está relacionado con Dioniso²⁹.

Conviene tener presente los epítetos con que se califica el prodigioso vino de Marón, ἡδύς, μελιηδής, así como su irresistible aroma.

Pues bien, dada la dulzura del vino y la excelsa fragancia de su olor, sería extraño que Ulises no hiciera referencia a aquella, así como lo hace a éste.

En el dispar intercambio cantidad/calidad ¿no habría de presentar Ulises esa cualidad para encarecer su mercancía?

Supongamos que a la observación de Sileno, que sin duda comportaba un rasgo de ironía, de que el odre –grande en términos homéricos– no le llegaría para mojar el gaznate, Ulises pudo responder con algo así como “sí, porque es dulcísimo cuanto fluya del odre”. Esa expresión “fluir del odre” implica la mezcla extraordinaria de 1 medida por 20³⁰, idea que parece reflejarse en la celebrada κρήνη del verso siguiente.

Ello nos lleva a pensar que el texto originario debía decir algo así como

ἡδιστον ὄν πᾶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ

Es posible que Ulises continuara la frase anterior, sin hacer caso de la inconveniente observación de Sileno. Un *bathos* típico del drama satírico.

De ser cierta nuestra hipótesis, el texto original debía presentar la siguiente lectura

ΗΔΙΣΤΟΝΟΝΠΩΜΟΣΟΝΑΝΕΞΑΣΚΟΥΡΥΗ

²⁷ Traducción de José Manuel Pabón, *Homero. Iliada. Odisea* (ed. Carlos García Gual), Madrid 1999.

²⁸ Para un comentario al pasaje *vid.* Ameis-Hentze-Cauer, *Homers Odysee I 2*, Gesang 7-12, Amsterdam, 1964 pp. 78 ss.

²⁹ *Vid.* Duchemin, *op.cit.*, p. 81 s.

³⁰ Como es sabido la mezcla normal era un parte de vino y tres de agua.

Una lectura itacista de la η de ἥδιστον pudo hacer el texto ininteligible y originar una reorganización de la frase de forma que diera un sentido y una métrica aceptable. No olvidemos que el *Ciclope* no forma parte de la Selección romana y, en consecuencia, se nos ha transmitido sólo en dos manuscritos del siglo XIV, el *Laurentianus* XXXII 2 y el *Palatinus* 287 que es una copia del anterior. Es posible pues que ambos manuscritos continúen una errónea lección producida en época muy antigua y que, por las razones dichas, no presentan apenas variantes de importancia³¹.

Leído y copiado erróneamente como ἰδιστον ον πῶμ', ὅσον ἄν ἐξ ἀσκοῦ ῥυῆ, se pudo rehacer el ininteligible verso como:

Ναί. δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἀσκοῦ ῥυῆ

suponiendo la adición de la primera sílaba να y reinterpretando διστονον como δις τῶσον lo que resulta bastante satisfactorio desde el punto de vista paleográfico.

³¹ Para la tradición del texto euripideo *vid.* André Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, 1968, así como la larga reseña de J. Diggle recogida ahora en su volumen *Euripidea. Collected Essays*, Oxford, 1994, pp. 44 ss.

ODISEO Y LOS COMPAÑEROS: LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES SECUNDARIOS EN LA ODISEA

JOSÉ LUIS DE MIGUEL JOVER
Universidad de Jaén

En el monumental proemio de la *Odisea* el rapsodo reclama a la Musa el recuerdo del politrópico “varón” –aunque no de cualquier hombre¹–, que mucho tiempo anduvo errante por el ponto cuyo nombre, por el momento, prefiere callar. El deliberado anonimato del héroe, como ha sostenido Fenik², es una estrategia para retrasar en lo posible su identificación y crear así el suspense necesario, ya que el programa narrativo odiseico difiere notablemente del de *Iliada*, a la cual reenvía en no pocas ocasiones. La identidad de este poliédrico y polifónico varón, sin embargo, habría resultado abrumadoramente elocuente para el público, quien aguardaría un relato diferente, nuevo, acaso la versión definitiva³, acerca del último héroe de la guerra de Troya cuyo regreso aún no se había cumplido. En opinión de Heubeck⁴, nuestra comprensión del verdadero héroe, tal como el poeta lo vio y quiso que él fuera visto por los demás, aún no estaba completa en el primer gran poema. Homero retomará lo fundamental del personaje iliádico, con sus luces y sombras, y lo amplificará, otorgándole una nueva dimensión que ya se esboza en el canto XXIV de *Iliada*: la humana, el hombre doliente que aprende de sus errores y sabe sobreponerse ante la adversidad, y que también hace partícipes a los demás de sus experiencias, unas veces con más éxito que otras: los feacios, por ejemplo, son un público excelente; por el contrario, los compañeros constituirán para Odiseo una constante fuente de problemas. La inesperada relevancia que, ya desde el prólogo, se concede a los compañeros y a un episodio concreto de las aventuras del héroe, las vacas de Helio, (I.1-11) ha suscitado no poca controversia⁵, en el sentido de que Homero

¹ A. Kahane, “The First Word of the *Odyssey*”, *TAPhA* 122, 1992, pp. 115-131.

² *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, 1974, pp. 5-60.

³ Cf. G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien, 1998, pp. 507-509.

⁴ A. Heubeck, “Homeric Studies Today”, en B.C. Fenik, *Homer. Tradition and Invention*, Leiden, 1978, pp. 1-17.

⁵ T. Christides, “The Companions in the *Prooimion* of the *Odyssey*”, *EETHess.* 19, 1978-79, pp. 353-68. V. Pedrick, “The Muse corrects: the opening of the *Odyssey*”, en F.M. Dunn-T. Cole, eds.: *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, 1992, pp. 39-62. Véase también la interpretación de A. Rijksbaron, “Why is the incident on Thrinacia mentioned in *Od.* 1, 7-9?”, *Mnemosyne* 46:4, 1993, pp. 528-29.

demuestra un nuevo interés por introducir en el relato ciertos resortes e innovaciones que le sirvieran para marcar diversos cambios de rumbo en su historia. Con *Odisea* se da por inaugurada en la literatura occidental el estudio del carácter, que después será desarrollado por la Tragedia.

La incipiente tensión del relato gravita sobre el retraso de la aparición física del “hombre” hasta el canto V, y retrospectivamente en la isla Ogigia, morada de la ninfa Calipso, “*la Ocultadora*”, así como sobre la ocultación de su identidad hasta el momento en que confluyan las dos líneas narrativas principales, la *Telemaquía* y el *Nóstos*, que nos conducirán inexorablemente hasta la *Mnesterofonía*. El relato del ‘narrador-primario’ [=Homero] nos devuelve temporalmente a los últimos días del regreso y el ‘narrador-secundario’ [=Odiseo] empleará una técnica descriptiva complementaria para presentarse a sí mismo y a los suyos, si bien su conocimiento de los hechos ocurridos es más restringido que el del narrador primario que es omnisciente⁶. En ocasiones, el poeta juega con humor⁷ con lo que sus personajes saben o desconocen, y, quizás por esta razón, traslada el interés narrativo hacia la figura de los compañeros por sorpresa para, de un modo indirecto, después ofrecernos un retrato del héroe como un excelente capitán de la hueste, muy preocupado por la seguridad y la suerte de la expedición. El narrador primario habría exonerado así al héroe de la responsabilidad por la pérdida de los compañeros (en cumplimiento de la maldición de Polifemo y del vaticinio de Tiresias si no se cumplía determinada condición) y habría dejado claro que Odiseo se ha comportado como un buen jefe y modelo de rey que lucha por la vida de los suyos⁸, pero que también ha ido aprendiendo a adaptarse a los distintos entornos en que se ve inmerso. De este modo, cuando Zeus diga, durante el primer concilio de dioses en el canto I, que son estúpidos los mortales al culpar a los dioses de sus desgracias, ya que son ellos mismos quienes “*por su propia insensatez*” (*atasthalía*) exceden con mucho la porción de destino que tienen establecida (I.34), se refiere a todos aquellos malhechores de *Odisea* entre los que se cuentan los compañeros (10.46), Egisto y los pretendientes, si bien la maldad de aquéllos tendrá mayor relevancia para la historia que la de éstos⁹.

Pues bien, el relato de los “*apólogos*” intentará demostrar hasta qué punto es cierta la afirmación de Zeus de que la *atasthalía* empuja al hombre al fracaso y al sufrimiento cuando éste traspasa los límites que tiene impuestos, y esta presentación cuadra bien con el carácter desabrido de los compañeros, tropa imprevisible que causa muchos quebraderos de cabeza a Odiseo. Egisto es ejemplo paradigmático, un personaje secundario en *Iliada* y los ‘*Regresos*’ contra el que Orestes está legitimado para actuar, en

⁶ Cf. I. J.F. De Jong, “Homer”, en I.J.F. De Jong, R. Nünlist & A. Bowie, eds., *Narrators, Naratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, vol. I, Leiden, 2004, pp. 13-24.

⁷ R.B. Rutherford, “From *Iliad* to the *Odyssey*”, *BICS* 38, 1991-93, p. 52. Sobre lo que Odiseo decide contar u ocultar a los camaradas, cf. I.I.F. De Jong, “The Subjective Style in Odysseus’ Wanderings”, *CQ* 42:1, 1992, pp. 1-11.

⁸ J. Haubold, *Homer’s People. Epic Poetry and Social Formation*, Cambridge, 2000, pp. 100-144.

⁹ S. West, “An Alternative *Nóstos* for Odysseus”, *LCM* 6:7, 1981, p. 169.

justa venganza, pero, frente al odio que, según Atenea, suscita Odiseo (I. 60-62), Zeus subraya por encima de todas sus cualidades, una piedad e inteligencia sin par entre el género humano, ya que por su “*esfuerzo*” y piedad, que el padre de los dioses no olvida, cegó a Polifemo, y traslada la responsabilidad de tan azaroso regreso a Posidón, cuya cólera¹⁰ se demostrará devastadora en el *Nóstos* del hijo de Laertes.

Cuando Atenea se dirige a su excelso padre en el canto V, Odiseo ha perdido ya a todos los compañeros (V.16). En V. 105-111 Hermes transmite a Calipso las órdenes de Zeus respecto al héroe y, de paso, proporciona al oyente una versión distinta de la suerte de la expedición, cantada ya por Femio a los itacenses en I. 325-27, la cual añade un dato nuevo y relevante para la historia: la cólera de Atenea hacia los compañeros. Tal información, proporcionada por el poeta a sus oyentes, serviría para justificar por qué la diosa sólo interviene en socorro de su protegido después que todos los compañeros de Odiseo han caído. Pero, el mensajero de los dioses no consigue engañar a la ninfa, quien conoce bien los celos de los olímpicos, y es la única que dedica un epíteto elogioso hacia los compañeros (V.131-32). Para Calipso, este varón mortal ni es como Orión ni como Jasón (129); es el botín que ella logró salvar de una muerte segura. La implícita ironía de sus palabras traducen un nuevo sentimiento hacia el heroísmo tradicional que invierte la realidad de los hechos: Odiseo es un “varón mortal”, sellando así el proceso de alineación de héroe que no es nadie y los compañeros por el contrario son “excelentes”. Tal mundo al revés constituye una prolepsis de la comedia antigua, como intuyera también Aristóteles.

Mientras tanto, Atenea ha trenzado su propio trama para que la larga detención de Odiseo en Ogigia llegue a su fin y que el hijo del héroe, Telémaco, convoque al ágora a “*los melenudos aqueos*” (I. 100-101) con “*todos los pretendientes*” (I.90). Desde el canto I se establece la ecuación exacta ‘aqueos=pretendientes’, pero con grave ironía trágica por parte de la diosa, ya que, pese a la formularidad del pasaje, estos aqueos no han ido a Troya, sino que han permanecido en Ítaca y ahora asedian a Penélope. De este modo, el narrador primario establece una intencionada simetría entre los tres grupos de jóvenes que hallamos en *Odisea*, los cuales además tienen ciertos rasgos en común: *hetairoí*, *Phaiiakes* y *Mnesteroí*. Cada grupo ocupa un lugar concreto en la estructura climática del relato: los pretendientes son “*viriles*” (I. 106, 144; al menos ellos así se presentan o se creen a sí mismos), que se banquetean día tras día los bienes del palacio real de Ítaca; pero son también *hyperphialoí*, “*soberbios*” (I.134), tal como los ve Atenea. Femio canta para ellos “por necesidad” (I. 154), al igual que Demódoco a los feacios y el propio Odiseo a los suyos. A Troya embarcaron los mejores argivos (I. 201), según Atenea, y es Atenea/Mentes quien ha llegado la víspera a Ítaca con una nave y compañeros (I.182), como es propio de los expedicionarios que emprenden viaje de aventuras. Pero, incluso la deidad se sorprende al ver aquel grupo de jóvenes que ocupan el palacio y “muy irritada” increpa a Telémaco. Éste lamenta ante el recién llegado extranjero que no haya noticias de su padre, a quien cree muerto, y hubiera deseado

¹⁰ Sobre la relevancia temática de la cólera divina en la épica homérica, cf. J.B. Lidov, “The Anger of Poseidon”, *Arethusa* 10:2, 1977, pp. 227-36.

antes la muerte gloriosa de éste, en compañía de sus compañeros en Troya (I. 237), que esta total ausencia de noticias durante años. Sin embargo, para el joven Telémaco los que se quedaron no son “*mejores*” que los que partieron, y se refiere a ellos con un término que está desprovisto de cualquier matiz ético (I. 245: *áristoi*) y que alude a su posición social, es decir gente principal. Entretanto, Atenea da al muchacho una serie de instrucciones para que convoque al ágora “*a los héroes aqueos*”, expresión intencionadamente irónica y humorística que se refiere exclusivamente a los ancianos itacenses que pertenecen a la generación de Laertes y el vocablo tiene un sentido honorífico y de respeto. Los que sí lucharon en Troya (I. 286) son “*los aqueos de bronceas corazas*”; éstos que no fueron a la guerra son los “*valientes*” que prepararán una celada para acabar con el legítimo heredero al trono.

En efecto, *atasthalía* es el auténtico ‘*Leitmotiv*’ de estas escenas en que intervienen la voluntad y la libre decisión humana, y aquí, en el proemio de *Odisea*, la relevancia temática de las fechorías de los compañeros y de Egisto serán equiparadas en sus funestas consecuencias, cuyo paralelo alcanzará también, como veremos, mediante una buscada simetría narrativa, a los pretendientes¹¹. Esta triple tropa de jóvenes adalides (compañeros/ feacios/ pretendientes), en singular *ringkomposition* estructural¹², servirá por doquier para poner a prueba la noble y a veces despiadada naturaleza del héroe que a cada paso progresa en sabiduría e inteligencia. Desde siempre ha llamado la atención¹³ el singular énfasis que el bardo ha puesto en la consecución del regreso de la tropa de Odiseo a la patria, y que ante todo fuera “*la propia vida*” del héroe y “*el regreso de los compañeros*” lo que estuviera en juego (I.5), como si estableciera una polaridad *vida/ regreso (=muerte)*, cargada de fuerte ironía trágica, que no es fácil de encajar en el desarrollo del relato. Aunque quizás sea debido a que los diez primeros versos los pronuncia el poeta y el resto del proemio corresponde a la Musa, y, claro está, poeta y héroe tienen una perspectiva diferente de la historia¹⁴, porque *Odisea* comienza en un punto deliberadamente elegido por el bardo para manifestar su total predilección por el héroe y, de paso, establecer un cierto distanciamiento respecto a los compañeros¹⁵. Paralelamente, Homero tiene su propia visión de los caracteres, quienes tienen además un doble papel narrativo y estructural, como mecanismos para hacer avanzar el relato

¹¹ I.J.F. De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001, p. 7; O. Tsagarakis, *Studies in Odyssey II*, Stuttgart, 2000, p. 62.

¹² B. Louden, “An Extended Narrative Pattern in the *Odyssey*”, *GRBS* 34, 1993, pp. 5-33; Id., *The Odyssey. Structure, Narration and Meaning*, Baltimore-London, 1999, pp. 31-49.

¹³ S.E. Bassett, “The Proems of the Iliad and Odyssey”, *AJPh* 44, 1923, p. 341; S. West, “An Alternative *Nóstos* for Odysseus”, *LCM* 6.7, 1981, p. 169; P. Pucci, “The Proem of the *Odyssey*”, *Arethusa* 15: 1-2, 1982, pp. 39-62; M. N. Nagler, “Odysseus: The Proem and the Problem”, *Classical Antiquity*, 9, 1990, pp. 335-56.

¹⁴ J. S. Clay, “The Beginning of the Odyssey”, *AJPh* 97, 1976, pp. 313-26.

¹⁵ Cf. K. Rüter, *Odysseeinterpretationen*, Göttingen, 1969, p. 34 ss., 64 ss. y 78; B. Fenik, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, 1974, pp. 209 y 221 ss. Una explicación que trata de justificar la aparente discrepancia de la relación entre Odiseo y sus camaradas vendría dada por la palmaria inclinación del poeta por su héroe, cf. J.S. Clay, *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*, Princeton, 1983, pp. 9-53.

o pausarlo a voluntad. Por tal razón, cuenta la historia según su orden o secuencia de los hechos, a tenor de un programa preestablecido que intenta desligarse de la tradición. Cuando en el canto II, mientras tiene lugar el segundo concilio divino, Homero cuenta cómo en medio de la reunión se levantó el héroe Egipcio y se cuida de afirmar que el hijo de éste, el lancero Ántifo, había embarcado con Odiseo y fue uno de los compañeros que Polifemo devoró en su cueva (15-20); en concreto, el que se banquetó el último. Lo cierto es que el poeta no dice los nombres de los devorados por el cíclope ni de los que caerán en las distintas aventuras. Para darles un nombre el poeta debe justificar su inclusión en el relato y ofrecer un rápido esbozo de caracterización. El narrador quiere demostrar, primero, que es omnisciente y dicha información es sólo para *su* público; y, segundo, adelanta y prepara el contraste entre padre e hijo: un padre que no olvida al hijo (Egipcio/Ántifo, si bien éste no volverá) y un hijo que cree haber perdido al padre (Telémaco/Odiseo, que sin embargo sí regresará). Por otro lado, la nostalgia de Egipcio le sirve además al poeta para establecer la relación latente entre los compañeros y los pretendientes como grupos independientes del pueblo de Ítaca. Otros hijos tenía el anciano, Euríno, que era uno de los pretendientes, y los demás cuidaban la hacienda familiar¹⁶.

Con todo, no deja de producir cierta desazón que, en detalles puntuales de los ‘*apólogos*’, el propio Odiseo parece matizar la afirmación inicial de la Musa, en el sentido de que los compañeros también mostraron prudencia en la cueva del cíclope y once de las doce naves que constituían el contingente itacense se perdieron en el país de los Lestrígonos, y que sufrieron lo indecible en el palacio de Circe. Porque ciertamente la responsabilidad de las desdichas de la hueste aquea parecen repartírsela a partes iguales héroe y compañeros, de modo que, una vez llegados a Trinacia, donde encuentran los hermosos rebaños del Sol Hiperiónida, ya ambos han incurrido en la cólera de dos divinidades, Posidón y Helio respectivamente¹⁷. El proemio atribuye la pérdida de los compañeros a su propia locura irreflexiva (*atasthalía*) al devorar los prohibidos ganados de Helio; pero, este hecho es válido únicamente para la muerte de los hombres que constituían la dotación de la propia nave de Odiseo. Las otras once, es decir el 92% de la expedición que partiera de Ilión, han sido destruidas por los Lestrígonos inmediatamente después del encuentro con Polifemo. Por tanto, la estupidez a la que se refiere el narrador primario valdría sólo para la pérdida del 8% del grupo. Luego, quizás el proemio quiera decir que el grueso de las pérdidas ha de atribuirse a la maldición de Polifemo y, por tanto, también a la *hybris* y *atasthalía* de Odiseo, como cree Euríloco (10.434-37), y no tanto a la voluntad de los dioses. No olvidemos, sin embargo, que es el propio héroe quien narra estos particulares a su selecto auditorio de próceres feacios, y que, por tanto, personajes distintos tienen en ocasiones opiniones diferentes en

¹⁶ Sobre la equivalencia *hetairoi/mnesteres/laoi*, cf. J. Haubold, *Homer's People. Epic Poetry and Social Formation*, Cambridge, 2000, pp. 100 ss. Tiresias después validará, en respuesta a las preguntas de Odiseo, esta siempre difícil ecuación. El significado habitual de *hetairoi* en la épica homérica es el de “camaradas en armas”; cf. *Il.* 1.179 y 3.32.

¹⁷ B. Fenik, *op. cit.*, p. 209.

materia religiosa e incluso, a tenor de la llamada “Ley Jörgensen”, la del poeta disiente notablemente de la de sus personajes. Tiresias, en la *Nékyia*, no oculta tampoco el grado de responsabilidad que el héroe pueda tener en estos hechos¹⁸, si bien su vaticinio nos prepara para la inminente crisis de liderazgo que tendrá lugar tras abandonar el Hades. De este modo, las palabras del adivino nos ayudan a comprender mejor qué hemos de entender por *atasthalia* (11.104 ss.): la actuación temeraria y alocada del hombre, que, fiando sólo en sus propias fuerzas y capacidades, quiere estar al margen de la voluntad de los dioses, tras desoír los consejos y advertencias oportunas¹⁹.

Ya Stanford²⁰ defendió en su día las siempre tensas relaciones entre Odiseo y su tripulación, con la cual no consigue nunca establecer una relación de plena camaradería, como nos demuestra, entre otros, el episodio del odre de los vientos. Sólo una vez les llama Odiseo “*amigos*” (10.190), pero se encuentran en verdadero peligro y necesita de su ayuda cuando arriban a la isla Eea, morada de Circe. Aquí podríamos citar algunos pasajes odiseicos en los que se atribuye a Odiseo algunas conductas que encajan mal con la dignidad heroica tradicional, pero *Odisea* es un mundo distinto en el que el heroísmo de tipo iliádico ha sido sometido a una dura revisión²¹. Por otro lado, Homero ha subrayado dramáticamente el movimiento pendular que preside la estructura del relato de los *apólogos*, que pone el acento, por un lado, en la necedad, desobediencia y amotinamiento que preside sus actos y, por otro, el carácter inestable y ambiguo de unos compañeros que no siempre saben de qué lado están y que constituyen una constante preocupación para el héroe. Odiseo no le oculta a Alcinoos que, también para quien se presenta como el campeón de la resistencia y del sufrimiento, los compañeros fueron un escollo más en la dura singladura de regreso²². Preludio de esta continua solicitud por los camaradas es el breve relato que Menelao hace a Telémaco (4.266-289), en airada respuesta a la versión que la propia Helena acaba de ofrecer de la destrucción de Troya: el caballo de madera, preñado de héroes argivos entre los que se hallaban él

¹⁸ O. Tsagarakis, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ I.J.F. De Jong, *A Narratological...*, pp. 7, 264-65, 305. Cf. también R.M. Frazer, “The Crisis of Leadership among the Greeks and Poseidon’s Intervention in Iliad 14”, *Hermes* 113, 1985, p. 5; Ch. Segal, “Divine Justice in the *Odyssey*: Poseidon, Cyclops, and Helios”, *AJPh* 113, 1992, pp. 489-518.

²⁰ W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, 1968², pp. 44, 66-79.

²¹ H. Petersmann, “L’humanisation du héros chez Homère”, en J. Dion, ed.: *Le paradoxe du héros ou d’Homère à Malraux*, Paris, 1999, pp. 17-27; M. Woronoff, “Gens de guerre et gens de mer, le public homérique au VIIIe siècle av. J.C.”, en R. Hodot, ed., *La koiné grecque antique, IV: Les koinés littéraires*, Paris, 2001, pp. 9-19.

²² Sobre el deterioro de la relación entre Odiseo y sus compañeros como elemento de relevancia temática y narratológica, cf. D. Olson, *Blood and Iron. Stories and Storytelling in Homer’s Odyssey*, Leiden-New York, 1995, p. 61. El propio héroe refiere a Eolo, tras su segunda visita, una vez abierto el odre de los vientos, cómo la omnipresente molestia de los compañeros es un escollo contra el que tropieza una y otra vez. Con todo, el dios del viento no acepta la justificación y despide al héroe de la peor manera. Cf. F. Ahl-H.M. Roisman, *The Odyssey reformed*, Ithaca-London, 1996, p. 91; también M. Aguirre, “Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*”, *CFC egi* 9, 1999, pp. 9-22.

mismo, Diomedes, Odiseo y un nutrido grupo de anónimos adalides son sorprendidos por la argucia de Helena, quien, acompañada de Deífobo y remedando las voces de sus respectivas esposas, pretendió arruinar el engaño. Animados y confortados por Odiseo, los argivos resistieron la prueba, excepto Anticlo, que, anhelante de la esposa, a punto estuvo de delatarles con sus gritos desde el interior del caballo si Odiseo no le hubiera amordazado la boca con su poderosa mano (4.285-86). La puñada de Odiseo tuvo su efecto para la toma de la ciudad y el fin de la guerra, pero también es el preludio de futuros lances con los compañeros y los pretendientes. Así, cuando, en presencia del huésped-mendigo, Euriclea vea la cicatriz que una día de cacería le hiciera un jabalí, para evitar un precoz e inoportuno reconocimiento, Odiseo aplicará la mordaza de sus fuertes manos sobre la boca de la estupefacta nodriza a fin de ahogar un inoportuno grito de júbilo por el regreso del añorado rey, a quien tantos creían y deseaban muerto (23.70-77). Un escolio nos informa de que Anticlo no es un personaje de la *Iliada*, sino invención del poeta al servicio de la caracterización del héroe²³, y lo mismo podríamos decir de Elpénor, el más joven de los compañeros, cuya prematura muerte sorprende al mismísimo héroe. El talante impulsivo y agresivo de éste ya ha sido puesto de relieve con anterioridad por Atena/Mentor en I.252-266 al referirse a un joven arquero Odiseo que, en Éfira, le reclamó un poderoso veneno para impregnar flechas. Poco le faltó también a Euríloco para ser decapitado por Odiseo si los compañeros no detienen a tiempo su brazo, que ya había desenvainado la espada; y lo mismo podría decir Circe, a la que amedrenta con la espada bajo su garganta como le aconseja Hermes, y, por último, una vez en el umbral de su palacio, el mendigo Iro, contra el que tuvo que dosificar convenientemente la fuerza del golpe para no provocar el excesivo molimiento del mendigo y no delatar así su identidad.

En *Iliada* ciertamente hay una infinidad de guerreros anónimos en ambos bandos, que son muertos por otros muchos también desconocidos²⁴. La *Odisea*, por el contrario, ofrece un tratamiento diferente de los caracteres menores²⁵, ya que al menos dos de ellos, Euríloco y Elpénor conquistan alguna notoriedad en el relato durante la estancia en la morada de Circe. En general, los compañeros de Odiseo desempeñan una clara función temática y estructural: indicar a los feacios lo buen rey y capitán que era el hijo de Laertes, y, por consiguiente, cuán digno merecedor era del retorno. En ciertos aspectos, la camaradería de los campeones aqueos y troyanos durante la batalla en *Iliada* arroja algo de luz sobre la conducta del héroe en relación con los compañeros. Así, durante la primera batalla colectiva en Troya (*Il.* IV. 422-544), el Priámidas Ántifo, que

²³ *Sch. Od.* IV.285 Dindorf sostiene que Aristarco atetizó este verso porque en la *Iliada* no se mencionaba a este compañero. Respecto a Elpénor, Heubeck sostiene la misma opinión, cf. A. Heubeck/A. Hoekstra, edd., *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II, Oxford, 1989, pp. 73-74. En *Iliada* Epeo y Euríalo desempeñan la misma función.

²⁴ C.H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 291. Es la llamada *androktasia*. Sin embargo, el anonimato de las huestes aqueas y troyanas encuentra acomodo en el "Catálogo".

²⁵ W.A. Camps, *An Introduction to Homer*, Oxford, 1980, pp. 24-29.

pretendía lancear a Áyax Telamonio, hiere en la ingle al valiente compañero de Odiseo, Leuco (491). Encolerizado nuestro héroe, atravesó las filas enemigas, lo que infundió pavor entre los teucros, e hirió de muerte con la lanza a Democoonte, hijo bastardo de Príamo (499). La misma reacción hallamos en Aquiles cuando conoce la suerte que ha corrido Patroclo, si bien el Pelida barruntaba algún triste destino. En efecto, negros presentimientos se cernían sobre su corazón cuando Antíloco, *Il.* 17, le trae la triste noticia de la muerte de Patroclo; el héroe prorrumpe en quejumbroso llanto y se retuerce entre alaridos de dolor que mueven a piedad y terror entre quienes le rodean; por vez primera, Aquiles se autoinculpa de la muerte del amigo y reconoce la brevedad de la vida que también le aguardará a él. Como capitán del contingente de los mirmidones, Aquiles presiente que, aún siendo él quien es, no ha estado a la altura de los acontecimientos a causa de una cólera que también para él ha tenido funestas consecuencias, porque es deber del amigo y compañero asistir con la fuerza de su brazo a quienes se han batido con él en el feroz combate. La *Odisea*, sin embargo, presenta un panorama muy distinto, en el que el héroe no mantiene ya unos lazos fuertes de camaradería con sus compañeros.

Y, con tales premisas, Odiseo, convertido ahora en ‘*cuentacuentos*’ extemporáneo, rememora las más singulares aventuras vividas. Inmediatamente después de abandonar las playas de Ilión, arriban al país de los Cícones y a su capital Ismaro, donde la todavía belicosa expedición entra a saco en la ciudad, mata a los hombres, toma como rehenes a las mujeres y reparte abundante botín. Comienza así una larga serie de despropósitos cuya responsabilidad se reparten a partes iguales compañeros y héroe. La tropa recién salida de una guerra, cuando todavía no se han apagado los rescoldos de Troya, tiene todo el carácter de la escaramuza guerrera de la *Iliada*, y Odiseo se ufana de su actuación personal (“*saqué su ciudad y maté a su gente*”, IX. 40²⁶); de ahí el acento puesto en la primera persona del singular: la conquista es suya; pero la nota sombría de la historia también se deja oír cuando el narrador-Odiseo, que tiene ahora una perspectiva global y ética de lo sucedido, refiere retrospectivamente cómo los “*muy necios*” compañeros se dedicaron al pillaje, pese a sus órdenes (9.44)²⁷; permanecieron en la playa emborrachándose y banqueteadose con el producto de la rapiña. Y, en efecto, fueron unos necios porque no quisieron hacer caso del superior intelecto de quien pasaba por

²⁶ Odiseo es el “destructor de ciudades”, como en *Il.* 9.326-9, 594 ss.

²⁷ R.B. Rutherford, *JHS* 106, 1986, pp. 145-162. La desobediencia serie la clave de las difíciles relaciones de Odiseo con sus compañeros, pero Homero quiere exculpar al héroe de toda responsabilidad.

²⁸ *Ho ptoliporthos Odysseús, Il.* 2.278; 10. 363. Sólo sesenta versos de la *Odisea* rememoran su papel en la toma de Troya (*Od.* 4.271-89, 8. 492-521, 11.523-33); cada uno de estos pasajes contribuyen decisivamente a la caracterización del héroe. La *Dolonia* asocia al excepcional caballo de madera con Odiseo. El epíteto se utiliza frecuente y exclusivamente de Odiseo en *Odisea* (8.3; 9.504, 530; 14.477; 16.442; 18.356; 22.283; 24.119); cf. A.J. Haft, “‘The city-saker Odysseus’ in *Iliad* 2 and 10”, *TAPA* 120, 1990, pp. 37-56.

ser el auténtico “*saqueador de ciudades*” (*Od.*, 8. 492-95, en clara alusión a Troya)²⁸. Odiseo es coherente con el modelo heroico tradicional cuando afirma “*yo destruí*”, porque tal es lo que se esperaba del héroe que era, si bien Homero añade un elemento nuevo al heroísmo de tipo iliádico: la preocupación por los compañeros, ya que “ellos” provocaron su propia ruina. Sus múltiples ardidés y multiforme ingenio parecen no estar operativos cuando se inicia el regreso y la gran pérdida en vidas humanas no presagia una tranquila travesía, como la que tendrán Néstor y Menelao, por ejemplo (3.103-200; 4.333-592). La primera aventura se salda negativamente para los expedicionarios, que pierden seis compañeros por cada nave antes de que puedan ponerse a salvo (72 compañeros en total). El inesperado fracaso de la incursión y la posterior derrota nos preparan para un tormentoso panorama de disensiones y malestares en el seno del grupo. Con su habitual técnica dilatoria, Odiseo dirá después cómo había obtenido del sacerdote ciconio, Marón, en pago a su piedad, un preciado vino que será capital en el antro de Polifemo (9. 195-210).

Cuando reemprenden rumbo, Zeus suscita una tempestad que les desvía de la ruta conocida, se cubrió el cielo de nubes y la noche cayó sobre ellos. En efecto, al doblar el cabo Malea –al parecer la puerta de acceso al País de las Maravillas²⁹ del que también los feacios forman parte–, un fuerte Bóreas les aparta de su ruta. Después de nueve días, llegan al país de los Lotófagos, comen y aprovisionan las naves para emprender sin dilación rumbo a Ítaca. Pero el aventurero Odiseo, llevado por su enorme curiosidad, quiere saber “*qué hombres comen pan en aquel país*” (9.89) y envía a tres compañeros para que lo averigüen, dos armados y un heraldo. La avanzadilla tropieza de repente con los nativos del lugar, que no eran belicosos ni abrigaban pensamientos hostiles, pero el alimento que constituía la base de su dieta, el loto, probablemente fuera el peligro más difícil de superar de cuantos les saldrán al paso. Esta extraña planta, que no la variedad egipcia tan conocida sino otra inventada por Homero, provoca el olvido a quienes la comen y ya nadie se acuerda del regreso. Obviamente, esto Odiseo lo sabe *ex eventu*, porque cuando arriba a esta isla del olvido no tiene modo de saber qué les aguardaba³⁰; de esta manera, el poeta que maneja los hilos de la narración establece las distintas naturalezas de su relato y el de Odiseo. ¿Por qué el héroe interviene personalmente para evitar el desastre que habría supuesto olvidar el regreso a la patria y no en el episodio del odre de los vientos cuando era quizás más necesario? Probablemente una explicación fuera que, por la propia singularidad de la aventura, la voluntad de los camaradas estaría suspendida y que por tanto él tiene que decidir por ellos: entre lágrimas y a rastras los llevará a las naves, y a los restantes “leales compañeros” les ordena vigorosamente se apliquen a los remos. En cambio, cuando los compañeros están en plena posesión de sus

²⁹ Los cuatro regresos de héroes iliádicos mencionados en *Odisea*, Néstor, Agamenón, Menelao y Odiseo se extravían al doblar este promontorio, el cual delimita la frontera entre el mundo real y el fantástico, como queda claro en el relato de las otras “odiseas” narradas por Néstor y Menelao a Telémaco. Los puntos de contacto con el relato de los *apólogos* son notables y numerosos, cf. I.F. de Jong, *A Narratological Commentary of Odysseus*,...

³⁰ D. Bouvier, “Le mémoire et la mort dans l’épopée homérique”, *Kernos* 12, 1999, pp. 57-71.

facultades mentales y dominio de su voluntad, en consonancia con la tajante afirmación de Zeus, Odiseo se mantendrá al margen para evitar un inoportuno enfrentamiento con ellos en una fase temprana del *Nóstos*. En cualquier caso, la actitud y relación del héroe con los suyos cambia después de abandonar por segunda vez el palacio de Eolo, otro nuevo fracaso en las expectativas de obtener gloria y presentes para el regreso (¡y ya van cuatro!). De este modo, la escaramuza entre los Lotófagos constituirá una prolepsis de los diversos amotinamientos de la hueste del que se hace eco el proemio ya citado. Aún reconociendo la maldad y estupidez de los compañeros (10.46, 80-134), hasta la aventura con los Lestrígones, Odiseo se mostrará solícito y preocupado por la seguridad de todos, como lo demuestra el hecho de que, recién arribados al país de Circe, caza a un enorme ciervo para satisfacer su hambre, puesto que, por ahora, su única preocupación es la supervivencia (10.158-173).

Pero, si hay un episodio que constituya una de las pruebas más duras que deberán superar los expedicionarios, éste es el encuentro con el cíclope Polifemo. El propio héroe reconoce ante estos feacios ávidos de relatos que la triste suerte que les aguardaba en aquel lugar fue causada por su insaciable curiosidad y por el ansia de obtener amigos y presentes, lo que le llevará incluso a incurrir en *hybris*³¹. La ocasión le presenta a Odiseo un bello lance con el cual medirse a sí mismo (9.213-15). Y aquí, en efecto, se invierten los papeles: es Odiseo quien no hace caso de los temores de los compañeros, que recelan del lugar ante el espectáculo que les asalta a la vista. Odiseo confiesa que allí fue él el necio y los compañeros los que vieron el peligro real conforme se adentraban por el enorme y bucólico aprisco que conducía a una gigantesca cueva. Una vez en su interior, el colosal mobiliario del antro les lleva a la inmediata y obvia conclusión de que el dueño de aquel cóncavo recinto, en el que han entrado sin ser invitados, era un pastor gigante. La propia voz no-humana del ogro quebró sus ánimos y el terror e impotencia se apoderó de aquellos aventureros que se habían comido el queso ajeno (9.255-58). Su solicitud de hospitalidad es desatendida por el cíclope, quien además no respeta a Zeus Hospitalario e incluso muestra algún atisbo de astucia, que Odiseo sabe desarmar convenientemente, pero ello no impide que éste se apareje como cena a dos compañeros del modo más terrible (9.288-93). El héroe se deja llevar por un primer impulso de desenvainar la espada y matar al monstruo, pero un segundo impulso y su *métis* le refrenan de cometer tan gran error (9.295-306). La aventura seguirá con la muerte de otros cuatro compañeros, que son devorados como desayuno y almuerzo, convenientemente regados con un buen vino de Ismaro; la posterior borrachera, signo de la superior inteligencia de nuestro protagonista, culmina con la huida de la cueva y el triunfo del *polymétis* sobre el salvaje; no obstante, los compañeros no comparten ni la opinión ni el entusiasmo de su jefe, de modo que, amparados en el anonimato del grupo, protestan ante la inesperada conducta de éste, el cual pretende dejar claro al antropófago quién le ha cegado (9.494-99). Es obvio que el héroe no podía huir sin más, debía afianzar su nombre y su *kléos* en toda circunstancia, aunque ello supusiera la pérdida de vidas

³¹ R. Friedrich, "The Hybris of Odysseus", *JHS* 111, 1991, pp. 16-28.

humanas. La tensión, como vemos, crece por momentos en el seno del grupo. Pero, tras los episodios de Eolo y los Lestrígones, el panorama cambia totalmente cuando arriban al país de Circe, aventura que es central para la caracterización de los compañeros. Odiseo aún es el jefe que se preocupa por la suerte de los camaradas y que se sacrifica por ellos; éstos han caído bajo el encantamiento de la maga, que los ha convertido en cerdos, pero él anhela rescatarlos de tan triste suerte y, para conseguirlo, yacerá si es menester con la diosa. Ahora, el héroe-narrador centra su atención en tres de ellos: Euríloco, que encabezaba una avanzadilla de veintidós compañeros cuando descubre la morada de Circe (10.208-11); Polites, quizás el más querido para Odiseo y una excusa para justificar la intervención del héroe; Elpénor, el más joven del grupo y también el más interesante de este curioso trío de antihéroes³². Euríloco, rebelde, cobarde y charlatán, figura tragicómica como el Tersites iliádico, es crucial en esta aventura, que busca el contraste entre héroe y compañero; avisa a Odiseo de la suerte de los demás, pero pretende huir y dejar a los camaradas a su suerte. No obstante, pese a todo, después de un año de detención y en una nueva llamada de atención, será precisamente Euríloco quien “recuerde” a su jefe que deben reemprender el regreso. El episodio es, por tanto, una explícita caracterización del héroe, que, al menos hasta este momento, siempre está dispuesto a acudir en socorro de los leales compañeros (10.387).

La transformación de los compañeros en cerdos es un rasgo del cuento popular que está en la base de los *apólogos*, si bien en el relato folklórico es el propio héroe el que se transforma; la metamorfosis se produce de arriba hacia abajo: cabeza, voz, miembros superiores, resto del cuerpo, pero todos ellos conservan intacto su discernimiento humano, de modo que saben quiénes son y en qué se han convertido. La detallada descripción del espacio escénico y sus protagonistas no deja de tener su toque de humor, porque quizás el narrador quiera indicarnos que los compañeros se han transformado en lo que son realmente. Ahora bien, gracias al denuedo que Odiseo pone en recuperarles para el regreso, cuando éstos vuelven a ser hombres, aparecen a la vista de todos más jóvenes, altos y gallardos que antes (10.395), casi héroes por un día en virtud de las artes mágicas de Circe. Como hemos visto, en cada nueva aventura hay alguna baja en la hueste, y ésta concluye con una cómica y ridícula muerte, la de Elpénor. En efecto, momentos antes de dirigirse la expedición hacia el Hades por consejo de Circe, muere el más joven de ésta, que ni era el más valiente ni estaba tampoco muy en su juicio; borracho como el cíclope, busca un lugar tranquilo y fresco en el palacio de Circe para dormir, y decide encaramarse al tejado, lejos de la algarabía de los compañeros. Pero, al amanecer, Odiseo despierta a todos y les apresta para una rápida partida. El joven y despistado Elpénor, alertado por la vocinglería de los camaradas y olvidándose de la elevada posición en que se hallaba, se levantó de repente y fue a darse de bruces contra

³² El singular detenimiento del héroe en el trabajo tan perfectamente estructurado y ordenado de las criadas de Circe (10.348-65) invierte irónicamente la situación de su propio grupo y aquella que encontrará en Ítaca; cf. S.D. Olson, “Servants’ Suggestions in Homer’s *Odyssey*”, *CJ* 87, 1992, pp. 219-27.

el suelo; se desnucó a causa del formidable porrazo y su alma viajó veloz al Hades (10.548-49).

La breve narración de la muerte de Elpénor (10.550-60), que muere del modo tan poco heroico que acabamos de referir, es un claro ejemplo de cómo opera el arte del relato épico en la trabazón de los detalles pequeños que sirven para unir los distintos episodios. La historia, además, es vista desde una doble perspectiva; primero, Odiseo se lo cuenta a su público (feacios y nosotros), y, segundo, en 11.60 ss., el propio Elpénor se lo refiere a Odiseo³³. Y así, llegados al Hades para consultar a Tiresias y una vez celebrado el ritual de evocación de los muertos, tal como le indicara Circe, se le apareció primero el alma del triste Elpénor, cuyo cuerpo había quedado insepulto y sin ser llorado en el palacio de la maga por la premura de la partida. El tono de humor negro de las palabras de Odiseo³⁴ y la singular petición que el alma de Elpénor dirige a su señor sitúa la acción en el terreno de la parodia cómica; el muchacho quiere recibir sepultura, pero, claro está, no de cualquier modo, sino como los héroes: ser incinerado con sus armas, y sobre el túmulo que se le erigiera, clavar el remo como testimonio imperecedero de su fama. Las inevitables resonancias heroicas del pasaje y las expresiones propias de los grandes héroes puestas en boca de este remero de la nave de Odiseo no se ajustan ni a los rasgos de su personalidad, ni al oficio que desempeñara en vida, ni a las supuestas hazañas que merecerían tales honores fúnebres, sobre todo si tenemos en cuanto la muerte tan ridícula que acabó con él³⁵. Como asevera Odiseo, el muchacho carecía de las mínimas cualidades guerreras³⁶, que le harían digno merecedor de semejantes honores: “*era el más joven, ni en exceso valiente en la batalla, ni muy ajustado en sus mientes*”, (10. 552-3). Por edad –parece querer decir Odiseo– no le ha dado tiempo a dar cima a grandes hazañas, pero además no sobrepujaba a ningún otro en valor, ni estaba en su sano juicio; en suma, como Tersites, Elpénor era el bufón³⁷ de la hueste que no llegó nunca a estar plenamente integrado en ella. Sólo a los cadáveres de los héroes se les somete a la cremación juntamente con las armas que han utilizado

³³ H. Rohdich, “Elpenor”, *A u A* 31, 1985, pp. 108-115; A. López Eire, “La *Odisea* y la historia de Elpénor”, en Codoñer, C. (ed.), *Stephanion. Homenaje a María C. Giner*, Salamanca, 1988, pp. 113-119.

³⁴ En *Iliada* 16.744-50, Cebriones, hijo bastardo de Príamo y auriga de Héctor, es derribado del carro por la formidable pedrada que le envasa Patroclo y que le destroza la cara; el muchacho muere prácticamente al instante. Como vemos, en los poemas de Homero siempre son estos personajes de inferior estofa los que reciben los golpes, si bien, unas veces, tales molimientos mueven a piedad, como aquí, y otras, como en el episodio de Elpénor, a risa. Cf. D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque*, París, 1990, p. 32.

³⁵ Sobre las resonancias orientales de este personaje, cf. O.R. Arans/Ch. R. Shea, “The Fall of Elpenor: Homeric Kirke and the Folklore of the Caucasus”, *JIES* 22:3-4, 1994, pp. 371-98.

³⁶ D. Collins, *Immortal Armor. The Concept of Alke in Archaic Greek Poetry*, Lanham, 1998, pp. 55 ss.

³⁷ P.A. Perotti, “Epos e tragedia”, *Vichiana* 4, 1993, pp. 174-196; ib., “Elementi di commedia in Omero”, *Minerva* 13, 1999, pp. 67-86. Sobre Tersites, el primer antihéroe de la literatura europea, cf. J.J. Batista Rodríguez, “Sobre el humor homérico: a propósito de ‘N 361-382’”, *SyNTAXIS* 22, 1990, pp. 75-86; C. Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa 1993.

en vida (*Il.* 6.417-20; *Od.* 24.80-85), de modo que las palabras de Elpénor son una parodia de las escenas de enterramiento de los héroes, ya que ahora también la gente de rango inferior reclama un lugar entre las filas de los varones inmortales. La parodia resulta de ver al héroe (Odiseo), que es presentado sólo como un hombre, en tanto que este “*simplicissimus*” (Elpénor) pretende honores de héroe. Cómico preámbulo y contrapunto necesario, en suma, a la *Nékyia*, en la cual veremos desfilar, ante nuestros ojos y en un cuadro dramático de fuerte impacto emocional, las almas de los grandes héroes de las generaciones pasadas y a sus ínclitas madres, y, procedentes del Tártaro, a toda una galería de los más grandes pecadores de la mitología. De esta manera, en la muerte se igualan tanto héroes como compañeros, señor y criado, grandes y pequeños. Y Elpénor, prototipo de los futuros antihéroes que después pulularán por la literatura universal³⁸, es la genial creación de un poeta que fue el primero en dar protagonismo a la gente corriente³⁹.

³⁸ N. Vagenàs, “Elpenore: l’anti-Ulisse nella letteratura moderna”, en P. Boitani/R. Ambrosini, eds., *Ulises: archeologia dell’uomo moderno*, Roma, 1998, pp. 243-55.

³⁹ Habremos de esperar dos milenios y medio para encontrar en *Don Quijote de la Mancha* a un personaje de baja condición, Sancho Panza, elevado a la categoría de co-protagonista de la historia. En otro lugar analizaremos los interesantes y fundamentales personajes de Eumeo y Euriclea, contrapunto deliberadamente buscado de los compañeros de Odiseo. Cf. H. Pournara Karydas, *Eurykleia and Her Successors: Female Figures of Authority in Greek Poetics*, Lanham 1995.

L'ESTERNUT DE TELÈMAC

CARLES MIRALLES
Universitat de Barcelona
Institut d'Estudis Catalans

Disset anys tenia Leopardi quan compongué una curiosa obra del seu període “erudit”, el *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (1815), el capítol VI de la qual tracta “Dello sternuto”¹. El jove Leopardi hi esbossa els diferents aspectes de l'esternut entre grecs i romans. Comença il·lustrant com era generalment considerat diví i assenyala el costum, l'origen del qual explica, de saludar els esternuts: “Più antica forse del costume di salutar chi sternuda, fu la consuetudine di riguardar lo sternuto come un augurio”, afegeix, i llavors cita l'opinió de Penèlope sobre l'esternut de Telèmac: “Di questa si trova chiaro indizio presso Omero. Penelope nell'Odissea dice ad Ulisse: ‘Vedi che il figliuol mio, mentr'io diceva, / ad ogni tratto sternutò; dei Proci / presso è la morte ormai, né d'essi un solo / vivo alla possa scamperà del Fato’”.

Els quatre decasíl·labs de Leopardi són la seva traducció dels tres hexàmetres *Odissea* XVII 545-547. En el poema homèric l'esternut té lloc en el vers 541: Telèmac hi esternuda en resposta –ella entén que com a auguri de confirmació– a les paraules que acaba de dir la seva mare, que ha manat a Eumeu que porti el captaire –el seu marit, de fet, però ella encara no ho sap– a la seva presència i, a continuació, ha desitjat el retorn d'Ulisses i ha imprecat la mort dels pretendents (vs. 529-540). L'esternut ressona per tota la casa i Penèlope riu i torna a manar a Eumeu que faci venir l'hoste mendicaire (vs. 542-544; cf. 508-511). I aleshores vénen els tres hexàmetres traduïts per Leopardi, que Penèlope diu a Eumeu, no a Ulisses. Tot plegat, els versos 541-547, que, en la traducció de Carles Riba², fan així: “Deia; i Telèmac va fe' un esternut tan fort, que la casa / ferament retrunyí; i esclafi la rialla Penèlope / i tot d'una digué a Eumeos paraules alades: / Vés i crida el teu hoste que vingui a la meva presència. / Que no veus el meu fill com ha esternudat al que deia? / I si era la mort pels pretendents, que es complia, / per tots, que ni un esquivés la mort i les parques?”

¹ Cito per l'edició, a cura d'Angiola Ferraris, Giacomo Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, Torí, 2003, pp. 59-67.

² *Homer. L'Odissea*, novament traslladada en versos catalans per Carles Riba, Barcelona, 1953. Cito per aquesta traducció, a voltes variant-ne la versió d'algun mot o sintagma per tal d'apropar-la a la interpretació que en dono.

L'esternut de Telèmac ja havia cridat l'atenció de comentaristes com Eustaci i dels lexicògrafs. En l'època moderna, tot i que l'erudició de Leopardi sobre l'esternut és més completa i confegeix un dossier ben vàlid dels passatges que il·luminen el capteniment dels antics envers els esternuts, no va ser ell el primer que s'hi va interessar. Que havia cridat ja l'atenció d'Anne Dacier ho sabem gràcies a un curiós lletraferit alacantí que també precedí en el seu interès Leopardi. Un escriptor que no arribà a ser mai jesuïta, però que compartí amb els jesuïtes l'exili a Itàlia. Es deia Pedro Montengón i havia publicat el 1801 unes *Frioleras eruditas y curiosas*, amb un capítol també "Sobre el estornudo"³. Hi va escriure: "Telémaco, en la Odisea, habiendo dado el aviso a Penélope, que llegaba un extranjero que traía nuevas de Ulises, estornudó inmediatamente, y tan fuerte, que hizo resonar la sala. Penélope se alegró de oír el estornudo, y dio inmediatamente orden a Eumenes que introdujera al extranjero, pues no dudaba ya que la traía nuevas favorables, después que oyó el recio estornudo de su hijo". Si no és que hi hagi aquí un error de l'edició que llegeixo, el nom d'aquest Eumenes, que és Eumeu –Eumeos per a Riba, que necessita un trisíl.lab pla en comptes d'un bisíl.lab agut–, deu ser una adaptació a ull per Montengón del nom que va trobar en l'original francès de la seva informació, que immediatament revela: "Madama Dacier, explicando este paso, dice que la superstición de los antiguos sobre el estornudo, procedía de que siendo reputada la cabeza la parte principal del cuerpo humano, formándose en ella el estornudo se tomaba por señal de la aprobación de Júpiter, que era el que lo suscitaba".

Per a Montengón, escriptor sovint prolix i poc atent al detall de les mil coses que explica, era la superstició dels antics el que els feia veure en l'esternut "un misterio", diu, una mena d'avís que els enviava, quan no era directament Zeus, "una divinidad familiar" per tal de revelar-los "el bien o el mal que les había de suceder". Leopardi l'anomena directament presagi i col·loca el de Telèmac entre els de bon auguri: "D'ordinario lo sternuto predeasi per presagio di fausto evento, come apparisce sí da questo luogo d'Omero" com d'altres que a continuació cita. Tampoc Leopardi no s'hi detura gaire, més atent a oferir, com efectivament fa, un esbòs suficient de l'esternut com a superstició entre els antics.

De fet, el comentari de la senyora Dacier deu venir d'Eustaci, que apunta que Penèlope veia en l'esternut de Telèmac la confirmació que "ràpidament Ulisses amb el seu fill castigaria la violència dels pretendents". "I és que, per als antics", continua, "l'esternut era un auguri" (ὄρνις, val a dir, un ocell, l'auguri per excel·lència), "perquè el cap és preuat i l'esternut un presagi (σύμβολον) del cap". És el que hem sentit que deia Montengón anant a remolc de la Dacier, la qual ho treia d'Eustaci⁴. També Leopardi se'n feia eco, invocant l'autoritat d'Aristòtil (*Problem.* 33,6) com ja havia fet el bisbe de Tessalònica.

³ P. Montengón, *Frioleras eruditas y curiosas*, nota preliminar por Joaquín Rodríguez Arzúa, Madrid, 1944, pp. 75-77. Sobre ell, M. Batllori, "La literatura hispano-italiana del Setecientos", *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de G. Diaz-Plaja, vol. IV, *Siglos XVIII y XIX*, primera parte, Barcelona, 1953, pp. 26-27.

⁴ G. Stallbau, *Eustathius. Commentari ad Homeri Odysseam*, reimpressió Hildesheim 1970, p. 159.

La *Suda* (ε 2869 Adler) defineix l'esternut κεφαλῆς αἴσθησις, que, tot plegat, fa ben de mal traduir; potser podríem mig traduir mig explicar aquest sintagma com a “manifestació sensible del cap”, resposta del cap, per mitjà del nas, tal com va indicant la *Suda*, a alguna mena de percepció o coneixement pels sentits. La cosa és que la *Suda* no havia sentit parlar, encara, de l'inconscient. Si no, potser hauria arribat a formular que un esternut com el de Telèmac deu ser una resposta inconscient del cap de qui esternuda que manifesta la seva aquiescència a un desig que acaba de sentir formulat i espera de tot cor que s'acompleixi.

En l'article ὄρνις de la *Suda* (ο 615 Adler) compareix sovint l'esternut. Hi ha unanimitat sobre la qualitat de vaticini, de presagi, dels esternuts. En l'altre sobre l'esternut (π 3004 Adler) s'explica que es diuen ξυμβόλους els vaticinis (οἰωνισμούς) que es fan per mitjà dels esternuts. Encara, la *Suda* (ξ 105 Adler) coincideix amb el lèxic d'Hesiqui que els esternuts són de Demèter.

Tornant als versos de referència, clarament l'esternut de Telèmac se situa en un veritable sistema, en l'*Odissea* d'Ítaca, de desigs, d'indicis, auguris o presagis del retorn i de la venjança. Així, el desig que formula Penèlope i que causa l'esternut del fill (vs. 539-540: “Ah, si Ulisses venia i tornava a la casa paterna! / Ell i el seu fill aviat venjarien l'abús d'aquests homes”), té raó J. Russo de comentar que “és essencialment el mateix que hi havia en la fantasia de Telèmac quan Homer el presentà per primera vegada a I 115-117”⁵. I, abans de la formulació del desig, quan constata l'excés dels pretendents que pot justificar, precisament, el que vol que s'acompleixi (vs. 534-538), aleshores el poeta posa en boca d'ella les raons que havia donat en el cant II Telèmac a Egipti i als itaquesos convocats en assemblea (vs. 55-59): “Ells, és a casa nostra que vénen i es passen els dies / i ens sacrifiquen bous i moltons i les cabres més grasses / i banquetegen i es beuen el negre vi ple de flama, / arreu, i es pot dir que tot va en doina, perquè no hi ha un home / tal com Ulisses era, per treure de casa la pesta”. O sigui, Telèmac esternuda en sentir en boca de la mare un desig que correspon a allò que ell desitja des del començament, al llibre I, i aquest desig respon a una conducta dels pretendents, segons la mateixa Penèlope, que el seu fill ja ha definit amb idèntiques paraules al llibre II. Penèlope ha associat en el seu desig el fill a la venjança del pare i el seu riure en sentir l'esternut és doncs coherent amb tot el sistema. A continuació, torna a manar a Eumeu que li porti el captaire –per al públic i per al fill, Ulisses– i es basa en l'esternut per trobar més urgent que el porquer s'espavili i vagi a avisar-lo. Són els versos 545-547, els que ja sabem que havien cridat l'atenció de Leopardi. Del 545 en modifico la traducció de Riba, que abans he donat, així: “No veus el meu fill com ha esternudat a *tot* el que deia?” A fi que aquest *tot* –que és en el grec, destacat com a primer mot després de la dièresi bucòlica (πᾶσιν ἔπεσσι)– correspongui, en el vers

⁵ *Omero. Odissea*, vol. V, libri XVII-XX, a cura di J. Russo, traduzione di G. A. Privitera, Verona, 1985, p. 187. Senyala també que “els esternuts eren considerats presagis a l'antiguitat, com encara avui en moltes cultures” i que el de Telèmac forma part d'una “sèrie de presagis” que diu que “se segueixen a través dels llibres XVII-XX” amb la finalitat de mantenir l'atenció del públic del poeta cap al punt culminant que representa la mort dels pretendents.

547, al desig que la mort dels pretendents es compleixi “per a tots” –que també és en el grec, naturalment (πᾶσι), i ara destacat com a primer mot del vers, seguit de l’intensiu μάλ(α). L’esternut s’ha produït quan ella ja havia formulat en *tots* els seus termes el seu desig; per això és presagi de la mort de *tots* els pretendents. La repetició de *tots*, que podria no semblar significativa, en aquest context té una mica de màgica. Eustaci prou que ho veia: si Telèmac hagués esternutat, ens explica, “en mig de les paraules de Penèlope”, i no quan ella ja les havia dites del tot, “no fóra evident que haguessin de morir ben tots”. D’altra banda, hi ha una particular al·literació de π en el vers 545 i θάνατος, la mort, en nominatiu i en acusatiu, es troba al mig dels versos 546 i 547, immediatament després de la cesura penthemímera; això, amb l’optatiu desideratiu que tanca el vers 546, dóna a tot plegat aquest aire d’ἄρρα o imprecació, d’expressió d’un desig però de maledicció contra els pretendents.

El verb català *eixavuirar*, propi del parlar balear per *esternudar*⁶, curiosament presenta en ell mateix, car prové del llatí *exaugurare –uriare*, aquest caràcter d’auguri, de presagi, que Penèlope trobava en l’esternut del seu fill. També semblen il·lustrar la relació, en espanyol, entre *agüero* i *estornado* les estrofes 767 i 768 del *Libro de buen amor*⁷.

Els dos versos 541-542, que contenen l’esternut, comencen amb el dàctil formular ὦς φάτο, el subjecte essent-ne Penèlope, que com sabem acaba d’imprecar la mort de tots els pretendents, i continuen Τελέμαχος δὲ μέγ’ ἔπαρην, ἀμφὶ δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε· γέλασσε δὲ Πηνελόπεια. O sigui, com hem vist, que a l’esternut del fill respon immediatament el riure de la mare, cosa que confirma que ella ha vist en l’esternut un auguri favorable, que hi troba un motiu per alegrar-se’n⁸. D’auguris n’hi ha hagut ja molts, d’ençà de la tornada d’Ulisses a Ítaca. Auguris, que arriben, i indicis pertot, que produeixen els personatges: desitjos i juraments de retorn i venjança d’Ulisses, imprecacions contra els pretendents. Tot plegat, auguris i altres indicis formen un sistema que les repeses de lèxic i temàtiques, les repeticions i els ecos verbals fixen en el poema per mantenir l’interès, la tensió de l’auditori.

La tornada d’Ulisses, Ulisses captaire que encara no s’ha donat a conèixer l’ha assegurat davant d’Eumeu amb un jurament (*Od.* XIV 150 ss.; cf. 390). Com que es tracta d’una predicció que no pot provar, el jurament es presenta com una sanció personal: qui el fa es fa, ell, responsable del que jura; i per tal de sancionar-lo més objectivament, encara, Ulisses captaire atribueix el mateix jurament, que assegura el retorn d’Ulisses, a Fidó, rei dels tesprots (vs. 331 ss.). En el llibre XV, Telèmac, en prendre comiat de Menelau, formula el desig que en arribar a Ítaca pogués trobar el

⁶ J. Veny, “Els mots de l’esternut en català”, *Estudis de lingüística i filologia catalana* dedicats a la memòria de Pompeu Fabra en el centenari de la seva naixença, *Estudis romànics* 13, Barcelona 1963-1968, pp. 95 ss.

⁷ Vegeu el comentari de J. Coromines en la seva edició d’aquesta obra (Madrid, 1967), i, d’ell mateix, amb la col·laboració de J. Gulsoy i M. Cahner, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. I, Barcelona, 1980, pp. 759-761.

⁸ C. Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa, 1993, pp. 45 ss.

seu pare (vs. 155 ss.), cosa que reprén el que havia formulat a I 115-117, que Russo (cf. nota 5) hem vist que posava en relació amb l'expressat per Penèlope a XVII 539-540. El que importa ara és que, allí al casal de Menelau, a Telèmac que ha acabat de formular aquest seu desig, combinant-lo amb l'expressió de l'agraïment per la rebuda que hi ha tingut com a hoste, “vingué, volant, un ocell a la dreta, / una àguila que a les urpes portava una oca molt grossa, / blanca, d'algun corral; i, fent-hi ahucs, la seguien / homes i dones; i, en ser a la vora d'ells, va aviar-se / per la dreta, davant dels cavalls mateix; i sentiren goig veient-la, / i a tots va escalfar-se'ls el cor d'esperança” (XV 160-165). El verb del vol de l'ocell, ἐπέπτατο, aquí en el vers 160, és mètricament equivalent i ocupa el mateix lloc en el vers que el sintagma μέγ' ἔπταρεν, el verb de l'esternut i l'adverbi “fort”, en el vers XVII 541. En el cant XV, quan el poeta ja ha descrit el presagi de l'àguila, el “sentiren goig veient-la” de tots els presents (οἳ δὲ ἰδόντες / γήθησαν) correspon al riure de Penèlope a XVII 542. Al final del vers XV 160 “un ocell a la dreta” (δεξιὸς ὄρνις) és clarament “un auguri favorable”, i es troba situat en el lloc que ocupa tot el casal, que ressona, a XVII 541-542. Com en l'escena de l'esternut, en què Penèlope interpreta el presagi, també en aquesta del vol de l'àguila, el prodigi (τέρας mostrat per un déu al vers 168) és interpretat a continuació, ara per Hèlena; ella s'avança a Menelau a prendre la paraula per explicar que l'àguila és Ulisses i l'oca els pretendents i que, tot plegat, “Ulisses, després de molts sofriments i aventures, / tornarà al seu casal per venjar-se, o ja en aquesta hora / hi és i planta per tots els pretendents l'infortuni” (vs. 176-177). Telèmac se la mira i li respon que tant de bo així Zeus ho acompleixi, “el qui fort retrona” (v. 180, on el tro de l'epítet del déu, ἐρίγδουπος, sembla ratificar l'auguri).

Un altre senyal o prodigi d'aquesta mena té lloc tan bon punt retornat Telèmac a Ítaca. Hi arriba amb un hoste que ha recollit, Teoclimen, i, en la situació en què es troba al casal, per prudència, rumia a qui pot confiar, de moment, aquest hoste. Primer pensa en un dels pretendents, Eurímac, però després l'acaba deixant amb Pireu. Entre un moment i l'altre, “vingué volant un ocell a la dreta, / un esperver, d'Apol.lo rabent missatger, i a les urpes / duia un colom, que plomava, i les plomes queien per terra, / disseminades entre el vaixell i els peus de Telèmac” (XV 525-528). Teoclimen hi reconeix un auguri (vs. 531-532) i l'interpreta en el sentit que la nissaga d'Ulisses sempre tindrà el poder a l'illa (vs. 533-534: “més reial que la vostra, en el poble d'Ítaca una altra / sang no existeix: sou vosaltres aquí els més forts, i per sempre”. Telèmac aleshores desitja que s'acompleixi el que ha dit Teoclimen (v. 536). No cal dir que l'ocell a la dreta del vers 525 coincideix amb el δεξιὸς ὄρνις, també en final de vers, de XV 160; és reprès, l'ocell favorable, en la interpretació per Teoclimen de l'auguri, al vers 531, quan manifesta d'entrada que el vol de l'esperver ha tingut lloc “poc sense un déu”.

Més endavant, en el cant XVII, Penèlope demana a Telèmac si ha tingut resultats, quant al propòsit d'obtenir notícies d'Ulisses, el seu viatge. Telèmac recupera llavors per respondre paraules de Menelau que no constitueixen de fet cap informació sinó una mena d'auguri expressat per mitjà d'una comparació (vs. 124-141=IV 333-350): una cèrvola que ha deixat la seva fillada dins la cova d'un lleó i se n'ha anat “cercant pels

faldars de la serra i les comes / verdes, tonent la pastura” (128-129) ; en tornar el lleó a la seva cova devora els cervatons, la sort del quals (v. 130: “una mort vergonyosa”, ἀεικέα πότμον, que el lleó els “desferma”, ἐφήκειν) és paral·lela, segons Menelau, a una altra “mort vergonyosa”, ἀεικέα πότμον, en la mateixa posició en l’hexàmetre: la que Ulisses desfermarà, ara en futur (ἐθήσει), als pretendents (v. 131) que volien jeure en el llit d’Ulisses sense adonar-se de fins a quin punt no els corresponia per ser ells tan inferiors a l’heroi (vs. 124-125). Per si no era prou clar, la colga de l’heroi a casa seva i el jaç del lleó a la seva cova són designats amb el mateix substantiu εὐνή (vs. 124-125; 129).

Teoclimen es troba present quan Telèmac explica a la seva mare aquest auguri de Menelau; de fet, un desig i prou, però avalat per l’autoritat de qui el formula, com Ulisses captaire hem vist que avalava amb un jurament el retorn que ell presagiava i el posava sota l’autoritat d’un rei poderós com Fidó de Trespotis. Teoclimen, doncs, en haver sentit com Telèmac narrava a la mare el desig del retorn d’Ulisses, el presagi de la mort dels pretendents, es dirigeix ell mateix a Penèlope per oferir-li unes paraules (vs. 151-161) que són una profecia franca, sense res amagar-ne, diu (v. 154), i que no deriven del desig de Menelau sinó que s’hi acumulen, com si diguéssim, recuperant el presagi de l’esperver que ell i Telèmac havien presenciat tot just arribats, com hem vist, a Ítaca (vs. 160-161). Ara l’interpreta de manera més concreta: que Ulisses ja és a Ítaca “i planta per tots els pretendents l’infortuni” (v. 159; cf. XV 177, ja citat abans). Ni el presagi és tornat a explicar ni es veu quina relació pugui tenir amb el que ara Teoclimen interpreta. Però, en canvi, es veu clar que la interpretació de Teoclimen rebla el clau del desig de Menelau reportat davant de Penèlope per Telèmac; s’hi acumula aportant a l’auditori encara un altre senyal, un altre indicatiu. Així les coses, no crec que valgui la pena deturar-nos en els dubtes d’autenticitat que aquesta intervenció profètica de Teoclimen ha suscitat, perquè, de les contradiccions i incongruències que s’hi puguin senyalar, no n’hi haurà cap que no pugui explicar-se en termes de composició oral i per la voluntat del poeta de “posar l’ènfasi en la situació present”⁹. La venjança que l’heroi té ara plantada, tal com acaba d’assegurar Teoclimen, ha estat sembrada per l’aede arreu, tot al llarg del poema, i d’aquesta sembla recollirà l’auditori, al final, la matança dels pretendents.

Condicció que la venjança s’acompleixi és, com tantes vegades ha estat dit, l’astúcia, l’endurança prudent d’Ulisses, que de moment s’oculta i calla, a casa seva. De diverses maneres són contraposats, els pretendents i Ulisses, i una d’elles, que adueixo perquè té a veure amb la reacció de Penèlope davant de l’esternut del fill, és el riure. En el llibre XX són contraposats el riure incontenible, alienat, dels pretendents (vs. 345 ss.), amb el somriure sardònic, cap endins d’ell mateix, de contenció, d’Ulisses (vs. 301-302) quan es veu atacat per un dels pretendents, Ctesip¹⁰. Telèmac reproba a continuació l’agressió de Ctesip (vs. 301 ss.); el seu hoste, Teoclimen, interpreta el riure imparabile i induït pels déus dels pretendents (vs. 351 ss.) com a presagi que la nit és imminent en què

⁹ M. van der Valk, “The formulaic character of Homeric poetry”, *AC* 35, 1966, p. 228.

¹⁰ C. Miralles, “Le rire sardonique”, *Mètis* 2, 1987, pp. 31 ss.; cf. obra i lloc citats a la nota 8.

estaran tots morts, i ells, estòlids, tornen a riure (v. 358) perquè només veuen que ells estan atipant-se i és de dia i Teoclimen s'ha posat a parlar de sang i de nit. Altre cop la presència de Telèmac i la profecia del seu hoste es combinen en la interpretació del que passa com a auguri del retorn i de la venjança.

El fill és l'únic que, a Ítaca, sap qui és de debò el captaire. Podria saltar a cada un dels indicis de la venjança que va semblant el poeta, esbombar que ja s'ha acomplert en part el que la mare i els fidels esperen. En canvi, suporta i calla, fins i tot quan veu el pare ofès pels que li pretenen la mare. S'associa així a l'astúcia i prudència del pare. En el cant XVII, abans de l'esternut, Ulisses ja ha incitat un altre dels pretendents, Antínoos, a un capteniment violent; ha fet sortir aquesta violència d'Antínoos, que l'ha colpit. Fins els altres pretendents avisen Antínoos que n'hi podria venir desgràcia (XVII 483 ss.); Ulisses s'ha armat de raó, amb la seva endurança, i ara desitja, agredit, la mort de l'agressor (vs. 475-476) i desdenya les paraules, a continuació, dels pretendents (v. 488). A aquest enfrontament ha assistit Telèmac, i, certament, “creixé dins son cor el gran dol per la feta / del cop”, ens informa el poeta (vs. 489-490), però per tal que sapiguem valorar més justament la seva reacció: “dels seus ulls no caigué ni una llàgrima a terra” (v. 490), tot i que plorar hauria estat una reacció ben lògica, vist que sabia qui era Ulisses i el veia maltractat al seu casal pels que devoraven la seva hisenda i havia de contenir-se, ell, el seu fill, i acomodar-se a la voluntat del seu pare, que havia volgut, manifestament injuriat per Antínoos, carregar-se de raó, fonamentar encara més la seva venjança. Així les coses, Telèmac “sols brandà el cap en silenci, bastint al fons desventures” (v. 491). Aquest vers, ἄλλ' ἄκέων κίνησε κάρη, κακὰ βυσσοδομεύων, repeteix, essent ara Telèmac el subjecte, el 465, en què describia, subjecte Ulisses, el que aquest havia fet en rebre l'agressió d'Antínoos. Amb aquesta repetició, el poeta destaca la prudència, l'endurança del fill, a l'altura de la del pare.

En el vers 66 d'aquest mateix cant XVII tornem a trobar aquest verb βυσσοδομεύω, ara en imperfet d'indicatiu, en tercera persona del plural, i en són subjecte els pretendents. Acaba d'arribar Telèmac, que, ajudat per Atena, ha pogut escapar a l'intent dels pretendents de matar-lo, i la seva arribada, aclamat pel poble, els és doncs una mala notícia. Aleshores el poeta es complau a assenyalar el contrast entre el que mostren fora i el que coven dins: “tot d'una el voltaren, dient-li / tot de bondats, quan bastien desgràcies al fons de llurs pensés” (vs. 65-66); el contrast entre com es captenen els pretendents fora i el que edificuen dins –Riba tradueix fidelment a l'original “bastir al fons” per βυσσοδομεύω–, al dedins d'ells mateixos, cadascú ben tancat en si mateix com si fos dins d'una casa¹¹. Aquest contrast, en darrera anàlisi, presenta el pensament dels pretendents com una casa: el que hi passa en el secret del seu interior no té res a veure amb el que en surt, amb el que apareix a la vista. Quan els inesperats efectes de la formularitat homèrica ens situen en l'interior de la casa dels pensaments amagats d'Ulisses i de Telèmac, passa el mateix: il.lustren que pare i fill, astuts, saben contenir-

¹¹ É. Benveniste, que assenyala la presència de la casa en –δομεύω, tradueix βυσσοδομεύω com “construire dans les profondeurs, intriguer, machiner secrètement” (*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I, París 1969, p. 20).

se, callar; no són només els dolents a dissimular: ells dos els prenen el “bastir al fons”, el saber-se amagar dins la casa dels pensaments pregons.

I per la casa podem tornar a l'esternut. Perquè el dins de Telèmac, com una casa, ressona quan ell esternuda. Vist que qui esternuda és ell, el seu cap o el seu rostre, que els efectes es notin en la casa i en la mare –en el seu cap o el seu rostre, també– sembla indicar una mena de correspondència, de complicitat i tot, entre ells dos i el casal. En efecte, com hem vist, davant del desig formulat per Penèlope que ell i el seu pare puguin massacrar els pretendents, el cap de Telèmac, que el noi havia mogut en silenci davant la prepotència i poc seny dels pretendents, ara esclata en el so d'un esternut. No li'n ressona el cap, a ell que esternuda, segons el poeta, sinó que la casa en ressona, i Penèlope respon amb un riure que indica que l'esternut li ha confirmat que la mort dels pretendents arribarà com ella ho desitja.

L'extraordinari d'aquest ressò que emplena el casal l'expressa el sintagma *σμερδαλέον κονάβησε*, que retrobem, en la mateixa posició, en el vers 420 de l'himne homèric a *Hermes*, i, encara, seguit, després de la cesura, pels mots *γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἄπολλων*; un vers en tot igual a XVII 542, tret que el subjecte del riure hi és Febos Apol.lo i no Penèlope, i que el de ressonar és en l'himne la lira, tocada per Hermes, el seu inventor, i és la casa, en canvi, en el lloc de l'*Odissea*. El so de la lira relaxa l'enrabiada d'Apol.lo per les entremeliadures del seu germà, i n'és expressió que rigui i se n'alegri, com diu, encavallat, el primer mot del vers 421 de l'himne, el participi *γηθήσας* (*cf.*, citat més amunt, el vers *Od. XV 165*). El riure i l'alegria que li vénen del so de l'instrument signifiquen o presagien l'acord que a la fi assoliran tots dos germans, tal com Apol.lo mateix interpreta tot seguit (v. 438). L'esternut de Telèmac esdevé així com el so de la lira: alegre i fa riure Penèlope; i presagia, també, no ara un acord sinó la matança dins del casal: és per això que és el casal que ressona. La casa d'Ulisses s'omple del presagi, li fa de caixa de ressonància, com la closca de la tortuga en el cas de la lira d'Hermes; el gest de la mà del déu en tocar amb el plectre les cordes correspon, per gràcia de la formularitat homèrica, a l'esternut de Telèmac.

El sintagma *σμερδαλέον κονάβησε* tenint com a subjecte la casa resulta excepcional. Ho palesa la comparació amb alguns altres llocs homèrics, de la *Iliada*, on apareix en set ocasions¹². Un escoli a *Il. II 333*¹³ senyalava que, en sentit propi, *κόναβος* era el soroll que feien les fustes dels navilis en entrexocar-se. Més encara que el fustam, aquesta mena de soroll, de ressò terrible, és atribuït al bronze (per exemple, *Il. XIII 191-192*). De vegades a través de la terra i en relació, figuradament, amb el riure. A *Il. II 466* el subjecte d'aquest sintagma és la terra, que, sota els peus dels guerrers i dels cavalls, “ressona terriblement”, tal com, a *Il. XIX 362-363* reia, la terra mateixa, “pel

¹² G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, vol. I, *books 1-4*, Cambridge, 1985, p. 150, on nota que el sintagma “està ben establert en el vocabulari poètic”; *cf.* R. Janko, en la mateixa obra, vol. IV, *books 13-16*, Cambridge, 1992, p. 110 on es refereix al verb *κονάβιζε* o *κονάβησε* com “una forma èpica fosilitzada amb *σμερδαλέον*”.

¹³ H. Erbse, *Scholia graeca in Homeri Iliadem (scholia uetera)*, I-V, Berlin 1967-1977; I, p. 256.

fulgor del bronze” de les armes dels guerrers¹⁴. Ressonar i riure, tornem a trobarlos junts als versos 40-43 de la *Teogonia* hesiòdica: per efecte del cant de les Muses, de primer riu la casa de Zeus i després ressonen l'Olimp i les cases dels déus. Un escoli a aquest lloc¹⁵ resumeix “ressonen i riuen les cases”. Per altra banda, el soroll i el riure van units a l'esplendor, al fulgor, i a maneres de mirar que tenen a veure amb Atena, tal com els escolis a *Od.* I 44, a propòsit de l'epítet *γλαυκῶπις* de la dea, bastarien a demostrar¹⁶. En el lloc adduït de la *Teogonia* el cant de les Muses fa que ressonin i riguin les cases dels déus; en l'himne homèric la lira mateixa ressona i això fa que rigui Apol.lo; en l'*Odissea* l'esternut de Telèmac fa que ressoni la casa i rigui Penèlope.

Aquesta mena de constel.lació sèmica –n'hi moltes, en els poemes, que formen part de l'ofici dels aedes¹⁷– es revela, encara, pròxima a la idea de fluir o córrer o difondre's, que, tant com al riure, al so especialment s'aplica; així, el cant de les Muses “corre” (πέει) en el vers 39 de la *Teogonia* i en el 42 “es difon” (σκιδναμένη)¹⁸.

Tornant al paral.lel entre *Od.* XVII 541-542 i *Theog.* 40-43, és remarcable l'efecte de l'esternut i del cant, en ambdós llocs, sobre la casa. En el cas de l'*Odissea*, la casa d'Ulisses s'omple dels pensaments amagats de Telèmac, que s'hi difonen, com a presagi segur del retorn del seu amo: de l'esternut de Telèmac, el fill, al riure de Penèlope, l'esposa fidel, el casal en resulta ple. Atena mateixa, en el cant XX (vs. 34-35) recordarà a Ulisses: “aquest és el teu casal, i aquí al casal hi ha la teva dona / i el teu fill, que és talment com un pare pot desitjar-lo”. La dona i el fill signifiquen el seu casal, doncs, el que ha ressonat ple del presagi de l'esternut. I, del desig que mare i fill comparteixen, se'n deriva la mort dels pretendents a mans del pare i el fill, en el casal que han saquejat i que ara se'ls converteix en trampa de mort: l'esternut i el riure que omplen el casal en són des d'ara presagi.

Al matí del que serà darrer dia per als pretendents, Penèlope és la primera a despertar-se, just quan Atena adorm Ulisses (XX 54 ss.). I gemega i plora. El final dels seus planys coincideix amb el moment en què Ulisses es desperta (v. 92: “I Ulisses el divinal li sentí la veu com plorava...”). Llavors Ulisses prega a Zeus que li envii un presagi (v. 100: φήμη) dins de casa i un prodigi (v. 101: τέρας) fora. El prodigi és immediat: “I tot d'una tronà de l'Olimp, que en glòria fulgura, / des dels núvols amunt; i va alegrar-se'n Ulisses” (vs. 103-104). Aquest signe prodigiós és, fora de casa, un soroll formidable, el més terrible, el del tro, amb què Zeus confirma l'èxit futur de la venjança. Aquest tro correspon al ressò formidable de l'esternut de Telèmac, i la reacció d'Ulisses, que és aquí alegrar-se'n, correspon al riure de Penèlope a XVII 542. El verb és γήθησε, el mateix que trobem en la forma del participi γηθήσας, que ve immediatament després de γέλασσε en l'himne homèric a *Hermes* (vs. 420-421).

¹⁴ Erbse, *Scholia... in Iliadem*, cit, IV, p. 640; cf. Miralles, *Ridere in Omero, op. cit.*, p. 10.

¹⁵ L. Di Gregorio, *Scholia uetera in Hesiodi Theogoniam*, Milà, 1975, p. 10.

¹⁶ G. A. Ludwich, *Scholia in Homeri Odysseae a 1-309 auctiora et emendatiora*, Königsberg, 1888-1890.

¹⁷ Sobre l'ofici dels aedes, C. Miralles, *Homer*, Barcelona, 2005, p. 103.

¹⁸ Afegiu-hi l'escoli a *Theog.* 40 (Di Gregorio, p. 10): τὸ γελᾶ ἀντὶ τοῦ διαχεῖται τῆς φωνῆς σκιδναμένης.

Això fora. Dins, el casal s'ha despertat alhora amb els gemecs de la dona i ara de seguida l'aede ens durà cap a Telèmac, que, en aixecar-se, pensa de primer en el seu pare (vs. 124 ss.). La nit passada, Ulisses ha vist abans d'adormir-se algunes criades del casal que se n'anaven a jeure amb els pretendents. Una part del casal és de la part dels pretendents, i el senyal, el presagi que ha demanat Ulisses ha de venir de la part dels altres, fidels o que s'oposen als pretendents. Els quals no són només la dona i els fills; hi ha també Eumeu i la nodrissa i tants d'altres. Ara, en l'altre extrem del tro de Zeus, fora, la veu més inferior dins del casal s'alçarà per confirmar, dins, el presagi que demana l'heroi. Una dona vella, de les que es lloguen per moldre. Ella s'adona del que el tro de Zeus significa (vs. 112-114) i hi reconeix un τέρας tal com havia demanat Ulisses. Veu que és arribat el moment de formular ella explícitament, dins, la imprecació que el tro, fora, ha confirmat: el desig que aquell sigui el darrer dia dels pretendents (vs. 116-119). Com quan ha sonat el tro de Zeus, Ulisses s'alegra d'haver sentit el que anomena presagi (v. 120: χαίρειν δὲ κληθῶν) i el coordina amb el tro: "Tal digué, i s'alegrà del presagi Ulisses diví, / tant com del tro de Zeus, car ja es veia venjat dels culpables". Aquesta vella pot significar l'excés dels pretendents, que l'han tinguda, sense consideració, treballant tota la nit fent farina ("ells que m'han romput els genolls amb la feina penosa / de moldre'ls la farina": vs. 118-119). El poeta insisteix en el caràcter de presagi de les paraules de la vella (φήμην al vers 105, σῆμα al 111, κληθῶν al 120). El moviment de la casa i del relat, tancat dins de casa, va directe cap a la venjança.

Molts són els indicis en el text d'aquesta animació o quasi personificació del casal d'Ulisses, entre Penèlope i Telèmac i els fidels que esperancen encara el retorn de l'heroi. Que ressoni de manera formidable, que contingui l'averany de l'esternut de Telèmac, n'és un, i particularment important com a presagi. D'entre els altres, en triaré un per acabar aquest article, que no ha d'estranyar perquè podria també relacionar-se amb el fulgor i l'expansió que he il·lustrat més amunt. En efecte, ara, si abans era el soroll que l'omplia, és la llum que s'hi expandeix; si abans era Telèmac que hi esternudava en resposta al desig de Penèlope que els pretendents hi fossin massacrats, ara és un déu que la posseeix bo i convertint-la en escenari diví de la venjança imminent. És al cant XIX que ha començat amb Ulisses meditant com dur a terme la venjança, específicament, ara, "amb Atena" (vs. 1-2); pare i fill estan desant les armes ben endins del casal (v. 4); tan endins que hi falta llum, perquè, a més, Euriclea ha anat tancant les portes darrere d'ells (v. 30). Aleshores es fa un gran prodigi, aquesta vegada μέγα θαῦμα (v. 36), que és que Atena els precedeix, pare i fill, "amb una llàntia d'or que feia una llum admirable" (v. 34). Amb la llum el casal sembla prendre vida, en les paraules de Telèmac, tornar a la vida que havia tingut, abans dels pretendents, i el fill d'Ulisses hi veu la possessió per un déu del casal. Nosaltres sabem, perquè ens ho ha dit l'aede, que aquest déu és Atena. Telèmac ho diu així: "Pare, davant dels meus ulls, quin gran prodigi contemplo! / Les parets del casal arreu, i els nínxols magnífics / i les bigues d'abet i els pilars que es drecen enlaire / brillen als meus ulls com si fos per un foc que flameja. / Hi ha algun déu aquí dins, dels que l'ample cel posseeixen" (vs. 36-40).

La llum, ben cert, significa la victòria d'Ulisses¹⁹. Però l'animació de la casa, aquest seu interior que ara apareix encès per la deessa, aquesta quasi personificació del casal, significa que el lloc de la venjança és a favor de l'amo que ha tornat –“averany per a l'amo”, ha dit la vella (XX 111) del presagi de la seva imprecació, dins de la casa–; significa que el casal el reconeix, en definitiva: el casal que havia “ressonat terriblement”, fent-se eco de l'averany de l'esternut de Telèmac que havia provocat l'esclat del riure de Penèlope. Riure, so, expansió, llum. El casal n'és ple i ha esdevingut presagi del triomf del seu amo, de la venjança de l'astut Ulisses.

¹⁹ M. Müller, *Athene als göttliche Helperin in der Odyssee*, Heidelberg, 1966, pp. 121 ss.

JACOBO SALVADOR DE LA SOLANA, UN HUMANISTA MURCIANO DEL XVI

JOSÉ C. MIRALLES MALDONADO
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN

En ocasiones, se van sucediendo curiosas coincidencias y circunstancias poco comunes en nuestras vidas que terminan por empujar nuestros pasos como filólogos hacia caminos inimaginados, hasta el punto que son muchas veces los temas los que parecen elegirnos y no nosotros a ellos. Esto es lo que me ha ocurrido en este caso: mi primer encuentro con Jacobo (o Diego) Salvador de la Solana tuvo lugar hace unos meses en una librería de viejo en Roma, mientras hojeaba una edición de los poemas de Venancio Fortunato, que, según denunciaba el título, había sido realizada “per Iacobum Salvatorem Solanium Murgitanum”. Esta obra, que hemos adquirido recientemente para el Fondo Antiguo de nuestra Universidad, me puso por primera vez sobre la pista de este humanista murciano, de cuya existencia no tenía constancia. Meses después decidí participar en el homenaje a mi querido profesor y amigo, José García López, con una pequeña glosa de la figura y obra de Jacobo Salvador, entre cuyas vidas creí distinguir –salvadas las distancias y que Plutarco y Don José me perdonen– ciertos paralelismos.

No en vano el humanista que he adoptado como objeto de mi estudio era originario de Murcia y, entre otras cosas, nos ha legado ediciones críticas de obras latinas tardías y medievales, así como un interesante libro de poemas neolatinos. Sin embargo, pese a sus méritos, el conocimiento y, por ende, el reconocimiento era –y sigue siendo– casi nulo. Es así como surge la idea de este trabajo, que es mi modesta aportación al merecidísimo homenaje al Prof. García López, éste sí conocido y reconocido filólogo.

El objetivo de esta contribución no es sino el de proponer un acercamiento general a la vida y obra de Jacobo Salvador de la Solana, que pueda servir como punto de partida para futuras investigaciones.

2. BIOGRAFÍA¹

Las escasas e incompletas noticias que tenemos sobre la biografía del personaje proceden de Nicolás Antonio, que, a su vez, confiesa haberlas tomado de ciertas notas manuscritas que el dominico Alfonso Chacón había compilado para su proyectada *Bibliotheca Universalis*. Según estas fuentes, Jacobo (o Diego) Salvador Solano, Solanio o de la Solana era un filósofo, teólogo y matemático que nació en Murcia en la primera mitad del siglo XVI.

Pronto debió de marchar a Salamanca, donde, al parecer, completó su formación en las Facultades de Artes y Teología y trabó amistad con humanistas de la talla del Brocense, el cual le dedicó un epigrama como preámbulo de la colección de poemas titulada *Poetica*, que el murciano editó en esta misma ciudad en 1558. Poco tiempo después lo encontramos, sin embargo, en Roma, a donde habría acudido atraído por el auge de que gozaban los estudios teológicos y patrísticos bajo el pontificado de Pío IV. Nuestro humanista aprovechó, sin duda, el acceso a la Biblioteca Vaticana para cotejar los códices y preparar ediciones sobre opúsculos de naturaleza teológica y sobre la obra de diversos poetas cristianos tardíos y medievales. Buena parte de estos esfuerzos fructificaría, más tarde, con la publicación de algunos tratados inéditos atribuidos a San Sixto III (1573), así como de los poemas de Venancio Fortunato (1574). En estos años de su estancia en Roma coincidió con destacados humanistas como Paolo Manuzio, el Cardenal Sirleto o Aquiles Estaço, entre otros, con los que, a buen seguro, hubo de establecer un contacto enriquecedor.

Un interesante testimonio de su actividad en Roma nos lo ofrece el humanista aragonés Juan de Verzosa, que le dedica una de sus epístolas poéticas (*Epistolarum libri III*, Panhormi 1575). Especialmente interesantes son las noticias que nos transmite en los primeros versos (1-13):

AD IACOBUM SOLANUM

Dum quod agat terris inclusus spiritus et cur	
Sola diu saevo trepidet Ferraria motu	
Exploras sedesque Iovis penetrasque sororis	
Longaque cum doctis agitas commercia Musis,	
Ni pariter properare, ut cesses ocius, urges,	5
Ignavas colis et steriles, Solane, Camoenas	
Et vanum studium ac sapientis nomina praefers.	
Quocirca tintinnabli crepitantis ab ictu	
Accurre ad magnae stationem protinus aulae.	
Si pangis versus, venam mox siste; noema	10
Abstrusis si quod versas de rebus, omitte.	

¹ Cf. N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Matriti 1733, t. I, p. 616 y J. Pío Tejera, *Biblioteca del Murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia*, Madrid 1922, p. 787.

Illaquea ligulas rapta sub veste solutas,
Ora frica, digitum medium deterge saliva.²

El retrato que Verzosa traza en su poema abunda en la capacidad polifacética del humanista murciano como naturalista, teólogo y poeta. Asimismo, nos presenta a un joven ‘sabio despistado’, profundamente ensimismado en sus estudios, al que se permite aconsejar sobre aspectos sociales y domésticos de la vida en Roma. El diplomático aragonés hace partícipe a Solana de su amplia experiencia en los círculos religiosos y mundanos de la Roma de la segunda mitad del XVI. Por otra parte, si el v. 2 alude, como parece, al célebre terremoto de noviembre de 1570 que arrasó la ciudad de Ferrara, tendremos un claro *terminus post quem* para establecer la cronología de este poema³.

Alfonso Chacón menciona que nuestro humanista había obtenido una canonjía en Orvieto, dato que parece confirmarse a través de la estrecha relación que le une a Girolamo Simoncelli, a la sazón cardenal de Orvieto, al cual dedica su edición de los *carmina* de Venancio Fortunato⁴. Muy probablemente, desde su llegada a Italia el murciano compaginaría sus ocupaciones pastorales y teológicas con sus estudios humanísticos. Esta misma fuente afirma escuetamente que Jacobo Salvador de la Solana murió en Orvieto en 1580.

Aunque nuestras primeras pesquisas en los archivos parroquiales de Murcia y en los archivos de la Universidad de Salamanca no han dado, hasta la fecha, los frutos deseados, no desesperamos en nuestro afán de hallar vestigios del periplo vital de nuestro humanista en futuras investigaciones. Para ello, habrá que llevar a cabo una búsqueda de fuentes documentales, lo más exhaustiva posible, en los diversos archivos de Murcia, Salamanca, Roma y Orvieto, ciudades que resumen la trayectoria biográfica de nuestro humanista.

² A la espera de la anunciada traducción de Eduardo del Pino, ofrezco la rítmica pero poco inspirada de J. López de Toro (ed.), *Epístolas de Juan de Verzosa*, Madrid 1944, epíst. 131, pp. 136-137: ‘Mientras indagas la misión que cumple / en la tierra el espíritu e investigas / el por qué tanto tiempo solamente / Ferrara trepidó bajo el impulso / de feroz terremoto y en el templo / de Júpiter penetras y su hermana / y en íntimo comercio con las Musas / consumes largos ratos, de no darte / prisa igual a correr por tus caminos, / para luego más pronto hallar descanso; / ¡Oh Solano! Celebras desposorios / con estériles Musas insolentes, / inútiles estudios emprendiste / y el título de sabio en vano llevas. / Por lo cual obediente a la llamada / de la campana presuroso acude / del aula magna a la asamblea docta. / Si estás haciendo versos, para luego / deja la inspiración; si entretenido / te encuentras de materias complicadas / descifrando noemas, desatiéndete / de ellos. Las cintas que llevabas sueltas / bajo el vestido que ceñiste rápido, / anuda; con saliva moja el dedo / de en medio y unos cuantos restregones / date en la cara’.

³ Cf. *Discours sur l'espouventable et merveilleux tremblement de terre advenue à Ferrare...*, Lyon 1570, p. 5.

⁴ Girolamo Simoncelli (1522-1605), sobrino del papa Julio III (1550-55), obtuvo la púrpura cardenalicia en 1554. Desde 1554 a 1560 y desde 1570 hasta su muerte ejerció como obispo de Orvieto. Murió a la edad de 83 años, tras haber participado en 10 cónclaves.

3. OBRA: IMPRESA E INÉDITA

Como ya hemos indicado, Jacobo Salvador vio, al menos, publicados tres de sus trabajos:

3.1. En primer lugar, apareció esta obra: *Iacobi Salvatoris Murgensis Philosophi et Theologi Poetica...*, Salmanticae: excudebat Ioannes a Canova, 1558.⁵

Tras el título y el desglose del contenido, aparece una breve aprobación de la Academia Salmantina, que firma el teólogo maestro Solórzano. A continuación, encontramos una oda latina dedicada al autor por el teólogo Francisco de Ribera⁶, cuyas primeras estrofas intentan resumir el contenido del poemario:

<p>Salvator patriae gloria, cui lyra Facundum resonas Delius aurea Parnasique sorores Dictant carmina dulcia,</p> <p>Seu cantas populos orbis Iberici Grassantemque famem regna per inclyta Mordes sive bibones Seu iactas Epigrammata,</p> <p>Quamvis te teneant grandia et arduo Nunc lustres animo sydereas domos, Nunc arcana latentis Naturae penetres sagax,</p> <p>Tardas rumpe moras nec iuvenilium Annorum pigeat pignora nec tui Proferri monumenta, Musis aedita dexteris.</p>	<p>Salvador, gloria de tu patria, para el que tú, Delio, resuenas facundo con tu dorada lira y las hermanas del Parnaso dictan dulces poemas,</p> <p>Cantas los pueblos del orbe Ibérico y el hambre que arrasa los famosos reinos o censuras a los borrachos o lanzas epigramas;</p> <p>Aunque grandes asuntos te ocupen y bien recorras las mansiones celestiales con tu audaz inteligencia, bien penetres con tu sagacidad los arcanos de la naturaleza latente,</p> <p>Pon fin a tu tardanza y no te arrepientas de mostrar las prendas de tus años mozos ni esos monumentos, engendrados por diestras musas.</p>
---	---

Tras esta oda aparece, como indicamos anteriormente, un epigrama del Brocense dedicado a nuestro autor:

⁵ Una completa descripción de la edición puede leerse en L. Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, vol. II, Madrid 1994, pp. 508-9. Véase también E. Asensio, “Ramismo y crítica textual en el círculo de Fray Luis de León”, en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Salamanca 1981, pp. 59-60; J. F. Alcina, “La poesía latina del humanismo español: un esbozo”, en F. Moya (ed.), *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia 1990, p. 23; y J.F. Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca 1995, p. 184.

⁶ Sobre la figura del teólogo Francisco de Ribera (1537-1591), con quien Jacobo Salvador debió coincidir en la Facultad de Teología de Salamanca, véase N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, t. I, p. 466.

<p>Dum vacat et sacro studiorum pondere fessus Pieridum indulges tempora parva choris, Haec successivo condonas carmina nobis Tempore, sed longa carmina digna mora. Te licet aeterni divina scientia verbi Vendicet et iuris non sinat esse tui, Ne tamen invidias tantae tibi nomina faeae, Otia musarum nec tibi desse putes: Casside magnanimus posita paulisper et hasta Aeternum Caesar nocte peregit opus.</p>	<p>Mientras en el tiempo de ocio, agotado por el peso de los sagrados estudios, dedicas breves momentos a los coros de las Piérides, nos regalas estos poemas en tu tiempo libre, pero poemas, eso sí, dignos de una larga demora. Aunque la divina ciencia del Verbo eterno te reclame y no te permita ser dueño de ti, no te niegues el renombre de tamaña fama ni creas que te faltan los ocios de las musas: Tras deponer un instante el yelmo y la lanza el magnánimo César realizó por la noche una obra eterna.</p>
--	--

Como vemos, el Brocense añade algunos detalles que pueden servir para ampliar nuestro limitado conocimiento de la biografía del humanista murciano. Sánchez de las Brozas nos lo presenta como un reputado teólogo que sólo ocasionalmente se entrega al cultivo de la poesía. En este sentido, lo anima a conciliar ambas actividades: la teología y la poesía, siguiendo el ejemplo de César, que supo alternar el uso de las armas y de las letras.

La colección del humanista murciano comienza con un extenso poema en hexámetros titulado “Hesperus”, que trata sobre las hambrunas y calamidades que han azotado España en los últimos años. Bajo un envoltorio épico nos cuenta cómo Júpiter, enfurecido por la impiedad de los españoles, hace llamar al Hambre (*Fames*), que habitaba en la lejana isla Tazata, para que caiga con toda su fuerza sobre ellos. A ella le siguen un sinfín de desgracias: riadas, terremotos, etc., que nuestro autor se detiene en describir. Concluye el poema con un amplio elogio de Felipe II, cuyo reinado marca el fin de las calamidades y el principio de una época prometedora, de una nueva edad de oro. Obviamente, el poema, al menos esta última parte, debió componerse tras el acceso al poder de Felipe II, que tuvo lugar en el año 1556. A continuación aparece también en hexámetros una “Satyra Oenophoraea” al modo varroniano contra el consumo desmedido de vino. Le siguen otros poemas, algo menos extensos, en metro dactílico con los siguientes títulos: “De morte Christi lamentatio adversus Hierosolymitanos”, “Panegyris ad Alphonsum Fonsecae Archiepiscopum Toletanum”, “Epicedium Psittaci” y “Epistola ad Ioannem Vilchium Antiquarium Poetam”. Especialmente interesante para el conocimiento de Jacobo Salvador es este último poema. En él no sólo celebra el poema épico *Bernardina* (1544) de su íntimo amigo el antequerano Juan de Vilches⁷ sino

⁷ Sobre la figura del humanista antequerano Juan de Vilches es obligada la consulta de F.J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches y su De variis lusibus Sylva*, Málaga 1995, p. 17 y ss. Aparte de esta epístola, le dedica a su amigo varios epigramas en su *Epigrammaton liber*, fols. lxx-lxxii, lxxv-lxxvii y lxxxv-lxxxvi. En este último poema alude a él como *solers amicus seu pater* (v. 16), dando testimonio indirecto de la importante diferencia de edad entre ambos.

que también nos habla de sus propios intereses académicos. Así, comienza expresando (vv. 82-92) su preocupación y dedicación a la observación y estudio de los fenómenos naturales y su interés por la especulación filosófica, materias que, a su juicio, no permiten ser abordadas en un poema (vv. 90-91: *...non illa poemate tangi / forte sinunt*). Dentro de la poesía se desmarca del género épico, que con tanta brillantez cultiva Juan de Vilches, en beneficio del género bucólico y, sobre todo, epigramático. En este sentido resultan muy ilustrativos los vv. 93-101, en los que el autor anticipa parte del contenido de su libro además de confirmar su procedencia murciana:

<p>At si forte locus vel claustra fuere Vacunae,⁸ Mi sat erit minimis Epigrammata pingere chartis, aut Culicem aut Aetnae flammas ignesve Vesevi, latratus Hecubae subitio Niobesve sepulchrum marmoreum et Scyllam vellentem funere crinem, Hesperiasve fames saevas tristesque labores, Aut patriae subitam cladem minitantis Alanae Diluvium, doleo nostram sic perdere Murgin Dirum annem, sed dulce quidem meminisse malorum.</p>	<p>Mas si es que hubo lugar o, mejor dicho, claustro para la Diosa del Ocio, me contentaré con pintar en diminutos papeles epigramas o el Culex o las llamas del Etna o los fuegos del Vesubio, los repentinos lamentos de Hécuba o el sepulcro marmóreo de Niobe y a Escila cuando arrancaba el cabello [de su padre] para su destrucción⁹, o la hambuna y las crueles y tristes desgracias que sufrió España o la repentina destrucción de mi patria, el desbordamiento del amenazante Alana¹⁰, lamento que la terrible riada cause tal ruina en mi Murcia, mas es agradable acordarse de los males.</p>
---	--

La última parte de la obra, titulada *Epigrammaton liber unus*, constituye una colección de epigramas inspirados en Marcial y en la *Antología Griega*. Consta este libro de breves composiciones escritas en metros variados y con múltiples temas y destinatarios: Felipe II, Luisa Sigea, Petrus Ramus, Petrus Victorius, Actius Syncerus, Juan de Vilches, epitafios a Hernán Núñez el Pinciano, a Fernando de Arce, a su hermano Andrés Salvador Ruiz, etc., así como de otros muchos poemas dedicados a personajes fingidos o arquetípicos del género epigramático: *In Floram, Ad Paulum, Ad Marcum, In Paetum, In malum poetam o In invidum*, por mencionar sólo algunos. Otros poemas se presentan como meras traducciones o adaptaciones de originales griegos: ‘ex Graeco’.

⁸ El sentido de *claustra* es difícil de precisar en este contexto; quizás aluda al “claustro” o “colegio mayor” donde residía el poeta.

⁹ Se alude a la leyenda de Escila que, enamorada de Minos, cortó el cabello de su padre Niso, donde residía su vigor, para que el rey de Creta lo venciera y rindiera su plaza: véase Ovid. *Met.* 8, 1-154 y *Natalis Comitis Mythologia sive Explicationum fabularum libri X, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur...: quibus accedunt libri quatuor venationum, carmine ab eodem conscripti...*, Venetiis 1581, p. 573.

¹⁰ Debido a la imprecisión cronológica y a la escasa documentación de que disponemos al respecto es difícil concretar cuándo se produjo el desbordamiento del río Segura, al que se alude en estos versos. Podría tratarse de la célebre riada de San Lucas (1545) o de la no tan destructiva que tuvo lugar en octubre de 1554. Cf. R. Couchoud Sebastiá, *Efemérides hidrológica y fervorosa recopilada y escrita por R. C. S. en colaboración con R. Sánchez Ferlosio*, Madrid 1965, pp. 3-5.

Dada la variedad de los temas tratados y de los metros y formas poéticas empleados, es difícil establecer una cronología uniforme. Además de los hechos ya mencionados, encontramos alusiones concretas a sucesos contemporáneos que pueden funcionar como *termini post quos*, como el poema dedicado al *Chronicon* de Juan Vasaeo, publicado en 1552¹¹, los epigramas a la muerte de Hernán Núñez el Pinciano (1553) y en memoria de Juana la Loca (1555), la oda que celebra la entrada de la regente Juana de Austria en Salamanca de camino hacia la corte vallisoletana (1554), el poema dedicado a la célebre batalla de San Quintín (1557) o los epicedios en memoria del rey de Portugal Juan III y de Juan Martínez Silíceo, arzobispo de Toledo, ambos fallecidos en 1557. A modo de conclusión, podemos afirmar que gran parte de los hechos aludidos obliga a situar la redacción final de la *Poetica* pocos meses antes de su publicación¹².

Otro interesante poema es el que cierra la colección, el titulado *Ad librum suum*, donde, aparte de las alusiones, esparcidas por todo el libro, a sus modelos predilectos tanto antiguos (Virgilio, Catulo, etc.) como modernos (Pontano, Sannazaro y Vida), hace un catálogo de los poetas latinos contemporáneos que más admira: los españoles Petreyo, Arias Montano y Vilches, los portugueses Resende y Coelho, los franceses Macrin, Muret y Dampierre, y los italianos Molza y Flaminio, entre otros.

Al final del libro aparece un epigrama en dísticos que un tal Iacobus Bossaeus dedica a nuestro poeta. Insiste, como hiciera el Brocense, en el hecho de que se trata del divertimento poético de un teólogo entregado, por lo general, a temas mucho más serios y trascendentes (vv. 5-6):

*Ergo si ludens facis haec, quid seria scribens?
Quid si divinas carmine condis opes?*

Una nota final del propio Salvador pide al lector que sea condescendiente con el autor, que, siendo filósofo y teólogo, publicó estas obras poéticas, pues la mayor parte de ellas las compuso –dice– antes de cumplir veinte años, como un interludio dentro de su ocupación filosófica. Concluye la edición con la licencia de impresión, firmada por Antonio López Corujo, vicario general del obispado de Salamanca, que, según se indi-

¹¹ *Chronici rerum memorabilium Hispaniae..., tomus prior, autore Joanne Vasaeo Brugensi, humaniorum literarum in Salmaticensi academia professore, Salmanticae 1552.*

¹² También dedica nuestro humanista un extenso panegírico (fols. lv-lvii) y un epigrama (lxxx-lxxxii) a Alfonso III de Fonseca (1475-1534), arzobispo de Toledo, mecenas de los artistas y fundador del Colegio Mayor Santiago el Cebedeo de Salamanca, que Salvador describe detalladamente equiparándolo a las siete maravillas del mundo (cf. fol. lvii, vv. 116-142). Cf. A. Castro Santamaría, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca o de los Irlandeses*, Salamanca 2003. Es muy poco probable que nuestro humanista alcanzara a conocer personalmente al arzobispo Fonseca. Más bien considero que en estos versos rinde homenaje, a través de su fundador, al Colegio Mayor del Arzobispo al que, probablemente, estaba vinculado. Aunque son varios los datos que apuntan en este sentido, el nombre del humanista murciano no aparece, sin embargo, en L. Ferrer Ezquerro – H. Misol García, *Catálogo de Colegiales del Colegio Mayor de Santiago el Cebedeo, del Arzobispo, de Salamanca*, Salamanca 1953.

ca, por descuido del impresor no se había colocado al principio. Por último, se incluye una página de “Errata”¹³.

3.2. Ya en Italia sacó a la luz algunos opúsculos religiosos que la tradición atribuía a S. Sixto III: *Sancti Sixti Tertii Pontificis Maximi Liber de divitiis; eiusdem Liber de malis doctoribus, de operibus fidei et de iudicio futuro; eiusdem Liber de castitate. Sancti Bracharii Epistola ad Ianuarium. Omnia nunc primum in lucem edita ac per Iacobum Salvatorem Solanium Murgitanum diligenter emendata...*, Romae: excudebat Iosephus de Angelis: in Aedibus Populi Romani, 1573.

Aunque Nicolás Antonio menciona una edición de 1557, debe tratarse de un error. Como él mismo indica, esta edición va precedida de una carta dedicatoria al Cardenal Sirleto, “al que había conocido en Roma gracias a Paolo Manuzio”¹⁴. Si Guglielmo Sirleto fue nombrado cardenal por Pío IV en 1565, esta fecha ha de funcionar necesariamente como *terminus post quem* de la mencionada edición romana¹⁵. Por otra parte, nuestra hipótesis parece encontrar confirmación en el hecho de que la Stamperia del popolo Romano (“in Aedibus Populi Romani”), en cuyas prensas se edita esta obra, fue creada por el propio Pío IV en 1561 bajo la dirección de Paolo Manuzio¹⁶. Muy probablemente, el carácter teológico-apologético de esta obra y su amistad con Manuzio fueron factores determinantes para que estos opúsculos fuesen editados en las prensas de la Stamperia. En 1575 esta obra fue reeditada en Amberes en los talleres del célebre Cristóforo Plantino.

La carta dedicatoria a Sirleto, fechada en el mes de abril de 1571, contiene interesantes noticias sobre la red de contactos establecida y la labor realizada por el humanista murciano durante su larga estancia romana. En esta breve presentación de la obra de Jacobo Salvador nos daremos por satisfechos citando el párrafo inicial de la mencionada carta:

Cum superiore anno publicae utilitatis causa Ennodium vetustissimum auctorem, qui in Bibliotheca Vaticana antiquissimis et exolescentibus literis delitescit, emendandum et in suam pristinam lectionem restituendum suscepissem, ut, cum desideraretur, in manus hominum veniret, ac ille nescio quo modo, parte non minima a me emendata ac restituta, surreptus mihi e manibus fuisset, volui his diebus hybernis non oblitus provinciae susceptae, quamvis illa vetus non pro votis successerat, eandem curam et sollicitudinem

¹³ En el mismo año que su *Poetica* vio la luz la siguiente obra: *Ludovici Lemosii...*, *Paradoxorum Dialecticorum libri duo*, Salmanticae: excudebant haeredes Joannis a Junta Florentini, 1558, donde aparece una epístola de Jacobo Salvador a modo de prólogo. Cf. B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid 1888, t. 3, pp. 370-371.

¹⁴ Cf. N. Antonio, *Bibliotheca*, t. I, p. 616.

¹⁵ Sobre la biblioteca y la actividad teológica del Cardenal Sirleto, véase I. Backus – B. Gain, “Le Cardinal Guglielmo Sirleto (1514-1585), sa bibliothèque et ses traductions de Saint Basile”, *MEFRM* 98, 1986, pp. 889-955.

¹⁶ Cf. F. Barberi, *Paolo Manuzio e la Stamperia del popolo romano (1561-1570) con documenti inediti*, Roma 1942, p. 9 y ss.

in restituendis quibusdam Sixti Pontificis Maximi voluminibus adhibere, ut eidem publicae utilitati nihil de meo iure ac ingenii natura etiam a me ipso defuisse iudicaretur.

En estas líneas nos habla sobre su proyecto de editar la obra de Ennodio, iniciado en 1570, pero abortado al serle robado –según nos cuenta– el borrador. La edición de estos opúsculos, atribuidos a Sixto III, se nos presenta como una especie de ‘continuación’ o ‘sustitución’ de aquella labor inconclusa. Buena parte del resto de la carta la dedica a la alabanza de su patrono y destinatario de la obra, el Cardenal Sirleto, con el cual reconoce haber mantenido amistosos y fructíferos encuentros desde, al menos, 1568.

3.3. Poco después, en 1574, apareció la última de las ediciones preparadas por el humanista murciano¹⁷: *Venantii Honorii Clementiani Fortunati...Carminum libri octo. Nunc primum typis excussi et per Iac. Salvatorem Solanum Murgensem ab innumeris mendis, quae erant in pervetusto codice manuscripto, purgati et in suam veterem ac genuinam lectionem restituti. Additi etiam sunt eiusdem Fortunati, De vita S. Martini lib. IIII*, Calari: excudebat Vicentius Sembeninus Salodiensis, Impressor R.D. Nicolai Canyelles, 1574.

Antes de esta obra habían aparecido ediciones parciales del poeta cristiano Venancio Fortunato, si bien ésta era la primera que pretendía abarcar la práctica totalidad de su producción. Se trata de una rarísima edición impresa en Cagliari (Cerdeña) en los talleres del canónigo Niccolò Canelles¹⁸. Tras el frontispicio de la edición aparece un prólogo al lector, con fecha de 5 de diciembre de 1574, en el que el impresor sardo de origen mallorquín revela interesantes datos sobre la gestación de la obra y sobre el papel desempeñado por Jacobo Salvador, que, en sus propias palabras, “hizo afortunado a Fortunato”:

Cum Romae moram traherem, candide lector, inter alia opuscula, quae ad augendam pietatem et bonae indolis iuventutem in ecclesiasticis poetis exercendam ex Vaticana Bibliotheca describi curaveram, nostris postea typis excudenda, erant libelli octo Elegiarum Epigramatumque ad diversos ac Hymnorum Venantii Honorii Fortunati Presbyteri Italici antiqui et Christiani poetae hactenus non impressi nec expurgati, verum ut erant characteribus et litteris longobardis exarati in quodam pergameneo exemplari vetusto, manu scripto adeoque corroso, ut difficile legi poterant, infinitis erroribus et mendis referti; quos venerando viro nostro amantissimo Iacobo Salvatori Solano

¹⁷ Nicolás Antonio, en lo que parece tratarse de una nueva errata, sitúa en 1584 el año de su publicación.

¹⁸ Sobre la voluntariosa actividad de Canelles como impresor en Cagliari nos ofrece interesantes datos E. Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid 1890, pp. 274-277 y, sobre todo, L. Balsamo, *La Stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI con appendice di documenti e annali*, Firenze 1968, pp. 50-81.

Murgensi, Sacrae Theologiae professori et Poetae Laureato ad eos expurgandum tradidi. Qui pro sua urbanitate ut est, omni disciplinarum genere eruditus nobis morem gessit et omni diligenti conatu illos ad suam pristinam et genuinam integritatem redactos nobis et ecclesiae Dei restituit ac bonis avibus et fortuna Fortunatum reddidit.

Esta obra fue reeditada en Venecia en 1578: *Venantii Honorii Fortunati Clementiani... Carminum lib. octo. Nunc primum in lucem emissi et per Iacob. Salvatorem Solanium Murgitanum quanta fieri potuit diligentia emendati. His accenserunt eiusdem Fortunati, De vita S. Martini libri quatuor. Cum indice locupletissimo*, Venetiis: apud haeredes Iacobi Simbenii: expensis Iosephi Semini, 1578.

La edición veneciana va encabezada por una carta dedicatoria de Jacobo Salvador de la Solana, dirigida al cardenal Girolamo Simoncelli y fechada en Roma el 6 de marzo de 1569 y que, en su parte final, es casi idéntica al prólogo de la edición anterior. En esta carta se queja del abandono que padecen los poetas cristianos tardíos y medievales, poco atractivos para el editor contemporáneo:

Nihil enim aliud legere volunt ac in suam veterem lectionem redigere, nisi eos poetas, qui multa de Iovis adulteriis, de Neptuni amoribus, de Niobes filiis ac de Arethusae fontibus accumulunt lectoresque inani quadam dulcedine deliniunt. Neque tamen hos omnino reprehendendos existimamus; laudamus enim eorum in bonis auctoribus evolvendis ac restituendis diligentiam et nos etiam cum illis –dicam enim libenter– aliquando insanavimus.

En una especie de confesión, nuestro humanista dirige hacia sí una mirada retrospectiva y reconoce que él también padeció lo que llama “locura”, es decir, ese interés desmedido por los temas y autores paganos. Cree, sin embargo, que los poetas cristianos, aunque sean de época tardomedieval y, por tanto, menos elegantes que los clásicos, tienen una importante enseñanza que transmitir al mundo contemporáneo, amenazado por la herejía. Más aún en el caso de Venancio Fortunato, que, en tanto que originario de la Galia, puede ofrecer a sus conciudadanos, enfrentados en interminables luchas religiosas, una clara lección de ortodoxia católica. Tras describir el manuscrito en el que basa su edición, concluye dedicando la obra a Girolamo Simoncelli y exhortándolo a la lectura de Venancio Fortunato, “en el que –dice–, además de una enseñanza poética y de versos dignos de alabanza, contemplarás la antigua sabiduría de la religión cristiana”.

No me extenderé tratando de estas ediciones, ya que han sido objeto de un detallado estudio por parte de Luigi Balsamo¹⁹. Me limitaré a señalar algunos hechos y a poner de manifiesto ciertas dudas que se suscitan del cotejo de ambas:

¹⁹ L. Balsamo, “La prima edizione dell’opera poetica di Venanzio Fortunato (Cagliari, 1574)”, en AA.VV., *Studi Bibliografici. Atti del Convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell’introduzione dell’arte tipografica in Italia: Bolzano, 7-8 ottobre 1965*, Firenze 1967, pp. 67-80. También hay una amplia descripción de la edición calaritana de Venancio en E. Toda, *Bibliografía*, p. 194 y L. Balsamo, *La Stampa*, pp. 138-139.

a) Fue F. Leo el primero en identificar el códice Vat. Lat. 552 del siglo X como el empleado por Jacobo Salvador como fuente primordial para su edición. Aparte de la propia descripción del humanista, fue determinante para tal identificación el hecho de que ambas ediciones reproduzcan, con muy pocas excepciones, tanto el contenido como la disposición de los poemas en el mencionado manuscrito²⁰.

b) Mientras que en la edición de 1574 el proyecto se nos presenta como una idea personal del impresor Canelles, preocupado por acrecentar la piedad de los jóvenes con los textos de los poetas cristianos²¹, la de 1578 aparece encabezada por una carta dedicatoria, datada en 1569, en la que Jacobo Salvador ni siquiera menciona al impresor sardo. ¿Cabe deducir de ello que estamos ante dos proyectos editoriales claramente diferenciados? No lo cree así Balsamo, que considera que no hay diferencias sustanciales entre ambas ediciones y que la mayor parte de las discordancias pueden atribuirse a dudas o errores de lectura por parte del tipógrafo²². Aunque el denominador común entre ambas ediciones es Jacobo Salvador, discrepo de Balsamo al constatar que las diferencias textuales son más que notables. A mi entender, la veneciana no es una simple reedición de la calaritana, sino que responde a una clara intención de mejora. Mi hipótesis es que el murciano no debió quedar satisfecho con la primera edición, por lo que decidió volver a imprimir el texto con la carta dedicatoria original, que Canelles, sin duda, conocía pero que había eliminado. Para ilustrar las diferencias, basta con confrontar las dos versiones del poema 5,9 (según la numeración de Leo), destacando en negrita las discrepancias:

Ed. Calaritana 1574, fol. 58	Ed. Veneta 1578, p. 131
Invitas pietate patris sacer ire Gregori Quam domini Toronis pascis honore greges. Quo sacer Antistes meritis Martinus opimis Quas prius obtinuit, has tibi credit oves. Nunc quoque per caulas et florida pascua Christi Rite gubernantes ducitis ambo greges. Sed mihi vim faciens veteri modo frater honore Ad vos ne properem, nempe retorsit iter. Saepe rogans voto mandatum et missile verbo, Et coniuratus sum tibi pollicitus. Vir bonitate placens et pastor pascis amator, Foederis ob studium sis venerande precor. Vos quoque sed geniti proprie venerando salutant Ast ego commendor quaeso beate pater.	Invitas pietate patris sacer ire Gregori, Qua Domini Turonis pascis amore greges. Qua sacer Antistes meritis Martinus opimis, Quas prius obtinuit, has tibi cessit oves. Nunc quoque per caulas et flore a pascua Christi, Rite gubernantes ducitis ambo greges. Sed mihi vim faciens veteri modo frater honore Ad vos ne properem, nempe retorsit iter. Saepe rogans voto mandato et missibile verbo, Et coniuratus sum sibi pollicitus. Vir bonitatem placens et pastor pacis amator, Foederis ob studium sic venerande precor. Vos quoque sed genitae propriae venerando salutant Ast ego commender quaeso beate pater.

²⁰ *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici opera poetica recensuit et emendavit Fridericus Leo*, Berolini 1881 (= Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi 4,1), pp. XIII-XIV.

²¹ Con este fin había comenzado editando la *Historia evangélica* de Juvenco (1573), junto con el *Carmen Paschale* de Sedulio, a los que siguieron, un año más tarde, los poemas de Venancio Fortunato (1574) y los de Prudencio (1574). Cf. L. Balsamo, *La Stampa*, pp. 70-72 y 137-141.

²² L. Balsamo, "La prima edizione", pp. 75-80.

Además, si cotejamos las lecturas de la edición véneta con la versión de F. Leo, podemos observar que el filólogo alemán adopta tres conjeturas salvadorianas en el texto de su edición (v. 1 *Invitas: Invitans* codd.; v. 2 *Turonis: Toronis* codd.; y v. 10 *sibi: sive* codd.). Aunque carezca de un método propiamente filológico, la intuición de nuestro humanista le lleva a proponer *ope ingenii* ciertas lecturas, que hoy son aceptadas como válidas por los modernos editores.

3.4. Dentro de la obra inédita, aparte del mencionado proyecto de editar la obra de Ennodio, que, según indicaba Jacobo Salvador, se vio frustrado por un inoportuno robo, Nicolás Antonio recoge la noticia, transmitida por Alfonso Chacón, de que preparaba un amplio tratado titulado *De terrae motibus*. Desde su *Poetica* (cf. fol. lxii) el propio humanista nos revela su interés por el estudio de los fenómenos naturales. Este interés no debió disminuir con los años, ya que, como documenta Verzosa, siguió sus investigaciones tras el célebre terremoto que agitó la ciudad de Ferrara en 1570. Tampoco parece descabellado pensar que su interés por los seísmos se remonte a su propia infancia transcurrida en Murcia, donde, a buen seguro, fue testigo de algún temblor de tierra. No hemos podido encontrar noticia alguna sobre el paradero de este manuscrito.

4. CONCLUSIÓN

En este trabajo he pretendido ofrecer una visión de conjunto sobre la vida y obra del humanista murciano Jacobo Salvador de la Solana. Muchas son las dudas e incertidumbres que se ciernen en torno a su figura. Espero haber podido contribuir a despejar algunas de estas incógnitas. A modo de conclusión, me gustaría subrayar algunos datos biográficos dignos de mención:

– por una parte, a partir de los prólogos y dedicatorias que encabezan sus ediciones, puede deducirse que ejerció en Roma como profesor de Teología, aunque desconocemos en qué institución.

– por otra parte, ciertos datos internos derivados del análisis de su *Poetica*, parecen situar el nacimiento del humanista murciano entre los años 1533 y 1537.

Confío en continuar mis pesquisas, de modo que pueda seguir arrojando luz sobre las sombras que nos impiden conocer mejor a este interesante personaje.

HERACLES EN EL IDILIO IV DE TEÓCRITO*

JOSÉ GUILLERMO MONTES CALA
Universidad de Cádiz

Milón, tocayo de aquel famoso atleta de Crotona que viviera en el s. VI a. C., se ha llevado al vaquero Egón, metido ahora a púgil, a los juegos de Olimpia y en su ausencia el pastor Coridón compara grandilocuentemente su fuerza con la de Heracles, lo cual provoca la socarrona respuesta de Bato, su interlocutor. También a los ojos de su madre él supera al propio Polideuces. *Id.* 4. 5-9:

BA. αὐτὸς δ' ἐς τίν' ἄφαντος ὁ βουκόλος ᾧχετο χῶραν;
KO. οὐκ ἄκουσας; ἄγων νιν ἐπ' Ἀλφεὸν ᾧχετο Μίλων.
BA. καὶ πόκα τῆνος ἔλαιον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀπῶπει;
KO. φαντί νιν Ἑρακλῆι βίην καὶ κάρτος ἐρίσδειν.
BA. κῆμ' ἔφαθ' ἅ μάτηρ Πολυδεύκεος ἦμεν ἀμείνω.

La doble comparación parece inspirada en aquellos versos de Simónides donde, hiperbólicamente, el poeta de Ceos consideraba al boxeador Glauco de Caristo incluso superior a los dos púgiles míticos¹. El tema atlético aquí aludido está en total sintonía con las precisiones geográficas introducidas por Teócrito a lo largo del *Id.* 4. La ciudad de Crotona, en el Sur de Italia, cuyos alrededores se describen con tanta nitidez (los ríos Esaro y Neeto, el monte Latimno, el promontorio Lacinio donde se encontraba el templo de Hera, etc.), debía en gran parte su fama en la Antigüedad a ser inagotable cantera de excelentes atletas². Y, por otra parte, de todos conocido es el patronazgo de Heracles y los Dioscuros sobre las actividades deportivas, sobre todo, en el ámbito dorio. En cierto modo, es notable que en este idilio se den, como en ningún otro, los ingredientes esenciales para establecer una relación entre mito y realidad a la manera de un epinicio pindárico: alabanza, en boca del pastor Coridón, del púgil Egón y, por ende, de su patria Crotona; fugaces alusiones míticas a los patronos Heracles y Polideuces; y, sobre todo, estrecha vinculación del nivel mítico con el histórico a través del tema atlético y su escenario. La presencia de Heracles en el mito epinicial es de regla, debido

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación HUM2004-00806 de la DGICYT.

¹ Cf. *PMG* 509.

² Cf. Barigazzi (1974: 308).

entre otras razones al carácter portentoso de sus hazañas, y frecuentemente a propósito de la ascendencia de tal o cual atleta vencedor. Además, en nuestro caso, el vínculo es aún mayor, porque Heracles era tenido por el fundador mítico de Crotona.

No obstante, muy lejos estamos de hallarnos ante un epinicio. La fraseología empleada por Coridón en el v. 8 es muy homérica y debe de responder a un propósito cierto: Coridón desempolva la construcción homérica de ἐρίξειν con dativo de persona y acusativo de cosa³ e incluso introduce formas dialectales jónicas en un idilio dorio por imitar con más celo el modelo épico; pero esta fluctuación en el nivel estilístico es humorísticamente inconsistente, como la forma doria ἐρίσδειν empleada demuestra. En efecto, la grandilocuente comparación de Egón con el héroe Heracles cumple, en principio, con la aparente finalidad de idealizarlo, pero creará de hecho una fuerte tensión con el motivo tragicómico de la glotonería⁴, central en el idilio, en el cual además mejor convergen los planos mítico e histórico, ya que si proverbial era la glotonería de Heracles, hasta alcanzar grados patológicos, también lo era, lógicamente, la de sus tutelados, los atletas, como, por ejemplo, pone bien de manifiesto el libro X de Ateneo, un completísimo tratado sobre el tema. Dicha tensión entre atmósfera épico-heroica e intención paródica ya se aprecia en el v. 9, que contiene la respuesta de Bato y sus dudas acerca de las verdaderas cualidades deportivas de Egón: en el tono igualmente grandilocuente de la fraseología homérica empleada por Bato, la comicidad de la comparación con Polideuces está servida a través del elocuente y sorprendente añadido de la propia madre como cita de autoridad⁵.

Y en esta aproximación del plano mítico al histórico juega un papel muy sugerente, en estrecha conexión con el tema deportivo y el escenario geográfico, el nombre de Milón (v. 6), cuya sola mención trae de inmediato a la memoria del lector el recuerdo del famoso atleta de Crotona del mismo nombre, que viviera en el s. VI a. C. No obstante, ya el escoliasta exponía las dificultades cronológicas que hacían desaconsejable identificar a nuestro personaje con el histórico: οὐ πάντως δὲ ὁ Θεόκριτος γέγονε κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους τῷ Μίλωνι, ἐπεὶ μέμνηται αὐτοῦ, ἀλλ' ἔστι πολὺ νεώτερος, εἶγε ὁ Μίλων τῆν ξ' πάλην νικᾷ παίδων, ὁ Θεόκριτος δὲ, ὡσπερ ἔδειξαμεν κατὰ τὴν ρκδ' Ὀλυμπιάδα ἤκμαζεν⁶. Y Gow tampoco cree que la presencia de este nombre entre las *dramatis personae* del *Id.* 4 signifique forzosamente

³ Cf. *Il.* 9. 389, *Od.* 5. 213.

⁴ Para otros casos de fricción, en el uso teocriteo de las comparaciones mitológicas, entre función explícita de idealización y valores paradigmáticos negativos derivados, consúltese Montes Cala (2003: 65-7).

⁵ En realidad, la comicidad inherente a la construcción de este paradigma mítico quedará de nuevo resaltada en el cierre de la composición cuando Bato compare al γέρων φιλοίφας, que el escoliasta propone identificar como padre de Egón (Schol. Theoc. 4. 4b: ὁ δὲ γέρων οὗτος τάχα ἀν εἶη <ὁ> πατήρ τοῦ Αἰγῶνος), con los sátiros y Panes para resaltar su carácter sumamente libidinoso (vv. 62 s.): εἶ γ', ὄνθρωπε φιλοῖφα. τό τοι γένος ἢ Σατυρίσκοις / ἐγγύθεν ἢ Πάνεσσι κακοκνᾶμοισιν ἐρίσδει. Estos versos finales indudablemente remedan, con fino humor, el motivo de la rivalidad con personajes míticos esbozado por Coridón en el v. 8.

⁶ Schol. Theoc. 4 *arg.* c.

que el ambiente en él descrito pertenezca a la época arcaica⁷. En efecto, entre el Milón teocriteo y el histórico ni tan siquiera se da explícitamente una relación paradigmática, pues en ningún momento se nos dice que aquél realice proezas semejantes. Tan sólo las “enigmáticas” palabras de Bato acerca de las persuasivas dotes de Milón para con los lobos, hasta el punto de conseguir que éstos contraigan la rabia (11 πείσαι καὶ Μίλων καὶ τὼς λύκος ἀντίκα λυσσῆν), parecen apuntar a un sutil caso de referencia oblicua, detectable a poco que reparemos en el hecho de que la muerte del histórico Milón está precisamente vinculada al ataque de una jauría de lobos⁸. Pero la sola evocación de este nombre, en unión con la ciudad de Crotona y el tema deportivo, ya es capaz por sí sola de crear toda una red de referencias cruzadas hábilmente manejadas por el poeta. Y Teócrito no está interesado tanto en reconstruir, con la elección de este nombre propio, la caracterización del personaje histórico, como en hacer a través de dicha elección más sugerente si cabe su emparejamiento con un βουκόλος como Egón.

Pero también es de interés, para entender el sentido último de esta mención mítica a Heracles, atender al tratamiento teocriteo de la paremiografía. En efecto, el uso cómico-paródico de una conocida παροιμία es evidente en estos versos: el siracusano está adaptando al contexto particular de nuestro idilio el proverbio ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς, que suele ser dicho ἐπὶ τῶν ἰσχυρῶν καὶ κραταιῶν⁹. Según las fuentes paremiográficas que se manejen, distintos personajes suelen apropiarse de la condición de *alter Hercules*, pero tiene especial relevancia para nuestro propósito que se aplique, entre una nutrida galería de personajes homónimos¹⁰, a otro βουκόλος, el etolio Titormo, sobre todo porque la anécdota, relatada por Eliano¹¹, lo asocia directamente con el histórico atleta Milón de Crotona. El boyero Titormo fue retado a una prueba de fuerza y resistencia por un orgulloso Milón. El boyero realizó un primer ἄθλος consistente en levantar y lanzar una enorme piedra dos y tres veces para, finalmente, acabar echándose a los hombros y recorriendo ocho brazas antes de dejarla caer; por su parte, Milón no pudo ni tan siquiera mover la piedra. Acto seguido llevó a cabo una segunda proeza: se puso en medio de la vacada y agarró de una pata al toro bravo de mayor tamaño, que pugnaba sin éxito por soltarse; pero no quedó ahí la hazaña, pues con la mano que le quedaba libre dio caza a un segundo toro. Tal espectáculo llevó a un extasiado Milón a proclamar, con los brazos tendidos al cielo, lo siguiente: ὦ Ζεῦ,

⁷ Gow (1950: II 78): “none of the dramatic idylls suggest a date other than the present, and this contains a reference to T.’s contemporaries; and the suggestion that Μίλων here means *the fame of Milo* is improbable in itself and disproved by 11”.

⁸ Schol. Theoc. 4. 6c: ἔβρωθη δὲ (sc. Μίλων) ὑπὸ κυνῶν. Paus. 6. 14. 8: καὶ ἐχόμενος ὁ Μίλων ὑπὸ τοῦ ξύλου λύκοις ἐγένετο εὕρημα.

⁹ Cf. [Diogenian.] 1. 63 (=CPG, p. 190 Leutsch-Schneidewin).

¹⁰ De Heracles Briareo y Heracles de Tiro hablan tanto *Zen. Par.* 5. 48 como *Zen. Atos* 1. 6, que recogen el testimonio de Clearco. De Heracles, hijo de Alcmena, y Heracles de Canobo, Paus. 10. 13. 8. De Heracles del Ida y del hijo de Alcmena, la Suda y Focio. El escenario de todas estas συγκρίσεις es siempre Delfos, adonde en diferentes momentos acuden a consultar el oráculo estos individuos homónimos.

¹¹ Ael. *VH.* 12. 22.

μη τοῦτον Ἡρακλῆ ἡμῖν ἕτερον ἔσπειρας; ἐντεῦθεν ῥηθῆναι λέγουσι τὴν παροιμίαν “ἄλλος οὖτος Ἡρακλῆς”¹². Se trata, pues, de una novedosa contextualización del célebre proverbio, que tiene el aliciente de ser aplicado esta vez a un βουκόλος, cuya imponente presencia habría hecho que su rival, el gran Milón de Crotona, exclamara “ése es otro Heracles”.

Reitzenstein¹³ expuso la teoría, desde luego imposible de verificar, de que todo este capítulo de Eliano fuera una evidente paráfrasis de material poético procedente de alguna obra hoy perdida de Alejandro Etolo, pero a la cual podría pertenecer la noticia de la apuesta referida por Ateneo: Τίτορμος τε ὁ Αἰτωλὸς διηριστήσατο αὐτῷ βούν, ὡς ἱστορεῖ ὁ Αἰτωλὸς Ἀλέξανδρος¹⁴. En realidad, no sabemos con certeza en qué tipo de obra se insertaba este episodio de Titormo desayunándose una vaca por una apuesta, aunque probablemente fuera tratado este conocido tema de la voracidad atlética en un poema de contenido localista, dada la común condición de “etolios” que une a personaje y autor¹⁵. De la notoriedad de Titormo tenemos no obstante testimonios más tempranos, pues ya Heródoto habla de él como de un personaje célebre por su fuerza física sin parangón entre los griegos y que, por huir del género humano, se recluyó en los confines más remotos de la tierra de Etolia¹⁶. Con todo, el carácter etolio del βουκόλος Titormo hace plausible la hipótesis de que, al menos en lo que a su tratamiento literario se refiere, el texto de un poeta erudito e interesado por el anecdótico local como Alejandro Etolo fuera de cierta relevancia. Con ello no queremos decir con Reitzenstein que el *Id.* 4 sea una adaptación de esa presunta obra del etolio¹⁷. Las coincidencias por él expuestas no dejan de ser en realidad motivos de repertorio: así lo es la comparación de un atleta con Heracles; o proezas como la de capturar un toro. No obstante, el hecho de que el comparado sea un βουκόλος y esté además asociado con un cierto personaje de nombre Milón puede invitar al lector erudito y atento a trazar un atractivo paralelo entre el Egón teocriteo y Titormo, de un lado, y entre Egón y el histórico Milón, de otro. Desde esta doble perspectiva, resulta sumamente sugerente la propuesta Αἴγων ἢ φιλαθλητής como título para nuestro idilio, la cual hiciera Daniel, combinando para ello el título dado por el Schol. Theoc. 3. 1a con la *emendatio* de un φιλαλήθης transmitido por una rama de la tradición manuscrita, pero contextualmente carente de sentido¹⁸. De ser así, quedaría aún mejor resaltada una de las características esenciales de Egón,

¹² Ael. *V.H.* 12. 22. 21-25.

¹³ Reitzenstein (1893: 231 n. 1): “Das ganze Kapitel Ailians ist offenbar Paraphrase eines auch von Athenaios benutzten Liedes Alexanders”.

¹⁴ Ath. 10. 412 F (=Alex. Aet., fr. 11 Powell).

¹⁵ Sobre este particular, véase ahora el atinado comentario de Magnelli (1999: 254-6).

¹⁶ Cf. Hdt. 6. 127. 2.

¹⁷ Cf. Reitzenstein (1893: 230 s.).

¹⁸ Daniel (1977: 82 s.). Schmidt (1968: 131 s.) defiende, empero, el título φιλαλήθης de P (arg.) y U sobre la base poco probable de que este compuesto esté relacionado, por asociación paronomástica, con ἀλήθειν, una forma que *sensu obscoeno* (=ἀλεῖν =μύλλειν) es empleado por Herod. 2. 20. Pero la propuesta de Schmidt de relacionar el título con un personaje secundario como el padre de Egón nos parece poco convincente, por mucho que Bato pregunte *sensu obscoeno* en los vv. 58 s. si el anciano ἐπι μύλλει.

su maniática afición por el atletismo, la cual le ha llevado a abandonar las actividades ganaderas para seguir a Milón hasta Olimpia en busca de la gloria deportiva. Estamos, en cualquier caso, ante una compleja red de sutiles conexiones, que se teje en torno a la riqueza motivica de los paradigmas mítico e histórico evocados.

Pero ¿cuál es el sentido último de esta mixtura de paradigmas en el *Id.* 4? Me refiero a su conexión con la temática propia de la bucólica. Hay en el *Id.* 4 un fino contraste, como en tantos otros idilios teocriteos, entre medio rural, simbolizado por Coridón y esclarecido mediante el ágil diálogo con Bato, su interlocutor, y medio urbano, simbolizado por las veleidades atléticas de Egón¹⁹. La búsqueda de Egón de la gloria deportiva trae como nefasta consecuencia su total dejación de sus actividades como vaquero: ya Bato lo hace patente al tildarlo sin más de κακὸς βουκόλος (v. 13). Y para la construcción de este contraste la figura mítica de Heracles, unida al motivo tradicional de su glotonería, resulta esencial. Gusta a la poesía helenística (y, en especial, a la bucólica) explotar los variados contrastes que la irrupción de Heracles, con su talante heroico y brutal fuerza, en el medio rural provoca. Por ejemplo, ya en el entorno campestre de la hacienda del rey Augías y en los versos previos a la narración del episodio del león de Nemea, donde Heracles con su acción heroica restableció el orden natural alterado por la monstruosa fiera, el poeta del *Id.* 25 no tiene reparos en presentarnos al héroe como una figura inquietante para los perros del innominado campesino (vv. 68-84) o, poco después, para el toro Faetón, guardián de la vacada (vv. 138-149). Y de mayor interés es, gracias a su estrecha relación con el tema de la glotonería, la anécdota poetizada por Calímaco en sus *Aitia* acerca de las peculiaridades del culto de Heracles en Lindos bajo el apelativo de Βουθοίνας²⁰. Allí nuestro héroe despiezó y engulló un buey que estaba uncido al carro de un boyero, lo cual provocó los airados insultos del campesino²¹. Y se cuentan otras anécdotas similares, aunque puedan variar de tono y significado, como, por citar otro ejemplo calimaqueo, la relativa al rey de los driopes Tiodamante²².

Pero es, sin duda, en la epigramática de carácter votivo donde mejor se ilumina la fuerte tensión subyacente en la alusión mítica contenida en el *Id.* 4. Y quizá sea el epigrama de Antípatro de Tesalónica contenido en *AP.* 9. 72 uno de los ejemplos más interesantes al respecto:

Εὐκόλος Ἑρμείας, ὦ ποιμένες, ἐν δὲ γάλακτι
 χαίρων καὶ δρυῖνῳ σπενδόμενος μέλιτι·
 ἀλλ' οὐχ Ἑρακλῆς· ἕνα δὲ κτίλον ἢ παχὺν ἄρνα
 αἰτεῖ καὶ πάντως ἐν θύοις ἐκλέγεται. -
 ” Ἀλλὰ λύκοις εἶργει.”- Τί δὲ τὸ πλεόν, εἰ τὸ φυλαχθὲν
 ὄλλνται εἴτε λύκοις εἴθ' ὑπὸ τοῦ φύλακος;

¹⁹ Lattimore (1973: 324) considera que esta confrontación entre ciudad y campo en el *Id.* 4 es “underplayed and naturalistic, lacking the tension and malice of *Idyll* 7”.

²⁰ Cf. Call. frs. 22-23 Pf.

²¹ Véase, para los diferentes aspectos de este raro ritual, el comentario de Massimilla (1996: 292-4).

²² Cf. Call. frs. 24-25 Pf. Para el comentario, véase de nuevo Massimilla (1996: 285 s.).

Aquí es una estatua del dios Hermes la que se dirige a los pastores para quejarse de la glotonería de Heracles, con cuya estatua aledaña compite en la recepción de ofrendas²³. Hermes dice contentarse con un poco de leche y de miel de encina, mientras que su rival Heracles siempre reclama para él solo una víctima entera, ya sea un gordo carnero o cordero. Por ello al cabo formula como paradoja la pregunta de qué diferencia en realidad hay entre que el ganado sea víctima de la depredación de los lobos o de la voracidad de su presunto guardián. El tema tratado por Antípatro guarda indudable relación con un epigrama anterior de Leónidas de Tarento (*AP.* 9. 316), donde expresamente tanto Hermes como Heracles son calificados como “dos dioses guardianes de las lindes” (ἄρων φύλακες δισσοὶ θεοί, v. 3), cuyas estatuas, situadas al borde del camino y a las que los pastores suelen tributar ofrendas en común, debían de ser utilizadas como linderos para guardar el ganado. Y el carácter paradójico que entraña el cometido de este Heracles βουκόλος nos lo recuerda también el epigramatista Ericio al saludar pomposamente al modo himnico a un portentoso φήγινος κολοσσός que, en realidad, representa al tirintio λειοντοπάλης (*AP.* 9. 237. 5-6): Χαίροις, Ἀλκείδα δαμαληφάγε, καὶ τάδε φρούρει / ἀύλια κήξ ὀλίγων μυριόβοια τίθει. El Alcida que debe proteger los establos y hacer que ellos den cobijo a miles de bueyes es precisamente invocado con el epíteto, algo sorprendente en este contexto²⁴, δαμαληφάγος, alusivo una vez más al apetito insaciable del ilustre héroe.

Así pues, con todos estos sugerentes referentes literarios, puede apreciarse con más nitidez la explotación en el *Id.* 4 de los aspectos contradictorios que la figura de Egón como *alter Hercules* comporta en relación con el medio bucólico. En realidad, el diálogo entre Bato y Coridón sirve, entre otras cosas, para contraponer dos diferentes puntos de vista ante las repentinas actividades atléticas de Egón²⁵. Las mismas son positivamente valoradas desde la ingenuidad consustancial al carácter de Coridón²⁶. No debe extrañar, por consiguiente, que éste enumere, en su particular ἐγκώμιον de Crotona, proezas relativas al atleta Egón. *Id.* 4. 32-37:

²³ Gow-Page (1968: II 96): “These lines too would be appropriate to a Janiform herm or adjacent figures of the two gods set up in a pastoral spot”.

²⁴ Pero véase el comentario de Gow-Page (1968: II 280).

²⁵ Nacidos, sin duda, del notorio contraste de caracteres establecido por el poeta entre ambos personajes: más idealista y refinado en Bato; más realista y rudo en Coridón. Sobre esta técnica de acusados contrastes en la caracterización de los personajes del *Id.* 4 ha insistido lógicamente la crítica una y otra vez: *cf.*, *e. g.*, Ott (1969: 46-8); Van Sickle (1970: 74-77); Giangrande (1971: 106 s.); Lattimore (1973: 321); Barigazzi (1974: 302-4). Vox (1985: 173 n. 1) apunta con razón que, en realidad, tanto Bato como Coridón son dos pastores imperfectos: de una parte, Coridón ni tan siquiera posee un cayado apropiado (v. 49); de otra, Bato tampoco sabe que al monte no se debe ir descalzo (vv. 56 s.). Paschalis (1991: 205) insiste con perspicacia sobre la ‘sheer irony’ que subyace en el juego etimológico de hacer que el personaje que sufre el incidente de la espina se llame precisamente Bato, nombre propio relacionable con el sustantivo βάρτος (“zarza”).

²⁶ De “epinición semiserio” habla Vox (1985: 176) al analizar los versos que Coridón entona en alabanza de su patrón.

αἰνέω τάν τε Κρότωνα -‘Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος ...’-
καὶ τὸ ποταῶν τὸ Λακίνιον, ἄπερ ὁ πύκτας
Αἴγων ὀγδῶκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.
τηνεὶ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ’ ὤρεος ἄγε πιάξας
τάς ὀπλάς κῆδωκ’ Ἀμαρυλλίδι, ταὶ δὲ γυναῖκες
μακρὸν ἀνάυσαν, χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν.

Según cuenta Coridón, su elogio está dirigido a Crotona y al Lacinio, santuario donde precisamente Egón devoró él solo ochenta tortas de cebada y de donde bajó un enorme toro cogido por la pezuña como regalo para Amarilis, causando esta proeza gran asombro entre la femenina concurrencia. Gow observaba, en su comentario a este “snatch of song”, como un hecho harto improbable que estas supuestas hazañas de Egón tuvieran tanta relevancia en lo que debiera ser un panegírico de Crotona²⁷. No obstante, el comentarista teocriteo no parece haber caído en la cuenta del tono ingenuo y caricaturesco de este pasaje que, sin duda remedando usos cancioneriles tradicionales de acuerdo con una habitual práctica del siracusano²⁸, se inserta en el nuevo contexto del idilio. La gracia del intento reside precisamente en ello, a saber: por una parte, se acude a los temas de repertorio de la poesía epinicial, donde por cierto uno inexcusable era la estrecha vinculación entre un atleta y su ciudad; pero, por otra, se deja que aflore cierta comicidad desprendida del hecho de homenajear en este caso no a un reputado atleta, sino a un vaquero como Egón, cuya peripecia deportiva es puesta por contraste en entredicho en muchos otros momentos del idilio y, especialmente, en los vv. 26-28:

φεῦ φεῦ βασεῦνται καὶ ταὶ βόες, ὦ τάλαν Αἴγων,
εἰς Ἀΐδαν, ὅκα καὶ τὸ κακῶς ἠράσσαο νίκας,
χᾶ σῦριγξ εὐρῶπι παλύνεται, ἄν ποκ’ ἐπάξας.

Bato califica a Egón de τάλας por no importarle que su vacada vaya al Hades mientras él siga enamorado de la maldita victoria y por dejar que el mohó vaya cubriendo la siringa que él mismo fabricó.

El ejercicio poético de Coridón puede ponerse en comparación con el encomio del atleta Milón de Crotona realizado en dísticos elegíacos por el poeta Dorieo, según nos transmite Ateneo²⁹: también en un contexto sacral, el banquete en honor de Zeus, Milón redujo a una ternera de cuatro años llevándola a hombros con la ligereza de quien lleva un joven cordero durante toda la celebración (2-4 τετραέτη δαμάλην ἐν Διὸς εἰλαπίναις, / ὤμοις δὲ κτήνος τὸ πελώριον ὡς νέον ἄρνα / ἤνεγκεν δι’ ὅλης κοῦφα πανηγύρεως); pero aún mayor asombro causó la demostración de fuerza realizada ante el ara de Pisa, pues al buey sin uncir que formaba parte del cortejo despiezó

²⁷ Gow (1950: II 84).

²⁸ El ejemplo más cumplido quizá sea el *Himno a Adonis* inserto en los vv. 100-144 del *Id.* 15: cf. Montes Cala (2000).

²⁹ Ath. 10. 412 E (=SH 396).

comiéndoselo entero él solo (7-8 ὃν γὰρ ἐπόμπευσεν βοῦν ἄζυγον, εἰς κρέα τόνδε / κόψας πάντα κατ' οὖν μούνος ἐδαίσατό νιν). A pesar de las coincidencias textuales, las cuales no deben llevarnos a proponer apresuradamente la dependencia del texto de Dorieo del teocriteo, quizá sería más razonable pensar que ambos ἐγκώμια, el esbozado por el ingenuo Coridón y el de Dorieo, son piezas de género que por igual abundan en los mismos tópicos. El mismo Ateneo, en el referido pasaje, nos da la pista de todo ello: Μίλων δ' ὁ Κροτωνιάτης, ὡς φησιν ὁ Ἱεραπολίτης Θεόδωρος ἐν τοῖς περὶ ἀγώνων, ἦσθε μιν κρεῶν εἴκοσι καὶ τοσαύτας ἄρτων οἴνου τε τρεῖς χοῶς ἔπινευ. ἐν δὲ Ὀλυμπία ταῦρον ἀναθέμενος τοῖς ὤμοις τετραέτη καὶ τοῦτον περιενέγκας τὸ στάδιον μετὰ ταῦτα δαιτρεύσας μόνος αὐτὸν κατέφαγεν ἐν μιᾷ ἡμέρᾳ. Así pues, según la fuente expresa de Teodoro de Hierápolis en su libro *Sobre los juegos*, el crotoniata Milón se comió veinte minas de carne y otras tantas de pan y bebió tres congios de vino de una sentada; también en Olimpia se zampó un toro cuatreño en un solo día, el cual previamente había cargado a hombros por el estadio. Son todos ellos lugares comunes acerca de este célebre atleta, el cual por supuesto ha servido de referente último a Coridón para exaltar la ἀδηφαγία del vaquero Egón³⁰.

Ahora bien, el vaquero, con su afición al boxeo, se ha convertido en un nuevo Heracles “zampatoros”. Su voracidad “heraclea”, similar por lo demás a la de cualquier otro atleta, está consumiendo su hacienda, como, por ejemplo, dejan bien patente esas veinte ovejas que su participación en Olimpia demanda (κῶχετ' ἔχων σκαπάναν τε καὶ εἴκατι τουτόθε μῆλα –dice Coridón en el v. 10–). En efecto, para el rebaño es igual de destructora la actividad atlética de Egón, con su insaciable apetito, que la hipotética acción de unos lobos rabiosos. En este extremo la relación entre atletismo y bucolismo se torna netamente perjudicial y Bato es el encargado de ir poniéndolo de manifiesto³¹. Las reiteradas alusiones de Bato a la delgadez del ganado no cumplen otro cometido que dejar constancia de que el vínculo afectivo que une al pastor con su ganado se ha roto por la extemporánea manía deportiva de Egón, un hecho que es negativamente valorado por él cuando opina que las δαμάλαι de Egón son δειλίσαι por haber sencillamente dado con un mal vaquero (v. 13), el cual no observa ya la natural φιλία hacia su ganado, algo que sin embargo el propio Bato reivindicará para sí de soslayo cuando compare la φιλία que decía sentir por la difunta Amarilis con la sentida por sus propias cabras (39 ὅσον αἴγες ἐμὶν φίλαι, ὅσον ἀπέσβης). La vacada siente, en palabras ahora de Coridón, un fuerte πόθος por el amo ausente (12 ταῖ δαμάλαι δ' αὐτὸν

³⁰ También el historiador Filarco cuenta, siempre según la fuente de Ath. 10. 412 F, que Milón devoró entero un toro que había sido depositado ante el altar de Zeus. Y según el Schol. Theoc. 4. 34-36a, las proezas ensalzadas por Coridón son en realidad un mero trasvase a la figura de Egón de lo contado acerca del también célebre Astianacte de Mileto: εἰς Αἰγωνα μετήνεγκε τὰ περὶ τοῦ Μιλησίου Ἀστιανάκτος ἱστορούμενα. φασὶ γὰρ τοῦτον Ἰσθμια νικήσαντα καὶ οἰκοι παραγενόμενον ἐκ τῆς ἰδίας ἀγέλης τοῦ μεγίστου λαβέσθαι βοῶς τῆς χηλῆς καὶ μὴ ἀνεῖναι, ἕως ὃ ταῦρος ἐλευθερῶν τὸ σῶμα τῇ βίᾳ κατέλιπε τὴν ὄπλην ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ.

³¹ Para Vox (1985: 1973) esta negativa valoración por parte de Bato expresaría la trágica visión de un mundo en crisis. Por ello la partida de Egón es entendida casi como una muerte (5 ἀφαντος... ὄχετο) y, sobre todo, como una amenaza para la propia vida campestre.

μυκώμενοι αἶδε ποθεῖντι) y ésta es la principal causa, no la falta de pastos o su negligencia, de que el ganado ya no quiera pastar (14 καὶ οὐκέτι λῶντι νέμεσθαι)³². Así la φθίσις causada por el mal de amores habría dejado a una ternera en los puros huesos, hasta el punto de hacer que humorísticamente Bato pregunte a Coridón si se alimenta de rocío como la cigarra (vv. 14 s.); o habría igualmente hecho adelgazar a un toro bermejo (v. 20). Con todo, no debemos extremar las claves simbólicas de este trasvase del plano humano al mundo animal de la figura del enfermo de amor, como hace insistentemente Lawall³³. La inapetencia de los animales, denunciada por el propio Coridón (v. 14), parece un síntoma evidente de anormalidad en la vida campestre³⁴; y, por otra parte, la *incuria* de Egón puede ciertamente ser indicativa de una *μανία*, pero el paralelo del Cíclope Polifemo del *Id.* 11, quien, presa del mal de amores, tampoco se ocupa de su ganado, no parece convincente, ya que en el *Id.* 4 la situación no es del todo similar. Egón ha dejado su ganado al cuidado de Coridón. El confiar el ganado a un pastor distinto del patrón cuenta con otros paralelos en el *Corpus Bucolicorum*, pero siempre por períodos muy limitados de tiempo³⁵. En 1. 14, mientras el cabrero está cantando, Tirsis vigilará sus ovejas; en 3. 1-5, el innominado cabrero confía a Títiro su ganado, mientras él va a rondar a Amarilis; o en 7. 86-89, en el marco de la canción de Lícidas, él apacientará el ganado mientras el cabrero Comatas canta. Por consiguiente, todos estos paralelos responden a una realidad diferente.

El diálogo mímico del *Id.* 4 puede interpretarse como un *kleiner Agon*³⁶, si bien la ágil conversación entre Bato y Coridón para nada observa en su desarrollo las mismas estrictas reglas del agón bucólico contenido en el *Id.* 5. Ello ha llevado a definir estructuralmente nuestro idilio de “agón fallido” o, cuando menos, a hablar de una cierta y consciente progresión en el uso teocriteo de la contienda amebea³⁷. No obstante, la fuerza contrastante de este diálogo nace en verdad de la muy distinta valoración que sus interlocutores hacen del motivo central de la ἀποδημία de Egón como resultado de su transformación en “segundo Heracles”. Coridón no tiene exacto parangón con los cuidadores ocasionales de otros idilios, en la medida que éste adquiere unos perfiles caracterológicos más acusados. Podemos apreciarlo con nitidez en la muy ajustada

³² Lawall (1966: 43) exagera el simbolismo erótico de este motivo, viendo en el rechazo de la comida por parte del ganado un evidente *signum amoris*, pues para él es evidente que en el *Id.* 4 los animales sienten y padecen como si fueran seres humanos.

³³ Véanse, al respecto, las juiciosas observaciones a este tipo de crítica simbolista hechas por Barigazzi (1974: 301 s.).

³⁴ En [Mosc.] 3. 23 s. (καὶ αἱ βόες αἱ ποτὶ τάρροϊς / πλαζόμενοι γοάοντι καὶ οὐκ ἐθέλοντι νέμεσθαι) esta inapetencia será la prueba tangible del fin del mundo bucólico tras la muerte del poeta Bión.

³⁵ Como ya sagazmente apunta Vox (1985: 174).

³⁶ Ott (1969: 46).

³⁷ Gutzwiller (1991: 134) piensa que, en términos de estructura, por lo que se define el *Id.* 4 es “by the failure of conversation between Battus and Corydon to develop agonistically”; sin embargo, en el *Id.* 5 sí tenemos una genuina competición rústica de canto con sus reglas agonales. Para el juego de simetrías en la estructura dialógica del *Id.* 4, véase el útil diagrama ofrecido por Segal (1981: 102).

imitación que Virgilio hiciera del *incipit* del *Id.* 4 en su *Buc.* 3. Dametas es allí, como Coridón aquí, un “guardián ajeno” que levanta de inmediato el recelo de Menalcas, su interlocutor: *hic alienus ovis custos bis mulget in hora, / et sucus pecori et lac subducitur agnis* (vv. 5 s.). Dametas se aprovechará de la ausencia del patrón para ordeñar hasta dos veces en una hora las ovejas, sacarles el jugo y hurtar la leche a los corderos³⁸. Por consiguiente, la reacción inicial de Bato de mostrar desconfianza hacia un *alienus custos* como Coridón debe de ser tópica: Bato conoce a Coridón y sabe que no cuida de su propio ganado, pero cree que su propietario es un tal Filondas; según él intuye, Coridón ordeña a ocultas el ganado al caer la tarde (3 ἢ πᾶ ψε κρύβδαν τὰ ποθ-έσπερα πάσας ἀμέλγες;) y la respuesta a la defensiva del propio Coridón, espetando que ello no es posible ya que el anciano padre de Egón les pone a mamar los terneros y no le quita ojo (4 ἀλλ’ ὁ γέρων ὑφίητι τὰ μοσχία κήμῃ φυλάσσει), deja entrever el tono de este διαλέγεσθαι ἀμοιβαίω³⁹. La erística de Bato se sustenta, en primer término, sobre el conocido *topos* de los prejuicios ante las posibles mañas y trapacerías de los trabajadores por cuenta ajena. La epistolografía rústica nos ofrece un paralelo muy interesante por conjugar también el motivo del amo ἀπόδημος con el de las nefastas consecuencias que tiene dejar el ganado al cuidado de un μισθωτός. En Alciph. 2. 18 podemos leer la carta de Éunape a Glauce donde la primera se queja de que su marido se encuentre en la ciudad y lleve ya tres días ausente de la propiedad, habiendo dejado al frente de la misma a un asalariado de nombre Parmenón que, según palabras de la atribulada esposa, es “pura calamidad, un hombre negligente y que la mayor parte del tiempo se la pasa durmiendo” (ὁ δὲ θητεύων παρ’ ἡμῖν Παρμένων ζημία καθαρά, ῥάθυμος ἄνθρωπος καὶ τὰ πολλὰ καταπίπτων εἰς ὕπνον). Lo acontecido con Quíone, la oveja más primorosa del rebaño que fue robada por un lobo ante sus propios ojos, es la prueba tangible del indolente comportamiento de Parmenón, el cual –según augura– acabará colgado del pino más cercano cuando al fin regrese su marido. La situación descrita por Alcifrón está a buen seguro tomada del vasto repertorio de la comedia donde debían abundar μισθωτοί tan perezosos como Parmenón. De hecho el que personajes de esta jaez acabaran en justo castigo colgados de un árbol debía de ser igualmente reconocido por el público de la época como un lugar común. Coridón debe pertenecer, pues, a esta galería de los μισθωτοί, ya que no es, como sí lo son el cabrero Comatas o el ovejero Lacón del *Id.* 5, de condición servil. En este caso el ἀπροσδόκητον teocriteo parece residir en dos hechos: de un lado, en que, a pesar de las lógicas suspicacias iniciales hacia el personaje, Coridón desempeñe bien sus funciones; y, de otro, en que la actitud apologética del personaje hacia su propia labor como pastor, puesta de manifiesto en casi todas sus intervenciones, redunde a la postre –y ello sin ser pretendido por el ingenuo personaje– en un mejor conocimiento de las

³⁸ En Virgilio la ausencia de Egón será no obstante debida, como la del cabrero anónimo de Theoc. 3, al mal de amores: Egón anda enamorado de Neera, lo mismo que el propio Menalcas, y sufre de celos por ello.

³⁹ Cf. Schol. Theoc. 4 *arg.* a.

nocivas aficiones del patrón. Estamos, en definitiva, ante una sutil manipulación de la motivística tradicional de acuerdo con los intereses particulares del poeta.

Advierte Fantuzzi que, dentro de la variedad extrema de la composición teocritea, “the only coherence we can easily ascribe to Theocritus in characterizing his bucolic poems is his care in excluding, or at least limiting to a minimum, the presence of the character, gods, and mythical heroes who had monopolized hexametric poetry from Homer onwards”; pero, precisamente por eso mismo, la rara presencia de figuras míticas en este tipo “bucólico” de idilios debe siempre ser analizada cuidadosamente. El paradigma mítico de Heracles, extraído ciertamente de un lugar común en la paremiografía griega, está lejos de ser mero ornamento en el contexto del *Id.* 4. Por el contrario, su fugaz aparición potencia el perspectivismo y contraste que rigen toda la composición de este mimo de carácter rural. De este modo Teócrito aprovecha el motivo de la siempre ambivalente irrupción del fornido héroe en el medio campestre (ambivalencia que Ericio dejará también patente, como hemos visto, en *A.P.* 9. 237 en su *vocatio* al Heracles βουκόλος pero también δαμαληφάγος) para, con su valores paradigmáticos positivos y negativos confrontados, mejor resaltar la acción destructora de este nuevo Heracles βούφαγος en que se ha convertido el vaquero Egón. El repentino desafecto de éste para con su ganado es el único responsable del mal que lo aqueja; pero, curiosamente, en esas mismas manos destructoras está su potencial curación, pues sólo Egón, recobrando la cordura, podrá restablecer la necesaria φιλία entre pastor y ganado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barigazzi, A. (1974). “Per l’interpretazione e la datazione del carne IV di Teocrito”, *RFIC* 102: 301-311.
- Daniel, R. W. (1977). “Three Notes on Theocritus”, *ZPE* 27: 77-83.
- Fantuzzi, M. (2000). “Theocritus and the *Demythologizing* of Poetry”, en M. Depew-D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society* (Cambridge Mass.-London): 135-151.
- Giangrande, G. (1971). “Theocritus’ Twelfth and Fourth Idylls: a Study in Hellenistic Irony”, *QUCC* 12: 95-113.
- Gow, A. S. F. (1950). *Theocritus. Edited with Translation and Commentary. Vol. II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates.* Cambridge.
- Gow, A. S. F.-Page, D. L. (1968). *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams. Vol. II: Commentary and Indexes.* Cambridge.
- Gutzwiller, K. J. (1991). *Theocritus’ Pastoral Analogies. The Formation of a Genre.* Wisconsin.
- Lattimore, S. (1973). “Battus in Theocritus’ Fourth *Idyll*”, *GRBS* 14: 319-324.
- Lawall, G. W. (1966). “Theocritus’ Fourth Idyll: Animal Loves and Human Loves”, *RFIC* 94: 42-50.
- Magnelli, E. (1999). *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento.* Firenze.

- Massimilla, G. (1996). *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Pisa.
- Montes Cala, J. G. (2000). “Adonis y los semidioses. Theoc. 15. 136-142”. *Myrtia* 15: 161-175.
- Montes Cala, J. G. (2003). “Los *exempla* mitológicos en la bucólica griega”, López Férez, J. A. (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*. Madrid: 55-77.
- Ott, U. (1969). *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*. Hildesheim-New York.
- Paschalis, M. (1991). “Battus and ΒΑΤΟΣ. Word-play in Theocritus’ fourth Idyll”, *RhM* 134: 205.
- Reitzenstein, R. (1893). *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*. Giessen [reimpr. Hildesheim-New York, 1970].
- Schmidt, E. A. (1968). “ΦΙΛΑΛΗΘΗΣ. Zu Theokrit, Idyll IV”, *Philologus* 112: 131 s.
- Segal, Ch. (1981). “Theocritean Criticism and the Interpretation of the Fourth Idyll”, en *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: 85-109 [=Ramus 1 (1972) 1-25].
- Van Sickle, J. B. (1970). “Poetica teocritea”, *QUCC* 9: 67-83.
- Vox, O. (1985). “Il contrasto di Batto e Coridone nell’idillio IV di Teocrito”, *MD* 15: 173-178.

PLUTARCO Y LA SERENIDAD. NOTAS AL FRAGMENTO 143 SANDBACH

ALICIA MORALES ORTIZ
Universidad de Murcia

En la sección 16 del libro IV de la antología de Estobeo, que recoge citas de distintos autores bajo el epígrafe *περὶ ἡσυχίας*, se nos ha conservado un breve texto que el antologista atribuye a una obra de Plutarco cuyo título es precisamente, según reza el lema que lo introduce, *Περὶ ἡσυχίας*, y que es incluido como fragmento número 143 en la edición de Sandbach. El texto, a pesar de que un título tal no aparece entre los tratados relacionados en el *Catálogo de Lamprias*¹, ha sido considerado auténtico por los distintos editores de los fragmentos de Plutarco y Ziegler lo incluye entre los escritos de tema ético y de filosofía popular². Dentro de este amplio grupo, quizá podemos ponerlo en relación, por el parentesco temático, con otros opúsculos como *Περὶ ἀοργησίας* y *Περὶ εὐθυμίας*, entre los conservados, o *Περὶ ἀλυπτίας* y *Περὶ ἀταραξίας*, que el *Catálogo* menciona con los números 172 y 179³.

¹ Desde luego, como se ha insistido más de una vez, la no presencia en el *Catálogo de Lamprias* no puede ser criterio para dudar de la autenticidad de una obra transmitida de forma fragmentaria, ya que sabemos que tal catálogo está incompleto. De hecho, de los opúsculos plutarqueos citados por Estobeo, 12 no aparecen relacionadas en él, cuatro conservados y ocho no conservados. Sobre esta cuestión, cf. la introducción a mi traducción en Plutarco, *Obras morales y de costumbres XIII. Fragmentos*, introducción, traducción y notas de A. Morales Ortiz, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 2004, pp. 144-145 y, para el caso de Estobeo, pp. 153-154.

² “Plutarchos”, *RE* cols. 850-851.

³ El fragmento dice: Σοφὸν εἶκε χρῆμα τὸ τῆς ἡσυχίας πρὸς τ' ἄλλα καὶ εἰς ἐπιστήμην καὶ φρονήσεως μελέτην· λέγω δ' οὐ τὴν καπηλικὴν καὶ ἀγοραίαν, ἀλλὰ τὴν μεγάλην, ἥτις ἐξομοιοῖ θεῶν τὸν αὐτὴν ἀναλαβόντα. αἱ μὲν γάρ ἐν ταῖς πόλεσι καὶ τοῖς τῶν ἀνθρώπων ὄχλοις γινόμεναι μελέται γυμνάζουσι τὴν λεγομένην δριμύτητα, πανουργίαν οὖσαν ὥστε τοὺς ἐν αὐταῖς ἄκρους οἶον ὑπὸ μαγείρων τῶν ἐν ταῖς πόλεσι χρεῶν διαπεποικιλμένους <πόσα μὲν οὐχὶ **> πόσα δ' οὐχὶ καὶ διακονήματα δεινὰ ἐργάζεσθαι. ἡ δ' ἐρημία, σοφίας οὖσα γυμνάσιον, ἡθοποιὸς ἀγαθῆ καὶ πλάττει καὶ μετεθύνει τῶν ἀνδρῶν τὰς ψυχάς. οὐδὲν γὰρ αὐταῖς ἐμπόδιόν ἐστι τῆς αὐξήσεως, οὐδὲ πρὸς πολλὰ καὶ μικρὰ νόμιμα προσπταίουσαι κάμπτονται φειθῶ, καθάπερ αἱ ταῖς πόλεσιν ἐναπειλημμέναι ψυχαί· ἀλλ' ἐν ἀέρι καθαρῶ καὶ τὰ πολλὰ ἔξω διαιτώμεναι τῶν ἀνθρώπων ἀνίαςιν ὄρθαι καὶ πτεροφυοῦσιν, ἀρδόμεναι τῷ διαυγεστάτῳ τε καὶ λειοτάτῳ ρέιματι τῆς ἡσυχίας, ἐν ᾧ τὰ τε μαθήματα τοῦ νοῦ θεοειδέστερα καὶ καθαρώτερον ὄρα. διὰ τοῦτο τοὶ καὶ τῶν θεῶν τὰ ἱερά, ὅσα ἐκ τοῦ ἀρχαίου πάλαι νενόμισται, τοῖς ἐρημοτάτοις χωρίοις <ἐνὶ δρυσάν> οἱ πρῶτοι, μάλιστα δὲ Μουσῶν τε καὶ Πανῶς καὶ Νυμφῶν καὶ Ἀπόλλωνος καὶ ὅσοι μουσικῆς ἡγεμόνες θεοί, διακρίναντες, ὡς οἶμαι, τὰς παιδείας ἵκατὰ τῶν ἐν ταῖς πόλεσι δεινῶν τε καὶ μιαρῶν τιῶν.

En esencia, el texto compone un elogio de la vida que discurre en la *hesychia* y la *eremía*, alejada del tráfico de las ciudades, y dedicada al cultivo de la sabiduría y, pese a su brevedad, aglutina toda una serie de tópicos relativos a la oposición del *otium* y el *negotium* y a la descripción de la vida retirada y contemplativa, que son bien conocidos en otros autores de las épocas helenística e imperial, como Séneca, Musonio, Epicteto, Dión Crisóstomo, Tácito o Quintiliano, tal y como documentó prolijamente Friedrich Wilhelm en un artículo que dedicó a este texto en 1924 y al que remito para una relación pormenorizada de algunos paralelos⁴. El concepto de ἡσυχία tal y como aparece formulado en este texto tiene paralelos muy cercanos en otros lugares del corpus plutarqueo. El cotejo con alguno de los más significativos permite apreciar la riqueza de sus significados en el marco de la doctrina ética, política y filosófica de Plutarco.

Como es bien sabido, el término ἡσυχία, en su acepción más genérica, tiene un sentido positivo y suele aparecer relacionado con la paz (εἰρήνη)⁵, la calma (γαλήνη)⁶, el ocio (σχολή)⁷ y el silencio (σιωπή)⁸. Desde el punto de vista de la ética individual la ἡσυχία es la tranquilidad del ánimo, opuesta a la ira y a la irritabilidad, y se relaciona a su vez con la πραότης o mansedumbre⁹. En este ámbito, pues, la ἡσυχία es esa serenidad que forma parte del ideal ético propuesto por Plutarco junto con la falta de preocupaciones y tristezas (τὸ ἀμέριμνον καὶ τὸ ἄλυπον), la imperturbabilidad (ἀταραξία) y la autosuficiencia (αὐτάρκεια), completamente alejado de la práctica del vicio, según nos dice nuestro autor en *Sobre la virtud y el vicio* 101B¹⁰. Es un estado anímico que, como es natural, únicamente el ejercicio de la virtud ayuda a conseguir y que se aleja con la práctica de los vicios. En *Consejos para conservar la salud* 129E la ἡσυχία supone también la templanza y la moderación frente al correr desordenado a vicios y placeres y es sinónimo de abstinencia o de pausa y descanso (ἀνάπαυσις) de los placeres.

Este ideal individual se extiende también a la colectividad y la ἡσυχία se convierte en el estado anímico deseable para un pueblo feliz; efectivamente, la tranquilidad y la mansedumbre (πραότης), dice Plutarco en sus *Consejos políticos* 823F, son las pruebas de la εὐδαιμονία del δήμος. Así, se opone a la στάσις y es sinónimo de ὁμόνοια, el fin último al que debe tender el buen gobernante¹¹. En este plano, pues, la ἡσυχία se opone a la guerra y se asocia a los ámbitos propios de los tiempos de paz, especialmente a la vida agrícola, a la crianza de los hijos y al culto a los dioses. Los romanos, cuenta

⁴ “Plutarchos ΠΕΡΙ ΗΣΥΧΙΑΣ”, *Rh. Mus.* 73, 1924, 466-482.

⁵ Cf. p. ej., Num. 5, 2; Caes. 7, 9; Phoc. 8, 1; 257A; 321F; 408B.

⁶ Cf. p. ej., 437E; 759B; 588D; 657D, 759B, 777A.

⁷ Cf. p. ej., 270B.

⁸ Cf. p. ej., Cor. 18, 3; Agis 59, 10; Demetr. 8, 6; 380C; 721D; 767E.

⁹ Cf. p. ej. Sertorio, frente a Eumenes que es φιλοπόλεμος y φιλόνομος, es descrito como ἡσυχίας δὲ καὶ πραότητος οἰκείος en la *Comparación* entre ambos personajes. Además, véase *De capienda ex inimicis utilitate* 90E y *De cohibenda ira* 455C y 456E.

¹⁰ Ποῦ τοίνυν τὸ ἡδὺ τῆς κακίας ἔστιν, εἰ μηδαμῶς τὸ ἀμέριμνον καὶ τὸ ἄλυπον μὴδ' αὐτάρκεια μὴδ' ἀταραξία μὴδ' ἡσυχία;

¹¹ Cf. *Consejos políticos* 824E.

Plutarco, pudieron dedicarse ἐν ἡσυχίᾳ a estas actividades bajo el pacífico reinado de Numa, cuando las ciudades, deseosas de buen gobierno (εὐνομία) y de paz (εἰρήνη), desearon únicamente γῆν φυτεύειν καὶ τέκνα τρέφειν ἐν ἡσυχίᾳ καὶ σέβεσθαι θεούς, inspiradas por el sentido de la justicia (δικαιοσύνη), por la mansedumbre (πραότης), la serenidad (γαλήνη) y la sabiduría (σοφία) de este gobernante¹², trasunto en cierto modo de la figura del *philosophus rusticus*, que vivía retirado en el campo, se gozaba paseando en solitario por los prados sagrados y estaba en privilegiado contacto con la divinidad¹³. De modo semejante, Paulo Emilio, tras presentarse a la reelección como cónsul y no resultar votado, decide retirarse a la tranquilidad y dedicarse a los asuntos religiosos y a la educación de sus hijos¹⁴. La vida en tranquilidad es asociada de nuevo al cultivo de la tierra (γεωργεῖν) y opuesta a la guerra en *Vida de Cimón* 11, 1. En esta misma línea, también en el fragmento que nos ocupa el autor recuerda que es “en la transparentísima corriente de la tranquilidad” donde la razón se aproxima más al conocimiento divino y, por este motivo –sugiere– es en los lugares más retirados (ἐρημοτάτοις χωρίοις), alejados de las ciudades, donde desde antiguo se establecieron los cultos a los dioses.

Además, según la doctrina tradicional sobre los modos de vida, la ἡσυχία aparece en Plutarco también en contextos en que se opone la vida ociosa –en el sentido del *otium* senecano– a la vida involucrada en los asuntos públicos y políticos. Efectivamente, en los tratados teóricos¹⁵, ἡσυχία y ἀπραγμοσύνη describen el género de vida contrapuesto a la actividad política; entre los ejemplos prácticos, destacamos de nuevo el caso de Numa: cuando intentan convencerlo para que acepte el poder, Proclo y Veleso saben bien –nos dice Plutarco en la *Vida de Numa* 5– que será difícil persuadir de ello a un hombre acostumbrado a la vida en tranquilidad y paz (ἐν ἡσυχίᾳ καὶ εἰρήνῃ), puesto que el tipo de vida llevado por él hasta el momento no cuadra bien con el gobernar. Y este régimen de vida es descrito como ἡσυχία πολλῇ καὶ διατριβῇ περὶ λόγους ἀπράγμονας. Es frecuente asimismo la relación entre la vida en tranquilidad y el exilio y retiro involuntario de la actividad política. Así por ejemplo, el carácter de Alcibíades (*Vida de Alcibíades* 38, 3) le llevó a no soportar bien el vivir inactivo y con tranquilidad (ἀπραγμόνως ζῆν καὶ μεθ’ ἡσυχίας) cuando fue desterrado¹⁶.

Habitualmente la tranquilidad se convierte en el tipo de vida conveniente para el anciano¹⁷; explícitamente lo dice Plutarco en la *Comparación entre Cimón y Lúculo* 1: “el

¹² Num. 20, 3-4.

¹³ Son las palabras con las que Plutarco describe la vida de Numa (4, 1 ss.) ὁ δὲ Νομάς ἐκλείπων τὰς ἐν ἀστεί διατριβὰς ἀγραυλεῖν τὰ πολλὰ καὶ πλανᾶσθαι μόνος ἤθελεν, ἐν ἀλσεσι θεῶν καὶ λειμῶσιν ἱεροῖς καὶ τόποις ἐρήμοις ποιούμενος τὴν διαιταν.

¹⁴ Aem. 6, 8: τὸ λοιπὸν ἡσυχίαν εἶχε, τῶν ἱερῶν ἐπιμελούμενος, καὶ τοὺς παῖδας ἀσκῶν τὴν μὲν ἐπιχώριον παιδείαν καὶ πάτριον ὡσπερ αὐτὸς ἤσκητο.

¹⁵ Cf. p. ej. *De capienda ex inimicis utilitate* 53B.

¹⁶ Recordemos que Alcibíades “no estaba hecho por naturaleza para la tranquilidad” (Nic. 13, 6) y era “el más activo de todos en los asuntos públicos” (*Consejos políticos* 800D).

¹⁷ Cf. p. ej., en la *Vida de Galba* 10, 4, el final de la vida de Verginio Rufo, llevado εἰς βίον ἀκύμονα καὶ γῆρας εἰρήνης καὶ ἡσυχίας μεστὸν.

ocio y la tranquilidad y el tiempo pasado en coloquios, que dan placer y conocimiento (θεωρία), son entretenimiento muy propio y conveniente del hombre anciano que quiere descansar de los afanes de la guerra y del gobierno”¹⁸. En alguna ocasión, incluso, la tranquilidad y la falta de afanes es metáfora de la muerte, una vez terminadas las agitaciones de la vida: es el caso de Sila, a quien, ya casi al final de su vida, se le aparece en sueños su hijo muerto y le pide que acuda junto a él y junto a su esposa Metela, también fallecida, a vivir en tranquilidad y sin afanes (en ἡσυχία καὶ ἀπραγμόνως ζῆν, *Vida de Sila* 37, 2).

Por último, la misma relación que se dibuja en el fragmento 143 entre la ἡσυχία, la φιλοσοφία, el conocimiento contemplativo (la θεωρία que veíamos en el texto anterior) y la ἐπιστήμη es clara también en otros textos de Plutarco. Así, por citar únicamente un par de ejemplos, en la *Vida de Cicerón* el autor explica que el romano meditaba sobre la conveniencia de abandonar los asuntos del ágora y de la política, para dedicarse a vivir en sosiego entregado a la filosofía¹⁹. Del mismo modo, en la *Vida de Demetrio* (9, 9) nuestro biógrafo recuerda la anécdota de Estilpón, hombre que tenía fama de haber preferido la vida tranquila frente a los asuntos del política. Y que esta vida en tranquilidad es identificada con una vida de conocimiento es claro en la respuesta que da este personaje cuando Demetrio le pregunta si le han arrebatado algo: “en absoluto, contesta el sabio, pues no veo que se hayan llevado la sabiduría (ἐπιστάμαν)”. En relación con ello, además, es preciso recordar que en el tratado *Sobre el exilio*, el retiro –aunque forzoso– de la vida urbana y pública se identifica con la ἡσυχία y la σχολή necesarias para la dedicación a la actividad contemplativa e intelectual.

En definitiva, el concepto de ἡσυχία y la temática asociada a ella tal y como se plasma en el fragmento conservado en Estobeo no difiere en sus líneas generales de la doctrina común en el momento, recogida por Plutarco y por tantos otros autores. Sin embargo, F. Sandbach, en su trabajo de 1939 sobre ritmo y autenticidad en los *Moralia*²⁰, puso en duda la autenticidad del texto, argumentando que era sorprendente y contradictorio este elogio de la vida retirada y solitaria, al margen de la ciudad y de la actividad pública en Plutarco, un autor que, como bien se sabe, defiende habitualmente en sus obras la participación en los asuntos públicos y de la *pólis*²¹. Esta aparente con-

¹⁸ σχολή μὲν οὖν καὶ ἡσυχία καὶ διατριβὴ περὶ λόγους ἡδονὴν τινα καὶ θεωρίαν ἔχοντας εὐπρεπέστατον ἀνδρὶ πρεσβύτῃ καὶ πεπαυμένῳ πολέμων καὶ πολιτείας παραμύθιον

¹⁹ 4. 3 δεῦρο μετενεγκάμενος τὸν βίον ἐκ τῆς ἀγορᾶς καὶ τῆς πολιτείας ἐν ἡσυχίᾳ μετὰ φιλοσοφίας καταζῆν.

²⁰ “Rhythm and Authenticity in Plutarch’s *Moralia*”, *Class. Quart.* 33, 1939, 194-203, especialmente, p. 202.

²¹ Además, Sandbach descubría en el texto algunos rasgos estilísticos que le parecían incompatibles con el estilo plutarqueo; Sin embargo, en su edición de los fragmentos de Teubner de 1967 y en la posterior de la colección Loeb (1969) incluye el texto y reconoce que los detalles formales que le hacían pensar en la falsedad del pasaje pueden deberse a corrupciones textuales y defectos en la copia de Estobeo o de su fuente, algo que en su opinión puede explicar también la presencia de dos hiatos en el texto. Efectivamente, tales criterios formales no son guía segura para descartar la autoría plutarquea de los fragmentos transmitidos por Estobeo. Es bien sabido que la conformación de la antología supuso un proceso de adaptación del texto original al entorno de la obra, que normalmente

tradición fue subrayada también posteriormente por D. Babut al estudiar la relación de Plutarco con el estoicismo²².

Es sabido que el tema de los géneros de vida y de la jerarquía entre ellos, así como el ideal de la vida contemplativa o filosófica²³, sobre todo en su formulación aristotélica, estuvo muy en boga a partir de las éticas helenísticas y dejó honda huella en las diatribas morales de época imperial, en muchos casos convertido en un tema convencional y banalizado por los tópicos retóricos, y en cierto modo despojado de la profunda reflexión filosófica que lo había alumbrado en los textos de Platón y Aristóteles. Tampoco Plutarco debió de quedar al margen de este debate; efectivamente, puede deducirse que dedicó una o varias obras al tema a partir del testimonio del *Catálogo de Lamprias*, que menciona los títulos *Περὶ Βίων*, *Περὶ βίων πρὸς Ἐπίκουρον* y *Τίς ἀριστος βίος* con los números 105, 159 y 199 respectivamente.

Por lo demás, dentro del corpus de Plutarco la formulación más clara del tema de los géneros de vida la encontramos en un pasaje bien conocido del opúsculo pseudo-plutarqueo *De liberis educandis* (7F-8A), donde, tras la mención a los tres géneros de vida tradicionales *πρακτικός*, *θεωρητικός*, *ἀπολαυστικός* el autor manifiesta explícitamente su preferencia por un género de vida mixto, que es filosofía con acción, es decir, por ese *bíos sýn্থητος* o “vida mixta” del que tradicionalmente se ha considerado a Plutarco un representante²⁴, y –tras desechar, como no podía ser menos, el *ἀπολαυστικός βίος*– condena sin ambages la autonomía de las otras dos vidas, la primera, la teórica, por ser inútil, y la segunda, la práctica, por ser defectuosa. Sin embargo, como con acierto ha señalado R. Caballero al tratar esta cuestión²⁵, las dudas sobre la autenticidad del *De liberis educandis* y el carácter escolar y no genuino que presenta este texto concreto deben prevenirnos de la tentación de convertir en doctrina plutarquea este pasaje que no se sustenta en el detalle en otros lugares de la obra de nuestro autor. El mismo Caballero sugiere, por lo demás, que en Plutarco el tema de *ἀρεσις βίου* y la jerarquía de los géneros de vida no aparece como un dogma cerrado, tal y como parece deducirse

conlleva el resumen, alteración, modificación y/o adaptación de las palabras del original para ajustarlas al nuevo contexto del florilegio. En el caso de Plutarco –que tiene en Estobeo una importantísima presencia con más de 190 citas– ello puede comprobarse cotejando los textos citados por el antologista con la obra conservada. Sobre las deformaciones de los textos en Estobeo cf. O. Hense, “Ioannes Stobaios”, *RE* 9.2 cols. 2549-2586, S. Luria, “Entstellungen des Klassikertexten bei Stobaios”, *Rh. Mus.* 78, 1929, 81-104, 225-248, R. M. Piccione, “Sulle fonti e le metodologie compilative di Stobeo”, *Eikasmos*, 1994, 281-317 y, de la misma autora para el caso concreto de Plutarco, “Plutarco nell’ Anthologion di Giovanni Stobeo”, I. Gallo (Dir.), *L’Eredità culturale di Plutarco dall’ Antichità al Rinascimento*, Nápoles 1998, pp. 161-201. Un resumen de estos problemas puede leerse en la introducción de mi traducción citada en la primera nota, concretamente en las pp. 156-162.

²² *Plutarque et le stoïcisme*, París 1969, p. 355.

²³ Cf. sobre el tema W. Jaeger, “Sobre el origen y la evolución del ideal filosófico de vida” en *Aristóteles*, (trad. cast. J. Gaos) México, 1946, pp. 467-515.

²⁴ Cf. R. Joly, *Le Teme Philosophique des Generes de Vie dans l’ Antiquité Classique*, s. I. 1955, p. 171-177.

²⁵ “Plutarco y los géneros de vida” en M. García Valdés (ed.), *Estudios sobre Plutarco: ideas religiosas*, Madrid, 1994, pp. 537-550.

de las propias palabras de Plutarco en *De tranquillitate animi* (466C). Efectivamente, cuando en diversos pasajes Plutarco describe las características de la vida práctica o política por un lado y la filosófica o contemplativa por otro, no suele establecer una oposición excluyente entre ellas; al contrario, según hemos tenido ocasión de ver en alguno de los textos citados más arriba, es habitual que un mismo hombre, según sea la etapa de la vida en la que se encuentre o cuáles sean sus circunstancias, se entregue alternativamente a un tipo de vida u otro.

Es cierto también que, dentro de este debate, Plutarco rechaza frontalmente el μὴ πολιτεύεσθαι implícito en el λάθε βιώσας de Epicuro en sus escritos antiepicúreos, y que no ahorró tampoco las críticas a los estoicos por su falta de implicación en los asuntos públicos y por la preeminencia absoluta que concedieron a la vida teórica o contemplativa en la figura del ἡσυχος σοφός, y es suficientemente conocida su defensa, en los tratados políticos, de la implicación del sabio en la cosa pública, en la senda del “político filósofo” platónico.

Ahora bien, todo ello no obsta para que, al margen de esta polémica, Plutarco ensalzara en la obra que nos ocupa, el Περὶ ἡσυχίας, los beneficios de la vida retirada y contemplativa, puesto que es ella la que en mayor medida hace posible la dedicación a la filosofía y al conocimiento que, no lo olvidemos, sigue siendo para nuestro autor la más excelsa actividad del ser humano. En ello actuaría como su maestro Platón que desarrolla en el *Teeteto*, obra que –como señalaremos a continuación, es referencia imprescindible para la comprensión del fragmento plutarqueo– una descripción de la vida contemplativa *per se*, al margen de la actividad política, y en ello no se ha visto contradicción con su ideal del filósofo gobernante.

Pero además, al menos por lo que parece deducirse del texto conservado, en el Περὶ ἡσυχίας Plutarco no establecería tanto una oposición entre los dos géneros de vida tradicionales, el contemplativo y el político o público, según entendieron Sandbach y Babut, como entre dos tipos de παιδεία. En efecto, pese a las deformaciones que a todas luces el texto conservado ha sufrido en sus primeras líneas, debidas probablemente al afán por resumir el texto original, parece claro que el sentido del pasaje es oponer una ἐπιστήμη ο σοφία “grande”, que se obtiene en la ἡσυχία y está cercana a la divinidad, frente a una sabiduría de compra y venta y forense (καπηλικὴν καὶ ἀγοραίαν). Esta última, según ya señaló Wilhelm²⁶, no es otra que la sabiduría de los sofistas; a ella se refiere Plutarco al mencionar las μελέται o ejercicios retóricos que tienen lugar en medio de las muchedumbres²⁷. En este mismo sentido, en *Sobre la necesidad de que el filósofo converse especialmente con el gobernante* (777F), Plutarco dice, con palabras muy semejantes a las que leemos en el fragmento, que el que se aparta de la actividad pública y sitúa el bien en la ἡσυχία y en la ἀπραγμοσύνη se aleja de la fama que se obtiene entre las muchedumbres y en los teatros: ὁ δ' ἀπηλλαγμένος τοῦ τὰ κοινὰ πράττειν καὶ συνῶν ἑαυτῷ καὶ τὰ γὰθόν ἐν ἡσυχίᾳ καὶ ἀπραγμοσύνῃ τιθέμενος

²⁶ “Art. cit”, p. 408.

²⁷ Cf. p. ej. las μελέται καὶ διαλέξεις σοφιστῶν' de 41D y las σχολαστικαὶ μελέται de 46A.

τὴν μὲν ἐν ὄχλοις καὶ θεάτροις πάνδημον καὶ ἀναπεπταμένην δόξαν οὕτως ὡς τὴν Ἀφροδίτην ὁ Ἰππόλυτος ἄπωθεν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζεται. Parece claro que esa πάνδημος δόξα a la que el que vive en ἡσυχία “saluda de lejos” es aquella obtenida del éxito en las declamaciones sofisticas.

Porque, según continúa el fragmento, esta *paideia* sofisticada o retórica, de pago y que se ejerce en las ciudades, tiene como resultado no el auténtico conocimiento sino una suerte de destreza o agudeza (δριμύτητα) que habilita para las necesidades de la vida ciudadana. Ésta última, nos dice el texto, es realmente πανουργία –“habilidad”, incluso “picaresca”–, término que supone una clara valoración negativa: en efecto, la πανουργία aparece relacionada en otros textos de Plutarco con el engaño y la maquinación (ἀπάτη καὶ ἐπιβουλή)²⁸ y se asocia con frecuencia con la habilidad (δεινότης) en la palabra²⁹ y, específicamente, con la engañosa palabra del sofista. Así ocurre, por ejemplo, en *Consejos Políticos* 802F, donde a la filigrana sofisticada se opone la oratoria del gobernante, que no debe mostrar ni destreza (δεινότης) ni habilidad (πανουργία)³⁰. Sólo por citar un ejemplo ilustrativo de los peligros de la relación entre la πανουργία y la palabra, recordamos el aviso de Plutarco en *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, cuando afirma que en muchas ocasiones las tragedias introducen “palabras persuasivas y hábiles”, es decir, λόγους πιθανοὺς καὶ πανούργους, para narrar acciones indignas y perversas (27F).

Como veíamos, al decir de Plutarco, los que sobresalen en este tipo de *paideia* sofisticada son “condimentados” para las necesidades de la vida en la *pólis* como por cocineros (οἶον ὑπὸ μαγείρων τῶν ἐν ταῖς πόλεσι χρεῖων διαπεποικιλιμένους) y están preparados para desempeñar “menesteres astutos”; διακονήματα δεινά dice exactamente el texto griego, un texto que ha sufrido claras corrupciones y parece no convencer al editor Sandbach, quien propone para este sintagma el cambio en διακονήματα ταπεινά.

Vayamos ahora al *Teeteto* platónico, referencia fundamental para la interpretación detallada de este pasaje, concretamente a la conocida descripción de la vida del filósofo dado a la contemplación frente al hombre afanado en los ajetreos de la vida en la ciudad y pública. Es un pasaje que, es bien sabido, se convierte en hito inexcusable en la tradición posterior de literatura protréptica y de exhortación a la filosofía. Por mencionar únicamente dos casos que muestran su influjo, recordaremos que está incluido literalmente en el *Protréptico* de Jámblico y es citado *in extenso* por Eusebio en su *Preparación evangélica* cuando diserta sobre la vida filosófica dedicada a la contemplación de la divinidad. No es necesario insistir ahora en la honda huella que imprimirá en la forja del ideal ascético y monástico que ha pasado al acervo de la cultura occidental.

Pues bien, en su intervención del *Teeteto* Sócrates se hace eco de la tradición popular que acostumbra a dibujar al sabio como un ser distraído e inútil para las actividades de la vida cotidiana y que está representado en Tales al caer en un pozo por no atender,

²⁸ Cf. *De capienda ex inimicis utilitate* 91B. La πανουργία es propia de los caracteres “torcidos” a los que Zeus acaba castigando en el *Comentario a Trabajos y Dias* frag. 25 Sandbach.

²⁹ Cf. p. ej., Ant. 25, 3: τὴν ἐν τοῖς λόγοις δεινότητα καὶ πανουργίαν.

³⁰ Cf. también Lyc. 7 πανούργος καὶ σοφιστής.

en su afán teórico, más que a los fenómenos celestes, según le reprende cierta esclava tracia. Sin embargo, dice Sócrates a continuación, cuando el educado para la vida de las necesidades prácticas es llevado a las alturas y ha de enfrentarse a cuestiones como qué es la justicia y su esencia, resulta ridículo, esta vez no para las esclavas tracias ni para personas ineducadas, sino para todos aquellos que han recibido una educación no propia de esclavos (175e). Por el contrario, al que es filósofo, que crece en la libertad y el ocio (ἐν ἐλευθερίᾳ τε καὶ σχολῇ), no le importará en absoluto parecer simple e inútil cada vez que descienda a ocupaciones serviles como son, dice Sócrates, preparar el cobertor de una cama o, entre otras cosas, aderezar una comida o discursos arrogantes (ὄψον ἡδύναι ἢ θώπας λόγους).

Hemos visto que, pese a lo corrupto del texto, parece clara en el fragmento de Plutarco una comparación idéntica a la platónica entre la cocina y la palabra retórica, un símil que, como se recordará, está presente también en el *Gorgias*, cuando Sócrates agrupa la retórica y la sofística (463a ss.) junto con la cosmética y el arte culinario entre las ocupaciones propias de la adulación, que pareciendo *téchmai* son en realidad práctica y rutina.

Según se deduce además del texto del *Teeteto*, a esta ocupación de “aderezar discursos arrogantes” se dedican aquellos que tienen una educación propia de esclavos y que hacen burla del sabio cuando se muestra torpe en realizar los serviles menesteres (δουλικά διακονήματα) cotidianos. Una vez más esta expresión encuentra un paralelo claro en los διακονήματα δεινά de Plutarco, que leídos a la luz del texto de Platón, han de entenderse como las actividades cotidianas de la vida y, también, como el oficio retórico. No he encontrado el poco usual término διακονήμα en otro lugar del corpus plutarqueo y su aparición aquí podría deberse, en mi opinión, a una cita explícita del pasaje del *Teeteto*. Quizá, entonces, no sería descabellado ver, tal y como sospeché Sandbach, una corrupción textual en δεινά y restituir un texto δουλικά, según leemos en las palabras de Platón.

Pero los ricos paralelos entre nuestro fragmento y Platón no acaban aquí. Precisamente también en el pasaje aludido del *Teeteto* queda expuesta la conocida doctrina de la ὁμοίωσις θεῷ κατὰ τὸ δυνατόν de la que, aparte del fragmento que comentamos, hay huellas también en otros lugares de Plutarco³¹. La retirada de la vida terrena del sabio, la φυγή, explica Sócrates, supone la asimilación dentro de lo posible con la divinidad, y esta asimilación significa, dice el texto, llegar a ser justo y puro por medio de la sabiduría (δικαιον καὶ ὄσιον μετὰ φρονήσεως γενέσθαι, 176b). En Platón, pues, la ὁμοίωσις supone la fuga del mundo sensible que permite al hombre –desligado de las ataduras y necesidades corporales– elevar su alma y concentrarse en el νοῦς para la contemplación de la divina verdad.

También este tema, típico de la literatura protréptica, esta presente en el fragmento 143 de Plutarco cuando se afirma que el ejercicio de la ἐπιστήμη y de la φρόνησις en la ἡσυχία asemeja a la divinidad. El desarrollo de este tópico, que presupone una concep-

³¹ El tema ha sido estudiado por F. Becchi, “Plutarco e la dotrina dell’ *homoiosis theoi* tra platonismo e aristotelismo” en I. Gallo (ed.), *Plutarco e la religione*, Nápoles 1996, pp. 321-336.

ción dualista del hombre, conlleva una conclusión que Platón desarrolla especialmente en el *Fedón*, donde se unen el tema protréptico y el escatológico. Tras la muerte, las almas que se han ejercitado en la filosofía, liberadas de sus ataduras corporales y terrenales, se elevan a las alturas celestiales y pueden alcanzar la comunidad con lo divino. El mismo motivo es utilizado por Plutarco para realizar su elogio de la vida serena y retirada: únicamente las almas de aquellos que viven en el aire puro y la ἐρημία entregadas a la verdadera sabiduría y lejos de la hábil *paideia* sofística y alejadas de las muchedumbres de los hombres, liberadas así de las convenciones que aprisionan a los espíritus de los que viven en la ciudad, vuelan con las alas completamente desplegadas en la ἡσυχία. Y, concluye Plutarco, es precisamente en esta ἡσυχία donde los conocimientos del intelecto, τὰ μαθήματα τοῦ νοῦ, son más divinos y la visión más clara.

RECURSOS DIDÁCTICOS EN PLATÓN: A PROPÓSITO DE PROTÁGORAS 320C-322D

CONCEPCIÓN MORALES OTAL
I.E.S. El Carmen (Murcia)

Sin duda, la grandeza e importancia de los textos clásicos y, muy especialmente, entre ellos Platón, se basan en la frescura y actualidad de sus contenidos y en las múltiples interpretaciones que de ellos pueden hacerse, según el momento y las circunstancias de su lectura. Es ésta una de las razones por las que en estos momentos de turbulencia educativa creo poder encontrar en el rico y, por lo demás, tan conocido texto del mito de Prometeo, que Platón pone en boca de Protágoras, un programa educativo¹. Quizá,

¹ Sobre este conocido texto platónico existen muchos y magníficos comentarios. Lo que aquí se ofrece es una propuesta de análisis con fines únicamente didácticos, de modo que se ha prescindido de toda referencia bibliográfica. Para comodidad del lector reproduzco a continuación el texto griego:

εἰ οὖν ἔχεις ἐναργέστερον ἡμῖν ἐπιδειῖξαι ὡς διδασκτὸν ἔστιν ἡ ἀρετὴ, μὴ φθονήσης ἀλλ' ἐπίδειξον.

Ἄλλ', ὦ Σώκρατες, ἔφη, οὐ φθονήσω· ἀλλὰ πότερον ὑμῖν, ὡς πρεσβύτερος νεωτέροις, μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξελεθῶν;

Πολλοὶ οὖν αὐτῷ ὑπέλαβον τῶν παρακαθημένων ὀποτέρως βούλοιο οὕτως διεξιέναι. Δοκεῖ τοίνυν μοι, ἔφη, χαριέστερον εἶναι μῦθον ὑμῖν λέγειν.

Ἦν γάρ ποτε χρόνος ὅτε θεοὶ μὲν ἦσαν, θνητὰ δὲ γένη οὐκ ἦν. ἐπειδὴ δὲ καὶ τούτοις χρόνος ἦλθεν εἰμαρμένος γενέσεως, τυποῦσιν αὐτὰ θεοὶ γῆς ἔνδον ἐκ γῆς καὶ πυρὸς μείζαντες καὶ τῶν ὅσα πυρὶ καὶ γῆ κεράννυται. ἐπειδὴ δ' ἄγειν αὐτὰ πρὸς φῶς ἐμελλον, προσέταξαν Προμηθεὶ καὶ Ἐπιμηθεὶ κοσμησά τε καὶ νεῖμαι δυνάμεις ἐκάστοις ὡς πρέπει. Προμηθεὰ δὲ παραιτεῖται Ἐπιμηθεὺς αὐτὸς νεῖμαι, Ἰνείμαντος δὲ μου, ἔφη, ἐπίσκεψαι¹ καὶ οὕτω πείσας νέμει. νέμων δὲ τοῖς μὲν ἰσχὺν ἀνευ τάχους προσῆπτεν, τοὺς δ' ἀσθενεστέρους τάχει ἐκόσμει· τοὺς δὲ ὥπλιξε, τοῖς δ' ἄοπλον διδούς φύσιν ἄλλην τιν' αὐτοῖς ἐμηχανᾶτο δύναμιν εἰς σωτηρίαν. ἃ μὲν γάρ αὐτῶν σμικρότητα ἡμισχευ, πτηνὸν φυγῆν ἢ κατάγειον οἴκησιν ἐνεμεν· ἃ δὲ ἠῦξε μεγέθει, τῷδε αὐτῷ αὐτὰ ἔσῳζεν· καὶ ἄλλα οὕτως ἐπανισῶν ἐνεμεν. ταῦτα δὲ ἐμηχανᾶτο εὐλάβειαν ἔχων μὴ τι γένος αἰστωθεῖν· ἐπειδὴ δὲ αὐτοῖς ἀλληλοφθοριῶν διαφυγὰς ἐπήρκεσε, πρὸς τὰς ἐκ Διὸς ὥρας εὐμάρειαν ἐμηχανᾶτο ἀμφεινὺς αὐτὰ πικναῖς τε θριξίν καὶ στερεοῖς δέρμασιν, ἱκανοῖς μὲν ἀμῦναι χειμῶνα, δυνατοῖς δὲ καὶ καύματα, καὶ εἰς εὐνάς ἰοῦσιν ὅπως ὑπάρχει τὰ αὐτὰ ταῦτα στρωμνὴ οἰκεία τε καὶ αὐτοφύης ἐκάστω...ἅτε δὴ σοφὸς ὢν ὁ Ἐπιμηθεὺς ἔλαθεν αὐτὸν καταναλώσας τὰς δυνάμεις εἰς τὰ ἄλογα· λοιπὸν δὴ ἀκόσμητον ἔτι αὐτῷ ἦν τὸ ἀνθρώπων γένος, καὶ ἠπόρει ὅτι χρήσαιτο. ἀποροῦντι δὲ αὐτῷ ἔρχεται Προμηθεὺς ἐπισκεψόμενος τὴν νομήν, καὶ ὄρα τὰ μὲν ἄλλα ζῶα ἐμμελῶς πάντων ἔχοντα, τὸν δὲ ἀνθρώπον γυμνὸν τε καὶ ἀνυπόδητον καὶ ἀστρωτον καὶ ἄοπλον· ἦδη δὲ καὶ ἡ εἰμαρμένη ἡμέρα παρῆν, ἐν ἣ ἔδει καὶ ἀνθρώπον ἐξιέναι ἐκ γῆς εἰς φῶς. ἀπορία οὖν σχόμενος ὁ Προμηθεὺς ἦντινα σωτηρίαν

tras su lectura, se podría aportar luz a las tinieblas en las que se encuentran nuestros Sistemas de Enseñanza y salir de dentro de la tierra, γῆς ἔνδον, hacia la luz, πρὸς φῶς, como la raza de los mortales, θνητὰ γένη, salió de la tierra a la luz, una vez modelada por los dioses, τυποῦσιν ἀντὰ θεοί. Es posible que en un detenido examen de este mito podamos encontrar los elementos esenciales para un efectivo y verdadero Sistema Educativo y así también salir a la luz, a la comprensión de lo que supone una auténtica enseñanza.

Es innegable, también, la preocupación didáctica, παιδεία, de la que están impregnados la mayoría de los textos griegos clásicos; la preocupación por aprender y enseñar o enseñar y aprender, que vienen a ser dos enfoques de una misma acción, es el motor que pone en marcha la vida literaria e intelectual entre los griegos en toda la Antigüedad y, desde luego, Platón es un ejemplo evidente y destacado en este sentido. Esta meta, como no podía ser de otra manera, ha quedado reflejada, además, de forma muy importante en el vocabulario empleado por este gran pensador, siendo usado por él como el mejor medio para expresar la decidida intención educativa, de παιδεία, de su obra.

Platón llamó método, μέθοδος, al camino por el que transcurre esa travesía intelectual y utilizó para este caminar los verbos de movimiento, que en el contexto del mito que examinamos le sirven de cauce para expresar los recorridos de la razón, λόγος.

Como sabemos, el tema que se encuentra en discusión en el texto platónico es la posibilidad de la enseñanza de la virtud, de la excelencia, ἀρετή. Comienza Protágoras por consultar a sus interlocutores el método a seguir: μῦθον λέγων ἢ λόγῳ διεξελθῶν, “contando un mito o haciendo un recorrido con la razón”. Así, se afirma, desde el primer momento, que el mito, μῦθος, y la razón, λόγος, nos ofrecen, nos abren dos caminos, y con ellos dos posibilidades, para llegar a un mismo destino, que es aprender, utilizando siempre la palabra, ya sea la palabra del relato fantástico, μῦθος, y por tanto libre en cuanto a sus posibles múltiples versiones, ya la palabra razonada, λόγος, dotada del

τῷ ἀνθρώπῳ εὐροί, κλέπτει Ἡφαίστου καὶ Ἀθηνᾶς τὴν ἐντεχνον σοφίαν σὺν πυρί -ἀμήχανον γὰρ ἦν ἄνευ πυρὸς αὐτὴν κτητὴν τῷ ἢ χρησίμῳ γενέσθαι- καὶ οὕτω δὴ δωρεῖται ἀνθρώπῳ. τὴν μὲν οὖν περὶ τὸν βίον σοφίαν ἀνθρώπος ταύτῃ ἔσχευεν, τὴν δὲ πολιτικὴν οὐκ εἶχεν· ἦν γὰρ παρὰ τῷ Δίῳ. τῷ δὲ Προμηθεΐ εἰς μὲν τὴν ἀκρόπολιν τὴν τοῦ Διὸς οἰκῆσιν οὐκέτι ἐνεχώρει εἰσελθεῖν -πρὸς δὲ καὶ αἱ Διὸς φυλακαὶ φοβεραὶ ἦσαν- εἰς δὲ τὸ τῆς Ἀθηνᾶς καὶ Ἡφαίστου οἰκημα τὸ κοινόν, ἐν ᾧ ἐφιλοτεχνεῖται, λαθῶν εἰσέρχεται, καὶ κλέψας τὴν τε ἔμπυρον τέχνην τὴν τοῦ Ἡφαίστου καὶ τὴν ἄλλην τὴν τῆς Ἀθηνᾶς δίδωσιν ἀνθρώπῳ, καὶ ἐκ τούτου εὐπορία μὲν ἀνθρώπῳ τοῦ βίου γίγνεται, Προμηθεῖα δὲ δι' Ἐπιμηθεῖα ὕστερον, ἥπερ λέγεται, κλοπῆς δίκη μετέλθειν. Ἐπειδὴ δὲ ὁ ἀνθρώπος θείας μετέσχε μοίρας, πρῶτον μὲν διὰ τὴν τοῦ θεοῦ συγγένειαν ζῶων μόνον θεοὺς ἐνόμισεν, καὶ ἐπεχείρει βωμοὺς τε ἰδρῦεσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν· ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηρθρώσατο τῇ τέχνῃ, καὶ... ἐζήτουν δὲ ἀθροίζεσθαι καὶ σώζεσθαι κτίζοντες πόλεις· ὅτ' οὖν ἀθροισθεῖεν, ἡδίκουν ἀλλήλους ἅτε οὐκ ἔχοντες τὴν πολιτικὴν τέχνην, ὥστε πάλιν σκεδαννύμενοι διεφθείροντο. Ζεὺς οὖν δείσας περὶ τῷ γένει ἡμῶν μὴ ἀπόλοιτο πᾶν, Ἐρμῆν πέμπει ἄγοντα εἰς ἀνθρώπους αἰδῶ τε καὶ δίκην, ἵν' εἶεν πόλεων κόσμοι τε καὶ δεσμοὶ φιλίας συναγωγοί. ἐρωτᾷ οὖν Ἐρμῆς Δία τίνα οὖν τρόπον δοίη δίκην καὶ αἰδῶ ἀνθρώποις; Ἐπίτερον ὡς αἱ τέχναι νενέμηνται, οὕτω καὶ ταύτας νείμω;... καὶ δίκην δὴ καὶ αἰδῶ οὕτω θῶ ἐν τοῖς ἀνθρώποις, ἢ ἐπὶ πάντας νείμω; Ἐπὶ πάντας, ἔφη ὁ Ζεὺς, καὶ πάντες μετεχόντων· οὐ γὰρ ἂν γένοιτο πόλεις, εἰ ὀλίγοι αὐτῶν μετέχοιεν ὥσπερ ἄλλων τεχνῶν· καὶ νόμον γε θεὸς παρ' ἐμοῦ τὸν μὴ δυνάμενον αἰδοῦς καὶ δίκης μετέχειν κτείνειν ὡς νόσον πόλεως.

rigor y la exigencia que proporciona la razón. Ante ambos recursos Platón no elige, aunque así lo diga, a uno en detrimento del otro, sino que los utiliza a los dos en su elaboración e interpretación del mito del titán Prometeo, benefactor de los hombres.

A modo de paréntesis o, si se quiere mejor, de declaración de principios, y con la ayuda de textos como el que comentamos, seguimos pensando, que la palabra sigue siendo el principal instrumento en la enseñanza, a la que puede ayudar, sin duda, cualquier tecnología, en cualquier momento, desde la simple tiza a los medios tecnológicos informáticos actuales, pero en ningún caso puede ser reemplazada.

Así, en el texto platónico que examinamos, una vez admitido que la forma mítica puede ser más agradable para los oyentes, *χαριέστερον εἶναι μῦθον ὑμῖν λέγειν*, comienza el relato, en el que creemos descubrir reflejados los elementos necesarios para un programa didáctico inteligentemente bien estructurado que consiga el fin propuesto: la enseñanza (*παιδεία*) del hombre. Los primeros términos, que nos sugieren una labor didáctica son:

1. *κόσμος*, “orden y armonía”, y las formas verbales correspondientes, *κοσμέω* y *κοσμήσαι*
2. *νόμος*, “distribución justa” de las capacidades, *δυνάμεις*, y sus formas verbales correspondientes, *νέμω* y *νεῖμαι*.

Ahora bien, esta tarea educativa, que se podrá llevar a cabo con más o menos éxito, necesitará siempre la supervisión de un “Prometeo”, que nos ayude a descubrir la verdadera *σωτηρία*.

El texto platónico dice: “Había una vez un tiempo en que existían los dioses inmortales”, *ἀθάνατοι θεοί*, pero “llegó el momento marcado por el destino” (*Μοῖρα*, fuerza superior a dioses y hombres), en el que también debían salir a la luz los linajes mortales. La primera parte, la creación, se va a realizar con facilidad, ya que los dioses, “todo poderosos”, modelan, *τυποῦσι*, los linajes o especies mortales dentro de la tierra, utilizando los elementos fundamentales que originan la creación: tierra, fuego (y, suponemos, aire y agua). Pero el problema, sin embargo, es cómo conseguir que funcionen, cómo conseguir la salvación, *σωτηρία*, para todas ellas. Platón recurre en su relato al episodio de los dos hermanos titanes, Prometeo y Epimeteo, que deberán poner orden y armonía, *κοσμήσαι*, así como distribuir, *νεῖμαι*, convenientemente las capacidades, *δυνάμεις*. De este modo, nos encontramos aquí ya, expresados bellamente, dos conceptos fundamentales y necesarios para nuestra existencia, para nuestra educación, el *κόσμος*, “el orden y la armonía”, y el *νόμος* (*νεῖμαι*), “la distribución justa”, a los que aludíamos anteriormente.

A continuación, con estos dos criterios se inicia la distribución de las capacidades, *δυνάμεις*, entre los mortales. Epimeteo solicita a su hermano poder realizar él el reparto, que más tarde revisará Prometeo. Así se nos va describiendo de manera muy expresiva y plástica la clasificación de los distintos tipos de animales, organizados según su fuerza, su velocidad, su tamaño, su capacidad para volar o vivir bajo tierra, sus posibilidades para hacer frente al frío o al calor, y sus tipos de alimentación. Tenemos

así una hermosa lección de zoología, a la que se une una notable inquietud ecológica, ya que durante toda la descripción se nos recuerda que se busca un equilibrio entre las especies, así como también se procura evitar la posible desaparición de alguna de ellas, ἐπαπισῶν...εὐλάβειαν ἔχων μὴ τι γένος ἀιστωθείη.

Pero existe una diferenciación aún más importante entre los seres mortales, y la descubrimos en el texto al referir que Epimeteo repartió todas las capacidades, δυνάμεις, entre los seres irracionales, εἰς τὰ ἄλογα. Todos ellos tienen posibilidades de supervivencia, basada en sus recursos físicos y materiales, con ello se mantiene, además, el equilibrio ecológico. El gran problema, la ἀπορία, que ahora invade a los dos hermanos se centra en la situación en la que ha quedado la especie humana, τὸ ἀνθρώπων γένος, sin recursos, ἀκόσμητον, y, una vez más, el tiempo inexorable fijado por el Destino, Μοῖρα, ἡ εἰμαρμένη ἡμέρα, determina una inminente actuación. Prometeo, previsor, encuentra entonces una solución para el hombre: roba τὴν ἔντεχνον σοφίαν, “la capacidad para aprovechar el trabajo”, “la inquietud técnica, útil, del saber”, de Hefesto y Palas Atenea, dos divinidades, estrechamente unidas a la ciudad de Atenas y, por tanto, al mundo cultural en el que escribe Platón, que representan estos conceptos difíciles de traducir con un solo término, y que personifican el esfuerzo, el trabajo (Hefesto) y la inteligencia y capacidad de hacer útil esa inteligencia (Palas Atenea), “con el fuego, pues sin él es inimaginable su utilidad”. Inteligencia, trabajo, esfuerzo, razón (πῦρ - λόγος), serán los instrumentos necesarios con los que el hombre podrá llevar a cabo su vida, βίος. Por ellos se diferencia del resto de los animales, τὰ ζῶα, ya que podrá tener en consideración a los dioses y, no menos, articular palabra, ὀνόματα, entre otras habilidades. Sin embargo, el relato, tras poner de relieve los logros que con esos recursos consigue el hombre, nos pone de manifiesto el peligro que corre su existencia, ya que no tiene la πολιτικὴ τέχνη, “el arte de la convivencia” en la πόλις. Precisamente el concepto de πόλις es otra de las grandes aportaciones de los griegos, término difícil de traducir, pero, evidentemente, su significado es “lugar ideal de convivencia”, con todas las dificultades y aciertos que ello conlleva. Pues bien, sin esa adquisición las posibilidades de supervivencia para la especie humana eran tan escasas que la situación llega a preocupar al propio Zeus, dios de dioses, que envía a su hijo y mensajero, Hermes, para que entregue a los hombres dos recursos absolutamente necesarios para conseguir esa πολιτικὴ τέχνη, es decir, αἰδώς, “respeto”, y δίκη, “justicia”, y le ordena que los reparta a todos y que todos participen de ellos.

Después el relato continúa, y con él el debate iniciado al principio, con enorme riqueza de contenidos, en cuyo análisis, naturalmente, no podemos entrar.

Nuestra reflexión ahora, llegados a este punto y teniendo en cuenta la terminología empleada en el texto, glosado de alguna manera por nosotros, podría proporcionarnos respuestas a algunas de las cuestiones, que siguen vigentes en la práctica de la Enseñanza.

Así, en el comienzo del pasaje, la pregunta de Sócrates a Protágoras sobre “si es posible enseñar la virtud”, ὡς διδασκτόν ἐστιν ἡ ἀρετή, podríamos, cambiando de contexto, interpretarla como “si es posible enseñar lo mejor”, teniendo en cuenta la raíz de ἄριστος, que es de donde procede ἀρετή, lo cual, así entendido, nos expresa el objetivo final de toda enseñanza: el buscar lo mejor dentro de nosotros mismos.

Actual es también la preocupación por el método y el intento de agradar y acertar al llevarlo a cabo, y así se expresa en la pregunta: *μῦθον λέγων ἢ λόγῳ διεξελθῶν*. Y es, indudablemente, actual la respuesta: “el contar un mito es más agradable para vosotros”. El agradar es el argumento para decidir el método a seguir. El aprender no está reñido con disfrutar y hasta divertirse, ya desde Platón, pero con profundos y ricos contenidos, como los que encontramos en el mito, que estamos comentando.

Podríamos resumir nuestro propósito expresando con términos griegos estas ideas a modo de propuestas para la Enseñanza:

- “Es posible enseñar lo mejor”, *διδασκτόν ἐστὶν ἡ ἀρετὴ*
- Es importante buscar el método apropiado y agradable, consultados los interesados: “es más agradable para vosotros contar un mito”, *χαριέστερον ἐστὶ μῦθον ὑμῖν λέγειν*.
- Es conveniente contar con la tradición y la experiencia ante la innovación, sabiendo escuchar al más anciano los más jóvenes: *ὡς πρεσβύτερος νεωτέρις, μῦθον λέγων*.

Consideramos que estas importantes ideas sirven de pórtico o prólogo a un mito, al que se le han dado múltiples y sugerentes interpretaciones, y en el que nosotros, ahora, hemos creído encontrar también los cimientos de lo que puede ser un sistema educativo, entendiendo los Centros de educación como una *πόλις* ideal, fundamentada en la convivencia, y para la que, por supuesto, son válidos los conceptos, que claramente expresa Platón a lo largo del relato, y que a lo largo de nuestra reflexión hemos ido resaltando:

κόσμος (*κοσμηῆσαι*), “orden y armonía” en la enseñanza.

νόμος (*νεῖμαι*), “distribución y reparto justos, adecuados, según las capacidades de los alumnos”

σοφία, “inquietud por saber, querer saber y hacer útil el aprendizaje”, es también la inquietud por saber que debemos despertar en los alumnos.

ἐντεχνον, “trabajado con arte, con habilidad y esfuerzo”. El término griego es más expresivo, porque el prefijo *ἐν-* expresa que esa capacidad de esfuerzo y trabajo deberá desarrollarse dentro de cada uno.

πῦρ, “fuego”, luz, ilusión de progreso, símbolo de toda evolución, a la que todo hombre debe aspirar.

ἀδῶς, “respeto” a todo y a todos los que nos rodean, para hacer posible la convivencia, *πολιτική*.

δίκη, “justicia”, sin la cual es impensable ningún tipo de convivencia, ni llevar a cabo cualquier labor educativa.

Muchas cosas quedan por decir, y podrían decirse, pero la Moira, como en el mito, nos recuerda que nuestro tiempo y nuestro espacio están “determinados”. Hemos querido simplemente, con estas líneas, colaborar, desde los Institutos también, a esta *εὐεργεσία*, basada en sentimientos de afecto y amistad que, sin duda, compartimos.

PARATRAGEDIA DEL PATHOS EN LA HERMÍONE EURÍPIDEA*

CARMEN MORENILLA TALENS
Universitat de València

I. Es poco lo que la tradición literaria nos ha transmitido de Hermíone. Sólo de su tratamiento por Eurípides tenemos textos suficientes para hacernos idea de la imagen que de ella se hizo este autor y de cómo utilizó esa imagen en el plan de su obra dramática. Lamentablemente no hemos conservado las tragedias homónimas de Sófocles y Filocles, en las que, a pesar del título, probablemente no tuviera la joven un papel protagonista, sino que fuera el objeto en torno al cual se producía un conflicto entre dos varones por las promesas realizadas por otros dos con autoridad legal sobre ella¹. Al parecer, Hermíone sería objeto del conflicto. Una línea similar de caracterización puede observarse en *Orestes* de Eurípides, en la que Hermíone es una adolescente a la que su madre da instrucciones sobre las ofrendas que quiere que realice en la tumba de Clitemnestra, tía de la niña; su alejamiento de palacio para realizar ese encargo, justifica su aparición en escena cuando Helena por obra divina desaparece de entre las manos de sus agresores, que ahora se vuelven, sedientos de sangre y deseosos de ultimar lo iniciado, hacia la joven. Para Eurípides Hermíone aquí es sólo una adolescente sumisa a las órdenes de sus mayores, no un personaje en cuya caracterización se detenga, sólo le interesa como objeto con el que Orestes quiere vengarse de la desafección de su tío. A pesar de ello, Hermíone colabora en dar patetismo a una escena muy recargada: ante Menelao salen Orestes y Píldes sobre el tejado de palacio con amenazadoras antorchas y Hermíone entre las manos, la espada en su garganta, momento en el que aparece Apolo por los aires para restablecer el orden².

* El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (BFF2003-03720), de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Cf. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I.3, Munich 1940, pp. 398 s., y E. Ramos Jurado, "La fortaleza en la mujer: la figura de Andrómaca", *El caliu de l'oikos*, Fr. De Martino-C. Morenilla eds., Bari 2004, pp. 547-59, aquí 550 s. Quizá Teognis también compusiera una tragedia sobre el mismo tema; de las de Teodoro y Pacuvio apenas si conocemos el título. Ovidio le dedica la *Heroida* VIII, de cuyo argumento se ha visto la fuente en Sófocles, para Ovidio cf. la introducción de Fca. Moya a su edición y traducción para Alma Mater, Madrid 1986.

² Sobre el uso de los actores y la escenografía en *Orestes* cf. la introducción de E. Medda a su traducción para BUR, Milán 2001, en particular pp. 75-94; en general para la escenografía en la tragedia, cf. V. di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín 1997.

II. En la otra tragedia en la que participa Hermíone, *Andrómaca*, tiene, por el contrario, un papel relevante, al servicio de las motivaciones socio-políticas que subyacen en la obra, a la vez que en su caracterización Eurípides experimenta con los recursos expresivos, como realiza en varios momentos de esta tragedia³. En esta tragedia Eurípides organiza el material mítico de un modo distinto al legado por la tradición: mientras que con anterioridad la disputa entre los pretendientes de Hermíone es previa a su matrimonio y está motivada por el compromiso matrimonial realizado por dos personas con desconocimiento mutuo de lo que la otra había hecho, el abuelo, Tindáreo, que la promete a su primo Orestes y el padre, Menelao, que la promete a Neoptólemo, Eurípides, además de hacer que los dos compromisos sean obra de una misma persona, Menelao, al que atribuye incumplimiento de palabra en su línea de presentación altamente negativa de los espartanos, coloca en un segundo plano el conflicto entre los dos varones, tanto en lo que hace a la estructura de la obra como a su relevancia conceptual. El conflicto conyugal importante es aquí el que se produce entre Hermíone, que está casada pero sin hijos, y Andrómaca, esclava que comparte lecho con Neoptólemo, del que tiene un hijo. El conflicto entre los pretendientes es en realidad un conflicto truncado, puesto que uno de ellos, Neoptólemo, ni siquiera comparece en escena; con todo, siguiendo en este caso la tradición, Neoptólemo será muerto en Delfos, aquí a instancias de Orestes, y su muerte será el comienzo del fin de la tragedia.

II.1. Hermíone interviene en dos escenas, que confirman la caracterización indirecta a través de las opiniones de los restantes personajes sobre ella o en general sobre las mujeres espartanas. Porque eso es lo primero que de ella se nos dice, que es laconia, en boca de Andrómaca en la resis expositiva, v. 29. La caracterización indirecta es muy abundante en el debate que se produce entre Peleo y Menelao, en el que el anciano Peleo recuerda su rechazo desde el principio a esas bodas con la hija de una adúltera y manifiesta su desprecio a las costumbres de las mujeres espartanas. Doble motivo, por lo tanto, para rechazar esa unión, la procedencia de la joven de un *genos* en el que las mujeres, en particular su madre, no han sabido guardar la compostura debida, y la procedencia de un área geográfico-cultural en la que las mujeres tienen costumbres distintas a las de las mujeres atenienses⁴. Se trata de una caracterización muy negativa,

³ A este carácter innovador en diversos aspectos hacemos referencia en “La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: *Andrómaca* de Eurípides”, en prensa en *Visiones mítico-religiosas de la madre en la Antigüedad clásica*, (eds. E. Calderón Dorda & A. Morales Ortiz); al que remitimos para una idea general sobre la que consideramos la intención de esta tragedia, tan especial en tantos aspectos, empezando por los problemas de fecha y lugar de representación.

⁴ Cf. Cl. Mossé, “Sparte archaïque”, *Parola del Passato* 28 1973, pp. 7-20; M.I. Finley, “La alienabilidad del suelo en la Grecia antigua”, *Uso y abuso de la historia*, Barcelona (trad. del original inglés de 1975) 1983, pp. 236-47; B.L. Kunstler, *Women and the Development of the Spartan Polis: A Study of Sex Roles in classical Antiquity*, Boston Univ. Press 1983 y “Family dynamics and female power in ancient Sparta”, *Rescuing Creusa. Helios* 13, M. Skinner ed., 1986, pp. 31-48; para la cuestión de la posesión y gestión de la dote Cl. Leduc, “¿Cómo darla en matrimonio?”, *Historia de las mujeres*, G. Duby y M. Perrot eds., Madrid 1991, pp. 249-313 y para la diferente organización del epiclerato J.M. Colubi Falcó, “Epiclero Atica y Patrooco Gortinia: consideraciones jurídicas”,

en la que se va cargando a Hermíone con los defectos de su madre en concreto y de las mujeres espartanas en general, defectos a partir de la valoración ateniense. Lo que es confirmado por la caracterización directa que surge de las escenas en las que interviene Hermíone, el debate dialéctico entre ella y Andrómaca y una escena de lamento que sigue al tercer estásimo.

II.2. En lo que hace a la primera, en el enfrentamiento con Andrómaca, Hermíone se muestra como una jovencita malcriada, coqueta y presuntuosa, que se vanagloria de la riqueza de su casa paterna, en lo que hay un implícito desprecio a la nueva casa, rasgos que en cierto modo volverán a aparecer en la presentación de su tía, Clitemnestra, en *Electra*⁵; irascible e incapaz de ver sus propios fallos, culpa a los demás de sus problemas, en este caso a Andrómaca, aunque para ello tenga que recurrir a supuestos saberes ocultos⁶; desmedida en su odio, acude en petición de ayuda a su padre, haciendo que el rey de Esparta intervenga en un problema conyugal⁷; cruel y rencorosa, no es capaz

Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC, Tarragona 1992, pp. 385-92; para la especificidad de las leyes de Gortina cf. I. Calero Secall, “El régimen económico conyugal en las leyes de Gortina”, *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana i de la Secció Balear de la SEEC*, Palma de Mallorca 1997, pp. 43-7.

⁵ Si la entrada de Hermíone, joven de cuidada belleza, adornada con ricas joyas, regalo de su padre (cabe recordar que en Esparta las mujeres llegaron a acumular fortunas), ha de provocar un claro contraste con la situación y aspecto de Andrómaca, una esclava de ya una cierta edad, abrazada a una estatua, también es muy evidente el contraste entre Electra, casada con un campesino, que se esfuerza por castigarse y actuar como una campesina, y su madre, Clitemnestra, que entra en escena en carro, acompañada de cautivas troyanas y a la que su hija echa en cara la belleza y acusa de coquetería. A reforzar la similitud entre ambas situaciones, en parte causada por la relación familiar entre Hermíone y Clitemnestra, coadyuva la resis que Electra dirige a su madre, 1060-99, que recuerda en varios momentos el discurso de Peleo a Menelao, 590-641: Electra evoca el parentesco de Clitemnestra y Helena para acusar a ambas de adúlteras (1062 ss.) como Peleo recuerda que advirtió a su nieto de que se casaba con la hija de una mala mujer, de la que sacaría sus defectos (619-22), lo que termina con una frase de advertencia al público (622 s.); mientras Electra se explaya en describir el mal comportamiento de su madre, embelleciéndose para otros que no son su padre y no deseando el regreso de aquel de Troya, Peleo comenta el comportamiento rechazable de Menelao en Troya; en ambos casos acaba la resis con una nueva advertencia a la importancia de elegir bien en el matrimonio, de anteponer las virtudes a la posición o la riqueza, 1097 ss. y 639-41 respectivamente.

⁶ También más tarde, en la exposición de la situación de Orestes, Hermíone culpa de sus decisiones equivocadas a *las visitas de las malas mujeres*, κακῶν γυναικῶν εἰσοδοί, en lo que se extiende con largueza, 930-52, con advertencia general al público más propia de una anciana. Si la acusación a Andrómaca podía tener algún fundamento, sobre todo en tanto que Andrómaca es bárbara y a ellas se les atribuye el uso de estos procedimientos, por otra parte tan usados por griegos, menos fundamento parece tener este argumento, que parece sobrevenido, inventado para descargarse de culpa ante el nuevo-antiguo pretendiente.

⁷ Como este Menelao también Creonte en *Medea* comete el error de actuar como padre y no como rey. A.W. Verrall, *Essays on four Plays of Euripides. Andromache, Helen, Heracles, Orestes* (Cambridge Univ. Press 1905), donde insiste en el contenido político de la obra, justifica el título del capítulo “A Greek Borgia” indicando “In the extant part, the existing play, the principal interest lies in the exhibition of the refined depravity, probably drawn from life, which noble Greek politicians could display in dealing with a domestic embarrassment” (p. 4).

de valorar el sufrimiento de los demás. Una caracterización tan poco favorecedora que incluso el coro de mujeres de Ptía, que en un principio culpaban del enfrentamiento a las circunstancias, terminan por mostrar su rechazo a la actitud intransigente de la joven. La caracterización de Hermíone es en este pasaje muy explícita y ha sido bien estudiada, por lo que no nos detendremos en ella⁸; nos interesa más estudiar los procedimientos que utiliza al autor para seguir caracterizándola en la misma línea en un pasaje en el que no se produce el claro contraste entre dos actitudes y dos líneas argumentales, sino que muestra las reacciones del personaje en una determinada situación⁹.

III.1. El tercer estásimo es un canto de alegría del coro, que glorifica a Peleo y se congratula de la liberación de Andrómaca y su hijo. Tras ese breve momento de distensión, cuando parece que la obra ha terminado¹⁰, sale una anciana criada para describir la desesperación de su señora y preparar a los espectadores para la salida de ésta. Se trata de una estructura recurrente, con las variaciones esperables; ese hecho, el que pertenezca a una estructura tradicional, justifica que mayoritariamente se reconozca en la anciana a la nodriza de Hermíone¹¹ y sobre todo que se pueda percibir la intención de Eurípides al crear esta escena del modo como lo hace. Nos ayuda a valorarlo correctamente la comparación con una escena similar de Sófocles, la presentación de Ayante a sus compañeros por parte de Tecmesa, que guarda grandes concomitancias con la presentación de Medea por su nodriza, en la tragedia homónima, y ésta a su vez con la de Fedra por la suya en *Hipólito* y de Alceste por una criada también en la tragedia homónima.

III.2. En *Ayante*, tras las escenas del prólogo, en las que hemos presenciado la lamentable situación del héroe, enloquecido y burlado por la diosa, entra el coro inquieto por los rumores que corren entre los soldados. Ante ellos se presenta Tecmesa, que prepara la aparición de Ayante, en este caso mostrando el interior de la tienda, sin que el personaje, que está sumido en la desesperación, salga a escena. Previa a la contemplación del héroe se produce un diálogo de Tecmesa y coro, interrumpido por lamentos de Ayante desde el interior de la tienda¹². Se han observado las concomitancias de esta escena con

⁸ Remitimos al trabajo ya citado de Ramos Jurado.

⁹ En otro lugar ("Prefigurando a Medea", *Progetto Medea. Convegno Internazionale di Studi e Ricerca. Teatro e comunicazione*, Fr. De Martino ed., Bari, en prensa) estudiamos situaciones similares con la finalidad de caracterizar personajes como Medea, Alceste y Fedra.

¹⁰ De hecho muchos estudiosos han considerado que la obra realmente termina aquí y han valorado de modo negativo el conjunto en su idea de que a partir de aquí al autor se le va la tragedia de las manos; como hemos querido mostrar en nuestro estudio de la figura de Andrómaca, ya citado, estas opiniones parten de una opinión previa: considerar la liberación de Andrómaca e hijo el fin de la tragedia.

¹¹ En el mismo sentido apuntan, como veremos, las recomendaciones que la anciana se permite darle a Hermíone y el tono, que muestra la existencia de una relación estrecha.

¹² Para el patetismo del *kommos*, remitimos a los comentarios de W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublín 1966² (1ª ed. 1926) pp. 64 ss. y de Di Benedetto, *Sófocle*, Florencia 1988², pp. 42 ss., que resaltan los diversos procedimientos estilísticos utilizados. Para la puesta en escena del paso de la

la equivalente de *Medea*: ambos héroes, Ayante y Medea, sufren porque son conscientes de su situación; pero mientras Ayante ya ha tomado la decisión de suicidarse, Medea aún no ha decidido el modo concreto de su venganza, y tampoco su actitud en escena es la misma, pues, mientras las primeras palabras de Ayante, una vez abierta la tienda, son una manifestación de dolor, aún en sistema lírico, Medea sólo desde el interior de la casa, sin saber que es oída, se permite las manifestaciones con las que se entabla un falso diálogo con nodriza y coro. En Medea Eurípides quiere que ante todo veamos una mujer que sufre injustamente; para ello retrasa su salida y hace que la nodriza nos describa su postración (24 ss.), tirada en el suelo, encogida sobre sí misma, sin hablar ni comer, lo que nos recuerda a Fedra¹³. Ésta es la viva imagen de una mujer sufriente, de la que podría esperarse el suicidio, según las normas de comportamiento. Pero Medea no es una mujer normal: también desde las primeras palabras va apareciendo su naturaleza especial, en la que un poderoso elemento mágico, unido a su capacidad de razonar, la hace temible, no para sí sino para los demás, de lo que advierte la nodriza. Las primeras palabras de Medea desde dentro de la casa siguen la línea de caracterización de una mujer profundamente abatida (96 s.): Medea, en la intimidad, deja oír su desesperación en el diálogo intra-extraescénico, en el que se expresa, sin las ataduras del decoro que guardará después. La métrica es acorde a ello y a la estrecha relación anímica entre los personajes: Medea y nodriza inician ese falso diálogo en dímetros anapésticos, durante el cual acuden las mujeres corintias, que quieren mostrarle su aprecio y se expresan también en anapestos, hasta que entonan el breve canto estrófico, que es a su vez un diálogo con Medea y nodriza. Pero cuando Medea sale a escena, se expresa en trímetros yámbicos: pronuncia una larga resis perfectamente estructurada para conseguir lo que busca, el reconocimiento de que tiene derecho a la venganza; una intervención acorde con el decoro que se espera de una mujer de noble procedencia, aunque bárbara¹⁴.

Ya en su *Alcestis* hizo Eurípides algo similar. Una sierva en diálogo con el coro informa de lo que está pasando dentro de casa: describe primero (158 ss.) cómo, con calma, va cumpliendo Alcestis con los deberes y ritos funerarios, hasta que al llegar a la alcoba (175 s.), símbolo del estatus de una mujer casada, la heroína se permite dar rienda suelta a su dolor. Cuando sale a escena, junto a Admeto y los hijos, aún es evidente su profunda turbación: en un diálogo lírico entre los esposos Alcestis se lamenta de su muerte y describe su cercanía, para lo que se sirve de procedimientos diversos, como

locura a la cordura, su relato por Tecmesa y la preparación de la salida del héroe, cf. Di Benedetto, *La tragedia...*, pp. 59, 66 s., y 379; cf. también para la presentación de ambos estadios en *Hipólito* y en *Ayante*, Di Benedetto, "La tragicità del conoscere", *Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Griego*, A. Melero-J.Vte. Bañuls (eds.), Universidad de Valencia 1995, pp. 189-208, aquí p. 199.

¹³ Reelabora Eurípides en ambas obras con fines distintos un tópico de la descripción del dolor extremo, tal como aparece en *Ayante* (323 ss.), y antes muy desarrollado en *Iliada*, por ejemplo en el canto 24, primero en boca de Tetis a Aquiles en 129 s., donde le ruega que se acuerde de la comida, a pesar del dolor por la muerte de Patroclo, y en 601 ss. Aquiles a Príamo, recordándole que incluso Níobe comió a pesar del dolor por la muerte de sus hijos.

¹⁴ Sobre los monólogos de Eurípides, cf. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995; síguese siendo útil el ya citado trabajo de Schadewaldt, *Monolog und Selbstgesprach*.

reproducir una dicción incoherente. Inmediatamente después de la réplica de Admeto, Alcestis se dirige a él (280 ss.) con un discurso estructurado y coherente, en el que va dando cuenta de las razones por las que ha decidido morir en su lugar; hace un recuento de lo que deja y exige compensación por ello.

En el caso de Fedra Eurípides muestra en escena una mujer enamorada involuntariamente, que no quiere que nadie sepa de su vergonzosa situación¹⁵ y que, por defender su buen nombre, ha asumido la necesidad de morir; decisión que, como en el caso de Alcestis, ya ha tomado antes del comienzo de la obra. Su aparición en escena va precedida por la descripción que hace de su situación el coro de mujeres de Trecén; por ellas sabemos que está enferma, sin probar alimento desde tres días antes, sin que se sepa qué dios motiva su enfermedad. Fedra sale yacente en un lecho, acompañada de sirvientas y de su nodriza, que se ve impotente ante el sufrimiento de su señora; al principio ésta se comporta como una perturbada, pero cuando se recupera del ataque, es de inmediato consciente de su inadecuado comportamiento, de lo que hace pública manifestación de arrepentimiento y vergüenza (239 ss.) y sigue hablando desde el respeto a las normas establecidas para una persona de su posición. Como veremos que hace la nodriza de Hermíone, también aquí la de Fedra le pide que guarde el debido decoro en público, pero, mientras Fedra reconoce de inmediato que en un momento de locura ha actuado de modo indecoroso y ella misma le pide que le cubra la cabeza, Hermíone no hace caso alguno de las sensatas palabras de su nodriza¹⁶; una nodriza que muestra además distanciamiento hacia el problema de su señora mediante un uso distinto del metro: la de Fedra participa en el canto con su señora, la de Hermíone, en cambio, responde a su señora en trímetros yámbicos, como vamos a ver.

III.3. La anciana se presenta ante el coro, cuya ayuda busca, para informar de que Hermíone, concedora de la evolución de la situación y temerosa ante un eventual castigo del esposo, ha intentado suicidarse; sus primeras palabras reclaman cercanía al coro, ὦ φίλταται γυναῖκες, v. 802¹⁷, y les pide que entren en casa para evitar el suicidio, 817 s.; pero, tras unas palabras en las que el coro alude al griterío del interior de la casa y a la inminente salida de la joven, irrumpe ésta en escena. Aunque la nodriza dice que Hermíone es ahora consciente de que no está bien lo que ha hecho y se arrepiente (815,

¹⁵ Eurípides intenta paliar la gravedad de la situación insertándola en un motivo tradicional, atribuir a los dioses la causa de las pasiones; por ello en su aparición en escena Fedra es presentada como una enajenada. Para las concomitancias con los en la equiparación amor-enfermedad y las innovaciones de Eurípides, cf. Di Benedetto, *Eurípide: teatro e società*, Turín 1971, pp. 15 ss.

¹⁶ Mientras Fedra dice, vv. 243 s.: μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλῆν, / αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελέγμενα μοι, κρύπτε·, *Aya, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo, sí, de lo que dije, cúbreme...* Hermíone responde a los requerimientos de la anciana, v. 833, τί δέ με δεῖ στέρνα / καλύπτειν πέπλοις; *¿Por qué he de cubrirme el pecho con el peplo?*

¹⁷ Similar expresión a las primeras palabras de Tecmesa, 201 s., que sale, angustiada por la situación de postración en que se encuentra Ayante y sus deseos de morir, buscando la ayuda de las únicas personas cercanas: ναὸς ἀρωγοὶ τῆς Αἴαντος, γενεᾶς χθονίων ἅπ' Ερεχθειδᾶν.

ἔγνωκε πράξασ' οὐ καλῶς, y antes en 805, συννοίᾳ)¹⁸, ella sabe bien que ése es un factor secundario, que no es la conciencia de la rectitud de su acción la que provoca el terror de la joven, sino el verse sin el apoyo del padre (805, πατρός τ' ἔρημωθεῖσα συννοίᾳ, *dejada sola por su padre y al mismo tiempo por arrepentimiento*). A este respecto es muy útil la comparación de su actitud con la de Deyanira en *Traquinias*, dos personajes que comparten en determinados aspectos la situación de partida: ambas son esposas que se ven forzadas a compartir el esposo con otra mujer, en ambos casos una cautiva, y ambas reaccionan buscando recuperar el control total del lecho y, con ello, su estatus social. Pero, mientras Deyanira actúa sobre Heracles, según Sófocles con la intención de recuperar su amor con filtros amorosos¹⁹, Hermíone actúa sobre la cautiva, a la que acusa de usar esos filtros con fines perversos.

A pesar de la situación en cierto modo compartida, la caracterización de los personajes es tan divergente que parece que Eurípides está pensando en Deyanira para construir su antítesis en Hermíone. Mientras que Deyanira es una mujer muy razonable y sensata, siempre consciente de su situación²⁰, pero que se equivoca al no haber sometido a una prueba fehaciente el instrumento que utiliza, Hermíone no quiere saber nada de bellos argumentos y razones sensatas, como insistentemente espeta a Andrómaca en la esticomitia que sigue a la larga resis de la cautiva (183-231), respuesta a la vez de la suya de presentación (147-80). Andrómaca empieza su discurso manifestando dudas sobre el efecto real de los argumentos sólidos (186-90)²¹, y Hermíone le da la razón: aquella será sabia, pero ha de morir, v. 245, σοφὴ σοφὴ σύ· κατθανεῖν δ' ὅμως σε δεῖ²². Esa diferencia en la caracterización de ambas es la que también hace que su comportamiento sea distinto cuando sus respectivos planes fallan: Deyanira entra en silencio en palacio para suicidarse, como Yocasta o Eurídice, mujeres sofocleas que saben comportarse acorde a su posición, y es su nodriza la que sale a escena, precedida de unas palabras del coro que nos advierten de los sonidos extraños y alarmantes que proceden de pala-

¹⁸ En el conocimiento profundo de las acciones insiste Di Benedetto en “La tragicità del conoscere”, pp. 197 s.

¹⁹ Para un estudio de este personaje remitimos al trabajo de J. Vte. Bañuls y P. Crespo en este mismo volumen, “Sófocles, *Traquinias* 205-208 y 528”.

²⁰ Para el esfuerzo racionalista y la posterior toma de conciencia de los límites de ésta, remitimos a V. di Benedetto, “La tragicità del conoscere” (“il personaggio di Deianira –in sintonia in questo con Edipo– appare dotato fin dall’inizio di una strutturazione fortemente razionalistica; ed è lei stessa che con lucida razionalità deduce infausti presagi dal prodigio del fiocco di lana.”p. 196), y a su introducción para la edición y traducción de BUR, Milán 1990.

²¹ Ya hemos comentado en el trabajo antes citado sobre Andrómaca la relevancia de estos versos y su inclusión en la polémica cultural del momento sobre el poder efectivo del *logos*.

²² P.T. Stevens en su comentario (Oxford University Press 1971) recuerda que Eurípides vuelve a utilizar la misma expresión en *Bacantes* 655 en boca de Penteo a Dioniso también en un contexto de cuestionamiento del *logos*: σοφὸς σοφὸς σύ, πλὴν ἂν δεῖ σ' εἶναι σοφόν, *sabio, sabio eres tú, salvo en lo que debes ser sabio*. Con respecto a todo el pasaje y en particular al tratar los vv. 257-60 señala Stevens “Andromache, in spite of all, maintains an attitude of calm contempt (cf. 238, 248, 252) which goads Hermione to almost hysterical fury”. Exageración en la manifestación de las emociones que es una característica de este personaje.

cio, y es ella quien, tras una breve esticomitia con el coro, comunica el suicidio de la señora (871-78) y entona con él un canto astrófico en el que se describe y comenta el suicidio (880-95)²³.

En *Andrómaca* la nodriza ha salido tras el canto de alegría del coro para informar de lo que sucede en palacio y pedir ayuda a las coreutas; a sus palabras siguen las del coro, que avisa de la salida de Hermíone, y ésta irrumpe en escena, probablemente seguida de sirvientas, y canta dos breves estrofas, acompañadas de los gestos rituales del duelo, en las que se intercala un trímetro yámbico de la nodriza tras cada oda. No es posible aquí un estudio en profundidad de la escena, comparándola con otras similares, por lo que nos limitaremos a señalar algunos aspectos especialmente interesantes. Como las primeras palabras del primer par estrófico, lamentos, ἴω μοί μοι 825 – αἰαῖ αἰαῖ 829, que preceden a dos indicaciones gestuales con claros referentes en toda la tradición trenódica, a las que siguen unas reconvenções cariñosas de la nodriza muy significativas:

ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν κατακιῆ;	828
τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησαι πέπλους	832
<i>Niña, ¿qué vas a hacer? ¿Afearás tu cuerpo? ...</i>	
<i>Hija, cúbrete pecho, ponte el peplo</i>	

παῖ y τέκνον, al comienzo, no sólo remiten a la relación nodriza-señora, también a la juventud de ésta; les siguen breves frases, las primeras recordándole su belleza, preocupación relevante de Hermíone, las últimas reconveniéndole por su falta de decoro. A ellas responde el comienzo de la segunda estrofa en la que acumula términos que insiste en que todo ha quedado al descubierto para el esposo (δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα), que es lo que teme, δαίιας τόλμας, por lo que termina el par estrófico con

ὦ κατάρατος ἐγὼ κατά-	
ρατος ἀνθρώποις.	
<i>Maldita, maldita yo para los seres humanos</i> ²⁴	

Pero la nodriza sabe que no es el suyo un arrepentimiento motivado por el reconocimiento de haber obrado mal, sino por el miedo al castigo, por lo que le anima diciendo

συγγνώσεται σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις	840
<i>Te perdonará el error tu esposo.</i>	

²³ Remitimos al comentario de P.E. Easterling (Cambridge University Press 1982) para el análisis de la estructura de este lamento y sus relaciones con formas rituales primitivas; cf. asimismo su análisis métrico, ritmo yámbico con algún docmio (o estructuras que pueden ser interpretadas como docmios).

²⁴ Nótese la responsión πόσιν - ἀνθρώποις.

La mención del esposo provoca un canto astrófico, interrumpido en dos ocasiones por la nodriza, que le reprende por su falta de moderación, μή φρονούσαν 845, con carácter sentencioso en 851 s. sobre la generalidad del sufrimiento humano. En contraste con ello el canto de Hermíone está lleno de reiteraciones (ἀπόδος...ἀπόδος, ποῦ...ποῦ, ἔλιπες ἔλιπες, ὀλεῖ ὀλεῖ, δούλα δούλας), aliteraciones expresivas (ποῦ μοι πρὸς φίλα φλόξ), contrastes, metáforas, descripciones de suicidios, preguntas angustiosas planteándose hacer lo mismo que antes hiciera Andrómaca (abrazarse a una estatua y postrarse ante aquella) y termina con un deseo de evasión en forma de ave o de la nave Argos²⁵. La métrica es acorde a esta acumulación de recursos expresivos para la manifestación de sufrimiento intenso: ritmo dochmiaco muy dominante con unos pocos yambos y anapestos, ritmos que con frecuencia se combinan con el dochmio²⁶.

III.4. Las manifestaciones de terror de Hermíone evocan la párodos de *Siete contra Tebas*, aunque la situación es muy distinta. En *Siete* Esquilo hace entrar en escena a unas despavoridas mujeres, que son conscientes de una realidad objetiva, el asedio e inminente ataque de los enemigos, cuyo estruendo oyen, cuyo polvo ven. La excitación es tal que al comienzo de la párodos son incapaces de entonar un canto estrófico, incapaces de sujetarse a la constricción que impone la reiteración de la estructura estrófica²⁷, y cantan una ἄστροφα sobre la que indica Dale: “The long iambo-dochmiac ἄστροφα, *Sept.* 78 ff., are lucidity itself (metrically speaking) compared with similar passages of Euripides -for instance, *H.F.* 1016-85. Euripides, probably following the new musical tendencies of his day, developed a wholly different technique of metrical construction in such ἀπολελυμένα, in which the dochmiac with its freedom of form played a great part”²⁸. Y en efecto, en el pasaje de Eurípides que nos ocupa, el personaje entona un canto en ritmo dochmiaco, pero Hermíone no se enfrenta a una realidad objetiva, sino que a un castigo posible, cuyos fundamentos son minimizados por la nodriza, que no consigue calmar a la joven. Para insistir en ello Eurípides empieza con una construcción estrófica para terminar en astrófica, con lo que enfatiza la subida de tono patético de Hermíone, quien, a la par que canta, va alterándose, sin hacer caso a las recomendaciones de su aya, que le habla con la paciencia de una nodriza acostumbrada a las explosiones de una jovencita malcriada, lo que es corroborado por el hecho de que, tras la explosión de patetismo, insista en la exageración de esa actitud. Sirva de ejemplo el comienzo del breve parlamento que antecede a la entrada de Orestes:

²⁵ El último deseo evoca el comienzo de *Medea*: aquí Hermíone quisiera ser como la nave que atravesó las Simpliégades, mientras que en *Medea* las primeras palabras de la obra, en boca de la nodriza, lamentan que la nave de Argos las hubiera atravesado.

²⁶ Para el análisis métrico, en el que no podemos detenernos, remitimos a los de Garzya (colección Teubner 1978) y Stevens en sus respectivas ediciones, de cuyo contraste se infieren los problemas interpretativos de algunos lugares.

²⁷ Para esta estructura y sus causas son esclarecedoras las indicaciones de Wilamowitz en *Aischylos Interpretationen*, Berlín 1914, pp. 69-73.

²⁸ A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge University Press 1968², aquí p. 111.

Estas composiciones en ritmo docmiaco, con más o menos mezcla de formas yámicas, son acordes al carácter general del docmio y al uso de la métrica por Eurípides³¹. Como señala Dale, “The dochmiac is peculiary a tragic metre”, se utiliza para la expresión de sentimientos intensos, por lo que su uso en comedia es raro y cuando aparece, o bien es en paratragedia o en contraste con un contenido muy prosaico³². En ello insiste P. Rau en su estudio de los mecanismos de la paratragedia, donde señala: “Echt tragisches Metrum sind vor allem die Dochmien (auch mit Iamben und Anapästén), ein von der Tragödie, seit Aischylos, ausgebildetes Versmass zum Ausdruck seelischer Erregung. In der Komödie treten sie fast stets in Paratragödie auf”³³. Es decir, que el docmio, al ser un metro especialmente indicado para la expresión de la perturbación anímica, se convierte en una marca de los sentimientos intensos, lo que lo hace adecuado para crear con él un contraste cómico entre un contenido anodino y un ritmo intenso o para coadyuvar en caracterizar pasajes paratrágicos. Y esto nos lleva a plantearnos la escena de lamento de Hermíone desde otra perspectiva.

IV. El contraste entre la acumulación de procedimientos expresivos propios de las manifestaciones de intenso sufrimiento y la situación objetiva en la que se encuentra la joven, recordada constantemente por su nodriza, que no le acompaña en el lamento, es muy profundo, razón por la cual los investigadores se han esforzado en entender esa exageración patética³⁴. Para algunos la finalidad de la agitación del personaje es provocar una expectativa de mayores males que será truncada por la llegada liberadora

³¹ En los últimos años se ha investigado mucho sobre el docmio, primero para estudiar sus múltiples variaciones, fruto de su libertad de resolución intrínseca, ya expresada por A. Seidler que identificó 32 variantes en *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum* (Leipzig 1811-12, pp. 5 s.), cómputo que no ha dejado de crecer; West en su *Greek Metre* (Oxford University Press 1982) insiste en las variantes y combinaciones posibles con otros metros (en particular pp. 99-108 sobre los yambos y el ritmo crético-peonio y en 108-115 sobre los docmios, en los que muestra también la evolución en la tragedia); también para las combinaciones cf. E. Medda “Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia”, *SCO* 43, 1993, pp. 101-234. Últimamente diversos investigadores insisten en el peculiar carácter del docmio en su defensa del texto transmitido frente a los intentos “normalizadores” que aplican normas de responsión rígidas; así cf. St. Novelli, “Normalizzazione metrica e sintattica in Aesch. *Cho.* 639 ss.”, *QUCC* 77, 2004, pp. 55-62 ; o bien M.G. Fileni, “Docmi in responsione della tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico”, *QUCC* 78, 2004, 85-98, que tras unas interesantes reflexiones sobre los excesos normalizadores de algunos filólogos, estudia diversos casos en los tres trágicos; sobre otro ritmo cf. el trabajo de Bañuls y Crespo en este mismo volumen.

³² *Op. cit.*, pp. 113 s.

³³ *Paratragödie. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967, p. 13, que cita y estudia diversos pasajes, que también son analizados desde la perspectiva de la responsión estrófica por E. Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Universidad de Salamanca 1975, pp. 91-4.

³⁴ Dejamos de lado a quienes opinan que ésta es una tragedia fallida y que éste es un rasgo más de su escasa calidad, opinión que no compartimos, sino que pensamos que en ella experimenta Eurípides en los diversos lenguajes dramáticos.

de Orestes³⁵. Los excesos, sin embargo, llevan a otros a sospechar de los verdaderos sentimientos de Hermíone: en nuestra opinión no se equivoca Méridier cuando señala en nota a su traducción del v. 849³⁶, que Eurípides parece querer mostrar la exageración y la falta de sinceridad de la desesperación de Hermíone, que evoca tres formas de suicidio; como tampoco se equivoca del todo W. Schadewaldt cuando afirma que “in die Sphäre des Lyrischen erhoben, wird auch aus diesem Pathos ein an die Raserei grenzendes Entsetzen, ähnlich den Schrenkensliedern aischyleischer Chöre”³⁷. Acorde con esta opinión, Schadewaldt manifiesta más adelante que Hermíone ha experimentado un cambio inesperado de actitud³⁸; creemos que se trata de un aspecto de su carácter y que todo ello debe ser inmerso en el contexto y la finalidad que persigue el autor en esta obra.

Eurípides ha empezado aunando en el personaje de Hermíone los defectos más graves que se pueden dar en una mujer, a ojos de los griegos, en particular para los atenienses y los restantes pueblos de su ámbito geográfico-cultural; algunos de estos defectos proceden específicamente de su madre, otros son considerados comunes a todas las espartanas en virtud de la inadecuada formación que reciben y por su peculiar forma de organización social. Se ha destacado algunos como la crueldad, el recurso a la violencia, la imprudencia e impaciencia, rasgos que han sido puestos en relación con el cambio que se estaba operando en general en la sociedad, en particular entre los jóvenes en esta época de constantes conflictos bélicos, argumento con el que cabe ser cuidadoso, puesto que los dos jóvenes de comportamiento violento son Hermíone y Orestes, ambos procedentes de *genoi* emparentados, la una de Esparta y el otro relacionado con ella, por lo que no pueden ser exponentes de la juventud ateniense³⁹. En cambio sí parece relevante la crítica a los excesivos ímpetus juveniles y la llamada a la prudencia, que también se da en otras tragedias, como *Hipólito* y en *Suplicantes*, tras la cual podría verse una llamada a la moderación a los sectores más belicistas⁴⁰.

³⁵ Como señala di Benedetto en “La tragicità del conoscere”, p. 198, que además insiste en la asunción de conciencia de los actos por parte de Hermíone y compara su deseo de morir y de alejarse con los manifestados por Creonte en *Antígona* y Edipo en el *Edipo Rey*; el propio autor señala a continuación que “non siamo però nel caso di Ermione nella parte finale della tragedia. Segue infatti l’arrivo, nella sostanza liberatorio, di Oreste”.

³⁶ Edición y traducción de L. Méridier, *Euripide II, Hippolyte. Andromache. Hécube*, París 1927.

³⁷ W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublin 1966 (1ª ed. 1926), p. 152.

³⁸ *Op. cit.*, p. 172: “In der Andromache setzt der zweite Teil des Stückes, in dem Hermione für eine Weile Hauptperson wird, mit einem unerwarteten Umschlagen ihres Zornes in Furcht und Reue ein”.

³⁹ Desarrollado por C. Barone en su introducción a la edición y traducción con notas de esta tragedia en la colección BUR Classici Greci e Latini, Milán 1997.

⁴⁰ Cf. J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, París 1971, que en pp. 147 s. señala este hecho en las obras escritas entre 428 y 420, entre la muerte de Pericles y la expedición a Sicilia, cuyo debate Tucídides presenta como una confrontación entre los más jóvenes, alrededor de Alcibíades, y los mayores, con Cimón. Sirva de ejemplo los vv. 184 s., los primeros de la resis de respuesta de Andrómaca a Hermíone: κακόν γε θνητοῖς τὸ νέον ἐν τε τῷ νέῳ, τὸ μὴ δίκαιον ὅστις ἀνθρώπων ἔχει, *Malo en verdad para los mortales la juventud y aquel entre humanos que estando en la juventud no se atiene a lo justo*.

La interpretación de la escena de lamento ha de ser acorde con el conjunto de la obra, como es coherente con la finalidad que ésta persigue la caracterización de Menelao, altamente negativa⁴¹. No es asumible, pues, que Eurípides busque despertar la simpatía del público hacia la joven y la presente digna de conmiseración; su intención debe ser ahondar en la caracterización negativa precedente. Por ello no saca a escena una joven compungida, consciente de sus errores, que adopta ahora una actitud recatada, lejos de los excesos anteriores en los que se dejó llevar por los afectos, sino insiste en la presentación de una joven impulsiva y exagerada en una escena considerada “melodramática” por Stevens, que señala que “the effect of giving her language more appropriate to the tortured Io or to Oedipus overwhelmed by a fearful fate is to stamp the scene as melodramatic rather than tragic, and also to present Hermione as rather hysterical and possibly “putting on an act”, hoping that before she meets Neoptolemus he will hear of her wild grief and self-reproach”⁴². Con él y con Méridier vemos una buscada exageración en contraste con la situación objetiva. Eurípides quiere mostrar la falta de moderación de Hermíone más allá de los límites correctos, y lo hace hipercaracterizando el lamento, haciendo que sea según Stevens “melodramático”, en realidad “paratrágico”: como si fuera un comediógrafo, Eurípides acumula procedimientos utilizados habitualmente para la manifestación del sufrimiento extremo, interjecciones, reiteraciones, procedimientos fónicos, respuestas léxicas, términos altamente poéticos, metáforas ... y docmios. Precisamente el uso durante un pasaje extenso de docmios, escasamente combinados con otros ritmos, especialmente indicados para la expresión de la profunda turbación y por ello para la paratragedia, es un indicio de que esta escena no puede ser tomada en serio, como no se la toma en serio la nodriza, según hemos señalado en varias ocasiones. Estos recursos están puestos al servicio no de mostrar la desesperación de la joven, sino de provocar la comicidad del público ante su desmedido lamento por un castigo del esposo tan sólo posible, que además el público sabe que no se producirá.

La exageración de Hermíone en la manifestación de su sufrimiento, que en Eurípides está al servicio de la paratragedia del *pathos*, es transformada por Racine en trágica expresión de un sufrimiento real, capaz de llevar a la muerte a la joven. Racine transforma su cólera por el temor a verse relegada, que en Eurípides es el inicio de la peripecia, en la que ella toma la iniciativa y acosa a Andrómaca, en un desmedido amor por Pirro, al que está prometida, quien, sin embargo, ni rompe el compromiso ni lo cumple, pendiente de la actitud de Andrómaca, de quien está enamorado. Racine hace que Hermíone soporte humillaciones por amor, como incluso le dice al propio Pirro:

⁴¹ Para la complejidad de las diversas caracterizaciones de Menelao *cf.* la introducción de E. Calderón a su edición y traducción de *Ifigenia en Áulide* para la colección *Alma Mater* (Madrid 2002), en particular pp. XLIX s. Verrall, *op. cit.*, señala que “Of the characters Menelaus is the most elaborate and interesting (...) Menelaus is a sinister personage...” (p. 42), al que compara con un Borgia de la Italia renacentista.

⁴² *Cf.* el comentario a los vv. 825 ss.; a ello añade Stevens que esta escena también prepara la llegada de Orestes.

El vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
 Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
 Rechercher una Grecque, amant d'une Troyenne?
 Me quitter, me reprendre, et retourner encor
 De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?
 Et même en ce moment où ta bouche cruelle
 Vient si tranquillement m'annoncer la trépas,
 Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas. (acto IV, escena V)⁴³

Hermíone quiere querer a Orestes, pero, aún después de pedirle que mate a Pirro, no muestra la determinación de una asesina, sino la turbación de una persona totalmente desesperada, que se debate entre el amor y el dolor. Por ello, cuando Orestes le comunica la muerte de Pirro, para sorpresa de aquel, le llena de reproches e insultos al no haber sabido ver en su cruel petición la desesperación de una mujer consumida por el amor y los celos. Esta Hermíone no se va con Orestes, sino que anuncia que se queda donde Pirro y sale de escena. Por Píldes sabemos de su final:

Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,
 Lever les yeux au ciel, se frappar et tomber. (acto V, escena V)

Como la Fedra senecana, pero sin el largo discurso que aquella pronuncia⁴⁴, muere sobre el amado, de cuya muerte es responsable. Racine supo dotar de una gran sensibilidad a esta joven enamorada, describiendo con maestría los embates del amor y los celos que sufre su corazón, adornada además con una grandeza trágica que la lleva a morir en silencio sobre el cuerpo del amado. No es extraño, pues, que las mejores actrices francesas se hayan querido medir, según sus características dramáticas personales, con los personajes de Andrómaca o de Hermíone. Racine transformó en justificados lamentos las desmedidas quejas de aquella jovencita eurípidea, con lo que embelleció un personaje en cuya caracterización negativa Eurípides se había servido de la paratragedia del *pathos*.

⁴³ Utilizamos la edición de *Andromaque* de Hachette (París 1948), colección *Les Grands Écrivains de la France*.

⁴⁴ Tampoco la Fedra de Racine sigue la forma de suicidio de la de Séneca, sin duda por lo que tiene de inverosímil pronunciar un largo discurso con la espada en la mano sin que ni Teseo ni ninguna otra persona tenga ocasión de arrebatársela; la Fedra de Racine opta por un veneno, que le da la posibilidad de hablar cuando la muerte es ya inevitable.

CATULO, OVIDIO Y PROPERCIO EN EL ANACREÓN DE QUEVEDO

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO
Universidad de Murcia

En 1609 dedica Quevedo su *Anacreón castellano* a Don Pedro Girón, Duque de Osuna¹, pero la obra no vio la luz hasta casi dos siglos después, y no sin problemas, pues los juicios le fueron muy desfavorables. Ciertamente, cuando en 1786 Pedro Estala se interesó en la publicación del *Anacreón*, y el Consejo de Castilla encargó a Casimiro Flores Canseco emitir su censura, ésta no pudo ser más negativa²; años más tarde, sin embargo, fue llevado a la imprenta³.

La obra⁴ consiste, como reza el título, en una “Paráfrasi y traducción de Anacreonte según el original griego con declaración de lugares dificultosos”⁵, y consta claramente de dos partes, la traducción castellana de cincuenta y cinco odas, y el comentario que acompaña a un buen número de ellas. Este comentario se compone, a veces, de una primera parte en la que, bajo el nombre de “Henrico Stephano”, se ofrecen una serie de notas y, de una segunda, en la que bajo el nombre de “Don Francisco de Quevedo”, aparecen otras anotaciones. En otras ocasiones, encontramos únicamente el comentario de Quevedo.

¹ La mencionaba Quevedo en *España defendida*, cuya dedicatoria al rey Felipe III era también de 1609. Cf. Don Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. de F. Buendía, Madrid, 1958, t. I, p. 516.

² Incluso no la consideraba quevediana. El informe se lee en M. Serrano y Sanz, “El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII”, *RABM* 10, 1907, pp. 295-305, citado y utilizado por S. Benichou-Roubaud, “Quevedo helenista”, *NRFH* 14, 1960, pp. 51-72 y J. Simón Díaz, *La bibliografía, conceptos y aplicaciones*, Barcelona, 1971, pp. 206-216. Puede verse también J. Simón Díaz, “El helenismo de Quevedo y varias cuestiones más”, *Revista de Bibliografía Nacional* 6, 1945, pp. 87-98 y C. Hernando, *Helenismo e ilustración*, Madrid, 1975, pp. 185-188.

³ *Anacreón castellano con parafrasi y comentarios por Don Francisco Gómez de Quevedo*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1794; ha sido objeto de varias ediciones, siendo la mejor la de J.M. Bleuca, *Francisco de Quevedo, Obra poética*, v. IV, Madrid, 1981, pp. 249-344; citamos por ella con “Bleuca”.

⁴ Comienza con la Vida de Anacreonte (Bleuca 249-254), una Dedicatoria a Don Pedro Girón (255) y los elogios de L. Tribaldo de Toledo, Jerónimo Ramírez y Vicente Espinel (256-258).

⁵ Esta parte, que constituye la obra propiamente dicha, se encuentra en Bleuca 259-344.

Esta estructura aporta importante información, pues Quevedo comunica implícitamente a sus lectores que ha partido de la edición de Henricus Stephanus (Henrie Estienne), obra que, lógicamente, ellos –lectores cultos– deben conocer. Se trata, como es bien sabido, de una serie de poemas que el humanista francés publicó bajo el nombre de Anacreonte⁶, los cuales gozaron de enorme fama desde su aparición y de duradera influencia⁷. Quevedo partió, pues, del trabajo de Estienne⁸. Éste

⁶ La primera edición data de 1554 (*Anacreontis odae ab Henrico Stephano Ivce et latinitate nunc primvm donatae*. Parisiis, 1554), y la segunda, de 1556 (*Anacreontis et aliorvm Lyricorum aliquot poetarvm Odae. In easdem Henr. Stephani Observationes. Eadem Latinae*. Typis Regiis Parisiis, apud Guil. Morelium, in Graecis typographum Regium, & Rob. Stephanum. Los poemas se incluyeron posteriormente en su edición de Píndaro y otros poetas líricos griegos, que vio la luz por primera vez en 1560, y fue objeto de varias reediciones (*Pindari Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia. Caeterorum octo Lyricorum carmina, gr. lat. recensione Henrici Stephani*, typis eiusdem Stephani Parisiis 1560 (manejamos el ejemplar Madrid BN R 22954).

⁷ La fama de estas odas, que fueron pronto traducidas e imitadas, debió mucho, sin duda, a creerse escritas por el poeta griego arcaico Anacreonte; así lo aceptaba, lógicamente, Quevedo. Hoy se sabe no sólo que Anacreonte no las escribió, sino que pertenecen a fechas y autores muy distintos y distantes; se suele aceptar que van del siglo II-I a. C. hasta el V-VI d. C.; puede verse M. Brioso Sánchez, *Anacreonte, un ensayo para su datación*, Salamanca, 1970. En este trabajo hablaremos, como Quevedo y Estienne, de “Anacreonte”. Por otra parte, la edición de Estienne estuvo rodeada de un gran misterio, pues silenció el manuscrito que editaba, sabiéndose después que era el *Codex Palatinus Gr. 23* (se encuentra actualmente en París BN). Sobre estas odas puede verse, por ejemplo, M. Fernández Galiano, “Anacreonte, ayer y hoy”, *Atlántida* 7, 1969, pp. 570-591; M. Brioso Sánchez, *Anacreónticas*, texto traducido y revisado por M. Brioso, Madrid, 1981, xxi-xxvi; P.A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic tradition*, Cambridge, 1992; y en cuanto a las traducciones, J. O’Brien, *Anacreon redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Michigan, 1995; C. T. Pabón, “Sobre algunas traducciones del griego en el siglo XVIII”, *CFC* 5, 1973, pp. 207-231; R. Herrera Montero, “Quevedo y la anacreóntica”, en *Actes IX Simposi Secc. Cat. SEEC*, Andorra-La Seu d’Urgell, 1966, pp. 419-423; M. Valverde Sánchez, “Cienfuegos y la tradición anacreóntica”, *Estudios Clásicos* 119, 2001, pp. 63-88; o R. Torné Teixidó, “Les Anacreóntiques tradides per Carles Riba (1913)”, *Faventia* 24/1, 2002, pp. 161-178.

⁸ Probablemente tuvo las tres ediciones mencionadas. Quevedo suele poseer más de una edición de los textos que lee y cita (puede verse F. Moya, “*Con pocos pero doctos* Quevedo espejo de los clásicos”, en prensa en *Actas del XI Congreso español de Estudios Clásicos*); y con más razón en este caso. Las ediciones de Anacreonte son muy semejantes. La primera (1554) presenta la siguiente estructura: un prólogo en griego (4 páginas); poemas preliminares: un epigrama de seis dísticos (que comienza: “Inventis glandem qui nos fastidit aristis”), otro de seis (“Aut hos versiculos dictavit Apollo poetae”) y una “oda” en griego de dieciocho versos (que comienza Φύσις ᾧ ἔνεσι’ καλῆ; las odas de Anacreonte; poemas de Anacreonte y otros autores; las palabras de Estienne (en latín) al lector; y, por último, la traducción latina de treinta y una odas (hemos manejado el ejemplar M BN R-9652). La segunda edición (1556) es prácticamente idéntica, aunque se sustituye el prefacio en griego y los poemas preliminares por las noticias sobre Anacreonte de Suidas; cambian de mayúsculas a minúsculas los títulos de cada una de las odas; y aparece un número mayor de composiciones del mismo Anacreonte y otros autores. Pero, pese a la semejanza de ambas ediciones, se puede saber que poseyó las dos: ciertamente en la de 1554 en el prefacio existe un texto homérico que Quevedo introduce en el fragmento II, cf. Benichou-Roubaud, “a.c.”, 61; la segunda le proporcionó, como diremos *infra*, la traducción de Helia Andrea, que aparecía en el mismo volumen (si no tuvo ésta, tendría la primera de Helia Andrea); en cuanto a la de “Píndaro y otros líricos” (1560), de ahí tomó la “vida de Anacreonte” con que comienza el *Anacreón castellano*; cf. Benichou-Roubaud, 60s., que pone de relieve las “equivocaciones” en que incurrió al traducir las noticias de Lilio Giraldo que allí se encuentran.

edita⁹ cincuenta y cinco odas de Anacreonte¹⁰ (ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ ΟΔΑΙ, pp. 3-53) a las que siguen algunas de otros autores, entre ellos el propio Anacreonte (ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΟΔΑΙ, pp. 54-69); las acompaña de un Comentario (pp. 70-100)¹¹ y la traducción latina de algunas de ellas (pp.101-122).

Quevedo, pues, teniendo una –o más de una– edición *stephaniana*, traduce las odas y hace sus comentarios. En cuanto a las traducciones, debemos recordar que éstas han sido el principal y casi único móvil de las críticas recibidas y de los juicios negativos emitidos sobre la obra. A Quevedo se le critica –podemos formularlo así– que tradujese del griego sin conocer esta lengua¹². Desde luego, desde la óptica que contemplaba la obra tenía razón Flores Canseco en su censura¹³ y la tiene Benichou-Roubaud al mostrar que Don Francisco traduce partiendo de traducciones latinas, y que no ha tenido en cuenta el texto griego, ni ha visto manuscrito alguno. Todo eso es cierto; él suele seguir las traducciones latinas de los textos griegos que utiliza, y gusta de paráfrasis, amplificaciones y de permitirse libertades¹⁴; ahora bien, lo que no hacía –me atrevería a decir nunca– era engañar a sus lectores. En la dedicatoria de la obra dirá que hace su paráfrasis y traducción “según el original griego más corregido”, y para él ese original griego era, sin duda, el que Estienne mostraba en su edición; en ella estaban sus correcciones al texto, y Quevedo alude a estas enmiendas o dice leer el texto griego con “Henrico Stephano”. Además, el texto griego editado por Estienne estaba, lógicamente,

⁹ Describimos la edición de 1556, por la que citaremos; hemos utilizado el ejemplar Madrid BN 2-50506.

¹⁰ La correspondencia de estas con las odas del *corpus* conocido como *Anacreonte* es la siguiente: 1 [23], 2 [24], 3 [33], 4 [32], 5 [44], 6 [43], 7 [31], 8 [37], 9 [15], 10 [11], 11 [7], 12 [10], 13 [12], 14 [13], 15, [8], 16 [26], 17 [4, 1], 18 [5], 19 [21], 20 [22], 21 [18, vv. 1-9], 22 [18, vv. 10-17], 23 [36], 24 [40], 25 [45], 26 [49], 27 [49], 28 [16], 29 [17], 30 [19], 31 [9], 32 [14], 33 [25], 34 [51], 35 [54], 36 [52 y 52a], 37 [46], 38 [47], 39 [50], 40 [35], 41 [38], 42 [42], 43 [34], 44 [30], 45 [28], 46 [29], 47 [39], 48 [2¹⁰], 49 [3], 50 [56], 51 [57], 52 [59], 53 [55], 54 [53], 55 [27]. Quevedo elige además dos “fragmentos” de entre los otros poemas que presenta Estienne: son *Anacr.* 41 y el fr. 50 de Anacreonte.

¹¹ “Henr. Stephani Observationes in Anacreontis carmina” –con numeración seguida sin indicar a qué oda pertenecen–; las preceden y clausuran unas palabras al lector.

¹² Esta crítica la hizo Góngora nada más conocer la obra; famosos son sus poemas “Anacreón español/ no hay quien os tope”, o “Aunque entiendo poco griego”, contestados por Quevedo en los poemas 829 y 828 (edición de Bleuca).

¹³ Flores Canseco miraba la fidelidad al texto griego, y, a su juicio, el traductor “no entiende ni aun los primeros rudimentos del griego”; tampoco le gustaban las paráfrasis y amplificaciones de las odas.

¹⁴ Recibió, en contraposición a las “exageradas” críticas, elogios también exagerados por parte de quienes veían en Quevedo un grandísimo helenista. Cf., por ejemplo, E. Gregores, “El humanismo de Quevedo”, *AFC* 6, 1953-54, pp. 91-105; o D.G. Castanien, “Quevedo’s *Anacreón castellano*”, *SPh* 55, 1958, pp. 568-575. Contra ellos y sus juicios se dirige, sobre todo, Benichou- Roubaud. Sobre todos estos aspectos remitimos al trabajo fundamental de L. Schwartz, “El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII”, en *El Humanismo norteamericano. Actas de la I Conferencia internacional “Hacia un Nuevo Humanismo”*, Córdoba, 2001, pp. 1171-1201; aquí se encuentra una adecuada valoración de la obra.

detrás de su traducción latina. Quevedo indica que tradujo por el texto de Estienne aquellas que éste vertió al latín¹⁵. Para las odas no traducidas por Estienne¹⁶ contaba con la versión de Helia Andrea¹⁷, que había traducido las cincuenta y cinco de la edición *stephaniana*¹⁸. Por tanto, sus palabras son ciertas. Quevedo cita asimismo la traducción latina de Eilhard Lubin¹⁹ y la francesa de Remy Belleau²⁰, las cuales seguían directa o indirectamente el texto de Estienne.

En fin, es cierto que en el *Anacreón* no vemos a un helenista²¹ ni a un filólogo clásico, pero sí vemos a un enamorado del mundo antiguo, del que tiene un vasto y profundo conocimiento. Quevedo quiere dar a conocer estos poemas²², y desea dar luz –“declarar”– a aquello que lo precisa, sin dejar de intervenir, como suele ser su costumbre, en los mismos textos que traduce o comenta, bien porque considera que entiende mejor o de modo algo distinto las palabras del poeta, o porque quiere dialogar con el

¹⁵ En su comentario a oda 3 (cf. Blecua 270) dice Quevedo omitir algunas notas de Estienne “porque ... he seguido en mi versión sus enmiendas, y he leído con él lo griego”; en odas 9 y 19 afirma traducir siguiendo las “notas” o enmiendas de Estienne y en 46, de modo más explícito, dice seguir su traducción: “las enmiendas van en mi traducción, por haber leído con él las pocas que tradujo”; alude a sus traducciones en comentario a odas 2, 28, 40.

¹⁶ No traduce veinticuatro; son las siguientes: 6, 7, 8, 10, 13, 18, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 32, 36, 38, 39, 41, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 54.

¹⁷ La segunda edición de esta obra (*Anacreontis Teii antiquissimi poëtae Lyrici Odae, ab Helia Andrea Latinae factae*, Lutetiae, Apud Robertum Stephanum & Guil. Morelium, 1556) se encuaderna en el mismo volumen que la segunda edición, de 1556, del Anacreonte de H. Stephanus. Quevedo menciona esta traducción en los comentarios a las odas 2, 5, 18, 28 y 40 (cf. Blecua 266, 274, 305 y 319).

¹⁸ Quevedo informaba de la utilización de ambas obras; el modo de servirse de ellas lo ha puesto de manifiesto en un concienzudo estudio comparativo Benichou-Roubaud, “a.c.”, pp. 62-68.

¹⁹ *Eilhardvs Lubinvs. Anacreontis (...) quae restant carmina*, Rostochii (Rostock), 1597. Quevedo menciona la traducción en comentario a odas 5 y 40 (cf. Blecua 274 y 319).

²⁰ *Odes d’Anacréon (...) traduites de grec en françois, par Remi Belleau (...) ensemble quelques petites hymnes de son invention*. A. Wechel, Paris, 1556 (con varias reediciones). La menciona en comentario a oda 5 (cf. Blecua 276).

²¹ Desde luego debía de saber cuál era la tercera persona del presente del verbo εἶμί, cuyo “desconocimiento”, curiosamente, se le achaca; su “personal” comentario a oda 9 (cf. Blecua 281) es el causante de la crítica; cf. Benichou-Roubaud, “a.c.”, 70 (volveremos sobre ello en otro lugar). En cuanto al conocimiento que tenía Quevedo del griego, soy de quienes piensan que era más que mediano, lo que no se opone a que a sus intereses conviniese el seguir las versiones latinas, y que “mirase” el griego de modo esporádico; puede verse L. Schwartz, “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola* 3, 1999, pp. 293-324.

²² Y cree mejorarlos, como dice en el lugar citado de *España defendida*. De esta opinión es también J.M. Díaz Regañón, *Anacreónticas*, Madrid, 1975, p. 10, aunque no elogie precisamente esta clase de versiones, por no ser “respetuosas del pensamiento ajeno”, y porque “más que dar una imagen de la antigüedad pretenden hechizar a sus lectores con las galas de su ingenio poético infinitamente superior al de sus modelos”.

texto, interpretando *ad bonam partem* lo que allí se dice, o aduciendo otros textos que rebaten ideas “poco ortodoxas”²³.

Quevedo en esta obra hace lo que quiere hacer; quiere, pues, como decía en su dedicatoria al Duque de Osuna, poner a Anacreonte en la lengua castellana, en la que no estaba todavía (“Por ser Anacreón la gala y elegancia de los griegos, famoso autor en todas lenguas, y no visto en la nuestra”²⁴). Su traducción-paráfrasis (Quevedo pretende hacer su versión, no una traducción literal) va acompañada de comentarios a un texto bien corregido (“y por ir con más copiosos comentarios que hasta ahora ha tenido, más corregido el original”), corrección que Quevedo no se atribuye a sí mismo, sino al editor del que parte; sin embargo, sí reconoce suyas otras notas (“y con muchos lugares declarados –no advertidos jamás–”); todo ello es lo que le hace atreverse a enviar a tan ilustre destinatario tan pequeña obra²⁵.

Don Francisco, pues, en esta dedicatoria describe implícitamente la obra; consta de traducción, comentarios de Estienne, y comentarios propios, en los que –no debe pasarse por alto– se descubrirán cosas que no habían sido advertidas ni declaradas antes por nadie. Si en la traducción reconoce partir de traducciones latinas previas, en el modo de “declarar” algunos textos, es decir, en sus comentarios, a Quevedo corresponden, también a nuestro juicio, importantes novedades y no pocos aciertos²⁶.

Como comentarista parte, lógicamente, de Estienne, aunque no es un mero seguidor. El *modus operandi* quevediano, la independencia de que goza en sus comentarios, puede quedar de manifiesto si partimos de algunos datos. El editor francés no ofrece comentarios a todas las odas; tampoco lo hará Quevedo²⁷; y, aunque, como hemos dicho, Quevedo reproduce, antes de los propios, los comentarios de Estienne, pocas veces encontramos juntas las anotaciones de ambos. De las cuarenta odas²⁸ que anota

²³ Este análisis requeriría un espacio del que no disponemos; nos limitamos a remitir a comentarios como los de las odas 18, 27, 28, 36, o 40.

²⁴ Es la primera traducción, aunque la de Esteban de Villegas llegó, la primera, a la imprenta.

²⁵ Así lo dice: “me atrevo, siendo pequeña la obra, a ponerla en manos de V.E., donde hallarán estima el autor, lima mis descuidos, y premio y amparo mi estudio. Guarde Dios a V.E. Madrid 1 de Abril, 1609. Criado de V.E.”.

²⁶ La misma Benichou-Roubaud, tras criticar duramente el “helenismo” de Quevedo, confrontando sobre todo las traducciones quevedianas con las de Estienne y André, dirá: “Sin embargo, no debemos ser demasiado severos con él (...): los comentarios (...) son fruto de lecturas variadísimas y representan un trabajo considerable de compilación e investigación” (cf. p. 72).

²⁷ Estienne no comenta quince: 7, 13, 14, 16, 19, 24, 26, 27, 34, 35, 44, 45, 47, 48 y 49. Quevedo no comenta treinta y tres: 6, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53 y 54, coincidiendo con Estienne en no comentar once: 14, 16, 24, 26, 34, 35, 44, 45, 47, 48 y 49.

²⁸ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 50, 51, 52, 53, 54 y 55.

Estienne, Quevedo sólo reproduce los comentarios de siete²⁹: 1, 2, 3, 4, 5, 9, 23, aunque alude a lo dicho por él en su comentario a odas 19, 43 o 46. Esto es significativo porque, si bien es cierto que muchas de las notas de Estienne eran textuales y Quevedo podía omitirlas por haber dicho que seguía su texto, no todas se limitaban a estas cuestiones. En veintiuna odas comentadas por Estienne (6, 8, 11, 15, 17, 20, 21, 22, 25, 30, 31, 31, 33, 37, 38, 39, 41, 42, 50, 51, 53 y 54), no ofrece él comentario alguno, y en otros casos, sustituye los de Estienne por los suyos propios; lo hace en odas 10, 12, 18, 28, 29, 32, 36, 40, 43, 46, 52 y 55. En otras ocasiones, ofrece sus comentarios a odas que no lo recibían en la edición francesa: odas 7, 13, 19, 27. La independencia de sus comentarios parece, pues, evidente.

En las notas de Estienne predominan cuestiones de lecturas, ligadas a problemas de prosodia, y con el refrendo de otros lugares para las opciones asumidas; a veces se destacan los valores estilísticos de los poemas; las citas de autores responden en ocasiones a razones de erudición, explicar la traducción latina elegida o mostrar la validez de la imitación. Para todo ello una serie de autores son citados, unos, conocidos directamente, otros, a través de “obras de referencia”, Ateneo sobre todo. Los nombres que aparecen en las notas de Estienne son los siguientes: Agatías, Alceo, Anacreonte, Antípatro, Aristófanes, Aristóteles, Asclepiades (sin mencionar nombre), Ateneo, Eustacio, Filóstrato, Focílides, Gelio, Hefestión, Homero, Horacio, Íbico, Jenofonte, Lucrecio, Ovidio, Píndaro, Plinio el viejo, Plutarco, Pollux, Porfirión, Propercio, Quintiliano, Sinesio, Sófocles, Suetonio, Teócrito, Tibulo, Timocles, Timocreonte Virgilio y Jenarco³⁰.

A Quevedo las *lectiones* no le preocupan, pues sigue el texto de Estienne; a él le interesa dar luz al texto y justificar, sobre todo, a Anacreonte, poeta que alaba nada menos que el vino o el amor homosexual; él mostrará, como hacía en “su vida”, que los poemas no responden a una realidad personal, interpretará de modo distinto algunas de las palabras del poeta; o traerá en su apoyo textos de otros escritores paganos que contradicen las ideas defendidas en las odas; en fin, el humanista cristiano se percibe ya en esta obra, una de las primeras, y los tonos algo moralizantes no son ajenos a este *Anacreón*. Para lograr sus objetivos acudirá, aunque hay omisiones³¹, a los mismos au-

²⁹ Pero no siempre completos; *cf.*, por ejemplo, lo que dice en el comentario a la oda 46: “He dejado de poner todas las notas de Henrico Stephano, porque las declaraciones son leves y flacas, (...), aquí cita dos lugares de Propercio poco importantes” (*cf.* Blecua 328); las citas omitidas no son de tan poco peso, como puede verse en F. Moya, “Lucilio en Quevedo. ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?” (en prensa en *Homenaje a la Profesora M^{ra} José López de Ayala*). Otras omisiones de notas las justifica el mismo Quevedo, pues son textuales y van incorporadas a su traducción; *cf.* nota 13.

³⁰ Ofrecemos la lista en orden alfabético. Mención especial merecen en Estienne la presencia de Alceo y Horacio, poetas que le sirven para defender su idea de la “imitación” —muchos son los poemas de Horacio que reproduce mencionando su “fuente” griega (*cf.* pp. 88-93, en nota a oda 31, v. 3)—. Horacio, como dice, también le ayuda a hacer la versión de algún texto griego que le plantea algún problema, o sencillamente dice haberlo seguido de cerca en la traducción latina de alguna oda griega.

³¹ No aduce citas de Agatías, Alceo, Antípatro, Aristófanes, Eustacio, Filóstrato, Gelio, Hefestión, Íbico, Jenofonte, Lucrecio, Plutarco, Pollux, Porfirión, Quintiliano, Sinesio, Suetonio, Tibulo, Timocles, Timocreonte o Jenarco.

tores que Estienne –ofreciendo, lógicamente, otros lugares–, y añadirá citas de otros³², ausentes en la edición francesa: Apuleyo, Aquiles Tacio, Catulo, Cicerón, Boecio, Diógenes Laercio, Dioscórides, *Eclesiastes*, Eliano, Estacio, Estrabón, Estobeo, Filón, Gregorio Nacianceno, Hesíodo, Isócrates, *Libro de los Proverbios*, Licofrón, Lucilio, Marcial, Nicandro, Opiano, *Orphica*, Petronio, Sexto Pompeyo, Teofrasto y Tertuliano. Con estos textos Quevedo dirá lo que considera necesario acerca de una oda, y en ellos radica gran parte de la novedad de su trabajo. De entre todos merecen mención especial los autores “elegíacos” latinos, Catulo, Ovidio y, por encima de todos, Propertio.

Comenzamos con Catulo, autor que estaba ausente del comentario de Estienne. Aparece a propósito de la oda 32³³; en ella se canta que es más difícil contar amores que contar las hojas de los árboles en primavera o las arenas del mar, etc. Estienne limitaba el comentario de esta oda a decir que el verso 18: τί φής ἀεὶ κηρωθεῖς estaba corrupto y que no sabía bien cómo enmendarlo, aunque el sentido era claro gracias al verso siguiente. Ciertamente se reconoce como un *locus desperatus*; Estienne, por otra parte, no traduce esta oda al latín.

En cuanto a Quevedo (*cf.* Blecua 310-312), él no alude al problema textual; traduce la oda siguiendo la versión de André, y añade un largo excursus en que mantiene el espíritu, que no la letra. Para “declarar” el poema griego, y dar razón de la “confusión en la cuenta” de que habla Anacreonte, presenta su hermosísima versión en sendos romances de dos poemas de Catulo, el 5 y el 7. Dicen así:

Carmen 5

Vivamos, Lesbia mía, y amemos, y no estimemos en nada los invidiosos rumores de los viejos que nos cansan. Pueden nacer y morir		éstos, y luego otros mil y otros cientos me da blanda; y tras éstos otros mil, y otros ciento; y cuando hayan confundido los millares	15
los soles; mas si la escasa luz nuestra muere, jamás vuelve a arder en viva llama. Perpetua noche dormimos, y así, antes que la Parca	5	la cuenta con esta traza, confusos los mezclaremos, sin saber en qué fin paran, y sin que ningún malsín invidie gloria tan alta:	20
de las prisiones del cuerpo desciña con llanto el alma, dame mil besos y ciento luego, y con mil acompaña	10	que no nos podrá ofender, aunque más malicia traiga, pues sólo sabe que hay besos; pero cuántos, no lo alcanza.	25

³² La mayoría de las citas son directas, aunque algunas, como él mismo dice, proceden de obras, como la de Ateneo, que conocía bien y le sirvió de mucho.

³³ El título de la oda es ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΕΑΥΤΟΥ ΕΡΩΤΑΣ, y el verso primero (*Anacr.* 14) comienza: Εἰ φύλλα πάντα δένδρων.

Carmen 7

¿Preguntas con cuántos besos tuyos me contento, Lesbia? Respóndote que con tantos como hay en la Libia arenas; o en el cirenáico campo	5	ven, cuando la noche calla, los hurtos que amor ordena en los oscuros amantes amigos de las tinieblas. Tantos besos solamente	10
las soporíferas yerbas entre el Oráculo ardiente de Amón pobre de grandeza y el monumento sagrado de Bato antiguo; o quisiera	15	le sobran y le contentan al ya perdido Catulo por tu divina belleza, que no los pueda contar el curioso, ni los pueda, con ojos invidioso y malo, fascinar la mala lengua.	20
tantos besos de tu boca cuantas doradas estrellas			

A Quevedo, insistimos, le interesa aclarar e ilustrar lo que dicen los textos que traduce. Lo deja patente en las palabras que encabezan su comentario a esta oda: “Misterio tiene esta confusa cuenta de sus amores sin determinarla”.

Ciertamente Anacreonte dice que sólo confiará la cuenta de sus amores a quien sea capaz de contar las hojas de los árboles o las arenas, es decir, nadie podrá saber cuántos son, pues, además, la cuenta de amores que muestra es imposible de determinar, como lo es la de los poemas de Catulo. Quevedo lo sabe y dice: “Y declárase con dos lugares curiosos de Catulo; el primero, *Epig. VA Lesbia*”. Tras estas palabras ofrecía su traducción del *carmen 5*, que hemos adelantado, y seguía mostrando ese interés por dar luz a las palabras de Anacreonte en lo que leemos tras esta traducción, y que sirve para introducir la segunda, es decir, la del poema séptimo de Catulo. Leemos en Quevedo: “Añade Mureto en sus notas: tenían por cierto que la fascinación no dañaba a aquellas cosas cuyo nombre o número se ignoraba. Pero Josefo Escalígero sobre la séptima a Lesbia que es ésta”, la cual vuelve a situar traducida Quevedo en este lugar; tras ella continúa con la información que ofrecía Escalígero: “Fascinar” es aojar; fascino es el ojo. Había entre los gentiles dios del fascino, Priapo; éste era entre ellos dañoso en el alabar y ver. Escalígero, con su acostumbrada hipocresía, nota sobre esta epigrama lo que Mureto sobre aquella, y añade que en las cosas que se guardaban se ponía esta palabra “*multa*”, “mucho”; porque como en ella no hay número determinado postrero, estaba libre del fascino. Anacreonte, pues, contando sus amores, porque no le suceda mal, y se los puedan envidiar, confunde los números, y acaba con la palabra *multa*, “mucho”, pues dice que aún no empezaba; que muchos más le quedaban en los Bactros. Y es, sin duda, así, porque habla con el que presume de curioso de contar las arenas del mar, y el fascino está en el contarlos y en saber el número (...)”³⁴.

³⁴ Continúa remitiendo a Escalígero para otros textos; conjetura que el “*et caetera*” que se usa en castellano pudiera tener su origen en esta creencia, e informa de una obra que tiene entre manos en defensa de Homero. En cuanto a la información que aporta de Mureto y Escalígero, se encuentra,

No es preciso ni de este momento hacer el elogio de las dos espléndidas versiones, pero baste de ejemplo, en la primera de ellas, la belleza de los versos “añadidos” 11-12, con expresiones como “desciña con llanto el alma”, o la precisión del término “malsín”³⁵ (v. 23) para traducir *malus* de Catulo (v. 12). Sí lo es insistir en que dar razón de una superstición que ve implícita en la oda anacreóntica es lo que induce a Quevedo a aportar la información que ofrecían Mureto y Escalígero en sus ediciones de Catulo y, sobre todo, a traducir sus poemas³⁶.

En más ocasiones encontramos a Ovidio³⁷, que sí estaba en Estienne. Quevedo traduce los textos ovidianos que Estienne aporta en su comentario a la oda primera³⁸; el poeta griego la dedica a su lira, que, como es lógico, no está destinada a cantar guerras. En el comentario de Estienne, junto a otros textos encontramos Ov., *am.* 1, 1, 1s.; 3, 12, 15s.; 2, 1, 11 y 2, 1, 35s. En su propio comentario aportará Quevedo, para insistir en que las únicas guerras de las que el amante sabe son las del amor, otro verso ovidiano (Ov., *am.* 1, 9, 1). Y un nuevo verso ovidiano, el famoso *Est deus in nobis, agitante calescimus illo* <Ov., *fast.* 6,5> será aducido en el comentario a la oda 13³⁹, a la que no ofrecía nota alguna el editor francés. Quevedo se detiene en el furor del enamorado, de que habla la oda, pero establece diferencias con el del bebedor o el del poeta, y es con Ovidio con quien dice que “el furor del poeta es divino”. Y mayor entidad tiene el pasaje de Ovidio que se lee en el comentario a la oda 46⁴⁰. Se trata de Ov., *ars* 275-280, versos que amplían, dice Quevedo, lo que sobre el poder del dinero leemos en Prop. 3, 13; Ovidio⁴¹ le sirve, desde luego, para insistir en que las mujeres prefieren a los ricos,

respectivamente, en *Catvllvs et in evm Commentarivs M. Antonii Myreti*, Lvqdvni Apvd Gvlielmvm Rovillivm, 1559, p. 26 (utilizamos el ejemplar M BN 2-29905) y *Catvlli, Tibvlli, Propertii nova editio, Josephvs Scaliger Jvl. Caesaris F. recensvit, Eivsdem in eosdem Castigationvm liber*, Lutetiae, apud Mamertum Patissonium, in officina Rob. Stephani, 1577, p. 17 (utilizamos el ejemplar M BN 2-21867).

³⁵ Leemos en S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona 1998 (1987¹), p. 781: “Malsín. *Quia malus, latine et graece sycophanta*, el que de secreto avisa a la justicia de algunos delitos con mala intención y por su propio interés, y hazer este oficio se llama malsinar”.

³⁶ Quevedo era un excelente conocedor de Catulo, aunque entre sus “lectores” no lo incluya J.H. Gaisser (*Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, 1993).

³⁷ Al ser mayor el número de citas nos limitaremos a reproducir alguna, como en el caso de Propercio.

³⁸ Comienza: Θέλω λέγειν ἸΑτρείδας; corresponde, como ya indicamos, a *Anacr.* 23.

³⁹ *Anacr.* 12: Οἱ μὲν καλήν Κυβήβην. Cf. Blecua 286.

⁴⁰ Cf. Blecua 329. Comienza: Χαλεπὸν τὸ μὴ φιλήσαι, y corresponde a *Anacr.* 29

⁴¹ Comienza así la traducción en diez endecasílabos (cf. Blecua 329): “Alaban los poemas, pero piden /dádivas grandes y, aunque el rico sea / bárbaro, ese apetece y ese agrada”. Puede verse esta traducción, junto con el texto latino, en el que se encuentra una “manipulación” quevediana, en F. Moya, “Lucilio en Quevedo ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?” antes citado.

como decía Anacreonte. Finalmente, en la oda 55 encontramos una preciosa traducción de Ov., *a.a.* 1, 723-730, que habla sobre la palidez que delata a los enamorados⁴².

De mayor importancia es, a nuestro juicio, la presencia de Propercio en el comentario quevediano. Propercio es un poeta que nuestro Quevedo conoce bien⁴³; semejanzas temáticas explican su presencia en el *Anacreón*, en el que muchos son los versos aducidos; con ellos se encuentran los lectores de Quevedo, gozando de Propercio en latín y, a veces, en la traducción quevediana⁴⁴.

Propercio está en el comentario a las odas 1, 7, 46, 52 y 55, y los textos propercianos son de 1, 9 (para oda 1); 2, 1 (oda 1); 2, 33 (oda 52), 3, 4 (oda 1); 3, 13 (oda 46); 3, 16 (oda 7); aludida también está la elegía 1 7 (oda 1)⁴⁵.

A la oda primera, como ya hemos recordado, dedicó gran atención Quevedo (*cf.* Blecua 261-263). Decía el poeta griego que, aunque él deseaba cantar a los Atridas, o a Cadmo, o los trabajos de Hércules, sólo amores cantaba su lira, y Quevedo, al glosar el concepto, comienza diciendo: “Discúlpase con su lira de no cantar de Troya ni de Tebas; cosa que por desapacible los líricos han aborrecido en los heróicos (...)”, y continúa⁴⁶ insistiendo en la idea con textos diferentes, explicando que “Puso antes las guerras de Troya y Tebas por ser las más famosas (...)” y que Anacreonte no quiere immortalizarse con la épica: “Y quiere más immortalizarse así, y celebrar sus amores, que no las calamidades de Orestes y Cadmo o Príamo”. Y es ahora cuando vienen los textos de Propercio, que está en las páginas del *Anacreón* porque es testigo de una idea que permanece en el tiempo y traspasa fronteras; Propercio dice y siente como Anacreonte y es a esa percepción de la continuidad por parte de Quevedo, de la visión del mundo clásico como un conjunto, a lo que debemos la cita de estos versos y, sobre todo, su traducción castellana. Pero volvemos a Quevedo, que dice así:

⁴² Decía en la traducción de Quevedo (*cf.* Blecua 341): “Mal parece al marinero/ la color blanca y perfeta,/ pues el mar y el sol le obligan/ a tener la cara negra; / mal parece al labrador,/ que siempre sulca la tierra/ debajo del aire frío/ con azadones y rejas; /y tú que por ganar fama/ paladia corona esperas,/ mal parecerás si blanco/ el robusto cuerpo muestras./ Todo amante esté amarillo:/ que esta color de tristeza/ es la que más le conviene/ y la que más se le allega”.

⁴³ La polifacética personalidad de Quevedo se adecua bien a la del poeta de Asís, capaz de cantar, como él, lo sublime y terrible del amor-desamor, o los cambios de fortuna, simbolizados en Roma. Sobre Propercio y Quevedo se ha escrito bastante; nos limitamos a mencionar aquí los trabajos de A. Álvarez Hernández, “Propertio e Quevedo”, en *A confronto con Propertio, Atti Convegno Internazionale*, a cura de G. Catanzaro-F. Santucci, Assi, 1998, pp. 81-104; L. Schwartz, “Entre Propertio y Persio: Quevedo poeta erudito”, *La Perinola* 7, 2003, pp. 367-395; o L. Schwartz, “Las elegías de Propertio y sus lectores áureos”, *Edad de Oro* 24, 2005, pp. 323-350, en 347-350.

⁴⁴ Algunas de las traducciones sólo se encuentran en un manuscrito (Biblioteca Nacional de Nápoles XIV E 46), en malísimo estado, que hace prácticamente imposible la lectura de gran parte de él. Blecua lo utilizó (lo llama N) y en algunos casos sólo palabras o frases sueltas pudo leer; nosotros hemos conseguido leer algo más; una de esas traducciones sale a la luz por primera vez en este trabajo en homenaje al amigo helenista, que ama, casi tanto como el griego, el mundo latino, y que como Quevedo concibe el mundo clásico como un todo indisoluble.

⁴⁵ Puede verse Álvarez Hernández, “a.c.”, pp. 90-97.

⁴⁶ Recuerda, como hacía Estienne (p. 71), la relación que tiene la oda con la 16 (= *Anacr.* 26).

“A esto se llega el admirable Propercio, Lib. I, Eleg. 9 <9-14>

*Quid tibi nunc misero prodest grave dicere carmen
Aut Amphionis moenia flere lyrae?
Plus in amore valet Mimnermi versus Homero:
Carmina mansuetus lenia quaerit Amor.
I quaeso et tristes istos depono libellos,
Et cane quod quaevis nosse puella velit.*

¿Qué te aprovecha, miserable, el verso
grabe, o llorar los muros que sonora
fabricar pudo de Amphyon la lyra?
De más le sirven al amor los versos
de Mimnermo, que no de Homero el grande
la heroyca majestad. Blandas canciones
quiere el Amor que es blando. Ve y arroja
estos llorossos libros. Canta solo
cossas que qualquier niña entender pueda⁴⁷”.

Igual que sabe y recuerda Quevedo que en el amor de nada vale cantar guerras y que el poeta debe decir lo que desea escuchar su amada, sabe que son tópicas las menciones de Troya y Tebas, y que Propercio lo ilustra bien; lo hace con versos de la elegía 1, 7 y 2, 1, para concluir con 3, 5, 1-2:

Dios de la paz es Amor. La paz veneramos los amantes.
Batallas tengo yo con mi señora⁴⁸

El comentario de la oda 7, que tampoco había anotado Estienne, lo constituye únicamente un texto de Propercio que “declara”, a juicio de Don Francisco, la última copla en que dice Anacreonte ser atormentado porque ni sabe querer, ni es amante⁴⁹. Ciertamente Propercio había cantado muy bien que los dioses protegen a quienes aman; lo hacía en

⁴⁷ En Blecua (cf. p. 262) sólo se lee, en nota: “N traduce: « los versos / de Mimnermo que no de Homero grande/ jestad blandas canciones/ quiere el amor que est y arroja/ estos llorossos libros, canta aquellas / cosas que cualquier niña entender pueda». Lee por error “aquellas” en vez de “solo” (v. 8 de la traducción) y omite “el” entre “Homero” y “grande”. Mantenemos la grafía de N.

⁴⁸ *Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes./ Stant mihi cum domina proelia dura mea.* El texto latino y la traducción no aparecen seguidos en Quevedo. En cuanto a la traducción, leemos en Blecua p. 263: N traduce: «Dios de paz es Amor amantes»; y después: «Batallas tengo yo con mi »

⁴⁹ Decía la traducción de Quevedo: “Cuantos males te atormentan / Cuantas penas te maltratan, / Son porque no eres amante, /Ni sabe querer tu alma”.

un bello pasaje (PROP. 3, 16, 11-18) que ofrece y traduce⁵⁰ en hermosos endecasílabos Quevedo:

No hay quien al sacro amante ofender pueda,
 Y así puede ir por la Sironia vía
 Quien es amante; aunque ande por la Scitia
 No le ofenderá nada, aunque sea bárbaro. 5
 Luna le alumbra, muéstranle los astros
 Despeñaderos, y el Amor le guía
 Con encendidas hachas: los rabiosos
 Aneladores perros no le muerden:
 Que al que de Amor el pasaporte lleva
 Seguro está el camino en todo tiempo. 10

La oda 46 trata, como anticipamos a propósito de Ovidio, del inmenso poder del dinero, y aquí están, entre otros muchos textos, unos versos de Propercio (3, 13, 48-50) que, a juicio de Quevedo, imitan los de Anacreonte; la traducción (*cf.* Blecua 328s.) reproduce casi a la letra la sentencia properciana. Las alabanzas que Anacreonte prodiga al vino en la oda 52, Quevedo las refutará con la única autoridad de los “vituperios” propercianos, que constituyen el comentario⁵¹ (*cf.* Blecua 337). El elegíaco le proporciona armas contra el contenido poco ortodoxo de una oda. Se trata, en concreto, de Prop. 2, 33, 27-34, cuyo texto reproduce, y dota de una bella traducción.

En fin, la libertad de Quevedo para dialogar con los textos y su costumbre de decir lo que considera pertinente, las encontramos en el comentario a la oda 55. Acude Quevedo a Propercio 1, 9, 17s. para ilustrar el conocido tópico de cómo el color delata a los enamorados⁵². Pero lo curioso es que el poema griego –y así ocurre en las versiones latinas– hablaba sólo de que al amante se le nota, al verlo, que está enamorado, que lo lleva grabado, como tienen las marcas los caballos, o al persa lo identifica su tiara⁵³. Quevedo, que sabe que es tópico desde la misma Safo, incluye en su versión la alusión al color⁵⁴, ausente en la oda, y en su comentario considera que el lugar citado de Pro-

⁵⁰ La traducción es legible en N y está reproducida en Blecua, p. 278, a pie de página. Hemos corregido, sin embargo, algunas equivocaciones: v. 1 amante (Bl. monte), 8 aneladores (Bl. aduladores), 9 pasaporte (Bl. paso parte), 10 camino en todo (Bl. camino todo el). No la reproduce Álvarez en su trabajo citado.

⁵¹ Estienne, p. 98, ofrecía dos notas textuales a los versos 2 y 15 respectivamente.

⁵² Dice en la traducción de Quevedo: “Aun no estás amarillo, aun no te quemas / con verdadero fuego de amor puro: / estas son las centellas que primero / pronostican al alma el mal futuro”. *Cf.* Blecua 340s.

⁵³ La nota de Estienne al v. 1: Ἐν ἰσχυρίσιν μὲν ἵπποι se limita a decir: “Suspicio νόθου esse hoc ᾠδάριον”; *cf.* p. 99.

⁵⁴ Dice en los vv. 14ss.: “Pero yo, en mirando un hombre/ luego conozco si ama,/ porque tienen cierta nota/ todos los que Amor abrasa,/ que se les ve en la color/ y se les muestra en la cara”.

percio, “blando y enamorado”, declara lo que dice Anacreonte, sin dejar de añadir el lugar ovidiano de *Ars amatoria* antes mencionado.

Las traducciones de estos dos elegíacos clausuran el comentario de las odas; su misma situación en la obra habla de la importancia que tienen para Quevedo; con ellas quiere mostrar que los textos latinos pueden dar luz a las palabras griegas y que pueden constituir con todo derecho el comentario a una oda. Se mantiene, desde luego, en una tradición que muestra cómo los autores se ilustran con lugares de otros, porque existen evidentes dependencias, pues, como él formuló en una ocasión “se escribe para los que escriben”, sirviendo unos de modelos a otros; pero Quevedo es de los que defiende que igual que el pasado ilustra el futuro, también lo acaecido después puede aportar luz sobre lo anterior; los textos latinos, por tanto, pueden hacer entender mejor los griegos, aunque éstos –él lo sabe y dice bien– hayan sido sus modelos. A ese modo de pensar y proceder se debe que acercara a los lectores hispanos no sólo las *Anacreónticas* sino otros textos clásicos no siempre bien conocidos.

LA EDUCACIÓN FÍSICA EN LA PAIDEIA CRISTIANA: EJERCICIO Y ESPECTÁCULO

JESÚS-M^a NIETO IBÁÑEZ
Universidad de León

A pesar del aparente esplendor del atletismo griego en el siglo II d. C. se multiplican las críticas por la degradación que se produce en el deporte debido a la profesionalización de esta actividad y a su conversión en espectáculo de masas en el circo y en el anfiteatro romanos. Pausanias, Luciano, Flegón, Filóstrato o Galeno forman parte de una larga serie de autores que desde el ámbito intelectual ponen el énfasis en la degradación física y moral de las prácticas atléticas¹. A estas críticas hay que unir las que se producen en el ámbito cristiano desde una óptica fundamentalmente filosófica y moral, y que suponen una de las manifestaciones de litigio de los cristianos en su encuentro con la cultura clásica, habida cuenta de que la educación física y lo que ella conlleva de rito, espectáculo, etc. es uno de los más claros rasgos de la helenización.

Los ataques a la cultura física, al culto al cuerpo y a los espectáculos son inseparables de la condena de la idolatría, que precisamente se manifestaba en los espectáculos teatrales, circenses y atléticos. Desde Taciano hasta San Agustín, pasando por Tertuliano, se mantiene una doctrina unánime sobre el origen demoníaco de la mayor parte de los ritos y actividades de la religión pagana, incluidos sus juegos deportivos. Los autores cristianos se opusieron a todo tipo de espectáculos, que incluía tanto al teatro como a los combates de gladiadores o a los propios Juegos Olímpicos. Las condenas apuntan al apasionamiento entre los espectadores, a la crueldad de algunas actividades, y a los aspectos de desnudez y lujuria². Se los criticaba tanto por su crueldad como por constituir un acto idolátrico. Ya Taciano en el siglo II en su *Discurso contra los griegos* recoge un duro ataque contra los espectáculos deportivos, dentro una crítica más amplia que incluye también al teatro³:

“Vi también a hombres fatigados por los ejercicios de entrenamiento, que llevaban por todas partes el peso de sus carnes. A éstos se les proponen pre-

¹ R. S. Robinson, *Sources for the History of Greek Athletics*, Chicago, 1981, pp. 212-233.

² Teodoro, *Affect.* XII 69, al descartar a Sócrates como ejemplo de virtud y santidad, recuerda cómo éste se deleitaba con la contemplación de jóvenes desnudos en la palestra.

³ 22-24.

mios y coronas y a los agonotetas u organizadores de combates los incitan a competir no en acción alguna buena, sino en insolencia y lucha, siendo coronado el que mejor golpea”⁴.

La crítica va dirigida especialmente contra el espectáculo de gladiadores, la venta de esclavos para este fin, el sacrificio de animales, el derramamiento de sangre, la ociosidad y la alocada afición del público. Asimismo, en el *Apologético* de Tertuliano⁵ se expresa la renuncia a los espectáculos, cuyos orígenes están en la superstición. Juan Crisóstomo a finales del siglo IV sigue considerando los espectáculos teatrales y las carreras de caballos como *pompa diaboli*⁶. Cirilo de Jerusalén también recoge la renuncia de todo cristiano a las manifestaciones del diablo, como son las carreras de caballos, los combates con fieras y el teatro⁷. Impudor, inmoralidad sexual y vanidad del deporte son también otros de los argumentos más repetidos en la crítica patristica.

Con unas y otras censuras la educación física sufre un auténtico retroceso con la aparición del atletismo profesional, que hizo perder prestigio a la gimnasia griega⁸. Ya en la propia Grecia la música y el deporte tendían a convertirse en algo propio de profesionales y especialistas y a no ser para el público común otra cosa que meros espectáculos⁹. A este respecto hay que señalar cómo Eusebio de Cesarea en su *Praeparatio euangelica*¹⁰ recogía las opiniones de Platón acerca de la gimnástica y de la música¹¹ para manifestar después su desprecio por la vanidad de ambos estudios¹².

La actitud de los Padres de la Iglesia no es totalmente unánime en el puesto que ocupa la gimnasia en la enseñanza impartida a la juventud, ni tampoco es un proceso repentino, sino que los cambios fueron graduales en la sustitución de la escuela pagana por la cristiana. Es verdad que en un principio se produce una categórica reacción del cristianismo frente a la educación física, tan esencial sin embargo en la παιδεία griega. En el Nuevo Testamento no hay ningún elemento que guarde relación con el ideal de la καλοκαγαθία, de esa unión entre la belleza exterior y la ética interior. El nuevo concepto de la *paideia* cristiana rechaza la actividad física y opta casi por completo por una formación intelectual y moral¹³. Las palabras de San Pablo en *I Tim 4, 7-8*, son claras al respecto, “Entrénate para desarrollar tu religiosidad; pues la gimnasia corporal es provechosa para poco, mientras que la religiosidad es provechosa para todo”¹⁴. No obstante, en esta *paideia Christi* el cristiano ha de actuar también como un deportista, como un

⁴ Traducción de D. Ruiz Bueno, *Padres apologetas griegos*, Madrid, 1979.

⁵ 38, 4.

⁶ *III Catech. Bapt.* 6.

⁷ *Procatech.* I, 6.

⁸ H.-I. Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, trad. esp., Madrid, 2004², p. 177.

⁹ Marrou, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰ XIV 13.

¹¹ R. VII 521d3-522b6.

¹² Τῆς τῶν τοιῶνδε ἀχρηστομαθείας ὀλιγορήσαμεν.

¹³ W. Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, 1974, p. 42.

¹⁴ Traducción de F. Cantera Burgos y M. Iglesias González, Madrid 1975.

auténtico atleta que ha de competir en duros combates para llegar a imitar a Cristo. Los Padres de la Iglesia contraponen el agon pagano al agon cristiano, las competiciones terrestres a la lucha celeste¹⁵, siguiendo una práctica de la diatriba cínica y estoica¹⁶.

La educación de los hijos es una de las mayores preocupaciones del cristianismo¹⁷, como también lo fue en la Antigüedad pagana, donde la formación del hombre estaba impregnada de una importante dosis de actividad gimnástica. Por ello, en este breve artículo deberemos rastrear las referencias al ejercicio físico en algunos de los tratados cristianos dedicados a la formación de los jóvenes en la nueva *paideia Christi*, para intentar aportar elementos que contribuyan a un mejor conocimiento del *status* del deporte en el final de la Antigüedad. En concreto revisaremos en este sentido *El pedagogo* de Clemente de Alejandría, *A los jóvenes sobre el provecho de la literatura clásica* de Basilio de Cesarea y *De la vanagloria y de la educación de los hijos* de Juan Crisóstomo.

Sin duda el primero y gran tratado de educación cristiana es *El pedagogo*¹⁸ de Clemente de Alejandría, que al describir y dar consejos de deberes concretos pasa revista a los detalles más concretos de la vida diaria, como la comida, el mobiliario, los adornos, la conducta sexual, el vestido, los baños, los ejercicios, etc.. En su lectura se observa cómo este autor no condena las actividades gimnásticas, sino que reconoce que ellos son útiles para el buen estado del cuerpo y del alma:

καὶ γὰρ καὶ ταῦτα τοῖς ἀνδράσι παντὸς μᾶλλον πρὸ τῶν λουτρῶν ἐγκρίναι οὐ φαῦλον ἴσως, ἔχοντά τι χρήσιμον τοῖς νέοις πρὸς ὑγίειαν, σπουδὴν τε καὶ φιλοτιμίαν ἐντιθέντα οὐχὶ εὐεξίας μόνον, ἀλλὰ καὶ εὐψυχίας ἐπιμελεῖσθαι· ὁ δὲ γινόμενον ἄνευ τοῦ τῶν κρειπτόνων ἔργων ἀποσπᾶσθαι χαριεν καὶ οὐκ ἄλυσιτελέες.

No obstante, para Clemente el ejercicio físico hay que hacerlo sin olvidarse de las actividades superiores. Por tanto, es algo complementario. Se dedican una serie de precisiones sobre la mujer, que no debe dedicarse a la lucha ni a la carrera, sino a actividades como el hilar la rueca, el telar o la cocina. En cambio, a los hombres les recomienda participar desnudos en las luchas o jugar a la pelota a pleno sol. Útiles son también para la salud los paseos a pie por el campo o la ciudad, el manejo del azadón,

¹⁵ Entre los numerosos ejemplos del uso metafórico de imágenes deportivas tomadas de la antigüedad griega pueden consultarse los trabajos de O. A. Sawhill, *The Use of athletic metaphors in the biblical Homilies of St. John Chrysostom*, Diss. Princeton, 1928, C. Spicq, "Gymnastique et morale, d'après I Tim., IV, 7-8", *Revue Biblique* 1947, pp. 229-242; A. Ortega, "Metáforas del deporte griego en San Pablo", *Helmantica* 15, 1964, pp. 71-105.; cf. también L. Sanders, *L'hellénisme de saint Clément de Rome et le paulinisme. Le panégyrique de saint Paul*, Louvain, 1943, pp. 1-34.

¹⁶ Cf., por ejemplo, Diógenes Laercio VI 70.

¹⁷ Ya San Pablo daba consejos a los padres sobre cómo educar a sus hijos; *Ep. Eph.* 6, 4; *Ep. Col.* 3, 21.

¹⁸ III 49-52. Edición de Cl. Mondésert, Paris, 1970.

el sacar agua, o cortar leña. El autor de Alejandría apostilla que son numerosos los ejemplos que hay en las Escrituras de ejercicios corporales, de frugalidad y de trabajo personal. Clemente, por tanto, no distingue los ejercicios atléticos como tales de los ejercicios habituales del hombre.

Interesantes son las observaciones que se hacen sobre la lucha de los atletas. Hay que practicarla por la secreción del sudor viril; no hay que afanarse por lo artístico y la ostentación. Expresamente se rechazan las posturas impropias de hombres libres, y por ello la lucha ha de ser de pie sirviéndose del juego de cuellos, manos y caderas. Así será un ejercicio equilibrado y será provechoso y útil para la salud. Además de esta precisión moral, Clemente de Alejandría anota la recomendación de tender siempre a la justa medida en el ejercicio físico y a realizar este ejercicio antes de la comida¹⁹. Concluye que no hay que estar por completo inactivo, ni excesivamente ocupado y que el trabajo personal (calzarse, lavarse los pies, frotarse, ayudar al necesitado) es un tipo de ejercicio gimnástico sin pretensiones²⁰.

A diferencia de las apologías anteriores Clemente sabe asimilar de forma selectiva diversos aspectos del helenismo, sin un rechazo del paganismo y una defensa a ultranza de los nuevos valores. El ejercicio físico es prueba de ello. No obstante, en el *Protréptico* la actitud es diferente, pues en el libro II (34) incluye a los Juegos panhelénicos entre los elementos censurables de los cultos y misterios paganos por su impiedad y ridiculez: “¡Venga! Examinemos también rápidamente los certámenes y terminemos con estas asambleas fúnebres, los juegos Ístmicos, Nemeos, Píticos y especialmente los Olímpicos...”²¹. Este tipo de actos son, a su juicio, indignos de los dioses y parecen más bien propios de demonios que disfrutan con la muerte. Precisamente los juegos deportivos mencionados tienen su origen en la muerte de algún héroe.

Otra de las obras destinadas a establecer los principios de la educación cristiana es el tratado²² de Basilio de Cesarea, *A los jóvenes sobre el provecho de la literatura clásica*. La obra pone en guardia a los jóvenes sobre el peligro que la escuela grecorromana supone para la fe y la moral y fija los criterios para asimilar mejor la lectura de los autores de la cultura profana. De los autores paganos pueden extraerse ejemplos de virtud, que están en consonancia con los preceptos evangélicos. Como los artesanos y los atletas, los cristianos tienen que tener también un objetivo hacia el que dirigir todas sus acciones. Es curiosa esta comparación, pues precisamente Basilio acepta el caso de algún atleta griego, además del de músicos como Marsias, Olimpo de Frigia o Timoteo, como modelo. Se recuerda el caso del célebre atleta Polidamante, que durante los Jue-

¹⁹ Hipócrates, *Aph.* IV 23.

²⁰ En el tratado *De sanitate tuenda* 2, 8, 1-2, Galeno hace una clasificación de los ejercicios: los ejercicios propiamente dichos (lucha, pancracio, pugilato, carrera,..) y los trabajos (remar, trabajar en el campo, construir casas, pescar..).

²¹ Traducción de M^a C. Isart, Madrid, 1994.

²² Sobre el carácter de tratado, homilía, discurso, etc. de esta obra véase F. Boulenger, *Saint Basile. Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettreshjelléniques*, Paris, 1965, pp. 24-25.

gos Olímpicos antes del combate cogía por detrás y paraba los carros en medio de la carrera y con estos ejercicios fortificaba su vigor (VIII 7)²³. Milón²⁴, que aguantaba los empujes, como una estatua de plomo, sobre el escudo y esto le servía para prepararse para la lucha. Los atletas son para él ejemplo de personas que se han esforzado para conseguir algo en el gimnasio, en la palestra, con la ayuda del entrenador, de un régimen de vida. Todo lo hacen para ser vencedores y recibir los correspondientes honores (VIII 11)²⁵:

“Y ya que he hecho mención de las coronas y de los atletas, éstos, después de haber soportado miles y miles de fatigas, de haber acrecentado por muchos medios su propia fortaleza, después de tantos sudores con el esfuerzo de la gimnasia, después de haber recibido numerosos golpes en la escuela del educador, de haber elegido no el régimen de vida más placentero, sino el que conviene a los gimnastas, y llevar en lo demás, para no extenderme, una existencia tal que su vida antes del certamen es una preparación para éste, finalmente se desnudan para acudir al estadio y realizan esfuerzos y riesgos de todo tipo hasta lograr la corona de olivo, la de apio u otra similar, y ser proclamados vencedores por el heraldo.”²⁶

El ejemplo le sirve a San Basilio para afirmar que los cristianos han de esforzarse también porque sus recompensas son más valiosas y numerosas, y todo el esfuerzo ha de ir encaminado al cuidado del alma²⁷. Así, en II 8 ya se dijo expresamente²⁸:

Καὶ ἡμῖν δὴ οὖν ἀγῶνα προκεῖσθαι πάντων ἀγῶνων μέγιστον νομίζειν χρεῶν, ὑπὲρ οὗ πάντα ποιητέον ἡμῖν καὶ πονητέον εἰς δύναμιν ἐπὶ τὴν τούτου παρασκευὴν, καὶ ποιηταῖς καὶ λογοποιοῖς καὶ ῥήτορσι καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις ὁμιλητέον ὅθεν ἂν μέλλῃ πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς ἐπιμέλειαν ὠφέλειά τις ἔσσεσθαι.

Finalmente, el tratado *De la vanagloria y de la educación de los hijos* de Juan Crisóstomo es una auténtica manifestación de la nueva *paideia* cristiana. Su dependencia de fuentes paganas es clara en algunos aspectos, aunque, lógicamente, la nueva concep-

²³ Sobre las proezas de este héroe, Pausanias VI 5 y Platón, *R.* 338c.

²⁴ Pausanias VI 14.

²⁵ Una queja presente también en la Patrística es el hecho de que se den honores divinos a los atletas, como ocurre con el caso del púgil Cleomedes de Astipalea, censurado por Orígenes (*Cels.* III 25 y 33), Eusebio (*PE V* 34, 27) y Teodoreto (*Affect.* VIII 27 y X 38). Este tipo de críticas eran ya conocidas entre los propios intelectuales griegos, *vid.* Jenófanes (*fr.* 1), Eurípides (*fr.* 282 N²), el *Protréptico* de Galeno y, sobre todo el filósofo cinico Enómao de Gádara, cuyo texto es el que reproducen los autores cristianos mencionados (*fr.* 2 Hammerstaedt).

²⁶ Traducción de T. Martínez Manzano, Madrid, 1998.

²⁷ 1 *Ep. Cor.* 9, 25; *Ep. Hebr.* 12, 1.

²⁸ Edición de N. G. Wilson, *Saint Basil on the Value of Greek Literature*, London, 1975.

ción moral domina el tratamiento general. Sin duda es *De liberis educandis* de Plutarco uno de los modelos más directos de Crisóstomo²⁹. En el tratado cristiano no se dice nada de la educación física, a diferencia del escrito plutarqueo que da una gran importancia a los ejercicios físicos, aunque se reconoce que lo fundamental es el conocimiento de la filosofía. Siguiendo preceptos tomados de Aristóteles³⁰, Plutarco exhorta a conseguir el vigor y el desarrollo armónico del cuerpo mediante la gimnasia (11), que es la ciencia que proporciona vigor al cuerpo, mientras que la medicina le proporciona salud (10). Precisamente esta jerarquía de valores entre las atenciones de lo corporal y lo intelectual o espiritual es la misma que leíamos en Clemente de Alejandría, mientras que en Juan Crisóstomo ha desaparecido por completo la atención al cuidado del cuerpo y las únicas referencias son una transposición de las habituales críticas de la apologética más dura. El cuerpo es templo de Dios, se cuida escrupulosamente de su pureza, pero no interesa su aspecto externo, ni su constitución, sino que se llega incluso a despreciar lo corporal, como elemento de pecado³¹. En efecto, un ejemplo de la vanagloria es el espectáculo teatral y, por extensión, de todos los espectáculos (4): Por ello exhorta a apartar al niño de los espectáculos y audiciones deshonestas, pues son propios de hombres viles, allí se ven a mujeres desnudas y se escuchan palabras indecentes. En consecuencia recomienda buscar para el niño otras recreaciones inocentes, como contarles historias formativas, ver el campo o bellas construcciones (77-78). La omisión y silenciamiento de toda referencia a la atención al cuerpo y a lo físico en la formación de los jóvenes cristianos es un claro indicio del desprecio a este aspecto educativo, que no merece ya ni la más mínima atención. No obstante, como recuerda el propio autor en su discurso *Sobre Babilas*³², en su época, en concreto en el año 364, aún se celebraban Juegos Olímpicos en Antioquía³³, como demostración de la revitalización del paganismo por obra del emperador Juliano. La omisión no es de este modo casual, sino que para él la formación física y todo lo que tenga que ver con el atletismo es un baluarte del paganismo, que aún seguía atrayendo el entusiasmo de las masas más o menos cristianizadas y familiarizadas con las contiendas agonales griegas.

No es momento ahora de entrar en una relación pormenorizada de las críticas cristianas al deporte pagano, pero sí hemos de recordar que es mayor el número y la intensidad de las condenas en los Padres latinos, desde Tertuliano a San Agustín, que en los griegos, más acostumbrados al atletismo griego. El famoso tratado *De Specta-*

²⁹ Cf. F. Schulte, *De inani Gloria et de educandis liberis* (Progr. 627 Colleg. Augustinianum), Münster, 1914.

³⁰ *Pol.* 1339a, *EN* 1104a15.

³¹ En la polémica del filósofo Celso contra los cristianos aquél echa en cara a éstos su desprecio por el cuerpo y su desmesurado aprecio por el alma; Orígenes, *Cels.* VIII 49.

³² 105. Paladio, *Dial.* 16, da testimonio de la celebración de estos juegos en Dafne, donde estaba enterrado el cuerpo del mártir San Babilas: τῶν παρὰ τοῖς ἔθνεσιν ἐπισήμων ἑορτῶν διὰ τετραετίας ἐπιτελουμένων τῶν Ἡρακλείων ἄθλων, Ὀλυμπίων καλουμένων (edición de Coleman-Norton 1928, reimpr. 1958).

³³ *Vid.* nota *ad loc.* de la edición de A. Schatkin, *Jean Crisostome. Discours sur Babylas; suivi de Homélie sur Babylas*, Paris, 1990.

culis de Tertuliano es una de las más claras muestras de la apasionada oposición de la Patrística latina a los juegos³⁴. Aunque la actitud de los Padres de la Iglesia varía según los tipos de espectáculo, sin embargo en todos ellos se considera a los juegos atléticos como una manifestación de la idolatría pagana, ya que habían sido instaurados en honor de los dioses paganos. A partir de estas censuras se puede deducir la lógica influencia que ha podido ejercer el cristianismo en la desaparición de los juegos olímpicos y de gladiadores. El emperador Constantino en 325 promulgó un edicto en el que prohibía la celebración de las “cruentas luchas de gladiadores, que contaminaban las ciudades”³⁵.

En la convivencia entre el paganismo y el cristianismo la educación es un punto importante, que permite definir firmemente la posición del cristianismo con respecto al mundo helenístico, entre una clara hostilidad y una asimilación más o menos consciente. Las actividades y espectáculos deportivos muestran aún una cierta resistencia pagana a la cristiandad: en unos casos, pocos, es posible el encuentro entre el pensamiento griego y el mensaje cristiano, pero en el rumbo de los acontecimientos de los siglos III y IV la hostilidad se impondrá definitivamente en el campo educativo impidiendo que existiese otra formación que no fuera la espiritual, máxime si la física y corporal estaba aún envuelta en un halo de religiosidad y espectáculo paganos. En los tres escritos sobre la pedagogía cristiana las referencias a la formación física se han ido reduciendo progresivamente, desde su valoración positiva en Clemente de Alejandría, a finales del siglo II y principios del III, hasta su total silenciamiento en Juan Crisóstomo, en los albores del V, pasando por Basilio de Cesarea que acepta algunos casos de atletas de la antigüedad como ejemplo de esfuerzo y virtud. La ascética cristiana subordina la preparación para la vida eterna a la estima por la vida terrenal, rechazando por tanto la belleza, la riqueza, la grandeza, los honores y, cómo no, la fortaleza y el aspecto físicos³⁶.

Las críticas apuntan, amén de a la idolatría pagana que rodeaba la actividad deportiva, más al espectáculo y a las prácticas que había generado en Roma el deporte que al propio atletismo griego, cuyos valores higiénicos llegan a ser reconocidos por algunos Padres. La actitud de los moralistas y polemistas cristianos no va a criticar ni censurar las prácticas deportivas de los aficionados, sino al deporte como espectáculo. Los apologetas despliegan una activa campaña en contra de algunas costumbres paganas, censurando los diferentes tipos de espectáculos. El espíritu “agónico” de los griegos sigue vigente como modelo en numerosas metáforas presentes en la literatura bíblica y en la patrística, mientras que el espíritu “lúdico” romano es rechazado sin excepción.

³⁴ V. Picón, “El *De Spectaculis* de Tertuliano: su originalidad”, *Helmantica* 40, 1989, pp. 397-412; M. A. Betancor, G. Santana y C. Vilanau, *De Spectaculis. Ayer y hoy del espectáculo deportivo*, Madrid, 2001, pp. 85-183.

³⁵ Eusebio, *VC* IV 25, 1-2; *CTH* XV 12, 1: *Cruenta spectacula in otio civili et domestica quiete non placent*.

³⁶ Basilio, *Gent.* II 2.

SOBRE EL NACIMIENTO DEL LIBRO

ALFONSO ORTEGA CARMONA
Universidad de Friburgo de Brisgovia

“¿A quién regalo cual presente
el fino librito nuevo, que poco ha la seca
piedra pómez pulió? A tí, Cornelio,
que ya mis *Pequeñeces* en algo
valorabas, el tiempo en que solías,
tú solo entre los Ítalos, en tres libros
la historia del mundo referirnos.”

Con este prólogo enviaba Catulo su colección de poemas, al gusto y estilo de Calímaco, a su buen amigo, el gran historiador Cornelio Nepote, quien consideraba dignas de lectura las *Pequeñeces –Nugae–* del poeta de Verona. El léxico aquí empleado alude claramente con *lepidus* –“fino”– y *expolitum* –“alisado”– no sólo a la tradición de la poesía de pequeñas proporciones –como el Epilio y los concentrados poemitas eróticos–, inaugurada por el gran poeta alejandrino, nombrado por Ptolomeo Filadelfo II bibliotecario de Alejandría, sino también al lenguaje poético elaborado y pulido hasta en sus más refinados pormenores. El parentesco literario se percibe en vocablos claves estilísticos, como *lepidus*, que recuerda, entre otros detalles, el término *leptaléos* de los *Aitia* de Calímaco (Frg. I 24, R. Pfeiffer 1949). Si *lepidum libellum* tiene algo que ver con sugerencias picantes o frivolidades, como quiere Niklas Holzberg¹, cabe pensar la curiosidad suscitada en el lector con la simple lectura del prólogo, ya que la expresión *alisado* o *pulido* es a su vez apelación directa a la forma material del mismo libro.

Abrir un libro en la época de Catulo invitaba a un cierto viaje ocular a través de un texto que, poco a poco, se va descubriendo mientras, más exactamente, se despliega un cilindro entre las manos. Desde esta forma de escritura antigua o de textos hasta nuestros días, cabe rememorar la evolución del libro, de aquella forma de libro en la que nos legaron su pensamiento todos los escritores de la antigüedad clásica griega y latina, en *rollos*.

Como todos los acontecimientos significativos, el nacimiento del libro tiene un largo desarrollo hasta llegar a su forma moderna. Sin duda es hoy condición imprescindible

¹ *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München, C.H.Beck, 2002, p. 12.

la invención del papel en China el año 145 de nuestra era. Pero este hallazgo no tuvo repercusión inmediata en la cultura griega y romana, de las que depende históricamente la nuestra. Sin duda debió ser un hecho prodigioso el día en que el hombre convirtió en imágenes escritas el sonido articulado de su voz, las palabras. Y no es porque su mano no hubiese creado ya importantes monumentos, de los que hay testimonios de la época prehistórica en las magníficas pinturas de la Cueva de Altamira y en la de Lascau en el sur de Francia.

Del siglo XIV antes de Cristo se han conservado unas tablillas de arcilla o “terracotta”, en la isla de Creta, la escritura llamada Lineal B, descifrada, y la A, objeto todavía de interpretación satisfactoria. Pero no se trata de libro alguno, sino de tablillas sueltas en las que aparece una escritura, aún con dificultades lectivas, donde se hace mención de cántaros de vino y aceite y de cuentas de inventario, indicándose los litros y sus calidades para consumo de los reyes de Cnosos. Un paso más, ya de notable importancia, es la aparición de escritos grabados en piedra y en mármol. Pero es claro que así no se puede escribir un libro, ni siquiera de pocas páginas actuales, por muy finos que fuesen mármoles y piedras

La forma occidental de escritura, en la que se han impreso tantos millones de obras, poesía, prosa, historia, y demás creaciones del espíritu humano, tiene un origen propiamente desconocido, si bien podría aceptarse, como último paso de la evolución de signos, la consonántica de Egipto, que es probablemente la fuente de las letras de las lenguas semíticas. De los siglos XIII y XII a.C. conocemos las primeras inscripciones de un alfabeto semítico, que se dividió en el antiguo hebreo, el arameo y el antiguo fenicio, que dio lugar al griego, origen de todos los alfabetos de la Europa Occidental y Oriental. Es cosa patente que los poemas homéricos se hicieron sobre la base de un lenguaje cretomicénico, aunque su divulgación triunfó por medio de la transmisión oral², llena de emoción y presencia física de los recitadores ante grandes convocatorias populares.

MITO Y ESCRITURA

Los griegos de la época histórica y clásica no ocultaron su perplejidad acerca del nacimiento de la escritura. Y donde no alcanzaba la explicación objetiva y controlable de las cosas, llegaba fácilmente el pensamiento mítico. Ni sabían ellos de influencias egipcias de una escritura, que conquistaría el Próximo Oriente tres mil años antes de nuestra era. Mítico significó en Grecia lo que supera el conocimiento racional del ser humano, pero quiere ser una explicación racional de las cosas a su manera. El padre de sus dioses, Zeus-Júpiter, con su no disimulado interés por las hijas de los mortales, contempló desde una ventana de su olímpico palacio a una bella joven, Europa, hija de Agenor, antiguo rey de Tiro y Sidón.

Junto a la orilla del mar, a donde la joven princesa acudía a jugar con sus amigas, se apacentaba un grandioso ganado de toros y vacas. El astuto dios tomó figura de hermoso

² Cf. A. Ortega, *Introducción a Homero*, Caracas, 1995, Cap. III, pp. 57-62.

toro blanco, que manso se acercó a las muchachas. Europa llegóse a él sin miedo y llevó al hocico del toro hierbas y violetas, que el animal rumiaba gustoso. A tal confianza llegaron la doncella y el toro que, amagando éste su lomo, iba ella contenta a su grupa por la playa. El toro fue entrando poco a poco entre las bajas olas, y con ella agarrada a una de sus astas emprendió súbita fuga hasta las costas de Creta. Allí, recuperada su olímpica figura, la convirtió en esposa suya. El rapto de Europa.

El rey Agenor obligó a sus hijos a buscar y traer a palacio la hermana perdida. Y ninguno de ellos –Cadmó, Cílix y Fénix– volviera jamás a Sidón, si no llegaban con la recuperada hermana.

Al mayor de los hermanos, Cadmo, tocó en suerte buscarla por tierras de Occidente. Cruzando el paso del buey, el Bósforo, el Oxford de la mitología, que cruzó la dolorida Io, perseguida por la furia de Hera, Cadmo buscaba por todas las tierras gritando el nombre de su hermana ¡Europa!, y dando a ellas el nombre de la hermana raptada. Y fue Cadmo, que ya no regresó a palacio, quien trajo consigo, de Oriente a Occidente, las *Letras Cadmeas*, como se llamó en Grecia este milagro de la inteligencia y de la cultura humana³.

Mítica o históricamente, puestas las letras pueden nacer los libros. Ellas son su cuna preciosa. Pero el problema nuevo eran sus materiales. El principio se resolvió en Egipto. El ingenio y la habilidad egipcia habría encontrado ya un material blando para grabar o escribir letras en las hojas de la planta del papiro, elaboradas de modo que hacían posible la realidad de la escritura. Para hacer un libro, que fue originalmente de contenido religioso, y más tarde crónica de conquistas, se colocaban hoja tras hoja y, pegadas una junto a la otra, hasta formar la extensión deseada, de todas ellas se hacía un *rollo*, doblándose en giro y tomando una forma cilíndrica, gracias a un palo central, a veces de marfil en los rollos de lujo.

A esta forma, en la que se escribió todo libro, al menos hasta la época de Constantino, alude la designación latina *volumen*, “lo que vuelve o da vueltas sobre sí”, que hoy sobrevive en tantos papeles para uso doméstico, sin olvidar la forma abreviada de *rollo* en *rol*, que los franceses introdujeron para significar el *papel* (vocablo derivado de *papiro*) que alguien representa en una obra de teatro, y hoy es ya palabra usual para indicar una tarea personal, el *rol* que uno desempeña en cualquier profesión o actividad en el mundo, en el teatro de la vida, como dramatóizó Calderón de la Barca en los distintos *papeles* de su *Gran Teatro del Mundo*.

Y se llamaban *rollos*, además, porque era necesario sujetarlos con un lazo, que debía soltarse para ir desenrollando el texto y poder hacer la lectura pertinente, como hemos visto, por ejemplo, en la Sinagoga Judía de El Cairo en un *rollo* del que llamamos *Antiguo Testamento*, escrito en el siglo XII.

Pero esta forma de escribir en *papiro enrollado* tenía el inconveniente de que sólo podía hacerse por un lado, sin olvidar que se trataba de un material muy frágil, aunque afortunadamente, gracias al clima de Egipto, nos han llegado centenares de papiros es-

³ Cf. Ov., *Met.* III 836 ss.; III 1ss. Sobre el mito de Io, *Met.* I 583 ss.

critos, alguno con obras completas, como alguna de Menandro y numerosos fragmentos del *Nuevo Testamento*, entre otros múltiples testimonios, a veces de una sola palabra, de textos clásicos.

EL PERGAMINO

El ingenio e industria humana halló una solución mejor, aunque fuese más costosa. Se inventó el *pergamino*. Este nombre no significa originariamente material alguno. Se debe a la ciudad de Pérgamo en Asia Menor. La labor de curtir cueros o pieles animales parece ser tan antigua como el hombre mismo. Con pieles de animales se vestirían ya por vez primera los bíblicos Adán y Eva, ya que las hojas de higuera en el Paraíso serían un remedio de vergonzante compromiso y naturalmente transitorio.

Por azar, según la leyenda, se descubrió, debido al aborto de una vaca, que de la piel del novillo, nacido muerto, se podía hacer un curtido finísimo, que por primera vez se curó para experimentar si se podía escribir sobre él. Fue un éxito rotundo. Había nacido una nueva y gran industria. Los reyes de Pérgamo comenzaron la cría extensiva de ganado vacuno. Millares de vacas llenaron los valles y prados de Pérgamo. Los cachorros nacidos se sacrificaban para hacer de su piel el famoso *pergamino*. Y así nació también un material resistente para la escritura. Naturalmente el libro se hizo más caro, pero se ganaba tiempo para la duración de los escritos y posibilidades mejores de lectura. Los rollos de papiro comienzan a desaparecer lentamente, y el pergamino tomaba ahora una forma nueva. Las hojas perdieron su material flexible y adaptable al cilindro y se fueron disponiendo una junta a otra, perforándose todas ellas unidas por varios lados de su extremo izquierdo, y así aparecieron en la forma moderna de nuestros libros. Y lo que es de mayor importancia: se podía escribir por ambos lados de cada una de las hojas. No podemos decir exactamente en qué fecha precisa el pergamino desplazó por entero al papiro. Por supuesto surgió una de las guerras de la antigua manufactura. Los fabricantes de papiro abarataron los precios, algo que de momento no podían hacer los elaboradores del pergamino.

Si se tomara como punto de partida el año 1 del siglo primero, sabemos que Jesucristo, al cumplir los treinta años de su vida, entró en la sinagoga de Nazaret, pidió el rollo –en el texto sustituido por el genérico *biblion*– del profeta Isaías, y “desenrollando el texto” –*anaptýxas*–, desplegándolo, leyó un pasaje en el que se combinaban tres lugares: *Isaías* 61, 1s.; 29, 18 y 58, 6. Por el contexto puede apreciarse que en tiempos de Jesús, y del historiador Lucas, el rollo recibía el nombre genérico de nuestro libro, en el típico diminutivo griego con valor de positivo o genérico. En su equivalencia latina *liber*, que significa primeramente “corteza de árbol”, se incluye también la realidad del material mismo utilizado, al menos, para protección exterior de los escritos.

Con toda certeza conocemos que Constantino el Grande (228-337, Emperador 306-337) ordenó la publicación de los cuatro *Evangelios* en texto griego, en pergamino y en forma de *códice*, según refiere su biógrafo el obispo de Constantinopla e historiador Eusebio de Nicomedia. La costumbre de publicar en esta misma forma, probablemente motivada por este famoso ejemplar, pasaría muy pronto a generalizarse en todos los

libros, y cabe inducir que los cristianos vinieran escribiendo ya antes en esta forma de códice sus textos sagrados desde finales del siglo primero. Testimonio importante es el fragmento, conservado en pergamino del año 95 del siglo primero de nuestra era, hoy guardado en el Instituto Oriental Francés de El Cairo, cuya copia hemos visto allí en julio de 1970, con un texto del *Apocalipsis*, capítulo I, versículos 13-20:

- 13 “Y rodeado de candelabros ví como al Hijo del Hombre,
vestido de poder y ceñido de un cinturón de oro
por el medio del pecho;
- 14 y su cabeza y cabellos eran refulgentes
como lana blanca, como nieve,
y sus ojos como llama de fuego,
- 15 y sus pies semejantes al bronce dorado
como en horno ardiente
y su voz como voz de aguas innumerables,
- 16 y tenía en su mano derecha siete estrellas,
y de su boca salía una espada de dos filos aguda
y su semblante como brilla el sol en su cenit.
- 17 Y al punto que le ví, caí a sus pies como muerto,
Y Él puso sobre mí su mano derecha, diciendo:
“No temas, Yo soy el Primero y el Último,
- 18 y el que vive y fui muerto y mira que estoy vivo
por los siglos de los siglos
y tengo las llaves de la muerte y del infierno.
- 19 Escribe, pues, lo que viste y lo que existe
y tendrá de venir después de estas cosas:
- 20 el misterio de las siete estrellas
que viste a mi derecha
y los siete candelabros de oro;
las siete estrellas son Ángeles
de las siete Iglesias,
y los siete candelabros
las siete Iglesias son.”

Este fragmento en pergamino es también una página de oro para la historia del libro. Porque en ella, históricamente comprobable, se inicia la escritura que imperará durante toda la Edad Media, durante once siglos, en los Monasterios benedictinos y en el Centro de Vivario, creado por Casiodoro, en los que en forma de *códices* se transmiten, gracias a los monjes copistas, no sólo textos cristianos, sino toda la antigua literatura griega y latina, Historia, Poesía, Filosofía, Oratoria y toda ciencia conocida. Un ejemplo cultural del Cristianismo sin semejanza. A esta forma de libro, escrito por las dos caras, se refiere también el autor del *Apocalipsis* al decir que vio el libro escrito “por dentro y por fuera” (Cap.V, 1). Y a este formato se denominó *códice* porque, después de cosidas

las hojas de pergamino, recibía tapas de madera, especialmente pulidas y a su manera barnizadas, que ese material quiere decir *códice*, *caudex*, tronco de árbol, como puede verse en los Códices *Sinaiticus*, del siglo IV, y *Alexandrinus*, del siglo V, ambos hoy en el Museo Británico.

LA APOTEOSIS DEL LIBRO

El nuevo paso, en el que ha caminado ya la Humanidad, dentro de la historia del libro, lo dio el alemán Juan Gensfleisch zum Gutenberg. Nacido de una noble familia de Maguncia, en el actual Estado Federal de Renania Palatinado, según distintas versiones entre los años 1394 y 1399, y desterrado como enemigo político a Estrasburgo el año 1440, entra en contacto con los intentos que ya se hacían en Francia y en otros lugares de Europa, para imprimir libros a base de letritas hechas de madera. Todavía llaman hoy los alemanes sus letras “palitos de madera de haya” (*Buchstaben*). Vuelto a Maguncia, después de ocho años de destierro, Gutenberg, popularizado ya este nombre, ha completado su gran invento para imprimir, tras grandes apuros económicos, y por fin da a conocer su primera impresión de la *Biblia*, con 42 líneas cada página, antes de agosto de 1456, acompañado de cuatro años de incansable trabajo.

La mecánica por él inventada llega hasta bien avanzado el siglo XIX. En esta empresa fue el gran inventor y revolucionario frente a todo lo antes existente. Antes de Gutenberg se necesitaban miles de cada una de las letritas de madera, para confeccionar unas pocas páginas. Gutenberg crea la “matriz en metal”, es decir, el vaciado o modelo, con el cual se puede imprimir cuantas veces se quiera la misma letra. Los libros impresos anteriormente apenas se parecían a sí mismos, si se imprimían varios, porque las letras de madera no se podían hacer exactamente iguales. Ahora, al existir la misma matriz, todos los libros eran iguales, como hoy los nuestros. Con ello se ponían los fundamentos para todos los anuncios y propaganda publicitaria. Gutenberg se convertía así en futuro «padre de la prensa diaria». La invención china del papel entra a su vez de lleno en Europa y facilita la expansión creciente del libro.

Por otra parte, Gutenberg inventa una clase especial de tinta, un color compuesto de tizne y barniz, que se adhiere al tipo de letra metálica y se reproduce siempre de modo igual en distintos papeles, gracias a un eficaz contacto y presión entre el papel y el signo de cada letra, del requerido modelo tipográfico. Naturalmente la presión se hacía en su tiempo a mano. Había nacido el libro en sentido moderno. La prensa de Gutenberg, sin mejoramientos radicales, permaneció activa por toda Europa y América durante tres largos siglos. La electricidad permitió más tarde la impresión automática hasta entrar en el nuevo vuelo de nuestro tiempo con los procedimientos electrónicos. La cultura, la transmisión de saberes de todo género, la información escrita, gracias a Gutenberg, se transformó en el cuarto poder de los pueblos libres, o le prepararon su libertad con la importación de la imprenta.

El año 1539, por privilegio del Emperador Carlos V, nieto de la Reina Isabel la Católica, otorgado a Juan Cromberg para las nuevas tierras de América, y por medio de su ayudante Juan de Pablo, llega la primera imprenta a Méjico y con ella el primer

libro impreso allí y publicado en las tierras que el humanista Marsilio Ficino denominó “Nuevo Mundo” –*Orbis novus*–. Ese libro se tituló *Doctrina Christiana en la lengua Mexicana e Castellana*. Un auténtico ejemplo de mezcla misionera y de expansión civilizadora, antes que ninguna otra nación de Europa en el continente americano. Tras ellas llegaron libreros y librerías: para la cultura de los pueblos y la educación como potencia para salir de la ignorancia, la peor de todas las pobrezas y de las esclavitudes del alma. Y Platón y Cicerón, con sus propias lenguas, cruzaron también el Atlántico.

Y MIRARON AL CIELO

ENRIQUE OTÓN SOBRINO
Universidad Complutense (Madrid)

A grandes rasgos es cosa sabida que para la mayoría de los antiguos la bóveda celeste contenía un misterio que al tiempo les subyugaba y les obligaba a investigar acerca de ella a fin de descubrir las claves ocultas que revelarían certezas acerca del destino del mundo y de los hombres. En verdad, cada doctrina dirigía, a su manera, hacia allá su miradas con la seguridad de que sus convicciones encontrarían, precisamente, la confirmación de sus supuestos en aquel libro abierto cuyos signos era de todo punto preciso descifrar. De esta necesidad, ciertamente, prende el hecho de quedar impregnadas las filosofías, que tal intentaban, de una profunda espiritualidad, dispuestas como estaban a hallar en el firmamento la guía del presente e, incluso, aquel soplo sobrenatural o divino encerrado, el cual, por mucho que deseara ser aprehendido, en tantas ocasiones, una vez alcanzado, no siempre era consuelo lo que reportaba. La bóveda celeste se cernía sobre las cabezas de los humanos como un enigma que los sobrepasaba y amagaba. Lucrecio ha sabido describir y captar la inseguridad que acarrea, mediante la expresión varias veces repetida a lo largo de su *De rerum natura: rebus in illis quae supera caput aetheriis cernuntur in oris*.

En medio de esta situación de estremecimiento, únicamente Epicuro tuvo el valor de mirar frente a frente a la bóveda celeste, impulsado por la piedad, pues él, efectivamente, vio ante sus ojos el abatimiento de la humanidad humillada por la religión que desde arriba la postraba. Los versos I, 62 y ss. de Lucrecio que describen el viaje del profeta, han de entenderse dentro de la cruda polémica, sostenida por el filósofo griego contra la religión astral la cual por aquel entonces se postulaba como la más completa comprensión del universo tanto desde el punto de vista propiamente religioso como científico, porque no en vano tras ella estaba el nombre de Aristóteles, precisamente contra quien Epicuro mantendrá una dura controversia. El poeta latino canta cómo el fundador llega allende las llameantes murallas del mundo, cómo a su regreso entrega a los hombres el tesoro de una salvación que, en su sencillez (*quid possit oriri/ quid nequeat, finita potestas denique cuique/ quam sit ratione atque alte terminus haerens*), queda al alcance de todos y cómo, tras derrotar a la falsa religión o, acaso sería mejor decir la religión falsificada, nos equipara con el cielo ésta su victoria. Epicuro se presenta pues como *uictor* y gracias a su *uictoria* el hombre tiene como logro no la mística

de los astros con sus movimientos y conjunciones, sino la ataraxia, la única salvación que aleja de las tinieblas (III, 1 y ss.).

En otras palabras, Epicuro y Lucrecio el discípulo que imita dentro de la más estricta ortodoxia al maestro, proceden a una desmitificación de la bóveda celeste, desmitificación que hunde sus raíces, insistimos, no en una especie de agnosticismo o de ateísmo como alguna vez ha podido pensarse, sino más bien en una respetuosa reverencia y veneración hacia las divinidades que en su aseidad, plenamente “ataráctica”, no podrían quedar envilecidas por unas acciones que desmerecían de su ser. Si en la bóveda celeste nada ocurre por voluntad divina de acuerdo con el dogma principal de que *nullam rem e nilo gigni divinitus umquam* (I, 150), nada que sobrepase al hombre sucede en ella. No es el temor el que nos debe acercar a su conocimiento sino la *utilitas* que el saber científico, siempre subordinado a la ataraxia, puede reportar al corazón de quienes buscan la verdad y la tranquilidad. El firmamento no oculta nada de los dioses, tampoco nada nos descubre de ellos, pues viven en los *intermundia*, ni, por descontado de otras potencias. Por primera vez el ser humano se encuentra ante una revelación que lo constituye en su condición efímera y en la medida en que “ve” todo explicado por un proceso mecánico, entiende las cosas gracias a la *naturae species ratioque*, o sea el dejar captarse ellas por los sentidos a los que se ofrecen, de una parte, y la explicación doctrinal ortodoxa que les pertenece, la única capaz de dar cuenta de su organización dependiente siempre de la ración o proporción de átomos que las integran. En consecuencia, ya no recelará, inseguro, en adelante de los fenómenos que allí arriba ocurren. *Corpora e inane* son las dos únicas realidades *per se*, sin que exista una tercera (I, 432 y ss.). De ellas dimana el proceso eterno de combinaciones y disgregaciones de átomos que caen en el vacío. Todo lo que no sea este cabal conocimiento, que descarta absolutamente la maravilla y el prodigio, deriva de un plus que se mueve entre el delirio y la ignorancia. De esta manera la bóveda celeste ha quedado privada de todo misterio pero también de toda amenaza.

No obstante el entusiasmo de Lucrecio, esta postura que nace no de una fría consideración de las cosas, abstraída de la realidad, sino que intenta incardinarse como saber de salvación en la angustia del tiempo de iniquidad que se vive, no ha convencido al romano, quien con su piedad innata (*religiosissimi mortales* según la célebre definición de Salustio) vuelve a levantar al cielo sus ojos en pos de esa revelación que no llega por más que se anhela. La muy importante aportación de Nigido Figulo al respecto debió de resultar un vivo estímulo para esta investigación, aunque, desgraciadamente, nada nos ha llegado de ella salvo su vacío que nos dificulta comprender a Virgilio. En principio, a nadie debe resultar sorprendente que este poeta, en un momento concreto de su evolución espiritual coincidente con la redacción de las *Geórgicas*, haya rehabilitado, si se permite la expresión, a Liber y Ceres: *munera vestra cano* (*Georg.* I 5 y ss.). Precisamente estas divinidades habían recibido de Lucrecio (*De rerum natura*, 5, 13 y ss.) una desmitificación casi brutal por cuanto los bienes por ellas legados a la humanidad en nada la ayudaron: *cum tamen his posset sine rebus uita manere, / ut fama est aliquas etiam nunc uiuere gentis. / At bene non poterat sine puro pectore uiui* (*ibid.* vv. 16-18). Pero más allá de esta restauración, que se mostrará luego provisional,

Geórgicas quiere presentar un nuevo panorama de la cuestión debatida que rompe el esquema previsible en aras de unas expectativas presentidas pero todavía no articuladas plausiblemente. Virgilio, es cierto, conserva, en primera instancia, el material religioso tradicional, pero tan sólo para asentar su piedad indagadora en una tierra firme a partir de la cual poder emprender el itinerario que ya no le conducirá a las antiguas creencias, sino a una víspera resignadamente vivida y aceptada. En *Geórgicas* el poeta descubre una tensión irrevocable en la realidad, esa realidad que él supo y tocó en la escuela epicúrea: la herencia gustosamente recibida del epicureísmo es la piedad urgente hacia las *res* cuya explicación mecánica, también aprendida en el jardín, sin embargo ya no resulta de recibo, siendo un deber declinarla puesto que no capta adecuadamente esas *res* capaces de soportar su indigencia y alzarla como grito silencioso que las dignifica en la medida en que, precisamente, no las explica. Las dos secciones en que el poeta reparte el contenido de cada uno de sus poemas, chocan de forma irreconciliable: en la primera parte, allí donde las *res* son mostradas en su objetividad, por más que requieran cuidado, preside un orden que Virgilio proclama en la misma descripción minuciosa de los sucesivos quehaceres, pero la segunda, donde las *res* se significan gracias a su condición de menesterosas, ellas entonan, sin respuesta, su cántico dolorido. A su clamor doliente Virgilio atiende con un silencio que no es ni indiferencia ni cobardía, sino lo único que puede ofrecerles en su corazón sufriente, la lealtad a su hora que presente un tiempo el cual acaso llegará, mas del que el poeta se sabe no será testigo.

Virgilio desplaza después de *Geórgicas* su atención al hombre y así su *Eneida* lejos de plantearse un retorno a las viejas fórmulas épicas griegas, que tampoco quisieron Nevio y Ennio, lo que hace es gracias a una mediación literaria plausible para la época, proseguir la historia del dolor que al humano toca y que de cierta forma asomó ya y no tan fugazmente en *Bucólicas*. Roma y Augusto han llegado a ser lo que son gracias a un sufrimiento original, el soportado por el héroe contradictorio que predica en tantas ocasiones el revés de lo que su epíteto le exige. Sin quererlo, desde luego, en algunos de sus comportamientos, Eneas resulta despiadado precisamente por obedecer a una piedad que está ya caducada, como caducada resulta a los ojos del escritor toda la teología que la sostiene. Los dioses paganos ya ni actúan con sabiduría, ni significan nada. Definitivamente no son. Si aceptamos *Ciris* como obra suya, encontraríamos aquí expresada de forma muy extrema esta convicción personal del poeta, sin precauciones como es propio de una creación juvenil, al contar en sus versos últimos cómo la voluntad bienintencionada de los dioses se traduce en acción contradictoria y fatal que condena a Niso y a su hija (ambos, a su manera, víctimas de Juno) a una persecución perpetua que no conocerá jamás un final por más que Anfitrite, transida por la piedad, transforme a la muchacha en alción, puesto que Júpiter, movido a justicia, metamorfosea al padre en águila marina. Ahora, en su poema épico, Virgilio presenta la misma idea, más comedidamente en la forma, pero no menos convencidamente en el fondo. Piedad y justicia no se avienen como sucede exactamente igual en el pasaje que cierra *Eneida*. Este poema, por tanto, expondría su falta de fe en estas divinidades (alguna de ellas, la mencionada Juno por ejemplo, movida al dictado de la saña, cosa que rechaza como impropia según lo aprendido de la teología epicúrea) sin dejar de sugerir en

ningún momento lo que Servio ha captado meridianamente en su *ad Aen.* 2, 502. Estos dioses no son capaces ahora y aquí de manifestar su cuidado; ellos no son ni lejanos ni ajenos sino, en el mejor de los casos, esclavos e instrumentos de un destino al que, sea cual sea su desenlace, ellos asienten, confinados, sin poder para modificarlo. Este fracaso de la religión deja en Virgilio un vacío. Ante los seres que sufren y esperan, Virgilio callaba y su silencio expresaba ya de manera dramática la ausencia de los dioses, que se palpa en su impotencia para actuar soberana y libremente, con autoridad de verdad divina dentro de cada vicisitud concreta de una historia traspasada del sufrimiento y de la felicidad efímera. Las mediaciones filosóficas y teológicas propias del momento son incapaces de articular respuesta alguna, por más que se necesite y el poeta de la víspera queda en ella instalado y resignado a una “desarmonía preestablecida” que, sin llamarla así, tan apropiadamente aparece descrita en sus *Geórgicas*. En medio de esta tensión irreconciliable se ha de desarrollar la vocación humana mediante la libertad que escoge siempre en conciencia sin saber cuál vaya a ser el resultado de esa elección. Hasta cierto ésta es la tesis de *Eneida*. De ahí la paradoja de que se viva en permanente espera al tiempo que en permanente despedida, como afirmaba Rilke. El dolor sorprendido por Virgilio es la medida de la aceptación de la existencia sin derrota; así el poeta latino se adelanta a la nítida formulación de Gadamer en su discurso de 2002 *Medicina y enfermedad* en el que afirma “el dolor constituye una gran oportunidad –quizá la mayor oportunidad- para conocer la verdadera dimensión de la existencia, siempre y cuando no dejemos que nos venza”. En la oscuridad de su instante, pese a la permanencia de la fe tradicional, Virgilio clama y su voz al igual que un muñón se levanta al cielo en pos de una nueva teología (la cual acaso confiaba en hallar, según la hipótesis de Rostagni, en el poema de la bóveda celeste que pensaba escribir). En todo esto estriba la gran aportación poética y filosófica de Virgilio que supo adentrarse en su noche de sombras para reconocer en lo más hondo de sus versos el noble fracaso de la Antigüedad.

La *pax augusta* otorga a los escritores de la época posterior un tiempo de tranquilidad. La circunstancia enemiga ha quedado conjurada gracias a la magnanimidad imperial y los poetas que cantan la bóveda celeste y lo que en ella sucede, recurren a la astronomía y la astrología con el deseo de encontrar la ubicación exacta que al mundo y a sus criaturas toca. Toman el relevo de quienes les precedieron y, a partir de una concepción filosófica y una postura existencial distintas, adoptando, empero la pauta formal previa pues no eran tan libres para elegir otro verso que el que Lucrecio fijó para discutir acerca de estas cosas, el hexámetro, intentan responder la pregunta todavía pendiente supuesto que no aceptan el fracaso virgiliano como solución provisional que mira al horizonte. En efecto, el firmamento continua siendo el ámbito de esta investigación que, en tanto en cuanto, presume ir en pos de la verdad, quiere escrutar no el logro de un peligro siempre en el borde sino el abrigo que proteja de la indigencia radical de los seres. Es decir, desea sólo certezas, al revés de Virgilio quien había considerado, por el contrario, la radical fragilidad de las cosas, la ciencia, doblada por la mística, el temblor de la finitud. Germánico, aunque nos es, en esta cuestión, desconocido al no habernos llegado prácticamente la segunda parte de su obra, apunta en esta dirección al repartir su poema entre *Phaenomena* y *Pronostica*, de suerte que según la opinión

general de los estudiosos la primera sería una relación cabal de los datos que la ciencia tiene en aquel entonces del firmamento, mientras que la segunda apuntaría hacia una elaboración más personal de la materia. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que incluso su parte primera no es un discurso meramente noticioso que certifica lo que se sabe, sino que se justifica por su utilidad bien distinta de la propuesta por Lucrecio, para quien la *utilitas* era una ganancia de tipo espiritual (*De rerum natura* III, 25) que debía brotar en el corazón mismo del conflicto en el que sus versos nacen. Germánico (vv. 10 y ss) vive en la *quies* y la *pax* tutelada por el emperador (*te praeside*), la ocasión propicia para *audaces in caelum tollere uultus/ sideraque et mundi varios cognoscere motus/ nauita quid caueat, quid scitus uitet arataror/ quando ratem uentis aut credat semina terris*. En estos versos es indudable la mezcla de tonos lucrecianos (*De rerum natura* I, 66 y ss.: *primum Graius homo mortalis tollere contra/est oculos ausus*, pasaje en el que el poeta epicúreo subraya la contemplación de Epicuro que como hombre hace frente a una tensión que descarga sobre los mortales desde la bóveda celeste para traer a la tierra, recordemos, el *summum bonum* de VI, 26) y virgilianos al citar la tarea del labrador en lo que tiene de práctico, bien lejos del agricultor de *Geórgicas* como imagen del hombre pitagórico que mira al cielo. Al unir ambos tonos Germánico se sitúa en una tradición y, quizás, proclama su decisión de resolver el conflicto que ellos inauguraron, pero apartándose de sus supuestos como subrayan las diferencias advertidas.

Más detallado, pese a que su *Astronomica* queda inacabada, nos es el proceso en Manilio quien a la hora de escrutar la bóveda celeste echa mano de un afán entre místico y e inmanentista según su afirmación de II. 60 y ss.: *infusum...deum caelo terrisque fretoque*, (en los tres elementos para significar su condición de absoluta) con una gobernación, *ingentem...moderantem...molem*, y una habitación *spiritus unus/per cunctas habitet partes*. También a él esta indagación le está consentida por cuanto la figura del emperador, garante de la paz y ajustada a derecho (*regis...legibus...orbem*, I. 8), le impulsa a entonar un canto grandioso que surge de su pasión poética y científica, transidas las dos del sentimiento religioso habitual de los antiguos. La visión espiritual prevalece en Manilio, de acuerdo con la manifestación de II 106 y ss. En efecto, el ser humano posee una condición divina para nada efímera (basta confrontar el ya aludido *nos exaequat uictoria caelo* lucreciano con el *hominem coniungere caelo/cui...* del poeta imperial para ser conscientes de la distancia que los separa) y está dotado por la naturaleza, además, de un *sensum/eximium...linguam capaxque/ ingenium uolucrumque animum* que no sólo lo capacitan para el conocimiento objetivo sino para la experiencia mística. No está, pues, solo frente a su tarea puesto que hasta su interior, hasta su espíritu *quem* (sc. *animum*)...*in unum/descendit deus atque habitat seque ipse requirit*. La afirmación taxativa de un dios que se conoce a sí mismo en el interior del hombre bordea el inmanentismo pero expresa cabalmente de una parte su creencia, y de otra, creemos, su plausibilidad, pues queda formulada cuando el monoteísmo empieza a ganar la partida. Se respira una nueva atmósfera en la que prevalece la visión de corte espiritual que, de una parte concibe la tarea del hombre como búsqueda y encuentro con el Dios que en su alma está, y de otra, ignora la *uia salutis*, vislumbada por Lucrecio y Virgilio que, luego, seguirán, sin abrigo frente a la derrota, Apuleyo (quien nos da la

pauta hermenéutica de su novela en el equívoco *laetaberis* de I, 1, entendido usualmente como “te lo pasarás bien” pero que Alfonsi interpreta acertadamente como “un te llenarás de júbilo”, es decir la alegría santa que ha de experimentar el lector en su alma cuando conozca el final salvador de XI 1: *laetus et alacer deam praepotentem lacrimoso uultu, adprecabar* que hace participar al escritor del mismo gozo de la diosa *reperitu laetata filiae* de XI, 2) y San Agustín quienes se encuentran con la Divinidad justamente a partir de su miseria mortal. Esta soberanía del espíritu autoriza el conocimiento y la experiencia, mencionados arriba: *quis caelum posset nisi caeli munere nosse, et reperire deum nisi qui pars ipse deorum est?*, dentro de una cierta pugna interior entre el viejo politeísmo y la confesión de un único Dios. En resumen, para Manilio la existencia humana, en la medida en que aprehende la realidad verdadera, es a la vez despliegue de la Divinidad que está y se conoce en el interior del hombre (a diferencia de Lucrecio quien se limita a propugnar la *imitatio deorum* y no la habitación divina) y también es obra personal en la que cobra la primacía la *ratio* (para el significado de esta palabra el autor agradece la generosa ayuda prestada por el Dr. del Real Francia) que *omnia uincit* según IV, 932. Ya no *labor*, el afán que entraña sufrimiento, sino el saber de lo exacto gracias a la observación científica (no revelada), que para Virgilio se resuelve en crisis, es lo que, de acuerdo con Manilio en I, 1-4, aportará la luz acerca de las peripecias de las criaturas: *carmine diuinas artes et conscia fati/ sidera diuersos hominum uariantia casus/, caelestis rationis opus, deducere mundo/ aggredior*. Pero más allá de la rectitud de su creencias, más allá de su *iuuat ire per ipsum aera et inmenso spatiantem uiuere caelo/signaque et aduersos stellarum noscere cursus* (I, 13 y ss.), Manilio, precisamente, por su recurso a esta *ratio* iluminada nos deja en el mismo umbral que la *caeca ratio* lucreciana. Efectivamente, no basta para Manilio el conocimiento físico de los astros, sino que ellos encierran un misterio que hay que proclamar: estamos en manos de un destino del que tampoco podemos zafarnos: *fata regunt orbem, certa stant omnia lege/longaque per certos signantur tempora casus. Nascentes morimur, finisque ab origine pendet* (IV, 14-16). Como las viejas creencias para Lucrecio, el *Fatum* proclamado por Manilio nos dejaba, en tanto en cuanto en que nos sobrepasa, de nuevo a merced del miedo. La solución de Manilio se opone, de una parte, a Epicuro quien no había advertido nada sobrenatural en la bóveda celeste y, de otra, a Virgilio quien, a la espera de su indagación posterior, habría dejado en suspenso la *quaestio disputata*, pese a su optimismo inicial: *iam redit et Virgo* (*Ecl.* IV, 6), los avisos desatendidos del sol en (*Georg.* I, 464 y ss.) pues para él no era la salvación del radical desamparo de las criaturas lo que las creencias tradicionales traían.

Por más que, en Manilio, el hombre quede exaltado de esta manera, su liberación no se realiza supuesto que su muerte, de antemano decretada por una fuerza que lo supera, no será el acto existencial que culmina la vida. Y en esta frontera de nuevo el enigma se alza frente al ser que ha de apostar, la fe mediante, entre la salvación sin escatología o la escatológica que, aunque no se de en las coordenadas de la historia, en tanto en cuanto afecta al ser concreto en su biografía irrevocable, en la historia principia. Insistimos, en Lucrecio y Manilio el hombre está marcado por un signo de divinidad que o ha de vivir efímeramente o como criatura del hado, en Virgilio queda, precisamente a causa de su

desgracia (en parte propiciada por el destino según el planteamiento que de Eneas hace el poeta) a la intemperie esperando una revelación liberadora más plena que colme de sentido tanta pobreza y tanta miseria.

Retomemos ahora la aludida creencia de que lo *supera caput* está lleno de peligros que acechan a las criaturas. Así el mundo sublunar, el aire, el piso superior de los arcontes o “cosmocratores” que rigen el mundo de abajo, amenazan a los seres que aquí viven. Se busca como a tientas la salvación allí precisamente de donde viene el peligro. Sin embargo para que se cumpla en su sentido recto la afirmación posterior de Hölderlin (“mas donde está el peligro, nace también el salvador”) habrá que recurrir a una nueva desmitificación que, tomando en serio el dolor de la historia, encuentre la anhelada teología de la liberación. Esta desmitificación no es otra que la llevada a cabo por el autor de la *Carta a los Efesios* quien según el método usual de San Pablo, no rehuye ironizar acerca de las instancias con las que polemiza (en este caso no estamos ante una cuestión de influencia o de sincretismo de otras doctrinas, sino más bien ante una prueba del conocimiento profundo de las categorías rivales, las cuales van a ser vaciadas de su significado primera para llenarlas después de un sentido netamente cristiano). Schillebeeckx en la página 133 de su *Cristo y los cristianos* (ed. Cristianidad Madrid 1982) señala muy agudamente cómo la crítica teológica pagana apunta ya a una reconsideración del problema de Dios a partir de una perspectiva nueva, más acorde con los tiempos, que tendría su origen, para el teólogo católico, en la “creciente experiencia de la historia humana como itinerario lleno de injusticias y sembrado de “justos dolientes”. La sabiduría humana racional del helenismo no daba una respuesta satisfactoria a esta historia de frustraciones y fracasos”, anotación ésta fácilmente aplicable a Virgilio. Pero por donde asomaba la esperanza, allí se alzaba el destino y la maraña de series intermedios. Más adelante, Schillebeeckx (p. 191) al preguntarse por el horizonte polémico en el que se desenvuelve este escrito, halla al fondo y como traslucido un mito de redención cuyo relato versaba acerca de “que un mediador divino repara la ruptura existente entre el mundo superior y el inferior mediante un acto de “descenso” y “ascenso”, mediante un recorrido por los mundos supraterrénos, terrenos y abismales, para retornar después a los *epourania* o esferas celestiales”. Bastaba, como hace el autor de la carta, desentenderse de todo este ropaje mitológico y encarnar en la realidad de la historia lo que allí se quiere significar. No es un mito, por tanto ante lo que nos encontramos, sino una realidad, por histórica, vivida y verificable, que puede ser experimentada por los seres atribulados de cualquier época. La respuesta esperada tenía que contar con la miseria y la finitud pero también con la sublimidad anhelada de una creación que su Creador quiere querer. Sólo a partir de aquí la llamada de Dios en Jesucristo es llamada de liberación. El acontecimiento histórico-salvífico llevado a cabo por el Nazareno sería pues la respuesta definitiva a la angustia soportada por la Antigüedad y la de todos los tiempos. La mirada de sufrimiento que desde aquí elevamos y la finitud que aquí sangra, está ya siendo acogida y colmada; nada se disuelve ni en lo efímero ni en un sentimiento panteísta que acabará por anular el yo, la única palabra que cada uno de nosotros puede pronunciar como expresión de la irrevocabilidad de sí. El hombre porque sufre espera y, por ello, y no por otra razón es precisamente escuchado

por la Divinidad que se hace prójimo de nuestro dolor, y entre Ella y su criatura ya no habrá lo insalvable sino el amor que salva.

LA CRESTOMATÍA DE PROCLO Y LA TRADICIÓN POÉTICA Y RETÓRICA

DIANA DE PACO SERRANO
Universidad de Alicante

La *Crestomatía* de Proclo es conocida gracias al resumen que Focio realizó de la misma para su *Biblioteca*. La obra está resumida en el códice 239. Focio comienza afirmando haber hecho una lectura de los cuatro libros de la *Crestomatía*¹ o tratado abreviado de literatura; tras esa lectura realiza un resumen partiendo del primero de los libros, tal y como indica con claridad en el párrafo III (Severyns): λέγει ἐν τῷ πρώτῳ. A partir de aquí sintetiza la parte primera del tratado dedicada a la teoría de los estilos y a las virtudes de los mismos, retomando las divisiones, explicaciones y el léxico retórico de la tradición griega². Sin embargo, y pese a que en el resumen se distinguen con claridad partes diferenciadas por el contenido, Focio no volverá a realizar ninguna indicación sobre la división en libros (λόγος)³ del mismo, hasta el final del códice donde, para concluir, afirma que los aspectos tratados componen los dos primeros libros de la *Crestomatía* de Proclo, lo cual hace pensar que Focio dejó incompleto su resumen, ya que faltan otros dos libros de cuyo argumento nada sabemos, pese a poder

¹ Seguimos el texto de A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Le Codex 239 de Pothius* (II), Paris-Liege, 1938. También respetamos la división en párrafos del editor. Actualmente la palabra *Crestomatía* (DRAE) significa: “Colección de escritos selectos para la enseñanza”. Como apunta Severyns, sin embargo, la palabra se asocia directamente con el significado de antología o florilegio, no es este el uso que se hace de ella. La palabra, creada en época alejandrina, significa erudición. En el siglo I de nuestra era aparece el verbo χρεστομαθέω, utilizado por Longino en participio para designar a los eruditos (*Sobre lo sublime*, II 3). El mismo autor utiliza más tarde el sustantivo con valor de erudición (44 I). Respecto a la palabra, su origen y usos cf. Severyns, *op. cit.*, p. 66. Coincidimos con éste en la traducción como “manual de literatura, tratado de literatura”, que en el primer párrafo de la *Crestomatía* aparece como “manual abreviado (ἐκλόγοι) de literatura”.

² En la *Biblioteca*, Focio demuestra un gran interés por la prosa en lengua griega, defiende el aticismo y da muestras de su conocimiento y estudio de la retórica, de cuyas teorías –especialmente de Hermógenes– demuestra un gran conocimiento. A este respecto cf. N. G. Wilson, *Photius. The Bibliotheca*, Duckworth, London, 1994, p. 3 y *Filólogos Bizantinos*, Madrid, 1994, pp. 133-173; G. A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princenton, New Jersey, 1983, pp. 278-287.

³ El significado de *lógos* en el resumen variará según el contexto. En esta ocasión se refiere a cada uno de los libros en los que está dividida la *Crestomatía*, mientras que un poco más adelante se opondrá a ποιήματα.

establecer algunas hipótesis. Tampoco añade al final del resumen las habituales apreciaciones sobre el estilo y la figura del escritor de la obra en cuestión que aparecen en otros códices y que en este caso hubieran señalado el final del resumen, además de resultar de gran utilidad para el estudio de la obra procliana. No obstante, por la promesa inicial de resumir los cuatro libros, se puede conjeturar sin dificultad que Focio tenía la clara intención de terminar este trabajo, tal vez en una segunda lectura, por lo que quizá dejara para más adelante la síntesis escrita de los dos restantes, cuyo contenido hubiera sido de gran interés para el conocimiento del autor y su relación con los otros géneros no tratados en los primeros libros, así como con las teorías literarias tradicionales⁴.

Es posible que esta carencia haya complicado la posibilidad de identificar a Proclo con el filósofo neoplatónico del siglo V d. C., equiparación que hoy está sólidamente sustentada y que no tiene nada de disparatado en un principio, partiendo del interés que Focio muestra por el neoplatonismo, sus teorías estéticas y las afinidades que se han ido resaltando a lo largo de años de investigación entre el resumen de Focio y la obra del filósofo del siglo V⁵. No obstante, es sabido que han existido dos posturas diferenciadas sobre la autoría de la obra: Una, la de aquellos que consideraban que Proclo fue un gramático del siglo II d. C., y la opuesta que prima en la actualidad, la de aquellos que lo identifican con el filósofo del siglo V d. C., a la que nosotros nos unimos⁶. En un primer momento la figura del filósofo ofrece un perfil muy propicio para la identificación. Se trata de un autor de gran erudición, formado en su juventud en gramática y retórica y cuyo interés por la ciencia no se restringe sólo a la filosofía, sino que se extiende al campo de la astronomía, matemáticas y teología. Además, en los comentarios a las diversas obras de Platón del filósofo bizantino, encontramos determinadas concomitancias léxicas y de contenido, referidas a la teoría retórica y poética, que facilitan la identificación con el Proclo del resumen. Por otra parte, incluso las ideas estéticas que presenta en el *Comentario a la República* se han puesto en relación con la *Crestomatía*⁷. Junto a ello, en el resumen de Focio se identifica con claridad la influencia de las teorías de Hermógenes, retórico autor de *περί ἰδέων*, de quien Siriano, maestro de Proclo, realizó un extenso comentario que, sin duda, el discípulo tuvo a su alcance.

⁴ N. G. Wilson (*Filólogos Bizantinos*, Madrid, 1994, p. 146) destaca que “los espacios en blanco llaman la atención pero no son nada insólito en una obra concebida para presentarla al hermano del autor. Tal vez, Focio confiaba en llenar alguno de ellos leyendo, si fuera necesario, lo que aún no había leído. Posiblemente la partida de la embajada en la que iba su hermano, al que iba destinado el libro, no obtuvo demora y quizá fue adelantada por lo que no tuvo la oportunidad de dar los últimos retoques a la obra, entregándosela tal y como estaba”. Otra posibilidad es que la embajada se cancelara en el último momento; así desaparecía la urgencia por completar el texto. En cualquier caso, otras preocupaciones distraían a Focio, evitando poner fin a un cometido que ya no exigía absoluta prioridad.

⁵ A. Longo, “Sull’attribuzione della *Crestomatia* a Proclo Neoplatonico”, *SIFC*, 1995, 13, p. 110-124.

⁶ Un buen estado de la cuestión ofrece A. Longo, “Sull’attribuzione della *Crestomatia* a Proclo Neoplatonico”, cit., p. 110-111.

⁷ W. Bernard, *Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart, Teubner, 1990; S. Koster, *Antike Epostheorien, Palingenesia V*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1970, pp. 99-114.

De su vida y su obra, aparte de los textos conservados, sabemos gracias a la biografía de su discípulo Marino (*Vita Procli*), a escasas alusiones biográficas de otros autores posteriores y las múltiples indicaciones de obras como el *Etimologicum Magnum*, o los *Escolios a Dionisio Tracio*. Por otra parte, el artículo de la enciclopedia Suda, no deja duda de que la *Crestomatía* le pertenece: ἔγραψε πάνυ πολλά, φιλόσοφά τε καὶ γραμματικά. ὑπόμνημα εἰς ὅλον τὸν Ὅμηρον, ὑπόμνημα εἰς τὰ Ἑσίοδου Ἔργα καὶ Ἡμέρας, Περὶ χρηστομαθείας βιβλία γ'.

Sin embargo, no sólo este testimonio junto a algún otro posterior abrazan esta postura, sino que el estudio de su obra y la mirada hacia la tradición anterior a Proclo en ella condensada puede servirnos como otra prueba de la más que posible identificación de los dos autores. Algunos aspectos en el uso del lenguaje técnico y la teoría relativos a la retórica y a la poética y sus relaciones con los distintos autores anteriores permiten realizar ilustrativas consideraciones léxicas; y el texto del resumen ofrece la posibilidad de extraer algunas notas sobre la perspectiva del estudio de los géneros literarios que Proclo apunta en el tratado y las aportaciones que su análisis de la poesía lírica pueden ofrecer.

El esquema del resumen sería el siguiente: En la primera parte, aquella en la que Focio indica que comienza el libro I, ofrece una introducción general donde se presenta un análisis en el que de modo muy sintético se expone la teoría de los estilos que recoge Proclo, las diferencias entre poesía y prosa (I-9) y, en último lugar, se realiza una distinción de géneros literarios basándose en una oposición de corte aristotélico (10-12). Tras esta primera introducción general, Proclo inicia una clasificación de los géneros poéticos, a partir de la primera subdivisión dentro de la poesía narrativa: la épica. No se trata, en general, exceptuando algunas referencias al tipo de metro o ciertas consideraciones etimológicas o gramaticales (la de la épica es la más significativa), de una descripción de carácter formal, ni de un acercamiento exclusivamente teórico a los distintos géneros y subgéneros, sino que Proclo desarrolla explicaciones genéticas a partir de consideraciones etimológicas y mitológicas combinadas en muchos casos con argumentaciones etnológicas tan del gusto de los eruditos griegos, mientras que en otras ocasiones describe la ocasión por la que se desarrolla el poema. A la épica le sigue la elegía y la poesía yámbica, dos géneros también de carácter narrativo, según Proclo, y no mimético y, finalmente, la lírica, género en el que se detiene a realizar una interesante subclasificación a partir de una estructura tripartita según el destinatario del poema: los dioses (εἰς θεούς), los hombres (εἰς ἀνθρώπους), o los dioses y los hombres (εἰς θεούς δὲ καὶ ἀνθρώπους). Finalmente existen poemas que están relacionados con sucesos circunstanciales o compuestos para la ocasión (τάς προσπιπτούσας περιστάσεις). A las primeras composiciones pertenecen el himno, la prosodia, el peán, el ditirambo, el nomos, el adonio, el yóbaco y el hiporquema; a las segundas el encomio, el epinicio, el escolio, el carmen erótico, el epitalamio, el himeneo, el silo, el treno y el epicedio, a la tercera el partenio, el dafnefórico, el oscofórico, el tripodefórico y los cantos euticos. Al último grupo se atribuyen: los cantos pragmáticos, los empóricos, los apostólicos, los gnomológicos, los geórgicos y los epistálticos. Tras el elenco y las explicaciones de desigual extensión sobre los diferentes subgéneros líricos finaliza el resumen de Focio.

En los párrafos comprendidos entre el primero y el noveno se expone, como dijimos, la teoría de los estilos. En primer lugar Proclo opone la prosa al verso, utilizando para esta oposición los términos *λόγος* y *ποιήμα* una clásica dicotomía que parte de Platón⁸. Realiza esta primera disposición para exponer la teoría sobre los estilos y las virtudes de los mismos. Respecto a éstas últimas (*οἱ ἄρεται*) Proclo sigue una tradición que retoma las cuatro virtudes de Teofrasto, cuyo origen se encuentra ya en Aristóteles, pero en el resumen no encontramos la enumeración de estas virtudes⁹. No obstante, realiza una interesante apreciación al afirmar que tanto la prosa como el verso comparten las mismas, diferenciándose en el grado, es decir, en la intensidad con que estas cualidades aparecen en ambos textos¹⁰. Se ha apuntado que es posible que Proclo realice esta introducción con el fin de justificar el uso que hará para la poesía de una terminología que habitualmente se ha empleado para la prosa y, en concreto, para la prosa retórica y oratoria¹¹ y, efectivamente, pese a que Proclo no vuelve a realizar una distinción de estilos ni a calificar ninguno de los géneros que más tarde tratará a partir de los *genera dicendi* que ahora expone, ni ejemplificará como es tradicional con la obra de autores concretos los mismos, sí se centra principalmente en la poesía en los libros conservados, aunque se puede pensar que alguno de los otros dos trataran también de la prosa y, en concreto, de la prosa retórica.

Tras esta apreciación comienza en el resumen directamente la exposición de la teoría de los estilos. Distingue ahora Proclo, en primer lugar, los tradicionales tres *genera dicendi* de arraigo peripatético que encontramos también en número de tres en Dionisio de Halicarnaso¹² (con algunas diferencias en la denominación) y referidos a Teofrasto en Varrón y Cicerón, los mismos tres a los que se refiere Quintiliano: Grande (*ἄδρῶν*), llano (*ἰσχνόν*) y el medio (*μέσῶν*)¹³.

⁸ También en otras ocasiones Aristóteles utiliza la oposición platónica, así como la encontramos en Jenofonte. Dionisio de Halicarnaso opone *λόγοι περὶ οἱ ποιητικὴ* (*Comp. verb.* 6, 29,18). Cf. Ar. *Rhet.* III, 8 30.

⁹ Ἑλληνισμός τὸ σαφές, τὸ πρέπον, κατασκευὴ que se divide en τὸ ἡδύ y τὸ μεγαλόπρεπής. A este respecto cf. W. W. Fortenbaugh, "Theophrastus, the *Characters* and Rhetoric", en *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, W. W. Fortenbaugh y D. C. Mirhady (ed.), New Brunswick, New Jersey, 1994, pp. 100-151.

¹⁰ La expresión *ἐν τῷ μᾶλλον καὶ ἥττον* aparece en varios lugares de la *Retórica* de Aristóteles, por ejemplo 1358 a 14; 1397 b 12; 1405 b 16, o en la *Política* 1259 b 36, 1259 b 38, 1301 b 13; entre otros.

¹¹ Cf. Severyns, p. 70.

¹² ὑπελός, ἰσχνός, μέσος; ejemplificados respectivamente con Tucídides el primero, Lisias el segundo e Isócrates y Platón el último.

¹³ G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, New Jersey, 1962, p. 179, considera como antecedentes de esta partición los textos de Platón, *República* 397b 4 ss., Isócrates, *Panegírico* 11, y Aristóteles, *Poética*, 1459 a 8 ss., 1460 b 8 ss., 1414 a 22 ss. Además en la *Retórica* ya se pueden apreciar antecedentes de esta teoría. G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Londres, 1968, p. 163, cita el testimonio de Aulo Gelio, *Noches Áticas IV* 14 donde se habla de estos tres *genera dicendi* aplicables a la prosa y a la poesía: *ἄδρῶς, ἰσχνός, μέσος*, que traduce por *uber, gracilis y mediocris*; también la *Retórica a Herenio* (IV 11-16) habla de tres *figurae: gravis, mediocris, attenuata*.

El término utilizado por Proclo para referirse al estilo en las dos primeras ocasiones es *πλάσμα*, en lugar de los más frecuentes *χαρακτήρ* de Dionisio o Demetrio o *ἰδέα* de Hermógenes. No obstante, este término aparece también en la *Retórica* de Filodemo (s. I *Ret.* II 165, col. IV 2 ss., Sudhaus) en la que se distinguen cuatro: *ἀδρογραφία*, *ἰσχνότης*, *μέγεθος*, *γλαφυρότης*; y Dionisio de Halicarnaso utiliza, en muchas ocasiones indistintamente, *πλάσμα* o *χαρακτήρ*. Además, en el *Anecdoton Estense* encontramos una clasificación de los estilos muy cercana a la de Proclo en la que también se utiliza este término identificado con *χαρακτήρ*¹⁴. Ps. Plutarco en *De vita et poiesis Homeri* (II 71-73)¹⁵ aclara directamente esta identificación que ya estaba consolidada, por lo tanto, en el siglo II d.C. La utilización de *πλάσμα*, en este texto de la *Crestomatía*, sirvió también como prueba para aquellos que intentaban diferenciar al Proclo neoplatónico del gramático autor del tratado de literatura que nos ocupa, ya que en los comentarios a Platón, al exponer sus ideas estéticas, Proclo utiliza el término *χαρακτήρ* o *ἰδέα* identificables desde Hermógenes y no el de *πλάσμα*. Pero esto no es siempre así, como se ha demostrado con algunos ejemplos, una atenta lectura de los comentarios proclianos demuestra que el neoplatónico en algunas ocasiones hace uso de *πλάσμα* como sinónimo de *χαρακτήρ*, tal y como aparece en *ad Timeum* III 200 13 y en otros pasajes de los comentarios a la *República*¹⁶.

En cuanto al número de los estilos, Proclo diferencia claramente tres frente a los cuatro a los que se refiere el texto mencionado de Ps. Plutarco, mientras que Quintiliano, por ejemplo, identificaría con el *μέσον* el *ἀνθήρον*:

Unum subtile, quod ἰσχνόν vocant, alterum grande atque robustum, quod ἀδρόν dicunt, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθήρον appellant) addiderunt.

Para Proclo, sin embargo, el florido no es un estilo en sí, sino que puede aparecer junto a cualquiera de los mencionados. Frente a la descripción formal de Ps. Plutarco, Proclo escoge una definición referida al contenido del mismo¹⁷.

¹⁴ Anecdoton Estense, III 6 24-25: Τριῶν γὰρ ὄντων τῶν χαρακτήρων τοῦ λόγου, ἃ δὴ καὶ πλάσματα καλοῦσιν, ἀδρόν, μέσον καὶ ἰσχνόν.

¹⁵ Ἐπεὶ δὲ καὶ χαρακτήρες εἰσι τῶν λόγων τὰ καλούμενα πλάσματα, ὧν τὸ μὲν ἀδρόν, τὸ δ' ἰσχνόν, τὸ δὲ μέσον λέγεται...

¹⁶ Ἐν δὲ τοῖς προκειμένοις λόγοις αἰσθημῶν ὑπερβολὴν καταλέλοιπεν ἡ ἀδρότης ἐν τε τοῖς διανοήμασι καὶ ἐν τοῖς ὀνόμασι τοῖς τούτω τῶ πλάσματι πρέποσιν ἢ μεγέθους ἐν τε ταῖς ἐννοίαις καὶ τοῖς σχήμασι τοῖς τὴν ἰδέαν ταύτην συμπληροῦσι. Otros rasgos coincidentes han sido señalados por O. Immisch, "Beiträge zur Chrestomathie des Proclus un zur Poetik des Altertums", *Festschrift für Th. Gomperz*, Wien, 1902, pp. 250-254; I. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, diss. Lipsia, 1906, p. 60; últimamente, algunas de estas coincidencias han sido señaladas en A. Longo, "Sull'attribuzione della Crestomazia a Proclo neoplatonico", cit., pp. 109-124.

¹⁷ En el Prefacio al comentario de Hermógenes realizado por Siriano se informa de que Dionisio distinguía los tres estilos habituales, mientras que un tal Hiparco, del que nada se sabe, añadía el *ἀνθήρον*. La datación de este prefacio ofrecería una fecha posterior a Proclo, ya que no fue realizado por Siriano, sino por Febamón filósofo egipcio que bebió de las enseñanzas neoplatónicas, tal y como

Por otra parte, como vemos, Proclo no sigue a Demetrio al clasificar los estilos ya que en ningún momento menciona el cuarto estilo, *δεινόν*, que distinguía el autor de *Sobre el estilo*, pero al describir el grande utiliza un adjetivo del que Demetrio se sirve para referirse al “vigoroso”, tendencia esta de identificar el *δεινόν* con el grande, que se hace usual a partir de Hermógenes¹⁸. Además, en el comentario *ad Timeum* del neoplatónico la adjetivación referida al estilo *ἄδρός* es muy semejante a la de la *Crestomatía*, todo ello facilitaría la identificación de los autores¹⁹: De este modo, afirma Proclo que “el grande es el más impresionante” utilizando el adjetivo *ἐπληκτικώτατον*; y Demetrio en *Sobre el estilo* se refiere con este calificativo al vigoroso²⁰. Además, Proclo en el comentario *ad Timeum* 41, en el que caracteriza el estilo *ἄδρός* usado por Platón al describir a los dioses, utiliza también la adjetivación *καταπληκτικός*.

Por otra parte, y pese a que como dijimos Proclo no enumera las virtudes del estilo, al caracterizar a los mismos, surgen identificaciones con aquellos autores que sí se refieren a ellas. Así, el grande, además de ser el más impresionante, es el más ornamentado, *κατασκευαμένος*, dice Proclo, coincidiendo este calificativo con la cuarta virtud que distinguiría Teofrasto (*κατασκευή*) y que para los romanos equivaldría al *ornatus*. Una virtud que adoptarían los estoicos²¹ y que Proclo adapta a este primer estilo, que finalmente se define por mostrar la belleza poética (*ποιητικὸν κάλλος*), otra virtud tradicional y una de las formas de estilo de Hermógenes, cercana a la elegancia y al ornato²². Belleza poética sobre la que habló Platón y en la que Proclo neoplatónico se detiene en sus comentarios a la obra del filósofo.

demuestra A. Brinkmann, “Phoibammon. ΠΕΠΙ ΜΙΜΗΣΕΟΣ”, *Rh. Mus.*, LXI 1906, pp. 117-134. A este respecto resultan muy ilustrativas las ideas al respecto en el apéndice del artículo de A. Longo, cit., p. 122-124. A propósito de esta afirmación, algunos autores como Hillgruber y mucho antes Schmidt, consideraron que el argumento del uso de la *ἐκφρασις* en la caracterización del estilo florido para fijar a finales del siglo I d. C. un *terminus postquem*, mientras que proponen la fecha del escrito de Ps. Plutarco, como *terminus ante quem*. Pero el argumento no es decisivo, ya que, como señala A. Longo, art. cit., p. 111, el hecho de que la ekfrasis tuviera una creciente importancia a partir del final del siglo I d. C. no excluye que también la tuviera siglos más tarde.

¹⁸ Así lo afirma G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma, 1980, pp. 134. “El sentido de agresividad a partir de Hermógenes se ha convertido en un ingrediente de otras *ἰδέαι*, sobre todo en el elevado *μέγεθος*”.

¹⁹ Cf. A. Longo, art. cit., p. 110-113.

²⁰ Καὶ ἄμα δὲ τι ἐκπληκτικὸν ἔχει ὁ λόγος ἠθροισμένον ἐκ τῶν τριῶν· πᾶσα δὲ ἐκπληξίς δεινόν, ἐπειδὴ φοβερόν. (283), trad. J. García López, Demetrio, *Sobre el estilo*, ‘Longino’ *Sobre lo sublime*, Madrid, 1979, p. 112: “Al mismo tiempo la frase posee algo estremecedor, como resultado de la combinación de tres causas. Todo estremecimiento es enérgico, porque es temible”. En cuanto a las figuras de la crítica literaria en época imperial cf. J. García López, “Crítica literaria y géneros literarios griegos en época imperial”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1987, pp. 44-61.

²¹ Cf. Diogenes Laercio, 7 59: Ἄρεταὶ δὲ λόγου εἰσὶ πέντε· Ἑλληνισμός, σαφήνεια, συντομία, πρέπον, κατασκευή. A este respecto cf. G. Kennedy, *The Art...*, cit., p. 280.

²² Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, 296-311.

Hemos de destacar, además, que la descripción de los estilos procliana se fundamenta en el principio o virtud aristotélica de *τό πρέπον*, lo apropiado (*Rhet.* 1408 a 10 ss.), pues la virtud que adorna al estilo grande ha de ser desestimada en un texto cuyo estilo sea distinto y, al hablar del llano, por lo tanto, dice Proclo: “rehuye una composición cargada de figuras y artificios (*φιλοκοτάσκειον*), por lo que se acomoda especialmente bien a los lamentos”²³. Frente a las ejemplificaciones de autores concretos que Demetrio o el mismo Hermógenes hacían en su obra de las explicaciones que ofrecían o de cada una de las formas de estilo, parece probable que Proclo no estime oportuno este tipo de modelos. En sus obras se refiere en muchas ocasiones a los antiguos en general (*οἱ παλλαιοί*), pero sólo menciona nombres propios en dos ocasiones, una vez a Píndaro y otra a Aristóteles, o en aquellos casos en que hace un catálogo de autores excelsos en determinado género: como en la épica Homero, Hesíodo, Pisandro, Paníasis y Antímaco y entre los yámbicos: Arquíloco, considerado el mejor de ellos, y tras él Simónides e Hiponacte. Al margen de estas referencias no contamos con ningún ejemplo concreto de autores anteriores y, como es de costumbre en los autores de su época, no cita sus fuentes. Parece probable que sea Proclo quien no estime oportuno este tipo de ejemplos, ya que, posiblemente, si Focio los hubiera eliminado del resumen se habría referido a ellos, como ocurre con los *Cantos Ciprios*, a cuyo resumen se refiere el patriarca en el código.

En sus últimas apreciaciones de corte retórico, Proclo admite la desviación de los estilos, denominándolos ahora *ἰδέαι*, según el léxico hermogeniano y no *πλάσματα*. Esta variación de la terminología puede justificar que, en sus comentarios a Platón, Proclo haga uso de los tres términos ya que, como se sabe, a partir del siglo II d. C. se van a identificar *ἀρετή χαρακτήρ* e *ἰδέα*, por lo que es natural el uso por parte del mismo autor de uno y de otros²⁴.

Se refiere más adelante Proclo a la desviación de los estilos, desviación que nos puede recordar a la combinación o mezcla selectiva de estilos que expone Demetrio en *Sobre el estilo* y Hermógenes en *Sobre las formas de estilo*, además la desvirtualización de alguno de ellos cuando no son utilizados con propiedad recuerda a los defectos de los estilos de los que Demetrio hablaba (II 36 ss.). Así, el estilo grande se convertiría en *σκλερόν καὶ ἐπηρμένον*. Curiosamente, el primer adjetivo lo utilizaba Dionisio de Halicarnaso al referirse al estilo elevado de Platón, y no en un contexto en el que pretendiera precisamente halagarlo (*cf. Dem.* 5, 30), sino que desvirtúa el arte del filósofo cuando no cultiva en sus escritos su estilo propio²⁵. Por otra parte el llano, nos dice

²³ El significado del verbo *μεταδίδωκει* presenta un problema. Mientras que Severyns (cit. p. 137) considera que hay que entenderlo en el sentido del verbo simple (pone en movimiento, da a la fuga, rehuye), otros como Immisch (cit., p. 252) proponen leer *οὐ μεταδίδωκει*, no persigue. A. Longo (cit., p. 117), sin embargo, considera que este significado no debe ser modificado y que no es contradictorio que el estilo llano persiga, en cierto modo, una relativa ornamentación, hipótesis con la que no estamos de acuerdo.

²⁴ A este respecto *Cf.* C. Ruiz Montero, introducción a *Hermógenes. Sobre las formas de estilo*, Madrid, 1993, pp. 37-44.

²⁵ *Demóstenes*, 5, 30: *Μάλιστα δὲ χειμάζεται περὶ τὴν τροπικὴν φράσιν, πολλὴ μὲν ἐν τοῖς ἐπιθέτοις, ἀκαιρὸς δ' ἐν ταῖς μετωνυμίαις, σκληρὰ δὲ καὶ οὐ σφύζουσα τὴν ἀναλογίαν ἐν ταῖς <μεταφοραῖς>.*

Proclo, se convierte en humilde (ταπεινόν), vocablo también de tradición retórica que utiliza Longino para designar precisamente las naturalezas bajas o humildes (ταπεινά) opuestas a las grandiosas (ὑπερμεγέθεις) y a las intermedias (μέσει)²⁶.

Termina en el párrafo 9 aquello que está directamente relacionado con la retórica y la teoría de los estilos y se centra ahora Proclo en una exposición de carácter poético sobre los géneros literarios. Pese a que posiblemente estas consideraciones en la obra original debieron de ser notablemente más extensas, poco clarifican en el resumen con relación, por ejemplo, al concepto de mimesis que adopta Proclo frente a la tradición anterior y su consideración de la poesía y la prosa. Proclo introduce directamente la κρίσις ποιήματος²⁷ (juicio sobre una obra poética), advirtiendo, según las pautas que parten de la *Retórica* de Aristóteles, las posibilidades adaptadas a la poesía de expresar el carácter, ἦθος, o las emoción o pasión: πάθος, lo que al referirse al discurso retórico Aristóteles denominaba λέξις ἠθική y λέξις παθητική²⁸. También de la mano de Aristóteles en las premisas iniciales realiza una división basada en el concepto de mimesis, abriendo ahora una puerta a la teoría de los géneros literarios. Proclo sigue una clasificación según un criterio formal, de raíz platónica (Cf. *República III* 1986b 394c), pero se aleja de éste para heredar una división bipartita de origen aristotélico (Cf. *Poét.* 1459 a 17 τῆς διηγηματικῆς και ἐν μέτρῳ μιμητικῆς) en la que distingue entre poesía narrativa y poesía mimética. De este modo la clasificación que realiza Proclo de los géneros literarios es la siguiente:

Diegéticos: épica, yambo, elegía y lírica.

Miméticos: tragedia, drama satírico y comedia.

De ellos sólo conservamos en el resumen de Focio la definición del primer grupo, épica, yambo, elegía y lírica, en el que se ofrecen interesantes testimonios mitológicos, etimológicos etc., que Proclo en muchas ocasiones rescata de la tradición anterior, así como valiosos apuntes referidos a los subgéneros líricos que serán de gran utilidad en

²⁶ Longino, *Sobre lo sublime*, 33 2 5 C. Ruiz, introd. cit., p. 21, aclara que, sin embargo, las naturalezas de las que habla Longino en *Sobre lo sublime* que corresponderían a los tres tipos clásicos de estilo, no tienen la perspectiva formal que vemos en autores como Dionisio de Halicarnaso, sino la que le interesa al autor, a saber, cómo conseguir la elevación o sublimidad en el estilo, uniendo criterios psicológicos y técnicos a la vez.

²⁷ Con relación a este término, Severyns, cit., expresa su perplejidad, mientras que Ferrante, cit., p. 21 n. 10, explica que Focio quiere decir que Proclo, además de haber hecho una clara distinción entre la prosa y la poesía y haber tratado de los tres estilos, hace ahora un examen también de la κρίσις ποιήματος, es decir, del juicio sobre una obra poética, por lo tanto examina: “la forma de apreciar la poesía”. La κρίσις ποιημάτων, según sabemos por Dionisio Tracio, era la sexta parte de la gramática que, precisamente en este caso, podría servir para contrastarla con este pasaje que ahora tratamos, pese a que ποιημάτων de obras poéticas, sea una variante de ποιήματος de poesía, de composición poética. Según Ferrante, frente a la opinión de Severyns, este término podría expresar una idea particular y constituir la síntesis de la composición poética específicamente examinada mediante: a) La lectura inteligente del texto, b) El comentario de las figuras estilísticas eventuales, c) La explicación rápida de los términos usado o de las alusiones históricas, d) La investigación etimológica, e) El estudio de la analogía.

²⁸ A este respecto cf. J. Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, 1989.

épocas posteriores, como demuestran, por ejemplo, los testimonios del *Etimologicum Magnum*. Además, recupera de fuentes para nosotros perdidas, interesantes explicaciones y matizaciones sobre algunos tipos de cantos como por ejemplo la diferencia entre el Epitalamio y el Himeneo o el Treno y el Epicedio que posiblemente retomara de Dídimo, como observamos en un fragmento de Trifón.

Las apreciaciones proclianas son de gran utilidad para el estudio de ciertos aspectos de la música en la poesía griega, de los que no podemos ocuparnos en este momento. Su orientación no es teórica, por lo que en menor medida sus fuentes serían los tratados de teoría musical como el de Ps. Plutarco, Aristóxeno, Ptolomeo o Aristides Quintiliano, pese a que en ocasiones algunos datos remonten a ellos; se trata más bien de una especie de clasificación o léxico tipológico de la poesía lírica que, como se ha señalado, encontraría un precioso material para su reutilización en la obra del gramático Dídimo (s. II), *Περὶ λυρικῶν ποιητῶν*.

No cabe duda de que la *Crestomatía* fue de gran utilidad para los gramáticos, filólogos y escoliastas posteriores, y así lo comprobamos en sus textos. Proclo conoce y recoge en su obra la tradición poética y retórica que le antecede y que, en algunos aspectos que hemos señalado, apunta claramente hacia la paternidad de la obra del filósofo neoplatónico. Pese a ser una gran pérdida, el resumen de Focio nos da conciencia de la importancia de la *Crestomatía* en la historia de la teoría literaria en general y de los géneros literarios líricos en particular.

EL APRENDIZ DE BRUJO: DE LUCIANO A WALT DISNEY PASANDO POR GOETHE

ROSA PEDRERO
UNED (Madrid)

El relato del aprendiz de brujo, que aparece por primera vez en Luciano, ha pasado a la posteridad no sólo por obra de Goethe, quien lo recreó en una balada, sino principalmente, por el famoso *scherzo* de Paul Dukas y la posterior animación de la música por obra de Walt Disney en su película *Fantasia*. El tema central del relato es el de un personaje que viendo a un mago hacer maravillas intenta en su ausencia hacer lo mismo con desastrosas consecuencias. En esta breve aportación querría destacar los aspectos principales de la transmisión del tema, tratando de ver qué elementos han pervivido y cuáles no en su tradición.

1. EL PHILOPSEUDÉS DE LUCIANO

La historia del aprendiz de brujo aparece por vez primera en el *Philopseudés* de Luciano. Esta obra, como es sabido, reúne una serie de relatos anecdóticos que tienen en común el tratar de un tema muy de actualidad en la época: la creencia en lo sobrenatural y lo maravilloso, que Luciano, representado por Tiquiades, va a censurar¹. Con motivo de la visita a un amigo enfermo, una serie de personajes se enzarzan en una conversación en torno a la magia y sus poderes, donde cada uno de ellos, pertenecientes a la elite intelectual de la época y representantes de las principales escuelas filosóficas, cuenta algo encaminado a avalar la existencia de fenómenos sobrenaturales. Sólo uno, Tiquiades, como *alter ego* de Luciano, se muestra escéptico y absolutamente incrédulo con respecto a tales historias.

Uno de estos relatos es el del aprendiz de brujo. El narrador es Éucrates, el amigo enfermo de gota a quien habían ido a visitar, y lo narra como una experiencia personal, algo que le ha sucedido a él mismo, lo que sirve para poner en evidencia que lo que está contando ha sucedido en realidad y no es algo que se ha oído. El relato es muy conocido. Éucrates conoce en un viaje a Egipto por mar a Páncrates, un sacerdote sagrado de Menfis, muy famoso y admirado, de quien se decía que la propia Isis le había

¹ Véase C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge, 1986, p. 33 y ss.

enseñado su magia². Inmediatamente se siente fascinado por el personaje y los prodigios que realiza, por lo que cuando Pánocrates le pide que lo acompañe en su viaje, no lo duda un momento. El sacerdote le persuade igualmente de que prescinda de sus criados, ya que no los va a necesitar. Cautivado por las maravillas que le ve hacer, especialmente por la forma en que hace cobrar vida a diferentes objetos para que le sirvan, trata de que le enseñe el ensalmo que utiliza, pero Pánocrates se niega. Tras espiarlo oculto en la oscuridad y quedarse con la fórmula mágica, compuesta de tres sílabas, logra que funcione el conjuro y hace que una mano de mortero vaya a por agua con un ánfora. Cuando quiere que pare, se da cuenta de que no sabe cómo hacerlo y la mano de mortero continúa trayendo agua sin cesar, inundando la casa. En su desesperación y por temor a Pánocrates, coge un hacha y parte la mano del mortero en dos mitades, con lo que lo único que consigue es que ahora cobren vida las dos mitades por separado. Cuando está ya todo anegado de agua, regresa Pánocrates, que, muy enfadado, vuelve a poner las cosas en su sitio y desaparece sin dejar rastro.

Éucrates, el narrador, relata un hecho acaecido en su juventud, cuando su padre lo envía a Egipto para completar su formación, de lo que debemos deducir que pertenecía a una familia rica³. Por otro lado, se nos dice que era un hombre culto, como los demás contertulios. Luciano, sin embargo, se encarga de mostrarnos su verdadera naturaleza crédula y simple cuando le hace referir que oyó a Memnón emitir un oráculo en siete versos, que se excusa en reproducir, porque lo apartaría del asunto, o bien su falta de previsión al no darse cuenta de que también tenía que haberse aprendido la forma de deshacer el conjuro. Igualmente, Éucrates no menciona cómo hacía cumplir al mortero una misión concreta, en este caso la de traer el agua. Por otro lado, el narrador hace referencia a su gran amistad con Pánocrates, pero, tras lo ocurrido con la mano del mortero, el sacerdote se enfada y desaparece sin dejar rastro.

Lo más probable es que esta historia haya sido inventada por el propio Luciano⁴, si bien puede haberse inspirado en algún relato de su época. De hecho, contiene elementos que se encuentran en el cuento popular: Por ejemplo, el esconderse para espiar al mago y averiguar la fórmula mágica nos recuerda el episodio de *Alí Babá y los cuarenta ladrones* en el que el hermano pobre ve a los ladrones entrar en una montaña usando las palabras mágicas ‘Ábrete Sésamo’, e igualmente, la imposibilidad de recordar la fórmula por parte del otro hermano, con funestas consecuencias. Por otra parte, el dotar de vida a objetos inanimados, muy frecuente también en los cuentos de hadas mediante una varita mágica, tiene precedentes en la magia egipcia y debía ser algo muy conocido

² Seguramente Luciano usa este nombre porque se asocia a un famoso mago y profeta de Heliópolis que aparece en los papiros mágicos, cf. *PMag.4.2447* donde aparece Pácrates o Parates.

³ En una época anterior, Egipto gozaba de prestigio intelectual y es sabido que Pitágoras y Tales fueron a Egipto. En la época de Luciano, la referencia a Egipto debe tratarse más bien de un tópico cuando se mencionaba algo relacionado con lo sobrenatural.

⁴ Cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain: Imitation et création*, París 2000 [1ª ed. 1958], p. 459 y C.P.Jones, *op.cit.*, p. 50.; K. Reitzenstein, *Hellenistischen Wunderzählungen*, Darmstadt 1962 [2ª ed.].

en la época⁵. Los papiros mágicos ofrecen recetas para construir estatuillas mágicas y dotarlas de vida (cf. *PMag.* 12.318, 4.1841), en un principio de tipo sagrado, y más tarde con fines privados, sobre todo a partir del siglo I d. C. En el papiro mágico 1 se dan las instrucciones para “conseguir un demon o páredros o asesor para todo fin”, cuyas funciones se especifican en 101 y ss.⁶

En este caso, Luciano pretende burlarse de los que practican tales artes mágicas para obtener asistentes, y, por ello, para su parodia se va a servir no de estatuillas de barro, sino de objetos cotidianos como la tranca de la puerta, la escoba o la mano del mortero, a los que viste con trapos para que parezcan humanos⁷. Tales asistentes, que en la literatura mágica tenían funciones variadas, pero en cualquier caso, de más alto nivel, van a asumir en Luciano tareas serviles como acarrear agua, preparar la comida, en fin, tareas propias de un esclavo.

La intención de Luciano en el *Philopseudés*, según han destacado todos los comentaristas, es la de ridiculizar la creencia en tales cuentos de vieja, que iban desde la aparición de fantasmas, a las curaciones milagrosas por medio de magia, encantamientos, etc.⁸ y ridiculizar a los que dan crédito a tales supercherías, entre ellos personajes de renombrada fama, como el pitagórico Arignoto, el médico Cleodemo, etc. Luciano, por boca de Tiquíades, se pregunta cómo es posible que gente tan culta y versada en diversos saberes puede dar crédito a tales supercherías. Para ello, el relato se llena de indicios que están dirigidos a poner en duda la fiabilidad de la historia y su verosimilitud. Sin embargo, no deja de resultar curioso este razonamiento cuando el propio Luciano es el mayor inventor de patrañas de la antigüedad, que utiliza, claro está, con fines literarios.

La verdad es que Luciano se siente fascinado por este tipo de relatos hasta el punto de que al final del *Philopseudés*, Tiquíades se siente tan “mareado” de historias que siente como si se hubiera sido contagiado del gusto por ellas. Su interlocutor le hace ver que la hidrofobia no sólo la transmiten los perros rabiosos, sino también quienes han sido mordidos por un perro rabioso, de modo que Tiquíades ha transmitido la misma sensación de “embriaguez” a su amigo.

⁵ E.A. Walls, *Egyptian Magic*, Londres 1885, reimp. 1988, pp. 65 y ss.

⁶ Estas estatuillas animadas también aparecen más tarde en la literatura judía medieval, el llamado *golem* (“cosa inacabada, informe”) y tuvieron una gran repercusión en Alemania de los siglos XIV al XVII. El *golem* se caracterizaba por ser mudo y por su función de servidumbre y generalmente volvía a ser convertido en barro. Un signo mágico, el “schem”, daba vida al *golem* y su retirada lo destruía.

⁷ Por cierto, en *Philopatris* 4 del pseudo Luciano se vuelve a hablar de la animación de objetos inanimados: “Pero temo que lo que has oído es una especie de conjuro y la fascinante impresión que te ha causado me va a convertir en mano de mortero o en portezuela o en algún otro objeto inanimado” (trad. J.L. Navarro, Luciano, *Obras*, vol. II, Madrid 1988).

⁸ Cf. especialmente J. Schwartz, *Lucien de Samosate. Philopseudès et de morte peregrini*, París 1963 y más recientemente M. Ebner [et alii], *Die Lügenfreunde oder Der Ungläubige*, Darmstadt 2001.

Lo que ocurre es que Luciano siente pasión por la ficción entendida literariamente y le gusta contar historias sin que por ello haya necesidad de créerselas. Por ello, en todo el diálogo hay una clara intención por parte de los protagonistas de destacar que lo que se está contando ha sucedido realmente. No son historias que se han oído. Todos los interlocutores hacen alusión a que les ha ocurrido a ellos, a que lo han visto con sus propios ojos. Esta apariencia de realidad es τὸ ψεῦδος, es decir el relato de unos hechos que en realidad no son ciertos, pero que “se non sono veri, sono ben trovati”.

2. LA BALADA DE GOETHE

Fruto de la amistad y colaboración con Schiller, Goethe compuso una serie de baladas sobre cuentos populares y temas legendarios basados en la antigua Grecia, publicadas en el *Musenalmanach*⁹ en 1797. La que nos ocupa *El aprendiz de brujo* (*Der Zauberlehrling*) es una balada de catorce estrofas, compuesta de siete octavas alternando regularmente con siete sextinas. Está inspirada en el relato de Luciano, aunque con las diferencias que veremos a continuación¹⁰.

La balada está puesta en boca del aprendiz y comienza diciendo que ahora que el viejo mago se ha ido se hará obedecer de los espíritus, porque se ha aprendido de memoria sus palabras y sus gestos y por tanto puede reproducir su magia. Hay un intento, pues, de suplantación de la personalidad del mago en beneficio propio. A continuación, a modo de fórmula mágica se invoca a los torrentes de agua para que fluyan y llenen el estanque. Llama a la escoba y la insta a vestirse de harapos, reprochándole que antes no le hiciera caso y que ahora va a cumplir sus deseos. Comienza a darle órdenes: ponerse sobre dos pies, sacar una cabeza y coger un cubo. La escoba cumple su cometido y comienza a traer el agua para llenar el recipiente. Cuando está lleno, le ordena que se pare y al no obedecer, se da cuenta consternado de que ha olvidado las palabras del maestro. La escoba sigue trayendo agua y lo inunda todo. Entonces el aprendiz se enfada con la escoba y la llama “engendro del infierno” (O du Ausgeburt der Hölle!). La escoba adquiere un aspecto aterrador: “Ach! nun wird mir immer bänger! Welche Miene! welche Blicke!”, por lo que coge el hacha y la parte en dos pedazos con el resultado que conocemos. Cuando ve venir al maestro le dice que los espíritus que ha convocado ignoran sus órdenes. El maestro, tras ordenar a la escoba que retorne a su rincón, le hace saber que sólo él, como maestro que es, puede convocar a los espíritus para servirle.

La historia es la misma en sus elementos principales que la de Luciano, pero tiene algunas diferencias. En primer lugar, el objeto de animación, en este caso, no

⁹ Entre ellas, también, *La novia de Corinto*, basada en un relato de Flegon de Tralles 1.

¹⁰ La influencia de Luciano en Goethe, especialmente en el Fausto, ha sido destacada por diversos autores: cf. E. Maas, *Goethe und die Antike*, Berlín 1912, W.J. Keller, *Goethe's estimate of the Greek and Latin Writers*, Madison, Wisconsin 1916, H. K. Bapp, *Aus Goethes griechischer Gedankenwelt*, Leipzig 1921, H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge 1942, I.H. Washington, *Echoes of Lucian in Goethe's Faust*, Lewiston 1987.

es una mano de mortero, sino una escoba, que era también uno de los objetos de los que se servía Pánkrates para dotarlos de vida. Por otro lado, el aprendiz no es, como en el caso de Éucrates un compañero de viaje, culto, sino un ayudante o servidor, un tanto listillo, que cree que puede emular a su maestro, utilizando la magia en provecho propio. Toda la balada tiene un tono jocoso, y uno no puede, leyéndola, dejar de sentir compasión por el pobre aprendiz que se ve literalmente desbordado por los acontecimientos.

Cuando se da cuenta de que ha olvidado la fórmula para detener a la escoba, se desespera, y sobre todo, cuando la escoba parece que se rebela contra él, que tiene vida propia. De hecho, la acción de partir la escoba en dos, no sólo obedece a un intento de parar el estropicio, sino que es una especie de ataque en toda regla como escarmiento a la escoba rebelde. El resultado ya lo sabemos, y el pobre infeliz sólo se calma cuando ve aparecer al mago, que deshace el hechizo. La balada termina con las palabras del mago dirigidas a la escoba, en las que pone de manifiesto que sólo él, en su calidad de maestro, puede convocar a los espíritus para lo que crea oportuno.

En la balada se dice expresamente que el aprendiz ha olvidado la fórmula para deshacer el hechizo, mientras en Luciano, Éucrates simplemente no la había sabido nunca. En Goethe no se menciona expresamente el enfado del mago, al que se hacía alusión en Luciano, sino sólo la orden a las escobas para que vuelvan a ser lo que eran y la reflexión, que va dirigida tanto a ellas como al aprendiz, de que sólo él puede convertirlas en hombres. Tanto en Luciano como en Goethe, el objeto de animación toma una cierta apariencia de hombre, por ello se le viste con harapos. En Luciano se dice expresamente: τοῖς ἀπασιν ἄνθρωπον εἶναι δοκοῦντα. En Goethe, el aprendiz ordena a la escoba ponerse sobre dos pies y sacar una cabeza, y luego se hace alusión a su aspecto terrorífico¹¹. Pero la diferencia más importante es que en el relato de Luciano, los poderes mágicos emanaban del propio Pánkrates, en su calidad de gran sacerdote, mientras que en Goethe, hay que convocar a los espíritus infernales que son quienes tienen el poder. El mago no es más que un intermediario. Esto es fruto de una concepción cristiana, en la que la magia pertenece al mundo infernal, que, obviamente en Luciano, no existe. Por eso llama a la escoba “engendro del infierno”.

La balada, por otra parte, tiene un marcado tono moralista, de “no empieces lo que no puedes acabar”. De hecho, los versos en los que el aprendiz suplica la vuelta del mago para que le ayude a deshacer el lío que ha formado: “Die ich rief, die Geister”, “los espíritus a los que llamé” se han convertido en un proverbio en

¹¹ Es posible que Goethe se inspirara, aparte de en Luciano, en la leyenda del *golem*, antes mencionada, ya que éste solía rebelarse contra su amo y por ello, debía ser destruido.

alemán, usado para describir una situación en la que alguien pide ayuda para resolver algo que escapa de su control, especialmente en política¹².

3. EL *SCHERZO* DE PAUL DUKAS

La balada de Goethe inspiró a Paul Dukas un poema sinfónico en forma de *scherzo* sinfónico “L’apprenti sorcier”, estrenado en París en 1897, cien años después de la composición de Goethe y que el propio Dukas subtítulo “*Scherzo* basado en una balada de Goethe”. Dukas se estrenaba así en un estilo muy apreciado, el del poema sinfónico basado en un argumento literario, donde el texto servía de pretexto a la música¹³. El *scherzo* basa su fuerza expresiva en una férrea construcción en forma de fuga.

Comienza creando una atmósfera misteriosa en la que imaginamos al mago haciendo su magia y al aprendiz madurando la idea de suplantarlo. En la introducción, sobre un fondo de cuerdas, el contrafagot y luego toda la orquesta van ejecutando, por turnos, el tema del aprendiz de brujo y el encantamiento. La trompeta es la encargada de presentar la fórmula mágica. El tema original de la escoba es expuesto por primera vez por medio de tres fagots. Luego, un tema más rápido con un ritmo fuerte, cuyo desarrollo fugado ocupa el lugar más importante de la obra, sugiere el movimiento de la escoba. Este motivo es muy pegadizo y da la impresión de que la escoba va saltando. El resto de la orquesta, principalmente los instrumentos de cuerda, va a reproducir la acción de verter el agua en el balde. Suenan las trompetas, el fagot (la escoba) se anima cada vez más vivamente con un ritmo punzante. Toda la orquesta comenta la acción y traduce (violines) el pánico del héroe, incapaz de detener la marcha infernal de la escoba. El agua sigue inundándolo todo. En este momento la música alcanza su punto culminante, en el momento en que el aprendiz corta en dos mitades la escoba. Tras una breve pausa, se va elevando lentamente el fagot, y uno se imagina a la escoba tratando de ponerse en pie de nuevo. En el instante en que las dos mitades de la escoba se ponen de pie, la fuga simple se convierte en doble fuga, para dar origen a desarrollos dobles que se entrecruzan, se persiguen y se encabalgan en un tumulto delirante, pero ordenado, que nos introducen en un torbellino sonoro embriagante en el que se sugieren miles de ideas. Un súbito final fortísimo nos indica el regreso del maestro que restablece el orden con un manotazo. En la conclusión, volvemos a tener los elementos de la introducción y aparecen la magia y el misterio que termina con lo que se supone es la amonestación del maestro con los cuatro potentes acordes de clausura..

En Goethe no se hacía mención expresa de fórmula mágica, aunque se nos dice que el aprendiz se sabe las palabras y los gestos de su maestro. En Dukas, la trompeta hace alusión a ella. El golpe de percusión nos revela que el mago ha vuelto las cosas a su

¹² El tono moral asociado a las prácticas mágicas ya lo había utilizado Goethe en otra balada, *El desenterrador de tesoros*, basado en un poema de Petrarca, que tenía como moraleja algo parecido al dicho castellano “la mejor lotería es el trabajo de cada día”.

¹³ Los ejemplos son numerosísimos, pero basta recordar el cuento musical de Prokofiev *Pedro y el lobo*, donde cada animal está representado por un instrumento.

lugar. La música de Dukas sigue fielmente el texto de Goethe y no descuida ningún episodio, lo que va a permitir ir siguiendo cada verso a través de la música.

4. *FANTASÍA* DE WALT DISNEY

En 1937, Walt Disney lanzó su *Sorcerer's Apprentice* que en 1940 incluyó en su película de animación *Fantasia* con la música de Paul Dukas, ejecutada por la orquesta de Filadelfia dirigida por Leopold Stokowsky. En ella, es el ratón Mickey quien va a asumir el papel del aprendiz y probablemente sea esta imagen la que más repercusión ha tenido en la visualización del *scherzo* de Dukas y en la popularización del tema.

En la introducción se nos dice que el aprendiz es un muchachito muy inteligente, ávido de conocimientos y ansioso por aprender su oficio. Contempla al mago hacer sus prácticas, mientras él transporta sendos cubos de agua con gesto cansado. Cuando el mago se va, Mickey se apodera del gorro de su maestro para asumir su personalidad y ordena con gestos a la escoba que haga su trabajo por él. La escoba poco a poco se va enderezando e inmediatamente comienza a acarrear el agua en dos cubos, seguida de Mickey que imita sus movimientos con una gran sonrisa. Está feliz por lo que ha conseguido: usar la magia para sus propios fines, no como el mago que hacía surgir imágenes sin utilidad. Como la escoba está haciendo el trabajo por él, se tumba y se queda dormido. Tiene un sueño en donde se ve a sí mismo como un gran mago capaz de dominar las fuerzas de la naturaleza: controlar los astros, los mares, las nubes, las aguas, etc. hasta que despierta y se da cuenta de que la escoba ha seguido trayendo agua sin parar y que está todo inundado. Aterrorizado, intenta detener a la escoba y con una hacha la hace añicos. Aquí no son sólo dos mitades, sino un ejército verdadero de escobas las que cobran vida y traen agua sin parar. En medio de la inundación, encuentra el gran libro de conjuros de su maestro y busca desesperado la fórmula para detener el hechizo, sin lograrlo. Un gran torbellino que coincide con el torbellino sonoro de Dukas lo engulle. Regresa el mago, con una mirada ciertamente aterradora que responde no sólo a su calidad de mago, sino al enfado que los hechos que contempla le producen. El mago levantando las manos lo vuelve todo a su lugar. Y el pobre Mickey, se muestra compungido por su acción.

En *Fantasia*, hay varios aspectos que se apartan del relato de Goethe y de Luciano. Por un lado, no hay conjuro ni fórmula mágica, basta con ponerse el gorro del maestro para asumir su personalidad. La causa tiene que ver con el relato cinematográfico donde la palabra ha perdido ya su valor, lo verdaderamente importante es la imagen. Por la misma razón, la escoba no cobra apariencia de hombre, ni se la viste para que lo parezca, sino que sigue siendo una escoba, aunque anda y tiene brazos. Además, no son sólo dos, sino muchas las escobas que cobran vida, que forman un ejército imparable. En cambio, sí queda puesto de manifiesto el enfado del mago que aparecía en Luciano y no explícitamente en Goethe, y la reprensión al aprendiz. Estas modificaciones se producen, a mi juicio, en un intento de dar vida en imágenes a la música de Dukas, y de hecho, lo logra perfectamente. La escena del sueño de Mickey, totalmente inventada por Disney, se acomoda magistralmente a la música envolvente donde uno podía ima-

ginar miles de cosas. Nadie que escuche el *Scherzo* de Dukas, lo hará sin tener presente la figura del ratón Mickey, yendo tras la escoba con su bata roja y su gorro azul con estrellas amarillas.

El tono jocoso de la balada de Goethe sí está presente en Disney y, por supuesto, la moraleja: no empieces lo que no puedes acabar. Pero la reflexión moral se amplía aquí. El aprendiz usa la magia en su propio beneficio. Hay un sentido pragmático del uso de la magia: nada de hacer ‘tonterías’ como las que hacía el mago, sino que va a hacer algo que sea práctico, que le permita descansar mientras la escoba hace su trabajo por él. El cansancio y hastío del aprendiz, patente en la recreación de Disney, se va a ver por unos instantes, aliviado por medio de la magia. Otra vez, la versión es fruto de su época, con una lectura distinta del mismo relato.

5. CONCLUSIÓN

Tal como se decía al principio de esta exposición, Luciano inserta su relato en una obra encaminada según todos los comentaristas a criticar y ridiculizar la creencia en fenómenos sobrenaturales y en la magia, tan de moda en su época. Pero ello no quiere decir que critique los relatos en sí, sino el que alguien considere que realmente han ocurrido tales hechos. No hay que olvidar que Luciano reivindica la mentira τὸ ψεῦδος como complemento intelectual y motivo de placer. En la introducción a su *Historia verdadera* hay una verdadera defensa de la literatura de ficción como evasión después de la lectura de obras más serias. Y lo más curioso es su empeño en utilizar el término ἀληθής precisamente para contar este tipo de relatos. Hay un verdadero juego semántico con los términos ἀληθής y ψεῦδος cuyo análisis nos llevaría más espacio del que disponemos¹⁴. Así, el título de la obra *Philopseudés*, que ha sido objeto de diferentes interpretaciones¹⁵, hace referencia al aficionado a la mentira, no con una connotación moral, sino en alusión al que se sentía cautivado por este tipo de relatos, al que el propio Luciano no era ajeno, como se demuestra por el final de la obra en el que se reconoce contagiado del gusto por tales historias. En este sentido, τὸ ψεῦδος no es la mentira que se opone a la verdad en sentido ético, ni epistemológico, sino que hace referencia a lo que no es real o no se ajusta a la realidad y por ello, se aplica al relato ficticio. De ahí que el título sea ambiguo al hacer referencia a esa doble visión de la palabra en Luciano¹⁶.

¹⁴ Véase, no obstante, M. Aguirre, “Verdad o mentira: lo mitológico y lo fantástico en Luciano”, *CFC egi* 10, 2000, pp. 219-228.

¹⁵ De hecho en español se ha traducido por *El mentiroso* (Alsina, Planeta), *Cuentistas* (Curbera, Alianza), *El aficionado a la mentira* (Alsina, Alma Mater; Navarro, Gredos).

¹⁶ Por ello el título que da Jaime Curbera en su traducción: *Cuentistas*, con toda la carga semántica que tal palabra lleva emparejada, cf. Luciano de Samosata *Relatos verídicos*, Madrid 1998, intenta recoger este doble sentido.

El final de la obrita donde se dice que hay que usar como revulsivo la verdad y el sentido común, hace alusión a que el hecho de que tales historias de miedo nos deleiten y cautiven, no significa que sean ciertas. Si bien es verdad, como ha señalado Fernández Corte, que Luciano no se muestra tan avanzado como Apuleyo, que reivindica igualmente en su *Metamorfosis* la mentira que agrada por sí misma, sin necesidad de justificación¹⁷, no es menos cierto que la intención de entretener simplemente, está presente en toda esta obra¹⁸. Luciano no critica tanto la afición a tales historias como el que alguien se las crea.

Por el contrario, la balada de Goethe, no tiene este sentido “literario” de Luciano, y recrea el tema para mostrarnos las consecuencias de hacer algo sin medir las consecuencias. Es en cierto modo la misma idea que está presente en el refrán “zapatero a tus zapatos”. El relato, en esta nueva visión moralizante, vuelve a cobrar interés en la actualidad y podría servir como ejemplo al hombre moderno que ha creado un mundo cuyo control se escapa de sus manos y amenaza con destruirle.

Esta misma idea moralizante está contenida en la recreación de Walt Disney, que muestra de manera inigualable su maestría para conciliar el relato en imágenes de la balada de Goethe, con la música de Dukas, y a la vez, darnos su peculiar visión de la aventura del aprendiz. Pero aquí se vislumbra ya otra idea más acorde con la época de Disney, la del intento de salir de la monotonía del día a día y por un momento ser el amo del mundo, el sueño de alzarse de siervo a señor, y la triste realidad que devuelve a cada uno al sitio que le corresponde.

En este sentido, y para terminar, quiero hacer alusión a una magnífica novela de Luis Landero, *El mágico aprendiz* (Barcelona 1999), que utiliza esta visión pesimista del relato para recrear toda una compleja trama, en la que la idea principal es la de una pobre gente que necesita un estímulo para salir del vacío material o espiritual de su existencia. Aquí no interviene la magia, pero sí el azar, que va a sacar temporalmente al protagonista y a sus compañeros, de la rutina y la mediocridad de sus vidas. No hay escobas que andan y traen agua, pero sí elementos, frutos de la casualidad, que cambian la vida del protagonista y transforman su monótona existencia en una aventura. La historia termina, como en todas las versiones anteriores del tema, de mala manera. Pero el protagonista se resigna a ello, porque lo que realmente importa es haber intentado siquiera por un tiempo, salir de su rutinaria existencia.

¹⁷ “Mentira y formas de relato en el s. II d. C.: *Philopseudés* de Luciano y *Metamorfosis* de Apuleyo, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* II, Madrid, 1994, pp. 165-172.

¹⁸ Cf. a este respecto C. Robinson, *Lucien*, Londres, 1979, p. 37.

LA DEFINICIÓN DE LOS LEXEMAS EN EL DICCIONARIO GRIEGO-ESPAÑOL DEL NUEVO TESTAMENTO (DGENT): βασιλεία y lexemas afines

JESÚS PELÁEZ

GASCO (Grupo de Análisis Semántico de la Universidad de Córdoba)¹

A diferencia de los diccionarios bilingües, el *Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento* (en adelante, DGENT), del que ya han aparecido los dos primeros fascículos², tiene por característica peculiar el hecho de dar en cada lema no sólo la definición del lexema³ o significado lexical⁴, sino también la de los diferentes sememas o acepciones⁵ del lexema, cuando los tuviere.

¹ Este estudio se realiza dentro del marco del Proyecto de Investigación “Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento” (BFF2002-02937), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento de la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica).

² J. Mateos – J. Peláez – GASCO (Grupo de Análisis Semántico de Córdoba), *Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento. Análisis semántico de los vocablos (DGENT)*, fasc. I (Ἀρμών-αίματεκχυσία) y fasc. II (σίμωροπεω-άνήρ), Ediciones El Almendro, Córdoba, 2000-2002. A lo largo de 2006 aparecerán los fascículos III y IV con los que se completará la redacción de todos los lemas de la letra Alpha.

³ Entendemos por *lexema* “toda unidad lexical independiente con núcleo significativo propio”. No todas las palabras que constituyen un texto son lexemas; algunas, aunque raras, carecen de núcleo significativo propio, como puede verse en las frases castellanas: “quiero *que* vengas” / “dejo *de* ver”, donde las partículas “que” y “de” carecen de significado; cf. Juan Mateos, *Método de análisis semántico aplicado al griego del Nuevo Testamento*, Ediciones El Almendro, Córdoba, 1989, p. 6. En esta obra se expone el método de análisis semántico que sirve de base para la redacción de los lemas del DGENT; en mi obra *Metodología del Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento* (Ediciones El Almendro, Córdoba, 1996) se explica la metodología seguida para la redacción de los lemas del DGENT; de modo abreviado puede verse J. Peláez, “La metodología del Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento” en Sofía Torallas Tovar (Ed.), *MEMORIA. Seminarios de Filología e Historia, CSIC*, Madrid, 2003, pp. 79-94. Para la elección del significado lexical, a partir del que se derivan los distintos sememas o acepciones, hemos fijado diversos criterios en J. Peláez, *Metodología del Diccionario*, pp. 86-89.

⁴ La expresión “*significado lexical*” está tomada de J.P. Louw, “How do Words Mean, if they do?”, *FilNeot* 8, 1991, pp. 125-42, especialmente p. 133.

⁵ Denominamos *semema* al “significado que resulta de adiciones efectuadas al núcleo sémico y / o de alteraciones producidas en el núcleo mismo o en la figura nuclear de un lexema por los clasemas y semas ocasionales, y que exige una nueva definición”. Equivale a “acepción”.

Como he escrito en un artículo reciente⁶,

“los diccionarios bilingües, en general, y los del griego del Nuevo Testamento, en particular, no suelen decir, por lo común, lo que significan las palabras, sino que dan su traducción equivalente en contexto, de modo que no distinguen sistemáticamente entre significado y traducción, salvo en determinadas palabras, por lo común, aquéllas que se refieren a términos de *realia*. Estos diccionarios son más bien repertorios de términos en los que a una palabra de la lengua de origen corresponde una lista de palabras en la lengua de término, que se propone como traducción según los diferentes contextos que se aducen, tantos más cuanto mayor sea el diccionario.

El significado de una palabra griega no es, sin embargo, otra palabra de otra lengua, que, a su vez, es susceptible de ser definida de otro modo y puede tener un significado diferente. El significado no se expresa mediante una palabra, sino por medio de un enunciado descriptivo de la misma al que denominamos *definición*, esto es, ‘una paráfrasis o expansión que expone el conjunto de los semas contenidos en un lexema o semema, según el orden que corresponde a su configuración sémica’⁷.

El DGENT, por tanto, presenta –de modo sistemático y como nota peculiar– la definición, no sólo del significado lexical o básico del lexema, sino también de cada una de las acepciones del mismo.

En este trabajo se muestra cómo se construye la definición de los lexemas en el DGENT⁸. Para ello hemos elegido el lexema βασιλεία y los lexemas afines a éste en el NT, a saber: dos verbos (βασιλεύω, συμβασιλεύω), dos sustantivos (βασιλεύς, βασιλισσα) y dos adjetivos (βασιλειος y βασιλικός), todos de la misma raíz.

I. DEFINICIÓN / SIGNIFICADO Y TRADUCCIÓN DE βασιλεία EN EL NT

En un trabajo recientemente publicado⁹ he presentado el análisis semántico del lexema βασιλεία en el Nuevo Testamento, identificando tres acepciones del mismo según los diferentes contextos, y dando de éste, por tanto, tres definiciones y las correspondientes traducciones de cada acepción.

⁶ J. Peláez, “βασιλεία en el Nuevo Testamento. Factor contextual, definición y traducción”, *FilNeot* 31-32, 2003, pp. 69-84; especialmente pp. 69-70.

⁷ Entendemos por *configuración sémica* “el conjunto de los semas nucleares genéricos y específicos contenidos en un lexema, dispuestos en el orden jerárquico que exijan (= núcleo sémico)”; cf. J. Peláez, *Metodología del Diccionario*, p. 160.

⁸ Para no incomodar al lector no especializado en cuestiones de semántica, hemos suprimido en este artículo gran parte de los elementos técnicos propios de nuestro método de análisis semántico (gráficos de fórmulas, siglas y desarrollos sémicos de los lexemas). Cuando sea necesaria la explicación de algún término se hará en nota a pie de página.

⁹ Cf. nota 6.

El resultado de este análisis semántico es, en síntesis, como sigue:

βασιλεία (162 veces en el NT) es, desde el punto de vista gramatical, un sustantivo abstracto; desde el punto de vista semántico es, sin embargo, un lexema de estructura compleja¹⁰ que denota¹¹ un atributo o cualidad –dignidad y autoridad real– a la que compete una actividad de gobierno sobre súbditos y territorio, éstos connotados¹².

Este lexema tiene un elemento estático, la dignidad y autoridad real (nos referiremos a él con el nº 1); un elemento dinámico, la actividad de gobierno (nº 2) y, finalmente, un tercer elemento, también estático, los súbditos y el territorio (nº 3) sobre los que se ejerce la potestad real. Por ser lexema abstracto, βασιλεία no tiene sujeto de atribución.

Tomando como punto de partida esta enumeración de los elementos semánticos que componen el lexema, hemos definido βασιλεία de este modo: *Dignidad y autoridad real (1) a la que compete una actividad de gobierno (2) ejercida sobre súbditos y territorio (3)*.

Puede traducirse por *realeza, soberanía, majestad*.

La secuencia descriptiva de este lexema es: 1.2.3.

Con este significado aparece en los siguientes pasajes:

Mt 16,28: ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι εἰσὶν τινες τῶν ὧδε ἐστῶτων οἵτινες οὐ μὴ γεύσονται θανάτου ἕως ἂν ἴδωσιν τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενον ἐν τῇ βασιλείᾳ αὐτοῦ *os aseguro que algunos de los aquí presentes no probarán la muerte / no morirán sin haber visto llegar al Hijo del hombre en su realeza / como rey / con los atributos reales*.

Lc 19,12: εἶπεν οὖν, ἀνθρωπὸς τις εὐγενὴς ἐπορεύθη εἰς χώραν μακρὰν λαβεῖν ἑαυτῷ βασιλείαν *dijo así: Un hombre noble se marchó a un país lejano para conseguir la realeza / el título de rey (cf. Lc 19,12)*.

Lc 19,15: καὶ ἐγένετο ἐν τῷ ἐπανελθεῖν αὐτὸν λαβόντα τὴν βασιλείαν *cuando volvió con la realeza / con el título real*.

Lc 22,29: καὶ γὰρ διατίθεμαι ὑμῖν καθὼς διέθετό μοι ὁ πατήρ μου βασιλείαν *y yo os confiero la realeza como mi Padre me la confirió a mí*.

Otros pasajes en los que βασιλεία aparece con el mismo significado y traducción son: Lc 23,42; Jn 18,36; Heb 1,8; Ap 1,6.9;5,10;17,17.18.

¹⁰ Consideramos lexemas de estructura compleja, aquéllos cuya fórmula semántica denota dos o más especies semánticas; cf. J. Mateos, *Método de análisis semántico*, cap. II: La fórmula semántica, pp. 17-47; espec. pp. 18-22.

¹¹ La *denotación* es objetiva y comprende los rasgos necesarios y suficientes para identificar un concepto, según el uso de la comunidad lingüística. Prácticamente equivale a “significado”; cf. J. Peláez, *Metodología del Diccionario*, p. 160.

¹² La *connotación* puede ser objetiva o subjetiva. La *connotación objetiva* está constituida por las relaciones que el concepto exige necesariamente y que, aunque no directamente integradas en él, se le asocian más o menos conscientemente y se descubren por la reflexión. Pueden ser relaciones de presuposición, finalidad, agentividad, terminalidad, etc. Por ejemplo, el lexema “comer” connota (presupone) un alimento. Hay otras *connotaciones* que llamamos *subjetivas* (asociativas, emotivas, etc.), propias de individuos o grupos; éstas no se consideran en el análisis semántico, pues pertenecen al análisis del relato; cf. *Metodología del Diccionario*, p. 160.

Pero el significado de βασιλεία no se agota aquí. Cuando este vocablo se encuentra en contexto de movilidad, anuncio o acogida, o bien se compara a una actividad humana (factor contextual)¹³, se produce una *metonimia*¹⁴, esto es, una inversión en los elementos de su definición, pasando a primer lugar la actividad de gobierno (2), antes en segundo lugar, y a segundo, súbditos y territorio, antes en tercer lugar, cambiando de este modo su definición: “*Actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3) que compete a la dignidad y autoridad real (1)*.”

Su traducción es *reinado*.

La secuencia descriptiva de sus elementos es: 2.3.1.

Los casos en los que βασιλεία aparece en el Nuevo Testamento con este significado y traducción son los siguientes:

– Mt 3,2: μετανοεῖτε, ἡγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν *enmendaos, que está cerca el reinado de Dios*; cf. 4,17.23.

– Mt 5,3: Μακάριοι οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι, ὅτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν *dichosos los que eligen ser pobres, porque sobre éstos reina Dios (lit. de ellos es el reinado de Dios)*, cf. 5,10.

Pueden verse además los siguientes textos: Mt 5,10; 6,10.33; 9,35; 10,7;11,12; 12,26.28; 13,11.19.24.52; 18,23; 19,12.14; 20,1; 21,43; 22,2; 23,13; 24,14; Mc 1,15; 4,11; 9,1; 10,14.15; 12,34; 15,43; Lc 1,33; 4,43; 6,20; 8,10.11; 9,11.60; 10,9.11; 17,20.21; 18,17.29; 19,11; 21,31; 22,18; 23,51; Jn 3,3; Hch 19,8; 20,25; 28,23.31; Rom 14,17; 1 Cor 4,20; Col 4,11; 2Tim 4,1; Ap 11,15; 12,10.

Por último, cuando βασιλεία se presenta como un espacio delimitado o como un bien que se hereda (factor contextual), se produce de nuevo otra *metonimia* dando lugar a una *tercera acepción* en la que súbditos y territorio, elementos antes connotados, pasan a ser denotados, ocupando el primer lugar: *Súbditos y territorio (3) sobre los que se ejerce la actividad de gobierno (2) que compete a la dignidad y autoridad real (1)*.

La traducción es: *reino*.

La secuencia descriptiva es: 3.2.1.

Los textos en que aparece βασιλεία con este significado y traducción son muy numerosos; citamos sólo dos y damos la referencia del resto:

¹³ Sobre la importancia del factor contextual, véase *Metodología del Diccionario*, pp. 113-131; también mi artículo “El factor contextual como elemento determinante del significado de los lexemas. El caso de ἀπολείπω”. Comunicación en el V Simposio Bíblico Español. Fundación Bíblica Española-Universidad de Navarra. Pamplona 14-17 de Septiembre de 1997, pp. 411-417.

¹⁴ *Metonimia* es, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “un tropo retórico que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; v. gr.: las canas, por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.”. Recientemente hemos realizado un trabajo titulado “La descripción semántica de la metonimia” presentado en el *V Congreso Andaluz de Lingüística*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada del 17 al 19 de Noviembre de 2004 (en prensa). En este artículo se describe semánticamente el fenómeno de la metonimia y cómo se produce.

– Mt 4,8: Πάλιν παραλαμβάνει αὐτὸν ὁ διάβολος εἰς ὄρος ὑψηλὸν λίαν, καὶ δείκνυσιν αὐτῷ πάσας τὰς βασιλείας τοῦ κόσμου *todavía lo llevó el diablo a un monte altísimo y le mostró todos los reinos del mundo*.

– Mt 5,19a: ὃς ἐὰν οὖν λύσῃ μίαν τῶν ἐντολῶν τούτων τῶν ἐλαχίστων καὶ διδάξῃ οὕτως τοὺς ἀνθρώπους, ἐλάχιστος κληθήσεται ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν *por tanto, el que se exima de uno solo de esos mandamientos mínimos y lo enseñe así a los hombres, será llamado mínimo en el reino de Dios*; cf. 5,19b.20; 7,21; 8,11.12; 11,11; 12,25; 13,31.33.38.41.43.44.45.47; 16,19; 18,1.3.4; 19,23.24; 20,21; 21,31; 23,13; 24,7; 25,1; 26,29; Mc 3,24; 6,23; 9,47; 10,23.24.25; 13,8; 14,25; Lc 4,5; 7,28; 9,62; 11,17.18; 12,32; 13,18.20.28; 14,15; 18,24.25; 21,10; 22,16.30; Jn 3,5; Hch 1,6;14,22; 1Cor 6,9;15,24; Gál 5,21; Ef 5,5; Col 1,13; 1Tes 2,12; 2Tes 1,5; 2Tim 4,18; Heb 11,33; 12,28; Sant 2,5; 2Pe 1,11; Ap 16,10; 17,12.

Tenemos de este modo tres definiciones que expresan los tres significados de βασιλεία en el Nuevo Testamento, cuya traducción correspondiente es:

Realeza: 1.2.3.

Reinado: 2.3.1.

Reino: 3.2.1.

A partir de esta descripción y definición de βασιλεία, nuestra tarea será analizar semánticamente los términos afines a βασιλεία, para mostrar cómo cada uno de éstos mantiene unas constantes comunes con los de la fórmula básica o significado lexical de βασιλεία (descrita como 1.2.3) y presenta, al mismo tiempo, una o más variantes que dan lugar a nuevos significados y traducciones.

II. LEXEMAS AFINES A βασιλεία

En el Nuevo Testamento, como se ha dicho antes, son seis los lexemas afines a βασιλεία: βασιλεύω y συμβασιλεύω, βασιλεύς y βασιλίσσα, y βασίλειος y βασιλικός¹⁵.

El proceso seguido para la definición de βασιλεία es el mismo que seguiremos para definir estos lexemas¹⁶. Por razones de espacio, me voy a limitar a hacer un breve apunte de cada uno de ellos, describiendo los elementos semánticos que lo componen, constatando los que coinciden con la definición básica de βασιλεία y los peculiares de cada uno, que dan lugar a una nueva definición y traducción.

¹⁵ Consideramos estos lexemas afines de βασιλεία, por tener todos la misma raíz y porque, a partir del significado base o lexical de βασιλεία, se construye su definición.

¹⁶ Este proceso se ha simplificado en este trabajo para facilitar la comprensión del mismo por parte de los lectores no especializados en semántica. El análisis semántico completo de βασιλεία y lexemas afines con todos los elementos técnicos (descripción semántica del lexema y de sus diferentes acepciones o sememas, definición, fórmula semántica y desarrollo sémico) aparecerá desarrollado en el fascículo V del DGENT, y ha sido preparado conjuntamente por los miembros del grupo de investigación GASCO con sede en Tenerife y Córdoba.

βασιλεύω (20 veces en el NT) es un lexema verbal que denota una actividad de gobierno (2) de una entidad personal (4), dotada de dignidad y autoridad real (1) sobre súbditos y territorio (3). Como elemento nuevo, comparado con la fórmula primera de βασιλεία (1.2.3.), βασιλεύω tiene, por ser un lexema verbal, un sujeto agente, el rey, que se indica con el número 4.

Su definición es: *Ejercer la actividad de gobierno (2), propia de alguien (4) dotado de dignidad y autoridad real (1), sobre súbditos y territorio (3).*

La traducción es: *reinar, ser rey.*

Los elementos de la definición son: 2.4.1.3.

Con este significado y traducción aparece en los siguientes textos:

– Mt 2,22 ἀκούσας δὲ ὅτι Ἀρχέλαος βασιλεύει τῆς Ἰουδαίας ἀντὶ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Ἡρώδου *al enterarse de que Arquelao reinaba en Judea como sucesor de su padre, Herodes.*

Lc 1,33 καὶ βασιλεύσει ἐπὶ τὸν οἶκον Ἰακώβ εἰς τοὺς αἰῶνας *reinará para siempre en la casa de Jacob*; cf. también 19,14.27; Rom 5,14.17.21; 6,12; 1Cor. 4,8; 15,25; 1Tim. 6,15; Ap 5,10; 11,15.17; 9,6; 20,4.6 y 22,5.

συμβασιλεύω (2 veces en el NT), al igual que βασιλεύω, es un lexema verbal que denota una actividad de gobierno (2) de varias entidades personales (4x) –en esto se diferencia de βασιλεύω–, dotadas de dignidad y autoridad real (1) sobre súbditos y territorio (3).

La definición es: *Ejercer (2) varios sujetos de modo conjunto (4x) la actividad de gobierno (2) propia de quienes están dotados de dignidad y autoridad real (1) sobre súbditos y territorio (3).*

La traducción es: *reinar con, reinar juntamente con.*

Los elementos de la definición son: 2.4x.1.3.

Con este significado –aunque figurado– y traducción aparece en dos ocasiones:

– 1 Cor 4,8 ἵνα καὶ ἡμεῖς ὑμῖν συμβασιλεύσωμεν *para que también nosotros reinemos con vosotros.*

– 2Tim 2,12: εἰ ὑπομένομεν, καὶ συμβασιλεύσωμεν *si perseveramos, reinaremos con él.*

βασιλεύς (115 veces en el NT) es un lexema nominal que denota una entidad personal de género masculino (4), dotada de dignidad y autoridad real (1), que ejerce la actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3). A diferencia de βασιλεία que es atributo, semánticamente hablando, βασιλεύς denota una entidad personal de género masculino.

La definición es: *Sujeto personal de género masculino (4), dotado de dignidad y autoridad real (1), que ejerce una actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3).*

La traducción es: *rey.*

Los elementos de la definición son: 4.1.2.3.

Así aparece en los siguientes pasajes:

– Mt 1,6: Ἰησοῦς δὲ ἐγέννησεν τὸν Δαυὶδ τὸν βασιλέα *Jesé engendró al rey David*.

– Mt 2,1: Τοῦ δὲ Ἰησοῦ γεννηθέντος ἐν Βηθλέεμ τῆς Ἰουδαίας ἐν ἡμέραις Ἡρώδου τοῦ βασιλέως *Jesús nació en Belén de Judea en tiempos del rey Herodes*; cf. también Mt 2,2. 3,9; 5,35; 10,18; 11,8; 14,9; 17,25; 18,23; 21,5; 22,2; Mt 22,7; 22,11; 22,13; 25,34; 25,40; 27,11.29.37.42; Mc 6,14.22.25.26.27; 13,9; 15,2.9.12.18. 26.32; Lc 1,5; 10,24; 14,31; 19,38; 21,12; 22,25; 23,2.3.37.38; Jn 1,49; 6,15; 12,13.15; 18,33.37.39; 19,3.12.14.15.19.21; Hch 4,26; 7,10.18; 9,15; 12,1.20; 13,21.22; 17,7; 25,13.14.24.26; 26,2.7.13.19.26.27.30; 2Cor 11,32; 1Tim 1,17; 6,15; Heb 7,1.2; 11,23.27; 1Pe 2,13.17; Ap 1,5; 6,15; 9,11; 10,11; 15,3; 16,12.14; 17,2.9.12.14.18; 18,3.9; 19,16.18.19; 21,24.

βασιλίσσα (4 veces en el NT) se diferencia de βασιλεύς solamente en el género del sujeto que ejerce la actividad real, en este caso, de género femenino, que indicamos con 4a.

La definición es: *Sujeto personal de género femenino (4a), dotado de dignidad y autoridad real (1), que ejerce una actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3)*.

La traducción es: *reina*.

Los elementos de la definición son: 4a.1.2.3.

Así aparece en los siguientes pasos:

– Mt 12,42: βασιλίσσα νότου ἐγερεθήσεται ἐν τῇ κρίσει μετὰ τῆς γενεᾶς τούτης *la reina del Sur se pondrá en pie en el juicio contra esta generación /se pondrá en pie para carearse con esta generación*; cf. Lc 11,31.

– Hch 8,27: καὶ ἰδὸν ἀνὴρ Αἰθίοψ εὐνοῦχος δυνάστης Κανδάκης βασιλίσσης Αἰθιόπων *en esto apareció un etiope eunuco, ministro de Candaces, reina de los etíopes*.

– Ap 18,7: ὅτι ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς λέγει ὅτι κάθημαι βασιλίσσα *porque dice en su corazón / porque solía decirse: «Sentada estoy como una reina»*.

βασιλῆος (2 veces en el NT) es un lexema adjetival que puede tener dos acepciones y, por tanto, dos definiciones diferentes.

– Según *la primera*, con βασιλῆος se expresa desde el punto de vista semántico una relación de pertenencia (5a) de alguien o algo al rey // a quien (4) está dotado de dignidad y autoridad real (1).

La definición es: *Que pertenece (5a) al rey (4.1.)*.

La traducción es: *real, regio*.

Los elementos de la definición son: 5a.4.1.

En la descripción de este lexema no es necesario explicitar otros elementos de βασιλεία como la actividad de gobierno (2) o los súbditos y el territorio (3), que se suponen.

Con este significado aparece en Lc 7,25: ἰδοὺ οἱ ἐν ἱματισμῷ ἐνδόξῳ καὶ τρυφῇ ὑπάρχοντες ἐν τοῖς βασιλείοις εἰσὶν. *Los que visten espléndidamente y viven en el lujo, ahí están, en los palacios reales*.

– βασιλῆιος tiene, sin embargo, una *segunda acepción*, cuando, por el contexto, se sobreentiende que la relación anteriormente descrita como “pertenencia” no lo es tal, sino de “participación”, dando lugar a una nueva definición: *Que participa (5b) de la dignidad y autoridad real (1)*

La traducción es: *real, regio*.

Los elementos de la definición son: 5b.1.

Así en 1 Pe 2,9: ὑμεῖς δὲ γένος ἐκλεκτόν, βασιλῆιον ἱεράτευμα, ἔθνος ἅγιον, λαός *vosotros, en cambio, sois linaje elegido, sacerdocio real/ que participa de la realeza, nación consagrada*.

βασιλικός (5 veces en el NT) es también un lexema adjetival desde el punto de vista gramatical, pero, desde el punto de vista semántico, expresa, al igual que βασιλῆιος en su primera acepción, una relación de “pertenencia”, de algo o alguien al rey.

Puede definirse como βασιλῆιος: “*Que pertenece (5a) al rey (4.1) // a quien (4) está dotado de dignidad y autoridad real (1)*.”

La traducción es: *real, regio*.

Los elementos de la definición son los mismos de βασιλῆιος en su primera acepción, aunque se dice no sólo de personas, sino también de realidades no personales: 5a.4.1.

Aparece sustantivado y se dice de personas, de realidades materiales y de cuasi-entidades¹⁷:

– De personas:

Jn 4,46: Καὶ ἦν τις βασιλικός οὗ ὁ υἱὸς ἠσθένει ἐν Καφαρναούμ *había un funcionario real, cuyo hijo estaba enfermo en Cafarnaún*.

Jn 4,49: λέγει πρὸς αὐτόν ὁ βασιλικός *el funcionario real le insistió*.

– De realidades materiales:

Hch 12,20: ὁμοθυμαδὸν δὲ παρήσαν πρὸς αὐτόν, καὶ πείσαντες Βλάστον τὸν ἐπὶ τοῦ κοιτῶνος τοῦ βασιλέως ἠτοῦντο εἰρήνην, διὰ τὸ τρέφεσθαι αὐτῶν τὴν χώραν ἀπὸ τῆς βασιλικῆς *se le presentaron de común acuerdo y tras persuadir a Blasto, camarero real, le pidieron la paz por cuanto su región se abastecía del territorio real / del rey*.

Hch 12,21: τακτῆ δὲ ἡμέρᾳ ὁ Ἡρώδης ἐνδυσάμενος ἐσθῆτα βασιλικὴν *el día señalado, Herodes, vestido con el manto real*.

– De cuasi-entidades:

Sant 2,8: Εἰ μέντοι νόμον τελεῖτε βασιλικὸν κατὰ τὴν γραφὴν... *que, a pesar de eso, cumpláis la ley regia enunciada en la Escritura*.

La descripción semántica de estos lexemas nos muestra cómo la secuencia de los elementos de cada uno de ellos aparece en orden diferente o se altera añadiendo o

¹⁷ Consideramos *cuasi-entidades* los lexemas que no denotan entidades propiamente dichas, reales o ficticias, sino otras realidades que, sin serlo, se conciben como entidades, porque, al ser fuente habitual de una actividad, proceso o acción, o resultar de ellos, parecen tener una particular permanencia y pueden designarse como objetos de percepción. Por ejemplo “ley”, “norma”, “decreto”, etc. son hechos o resultados de hechos que nuestra mente concibe a modo de entidades; cf. J. Peláez, *Metodología del Diccionario*, p. 160.

quitando elementos con relación al lexema que hemos elegido como principal: βασιλεία en su primera acepción (secuencia 1.2.3.), a partir del cual se derivan los otros. Los elementos comunes de cada lexema con los de la primera acepción de βασιλεία se marcan a continuación en negrita; los peculiares, en redonda. Como conclusión de esta sinopsis o visión de conjunto aparece que el elemento constante que hace que estos lexemas sean afines es el nº 1: *la dignidad y autoridad real*, presente en todos ellos.

- βασιλεία (162)
 - *realeza*: **1.2.3.**
 - *reinado*: **2.3.1.**
 - *reino*: **3.2.1.**
- βασιλεύω (20)
 - *reinar, ser rey*: **2.4.1.3.**
- συμβασιλεύω (2)
 - *reinar con, reinar juntamente con*: **2.4x.1.3.**
- βασιλεύς (115)
 - *rey*: **4.1.2.3.**
- βασίλισσα (4)
 - *reina*: **4a.1.2.3.**
- βασίλειος (2):
 - *real, regio*: **5a.4.1.**
 - *real, regio*: **5b.1.**
- βασιλικός (5)
 - *real*: **5a.4.1.**

Igualmente, al cambiar la secuencia de los elementos semánticos constitutivos de cada lexema, cambian también definición y traducción:

- βασιλεία:
 - *Dignidad y autoridad real (1) a la que compete una actividad de gobierno (2) ejercida sobre súbditos y territorio (3)*: *realeza*.
 - *Actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3), que compete a la dignidad y autoridad real (1)*: *reinado*.
 - *Súbditos y territorio (3) sobre los que se ejerce la actividad de gobierno (2) que compete a la dignidad y autoridad real (1)*: *reino*.
- βασιλεύω:
 - *Ejercer la actividad de gobierno (2), propia de alguien (4) dotado de dignidad y autoridad real (1), sobre súbditos y territorio (3)*: *reinar, ser rey*.
- συμβασιλεύω:
 - *Ejercer la actividad de gobierno (2) varios sujetos de modo conjunto (4x), propia de quienes están dotados de dignidad y autoridad real (1) sobre súbditos y territorio (3)*: *reinar con, reinar juntamente con*.

- βασιλεύς:
 - *Sujeto personal de género masculino (4), dotado de dignidad y autoridad real (1), que ejerce una actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3):* rey.
- βασίλισσα:
 - *Sujeto personal de género femenino (4a), dotado de dignidad y autoridad real (1), que ejerce una actividad de gobierno (2) sobre súbditos y territorio (3):* reina.
- βασίλειος:
 - *Que pertenece (5a) al rey (4.1) / a quien (4) está dotado de dignidad y autoridad real (1):* real, regio.
 - *Que participa (5b) de la dignidad y autoridad real (1):* real, regio.
- βασιλικός:
 - *Que pertenece (5a) al rey (4.1) // a quien (4) está dotado de dignidad y autoridad real (1):* real.

De este modo procedemos a construir las definiciones de los lexemas del DGENT, así como de sus distintas acepciones o sememas, describiendo con precisión los elementos semánticos que los componen y distinguiendo siempre de modo sistemático entre significado (que se expresa mediante la definición) y traducción.

UN TESTIMONIO TARDÍO SOBRE LA SÁTIRA GRECO-LATINA (LIDO, MAG. I, 40-41)

SABINO PEREA YÉBENES
Universidad de Murcia

Voy a comentar un texto poco conocido sobre la comedia antigua debido a un escritor, de igual modo poco tratado, del siglo VI d.C., Juan de Lidia o Juan Lido (Ἰωάννης Φιλαδελφεὺς Λυδός). Por la *Suda*¹ y por la *Biblioteca* de Focio (§180)², del siglo IX, tenemos noticias fidedignas de la tres obras escritas por este autor. Las tres están en griego, y las tres, curiosamente, tratan sobre temas romanos³: *Sobre los meses* (*De Mensibus* -Περὶ Μηνός); *Sobre los prodigios celestes* (*De ostentis*; Περὶ Διοσημειῶν, subtitulada en griego con la paráfrasis “disertación sobre las más importantes hipótesis matemáticas” (ἄλλων τινῶν ὑποθέσεων μαθηματικῶν)⁴; y finalmente, la más importante, conocida como Περὶ Ἐξουσιῶν (*De potestatibus*, “Sobre los poderes”), tal como aparece al principio del manuscrito, o bien como Περὶ Ἀρχῶν τῆς Ῥωμαίων Πολιτείας, *De magistratibus Rei Publicae Romanae*, “Sobre las Magistraturas del Estado Romano”), título que aparece en el manuscrito en el margen del inicio del libro I. La fecha más probable de redacción es 554, o, con un margen algo mayor, entre 548-556. Sólo de la última tenemos una edición crítica bilingüe relativamente reciente⁵.

¹ S.v. iota 465.

² Ἰωάννου Λαυρεντίου Φιλαδελφέως τοῦ Λυδοῦ πραγματεῖαι τρεῖς, περὶ διοσημειῶν, περὶ μηνῶν, περὶ ἀρχῶν πολιτικῶν. Ἀλλ’ ἡ μὲν περὶ διοσημειῶν, ὅσα γε κατ’ ἐμὴν κρίσιν καὶ πείραν, οὐδὲν ἢ ἐπ’ ὀλίγον διενήνοχε μύθων· ἡ δὲ περὶ μηνῶν, εἰ καὶ πολὺ τὸ ἀχρηστον ἔχει, ἀλλ’ οὖν πρὸς τὴν τῆς ἀρχαιότητος μάθησιν ἐπίχαρι τε καὶ λίαν χρειώδες· ἡ δὲ περὶ πολιτικῶν ἀρχῶν τοῖς περὶ τὰ τοιαῦτα μάλιστα φιλοτιμουμένοις οὐκ ἀκομψον παρέχεται τὴν ἱστορίαν. (N.G. Wilson: *Photius, The Bibliotheca*, London, 1994, pp. 169-170 sobre Juan Lido). Sobre las noticia de Lido en Focio, J. Schamp, *Photios historien des lettres*, Paris, 1987, p. 185 n. 2 y pp. 189-194.

³ Lido se manifiesta entusiasta de los temas romanos, y conocedor del latín, que había estudiado. De hecho en sus obras intercala a menudo palabras y frases latinas con finalidad erudita (al contrario que hoy día insertamos en los discursos o escritos académicos algunas palabra griega). Sobre el tema, cf. B. Baldwin, “Latin in Byzantium”, en V. Vavrinek (ed.), *From Late Antiquity to Early Byzantium*, Praga, 1985, pp. 237-241.

⁴ Edición de C. Wachsmuth, *Ioannis Laurentii Lydi liber de ostentis et calendaria Graeca omnia*, Leipzig 1897.

⁵ A.C. Bandy, *Ioannes Lydus. De magistratibus populi Romani, On powers or the magistracies of the Roman state*, Philadelphia, 1983, pp. XXVII y XXXIV-VI.

Lido se presenta al lector como una especie de funcionario esforzado, pero también como ejemplo de cómo alcanzar altas metas. Es el burócrata perfecto, capaz no sólo de hacer bien su trabajo sino de escribir, sistematizar y explicar el funcionamiento de la principal magistratura del Estado. La obra de Lido, pues, no está exenta de cierta retórica y pedantería propias de los escritos “áulicos” falsamente didácticos. El escrito rezuma mucha más erudición filológica que pedagogía. Pero en conjunto es una obra valiosa que hay que tener presente a la hora de estudiar los reinados de Atanasio I, Justino I y Justiniano I, ya que durante cuarenta años estuvo en contacto con altos funcionarios del gobierno pretoriano de estos emperadores/reyes.

Como se anuncia en el índice general de la obra, debido al propio Lido, el capítulo XI del *lógos* primero de la obra (I, 40-41 de la edición crítica definitiva), este fragmento que aquí estudio trata “sobre la comedia y la tragedia, y cuándo fueron conocidas por los Romanos” (περὶ κωμωδίας καὶ τραγωδίας, καὶ πότε Ῥωμαίοις ἐγνώσθησαν). Dice así:

Ioannes Lydus, *De Magistratibus*, I, 40-41 (edición de A.C. Bandy):

<40> Τότε Τιτίμιος ὁ Ῥωμαῖος κωμικὸς μῦθον ἐπεδείξατο ἐν τῇ Ῥώμῃ. ὁ δὲ μῦθος τέμνεται εἰς δύο, <εἰς τραγωδίαν καὶ κωμωδίαν ὧν ἡ τραγωδία καὶ αὐτὴ τέμνεται εἰς δύο>, εἰς κρηπιδᾶταν καὶ πραιτεξτάταν· ὧν ἡ μὲν κρηπιδᾶτα Ἑλληνικὰς ἔχει ὑποθέσεις, ἡ δὲ πραιτεξτάτα Ῥωμαϊκὰς. ἡ μὲντοι κωμωδία τέμνεται εἰς ἑπτὰ· εἰς παλλιᾶταν, τογᾶταν, Ἀτελλάνην, ταβερναρίαν, Ῥιθωνικήν, πλανιπεδαρίαν καὶ μιμικήν· καὶ παλλιᾶτα μὲν ἐστὶν ἡ Ἑλληνικὴ ν ὑπόθεσιν ἔχουσα κωμωδία, τογᾶτα δὲ ἡ Ῥωμαϊκὴν, ἀρχαίαν· Ἀτελλάνη δὲ ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιαρίων ταβερναρία δὲ ἡ σκηνωτὴ ἢ θεατρικὴ κωμωδία· Ῥιθωνικὴ ἡ ἐξωτικὴ· πλανιπεδαρία ἡ καταστολαρία· μιμικὴ ἡ νῦν δῆθεν μόνη σφωζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδὲν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλῳτι.

<41> Ὅτι δὲ ἀναγκαῖον οἶμαι ἐμβραδῦναι τῷ λόγῳ, προσθήσω καὶ τοῦτο. Ῥιθωνα καὶ Σκίραν καὶ Βλαῖσον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν Πυθαγόρων ἴσμεν οὐ μικρῶν διδαγμάτων ἐπὶ τῆς μεγάλης Ἑλλάδος γενέσθαι καθηγητᾶς, καὶ διαφερόντως τὸν Ῥιθωνα, ὃς ἐξαμέτροις ἔγραψε πρῶτος κωμωδίαν· ἐξ οὗ πρῶτος λαβὼν τὰς ἀφορμὰς Λουκίλιος ὁ Ῥωμαῖος ἠρωϊκοῖς ἔπεσιν ἐκωμώδησεν. μεθ' οὗ καὶ τοὺς μετ' αὐτόν, οὓς καλοῦσι Ῥωμαῖοι σατυρικοὺς, οἱ νεώτεροι τὸν Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος χαρακτήρα ζηλώσαντες τοῖς μὲν Ῥιθωνος μέτροις, τοῖς δὲ τῶν μνημονευθέντων διασυρμοῖς χρησάμενοι, τὴν σατυρικὴν ἐκράτυναν κωμωδίαν. Ὅρατιος μὲν οὐκ ἔξω τῆς τέχνης χωρῶν, Πέρσιος δὲ τὸν ποιητὴν Σώφρονα μιμήσασθαι θέλων τὸ Λυκόφρονος παρῆλθεν ἀμαυρόν. Τοῦρνος δὲ καὶ Ἰουβενάλιος καὶ Πετρώνιος, αὐτόθεν ταῖς λοιδορίαις ἐπεξελθόντες, τὸν σατυρικὸν νόμον παρέτρωσαν.

40. En aquel tiempo Titinius, el poeta romano cómico, presentó una obra de teatro en Roma. Las representaciones se dividen en dos tipos: tragedia y

comedia; ésta última, a su vez, se divide en dos tipos: *crepidata* y *praetextata*; la *crepidata* tiene argumentos griegos, mientras que los de la *praetextata* son romanos. La comedia, por su parte, se divide en siete tipos: *palliata*, *togata*, *atellana*, *tabernaria*, *rhinthonica*, *planipedaria*, y mimo. *Palliata* es una comedia que tiene de tema griego, mientras que la *togata* tiene un argumento romano del tipo antiguo. *Atellana* es la de los llamados *exodiarii*. La *tabernaria* tiene de fondo una tienda o una escenografía que la limite para la comedia. La *rhinthonica* tiene sabor extranjero. *Planipedaria* recibe el nombre por el tipo de vestido que usan. El mimo es el único tipo que, obviamente, ha llegado hasta nosotros; aunque éste no tenga nada ingenioso, atrae la gente común sólo por la risa irracional.

41. Como considero necesario hablar extensamente del tema, añadiré también lo siguiente. Sabemos que Rintón, Sciras, Blaesus, y los demás de la clase como Pitágoras habían sido maestros de fenómenos culturales nada insignificantes en la “Gran Grecia”, y sobre todo Rintón, quien fue el primero en escribir la comedia en hexámetros. El romano Lucilio lo tomó como modelo y fue el primero en escribir comedias en el verso heroico. Después de él y de los que vinieron después de él, aquellos que los Romanos llamaban *saturici*, y los poetas posteriores, habían emulado el estilo de Cratino y de Éupolis y usaron los metros de Rintón y las burlas cáusticas de aquellos mencionados antes, dando vigor a la comedia satírica. Horacio no se desvió del arte, pero Persio en su deseo de imitar al poeta Sofrón superó el estilo oscuro de Licofrón. Turno, Juvenal, y Petronio, sin embargo, puesto que caprichosamente incurrieron en abusos, tampoco se atenían al canon satírico.

42. Esto es todo sobre la comedia antigua y la tragedia. (Sigue otro tema).

Este fragmento es ignorado prácticamente en todos los manuales de Historia de la literatura clásica⁶, griega o latina, así como en las obras especializadas sobre el teatro antiguo. El propio A.C. Bandy, que edita el texto en su magnífico libro⁷, no hace sino comentarios sobre las variantes del manuscrito. Tampoco se detienen los principales autores que han tratado la obra de Juan Lido⁸.

⁶ O se despiden en pocas líneas y con juicio negativo, por ejemplo, W. von Christ / W. Schmid / O. Stählin, *Geschichte der griechischen Litteratur*, München, 1924, vol. 2, p. 1043, que viene a decir que Lido en su discurso fácilmente se desvía de su tema principal, cuando encuentra la más mínima oportunidad para hacerlo, siendo su obra a menudo un conjunto de parches o noticias acumuladas. Esto es así, indudablemente, en el caso de estos dos párrafos-cuña sobre el teatro antiguo. Esta opinión acerca del escaso método narrativo de Lido y de su pedantería abunda sobre lo dicho en la *Bibliotheca* de Focio sobre las obras de Lido.

⁷ A.C. Bandy, *Ioannes Lydus* (citado antes). Cf. la reseña de B. Baldwin en *Speculum* 69, 1994, pp. 528-530.

⁸ T.F. Carney, *Bureaucracy in Traditional Society: Romano-Byzantine Bureaucracies Viewed from Within*. Lawrence, Kansas, 1971 (particularmente el capítulo “The Literary World of John Lydus”). J. Caimi, *Burocrazia e diritto nel De magistratibus di Giovanni Lido*. Milano 1984. M. Maas, *John Lydus and the Roman Past*, London 1992.

El comentario de Lido sobre el teatro es una cuña que no tiene mucho sentido en el contexto de la obra, que es, al menos todo el Tratado Primero, un manual de historia de las instituciones políticas romanas, como ya se ha dicho. De hecho los párrafos anteriores tratan sobre la dictadura (I, 38) y sobre la censura (I, 39), temas por tanto acordes con el espíritu de la obra. Pero Lido, en su afán didáctico, a menudo desordenado, inserta el excursus literario sobre el teatro antiguo; antiguo para nosotros, pero “antiguo” también para el propio Lido que reconoce que esos géneros de los que habla son historia muy lejana. En los escenarios bizantinos el gran teatro clásico había desaparecido, salvo un subproducto cómico derivado del mimo y de la pantomima (que a su vez eran subgéneros). Los fragmentos de Lido son, pues, filología histórica⁹.

En el párrafo I, 41 da una explicación bastante laxa de los géneros teatrales antiguos, destacando, a modo casi anecdótico, que un tipo de comedia la califique de *rhinthonica*, adjetivo derivado del autor cómico Rintón (*Rhinthon*), citado en I, 42. El tipo de comedia *tabernaria* no es canónico, sino un subtipo popular “inventado” o simplemente derivado del lugar donde se representa, los locales más humilde o populares¹⁰, clara expresión de declive de la *palliata*¹¹. La asociación de la comedia *atellana* con los *exodiarrii* o bufones es bien conocido como personajes o actores que luego pasarían al mimo, como afirma Cicerón¹². Nada nuevo aporta Lido en este aspecto, salvo la mención de variantes de tipos de comedia popular de su tiempo trasladados a época pretéritas.

Según Lido, la comedia latina arranca de Titinio. De este autor primitivo sabemos muy poco¹³. Es posiblemente el más antiguo autor latino de comedia *togata*, predecesor (y no lejano) de Terencio¹⁴. Junto a L. Afranio y T. Quintio Atta conforma el tripodio pionero del género en la lengua del Lacio¹⁵, en el siglo I a.C. Escribió una obra titulada *Tibicina* (*La tañedora de tibia*), quizás una adaptación de *Auletrix* (*La Flautista*) de Menandro. Resulta curioso que Lido, en el siglo VI d.C., todavía tenga noticia de estos rudimentos de la comedia latina, y llama del mismo modo la atención que pase por alto a los representantes primeros de la *atellana* latina, es decir L. Pomponio y Novio, en

⁹ No sabemos cuáles fueron las fuentes consultadas por Lido para este excursus sobre el teatro, pero sí sabemos por los papiros que algunos autores clásicos que él cita eran objeto de estudio por los estudiantes. Respecto al género satírico clásico, sabemos por los papiros que Juvenal en el siglo V era materia de ejercicio de los estudiantes en Antinópolis (A. Cameron, *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970, p. 20), y la cita de Petronio por parte de Lido hace pensar que su obra circulara en Constantinopla, al menos a nivel erudito o de biblioteca.

¹⁰ Cf. Horacio, *Od.* I, 4, 13: *paureum tabernas*; *Epist.* II, 3, 220: *migret in obscuras humili sermone tabernas*.

¹¹ G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1971, p. 68.

¹² Cic. *Fam.* IX, 15; IX, 16, 7.

¹³ Es citado por Sereno Sammonico §1037. S. Weinstock, “Titinius.1”, *RE*, 1937, cols. 1544-46.

¹⁴ G.E. Duckworth, p. 69. Según otros, de época Plauto. Un resumen de la literatura sobre la datación de la vida/obra de Titinio, puede verse en A. López / A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Frakfurt am Maim, 2000, pp. 380-382.

¹⁵ E. Bickel, *Historia de la literatura romana*, Madrid, 1982, p. 530.

cuyas obras se reflejaba la triste realidad de las clases humildes —una realidad aguda y extrema—, sin renunciar a cierta actitud educativa, desembocando los argumento en una “moraleja” fácilmente comprensible para el público inculto que las veía. Se trataba de una moraleja no necesariamente buena o positiva; en muchos casos era simplemente el recuerdo de una trágica evidencia, como la infidelidad matrimonial, que era uno de los temas preferidos del pueblo llano. El mimo era al fin y al cabo, para las gentes sencillas, “un reflejo de la vida” (μίμησις βίου), de sus propias vidas. La representación estaba llena de escenas grotescas y tundas de palos, y tampoco faltaban los chistes obscenos. Lido también elide toda mención al mimo latino¹⁶, como Laberio y Siro (del siglo I a.C.)¹⁷, de lo que hay que destacar su sentido apotegmático. Del último se conserva una notable colección de sentencias didáctico-morales, que contrastan, al menos teóricamente, con el contenido del mimo, que era grosero, procaz, y de un fuerte contenido sexual: las mujeres (¡ya era una revolución que las féminas saltasen al escenario!) aparecían con un manto corto (el *ricinium*), sin máscaras, aunque con la cara groseramente maquillada¹⁸, y descalzas. Esta última circunstancia aproximaba el rol de las actrices al de las prostitutas. El hecho de actuar descalzos los cómicos, sin zuecos, es la razón por la que el mimo recibe el nombre de *fabula planipedaria*, como hace Donato¹⁹, exiguo testimonio al que se suma Lido, aunque con sentido distinto²⁰, pues relaciona el enunciado con tipo el tipo de ropa (πλανιπεδαρία ἢ καταστολαρία) que exhiben los cómicos. Lido posiblemente se equivoca; la etimología induce a pensar que los actores de mimo salían descalzos al suelo escénico. Más importante es relacionarlo con el significado del adjetivo πλόνος, vagabundo, charlatán, engañador, impostor. Las representaciones cómicas, y particularmente las mímicas, significaban la escenificación de la subversión del orden moral —o lo que es lo mismo en el mundo romano, el “desordenamiento” de las normas familiares y su proyección cívica²¹— traídas ante el público

¹⁶ M. Bonaria, *I mimi romani*, Roma 1965. J.P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris 1966. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1971. F. H. Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1979 (trad. de la ed. inglesa, 1977).

¹⁷ F. Giancotti, *Mimo e gnomo. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina 1967.

¹⁸ En tal sentido, Jerónimo, *Cartas*, XXII, 99, 4.

¹⁹ *De com.* VI, 2, p. 26 Wessner: *comoedia autem multas species habet aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Atellana aut mimus aut Rhintonica aut planipedia*. Everard Flintoff ha propuesto que, además del texto de Donato, las fuentes “antiguas” de Juan Lido para este exordio sobre la sátira son Livio 7, 2, 1-2, y Valerio Máximo 2, 4, 4. E. Flintoff, “Livy, Jhon of Lidia and Pre-Literary *Satura*”, en: C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History IV*, Bruxelles (Collection Latomus 196), 1986, pp. 5-30.

²⁰ Cf. N.-S. Tanasoca, “J. Lydos et la fabula latine”, *Revue des Études sud-est-européennes* 7, 1969, pp. 231-237.

²¹ Así lo reconocían intelectuales y literatos de mayor fuste, como Ovidio (*Trist.* II, 497: *Quid si scripsissim Mimos obscaena iocantes Qui semper vetiti crimen amoris habent; In quibus assidue cultus procedit adulter; Verbaque dat stulto callida nupta viro? Nubilis haec virgo, matronaque, virque, puerque Spectat, et ex magna parte Senatus adest. Nec satis incestis temerari vocibus aures; Assuescunt oculi multa pudenda pati ... Quo mimis prodest, scaena est lucrosa poetae...*

suavizadas o disfrazadas por la simple pintura de colorines en las caras de los actores y por la risa en los espectadores.

Lo más interesante de *Mag.* I, 41 es la noticia contemporánea de que hasta su época sólo ha llegado el mimo, a pesar de su vulgaridad. De hecho el mimo es la única manifestación teatral clásica que llegó al mundo bizantino, como una caricatura de la gran comedia antigua, como las tablas a la deriva del enorme naufragio cultural de las artes escénicas²². Las risotadas irracionales e irreverentes del mimo bizantino se ponía en relación con una realidad que tenía poco de teatral: la prostitución callejera. De hecho en época bizantina el término mima (μυμός) era sinónimo de suciedad y de meretriz (πορική)²³ y el vocablo μύμιον significaba lupanar.

Resulta muy curioso que Lido, a la hora de hacer una mini historia de la comedia griega, ignore al gran Aristófanes²⁴ (c. 450-385 a.C.) y sí fije su atención en dos figuras menores de los que se han conservados sólo fragmentos, como son Cratino (c. 484-419 a.C.)²⁵ y Éupolis (que tiene su *floruit* entre 429-410 a.C.)²⁶. No cabe sino pensar que, para Lido, las obras de Aristófanes, indudablemente divertidas, fueran sin embargo de

²² Sobre la pervivencia (muy escasa) del teatro grecolatino en el mundo bizantino: B. Baldwin, "A Talent to Abuse: Some Aspects of Byzantine Satire", *Byzantinische Forschungen* 8, 1982, pp. 19-28. E. Valdo Maltese, "In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere", en L. de Finis, *Scena e spettacolo nell'Antichità*, Firenze, 1989, pp. 269-284. W. Puchner, "Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems", en P. Easterling / E. Hall, (eds.), *Greek And Roman Actor. Aspects of An Ancient Profession*, Cambridge University Press, 2002, pp. 304-324.

²³ J.N. Adams, "Word for Prostitute in Latin", *RhM* 126, 1983, pp. 321-358. Sobre mimo y prostitución, cf. S. Perea Yébenes, "Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro de la calle y la fiesta de Flora", en G. Bravo y R. González Salinero (eds.), *Extranjeras en el Mundo Romano*, Madrid, 2004, pp. 11-43.

²⁴ Cuya obra conoce, pues en *Mag.* I, 10 (20, 22-23) cita un fragmento de *Acarნიenses* 180-181.

²⁵ T. Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta*, vol. 1, Leipzig, 1880, pp. 11-17, 19-21, 23-30, 32-43, 45, 47-109, 113-130, fr: 1-10, 15-17, 21-30, 36-58, 65-66, 69-74, 76-82, 85-87, 90-98, 100, 107-116, 120-129, 131-132, 135-148, 152-154, 157-170, 172, 175, 177-179, 181-199, 205-209, 211, 213-214, 218-222, 224-225, 227-229, 231-241, 244-246, 249-260, 264-265, 268-269, 271-307, 309-325, 327, 342-343, 346-347, 352-353, 355-361, 365-367, 369-462. *Id.*, vol. 3, p. 713. fr.389b, 459b. A. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum*, vol. 2.1, Berlin 1839 (repr. De Gruyter, 1970), pp. 15-20, 22, 26-27, 29-31, 33-44, 46-49, 51, 53, 56-57, 60-64, 67-69, 72-75, 77, 80, 82, 84-90, 92-105, 107-111, 113, 116-119, 122-127, 129-130, 132-133, 135-137, 141-142, 144-157, 161-167, 172, 174, 176-179, 181-187, 189, 192, 194-195, 198, 202, 206, 210-212, 215, 217-218, 221-222, 225-226, 230-232. J. Demianczuk, *Supplementum comicum*. Cracovia 1912 (repr. Hildesheim, 1967), pp. 30-31, 33-39. fragm.1-29. C. Austin, *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlin: De Gruyter, 1973: 34-40, 42-49, fragm. 69-76.

²⁶ A. Meineke, vol. 2.1, pp. 426; 428-433; 435; 437-438; 440-444; 447-453; 455-458; 460-461; 463-475; 477; 479-482; 484-486; 488-495; 497-502; 505-521; 523-526; 528-543; 546-568; 577. J. Demianczuk, pp. 41-53, fragmentos 1-27, fr: 7-12 (*P. Cairo* inv. 43227). C. Austin, pp. 83-119, fr: 92-100. A. Guida, "Frammenti inediti di Eupoli, Teleclide, Teognide, Giuliano e Imerio da un nuovo codice del Lexicon Vindobonense", *Prometheus* 5, 1979, p. 201.

demasiado literarias, aunque no eludieran la política²⁷, prefiriendo los hirientes diálogos, más extravagantes y populacheros, de sus inmediatos antecesores en los escenarios atenienses²⁸ del siglo V a.C. Los tres fueron, en todo caso, los maestros de la comedia ática antigua²⁹. Cratino fue el iniciador de un género, o mejor subgénero, de tipo cómico que mezclaba el *komos* y la farsa (cosas distintas en el lenguaje escénico)³⁰ para servir al público unas piezas desvergonzadas, indecentes y quizás difamatorias, presentándose los actores –y estos era extensivo a los que formaban el coro– con ropas estrafalarias. En tal sentido Cratino dio un paso más adelante respecto a las obras de Epicarmo, trasladando las fábulas mitológicas a la vida corriente, haciendo particulares y mordaces caricaturas políticas de los hombres más eminentes de su tiempo, particularmente Pericles³¹. La libertad normativa del género le permitía hacer un uso libre, casi libertino de la palabra. Donde Epicarmo ponía frases en boca de Odiseo o Perseo, Cratino las ponía en boca de Pericles, o de sí mismo, que se auto-representaba en sus comedias como un sofista o un artista borracho, “disfraz” que podía ser traído como un argumento de autodefensa política. Por lo que sabemos, Cratino fue un autor prolífico (se conservan casi treinta títulos) y de éxito, pues sus comedias le valieron el triunfo en los certámenes literarios de más reputación: ganó tres veces en las Leneas y seis en la Dionisias, por última en el año 423 con una comedia titulada *El fracso*.

La política y su ridiculización fue también el tema que más interesó a Éupolis, quizás de pluma más elegante Cratino con el que, por cronología y temática, se compara y asocia en las historias generales de la literatura griega clásica³². Cratino criticaba a los sofistas; Éupolis a los demagogos, y añoraba aquella generación de griegos anterior a Maratón. En sus obras, de las que apenas se conservan retazos –*Las ciudades*, *Los taxiarcas*, *Los babilonios*, *Baptai*, *Autólico*, *Marikás*, *Generación de oro*, *Los andróginos*, *Los Amigos*–, trata, sobre todo, de hacer reír al público ateniense con temas que

²⁷ M. Heath, *Political comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987 (Hypomnemata 87).

²⁸ Para C.M. Bowra, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, 1968, p. 275, la comedia aristofánica es “de un genio excepcional que derrocha fantasía y despliega unas dotes consumadas de poeta lírico, aunque de un temperamento menos violento que el de Cratino y menos demoledor que el de Éupolis”.

²⁹ El sentido de maestro como guía moral tiene su referencia en la cita que Lido hace de Pitágoras en *Mag.* I, 41.

³⁰ Sobre estos conceptos en los orígenes de la comedia ática, ver las esclarecedoras páginas del libro de L. Gil Fernández, *Aristófanes*, Madrid, 1996, pp. 14-22. Téngase presente también el amplio estudio de J.S. Lasso de la Vega, “Realidad, idealidad y política en las comedias de Aristófanes”, *CFC*, 4, 1972, pp. 9-89.

³¹ W. Ameling, “Komödie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes. Das Beispiel Perikles”, *CQ*, 3, 1981, pp. 383-424. Las iras cómicas de Cratino contra Pericles tienen su mejor ejemplo en las obras *Némesis* (donde se ridiculiza al político, disfrazado de Zeus para unirse sexualmente a la diosa, de la que nacería Helena); también en el *Pericles de cabeza de cebolla con el odeón sobre el cráneo* (fr: 71 Kaibel); y un ataque mito-metafórico en el *Dionisalejandro* (conservado fragmentariamente un papiro oxirinchita) del que ha quedado únicamente la *hipótesis*.

³² C.M. Bowra, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, 1968, p. 274-275. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1976, p. 449.

les eran bien conocidos. No todas las obras eran de tema político³³; sirva como ejemplo una escena del Κόλακες (*Aduladores*) en la que un enjambre de muertos de hambre y parásitos ciudadanos acuden a un opulento banquete devorando manjares con la voracidad de langostas, mordiendo incluso a Protágoras y a Alcibiades, el dueño de la casa. El tema, ya tratado por Jenofonte y Platón, adquiere aquí un tono bizarro, cómico, cruel, y enfermizo, como un grabado negro de Goya o una corto de Buñuel, siendo toda la escena una crítica ácida sobre el poder y la ambición de todos los personajes que entran en acción. En un sentido menos ácido, la gente común también se divertía mucho con la mofa que se hacía de Cleón³⁴ en *Linaje áureo* (Χρυσούν γένος), y con las tretas de los afeminados para librarse de ser alistados en el ejército, en *Desertores* o *Los andróginos* (Ἀστράτευτοι ἢ Ἀνδρογύναι).

Ínculto representante del mimo griego clásico es Sofrón, que según la *Suda* “vivió en tiempos de Jerjes y de Eurípides” (τοῖς δὲ χρόνοις ἦν κατὰ Ξέρξην καὶ Εὐριπίδην)³⁵. De este mimógrafo se conservan fragmentos³⁶, algunos de ellos en papiros³⁷. El propio léxico *Suda* ya se hace eco de la diferenciación de mimos “masculinos” y “femeninos” sofronianos. Uno de los fragmentos papiráceos corresponde a una obra titulada precisamente Αἰ γυναιῖκες. Son verdaderos retratos de “caracteres populares” en la línea de Epicarmo o Teofrasto. Parece que fue imitado por Teócrito³⁸ y Herodas³⁹. Sofrón, un virtuoso del verso musical ditirámico⁴⁰, es citado por Juan Lido como modelo (fallido) del poeta latino Persio. Otra referencia comparativa en Lido es Licofrón, a quien tacha de poeta oscuro. De este autor sólo conservamos una obra entera, la *Alejandra*⁴¹, en la que los especialistas han refrendado la misma opinión de Juan Lido. Aunque con la etiqueta apriorística de “tragedia”, la *Alejandra* es en realidad un largo relato versifi-

³³ El problema del reclutamiento de la marinería ateniense está opuesta en solfa cómica en *Los taxiarcas* y en *Los babilonios*. El análisis general sobre las obras de Éupolis en Lesky, pp. 452-454.

³⁴ Cleón es el famoso demagogo, aborrecido por Tucídides, que es representado en las comedias áticas como un rufián, como hace también Aristófanes en su obra *Los Caballeros*. Sobre la deuda *Los Caballeros* con la obra de Cratino, Lesky, p. 450.

³⁵ *Suda*, sigma, (Σώφρονος) 893.1-2.

³⁶ G. Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, vol. 1.1, [*Poetarum Graecorum fragmenta*, vol. 6.1. Berlin 1899], pp. pp. 154-179. fr. 1-3, 5-6, 10-12, 14-16, 18-30, 32-37, 39, 41-42, 46, 48-50, 52-64, 66-68, 70, 72-75, 81-92, 94-101, 104-106, 110, 117-118, 120-121, 123, 125-127, 129, 131, 134-135, 144, 149-150, 156-158, 163, 165-166, 168. J. Demianczuk, pp. 125-126, fr. 1-2.

³⁷ PSI 1214. D.L. Page, *Select papyri*, vol. 3 [*Literary papyri*], London, 1941 (repr. 1970), p. 330.

³⁸ S. Eitrem, “Sophron und Theokrit”, *SO*, 1933.

³⁹ A. Lesky, p. 778.

⁴⁰ E. Romagnoli, *Musica e poesia*, Bari, 1911, pp. 145-158. G. Perrotta, “Sofrone poeta in verso”, *SIFC* 1947, pp. 93-100. Cabe recordar que los mimos en prosa de Sofrón eran muy apreciados por Platón, que los conoció en Sicilia. Por su parte Aristóteles en su *Poética* (I, 1447 b9) coloca estos mimos sofronianos a la misma altura intelectual que los λόγοι socráticos.

⁴¹ También citada por Lido en *De mens.* IV, 67. Sobre la obra de Licofrón remito a la edición española del texto: M. y E. Fernández-Galiano, *Licofrón: Alejandra / Trifiodoro: La toma de Ilión / Coluto: El rapto de Helena*, Madrid 1987.

cado (¡de 1474 trímetros yámbicos!), de ningún modo posibles de llevar a la escena, en los que un personaje refiere las profecías de Casandra⁴². Como taxativamente afirma Q. Cataudella, en esta obra “la forma es oscurísima, ya sea por el carácter mismo del ambiguo lenguaje profético, que se expresa por alusiones y perífrasis de interpretación nada fácil, ya sea por la rebusca forzada de locuciones insólitas y raras por el afán de erudición, que le hace acumular mitos sobre mitos, aludidos más que desarrollados, tomados, además, de las versiones menos conocidas y extrañas”⁴³.

Vuelve a sorprendernos Lido cuando cita como autoridad a Rintón de Tarento, un comediógrafo que escribió hacia el año 300 a.C., del que se conservan apenas unas líneas⁴⁴, y que al menos teóricamente, era conocido en la Constantinopla de Lido a mediados del siglo VI d.C. De Rintón se tiene referencia de una *Hilarotragoedia*. Las citas mitológicas y los títulos conservados de las obras de Rintón coinciden con las obras de Eurípides, que debió servirle de base para “escarceos mitológicos”⁴⁵ pasados por el tamiz del “mimo flíaco” (φλύακες μῖμος) que llega al sur de Italia como un resto o remedo de la farsa política ática. Los personajes de Rintón, culones y ventrudos, mostrando grandes falos propios o postizos, debieron parecerse a aquellos mimos que describe Jenofonte⁴⁶ ejecutando una “danza *carpea*” consistente en el actuar rítmico, al son de la flauta, de dos actores groseros, un campesino que ara y un ladrón que le asalta. Importa en estas representaciones el hecho de que los actores se quitan y ponen las máscaras, rompiendo las reglas de la tragedia, mostrándose patéticamente humanos, con sus físicos desmesurados y malolientes. De esta época datan numerosos vasos pintados con escenas grotescas de comedia. Hasta tal punto coinciden estas manifestaciones artísticas con el auge de la comedia ática antigua que se ha propuesto que son estas representaciones las que dan pie a las obras teatrales, aunque del mismo modo estas figuras de enanos itifálicos danzantes pueden ser, a su vez, reflejo de lo que un ateniense podía ver durante las Dionisiácas en cualquier obra de Cratino o de Aristófanes.

Si de los autores antes citados por Lido tenemos pocas noticias, de otros aún son más escasas o nulas. Así sucede con Esciras⁴⁷, autor de obras flíacas en el siglo III a.C., o Bleso de Caprea⁴⁸, “el tartamudo”, nombre-apodo que expresa una condición que casa

⁴² Th. Sinko, “De Lycophronis tragici carmine sibyllino”, *Eos* 18.1, 1948-1949, pp. 3-39.

⁴³ Q. Cataudella, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1967, p. 289.

⁴⁴ G. Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, pp. 185-187, fr: 3, 7, 8, 10, 12. C. Austin, *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*, Berlin, 1973, p. 204.

⁴⁵ A. Lesky, p. 779.

⁴⁶ *Anab.* VI, 1.

⁴⁷ Ateneo, *Deipn.* IX, 65, 26-31 nos informa de que se debe a Esciras, escritor de comedias nacido en Tarento, una obra titulada *Meleagro* (καὶ Σκίρας (εἷς δ' ἐστὶν οὗτος τῆς Ἰταλικῆς καλομένης κωμῳδίας ποιητῆς, γένος Ταραντίνος) ἐν Μελεάγρῳ φησὶν· ἐνθ' οὕτε ποιμῆν ἀξιοῖ νέμειν βοτὰ οὐτ' ἀσχέδωρος νεμόμενος καπρώζεται), que es una parodia de Eurípides, *Hipp.* 75. Sobre Esciras, T. Koch, “Σκίρας. 3”, *RE* 1927, col. 535. Los fragmentos conservados de Esciras están en Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, p. 190.

⁴⁸ Citado por Esteban de Bizancio, *Etn.*, p. 357 Meineke: ἐντεῦθεν ἦ Βλαῖσος, σπουδογελοῖων ποιητῆς καπρεάτης. Tomo la cita de Kaibel (voz “Blaesus. 4”, *RE* 1897, col. 555). Los fragmentos de Bleso, en Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, p. 191.

bien con el oficio de autor o actor cómico. En el ámbito romano otro tanto podemos decir del misterioso autor satírico Turno⁴⁹, del cual sólo sabemos, si atendemos a los escoliastas de Juvenal, que era un liberto de la corte de Tito o Domiciano: *Turnus hic libertini generis ad honores ambitione provectus est potens in aula Vespasianum Titi et Domitiani*⁵⁰. Poco cabe añadir sobre lo que ya se sabe de los otros autores de referencia en el fragmento de Lido, como son Lucilio, Persio y Petronio, como piedras angulares de la sátira latina clásica.

En definitiva, en este fragmento del *De Magistratibus* de Juan Lido sobre el teatro antiguo vemos la preferencia del autor por buscar las raíces de la comedia y del mimo tanto en el ámbito griego como en el romano. Sorprende que a mediados del siglo VI se silencien autores como Aristófanes o Menandro, y se citen autores más antiguos y quizás menos importantes, aunque sean, ciertamente, los creadores de la comedia ática, en el caso de los griegos, y, en el ámbito latino, los primeros que llevaron al verso latino los temas grotescos griegos. Es interesante que Lido rememore a los pioneros y tienda un puente hacia los que para él son “los modelos” o maestros de la sátira latina (Lucilio, Persio y Petronio). De estos autores modélicos sabemos bastante por otras referencias antiguas, por estudios modernos y, naturalmente, por la obra escrita que nos ha llegado; en cambio, de los otros nombres que da Lido, como son Esciras, Bleso, Titinio, o Turno, apenas avanzamos en su conocimiento, salvo tener en cuenta la importancia que Lido da en su discurso al orden cronológico de la cita de autores, que permitiría por ejemplo, siguiendo a Lido, afirmar que el *Satiricón* de Petronio fue escrito sin duda después de las sátiras de Persio.

⁴⁹ Cf. Mart. XI, 10; VII, 978 (*Turni nobilis libellis*). Cr. Rutil. Namat. It. 604. Se ha dicho que Turno es “el inventor de la sátira declamatoria” (M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, II, Barcelona, 1999, p. 939).

⁵⁰ E. Frank, “Turnus.3”, *RE* 1948 col.s 1413-14. B. Baldwin, “Turnus the Satirist”, *Eranos* 77, 1979, pp. 57-60.

MÚSICA Y LITERATURA EN GRECIA: ELEMENTOS MUSICALES EN LA NOVELA DE LONGO DE LESBOS Y SU DEUDA CON EL MODELO TEOCRITEO

ENRIQUE PÉREZ BENITO
DIEGO VICENTE SOBRADILLO
Universidad de Valladolid

La música era un elemento de extraordinaria importancia dentro de la sociedad griega antigua, con una amplia y variada presencia en los diferentes aspectos de la vida cotidiana. Esta importancia no queda reducida a una época determinada, sino que puede rastrearse a lo largo de toda su historia, si bien los gustos y, con ellos, las preferencias musicales fueron cambiando de acuerdo a cómo la sociedad evolucionaba¹.

La literatura no escapó a este fenómeno, y el papel preponderante del elemento musical en Grecia quedó reflejado en ella. Testimonios de actividades relacionadas con la música los tenemos desde los primeros textos escritos, y son varias las referencias que aparecen ya en Homero. Sin embargo, no hay que olvidar que Homero fue un aedo, es decir, una persona que cantaba un poema acompañándose de la lira. Por ello, su valor reside no sólo en proporcionarnos una prueba de la presencia de la música en el ámbito literario. Por su carácter de cantor itinerante, su figura se nos presenta además como eslabón de una cadena de cultura oral, lo que nos permite pensar que la música ocupaba un lugar importante ya en tiempos muy anteriores a la aparición de la escritura².

El propósito del presente trabajo es analizar, aunque de una forma necesariamente breve por razones de espacio, la presencia y utilización del elemento musical en algunas de estas manifestaciones literarias. Para ello, dirigiremos nuestra atención a las figuras de Teócrito de Siracusa y Longo de Lesbos, no sólo por el abundante uso de léxico relativo al mundo de la música, sino por el activo papel que ésta desempeña en nume-

¹ Muchos son los trabajos dedicados al análisis y clasificación del fenómeno musical en la Grecia antigua. Para una visión de conjunto podemos citar la esencial contribución de M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, o las más recientes de T. J. Mathiesen, *Apollo's lyre: greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, University of Nebraska, 2000 y J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London, Routledge, 2001.

² Un hecho avalado por algunos de los hallazgos llevados a cabo por los arqueólogos, como el reciente descubrimiento de una flauta de mamut de unos 35.000 años de antigüedad, prueba de que desde muy pronto el hombre ha sentido inclinación por la música.

rosas ocasiones a lo largo de sus respectivas obras. Además, la relación existente entre uno y otro autor hace que ese seguimiento resulte particularmente interesante, ya que permite rastrear la evolución en la consideración del elemento musical y su aplicación al campo de la creación artística dentro de formas literarias si no iguales, al menos sí bastante cercanas.

En primer lugar, y antes de pasar al estudio de los ejemplos propuestos, plantearemos en las siguientes líneas unos breves apuntes sobre las principales manifestaciones musicales en Grecia y sus repercusiones sociales. En el ámbito griego la música estaba muy ligada a la esfera del culto, y formaba parte tanto de las celebraciones religiosas de carácter público –en que el individuo participaba como miembro de la comunidad–, como de aquellas otras de corte más privado o familiar. En las festividades dedicadas por el Estado a los dioses nos encontramos con que la canción se asociaba a su adoración pública. Un elemento esencial en todas estas celebraciones eran las procesiones y sacrificios donde se entonaban himnos rituales o danzas corales. Que la música era importante en este contexto lo demuestra el hecho de que un acto tan principal como el sacrificio a la divinidad se acompañara con piezas musicales, normalmente al son de la flauta. Además de ello, no puede pasarse por alto que en muchos de los festivales tenían lugar eventos de carácter específicamente musical. Dos de los cantos más conocidos entre los dedicados a dioses eran el peán y el ditirambo. El peán estaba normalmente dirigido a Apolo, aunque podía dedicarse a otras divinidades. Los peanes se entonaban en grandes festivales como las Panateneas en Atenas o las Teoxenia en Delfos; pero era un canto que también se utilizaba en ceremonias que entran dentro del ámbito privado, como simposios o cortejos nupciales. El ditirambo era un canto dedicado a Dioniso donde un coro formaba en círculo y en el centro se situaba el flautista. Una característica común a ambos tipos es que podía contener cosas poco relevantes para la deidad a la que se honraba.

En relación a los coros que participan en estos festivales hay que mencionar que no sólo había coros de hombres y de muchachos, sino también coros femeninos, un hecho destacable y revelador acerca de la situación de las mujeres en la sociedad griega, relegadas casi completamente de la vida pública, con la salvedad de su participación en este tipo de actividades ligadas al culto³.

Dentro de estos festivales, se concedían premios para los mejores en cada disciplina. En Epidauro se estableció un concurso entre rapsodas para el festival de Asclepios. Quizás el más conocido sea el de las Grandes Panateneas en Atenas –celebradas cada cuatro años– donde, a partir del 525 a.C., los rapsodas recitaban al completo la *Iliada* y la *Odisea*. La importancia de la música, lejos de atenuarse, fue creciendo progresivamente, hasta el punto de ver aumentada su presencia en alguna de estas celebraciones, como es el caso del festival Pítico, en el s. VI a.C. Dentro de esta estrecha vinculación

³ Acerca de la situación de la mujer y su evolución en los diferentes periodos de la historia de Grecia son numerosos los estudios. Entre ellos, por su claridad y rigor podemos destacar los de S. Pomeroy, *Women's history and ancient history*, Chapel Hill [etc.], 1991, y E. Cantarella, *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, 1996.

entre música y ritual a la que nos estamos refiriendo, merece mención aparte el caso de tragedia y comedia, donde la música era un elemento más de la obra y con una función muy destacada además.

En el ámbito de las ceremonias privadas tenemos, por ejemplo, los cantos de bodas: el himeneo, que se cantaba en el cortejo nupcial cuando la esposa era llevada de la casa de su padre a su nuevo hogar, y el epitalamio, que cantaban las muchachas no casadas durante la noche de bodas. Otros cantos dentro de esta categoría son los epinicios en honor de un vencedor de alguna prueba deportiva celebrada en algún certamen atlético, normalmente en los más prestigiosos: Juegos Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos.

Por último, podemos mencionar una ceremonia de corte privado pero en la que la comunidad participa: los funerales. En ellos se solía entonar un treno, esto es, un canto en honor del difunto. En el caso de grandes familias se celebraban funerales muy fastuosos, en los que intervenían plañideras contratadas para la ocasión y se preparaba además una suntuosa pira. Durante el cortejo fúnebre solía tocar un flautista. En este aspecto nos encontramos con una diferencia en algunos lugares de Grecia, como en Ioulis en Ceos y en Delfos, donde se estipuló que el cortejo debía celebrarse en silencio.

No es ésta, sin embargo, la única vertiente en la que destaca por su presencia el elemento musical. La música era también una forma de entretenimiento en el hogar o en la celebración de banquetes, donde se entonaban diversas composiciones líricas y elegíacas por parte de los asistentes. Las elegías se acompañaban con la flauta, mientras la poesía lírica con la lira o a veces con el arpa, aunque desde luego éste último con mucha menor frecuencia. Con el paso del tiempo los gustos fueron cambiando y el anfitrión contrataba coros de danza femeninos, acróbatas y músicos instrumentales para amenizar la reunión. Muchos de los grandes poetas compusieron poemas para estas circunstancias.

Además, la música era empleada en otras actividades que no tenían nada que ver con el entretenimiento, con un carácter más práctico, si se permite la expresión. En especial, se utilizaba en aquellas actividades en las cuales era necesario que las personas se sincronizaran, como por ejemplo mujeres amasando u hombres fabricando cuerdas, como aparece representado en algunos vasos de cerámica. En Teócrito (Id. 10, 16) encontramos la mención a una flautista que tocaba mientras los cosechadores recolectaban. En este sentido, podemos encontrar otro ejemplo dentro del ejército, en el que la música también tenía su hueco. En los trirremes un flautista se encargaba de marcar el ritmo a los remeros y en Esparta, los hoplitas avanzaban hacia el enemigo siguiendo el ritmo que, igualmente, les marcaban los flautistas.

Por último, hay que señalar que los griegos eran conscientes de que la música era capaz de alterar el ánimo. De hecho, los médicos creían que, junto a otros elementos como pócimas, ayudaba a curar enfermedades como por ejemplo la epilepsia. Destacable era el uso de la música en los rituales iniciáticos y en prácticas mágicas.

Pasemos ahora al primero de los dos autores objeto de nuestro análisis, Teócrito de Siracusa. Teócrito es un poeta helenístico del siglo III a.C. No se conoce exactamente ni la fecha de su nacimiento ni de su muerte. Lo único cierto es que vivió en época de Ptolomeo Filadelfo (308-246 a.C.). Aunque su patria era Siracusa, su vida transcurrió

también en Cos y en Alejandría donde logró el patronazgo del monarca egipcio. A pesar de ser conocido principalmente por sus poemas bucólicos, Teócrito compuso además poemas épicos, mimos, etc. Sus poemas reciben el título genérico de *Idilios*.

No este momento ni lugar de llevar a cabo una descripción minuciosa de los rasgos más característicos e importantes de su obra. De todos ellos, nos centraremos tan sólo en uno, la música, cuya presencia es constante en sus poemas, como a continuación trataremos de ilustrar a través de algunos pequeños ejemplos. La importancia del elemento musical en sus composiciones se hace patente en numerosos aspectos. Por un lado, en el plano del contenido, mediante la abundancia de escenas planteadas en torno al ámbito de lo musical, como serían, entre otras, los duelos entre pastores, o los cantos de lamentación ante la muerte de uno de los personajes. Por otra parte, en el plano formal, Teócrito emplea una amplia gama de variedades musicales en función del tono que desee adoptar en cada momento.

Así, por ejemplo, con características del canto popular tenemos tanto el idilio I como el II donde se hace uso del estribillo. En el XXV, a pesar de su tema mítico, nos incluye una nana que canta Alcmena a sus hijos. Además, el mencionado idilio I se puede considerar un treno donde se trata la muerte del mítico pastor-poeta Dafnis. Esto mismo lo encontramos en el canto de Bato que realiza en el idilio IV en honor de una amiga muerta (v. 38-40). En el idilio II, junto a ese rasgo popular representado por el estribillo, nos encontramos ante indicios que permiten pensar en una canción usada en una práctica mágica, uno de los muchos menesteres en los que tenía cabida lo musical.

Continuando nuestro repaso, en el idilio III nos encontramos con un canto de queja por parte de un cabrero ante el desdén de la amada. Otro ejemplo lo tenemos en el idilio VII en el canto de Simíquidas sobre los amores de su amigo Arato (v. 96-127). Uno más en el X con la intervención de Buceo (v. 24-37). Un caso especial es el XI donde se nos presentan, en clave de humor, las cuitas de amor de Polifemo, lo mismo que en el VI dentro del *agon* entre Dafnis y Dametas. Un ejemplo de amor alegre lo tenemos en el XII donde se canta la llegada del doncel amado.

Un tono diferente, muy cercano al del epinicio, lo encontramos en el idilio IV en boca de Coridón (v. 29-37), quien canta una futura hazaña. En esto se introduce una variante con respecto, por ejemplo, a Píndaro que cantaba las victorias conseguidas.

Como hemos visto en la introducción, en el mundo griego eran habituales los *agones* o certámenes de canto. Una característica de unos cuantos idilios bucólicos es la presentación de unos pastores, que compiten en el canto, normalmente, ante un árbitro. Ejemplos de este caso son los idilios V, donde la competición es entre dos enemistados, el VI y el IX.

Dentro de la poesía de temática erótico-homosexual, típica de los simposios, está el canto de Lícidas en el idilio VII (v. 52-89). Del mismo tema es el XIII con la variante de que los protagonistas son dos personajes míticos, a saber, Heracles e Hilas. Un canto de amor heterosexual, dedicado a los amores de Adonis y Afrodita, lo tenemos en el XV (79-99). Por otro lado, se encuentran el XXIX y el XXX que comparten tanto el tema erótico-homosexual como el hecho de estar compuestos en dialecto y metros eólicos.

En el X nos presenta el poeta en boca de un personaje, Milón, una canción para acompañar la dura faena del campo (v. 42-55). En este caso nos presenta también un elemento de carácter popular.

También tenemos encomios entre las obras de Teócrito: el XVI, con rasgos de la lírica coral y de cantos mendicantes, el XVII y en el XIV del verso 57 al 70.

Un idilio único en su género en Teócrito es el XVIII, que representa un epitalamio literario. Un ejemplo muy interesante dado que conservamos pocos testimonios de epitalamios, y en su gran mayoría fragmentarios.

Dentro de lo que podemos considerar épica tendríamos el XXII, con forma de himno, y el XXIV.

Como conclusión a este sucinto recorrido por la obra teocrítica, vemos que para el poeta siracusano la música y el canto eran extremadamente importantes. Consciente del carácter esencial que tenían para la sociedad, lo reflejará en sus obras de muy diversos modos, sirviéndose de varios tipos de composiciones. Sin embargo, pese a ceñirse a los moldes legados por la tradición a la hora de elaborar sus piezas, Teócrito lo hace aportando siempre elementos originales. A modo de ejemplo, podemos señalar que innova utilizando el hexámetro en la gran mayoría de sus poemas o en el hecho de presentar en un mismo poema dos tipos de cantos: en el X primero nos presenta un canto de amor por parte de Buceo, mientras que después nos presenta un canto de faena en boca de Milón.

Nuestros pasos nos llevan por fin hasta Lesbos, última etapa de nuestro breve periplo. Allí nos espera Longo, y junto a él dos jóvenes pastores, Dafnis y Cloe, a los que acompañaremos en su aprendizaje del amor y la vida. La deuda de la novela de Longo con el género pastoril en general, y particularmente con Teócrito, es más que evidente, y son muchos los estudios de conjunto dedicados a este aspecto⁴. *Dafnis y Cloe* o las *Pastorales* es una novela atípica, incluso dentro de un género que no se caracteriza precisamente por atenerse a unos moldes compositivos excesivamente rígidos⁵. Aunque la narrativa antigua hubiera tenido su propia *Poética*, o bien un espacio en los plantea-

⁴ Entre ellos, podemos destacar los trabajos de B. P. Reardon “Μυθος ου λογος: Longus’ Lesbian Pastorals”, en J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994, pp. 135-147, o B. Effe, “Longus: Towards a History of Bocolic and its Function in the Roman Empire” y L. Cresci, “The novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition”, ambos en S. Swain (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 189-209 y 210-242 respectivamente.

⁵ La caracterización de la novela como forma literaria es uno de los aspectos en que más ha incidido la crítica del género desde sus orígenes. La perspectiva ha ido variando con el paso del tiempo desde posturas francamente negativas y hostiles que consideraban la novela como una forma híbrida y de escaso o nulo valor literario (cf. a este respecto una de las obras pioneras en lo que se refiere a los estudios sobre novela como la de E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876), hasta posturas más moderadas y receptivas que ven en ella más que la simple suma de elementos de varios géneros sin ninguna ambición creativa o de originalidad. Se hacen eco de estas polémicas, entre otros, trabajos como los de C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, o T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1983, en que encontramos perfectamente sintetizada esta cuestión.

mientos teóricos de los preceptistas, la obra de Longo estaría, como poco, en un capítulo aparte. Ciertamente, la indefinición genérica de este tipo de textos facilita su asignación al mismo grupo de obras que *Quéreas y Calírroe* o *Etiópicas*, por ejemplo. Sin embargo, pese a la escasa delimitación formal existente, sí podemos hablar de la presencia de algunos elementos comunes a casi todas ellas, y lo cierto es que *Dafnis y Cloe* no siempre los respeta, alterándolos, mezclándolos o simplemente pasándolos por alto⁶.

¿Es, por tanto, *Dafnis y Cloe* una verdadera novela? ¿O podría decirse más bien que se trata de un idilio en prosa? ¿Una novela pastoril quizás? No es esta la cuestión que estamos tratando de dilucidar aquí, y a este respecto nos limitaremos a remitir a los estudios anteriormente citados. Sin embargo, como ya hemos dicho, la existencia de unos vínculos muy estrechos entre ambos autores, entre ambos géneros, es algo innegable. Se puede observar, además, tanto en cuestiones formales como en lo que respecta al contenido. La propia elección de los nombres de los protagonistas nos acerca ya a la más pura tradición pastoril⁷. En la forma del autor de recrearse en las descripciones, la importancia que concede a la Naturaleza... a cada paso nos encontramos ante referencias constantes a ese modelo. La ambientación de la trama muestra también ese aroma inconfundiblemente teocriteo que se percibe en todos los niveles de la composición. Algunas de las escenas parecen directamente sacadas del poeta siracusano. Así, a modo de ejemplo podemos citar el duelo que mantienen Dorcón y Dafnis por la atención de Cloe (I 15,4 - I 17), en que Longo se sirve del típico *agon* entre pastores como medio de dotar de una mayor complejidad al conflicto amoroso que quiere presentarnos.

Entre todos estos elementos del género bucólico que Longo adopta y adapta, uno de los que más destaca por el énfasis y profusión con que lo utiliza es la música. Como apunta Máximo Brioso, “en este punto reside, sin duda, uno de los logros imperecederos de la novela y, seguramente, Longo ha ido en él más allá que la poesía bucólica precedente”⁸. Ciertamente, la presencia del elemento musical en la novela de Longo parece no limitarse al mero ornamento literario. Su función no es únicamente la de servir de marco y acompañamiento a los personajes y sus aventuras, como otro objeto más con que completar el convincente decorado pastoril e idílico que nos plantea el autor. Algo de esto hay, claro está, y en la descripción de los instrumentos, de los sonos que entonan los pastores, de sus fiestas llenas de danzas y cantos, de los mitos en que nos cuenta la historia de Eco o Siringa, no podemos dejar de percibir el gusto de Longo por plasmar los objetos y los ambientes con un detallismo casi podríamos decir que pictórico⁹. Sin embargo, la música en *Dafnis y Cloe* no es un simple divertimento de pastores sino algo

⁶ C. García Gual, “La originalidad de Longo o el tiempo del amor en *Dafnis y Cloe*”, en *Homenaje a Luis Gil: Charis Didaskalias*, ed., R. M. Aguilar, M. López Salvá, I. Rodríguez, Madrid, 1994, pp. 465-476.

⁷ Cf. R. L. Hunter, *A study of Daphnis & Chloe*, Cambridge University Press, 1983, pp. 22-31.

⁸ M. Brioso Sánchez, “Introducción” en *Dafnis y Cloe*, Madrid, Gredos, 1982, p. 16.

⁹ Cf. A este respecto, el artículo de J. Bernardi, “Aspects poétiques et musicaux de *Daphnis et Chloe*”, en M. F. Baslez, P. Hoffman, M. Trédé (eds.), *Le Monde du Roman Grec. Études de Littérature Ancienne* 4, Paris, 1992, en que analiza desde un punto de vista formal este aspecto.

que supera con mucho los límites de la esfera humana¹⁰. Existe en la novela de Longo una fuerte vinculación de lo musical a lo divino, una estrecha relación que une y eleva la música hacia la Naturaleza, hasta convertirla en símbolo de su poder y armonía, pues la representa casi tanto como cualquier paisaje o criatura viviente. Los hombres, los dioses, la propia Naturaleza se muestran a través de la música. A ella le atribuyen los inexpertos jóvenes la recién descubierta hermosura de su compañero de juegos (I 13, 4), ella es quien les proporciona sus primeros besos (24, 4). El dominio y habilidad con los diferentes instrumentos y melodías se considera una de las más apreciables virtudes en un pastor y no dudan en ponerla de manifiesto en cuanto se presenta la oportunidad. Así, por ejemplo, la celebración por la vuelta de Cloe es una sucesión de demostraciones de habilidad en cantos, bailes y tañido de instrumentos (II 31 y ss.). Del mismo modo, es relevador el hecho de que es su destreza con la zampoña lo primero que de sí mismo ensalza Dafnis cuando habla con Driante para pedirle a Cloe en matrimonio (III 29,2). La música es, asimismo, un instrumento de control. Son muchos los pasajes y momentos en que vemos cómo se sirven de ella para manejar al ganado, sirviéndose de distintos sonos para cada ocasión. Este dominio llega a extremos asombrosos, como en el episodio del rapto de Dafnis, cuyo buen fin se debe al control casi sobrenatural que la música de Dorcón ejerce sobre sus vacas, que provocan el naufragio de la nave enemiga (I 29 y ss.). Esta faceta de lo musical no se limita al ámbito humano, y la encontramos también en la intervención del dios Pan (II 25 y ss.), que a través de su terrible canto de guerra infunde el pánico en el ejército de Metimna y le hace retirarse. La Naturaleza se sirve también de ella e inspira a los protagonistas dulces palabras y trae a su memoria historias de amor. El rumor de las aguas, el canto de los pájaros guían igualmente a los protagonistas, sin saberlo, hacia el cumplimiento de su destino, en manos de Amor. Pero frente a éste, frente a Amor, ni siquiera la música puede nada. Así lo vemos en las lastimosas quejas de amor de Filetas, quien no conseguía que el sonido de su zampoña le trajera el amor de Amarilis (II 7, 7). Tampoco será la música quien les dé a Dafnis y Cloe la solución final a sus angustias. Longo nos dice del Amor que “su poder va más allá que el de Zeus mismo” (II 7,2), y así es. La música deberá someterse, como todo lo demás en la novela, a sus designios y servir a sus propósitos. Sin embargo, acompañará a los protagonistas, de un modo u otro, a lo largo de todo su camino.

En conclusión, lo que se pretendía con este trabajo era, desde una nueva perspectiva, reforzar aquellos postulados relativos a la función y capital importancia de la música en la sociedad griega en sus distintos periodos, y en la literatura como parte de la sociedad que es. Y lo hemos hecho a través de dos de los ejemplos más característicos de utilización e integración del elemento musical en el proceso de composición de la obra con que contamos en toda la literatura griega. Como si de dos de sus pastorcillos se tratara, Teócrito y Longo nos han hecho escuchar su voz, rivalizando entre sí por poseer el mayor virtuosismo en la representación de lo musical. Duro es siempre el papel de

¹⁰ Resulta muy interesante el trabajo de J. Maritz, “The Role of Music in Daphnis and Chloe”, en H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Groningen, 1991, pp. 57-67.

árbitro, pero mucho más cuando los oponentes muestran idéntica maestría. Cíñanse por tanto los dos la corona.

ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. LA DIRECCIÓN DEL CORO EN EL DRAMA ÁTICO

FRANCISCO JAVIER PÉREZ CARTAGENA
I.E.S. Alquipir (Cehegín, Murcia)

Las instituciones de la democracia ateniense reflejan la voluntad de la *polis* de promover la participación de los ciudadanos en el gobierno, administración y aparato judicial y militar de la ciudad. Esta voluntad impregna los distintos ámbitos de la cultura, entre los cuales ninguno representa mejor el espíritu democrático que el teatro¹. El certamen dramático funciona, en cierto modo, como una imagen “a escala” del sistema político y del espíritu de participación cívica en los asuntos del estado: su funcionamiento se basa en un servicio público, la *χορηγία*, cuyo desempeño recae en un ciudadano al que corresponde, entre otras tareas, la de reclutar de entre sus conciudadanos a aquellos que deberán formar el coro trágico, cómico o ditirámico y procurarles después adiestramiento y vestuario.

Sin embargo, como los atenienses sabían bien, la democracia necesita tanto de la convicción cívica de los ciudadanos como de la capacidad de sus líderes. Esta evidencia tiene consecuencias particularmente claras en el ejército, pero es extrapolable también a otros ámbitos, entre los que se encuentra el teatral² y, con especial intensidad, el ámbito del coro dramático, al que la ausencia o incompetencia del director conduce al fracaso sin remedio³. Desgraciadamente, las fuentes apenas ofrecen información dispersa e inconexa sobre la dirección coral. A esto se une el que, en general, dentro de la música griega poseemos muchos más datos sobre los instrumentistas profesionales (verdaderas *vedettes* de la música griega antigua y en muchos casos impulsores de sus avances técnicos y teóricos), que sobre los *petits métiers de la musique*, como los denomina A.

¹ No sólo el carácter agonístico del teatro, sino su función como intercambio comunicativo entre individuos que se destacan y la masa de ciudadanos, e incluso los espacios en que se desarrolla (muy similares, por ejemplo, a los de la Pnix) apoyan esta identificación, cf. P. Wilson *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge Univ. Press, 2003, pp. 136-137.

² La comparación entre ambos campos, milicia y coro, no es retórica: existe una relación innegable entre las *λειτουργίαι* de tipo militar y la *χορηγία*, como ha señalado P. Wilson, *op. cit.*, pp. 46-49.

³ Así, Demóstenes, in *Midiam* 60: “si se elimina el director (ἡγεμῶν), el resto del coro es cosa perdida” (trad. de A. López Eire, *Demóstenes. Discursos políticos* II, Gredos, Madrid, 1985).

Bélis⁴; los especialistas en la música de la Antigüedad no profundizan en la cuestión⁵, en parte porque se percibe como más afín a la historia de la educación o del teatro⁶. Así las cosas, en las líneas que siguen intentaremos responder a algunas preguntas elementales sobre la figura del director de coro en el drama clásico; para ello tomaremos como punto de partida el concepto moderno de “director de coro” como “encargado de adiestrar al coro en los ensayos y de dirigirlo en escena”. Si dicho concepto puede trasladarse enteramente o sólo en parte a la época que nos ocupa es, básicamente, lo que pretendemos dilucidar.

Prácticamente la única doctrina establecida sobre el tema es que el director del coro y el dramaturgo eran a menudo la misma persona y recibían la misma denominación (διδάσκαλοι)⁷, cosa que está suficientemente atestiguada, al menos para el siglo V a. C.: por Ateneo⁸ sabemos que Frínico y Esquilo, entre otros, destacaron por enseñar a sus coros los pasos de danza, que Sófocles tañía la cítara durante los ensayos de su *Támiris*⁹ y que Eurípides enseñaba personalmente las melodías por él compuestas al coro¹⁰. Sin embargo el estudio detenido de las fuentes revela una terminología variada y de significado no siempre definido en el ámbito de la dirección coral¹¹. Examinaremos brevemente algunas de las denominaciones utilizadas para designar este oficio.

El vocablo más antiguo para referirse al director coral es διδάσκαλος, que también alude, como hemos señalado, al autor dramático; de hecho, sólo cuando el término se refiere al autor dramático puede prescindir de cualquier otra determinación en forma de complemento nominal¹²: los ejemplos en los que el διδάσκαλος es citado *como autor*

⁴ *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999. Bélis ofrece, a lo largo de su obra, varios datos y comentarios valiosos sobre el director de coro (pp. 130, 170, 173-174 y 208).

⁵ Así, A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt, 1977, pp. 66-67; M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 36; Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, Univ. of Nebraska Press, 1999, p. 96.

⁶ Es en los estudios sobre el teatro en Atenas donde encontramos un tratamiento más riguroso: a la ya clásica *The Dramatic Festivals of Athens*, de A. Pickard-Cambridge (2ª ed. revisada), Oxford, 1988, se añaden también E. Csapo y W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Univ. of Michigan, 1995 y P. Wilson, *The Athenian Institution of the 'Khoregia': the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge Univ. Press, 2000.

⁷ *Vid.*, por ejemplo, S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece, an Encyclopaedia*, London, 1978, pp. 62-63; Th. J. Mathiesen, *loc. cit.*; A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 91.

⁸ Ath., I 39.

⁹ Ath., I 37, entendiendo διδάσκω como “enseñar (la pieza al coro)” y no como “componer o escribir” la misma, *cf. infra*, n. 16.

¹⁰ *Cf. infra*, n. 46.

¹¹ Un buen punto de partida lo constituye una cita de Pólux, en la que, entre otros términos relacionados con el coro, aparecen citados los siguientes (Poll., IV 106): ἡγεμῶν χοροῦ, κορυφαῖος χοροῦ, χορολέκτης, χοροποιός, διδάσκαλος, ὑποδιδάσκαλος y χοροδιδάσκαλος.

¹² *Cf.* Harp., s.v. διδάσκαλος: ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν κωμῶδιων ἢ τῶν τραγῳδιῶν. Las inscripciones muestran como διδάσκαλοι a Aristófanes y Sófocles (*IG* II² 3090), Nicóstrato, hijo de Aristófanes (*IG* II² 3094; sobre Nicóstrato, *cf.* E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 126), etc.

de la obra¹³ superan en número y claridad a aquellos en los que se le cita *como director* del coro¹⁴ y en éste último caso nunca sin la ayuda del contexto. La ambivalencia es más clara en ejemplos más tardíos¹⁵, y, en fin, los usos del verbo διδάσκω¹⁶ la confirman. Esta ambigüedad semántica, cuyas muestras más antiguas datan de los últimos años del siglo V a. C., es propia de una época de transición cuyas características más destacadas son, por una parte, la progresiva profesionalización del teatro¹⁷ y por otra, estrechamente relacionada con la anterior, la evolución teórica y práctica experimentada por la música¹⁸. Es importante recalcar que el director de coro es, desde el momento en que su figura comienza a distinguirse de la del poeta, un profesional de la música¹⁹.

La terminología se adapta pronto a la nueva situación. El término χοροδιδάσκαλος aparece en Aristófanes, Platón, Esquines y Aristóteles²⁰, junto con su derivado χοροδιδασκαλία²¹, y mantiene, en la oposición con διδάσκαλος, el carácter de término marcado: διδάσκαλος puede ser usado como sinónimo de χοροδιδάσκαλος²², pero no a la inversa. Otro término de dudosa interpretación surgido junto a éstos es ὑποδιδάσκαλος, “asistente del διδάσκαλος”²³.

¹³ Antífante (6.11-13), menciona como διδάσκαλος a un tal Pantacles al que conocemos (Arist., *fr.* 624) como autor dramático, como confirma el uso de la forma ἔλαχον (“obtuve en suerte a Pantacles”) pues los poetas eran asignados por el arconte a los distintos coregos, no así el maestro de música para el coro (cf. P. Wilson, *op. cit.*, pp. 61 y 71). Sin embargo, Pantacles realiza la supervisión del coro hasta un grado que excede las atribuciones del mero autor dramático. Otros ejemplos, Ar., *Au.* 738 y 912. Pl., *Io.* 536a, es un caso especialmente difícil (*vid.* n. 23).

¹⁴ Ar., *Ach.* 628.

¹⁵ Así, por ejemplo, en Plutarco (*Mor.* 787E) y Pausanias (V 25, 4) hay siempre términos de la familia de χορός; sólo faltan en Filóstrato (*Im.* II 1, 1), si bien el contexto impide entender διδάσκαλος de otra manera.

¹⁶ Admite un uso absoluto con el significado de “producir una obra dramática” (*LSJ*, s.v., III), cf. Ar., *Ra.* 1026, Pl., *Prt.* 327d.

¹⁷ Cf. P. Wilson, *op. cit.*, p. 127 y 129; E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 332; los auletas eran profesionales desde mucho antes, cf. P. Wilson, “The Musicians among the Actors”, *Greek and Roman Actors*, P. Easterling & E. Hall (eds.) pp. 48-49; la profesionalización de los coreutas data de, como mínimo, mediados del siglo IV, cf. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ Cf. M. L. West, *op. cit.*, p. 353 ss.

¹⁹ Probablemente un profesional modesto y seguramente pluriempleado, cf. *Scholia vetera in Aristophanis Ecclesiazusas*, v. 809, aunque en ocasiones lo encontramos implicado en negocios inmobiliarios, Aeschin. I 98.

²⁰ Ar., *Ec.* 809; Pl., *Lg.* 655a y 812e; Aeschin., I 98; Arist., *Po.* 1284b, cf. *infra*, n. 54.

²¹ Pl., *Alc.* 1, 125e.

²² Cf., por ejemplo, D., *in Midiam* 17 y 58.

²³ Focio, s.v. ὑποδιδάσκαλος: ὁ τῶι χορῶι καταλέγων. διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 91, considera que ὑποδιδάσκαλος es el director del coro como asistente del διδάσκαλος-poeta. Los dos testimonios básicos son de Platón, *Io.* 536a, *Euthd.* 276b. El texto del *Ión* plantea, sin embargo, problemas complejos de interpretación que exceden el objetivo del presente artículo.

De los restantes términos transmitidos por Pólux, hay pocos testimonios: χορολέκτης parece significar etimológicamente “seleccionador del coro”²⁴. Sin embargo, en nuestras fuentes el significado es más bien de “adiestrador del coro”²⁵. El significado exacto de χοροποιός es aún más difícil de precisar²⁶. Sin embargo, no es descartable que se haya tratado también de un sinónimo de χοροδιδάσκαλος²⁷. Sobre los términos κορυφαῖος y ἡγεμῶν χοροῦ trataremos en el apartado siguiente. Por último, pese a no figurar en el listado de Pólux, no es descartable que el χορηγός haya asumido, especialmente en las épocas más antiguas (y aun después, en ocasiones muy puntuales), la dirección del coro²⁸. El cuadro final es un tanto desalentador, pues resulta muy difícil precisar la relación exacta entre todos estos términos, que en cualquier caso no parecen ser exactamente sinónimos. El análisis de las características del oficio ofrecerá algo de luz al respecto.

Nuestros conocimientos acerca del funcionamiento de la χορηγία nos permiten esbozar una lista de tareas en las que un director coral habría tomado parte. Dichas tareas se distribuyen en dos fases: el *ensayo*, que puede durar varios meses y que tiene lugar fundamentalmente en un espacio habilitado especialmente por el corego, denominado διδασκαλεῖον ο χορηγεῖον²⁹; y la *representación pública* de la obra en el teatro. Una

²⁴ Relacionado con la expresión χορὸν συλλεγειν, atestiguada con el valor de “reclutar un coro” (Antiphó 6.11). Este significado es el que dan al término S. Michaelides, *op. cit.*, s.v., y E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 394. En la definición de Focio (vid. n. 23), καταλέγω también puede ser entendido como “alistar”, “enrolar” (*LSJ*, s.v. 3), con lo que ὑποδιδάσκαλος sería un sinónimo de χορολέκτης así entendido.

²⁵ Ya A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 76, n. 5, señala esta circunstancia. *LSJ* también ofrece esa traducción, no así el *Dictionnaire Grec-Français* de Ch. Bailly. El término aparece siempre (excepción hecha del texto de Pólux, que es una mera enumeración) asociado a τὸ ἐνδοσιμον, vocablo que alude a la nota inicial que se da al coro para empezar a cantar o a hablar, tarea más propia de un participante activo en la representación que de un reclutador de coreutas, cf. Ael., *NA*. II 11 (testimonio curiosísimo acerca de un coro de elefantes), XI 5 y XV 5. Una fuente (*Additamenta in Et. Gud.*, s.v. ἀπότομον) nos habla del ἐπιτόμιον, instrumento de la familia de los aulós utilizado por el χοροδιδάσκαλος para dar la entonación (τὸ ἐνδοσιμον). Dado que, como hemos comentado ésta era una atribución del χορολέκτης, puede ser un testimonio a favor de la presencia en escena del χοροδιδάσκαλος, aunque nos parece más probable que se trate de un uso poco riguroso de la terminología.

²⁶ En la mayoría de los testimonios (Libanio, *Or.* 60, 13; E., *Ph.* 788; Ar., *Ra.* 353) aparece vinculado como epíteto a ciertos dioses con el significado de “que propicia o reúne los coros”. En Aristóteles el Retórico II 211 Dindorf, aparece comparado con oficios como el constructor de barcos o el de casas.

²⁷ Cf. Plu., *Mor.* 348F y 208D; la misma anécdota en X., *Ages.* 2, 17.

²⁸ Ciertos indicios (cf. Ath., XIV 33 y P. Wilson, *The Athenian Institution of the 'Khoregia'*, p. 115) sugieren que el corego habría desempeñado en épocas más antiguas no sólo el papel de financiador y supervisor, sino también el de director musical, a lo que haría referencia su denominación (literalmente, “que conduce el coro”); un pasaje de Antífote (6. 11, cf. P. Wilson, *op. cit.*, p. 118) puede interpretarse como prueba de esto también para la Atenas del siglo V; esta posibilidad, si bien excepcional, debe haber perdurado en el tiempo, quizá como reminiscencia del antiguo papel: una inscripción de época romana (*IG II²* 3157, cf. E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 44) conmemora a un corego que fue también director de su propio coro.

²⁹ Cf. Antiphó, 6.11. Sobre las características de este local, cf. P. Wilson, *op. cit.*, pp. 71-74.

primera pregunta a la que debemos responder es la relativa a la presencia y participación del director coral en la puesta en escena de la obra. A este respecto, parece claro que el papel del χοροδιδάσκαλος como tal termina con los ensayos, pues la palabra nunca aparece en nuestras fuentes asociada a la representación³⁰. No está, en cambio, tan claro, si la “dirección en escena” era asumida por la misma persona que hacía el trabajo de χοροδιδάσκαλος, o la participación de éste terminaba con la preparación del coro y del cantante más aventajado para ejercer la función de corifeo; hay indicios de la unión de los dos cometidos en un mismo individuo³¹, aunque parecen tener más peso los testimonios que apuntan en sentido contrario³². Esta *dirección en escena* es designada en el teatro griego de dos modos: la expresión “jefe de coro” (ἡγεμῶν χοροῦ) y la palabra κορυφαῖος³³. Dado que nada indica que haya habido dos personajes encargados de dirigir al coro sobre el escenario, es necesario asumir la sinonimia de ambas denominaciones³⁴.

Aunque la presencia del director podría parecer necesaria en el proceso mismo de selección del coro, ésta era, al menos hasta donde podemos llegar, atribución del corego; sin embargo la utilización en dicha tarea de asistentes, escogidos por su experiencia como coregos, puede considerarse práctica habitual. Si el χοροδιδάσκαλος, como parece lógico, formaba parte de este equipo asesor, apenas nos han quedado huellas³⁵.

³⁰ Aunque persiste la duda en algunos casos, cf. nn. 25 y 31. Sí aparece, en cambio, vinculado a la representación χορολέκτης, cf. *supra*, nn. 23, 24 y 25.

³¹ Demóstenes, *in Midiam* 58-59, nos habla de un tal Sanión, quien tras ser privado de sus derechos de ciudadanía siguió ejerciendo como διδάσκαλος (que aquí hay que entender como equivalente a χοροδιδάσκαλος) ante la indignación de los coregos rivales, quienes amenazaron con impedirle ejercer su enseñanza; en cualquier caso, al ver el teatro repleto de gente decidieron dejarle continuar y “nadie puso la mano sobre él” (οὐδεὶς ἤψατο). Esto podría probar la presencia del χοροδιδάσκαλος en el teatro, lo que no implica necesariamente su presencia *en escena*. Cf. n. 25.

³² En la misma obra y sin solución de continuidad (*in Midiam*, 59-60), Demóstenes cuenta el caso de cierto Aristides que ejercía como ἡγεμῶν del coro de su tribu, y que con el paso del tiempo y la consiguiente pérdida de facultades, había quedado en simple χορευτής. Esta degradación indica que el puesto de ἡγεμῶν o κορυφαῖος recaía en uno de los cantantes, sin duda el más dotado y experimentado.

³³ El término χοροστατής y su femenino χοροστάτις también pueden ser utilizados con ese sentido.

³⁴ Cf. la glosa κορυφαῖος a las palabras ἡγεμῶν τῆς φύλης en Demóstenes, *in Midiam* 60.

³⁵ Cf. Antípho, 6.11-13, donde se dice que el corego mismo seleccionó al coro. P. Wilson (*op. cit.*, p. 82) cree que dos de los ayudantes, a los que Antífonte menciona a continuación como expertos en reclutar coros, fueron elegidos para ayudar al corego en la selección de los mejores cantantes. No se puede, en cualquier caso tomar este texto como norma, puesto que en él, la dirección del coro correspondía todavía al poeta (Pantacles, cf. *supra*, n. 13). Al separarse su figura de la del autor, el director “profesional” podría haber tenido algo que decir en el reclutamiento lo que explicaría el uso de χορολέκτης (e incluso de ὑποδιδάσκαλος, cf. n. 24) como sinónimo de χοροδιδάσκαλος.

Es en la fase de aprendizaje donde el director coral desarrolla la parte principal de su actividad³⁶. Una vez formado, el coro precisaba ser organizado de acuerdo con las aptitudes de sus cantantes³⁷; es de suponer que en esta tarea el χοροδιδάσκαλος ya participaba activamente, aunque no es probable que la distribución definitiva haya tenido lugar desde el principio de los ensayos, sino ya mediados éstos, cuando las cualidades de cada cantante se han manifestado plenamente al director.

Un aspecto fundamental en la formación musical y el ejercicio profesional del director de coro moderno es la técnica de dirección, entendida como el repertorio de gestos de que el director hace uso para comunicarse con sus cantantes, cuya función es que la transmisión de las consignas de *tempo*, ritmo, dinámica, etc., sea lo más eficaz posible. Así, la posición de los brazos, las distintas formas de marcar el compás y las cadencias, e incluso la expresión del rostro³⁸, están encaminadas a comunicar a los cantantes la intención de su director. Aun cuando no hay en las fuentes indicios de una reflexión teórica sobre la dirección coral³⁹ la existencia de algún tipo de técnica, todo lo empírica que se quiera, puede considerarse segura, ya que la experiencia muestra claramente a quien dirige qué gestos son más eficaces a la hora de transmitir el mensaje musical. Si, como parece probable, el preparador del coro y su director en escena no eran la misma persona, es verosímil que las técnicas empleadas por ambos no fueran las mismas⁴⁰.

³⁶ Hay que recordar que la parte musical del coro incluía melodía y danza; de hecho los antiguos διδάσκαλοι no sólo componían la música sino que ideaban las coreografías, campo en el que Esquilo habría sido pionero y Sófocles probable discípulo aventajado, pero parece que pronto se delegó esta faceta en los ὀρχηστοδιδάσκαλοι, como Telestes, *cf.* Ath., I 37-39. Es probable que ambas figuras, la del maestro de danza-coreógrafo y la del director del coro hayan seguido una evolución paralela, y que los dos papeles hayan podido recaer en la misma persona, el διδάσκαλος en la época de Esquilo y el χοροδιδάσκαλος en etapas posteriores.

³⁷ El coro trágico, por ejemplo, entraba en escena en tres filas de cinco cantantes rigurosamente ordenadas según sus aptitudes: la fila más cercana al público incluía a los mejores cantantes (ἀριστεροστάται), entre los cuales el corifeo ocupaba la posición intermedia. En la fila central se situaban los peores cantantes que de este modo estaban arropados por los más seguros, *cf.* A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 240-241. Los coros actuales siguen ordenando a sus cantantes según criterios parecidos.

³⁸ Filóstrato, *loc. cit.*, nos habla de una directora que *mira de reojo* (ὑποβλέπει) a la coreuta que desafina. Aunque no puede entenderse como un gesto técnico, sí ejemplifica la importancia de la mirada en la relación director-coro.

³⁹ Es imposible saber si Sófocles habría tratado el tema en su perdido περὶ χοροῦ; por su parte, el περὶ χορῶν de Aristóxeno de Tarento parece haberse centrado en el análisis y clasificación de las distintas danzas, *cf.* F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* II, Basel, 1967, *fr.* 103-112.

⁴⁰ Los gestos de un director no serán los mismos si sólo van a ser utilizados en los ensayos, donde, por ejemplo, las palmadas pueden servir para marcar el ritmo, que si han de usarse en el escenario, donde deberán ser, por fuerza, más discretos. En el coro griego el director debe evitar atraer la atención del público que debe estar centrada en la actuación del coro; no parece que un director gesticulante a la moderna usanza pueda haber tenido cabida en el teatro antiguo.

La utilización de algunos recursos toscos en la señalización del ritmo, como κρού-πεζαι y palmadas⁴¹, muestra la importancia que se daba a la precisión rítmica en la ejecución de danzas y cantos, dato que, junto con otros ya comentados, como la organización de los cantantes en el coro y su jerarquía, encaja bien dentro del marco de disciplina casi militar en el que se mueve el coro⁴². Esta concepción musical, que antepone la precisión a la musicalidad, puede considerarse rasgo definitorio de la música coral griega, al menos de la destinada a la ejecución pública⁴³, y obedece, más allá de toda consideración estética, a una utilidad práctica: la búsqueda de la máxima claridad en la dicción del texto y su audición en las mejores condiciones por parte de los miles de espectadores presentes en el teatro⁴⁴. Por otra parte, desde un punto de vista teórico, es consecuente también con un rasgo fundamental de la música vocal de los griegos: la subordinación de la melodía a la palabra⁴⁵. Parece lógico que en semejante ambiente los recursos puramente musicales ligados a la interpretación artística del texto, como contrastes de volumen, *crescendi*, “fraseos”, etc., hayan pasado, aún sin desaparecer, a un segundo plano, subordinándose al orden y el equilibrio entre las partes; es sabido que el coro griego contaba con métodos de otra naturaleza con los que subrayar y enfatizar el texto: los gestos de las manos y el movimiento del cuerpo.

El ritmo y la melodía deben haber sido enseñados al coro mediante la repetición y la memorización⁴⁶; incluso presuponiendo la existencia de una notación musical estable

⁴¹ Las κρούπεζαι, especie de calzado alto de madera que enfatizaba el ritmo, eran llevadas por el auleta, cf. A. Bélis “Κρούπεζαι: *scabellum*”, *BCH* 112, pp. 323-339; Focio define el término como “castañuelas” (κρόταλα). Las palmadas deben haber sido, en todo caso, un recurso limitado a los ensayos y usado sólo con la intención de corregir desajustes rítmicos, cf. Filóstrato, *loc. cit.*; el verbo συγκροτέω, utilizado por Demóstenes (*in Midiam* 17) para referirse al adiestramiento del coro, significa también “entrechocar las manos”, “dar palmadas”.

⁴² Cf. P. Wilson, *op. cit.*, pp. 46-49.

⁴³ Dicha concepción no puede extenderse a toda la música griega; los maestros de música instrumental daban gran importancia a la belleza de la ejecución, cf. A. Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, p. 30.

⁴⁴ Cf. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁵ Esta norma no escrita supone la adaptación de la melodía a la distribución silábica de las palabras: a cada sílaba debe corresponder una nota, y en todo caso, la melodía instrumental debe ser reproducción de la melodía vocal. La motivación es doble: por un lado, servir de apoyo a la afinación de los cantantes; por otro, no dificultar la comprensión del texto. Los compositores que no respetaban estas normas (entre ellos el propio Eurípides), son criticados por las fuentes más conservadoras, cf. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 260-261. Otra referencia interesante explica el uso de un solo auló en el acompañamiento porque más instrumentos tenderían a obscurecer la voz, Ps.Arist., *Pro.* XIX 9.

⁴⁶ Plutarco (*Mor.* 46B) nos muestra a Eurípides tachando de insensible e inculto a un coreuta por haberse reído mientras él interpretaba una melodía mixolidia. La anécdota resulta encantadora en su humanidad y recuerda el tragicómico episodio del joven J. S. Bach con el fagotista J.H. Geyersbach, a quien Bach ofendió al definir el timbre de su instrumento como una *vieja cabra*. La cosa casi terminó en tragedia, porque días después el ofendido encontró a Bach por la calle y le exigió que se retractara; al negarse el maestro, Geyersbach le amenazó con su bastón y Bach desenvainó la espada, pero un estudiante intervino justo a tiempo de separarlos. El Consistorio de Arnstadt instó a Bach a disculparse ante su alumno y a conducirse en lo sucesivo de otro modo con los estudiantes.

ya en el siglo V a. C.⁴⁷, el carácter *amateur* de los cantantes hace muy improbable que éstos hayan leído sus propias partituras, por muy extendida que estuviera la formación musical; si añadimos a esto las dificultades específicas de la música en la tragedia⁴⁸, no cabe otra alternativa, al menos como método de aprendizaje común a todos los coreutas, que el uso del oído. Las dificultades de afinación a las que hemos aludido eran suavizadas por la presencia del auló, que ayudaba en los ensayos a memorizar la melodía⁴⁹ y en las representaciones a enmascarar los errores de los coreutas⁵⁰. En relación con el ritmo, es importante recordar que la existencia de una misma melodía para todos los cantantes conlleva la de una misma *ritmopeya*⁵¹; la idea de *polirritmia*⁵² que asociamos a nuestra moderna polifonía es extraña a la música griega, por la sencilla razón de que no era una música polifónica. No tiene, pues, sentido pensar en un director de coro griego marcando entradas sucesivas a las distintas cuerdas. Este dato es importante, porque hace más plausible el liderazgo del coro por participantes activos en la representación, como el corifeo o el auleta⁵³.

Una de las cualidades más apreciables en un coro es el *empaste* de las voces, es decir, su unión en un todo armonioso en timbre y articulación. No hay duda de que el antiguo director coral lo tenía como uno de sus principales objetivos⁵⁴, no sólo porque dicha cualidad es la aplicación a la música coral del ideal griego de la *ἁρμονία*, sino

⁴⁷ No necesariamente la llamada “notación de Alipio”. Sobre este tema, cf. M.L. West, *op. cit.*, pp. 259-265.

⁴⁸ En la música de la tragedia clásica era normal el uso de microintervalos como los tercios y cuartos de tono, como se aprecia en la partitura del *Orestes* (cf. *infra*, n. 56). La notación musical griega clásica incluye signos para estos intervalos.

⁴⁹ La presencia del auleta en los ensayos está atestigüada por Demóstenes, in *Midiam* 17, donde Teléfanos, a quien correspondía el acompañamiento del coro con el auló, al percibir la desgana (según Demóstenes, provocada por Midias mediante un soborno) en los ensayos del director coral, denunció el hecho y se ofreció él mismo para sustituirlo. Sobre la subordinación del auleta al director de coro, cf. Pl., *Alc.* 1, 125d-e y Luc., *Phal.* 1, 12.

⁵⁰ ἔτι ὁ μὲν ἀνὸς [...] συγκρύπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἁμαρτημάτων, Ps. Arist., *Pro.* XIX 43.

⁵¹ La *ritmopeya* es la realización concreta que un ritmo abstracto posee en una melodía. Por ejemplo, un mismo ritmo ternario cambia su *ritmopeya* en función de cuál es la sílaba acentuada en cada pie, el número de subdivisiones de las sílabas, etc., cf. Aristox., *Rhyth.* 13. En la música griega antigua, todos los cantantes interpretan una misma melodía, lo que supone una misma *ritmopeya* para todos.

⁵² No nos referimos a la variedad de ritmos utilizados *sucesivamente* en una misma pieza, pues la música griega antigua, en especial los pasajes líricos de la tragedia, tuvo una gran riqueza rítmica (cf. E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, pp. 331-332), sino a la emisión simultánea de varias voces con distinta realización de un mismo ritmo básico.

⁵³ Según Pl., *Euthd.* 176 b-c, el auleta estaba por encima del corifeo en esta función..

⁵⁴ Aristóteles (*Po.* 1284b), en el curso de una argumentación sobre el ostracismo afirma, a modo de ejemplo, que ningún director coral (χοροδιδάσκαλος) dejaría actuar en el coro (συγχορεῖν) a un cantante cuya voz destacara en demasía por volumen y belleza (τὸν μείζον καὶ κάλλιον τοῦ παντὸς χοροῦ φθειγγόμενον). No debe entenderse que el director desechara a los cantantes mejor dotados, sino más bien, que les obligaba a acomodar su rendimiento al del conjunto de cantantes, o bien que los dedicaba a un papel solista. En Ps. Arist., *Pro.* XIX 43, se dice que la principal virtud del auló en el acompañamiento es su buen empaste (μίγνυνται) con la voz humana.

porque en él confluyen de manera sorprendentemente coherente muchas características básicas de la música coral: la búsqueda de la precisión rítmica, a la que aludíamos antes; el uso exclusivo del unísono o, como mucho, si el coro era mixto, de las melodías dobladas en octavas⁵⁵; y la elección de tesituras medias para las partes corales, incluso cuando el coro debía desempeñar papeles femeninos⁵⁶, en concordancia con la condición no profesional de los cantantes⁵⁷.

Aunque con la prudencia a la que obliga la escasez de datos, creemos posible extraer algunas conclusiones de las líneas precedentes. La primera, y más evidente, es que mientras el moderno director coral se ocupa de la dirección en los ensayos y en la escena, entre los griegos ambas tareas eran consideradas de forma independiente. Tanto el director de ensayos (διδάσκαλος, χοροδιδάσκαλος) como el director en escena (ἡγεμῶν χοροῦ, κορυφαῖος y, tal vez, χορολεκτής) pueden ser correctamente traducidos como “director de coro”, bien entendido que en el primer caso ese director asume la parte de preparación previa a la representación y en el segundo el papel de liderazgo durante la actuación; funciones del χοροδιδάσκαλος serían, pues, preparar al coro para ejecutar sus partes con una dicción clara, un volumen suficiente, una expresividad adecuada al texto, la mayor uniformidad posible en los timbres⁵⁸ y la afinación más exacta, especialmente en los difíciles pasajes enarmónicos y cromáticos; era además, podemos suponer, el encargado de seleccionar al corifeo y de determinar la jerarquía de los cantantes en el coro, y quizá de idear y enseñarle las danzas asociadas al texto; todo esto constituye en sí mismo una ardua tarea y no es muy distinto de lo que corresponde hacer a un director coral en nuestros días. La diferencia más acusada es que los antiguos directores y cantantes griegos dedicaban al aprendizaje de las exigentes melodías

⁵⁵ Cf. West, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁶ Como sucede en el fragmento del *Orestes* de Eurípides, *cf.* n. 57. La edición canónica de los documentos musicales de la antigua Grecia es la de E. Pöhlmann y M.L. West, Oxford, 2001. De las 61 piezas y fragmentos en ella citados, dos de los más antiguos son atribuibles a Eurípides, Pap. Vienna G2315 (*Orestes*, vv. 338-44) y Pap. Leiden Inv. P. 510 (*Ifigenia en Áulide*, 784-794). Sobre las tesituras del coro, *vid.* en este mismo volumen el artículo de P. Redondo Reyes, “ἄρμῳία y τόνος en la práctica musical griega”.

⁵⁷ El fragmento del *Orestes*, aunque corresponde, según uno de los argumentos, a un coro de mujeres argivas, está escrito en tesitura masculina, no excesivamente aguda, tanto en la transcripción de Pöhlmann-West (*op. cit.*, p. 13) como en la del propio West, *Ancient Greek Music*, p. 284.

⁵⁸ El coro, como ya hemos comentado, estaba formado por cantantes de desigual valía, y el objetivo de conseguir de sus voces la mayor uniformidad posible pasaba necesariamente por mejorar las prestaciones vocales de los coreutas menos aventajados. El tipo de “gimnasia vocal” que los coristas realizan para mejorar sus cualidades está documentado por la existencia de profesionales especializados en la educación vocal, denominados φωνασκοί, y aunque dichos testimonios se remontan, como mucho, a la época romana o el helenismo tardío (*cf.* A. Bélis, *op. cit.*, pp. 186-188) no es descabellado pensar que puedan tener su origen en épocas más antiguas. Sí está documentado, para el período que nos ocupa, el cuidado de la dieta de los cantantes, que incluía la administración de bebedizos para mejorar su rendimiento, a veces con consecuencias fatales: la muerte de un cantante tras ingerir un bebedizo para mejorar su voz motiva el discurso *Sobre el coreuta*, de Antifonte; sobre la abstinencia sexual como precepto para cantantes e instrumentistas, *cf.* P. Wilson, *op. cit.*, p. 84.

y su coreografía el esfuerzo que los modernos coros dedican a las servidumbres de la polifonía (aprendizaje de una melodía distinta para cada voz o cuerda y máxima afinación y precisión rítmica en su emisión simultánea). En cuanto al ἡγεμῶν χοροῦ, su liderazgo afecta (además de estar obligado a llevar, *stricto sensu*, “la voz cantante”), a la señalización del ritmo mediante el paso y a la entonación de la nota inicial del canto (τὸ ἐνδόσιμον), contando en todo ello con la ayuda del auleta.

Que la misma persona haya desempeñado los dos papeles, es, en todo caso, poco probable, habida cuenta que la presencia en escena de un profesional pagado por el corego contravendría la norma de que los factores desequilibrantes son asignados y pagados por la ciudad⁵⁹, norma que aseguraba una cierta igualdad de posibilidades. Nada en los textos invita a pensar en el director de coro como en una figura indispensable, como puedan serlo el corego, el poeta o el auleta; su libre contratación por cuenta y riesgo del corego demuestra que se consideraba un elemento secundario y no decisivo. Incluso cuando, con el correr del tiempo, su participación se generaliza, no existe ningún indicio de que dicha práctica se haya convertido en ley; sin embargo, diversos factores han hecho que se convierta en costumbre. El χοροδιδάσκαλος como profesional de la música es, a diferencia del κορυφαῖος, un elemento extraño a la tradición de la competición dramática, a la que se une sólo con la función de liberar al poeta de la parte más agotadora y técnica de su trabajo, cuya exigencia va en aumento a medida que las innovaciones musicales se van consolidando y requiriendo, por tanto, de personal cada vez más especializado.

El director de coro no puede considerarse una figura ligada exclusivamente a las competiciones dramáticas atenienses, ni siquiera originada en ellas. Sin embargo, la mayor parte de nuestros datos proceden de ese contexto y no cabe duda de que el marco enormemente competitivo de los certámenes teatrales ha favorecido la evolución experimentada por este oficio. Como en tantos otros aspectos, a su modesta manera, el director coral de la Antigüedad testimonia la pervivencia entre nosotros de los modelos clásicos.

⁵⁹ Cf. P. Wilson, *op. cit.*, pp. 61-69.

RETÓRICA Y CRÍTICA A LOS ESTOICOS EN PLUTARCO: RELEVANCIA ESTILÍSTICA DE UNA CLÁUSULA MÉTRICA EN DE ESU CARNIUM II 6, 999A-B*

AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ
Universidad de Málaga

1

En los dos libritos de que consta el tratado de Plutarco *De esu carniū*, de radiante actualidad, por cuanto defiende posiciones vegetarianas por razones de constitución natural del hombre¹, no escatológicas, como Pitágoras, o éticas (aunque también se esgrimen), encontramos un ataque a los estoicos que llama la atención por sus elementos retóricos.

En el pasaje que vamos a comentar, Plutarco, después de haber expuesto las dudas razonables que permiten asumir la prohibición pitagórica de comer carne², discute la actitud de los estoicos a favor de ello, subrayando la incoherencia entre esa conducta y su rechazo de los lujos y perfumes en los banquetes. El texto en cuestión, dice así:

* La materia de este trabajo me vino sugerida por la intervención de Vicente Ramón Palerm (“Recursos humorísticos en la obra de Plutarco”) en el VII Congreso Internacional de la *IPS* celebrado en Retimno en el pasado mes de mayo; lo desarrollo ahora y, aunque modesto y atrevido, como cualquier aproximación estilística a la obra de Plutarco, espero que responda mínimamente, cuanto menos, a las exigencias exquisitas de un *homo musicalis* como lo es mi queridísimo amigo José García López.

¹ Un tema recurrente en *de tuenda sanitate* 131-132 y *quaest. conv.* 730. El origen platónico de la defensa del vegetarianismo por Plutarco ha sido objeto de estudio por D. Tsekoukakis, “Pythagoreanism or Platonism and Ancient Medicine? The Reason of Vegetarianism in Plutarch’s *Moralia*”, *ANRW*, II 36.1, 1987, pp. 366-393. Sobre ello, y sobre la bibliografía pertinente al tema en los términos en que viene planteado particularmente en este tratado, véase J. F. Martos Montiel, *El tema del placer en la obra de Plutarco*, Zaragoza, 1999, pp. 27-28 y la introducción de G. Santese en L. Inglese & G. Santese, *Plutarco. Il cibarsi di carne* (a cura di --), Napoli, 1999, espec. pp. 61-86. El fuerte colorido antiestoico del tratado y, en particular, del pasaje que comentamos, se destaca en D. Babut, *Plutarque et le Stoïcisme*, Paris, 1969, pp. 62-66.

² La doctrina de la transmigración de las almas que nos introduce al menos la duda de que un familiar o amigo esté alojado en el cuerpo del animal que nos disponemos a comer.

οὐκ ἴσος δέ τις οὖτος ὁ ἀγών τοῖς Στωικοῖς ὑπὲρ τῆς σαρκοφαγίας. τίς γάρ ὁ πολὺς τόνος εἰς τὴν γαστέρα καὶ τὰ ὀπτανεῖα; τί τὴν ἡδονὴν θηλύνοντες καὶ διαβάλλοντες ὡς οὐτ' ἀγαθὸν οὔτε προη-
 μένον οὐτ' οἰκεῖον οὕτω πρὸς τὰ περὶ τῶν ἡδονῶν³ ἐσπουδάκασι;
 καὶ μὴν ἀκόλουθον ἦν αὐτοῖς, εἰ μύρον ἐξελαύνουσι καὶ πέμμα τῶν
 συμποσίων, μᾶλλον αἷμα καὶ σάρκα δυσχεραίνειν. νῦν δ' ὡσπερ εἰς
 τὰς ἐφημερίδας φιλοσοφούντες δαπάνην ἀφαιροῦσι τῶν δειπνῶν ἐν τοῖς
 ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς, τὸ δ' ἀνήμερον τῆς πολυτελείας καὶ φοικὸν
 οὐ παραιτοῦνται. “ναί, φησὶν, οὐδεν γὰρ ἡμῖν πρὸς τὰ ἄλογα οἰκεῖον
 ἔστιν.” οὐδὲ γὰρ πρὸς τὸ μύρον, φαίη τις ἄν, οὐδὲ πρὸς τὰ ξενικά
 τῶν ἡδυσμάτων· ἀλλὰ καὶ τούτων ἀποτρέπεσθε, τὸ μὴ χρήσιμον μηδ'
 ἀναγκαῖον ἐν ἡδονῇ πανταχόθεν ἐξελαύνοντες.

Proponemos para él la traducción siguiente:

“No es en iguales términos la discusión que sostienen los estoicos en defensa de la ingestión de carne. Pues ¿a qué viene poner tanto acento en el estómago y los placeres de la cocina? ¿Por qué, si consideran afeminamiento el placer y lo critican por no ser algo bueno, ni preferible ni relacionado con nosotros⁴, se toman tanto interés en la cuestión de los placeres? Sin duda sería coherente para ellos, si expulsan perfumes y golosinas de los banquetes, que rechazaran más bien la sangre y la carne. Y sin embargo ahora, como si hicieran su filosofía pensando sólo en los libros de cuentas, recortan gastos de las comidas en los detalles inútiles y superfluos, pero no dan de lado a lo salvaje y sangriento del despilfarro. «Por supuesto» dice, «ya que nada tenemos que ver con los irracionales». «Pues tampoco con el perfume», se le podría responder, «ni con

³ No vemos grandes problemas en mantener la lectura de los manuscritos, sin necesidad de la drástica corrección de W. C. Helmbold en la edición de Loeb (οὕτω περὶ τούτων τῶν ἡδονῶν). Más extraño resulta, si cabe, la utilización del neutro τὰ περι-ττά>, conjetura de Dübner, aceptada por Hubert y por Lionello Inglese) con el genitivo de un femenino, como es τῶν ἡδονῶν. Además, habría una cierta contradicción con el texto más abajo, donde Plutarco pone buen cuidado en no considerar los placeres de la ingestión de carne y sangre como περιττά término que designa a los perfumes y los detalles de la mesa, sino con los términos, peores, de ἀνήμερον... καὶ φοικὸν. En cuanto al sintagma τὰ περι + genitivo, no vemos problema en aceptarlo en Plutarco, donde hay otros ejemplos en el mismo sentido que le damos nosotros en la traducción (vid. infra) y que, sin duda, se pone en relación con la segunda interrogación. Una simple cata en el TLG nos ofrece, salvo omisión, los siguientes ejemplos: *Alex.* 13.5: ταῦτα μὲν τὰ περὶ Θήβας; *Adul. et am.* 21B: πρὸς δ' ἐκεῖνα τὰ περὶ τοῦ πλούτου; *De Isid.* 355D: οὕτω δὲ τὰ περὶ θεῶν ἀκούσασα; *De Pyt. or.* 399C: καὶ τὰ περὶ τῆς νήσου πάλιν; *De fat.* 572D: οὐδὲ τὰ περὶ τῆς δίκης ἄρα ἐπύθοντο; *Plat. quaest.* 1006A: καὶ μὴν τὰ περὶ τῆς συμφωνίας αὐτὸς εἶρηκεν,...; *De comm. not.* 1077: τὰ περὶ στοιχείων πῶς ἔχει αὐτοῖς ἴδωμεν; *Non posse suav.* 1092B: Ἐπίκουρος εἰπὼν ὡς “εἰ μὴδεν ἡμᾶς αἰ ὑπὲρ τῶν μετεώρων ὑποψία ἠνόχλου ἐπιτε τὰ περὶ θανάτου καὶ ἀλγηδόνων...”; *Adv. Col.* 1122 B: Κωλώτη δ' οἶμαι τὰ περὶ ὀρητῆς καὶ συγκαταθέσεως ὄνω λύρας ἀκρόασιν εἶναι.

⁴ El sentido irónico de estos términos está en su uso habitual por los estoicos en su clasificación de los placeres, para lo que cf. J. F. Martos Montiel, *op.cit.*, pp. 22-32.

los condimentos exóticos; y, sin embargo, os apartáis de éstos, expulsando de todas partes lo inútil e innecesario en el placer».”

La crítica de Plutarco a los estoicos en este pasaje se articula, evidentemente, sobre los siguientes supuestos:

- 1) Los estoicos defienden con entusiasmo la ingestión de carne.
- 2) Desprecian en cambio los placeres superfluos como perfumes y condimentos.
- 3) Si fueran coherentes despreciarían la ingestión de carne por un placer cruel y sanguinario.
- 4) Basan su defensa de la ingestión de carne en que nada tenemos que ver con los animales.
- 5) Ese argumento queda invalidado por el hecho de que tampoco tenemos nada que ver con el perfume y sin embargo lo desechan por ser un placer .

2

Veamos ahora de qué modo, con ayuda de la retórica, se organizan los mensajes literarios de este pasaje, que tratan de hacernos percibir con sus variados recursos los siguientes tópicos: los placeres de la mesa (superfluos e ingestión de carne) y, sobre todo, la incoherencia de los estoicos que proclaman su alejamiento de aquellos y su aceptación, en cambio, de ésta.

Un simple recorrido por el texto nos descubre, en el nivel de las palabras, cómo las redundancias léxicas subrayan esos tópicos. Tenemos, en efecto:

- 1) Términos referidos a los placeres: ἡδονήν, ἡδονῶν, μύρον, πέμμα, μύρον ἡδυσμάτων, ἡδονῆ.
- 2) Términos referidos a la ingestión de carne y a los animales: σαρκοφαγίας, αἶμα, σάρκα, ἀνήμερον, φονικόν, ἄλογα.
- 3) Términos que expresan el rechazo de los placeres: θηλύνοντες, διαβάλλοντες, οὐτ' ἀγαθόν οὔτε προηγμένον οὔτ' οἰκεῖον, ἐξελαύνουσι, ἀφαιροῦσι, ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς, ἀποτρέπεσθε, μὴ χρήσιμον μὴδ' ἀναγκαῖον, ἐξελαύνοντες.
- 4) Términos que expresan la aceptación de la sarcografía: ἐσπουδάκασι, (μὴ) δυσχεραίνειν, οὐ παραιτοῦνται, οὐδὲν ... οἰκεῖον.

Las dos ideas más relevantes en torno a las que se acumula el léxico catalogado en esas cuatro categorías (placeres-desechados/σαρκοφαγία-aceptada) se acentúan estilísticamente por procedimientos formales, sintácticos y de orden diversos:

- 1) Acumulación de términos del mismo campo semántico o repetición del mismo (οὐτ'-οὔτε-οὔτ', οὐδὲ... οὐδὲ...), en igual caso morfológico (μύρον-μύρον, οἰκεῖον-οἰκεῖον), con políptoton ἡδονήν-ἡδονῶν-ἡδονῆ, ἐξελαύνουσι-ἐξελαύνοντες) o en otras circunstancias (σαρκοφαγίας-σάρκα).

- 2) Isosilabias entre los elementos del mismo colon (αἷμα καὶ σάρκα, ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς) y gradaciones silábicas en la mayoría de los casos (del tipo +/-1 casi siempre: τὴν γαστέρα καὶ τὰ ὀπτανεῖα θηλύνοντες καὶ διαβάλλοντες, πρὸς τὸ μύρον... πρὸς τὰ ξενικά..., μὴ χρήσιμον μὴδ' ἀναγκαῖον, ἀνήμερον... φονικόν, o en quiasmo (1-2-1), cuando son tres los elementos: ἀγαθόν... προηγμένον... οἰκεῖον).
- 3) Las posiciones relevantes (principio, final, centro en las estructuras quiasmáticas y exclusión de la estructura sintáctica a la que pertenece el término) de los períodos, se reservan para los términos significativos. De esta forma quedan estilísticamente caracterizados:
- Los verbos que expresan las ideas de interés o de rechazo: ἐσπουδάκασι, δυσχεραίνειν, οὐ παραιτοῦνται, ἀποτρέπεσθε, ἐξελαύνοντες (posición final), ἐξελαύνουσι y ἀφαιροῦσι (quiasmo: μύρον (1) ἐξελαύνουσι (2) καὶ πέμμα (1) y δαπάνην (1) ἀφαιροῦσι (2) τῶν δειπνῶν (1)).
 - Los términos referidos a los tipos de placeres en discusión o al ámbito de su presencia (los banquetes): σαρκοφαγίας, τὴν γαστέρα καὶ τὰ ὀπτανεῖα, τῶν συμποσίων, τοῖς ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς, ἡδυσμάτων (final), τὴν ἡδονήν, μύρον, αἷμα, ἀνήμερον (principio).
 - Una situación particular, pero que merece la pena que subrayemos es la de la segunda pregunta (τί... ἐσπουδάκασι) donde el término principal (ἡδονή) se encuentra estilísticamente caracterizado no sólo por el políptoton (ἡδονήν... ἡδονῶν), sino también por la posición de sus dos representantes, situados al comienzo y al final de la secuencia de elementos nominales (ἡδονήν...ἡδονῶν); lo que, además, da mayor fuerza también al verbo ἐσπουδάκασι, que no sólo ocupa el final de la frase, sino que queda fuera de toda la estructura nominal.
 - De igual modo llamamos la atención sobre los quiasmos τὸ δ' ἀνήμερον τῆς πολυτελείας καὶ φονικόν, que da relevancia estilística a los extremos y οὐδεν (1) γὰρ ἡμῖν (2) πρὸς (3) τὰ ἄλογα (2) οἰκεῖον (1), donde los miembros 1-3-1 marcan la relación existente entre los miembros 2, leitmotiv de todo el pasaje, puesto que señalan la oposición hombres/animales.
- 4) Por último, desde el punto de vista de la construcción retórica de las frases, la contradicción evidente por la actitud distinta de los estoicos ante los placeres superfluos y la ingestión de carne, se subraya retóricamente con la oposición de los miembros en los siguientes períodos:
- ἡδονήν θηλύνοντες καὶ διαβάλλοντες (negativa)/ πρὸς τὰ περὶ τῶν ἡδονῶν ἐσπουδάκασι (positiva).
 - μύρον ἐξελαύνουσι καὶ πέμμα (negativa)/ αἷμα καὶ σάρκα (μὴ) δυσχεραίνειν (positiva).
 - δαπάνην ἀφαιροῦσι... ἐν τοῖς ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς (negativa)/ τὸ δ' ἀνήμερον τῆς πολυτελείας καὶ φονικόν οὐ παραιτοῦνται (positiva).

3

Con ser todo lo dicho hasta ahora una demostración del especial cuidado que Plutarco ha puesto en la forma de su polémica contra sus principales antagonistas filosóficos, los estoicos, a propósito de este tema de la *σαρκοφαγία*, nos parece que es especialmente notable de esta construcción lingüística, el *climax* que se crea —siempre en la misma dirección— con la naturaleza de las cláusulas métricas, objetivo principal de nuestra reflexión.

Son éstas las siguientes:

- 1) τῆς σαρκοφαγίας (— — υ υ υ —): espondeo + peonio cuarto.
- 2) ὄπτανειά (— υ — —): ditroqueo.
- 3) (ἐσ)πουδάκασι (— υ — —): ditroqueo.
- 4) δυσχεραίνειν (— υ — —): ditroqueo.
- 5) καὶ περιττοῖς (— υ — —): ditroqueo.
- 6) οὐ παραιτοῦνται (— υ — —): crético + espondeo.
- 7) (οἰ)κεῖον ἔστιν (— υ — —): ditroqueo.
- 8) τῶν ἡδυσμάτων (— — — υ —): espondeo + crético.
- 9) ἐξελαύνοντες (— υ — —): crético + espondeo.

Como vemos por esa lista, la cláusula de los períodos hasta llegar a la toma de posición directa de Plutarco contra los estoicos, y con excepción de la primera, que coincide con un término que lo dice todo en este tratado, τῆς σαρκοφαγίας, es la más habitual en nuestro autor: el ditroqueo.

Lo sorprendente, y por ello nos parece relevante desde el punto de vista estilístico, es la alteración de este esquema métrico que se produce al introducir el agón final, planteado como tal agón en forma dramática, de manera que todo el pasaje se presenta como la suma de una parte descriptiva, discursiva, y otra dialogada, de tomas de posición directas. La parte discursiva concluye en el verbo οὐ παραιτοῦνται, verdadera caja de los truenos de todo el capítulo, ya que expresa la aceptación (nótese la litotes) por los estoicos del consumo de carne y determina, por tanto, el revulsivo para los posicionamientos de la parte dramatizada.

Pues bien, la importancia de ese οὐ παραιτοῦνται, aparte de por otros recursos que ya hemos comentado, viene marcada por el cambio de estructura métrica, que pasa ahora a ser crético + espondeo, una cláusula sin duda más extraña que la del ditroqueo en Plutarco⁵. Esto, que ya de por sí es significativo, cobra mayor importancia cuando vemos que, en la parte agonal del final del capítulo, la primera cláusula es un ditroqueo ((οἰ)κεῖον ἔστιν, lo que se ajusta al posicionamiento ingenuo de los

⁵ A. W. De Groot, en *La prose métrique des anciens*, Paris, 1926, la señala con un signo negativo en el cuadro entre las páginas 32 y 33, aunque, debemos decirlo, su encuesta se refiere a las *Vidas*.

estoicos, convencidos de sus razones al defender los placeres del consumo de carne); sin embargo, la segunda cláusula (τῶν ἡδυσμάτων) es un espondeo + crético, y eso es estilísticamente muy significativo, ya que, en nuestra opinión, confiere al término las siguientes funciones literarias:

1) Pone en relación los elementos más superfluos de los placeres de la mesa con el término que da lugar a toda la discusión (τῆς σαρκοφαγίας) y que tenía –recordémoslo– la misma estructura métrica (en este caso, en lugar de un crético, un peonio cuarto precedido de espondeo⁶) como cláusula de su período, siendo ambos, “condimentos” y “carne”, los referentes de la contradicción de los estoicos.

2) El término, que formalmente tiene la raíz más recurrente en todo el capítulo (ἡδF-), aunque haya especializado su valor semántico, queda vinculado al fundamental οὐ παραιτοῦνται, del que es la inversión métrica⁷, con lo que se viene a decir en el nivel del lenguaje literario que “los estoicos no rechazan los placeres” (pues no rechazan la carne) aunque sostengan lo contrario.

3) Pero también es contrapartida métrica de la última cláusula (ἔξελαύνοντες), otro crético + espondeo⁸, con el que viene a confirmar la realidad, contraria a lo que se expresa literariamente en la función anterior: que “los estoicos rechazan los placeres” (pues rechazan los condimentos).

Y por último, esta última cláusula (ἔξελαύνοντες), gemela de la sexta (οὐ παραιτοῦνται) sanciona definitivamente la incoherencia de los estoicos, que al mismo tiempo no rechazan y rechazan, en virtud del lenguaje literario que conecta ambas formas verbales a través de las cláusulas métricas. En este sentido, también merece la pena considerar el hecho de que, en la primera parte, la discursiva, el único caso en que aparece esta estructura métrica como final de miembro (no de período) es precisamente en la frase (ἀκό)λουθον ἦν ἀντοῖς, que denuncia irónicamente la incoherencia de los estoicos.

Simple coincidencia o habilidad literaria inconsciente de un escritor, como Plutarco de Queronea, que domina magistralmente las técnicas de la retórica y las pone al

⁶ Prefiero esta interpretación a la alternativa de ditroqueo con resolución de la segunda larga: σαρκοφαγίας (— ∪ ∪ ∪).

⁷ La cláusula crético o peonio cuarto precedido de espondeo, aunque no considerada habitualmente en la literatura sobre el tema, es un procedimiento que ya hemos encontrado en otros lugares de *Moralia* (véase A. Pérez Jiménez, “‘Amigos’, ‘enemigos’ y ‘utilidad’ en *De capienda ex inimicis utilitate* de Plutarco” en A. Pérez Jiménez & F. Titchener (Eds.), *Valori letterari delle Opere di Plutarco. Studi offerti al Professore Italo Gallo dall’ International Plutarch Society*, Málaga-Utah, I.P.S., 2005, p. 357, por ejemplo).

⁸ Presente con cierta frecuencia en los *Moralia*, como podemos comprobar en el trabajo de M. Baldassari, “Osservazioni sulla struttura del periodo e sulla costruzione ritmica del discorso nei *Moralia* di Plutarco”, en L. Van derl Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Louvain/Namur, 2000, pp. 1-13. En efecto, en una selección sobre cuatro tratados de *Moralia*, Baldassari aísla la misma fórmula (interpretada por él como crético + troqueo) 6 veces en diez pasajes analizados del *De gloria Atheniensium* (p. 10), 9 veces en otros diez pasajes analizados del *An seni res publica gerenda sit* (p. 11), nada menos que 11 veces en 7 pasajes del *De superstitione* (p. 11) y otras 11 veces en 12 pasajes analizados del *Amatorius* (p. 12).

servicio de su pensamiento filosófico, lo cierto es que todos los recursos estilísticos que, a título sólo de encuesta, hemos apuntado aquí, señalan –como exige la redundancia del lenguaje literario– en una sola dirección: la incoherencia de los estoicos que, argumentando nuestra falta de parentesco con los animales, aprueban la ingestión de carne en los banquetes, un placer terrible y sangriento; y, en cambio, respecto a otros placeres más inocentes, como los perfumes y los condimentos, aunque tampoco tienen relación con nosotros, los menosprecian por la simple razón de ser placeres.

ALEJANDRO MAGNO: ASUNTOS CIENTÍFICOS

MIGUEL E. PÉREZ MOLINA
CARMEN GUZMÁN ARIAS
Universidad de Murcia

Una de las facetas más elogiadas y admiradas de la figura de Alejandro Magno fue su excepcional campaña, con la que culminó la apertura de Asia al Occidente europeo; sin embargo, en ella no hubo sólo éxito militar, sino que, además, sirvió para conocer de primera mano lugares y asuntos, de los que o bien no se tenía noticia o bien se sabía de ellos de forma incompleta. La presencia de Alejandro en tierras asiáticas facilitó, pues, su conocimiento en diversos aspectos, entre los que cabe destacar el científico.

Todos los datos que poseemos tienen como fuente primaria numerosos escritores. Ya entre el propio séquito de Alejandro figuraban historiadores y otros compañeros que escribieron noticias sobre sus expediciones. Así lo recordaba Cicerón, *Pro Archia* 24: *Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur!* Pero una figura excepcional necesita un relator del mismo nivel; sigue el texto: *Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum adstitisset: 'O fortunate', inquit, 'adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!' Et vere.* En el mismo sentido se manifiesta también Plutarco¹, *Alejandro* 15.8: ...μακαρίσας αὐτὸν ὅτι καὶ ζῶν φίλου πιστοῦ καὶ τελευτήσας μεγάλου κήρυκος ἔτυχεν. Con carácter general puede leerse la formulación teórica en Plinio el Joven sobre la fama y los hombres que realizan acciones que deben ser contadas o los que escriben acciones que deben ser leídas².

Entre los autores contemporáneos que aportaron datos³ sobre Alejandro figuran Calístenes, Cares, Aristóbulo, Nearco, Onesícrito, Ptolomeo y Clitarco. Además, se

¹ Las traducciones de Plutarco, *Alejandro*, y del libro XVII de Diodoro de Sicilia han sido realizadas por M.E. Pérez Molina, 2005 (<http://interclassica.um.es>); la de Arriano por A. Guzmán, Madrid, 1999.

² Plinio, *Ep.* VI 16 (a Tácito): *Nam uideo morti eius si celebretur a te immortalem gloriam esse propositam(...). Equidem beatos puto, quibus deorum munere datum est aut facere scribenda aut scribere legenda, beatissimos uero quibus utrumque. Horum in numero auunculus meus et suis libris et tuis erit.*

³ Plu., *Alex.* 46 1-2, nos ofrece a propósito de la autenticidad del episodio de las Amazonas un listado de 14 autores, indicando que cinco lo consideraban real y nueve, entre ellos Aristóbulo y Ptolomeo, ficción.

citan⁴ las *Efemérides Reales* o Diario oficial de la expedición, que incluían los últimos días de Alejandro: de ellas era responsable el secretario Eumenes de Cardia⁵, quien contaba con la ayuda de Diodoto de Eritras.

Calístenes de Olinto⁶ (370-327), sobrino segundo de Aristóteles⁷, historiador y panegirista⁸ oficial, fue el redactor de una historia de campaña hasta la batalla de Gaugamela del 1 de Octubre de 331, y su correspondencia tuvo gran importancia para la mitografía posterior. Crea un Alejandro homérico, descendiente de Aquiles⁹; cooperó en la edición homérica que Alejandro llevaba consigo, si bien Plutarco indica que esa *Iliada* es edición de Aristóteles, según Onesícrito¹⁰. Manifestó su desacuerdo con la costumbre persa de la *proskýnesis* y se le relaciona con la llamada ‘conjura de los pajes’; murió en 327. Según Aristóteles, Καλλισθένης λόγω μὲν ἦν δυνατὸς καὶ μέγας, νοῦν δ’ οὐκ εἶχεν (Plu., *Alex.* 54.2).

Cares de Mitilene, chambelán o maestro de ceremonias de Alejandro, es citado por Ateneo¹¹ como fuente para la descripción de banquetes y ceremonias. Plutarco lo utiliza también en episodios concretos, como, por ejemplo, en *Alex.* 20.8: ‘según afirma Cares’, fue el propio Darío quien clavó su puñal en el muslo de Alejandro; o en el pasaje 54.4 sobre la copa y el beso omitido a Calístenes y, más adelante (55.9), al narrar su final, el de Queronea lo cita como autoridad particular frente a otras fuentes: ‘Dicen unos que murió colgado por orden de Alejandro, pero otros que lo hizo encerrado en prisión y enfermo, mas Cares que, tras su apresamiento, permaneció encerrado siete meses, a fin de ser juzgado en consejo en presencia de Aristóteles, pero, en los días en que Alejandro fue herido en la India, murió de obesidad e infectado de piojos’.

⁴ Cf. Arr., *An.* VII 25 y Plu., *Alex.* 76.1 y 77.1.

⁵ Tras la muerte de Alejandro, Eumenes se mantuvo fiel a la familia real macedonia, a su madre Olimpiade y al vástago del Magno y Roxana. Murió a manos de Antígono en el 316. Plutarco ha dejado su biografía formando pareja con Sertorio, y Cornelio Nepote escribió su vida.

⁶ La ciudad fue destruida en el 348 por Alejandro. También de Olinto o de Calcis es citado Efipo por Arr., *An.* III 5.3. Efipo escribió ‘Sobre el funeral de Alejandro y Hefestión’.

⁷ Cf. Plu., *Alex.* 55.8: ‘se había criado Calístenes con él entre su familia, dado que era hijo de Heró, prima de Aristóteles’.

⁸ Precedente de todas las historias de Alejandro que ensalzan su figura.

⁹ Los historiadores de Alejandro entroncan la ficción homérica con la realidad histórica en diversos lugares. Cf. Plu., *Alex.* 2.1: ‘por parte de madre, Eácida, descendiente de Neoptólemo’. También en 5.8, a propósito del pedagogo Lisímaco, afirma el de Queronea que: ‘no tenía otra cosa de inteligente que denominarse a sí mismo Fénix; a Alejandro, Aquiles; y Peleo, a Filipo’; Trogo/Justino XI 3 y XVII 3 y Q.C., IV 6.29: *a quo genus ipse deduceret*.

¹⁰ Cf. *Alex.* 8.2: ‘Por naturaleza le atraían las letras, la enseñanza y el conocimiento y, por considerar a la *Iliada* vademécum de la virtud militar y denominarla así, tomó la que Aristóteles enmendó, la que llaman ‘del cofre’, y la tenía siempre con su puñal puesta bajo su cabecera, según cuenta Onesícrito’; más adelante en 26.1, Plutarco explica cómo Alejandro guardó en un cofre lujoso en extremo, que logró como botín de Darío, el objeto que estimaba más valioso: la *Iliada*.

¹¹ Cf. F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* II, Leiden, 1962 (=Berlín, 1927), número 125.

Aristóbulo de Casandrea¹²: arquitecto-ingeniero. Su obra debió de describir desde las primerísimas campañas del rey en Tebas; junto a Ptolomeo, fue autor básico para Arriano y estuvo bien considerado¹³ por Plutarco, que, en ocasiones, contrasta sus datos con los de Onesícrito¹⁴.

Nearco de Creta¹⁵, el gran almirante y amigo de Alejandro: es fuente básica de Arriano en la segunda parte de su *India* con el recorrido entre el Indo y el Eúfrates, y para el libro octavo de Q. Curcio.

Onesícrito de Astipalea: timonel¹⁶, filósofo cínico discípulo de Diógenes¹⁷. Escribió sobre los viajes de Alejandro y fue criticado por Arriano en diversos lugares¹⁸ y por Estrabón en el libro quince.

Ptolomeo Lago, *Historia de Alejandro*: fuente de Arriano¹⁹; gracias a él conservamos muchos de sus fragmentos y se le define como historiador militar. Este compañero de Alejandro, el único que murió de muerte natural a los 84 años, rey de Egipto, inauguró la dinastía en Egipto que terminará con Cleopatra, y compuso a edad avanzada (manejando las *Efemérides* probablemente) la que muchos consideran la mejor obra sobre Alejandro. Además, se encargó de la construcción de Alejandría²⁰ que soñó el macedonio vinculándola a Homero, según la biografía de Plutarco, 26.3 o diseñada por el propio Alejandro en D.S., XVII 52 1-7, Q.C., IV 8 y Arr., *An.* III 1.5 y ss.

De Clitarco quedan fragmentos de su *Sobre Alejandro*, una obra tan criticada ya en época ciceroniana como popular. Aunque se estima que no tomó parte en la expedición,

¹² Técnico, ingeniero o arquitecto sin mando militar, encargado de la restauración del mausoleo de Ciro en Pasargada (cf. Arr., *An.* VI 29.10).

¹³ Cf. Str., XV 1.16-17, quien lo emplea como autoridad al confrontar los montes de la India y Egipto, nieves, animales y distintas particularidades de la India.

¹⁴ Cf., por ejemplo, Plu., *Alex.* 15.2 o 46.1.

¹⁵ Fuente novedosa e interesante muy usada por escritores posteriores sobre todo Estrabón (libro XV) y Arriano: 'el propio Nearco nos da este relato de la expedición' (*Ind.* 20). Se le ha achacado cierta dependencia herodotea (Cf. A. Bravo en Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, Madrid, 1982, p. 32).

¹⁶ Cf., entre otros, Plu., *Alex.* 66.3: 'Ordenó que las naves fueran costeando con la India a la derecha, nombrando comandante a Nearco y primer piloto a Onesícrito' y Arr., *Ind.* 18.9.

¹⁷ Cf. Plu., *Alex.* 65.2.

¹⁸ Cf. *An.* VI 2.3: 'El timonel de la nave en que viajaba Alejandro era Onesícrito, el cual escribió una historia de los viajes de Alejandro en la que entre otras falsedades se hacía pasar a sí mismo por comandante de la flota, en vez de timonel que es lo que fue'; *Ind.* 3, 6 sobre la superficie de la India.

¹⁹ Arriano cita la autoridad de Aristóbulo y Ptolomeo tanto para lo que transmiten como para lo que omiten; cf. Arr., *An.* VI 28.2: 'este relato, empero, no lo transmite ni Tolomeo, el hijo de Lago, ni Aristobulo, hijo de Aristobulo, ni ningún otro historiador a quien uno pueda dar credibilidad a propósito de relatos como éstos. Por lo que a mí respecta, baste decir que los he contado como cosas nada dignas de crédito.'

²⁰ Cf. J. Ordóñez; V. Navarro y J.M. Sánchez Ron, *Historia de la ciencia*, Madrid, 2005 (=2004) p. 128. La construcción del faro de mármol fue a iniciativa suya. Se cita como arquitecto a Dinócrates (Pli., *N.H.* V 10) o Dinócrates (Val. Max., *Paris*, I 4 ext.1; Amm. XXII 16.7).

vivió en Alejandría y allí escribió en tiempos de Ptolomeo una historia o biografía novelada considerada fuente principal del libro XVII de Diodoro.

Todos estos relatos, más otras narraciones en los dos siglos siguientes (por ejemplo, Timágenes), se han perdido, excepto las referencias en otros textos recopiladas por Jacoby²¹. Pero fueron tejiendo noticias y mitos en torno al Magno y ofrecieron sus datos sirviendo de fuente para que otros autores compusieran sus obras. La cantidad de información suministrada por los escritores incluye también datos considerados como poco creíbles o fantásticos. La opinión de Q. Curcio IX 1,34: *Equidem plura transcribo quam credo: nam nec adfirmare sustineo, de quibus dubito, nec subducere, quae accepi* a propósito de los perros de caza de la región de Sofites resume las dudas sobre las diferentes fuentes manejadas.

Conservamos de la Antigüedad Clásica los trabajos de Diodoro de Sicilia²² (s. I a.C.), quien trata de Alejandro en el libro XVII de su *Historia universal*; el de Pompeyo Trogo²³ (s. I a.C.), del que queda un *Epítome* realizado por Justino en el s. II/III; el de Quinto Curcio Rufo²⁴ (s. I d.C.), quien compuso una *Historia de Alejandro Magno*. Estos tres autores forman la denominada 'vulgata' de la tradición historiográfica sobre Alejandro y remontan como fuente principal común a Clitarco, pero presentan diferentes problemas de cronología y dependencia²⁵; el de Plutarco, *Alejandro*, (s. II d.C.); y el de Arriano de Nicomedia, *Anábasis de Alejandro Magno; India*²⁶ (s. II d.C.), discípulo del estoico Epicteto y entusiasta de Alejandro²⁷. A estas cuatro obras de historiadores y a la biografía de Plutarco habría que añadir en otro nivel, sin pretensión de rigor histórico, una obra del s. III, *Vida de Alejandro de Macedonia*, denominada comúnmente *Novela*

²¹ Los fragmentos editados por F. Jacoby fueron traducidos al inglés por C.A. Robinson Jr. *The History of Alexander the Great* (1953-1963). Numerosas citas aparecen en Estrabón, Plinio, Eliano, Ateneo, Orosio, el propio Arriano, etc.

²² Diodoro testimonia una actitud antimacedonia, pero se mostró favorable a Alejandro.

²³ De sus *Historiae Philipicae* quedan los fragmentos que resumen cada libro. Justino nos ofrece lo relativo a Alejandro en el final del IX (su semblanza) y en los libros XI y XII.

²⁴ Quinto mostró una actitud de animadversión hacia lo macedónico (para ensalzar lo griego) y hacia Alejandro. La obra, de la que se han perdido los dos primeros libros, tiene un aspecto moralizador que no estaba en Ptolomeo ni en Aristóbulo. Insiste en la importancia de la Fortuna y es el único (ni Diodoro, Plutarco ni Arriano) que narra algún episodio poco favorable al macedonio, como en IV 6.29 cuando, al tomar Gaza, aplica a su defensor, Betis, el mismo castigo que Aquiles a Héctor (*Il.* XXII 395 ss): le atraviesa, aún vivo, los talones con unas correas y lo ata a un carro arrastrado por caballos alrededor de la ciudad; termina Q. Curcio: *gloriantem rege Achillen, a quo genus ipse deduceret, imitatum se esse poena in hoste capiendam*.

²⁵ Cf. J. Seibert, *Alexander der Grosse*, Darmstadt, 1972 y, entre otros muchos, F. Pejenaute en Q. Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, Madrid, 1986, especialmente p. 36 y 43-44.

²⁶ Es un tratado, digna digresión o apéndice de la *Anábasis* (en ático, *Ind.* 19.8), que renueva la tradición de los geógrafos jonios y de Heródoto: 'Mi objetivo en este relato es el periplo que realizó Nearco con la flota, partiendo de la desembocadura del Indo a través del Océano, hasta alcanzar el golfo Pérsico llamado por otros Mar Rojo' (*Ind.* 19.9).

²⁷ En los autores hay una oposición entre los que atribuyen el mérito de Alejandro a la *virtus* y los que ponen el acento en la *fortuna*.

de Alejandro, que tuvo una influencia extraordinaria²⁸: fue traducida al latín por Julio Valerio²⁹ a principios del s. IV y por el arcipreste Leo, en el s. X, con otra versión, llamada *Historia de proeliis*.

Este personaje histórico, discípulo de Aristóteles³⁰, dio un gran impulso a las investigaciones científico-geográficas. El Imperio Persa (y Mesopotamia), pese a su importancia política y la influencia y conflictos con el mundo heleno, no era bien conocido por los autores griegos, y menos las zonas orientales del mismo imperio. Sin entrar a valorar los aspectos militares o políticos³¹ de la expedición de Alejandro Magno en Asia, sí que es interesante insistir en la excepcional visión del macedonio, cuyos objetivos científicos estaban relacionados con la misma empresa. El deseo de conocimiento de Alejandro estuvo muy bien organizado con la presencia en sus filas de especialistas de todo tipo; no en vano, han sido puestas de manifiesto sus preocupaciones en cuanto a la logística militar, y contaba en su expedición con todas aquellas personas que le parecieron necesarias para el conocimiento y divulgación de lo que encontrarán en la que iba a ser ‘una conquista histórica’³². Así llevaba pedómetros o bematistas que recorrieran a pie las distancias que debían medir³³, levantando planos topográficos; su campaña fue muy útil para el avance de las ciencias geográficas y naturales, pues también le acompañaban botánicos, zoólogos, etc., que pudieran apreciar y referir lo visto³⁴.

Que Alejandro llevaba en su séquito compañía profesional y competente está, pues, fuera de toda duda; el equipo de sabios y eruditos que iba con el macedonio realizó numerosos descubrimientos y anotaciones³⁵; también llevaba médicos griegos a los que

²⁸ Es el texto más traducido, a unos treinta idiomas, después de la *Biblia* hasta el Renacimiento (cf. C. García Gual en Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Madrid, 2002 (=1977) p. 13).

²⁹ *Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*, edidit Michaela Rosellini, 2004.

³⁰ Durante cinco años según Trogo/Justino XII 16.

³¹ El intento de conseguir una sola unidad política y económica desde los extremos de la India hasta las costas del Atlántico (Arr., *An.* V 26.2 y VII 1.5) quedará reducido a la apertura de rutas, fundamentalmente comerciales, hacia el Oriente (Cf. E. Gozalves, *Viajes y viajeros en el mundo antiguo*, Cuenca, 2003).

³² Desde muy joven, Alejandro necesitaba saber datos concretos, tenía curiosidad real por los territorios del imperio que algún día dominaría. Cf. Plu., *Alex.* 5.1-2: ‘En ausencia de Filipo, hizo de anfitrión de unos embajadores llegados del rey de los persas e intimó tanto con ellos que los conquistó con su amabilidad y sin preguntarles ninguna pregunta infantil ni fútil, sino para averiguar la distancia de caminos y un modo de dirigirse hacia el interior’.

³³ Puede leerse el nombre de alguno de ellos en Plinio, *N.H.* VI 61: *Alexandri Magni vestigiis insistimus. Diognetus et Baeton itinerum eius mensores...* (cf. P. Pédech, *La géographie des grecs*, París, 1976, p. 96).

³⁴ Cf. F. Cordano, *La geografia degli antici*. Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1993, p. 97 y ss.

³⁵ La autenticidad de las cartas entre Alejandro y otros personajes (Aristóteles, Olimpiade, Darío), que salpican muchas de las obras que conservamos, ha sido puesta en entredicho por los estudiosos.

iba agregando en cada zona otros locales³⁶, aprendiendo de los lugareños los remedios más apropiados³⁷. Fue el precursor y a él le han seguido a lo largo del acontecer histórico los más grandes generales que han intentado imitarle.

La riqueza y variada información científica proporcionada por los escritos sobre las campañas de Alejandro nos ha llevado a elegir sólo algunos de los muchísimos aspectos que podríamos comentar agrupados por temas.

1. Sobre la flora destacan las noticias con que crecen, espontáneamente, en determinadas zonas del Hindukush el terebinto y el laserpicio³⁸, hecho de gran importancia, pues sirve de alimento a los rebaños y tanto les gusta que ‘si los animales huelen el silfio de lejos, corren hasta él mordisqueando sus flores y desentierran y comen hasta sus raíces’. Otros datos, según Arriano, *An.*, VI 22, 4 y ss que cita de nuevo a Aristóbulo en el desierto hacia Gedrosia, se refieren al extraordinario tamaño de plantas como la mirra³⁹ (cuya resina es recogida por los comerciantes fenicios que acompañaban al ejército, pues colgaba en grandes cantidades de los inmensos troncos, dado que nadie la había recolectado antes), a los abundantes y olorosos nardos⁴⁰, a los cardos de acanto de tan duras espinas que ‘si alguien lo tocaba cabalgando, se agarraba a su vestido hasta dar con el jinete a tierra sin que el espino se desprendiera del cardo’; desmesuradas son las noticias sobre otras especies de la India⁴¹: la higuera india o de Bengala que nos transmiten los autores, sin nombrarla. Así Diodoro, XVII 90,5 describe unos árboles que tenían de altura 60 codos, de grosor apenas eran abrazados por cuatro hombres y su sombra era de tres pletros; en la misma India, Arriano, *Ind.* 11. 7, que cita a Nearco como origen del dato, afirma que la sombra de unos árboles se extiende en un círculo de cinco pletros y que a la sombra de uno sólo pueden situarse diez mil hombres; Estrabón, XV 1.21, dice que el árbol daría sombra a 400 jinetes, aunque, según Aristóbulo, lo haría a 50 jinetes; y árboles de extraordinaria altura nada más pasar el río en Q. Curcio,

³⁶ Así afirma Arriano, *Ind.* 15.11, citando a Nearco, que Alejandro añadió un grupo de médicos selectos entre los más famosos de la India.

³⁷ Cf. D.S., 90.7 sobre una raíz que servía de antídoto para las serpientes.

³⁸ Cf. Arr., *An.* III 28.6, que recurre a Aristóbulo en este lugar. Indica que los de Cirene van a los campos para preservar el silfio; al final de *Ind.* 43.13 vuelve a resaltar la importancia de esta planta para la vida en Cirene: ‘Se crían en ella toda clase de plantas y de bestias hasta la zona en la que el silfio crece. Más allá de donde esta planta crece está ya el desierto de arena’.

³⁹ Plutarco, *Alex.* 25.6-8, nos cuenta un episodio que puede contener ciertos matices proféticos: ‘remitió también a su instructor Leónidas quinientos talentos de incienso y cien de mirra, en conmemoración de una esperanza infantil, pues, al parecer, Leónidas, luego de que Alejandro una vez en un sacrificio tomara con ambas manos perfumes y los consagrara, le aseguró: ‘Cuando domines, Alejandro, sobre la que tiene tantos aromas, perfumarás tan generosamente; ahora, sin embargo, emplea los que hay con parquedad’. Así, pues, le escribió Alejandro: ‘Te mandamos incienso y mirra sin cuento para que dejes de ser mezquino con los dioses’.

⁴⁰ Otros árboles, dice Arriano *l.c.*, de hojas parecidas al laurel, crecen en lugares bañados por el agua del mar.

⁴¹ Higuera india o de Bengala. Banyán según A. Guzmán *a.l.* de Arriano. Cada pletro equivale a 30 m.

IX 1,10 y en Plinio, XII 22: *gignitur circa Acesinem maxime amnem*. El naturalista, en VII 2,21, achaca las dimensiones de los árboles y su gran sombra, que cobija a compañías enteras de caballería, a la fertilidad del suelo, al clima templado y a la abundancia de agua, pero, prudente, añade *si libeat credere*.

En un valle cercano al Caspio en Hircania, además de cosechas de frutos ubérrimas y vid, abunda un árbol, tipo *quercus*, cuyas hojas se cubren de gran cantidad de miel, que si no es recigida antes de la salida del sol, desaparece por poco calor que haga, según indica Q.C. en VI 4. 22. Plinio *N.H.* XII 34 aduce el testimonio de Onesícrito en el mismo sentido: *Onesicritus tradit in Hyrcaniae convallibus fico similes esse arbores qua vocentur occhi, ex quibus defluat mel horis matutinis duabus*.

2. En cuanto a la fauna⁴², ya cerca de Susa, recibió Alejandro como regalo del sátrapa Abulites dromedarios muy rápidos y doce elefantes⁴³, y, junto al Acesines, leones y tigres de gran tamaño⁴⁴, pero domesticados, conchas de tortuga y pieles de enormes lagartos⁴⁵, es decir, cocodrilos que nada más que existían en el Nilo y en el Indo. Creencias anteriores suponían que Libia (África) y la India estaban unidas por la parte inferior del Mar Rojo y, por tanto, el río Indo sería el curso superior del Nilo; esta unión ayudaba a los antiguos a explicar las semejanzas de fauna⁴⁶ y las condiciones climáticas de los dos ríos. También hay referencias a las grandes serpientes (D.S., XVII 90.1; Q.C. VI 4.18 y IX 1.5); a los rinocerontes (Q.C., VIII 9.17 y IX 1.5); a las hormigas gigantes que extraen oro de la tierra (ya en Her. III 102; Arriano, *Ind.* 15 4-7, afirma que Nearco sólo vió sus caparazones; que Megástanes narra, porque se lo han contado, que por su tamaño horadan grandes galerías y facilitan la extracción de oro por los indios, pero él no sabe nada en firme); a delfines y a otros animales desconocidos⁴⁷; ballenas (Arr.,

⁴² Cf. Plinio, *N.H.* VII 2,21: *maxima in India gignuntur animalia*. A Arriano, *Ind.* 15.8, no le llaman la atención ni los loros, aunque Nearco lo narrara como maravilloso, ni los monos de la India, porque dice que todo el mundo los conoce; sin embargo, Diodoro, XVII 90.2 sobre estos últimos ofrece algunos datos.

⁴³ Cf. Q.C., V 2.10: *Dromades cameli inter dona erant velocitatis eximiae, XII elephanti a Dareo ex India acciti, iam non terror, ut speraverant, Macedonum, sed auxilium, opes victi ad victorem transferente fortuna*.

⁴⁴ Se afirma que los tigres son más fuertes que los elefantes, los estrangulan sin esfuerzo, y Nearco vio la piel de uno, pero no al animal vivo (Cf. Arr., *Ind.* 15.1).

⁴⁵ Cf. Q.C., IX 8.

⁴⁶ Arriano, en *An.* VI 1, narra que, ante la presencia de cocodrilos que sólo había visto en el Nilo, Alejandro cree que ha llegado a sus fuentes, y así lo escribió en una carta a Olimpiade, pero, cuando se informó mejor, suprimió de la carta lo que antes había escrito sobre el Nilo: 'Creyó que el Nilo nacía por aquí, en la India, y que luego atravesaba una zona desértica, donde dejaba de conocerse con el nombre de Indo y que algo más tarde (antes de desembocar en el mar Interior) cuando volvía a regar territorio habitado recibía de los etíopes y de los egipcios el nombre de Nilo' (Trad. A. Guzmán, 1982). Tiempo después, aún en la novela del Pseudo Calistenes, vuelven a situarse contiguas la India y Egipto, lo que quizás apoyaría no tanto la ignorancia geográfica del autor cuanto la antigüedad de la fuente, que no habría asimilado los nuevos conocimientos.

⁴⁷ Cf. Q.C., VIII 9.9: *non crocodillos modo, uti Nilus, sed etiam delphinos ignotasque aliis gentibus beluas alit*.

Ind. XXX y Q.C, X 1, 12): “No mucho después llegaron Nearco y Onesícrito a los que el rey había ordenado adentrarse en el Océano. Entre las cosas que contaban unas las sabían de oídas y otras las habían observado directamente... El mar estaba plagado de monstruos que seguían el curso de la marea, corpulentos como grandes navíos; al ser aterrorizados mediante un canto estridente, tales monstruos habían dejado de seguir a la flota, sumergiéndose bajo las aguas con un gran estrépito, parecido al de unas naves al hundirse’; también fue vista por Nearco una ballena varada en el golfo Pérsico que llegaba a medir unos 50 codos (*Arr.*, *Ind.* 39, 4).

3. A propósito de la nafta/bitumen y la facilidad de este material para inflamarse realiza Plutarco en su biografía de Alejandro, 35, una científica digresión⁴⁸. También Quinto Curcio Rufo, en V 1, 16, se refiere a su abundancia y utilidad en la región: ‘hay una gran gruta de la que una fuente hace manar una cantidad extraordinaria de betún: de todos es sabido⁴⁹ que las grandiosas murallas de Babilonia fueron embreadas con el betún de esta fuente’.

4. Alejandro contaba con constructores de artilugios y ejecutores de obras de ingeniería, de forma que en su camino tienden puentes para vadear los ríos o navegan por ellos⁵⁰, construyendo naves para el transporte de los hombres (así desde el primer cruce del río Gránico, pasando por Escitia y en todo el curso del Indo)⁵¹ y puertos para las balsas⁵². En algunos pasajes se suceden episodios en los que se pone de manifiesto la importancia de las naves en la conquista macedonia: ‘Según nos cuenta Apolodoro se le unió a él cuando estaba en Babilonia su flota; una parte de ella, la que estaba bajo las órdenes de Nearco, había remontado el río Éufrates desde el mar Pérsico; y la otra parte había sido transportada desde Fenicia (dos pentarremes, tres tetarremes y doce trirremes, a más de treinta triacóntoros). Estas naves habían sido desmontadas por piezas y transportadas desde Fenicia hasta la ciudad de Tápsaco en el Éufrates, donde las había vuelto a ensamblar y con ellas habían descendido por el río hasta Babilonia. También nos dice que Alejandro estaba construyendo otra nueva flota, para lo cual había mandado cortar los cipreses de Babilonia, pues sólo de estos árboles hay abundancia en el país de los asirios mientras que de los otros que se utilizan para la construcción de naves esta tierra es pobre’ (*Arr.*, *An.* VII 19,3-6). La fundación de ciudades eligiendo los emplazamientos

⁴⁸ Cf. E. Crespo en Plutarco, *Vidas paralelas*, Madrid, 1999 nota *ad l.*

⁴⁹ Plinio, en *N.H.* XXXV 15 (51), afirma que el bitumen se empleó como sustituto de la cal en estas murallas.

⁵⁰ Ocurrente y fruto de la necesidad, según Q.C. VII 5. 17-18, es el paso del río Oxo sobre odres previamente rellenos de paja (Cf. también *Arr. An.* III 29 3-4).

⁵¹ Cf., por ejemplo, D.S. XII 89.4: ‘Como la región montañosa cercana tenía numerosos abetos robustos y no pocos cedros y pinos, y además generosa multitud de otros árboles aptos para construir naves, dispuso naves suficientes, pues meditaba presentarse en los confines de la India y, tras someter a todos los lugareños, navegar por el río hasta el Océano’.

⁵² Cf. *Arr.*, *An.* VII 19.4: ‘Construyó Alejandro un puerto en Babilonia y lo dragó para dar cabida en su seno a mil lagas naves de guerra, así como un astillero junto al puerto’.

adecuados contó con la ayuda de arquitectos, e ingenieros (*cf. supra*). Mencionamos, por ser la primera que llevó su nombre y por su importancia histórica, la Alejandría egipcia, cuya construcción necesitó de un dique que la uniera a la isla de Faros; Plutarco y Arriano creen que la fundación fue antes de la visita al oráculo del oasis de Siwah, mientras que Diodoro y Q. Curcio la sitúan a la vuelta.

Numerosos son también los artefactos⁵³ de carácter técnico que acompañan a la conquista de ciudades o plazas: galerías subterráneas, construcción de terraplenes para que las máquinas de guerra pudieran atacar, como en el asedio a Másaga⁵⁴, o el espectacular asedio y toma de la ciudad de Tiro, empresa de las más complicadas que tuvo que arros-trar Alejandro por su casi inexpugnable emplazamiento. Alejandro y sus acompañantes tuvieron que desarrollar variadas tácticas, empezando por construir un dique para poder enlazarla con el continente, dado que distaba de él algo más de 700 metros. Diodoro, en XVII 41.3-4, narra que los tirios, ‘aunque tenían gran abundancia de catapultas y otra maquinaria útil para el asedio, prepararon con facilidad muchas más, dado que en Tiro eran copiosos los ingenieros de maquinarias y los otros técnicos necesarios; tras ser dispuestos gracias a ellos artefactos de todo tipo y raros por sus diseños, todo el perímetro de la ciudad se llenó de maquinarias, sobre todo en el lugar en que la escollera se acercaba a la muralla’. La conquista de la ciudad fenicia les llevó siete meses, desde febrero a agosto del 332, y los autores narran detalladamente⁵⁵ cuánta perseverancia y dispositivos técnicos necesitó Alejandro.

5. Alejandro y su ejército tuvieron que enfrentarse en sus desplazamientos por el continente asiático a todos los elementos naturales: sufrieron frío (por la altitud y nieve en el Parapámiso), calor (que provocó no sólo sed al atravesar zonas muy tórridas, sino también enfermedades), dependieron de los vientos: los etesios, que soplan alternativamente del mar a la tierra en verano y harían imposible la navegación de Nearco en esa época (*Arr. Ind.* 21), por lo que tuvo que esperar a septiembre /octubre para que soplaran de la tierra al mar, o los vientos que cambiaban las dunas borrando los posibles caminos en la penosa marcha a Gedrosia; o los monzones que provocaron inundaciones y muerte⁵⁶.

Con respecto al líquido elemento, pueden destacarse las noticias que sobre la Fuente del Sol, en el oasis de Amón, ofrecen los textos (*D.S.* XVII 50, 4-5; ‘Agua del Sol’ en *Q.C.* IV 7,22; *Arr., An.* III 4.2): se trata de fuentes de naturaleza volcánica con aguas

⁵³ Catapultas, escolleras, lanzaproyectiles por ejemplo en el asalto a la roca Aornos (*D. S.* XVII 85).

⁵⁴ *Cf. Q.C.*, VIII 10.22 y ss.: “Desconocedores como eran los sitiados de tales ingenios bélicos, lo que más les aterraba eran las torres móviles y, al no divisar ninguna fuerza que ayudara a moles tan gigantescas, creían que eran movidas por intervención divina. También los ‘dardos murales’ y los pesados proyectiles arrojados por las máquinas les parecían que no eran cosas de hombres”.

⁵⁵ *In extenso*, en *D. S.*, XVII 40-45, *Q.C.*, IV 2-4 y *Arr., An.* II 18-24. Sin embargo, Plutarco, brevemente en *Alex.* 24.5-25.3, se centra en visiones y premoniciones.

⁵⁶ *Cf. Arr., An.* VI 25.4.

sulfurosas⁵⁷, cuya temperatura parece más fresca por el día por contraste con el exterior; Quinto Curcio, en IX 10.1, ofrece el dato de unas aguas de un lago salado en el que se bañan los expedicionarios, tras lo cual contraen sarna, que curan con aceite; en cuanto al agua de los ríos, las vadeó⁵⁸ y aprovechó cuanto pudo: así, descendió por los ríos desde Bucéfala a Pátala en el Océano, en lo que tardó siete meses⁵⁹, de noviembre del 326 a julio del año siguiente. En la confluencia del Indo, Acesines e Hidaspes se nos narra un episodio en el que D.S., en XVII 97.2, compara⁶⁰ expresamente a Alejandro con Aquiles en su lucha a cuerpo con los remolinos (*Il.* XXI 228-382). El peligro corrido por el rey, en este caso sin dejar la nave, es señalado también por Q.C. en IX 4, 11-14. De otra parte, el ejército griego fue testigo de un fenómeno poco relevante en el Mediterráneo: las mareas⁶¹. Las fuertes oscilaciones⁶² del océano Índico afectan a la propia desembocadura del Indo, provocando estupor entre los macedonios: como tiene lugar el varado de las naves con la bajamar, ‘casi no podían dar crédito a sus ojos ante el espectáculo del peligro corrido: un naufragio en tierra firme, un mar en un río’; sin embargo, Alejandro, una vez más, según nos cuenta Curcio en esta ocasión, observa y envía a hombres para que le avisaran de los cambios marinos que pondrían de nuevo la flota en movimiento; el episodio termina con Alejandro adentrándose con unas pocas naves en el mar⁶³, cumpliendo su deseo de ir más allá que ningún otro. Así lo cuenta Plutarco, en *Alex.* 66 1.2, que no menciona, como tampoco Diodoro, mareas ni distancias: ‘Y, cuando arribó con las naves en el Océano, navegó hasta una isla que él mismo denominó Escilustis, pero otros Psiltukis. Una vez que desembarcó allí, practicó un sacrificio a los dioses y observó la naturaleza del mar y de sus costas en la medida en que era abarcable; y, luego de rogar que ningún hombre después de él superara los límites de su expedición, dio la vuelta’.

⁵⁷ Para la explicación de sus propiedades, cf. Lucrecio, VI 848-878. De un agua cuya temperatura cambia han hablado muchos autores desde Heródoto en IV 181: Plinio, en *N.H.* II 103, se refiere *stagnum*; Mela, en I 8.39, *fons quem Solis adpellant*; Ovidio, en *Met.* XV 309-310, encabezando noticias paradoxográficas; Silio Itálico, en III 669-672; etc.

⁵⁸ Cf., por poner un ejemplo, el arriesgado paso del Tigris, según lo cuenta D.S., XVII 55.4: ‘pues la profundidad del paso superaba sus pechos y la fuerza de su corriente arrastraba a muchos de los que cruzaban y le quitaba el apoyo a sus piernas: la corriente venía a dar en las armas, alejaba a muchos y los empujaba a peligros extremos; pero Alejandro, tras maquinarse cómo hacer frente a la impetuosidad de la corriente, mandó a todos trabar sus manos unos con otros y hacer con todo el grupo apretado algo parecido a una barrera’. Para Q.C., IV 9 15-23 fue una ardua empresa y en Arr., *An.* III 7.5, ocupa una sola frase: ‘atravesó el río, a duras penas por la fuerza de la corriente.’

⁵⁹ Cf. Plu., *Alex.* 66.6.

⁶⁰ ‘Pues había esquivado los mayores peligros y había combatido con un río de forma similar a Aquiles’.

⁶¹ Cf. Q.C., IX 9 y Arr., *An.* VI 19.

⁶² Arriano en otros lugares se refiere a las mareas que dejan los árboles en seco (*An.* VI 22.6) o relativas al golfo Pérsico, cuando, al bajar la marea, entorchocan tres naves y quedan en seco, si bien con la pleamar se recuperan (*Ind.* 37.5-7).

⁶³ La distancia recorrida varía según las fuentes (200 o 400 estadios), así como el número de islas (una o dos) que divisó (Cf. D.S., XVII 4; Q.C., IX 9.27; Plu., *Alex.* 66.1-2; Arr., *An.* VI 19.3).

Incluso fueron testigos de un eclipse de luna⁶⁴ que tuvo lugar la noche del 20 al 21 de septiembre del 331, unos días antes de la batalla de Gaugamela. Alejandro pide la opinión de los adivinos egipcios, quienes, aunque sabían que los astros tienen órbitas fijas y que el eclipse de luna se produce por interposición de ésta por detrás de la tierra o cuando es tapada por el sol, prefirieron explicar que la pérdida del brillo de la luna, astro de los persas, significaba la ruina de ese pueblo, circunstancia que aprovechó Alejandro para enardecer los ánimos de su ejército y levantar el campamento.

6. Para finalizar y por su interés científico nos detendremos en el camino de regreso a Babilonia desde la India. Alejandro lo organiza por tres vías⁶⁵: Un grupo, con Crátero al mando de elefantes y lo más pesado del ejército, por el camino noroccidental a través de Aracosia, quedando fijado el punto de encuentro en Carmania. Después de haber llegado a Pátala, Alejandro se adentrará con otro grupo por el desierto de Gedrosia (Beluchistán), y, en tercer lugar, Nearco regresará⁶⁶ con la flota desde Pátala, en el delta del Indo, a las desembocadura del Éufrates. Las razones para esta ruta marítima las expone Arriano, en *Ind.* 32.11, por boca de Nearco: ‘El motivo de la expedición por mar no había sido que a Alejandro le resultara imposible conducir la totalidad de su ejército sano y salvo por tierra, sino porque le interesaba conocer las playas de toda la franja costera, los puertos e islotes que en ella hubiera, recorrer todos los golfos y ciudades costeras, e informarse de qué partes del país eran fértiles y cuáles desiertos’, y más resumida en *Ind.* 20: ‘Alejandro tuvo un vivo interés por bordear la franja de mar que va desde la desembocadura del Indo hasta el golfo Pérsico’. Los textos reflejan el interés de Alejandro y su preocupación geográfica por conocer todos los detalles.

A los del primer grupo no les ocurre nada. Con respecto al grupo segundo se ha dicho que la elección de la ruta⁶⁷ constituyó el único error militar-estratégico de Alejandro Magno. El general macedonio era un maestro en logística y en preparar avituallamientos, forrajes, transporte y en calcular las distancias. Pero en esta ocasión, bien por emular y superar⁶⁸ a Semíramis, que había salido viva, pero sólo con 20 hombres al huir de los indios, bien por imitar a Ciro, el hijo de Cambises, que tras recorrer el desierto, no pudo conquistar la India, pues sólo llegaron siete hombres, bien por querer realmente mantenerse cerca de su flota, tomó este camino pegado a la costa. Él quiere ir pegado al mar para buscar pozos y amarres para Nearco. Pero las duras condiciones desérticas, con 52°, les obligan a caminar de noche y lejos de la costa. La penosa mar-

⁶⁴ Lo describen Q.C., IV 10 y Arriano, brevemente, en *An.* III 7.6.

⁶⁵ Los preparativos pueden verse en Arr., *An.* VI 17; *Ind.* 18-19;

⁶⁶ Cf. D.S., XVII 104.3: ‘Así las cosas, Alejandro incendió cincuenta buques y, tras entregar el resto de la flota a Nearco y a algunos otros de sus amigos, les prescribió que navegaran todo el litoral a través del Océano y que, tras examinar con cuidado todo, se encontraran con él en la desembocadura del río Éufrates’; Plu., *Alex.* 66.3: ‘Ordenó que las naves fueran costeando, con la India a la derecha, nombrando comandante a Nearco y primer piloto a Onesícrito’:

⁶⁷ Hay una tesis de S.T. Hutzel, *From Gedrosia to Babylon*, 1974 que no hemos podido ver.

⁶⁸ Así lo explica Arr., *An.* VI 24.

cha⁶⁹ desde el territorio de los oritas a Pura, en noviembre del 325, dura según Plutarco, en *Alex.* 66.7, 60 días. Les ocurre de todo: las acémilas mueren por el sol abrasador hundidas en la arena; acampan en una torrentera y les sorprende una tormenta seguida de inundación matando a mujeres y niños; los guías pierden el camino porque el viento ha borrado las huellas; la búsqueda de agua dulce es continua. Arriano sitúa en estas circunstancias⁷⁰ un conmovedor relato que, con ligeros cambios, Plutarco, en *Alex.* 42.6-10, narra cuando perseguía a Darío, y que Curcio, en VII 5.10, sitúa en Sogdiana: un soldado encuentra un poco de agua, apenas un casco y se lo ofrece a Alejandro; éste, solidario con sus hombres, como no había agua para todos, tira el deseado líquido al suelo y levanta el ánimo de la tropa.

Para conformar la expedición del tercer grupo, Alejandro (según datos de Arr., *Ind.* 18) reunió a los más expertos marineros de su tropa: fenicios, chipriotas, egipcios y marineros de las islas. Y Arriano, en *An.* VI 28.5-7, nos resume el primer tramo de la navegación, narra el primer encuentro Nearco-Alejandro y anuncia su otra obra: ‘mientras tanto Nearco, que había circunnavegado el territorio de los oritas, gadrosios y país de los ictiófagos, puso rumbo hasta las zonas costeras habitadas de Carmania. Desde la costa se adentró con unos pocos hombres en busca de Alejandro a quien contó los pormenores de su periplo por el mar Exterior. Alejandro le ordenó regresar a puerto y que continuase el periplo hasta llegar al territorio de Susa y la desembocadura del Tigris. Tengo yo la intención de escribir la historia de este viaje de Nearco desde el Indo a la desembocadura del Tigris en el Golfo Pérsico, siguiendo su propio testimonio’. Así lo hace, remonta el Pasitigris, donde tiene lugar la segunda entrevista (y le es concedida una corona de oro) en el puente de barcas que Alejandro había hecho preparar para que su ejército atravesara el río a unos 112 kms. de Susa.

Por tanto, el conocimiento de estas costas y del actual golfo Pérsico se lo debemos a Nearco⁷¹, originario de Creta, navegó con su flota con vientos del nordeste y su relato constituye la segunda parte de la *Indiké* de Arriano, anticipando en 19.9: ‘Mi objetivo en este relato es el periplo que realizó Nearco con la flota, partiendo del Indo a través del Océano, hasta alcanzar el golfo Pérsico, llamado por otros mar Rojo.’ Llevaban 5000 hombres en 50 naves, tratados hostilmente por los indígenas lo que provocaba dificultades en la reparación de las naves y en el abastecimiento de agua potable y comida. La empresa de Nearco habría sido más completa si hubiera circunnavegado la península arábiga, y comprobado que el Océano entra, *stricto sensu*, en el mar Rojo, empresa proyectada por Alejandro, pero suspendida por su prematuro fallecimiento.

En todo caso la información facilitada por Nearco puede ser considerada propiamente como un periplo: desde el siglo VI, se elaboraron narraciones escritas que fueron las

⁶⁹ Murió la cuarta parte de las tropas que habían iniciado el regreso, según Plutarco en *Alex.* 66.4, que ofrece el dato más favorable; un tercio, según otros, o incluso la mitad.

⁷⁰ *An.* VI 26.

⁷¹ Arriano incorpora el relato en *Ind.* 21-43. Es una navegación de cabotaje por el Gran Mar y añade información de Megástenes, embajador ante Chandragupta, rey de Pataliputra (302-288) y de Eratóstenes.

primeras descripciones geográficas, pues consistían en un diario donde se iban registrando las peculiaridades de la costa y describiendo los puertos naturales de la misma, sus ríos, cabos, golfos, estado de la mar y demás características, con indicación de las distancias entre las referencias y en ocasiones, alusión a la fauna, la flora y los pueblos que habitaban los diferentes parajes. En este sentido la segunda parte de la *India* de Arriano, basada en los datos de Nearco, sería un periplo ‘de manual’.

Alejandro quería recorrer tierras y tenía planes globales, según atribuye Arriano al macedonio, *An.* V 26: ‘Ahora bien, si alguno de vosotros desea conocer cuál será el límite a nuestro incesante pelear, sepa ése que es poco lo que nos queda hasta llegar al río Ganges y el mar Oriental. Os aseguro que este mar está unido al mar Hircanio pues el Gran Mar rodea completamente la tierra. A macedonios y aliados os demostraré que el golfo Índico se comunica con el golfo Pérsico y el mar Hircanio con el golfo Índico. Desde el golfo Pérsico nuestra flota circunnavegará por Libia hasta llegar a las Columnas de Hércules’. De estos proyectos sólo pudo realizar el de Nearco⁷², entre el Índico y el Pérsico, que puso fin al convencimiento de que las fuentes del Nilo estaban en la India. Todo lo demás quedó trastocado con su muerte en Babilonia el 10 de Junio de 323 a punto de cumplir 33 años.

En fin, Alejandro ofreció a sus contemporáneos muchos y nuevos datos para el conocimiento del nuevo mundo oriental como resultado de sus expediciones. Además, como muestra de su impronta, podemos citar las disputas por la custodia de su cadáver, que finalmente fue trasladado a Egipto, donde Ptolomeo erigió un magnífico mausoleo en Alejandría; fue visitado por César, Augusto y Calígula, quien, según Suetonio, en *Caligula*, 52,3, arrebató la coraza del rey macedonio con la que solía revestirse.

Enorme ha sido el éxito literario en todas las épocas y lenguas de este personaje histórico, así como también ha servido de referente militar; espejo en el que se miraron los más grandes generales conquistadores, en época romana, Aníbal; en el s. XVIII, tan neoclásico e imperialista, Napoleón, que supo rodearse de especialistas y profesionales en sus campañas; en el siglo XX, el general norteamericano Patton.

Los textos griegos y latinos que nos narran las andanzas de Alejandro por medio mundo no sólo han ofrecido materia militar⁷³, literaria⁷⁴ o científica, sino también artística en todas sus variantes: desde el mosaico conservado en Pompeya con los protagonistas de la batalla de Iso, las numerosas efigies clásicas, los cuadros de autores como A. Altdorfer (1529), Ch. Lebrun (1670 y 1680), J. der Vos (1725), que recrean

⁷² Incluso en sus últimos días Alejandro sentía curiosidad por la expedición del almirante y amigo: ‘Diez días antes del final, tras bañarse, practicó de nuevo el sacrificio habitual y, acostado en el cuarto de baño, pasó el tiempo con Nearco y compañía escuchando las circunstancias relativas a su navegación y al Gran Mar’ (Plutarco, *Alejandro*, 76.3).

⁷³ Entre sus mejores estrategias militares se encuentra la denominada del ‘yunque y el martillo’ que corresponde a la infantería aguantando la embestida del enemigo y a la caballería rodeándolo y golpeándolo por detrás de forma que, incluso en inferioridad numérica, vencieran sus tropas.

⁷⁴ Incluso en nuestros días numerosas obras novelan la figura de Alejandro: V.M. Manfredi, *Alexandros*, Barcelona, 1999; M. Renault, *Alejandro Magno*, Barcelona, 2004 (= *The nature of Alexander*, 1975); C. Mossé, *Alejandro: el destino de un mito*, Madrid, 2004.

batallas y triunfos en diferentes momentos, hasta su plasmación en el séptimo arte con las películas de 1955 dirigida por Robert Rossen y protagonizada por Richard Burton y la versión, con música de Vangelis, de Oliver Stone, 2004, 'Alejandro Magno', en cuya carátula promocional original figuraba *Fortune Favors the Bold*, subtítulo con resonancias virgilianas (*audentis Fortuna iuvat*, *Aen.* X 284) y plinianas⁷⁵ (*fortes ... fortuna iuvat*, *Plin. Ep.* VI 16,11), que conviene a tan excepcional personaje.

⁷⁵ Otras referencias en A. Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, 1999, p. 24.

VENCEDORES Y ESCLAVOS: LAS TROYANAS DE EURÍPIDES¹

DOMINGO PLÁCIDO
Universidad Complutense (Madrid)

La presentación de las *Troyanas* revela el papel de la guerra y la flota en la ideología cívica de Atenas², integrado dentro de la ideología hoplítica del discurso fúnebre. Como tal se presentan las intervenciones de Posidón y Atenea en el Prólogo, las divinidades que se caracterizan ante el público porque han disputado por el patrocinio de Atenas y que aquí se reconcilian ante las desgracias de la derrota troyana.

La presencia de Atenas está mencionada entre los posibles δεσπότης de las cautivas (29-31). El coro, por otra parte, ante la inminente perspectiva de la esclavización, querría ir como cautiva a la “ilustre y próspera tierra de Teseo” (207)³, pero no a Esparta: “Pero a los remolinos del Eurotas, a la odiosa tierra nodriza de Helena, ¡nunca!” (210-11)⁴. Queda, pues, patente la lealtad a Atenas y la hostilidad hacia Esparta, por más que el drama revele muchos matices en los juicios morales. Las posibles alusiones a Atenas como entidad esclavizadora quedan por ello enmarcadas históricamente en los enfrentamientos bélicos, aunque en ese preciso momento de la representación de la obra no haya guerra.

Sin embargo, poco antes del estreno ha tenido lugar el episodio de Melos, sometida al Imperio por parte de los atenienses. Las palabras de Taltibio en 726, cuando aconseja a Andrómaca que asuma la realidad: “Y como así va a ser, procura dar muestras de la mayor sensatez”, se han relacionado con las de los atenienses que aconsejan a los melios asumir la realidad del dominio ateniense como inevitable⁵.

Poco después, en el año 415, en el mes de marzo, tuvo lugar la sesión de la Asamblea para debatir sobre la expedición a Sicilia. En la narración literaria, Tucídides hace

¹ La feliz oportunidad de rendir homenaje a mi buen amigo José García López, en una amistad mantenida a pesar de los largos espacios sin comunicarnos directamente, me permite recuperar temas siempre amados, como el de la tragedia, desde luego en su proyección histórica.

² N.T. Crouly, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge Univ. Press, 1994, pp. 48-9.

³ En general, se utiliza la traducción de J. L. Navarro, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

⁴ A.H. Sommerstein, “The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aechylus”, en C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 72.

⁵ S.A. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster, Aris & Phillips, 1986, *ad loc.*

notar una clara unidad estilística entre ambos episodios, Melos y Sicilia⁶. El momento de la representación es, desde el punto de vista de la guerra misma, un momento de transición.

En la guerra entre ciudades, la esclavización es principalmente el resultado del trato de las mujeres y los niños. Tal es la situación que aparece en la tragedia. Hécuba es llevada como esclava (δούλα), en 140; las troyanas lloran su δουλεία en 158. Las últimas palabras de Hécuba (1328-30) van en la misma dirección: “¡Ay temblorosos miembros, guíad mi paso, ay ay, en dirección desdichada, al día de mi perpetua esclavitud!”. El niño, como no iniciado y por tanto ajeno de modo institucional a la ciudadanía, era una posible víctima de la esclavización⁷. Así se muestra cuáles son los límites de la ciudadanía para quienes no están perfectamente integrados en el cuerpo ciudadano con todas sus consecuencias. Tucídides proporciona muchos ejemplos de esclavización de mujeres y niños⁸.

En el invierno de 416 a 415 ha tenido lugar la sumisión de Melos, a propósito de la que Tucídides (V 85-116) redacta el famoso diálogo expresivo de la violencia de la conquista. La acción termina también con la esclavización de mujeres y niños (V 118) y la muerte de los ἡβῶντες, los que han llegado a la edad de la iniciación a la que no pudo llegar Astianacte, que no alcanzó ni el matrimonio ni la tiranía (1167-9), ni ha podido morir por su ciudad “tras lograr juventud” (ἥβης), sin alcanzar la condición propia de los ἡβῶντες. Héctor como ciudadano y guerrero muere y Andrómaca como mujer se transforma en esclava (677-8).

Por ello, la victoria en sí no es objeto de alabanza sin discusión; de hecho, pueden ser mejores los vencidos, según se muestra en los versos 365, “Voy a demostrar que los ciudadanos de esta ciudad salen mejor parados”, en referencia a la ciudad de Troya (πόλιν δὲ δεῖξω τήνδε μακαριωτέραν); 386, “Los Troyanos, al principio, morían por su patria, hecho éste que supone el mayor timbre de gloria” (τὸ κάλλιστον κλέος); 400-2, “Pues sin lugar a dudas el hombre sensato debe evitar la guerra, pero si va a ella el morir con honor no es corona deshonrosa, en tanto que es deshonroso el morir de forma indigna”, todo ello en el discurso de Casandra, que pone de relieve desde el principio las tensiones que se concentran en la ciudad en guerra, a pesar de la presencia inicial de la ideología de la victoria.

A pesar de la guerra, el protagonismo se encuentra en poder de las mujeres. Son por otra parte reinas convertidas en esclavas, las víctimas inmediatas de la guerra, directamente esclavizadas. Los problemas de la sociedad en general se expresan en términos

⁶ W.R. Connor, *Thucydides*, Princeton Univ. Press, 1984, p. 158.

⁷ D. Plácido, “*Paides* y *hebontes*: los diferentes tratamientos de cautivos en las guerras entre ciudades”, en M^a.M. Myro, J.M. Casillas, J. Alvar, D. Plácido (eds.), *Las edades de la dependencia durante la Antigüedad*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, pp. 91-99.

⁸ D. Plácido, “La mujer en el *oikos* y en la *pólis*: formas de dependencia económica y de esclavización”, F. Reduzzi, A. Storchi, *Femmes-esclaves. Modèles d'interprétation anthropologique, économique, juridique*, Nápoles, Jovene, 1999, p. 18.

femeninos⁹. Pero será precisamente la voz femenina de Casandra la que vaticina la caída del vencedor insolente, que se presenta como poderoso, porque sólo la mujer, para los griegos, es capaz de expresar las debilidades de la naturaleza humana. También el sufrimiento del derrotado aparece expresado a través del matrimonio femenino, pues Casandra es cogida, no como esclava, sino como secreta novia de Agamenón (252), según Taltibio, pero Hécula ve la similitud en una boda “oficiada a punta de lanza de manos argivas” (346) y Andrómaca parte también como una novia hacia la esclavitud (660)¹⁰.

Las penas de las mujeres se identifican con las de la comunidad, como si toda la colectividad fueran mujeres, por el hecho mismo de ser supervivientes¹¹. Lo femenino aparece, pues, en general, como instrumento de expresión de los aspectos dramáticos de la sociedad masculina. Sólo a través de la mujer puede expresarse la tragedia del vencido que no muere en la derrota. Al aceptarse la lamentación como función femenina¹², sólo a través de ella puede expresarse el dolor. Las características de lo femenino y las de la guerra se conjugan para delimitar el ámbito histórico de la expresión dramática.

En esa situación se hacen patentes las polaridades básicas de la sociedad: el libre y el esclavo, el primero como dueño a consecuencia de la guerra; el hombre y la mujer¹³, entre quienes se define una nueva diferencia en el tratamiento de los vencidos; griegos y bárbaros, encarnados en los mismos griegos, “inventores de tormentos bárbaros”, según Andrómaca (764), a propósito de la muerte de Astianacte, en una dicotomía expresivamente marcada para señalar la aparente paradoja (ὦ βάρβαρ' ἔξευρόντες Ἕλληνες κακῶ). Barlow¹⁴ cree que aquí está el corazón de la obra. Los atenienses han sustituido a los persas como esclavizadores. Ahora bien, ésa era en gran medida la justificación de que los bárbaros se pudieran someter a la esclavitud de modo natural, lo que permite prever el destino de los atenienses si son derrotados en el futuro.

El ἀγών desempeña, como es normal en la tragedia, un importante papel en la definición del drama. En este caso es la guerra como ἀγών la que se constituye en escenario de la autodefinition de las partes¹⁵, en tanto en cuanto proporciona las condiciones para la στάσις¹⁶, que viene a ser el estado natural de las relaciones humanas, como en Tucídides, en quien la guerra se define como el lugar donde se revela la naturaleza humana. La estructura de la obra, en que el final del drama se revela desde el principio, parece

⁹ D. Plácido, “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia Historica. Historia Antigua*, 18, 2000, pp. 49-63.

¹⁰ R. Seaford, “The Tragic Wedding”, *JHS* 107, 1987, pp. 106-130.

¹¹ M. Dyson, K.H. Lee, “The Funeral of Astyanax in Euripides’ *Troades*”, *JHS* 120, 2000, p. 21.

¹² J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1991, p. 162.

¹³ Croally, *cit.*, p. 46.

¹⁴ Barlow, *cit.*, *ad loc.*

¹⁵ Croally, *cit.*, p. 56.

¹⁶ Croally, *cit.*, p. 51.

indicar que el problema no tiene salida, ni siquiera a través de un *deus ex machina*¹⁷. Las esperanzas desaparecen en todos los terrenos¹⁸.

Según la *Hipótesis* que se transmite con el manuscrito de las *Trojanas*, al abandono de Ilión de parte de los dioses (26) ha seguido la decisión de los dioses de hacer perecer el ejército aqueo. Nadie puede confiar en el amor de los dioses, ni siquiera los atenienses, para lo que quedaría anulado el optimismo cívico¹⁹ que había caracterizado la época del imperialismo de Pericles. El castigo de los griegos viene tanto por Atenea como por Posidón (57-8), por su insensata destrucción de ciudades (95-7): “Estúpido es el mortal que saquea ciudades, pues al dejar en desolación templos y tumbas –santuarios de los muertos– no hace sino cavarse su propia fosa”. Son los mismos griegos los que han provocado su propio castigo²⁰. Desde el principio se señalan así las perspectivas de destrucción para los aqueos. Atenea se propone darles un “amargo regreso” (66), “un regreso lamentable” (75).

Cassandra, destinada a compartir el lecho de Agamenón, desde 354, en que pide a su madre: “disfruta de mi boda con el rey”, señala la similitud para las mujeres entre el matrimonio y la esclavización, e inmediatamente después vaticina que el destino de los vencedores será peor que el de los vencidos: “... va a celebrar conmigo una boda más nefasta que la de Helena Agamenón, el soberano ilustre de los aqueos. Pues ... voy a matarle; voy además a destruir su palacio tomando cumplida venganza de mis hermanos y de mi padre” (357-360). Los aqueos no morían en la guerra hoplítica, privados “de las fronteras de su tierra ni de su patria de altas torres” (375-6), sino en una guerra imperialista, como los atenienses. Los muertos “yacen en tierra extranjera” (378). Los troyanos en cambio “morían por su patria” (387). La vencida se convierte en vencedora: “Ante vosotros muertos llegaré triunfadora tras devastar las mansiones de los Atridas por cuya causa perecimos” (460-61). La derrota y la esclavización se traducen así en destrucción de Agamenón y gloria de los troyanos²¹. Así, la rodela de Héctor será “más mercedora de honores que las armas del sabio y malvado Ulises”, dirá Hécuba (1224-5).

En conclusión, la guerra se presenta como el escenario de un proceso de cambio que conduce de la posición de conquistador a la de esclavo, de la condición de tiranos, en palabras de Hécuba (τύραννοι, 474), a esclavos (δούλη, 490). “Un yugo de esclavitud ha hecho presa en Troya”, concluye también Andrómaca (600). “La nobleza se torna en esclavitud”, comenta la misma más adelante (614-5), la que luego (616) se refiere a ἀνάγκη (τὸ τῆς ἀνάγκης δεινόν), y (631; 634-683) hace un alegato sobre las ventajas

¹⁷ F.M. Dunn, “Beginning at the End in Euripides’ Trojan Women”, *RhM* 136, 1993, pp. 22-35.

¹⁸ A. Poole, “Total Disaster: Euripides’ the Trojan Women”, *Arion* 3, 1976, p. 276.

¹⁹ R. Parker, “Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology”, en C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 154.

²⁰ Gregory, *cit.*, p. 175.

²¹ D.J. Conacher, “The Trojan Women”, en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford Univ. Press, 1983, p. 335.

de estar muerto. Tanto ἀνάγκη como la preferencia de la muerte a la vida se identifican con el pensamiento órfico y sus relaciones con la esclavitud. En esta obra es especialmente patente el cambio de lo bueno a lo malo: “Quien ha sido feliz y va a dar en la desgracia ve alejarse su alma de su felicidad anterior” (639-40)²².

Más tarde (886), Hécuba se dirige a Zeus sin saber si representa la ἀνάγκη de la naturaleza o el νόϋς de los mortales, lo que Menelao considera (890) una plegaria de nuevo cuño. “Es necio el mortal que se alegra creyendo que le van bien las cosas. Los avatares del azar con sus vaivenes, al igual que un hombre caprichoso, van dando saltos acá y allá y al mismo hombre no le van siempre las cosas bien”, dice Hécuba (1203-6), con alusión a las desgracias previstas para los griegos por Casandra en 447²³, es decir, como final de los vencedores. El vencedor mata por temor, como hacen los argivos con Astianacte (1190-91).

En cierto modo, puede verse la obra como un ejercicio de autoexamen de Atenas²⁴. El final, “...echa a andar hasta las naves de los aqueos...” (1332), puede leerse como una alusión final a la imagen inicial, imagen siniestra de la tragedia: el imperio como origen de los males, el inicio feliz como promotor de las desgracias finales. Son como las predicciones de los dioses, las que se situaban entre Melos y Sicilia. Allí se revela el miedo a las acciones agresivas del δῆμος. Por otro lado, ha desaparecido la eficacia del debate, como se demuestra en la inutilidad del planteamiento de Hécuba (906-910)²⁵. La brutalidad esclavizadora lleva a la autodestrucción de los griegos²⁶. Es el final de una civilización en que sólo sobrevive el lamento ritual por encima del razonamiento y la dialéctica²⁷.

Atenas es tanto Troya como los aqueos: cuando actores y coro se dirigen a Troya se dirigen al público. Al final del primer parlamento de Posidón resulta explícito (45-47): “Ciudad antaño próspera, adiós; adiós ciudad de pulidas piedras; si no hubiera dado al traste contigo Palas, la hija de Zeus, estarías aún sobre tus cimientos”; está describiendo a Troya, pero también es Atenas la ciudad atacante de Palas²⁸. El auditorio se identifica con el vencedor y con el vencido en la misma situación dramática²⁹.

Atenas es vencedor y vencido: entre Melos y Sicilia se produce la περιπέτεια en que los atenienses comienzan a ver, como resultado de la esclavización imperialista, su propia esclavización. Como efecto para los vencedores se producirá la esclavización del δῆμος esclavizador en la Guerra del Peloponeso, y eso lo percibe la intuición histórica y social de Eurípides, cuando expone como efecto la destrucción y esclavización de los

²² Gregory, *cit.*, p. 155.

²³ Barlow, *cit.*, *ad loc.*

²⁴ Croally, *cit.*, p. 16.

²⁵ R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, p. 65.

²⁶ Rehm, *cit.*, p. 70.

²⁷ P.E. Easterling, “Tragedy and Ritual”, en R. Scodel (ed.), *Theater and Society in Classical World*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1993, pp. 7-23.

²⁸ D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance and Theatrical Meaning*, Cambridge Univ. Press, 1997, pp. 119; 219.

²⁹ Wiles, *cit.*, p. 220.

vencedores y esclavizadores aqueos en la Guerra del Peloponeso. Lo que sería “vencedores y esclavas”, como dos grupos humanos enfrentados, será “vencedores y esclavos” como dos adjetivos dedicados al mismo colectivo, el δῆμος de los atenienses.

LA EXCUSA DE HERA*

JAUME PÒRTULAS
Universidad de Barcelona

A pesar de que algunos incorregibles moralistas (empezando por el mismo Platón) le hayan opuesto los reparos más vehementes, hace ya mucho tiempo, supongo, que la *Dios apatê* constituye un pasaje favorito de la inmensa mayoría de lectores de la *Iliada*, sin excluir siquiera a los filólogos de profesión. Las admirativas palabras de Walter Leaf (II, p. 62) pueden servir de expresión al sentir de esta mayoría: "... the lulling of Zeus by Hera's wiles [...] is radiant with humour, grace, and healthful sensuousness – qualities which give it a marked individuality among all the beautiful episodes of the *Iliad*, and stamp it as the work of a single hand".

En el marco de este espléndido episodio, todo el mundo recordará, sin duda, la excusa que Hera utiliza para conseguir que Afrodita le preste el ceñidor de Persuasión (*Iliada* xiv 198-210): "Dame ahora el amor, dame el deseo, con que tu sueles domar dioses y hombres, inmortales a la par que mortales; pues quiero ir de la tierra feraz a los confines, para ver a Océano, de los dioses origen, y con él a la madre Tethys. Ellos en su palacio, de las manos de Rea recibida, muy bien me alimentaron y criaron, cuando Zeus tonante asentó al gran Crono debajo de la tierra y del mar infecundo. Ahora voy a verlos y arreglar sus querellas infinitas. Porque ha mucho tiempo que están separados el uno del otro. ¡Adiós lecho común, adiós amores, después que el mutuo enojo invadió su alma! Si yo, con mis palabras, les toco el corazón y los convenzo, y los echo otra vez sobre su lecho para unirse en amor, los dos ya siempre me llamarían venerable y querida..." (Traducción de Daniel Ruiz Bueno, ligeramente modificada).

Como comenta Willcock (II, p. 230, *ad loc.*), la excusa que aduce Hera (que no puede, por motivos obvios, decir la verdad a Afrodita) para pedirle los encantos de Persuasión, de los que ésta dispone, resulta tan brillante como plausible: al parecer, el matrimonio de los dioses primordiales, Océano y Tethys, ha entrado en irreversible crisis; y ella, en razón de su antigua gratitud, desea reconciliarlos. ¿Acaso no fueron ambos quienes la acogieron durante la gran crisis cósmica, cuando el destronamiento de

* Una versión provisional de este texto fue leída en Septiembre de 2003, en el marco del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, en la Universidad de Santiago de Compostela, pero no publicada. Es con placer que lo recupero ahora, para dedicarlo al profesor José García López, con motivo de su jubilación académica.

Crono y los Titanes por parte de Zeus y sus Olímpicos? Los datos filológicos necesarios para la comprensión del pasaje pueden hallarse cómodamente reunidos en Janko (1992: 181). La narración a propósito de Océano y Tethys procede de una *Teogonia* distinta de la hesiódica, pero muy semejante al poema ‘órfico’ (con comillas o sin comillas, al gusto de cada cual) que cita Platón, en *Crat.* 402b y otros pasajes¹. Janko (*ibidem*) precisa muy razonablemente que “there is no reason why divergent myths should not have been current, whereby the first separation, anthropomorphized as a quarrel, was between either Sky and Earth, or the aquatic parents of Sky and Earth; [...] both myths were known in the Levant by the early first millennium...”. Pero hay un detalle, en la canónica discusión de Janko, que desearía ampliar y precisar, en la medida de lo posible: a saber, que Homero se limita a ironizar, a divertirse, con la noción de que, si esta envenenada querrela conyugal terminara, el mundo revertiría al caos primordial. A mi entender se trata de una noción muy antigua y tradicional, que forma parte, per así decir, del ‘núcleo duro’ del relato. El objetivo de esta nota no es otro que intentar elucidarlo un poco, con la ayuda de algunas nociones básicas de la Historia comparada de las Religiones, fundamentalmente la del llamado *deus otiosus*.

* * * * *

Tomo prestada a una autoridad tan sólida como la de Angelo Brelich (1966: 14) una definición sumaria de este concepto: “... Diverse mitologie conoscono un essere che ha creato (seppure non dal *nulla*) il mondo, i primi uomini, eventualmente ha dato a questi le prime istituzioni, ma poi con ciò ha assolto alla propria funzione e non interviene più nelle sorti del mondo creato [...] Talvolta il mito stesso della creazione termina con il ritiro dalla scena del creatore: egli ha compiuto la sua opera [...] ma ecco che accade qualcosa per cui il creatore, adirato o offeso, si ritira dalla terra [...] Raffaele Petazzoni² ha messo in luce che l’inattività del creatore dopo la creazione ha una funzione positiva: conservare immutato l’ordine costituito una volta per sempre con la creazione”.

Ya se comprenderá en seguida, supongo, el sentido de mi propuesta. El padre Océano y la madre Tethys son divinidades de los orígenes; de su abrazo primordial surgieron algunos de los seres primigenios que, de acuerdo con viejas teogonías, articularon el primer estadio en la constitución del cosmos. Pero su abrazo cesó al final de estos tiempos primordiales; y ello constituye un postulado básico para la preservación del orden cósmico actual. Su fecundidad perpetua habría constituido una amenaza tan grave para el cosmos como la virilidad excesiva de Urano, de no haberse producido su oportuna castración por parte de Cronos. De modo que lo que Hera sugiere veladamente (y también irónicamente, desde luego) equivale nada menos que a poner en marcha de nuevo un proceso que daría al traste con el orden universal, el orden de Zeus. Claro que, en

¹ *Fr.* 15 Kern = 22 Bernabé. *Cf.* también Rudhardt (1971: 43-7, 61-2) y West (1983: 116-21), a los que ya remite Janko.

² *Cf.* (añado por mi cuenta) Giusti (1988: 200-34; 245-312; 399-406).

realidad, algo así se propone (aunque sobre presupuestos relativamente inofensivos) en algunos momentos de la *Dios apaté*.

* * * * *

Mis objetivos en esta breve nota son básicamente de alcance metodológico: a) comprobar la eficacia de un concepto fundamental en Historia comparada de las Religiones (*scil.* el del *deus otiosus*), para iluminar un oscuro rincón de la mitología iliádica; b) contribuir un poco a disipar la noción (del todo anacrónica, pero que disfruta de una supervivencia tenaz) de que el panteón homérico es poca cosa más que un frívolo juego de no se sabe muy bien qué clase de “imaginación poética”; c) recordar que el poeta de la *Iliada* opera a partir de nociones ampliamente asentadas y difundidas en los sistemas politeístas de tipo clásico. Pero para que mi ilustración se sostenga, es preciso establecer que no he caído en el juego fascinante, pero irresponsable, de la comparación antihistórica, arbitraria. Para tranquilizarme a mí mismo, he cotejado en el *Diccionario* de Mircea Eliade (Eliade & Couliano 1990) la entrada *deus otiosus*. He hallado que se documenta particularmente en tres áreas geográfico-culturales (y cronológicas) muy diferenciadas: a) los Yoruba del África Occidental (Nigeria y Benin), entre quienes este ser se llama Olorun; b) algunas tribus de la Selva tropical amazónica, que veneraban a un Ser supremo, Karukasaibe, el cual se alejó de este mundo y sólo regresará para destruirlo por el fuego; c) cuando la historia escrita empieza en Sumer, hacia el 3500 aC, Anu, el dios del Cielo, ya era un *deus otiosus*. Naturalmente, este es el ejemplo que nos importa aquí. Nos importa, ya se comprende, *no* porque el problema de las influencias, directas o indirectas, sea significativo en nuestro contexto; tampoco porque la proximidad, geográfica o cronológica — que no se da en modo alguno —, pueda incidir en la discusión presente. Lo único que *sí* importa es que en Mesopotamia hallamos también un politeísmo de tipo clásico (característico de una cultura arcaica de nivel superior)³; un politeísmo que sólo difiere del griego por la vinculación mucho más estrecha, en Mesopotamia, entre mito y ritual, y porque el grado de antropomorfización de las divinidades griegas es muchísimo más acusado.

Pues bien, cualquiera que haya leído, aunque sólo sea de modo sumario, alguna traducción del *Enuma Elish*,⁴ recordará sin duda que Anu y los demás dioses primordiales *se alejan* del mundo para reposar, y ceden el poder de buen grado a sus jóvenes descendientes; pero cuando se sienten molestos y deciden recuperarlo, se produce la amenaza de un horrendo cataclismo cósmico, conjurado *in extremis* con la victoria de Marduk y el descuartizamiento de Tiamat, el monstruo de los abismos primordiales. He aquí la prueba de que, en un politeísmo de tipo clásico, el despertar de las divinidades primordiales aletargadas (que adopta muchas veces una expresión sexual) puede, y suele, constituir una amenaza horrenda contra el orden cósmico en su conjunto. Tal es la

³ Cf. Brelich (1966: 163-72).

⁴ En mi caso, me he servido de Dalley (1989: 228-77); también he consultado Penglase (1994).

excusa, y la amenaza, de la sonriente Hera; y a mi entender, no es ésta la única ocasión, en la *Iliada*, en que semejante amenaza viene sugerida. La inveterada tendencia de la mayoría de filólogos a interpretar a los dioses homéricos en clave frívola les ha hecho pasar sobre esta cuestión como sobre ascuas; pero éste es un tema que exigiría un debate infinitamente más profundo y complejo, que no podemos acometer aquí. La amenaza de Hera, desde luego, es muy grave; pero el auditorio antiguo *sabía* perfectamente (como lo saben, aunque de otra manera, los lectores modernos) que semejante catástrofe no tendrá lugar; por lo tanto, podían sonreírse con la maliciosa diosa — aunque en modo alguno a su costa.

* * * * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avagianou, A. 1991. *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Berna, Peter Lang.
- Brelich, A. 1966. *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Ateneo.
- Dalley, S. 1989. *Myths from Mesopotamia. Creation, The Flood, Gilgamesh and Others*, Oxford University Press.
- Eliade M. & Couliano, I. P. 1990. *Dictionnaire des Religions*, Paris, Plon.
- Giusti, S. 1988. *Storia e Mitologia. Con antologia di testi di Raffaele Pettazzoni*, Roma, Bulzoni.
- Janko R. (ed.), 1992. *The Iliad: A Commentary*. General Editor G. S. Kirk. Volume iv: Books 13-16, Cambridge University Press.
- Leaf W. (ed.) 1971. *The Iliad, Edited with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes & Appendices*, Amsterdam, A. M. Hakkert (Reprint de la edición de Londres 1900-1902).
- Penglase, C. 1994. *Greek Myths and Mesopotamia*, Londres, Routledge.
- Rudhardt, J. 1971. *Le Thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berna, Franke.
- West, M. L. 1983. *The Orphic Poems*, Oxford, Clarendon Press.
- Willcock M. M. (ed.), 1984. *The Iliad of Homer. Edited with Introduction & Commentary* (2 vols.), Londres, Macmillan.

LITERATURA LATINA Y MITOLOGÍA CLÁSICA: REFLEXIONES Y UNA PROPUESTA DIDÁCTICA

M^a CARMEN PUCHE LÓPEZ
Universidad de Alicante

La modesta aportación que aquí presentamos no tiene el objetivo ni la estructura habituales de un trabajo de investigación, ya que en ella no se parte de la identificación de un determinado problema o cuestión filológica sobre la que, siguiendo una argumentación, se llegue a nuevas conclusiones.

Tomando como punto de partida la fructífera simbiosis que se dio en el mundo antiguo entre mitología y literatura y la gran importancia de la mitología clásica como componente esencial de la literatura latina, –hechos sobradamente conocidos para el estudioso de ambas disciplinas–, nuestro objetivo en estas páginas es ofrecer una pequeña propuesta didáctica que, sobre el ejemplo concreto de la elegía amorosa subjetiva, pueda contribuir a adiestrar al alumno en la utilización de la mitología clásica como otra herramienta más, al igual que la gramática o la retórica, con la que llevar a cabo la compleja labor de comprensión e interpretación de los textos literarios latinos.

Nos ha llevado a creer que puede ser útil trabajar sobre esta idea la circunstancia de que impartimos docencia en una universidad donde no existe la titulación en Filología Clásica y la formación en literatura latina que reciben los alumnos, orientada más bien a ofrecer una visión panorámica de las etapas que siguió la producción literaria y de sus autores más destacados, no alcanza la profundidad y detenimiento deseables a propósito de cada obra o autor, de modo que un aspecto como la utilización de los mitos en los textos suele ser tratado de una forma bastante rápida y superficial. La experiencia nos demuestra que el alumno no especializado, cuando lee un poema cuajado de alusiones mitológicas, llega a entender, como mucho, a qué personajes o a qué episodios se refiere, pero no suele cuestionarse qué significación tienen esas alusiones para el conjunto del texto. Incluso puede que, a pesar de reconocerle su función estética, considere que se trata de un componente fácilmente prescindible que ‘estorba’ para percibir con claridad el argumento poético del texto que está leyendo, sin darse cuenta de cómo la superposición del plano mítico y el plano literario tiene en muchos casos unas consecuencias mucho más profundas para la comprensión del texto.

El deseo de salir al paso de esta deficiencia y, por otro lado, el hecho de que, inmersos como estamos en el proceso de convergencia europea, nos hallemos abocados

a la filosofía educativa del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), que concibe el aprendizaje como un proceso ininterrumpido a lo largo de la vida y trata de potenciar al máximo la autonomía intelectual del alumno¹, nos han inducido a pensar que podría tener interés ofrecer unas pautas de aproximación a los textos literarios con las que el alumno, dotado del marco conceptual adecuado, pueda reflexionar y extraer conclusiones de forma autónoma sobre la significación que el elemento mitológico aporta en la comprensión e interpretación de una determinada obra literaria.

Vamos a exponer primero unas reflexiones que, aunque sobradamente conocidas, como hemos dicho, para el estudioso, no siempre son presentadas ante el alumno de forma suficientemente explícita. Tras estas ideas, que constituyen lo que consideramos el marco teórico necesario, trataremos de profundizar más en el tema desde una perspectiva didáctica concretando una propuesta de trabajo que, dada la brevedad de estas páginas, hemos presentado de forma más bien esquemática con muy pocos ejemplos y hemos limitado a la elegía amorosa subjetiva.

1. MARCO CONCEPTUAL: LITERATURA LATINA Y MITOLOGÍA CLÁSICA

El romano, prácticamente el único gran politeísmo que no desarrolló o, mejor dicho, que no preservó la mitología autóctona², importó e hizo suyo el universo mitológico griego, de modo que la gran mayoría de los mitos transmitidos en la literatura latina son fruto del proceso de trasvase cultural que llevó a cabo una Roma poderosa pero, a la vez, rendida ante el prestigio y esplendor de la cultura griega³.

El acervo mítico que hereda había sido despojado mucho tiempo atrás de su valor sagrado, había sufrido un fuerte proceso de racionalización y era, por así decir, una mitología ‘desmitificada’, que no se entendía por sí misma y que había sido sometida a diferentes interpretaciones que, en un intento de darle un sentido racional, presuponen

¹ Sin que éste sea, naturalmente, el lugar adecuado para dar detalles sobre el llamado ‘proceso de Bolonia’, sí consideramos importante recordar que en el EEES el proceso de enseñanza-aprendizaje se concibe en su totalidad desde la perspectiva del alumno y que el llamado crédito europeo o ECTS mide en tiempo (entre 25 y 30 horas) el esfuerzo de aprendizaje y el trabajo que el alumno, más allá de la asistencia a la tradicional clase magistral, lleva a cabo para superar con éxito una asignatura. El profesor, convertido más bien en tutor, ha de programar y supervisar un plan de trabajo que permita al alumno adquirir competencias relacionadas no sólo con el ‘saber’, sino también con el ‘saber hacer’. Pueden verse al respecto, entre otros documentos, Corcuera, F. – Pagani, R., “Los créditos ECTS”, Baiona-Vigo, 4 de noviembre 2002; Pagani, R., “El crédito europeo y el sistema educativo español. Informe técnico”, Madrid 20-9-2002; Gómez, L. *et alii*, “Créditos ECTS en Filología”, en M^a A. Martínez (ed.), *Investigar colaborativamente en docencia universitaria*, Universidad de Alicante, 2004, 1-116.

² Cf. Y. Bonnefoy (coord.), *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*. Vol. III: *De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos*, ed. por J. Pórtulas y Lluís Duch, Barcelona 1997 [1981], 14.

³ Inevitablemente vienen a la mente los conocidísimos versos de Horacio, *Epist.* 2, 1, 156-157: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artis/ intulit agresti Latio*.

que los mitos no quieren decir lo que literalmente relatan, sino que ocultan un significado que hay que desvelar⁴.

Convertidos en materia de estudio para los poetas helenísticos que, con espíritu propio de coleccionista, buscaban el mito más raro o la leyenda local más oscura⁵, y una vez que, con los *neoterói*, estos ideales estéticos helenísticos de erudición y refinamiento calaron de manera profunda e irreversible en la vida literaria romana, los mitos griegos se convierten, merced a la función asimiladora que Roma ejerce, en mitos ‘clásicos’, especialmente a partir de las grandes obras literarias de la época augustea, en las que se fragua ya de manera definitiva la conciencia de la unidad religiosa y cultural de los mundos griego e italo romano⁶.

De esta forma, esos mitos griegos continúan en la literatura latina la peculiar andadura que los hace sobrevivir en los textos escritos donde, más allá de la oralidad, siguen siendo relatos ‘tradicionales’, contados una y otra vez y permanentemente renovados. Se produce así esa simbiosis entre literatura y mitología a la que antes aludíamos, en virtud de la cual la mitología, por una parte, debió en buena medida a las obras literarias su supervivencia y la literatura, especialmente la poesía, por la otra, se nutrió de la mitología como fuente inspiradora de sus temas⁷. El mito sigue vivo en la identidad cultural colectiva gracias a cada nueva recreación literaria y, además, se actualiza y enriquece con cada nuevo matiz, con cada nueva pincelada que el autor añade a un personaje o a un episodio. La obra literaria, convertida en el contexto que ofrece las claves para la interpretación del mito, adquiere una determinada identidad frente a las restantes en función, entre otros rasgos, de su particular utilización del mito.

Los poetas latinos, a los que se les reconoce la licencia de narrar y recurrir a los mitos⁸, los utilizan como elemento esencial de erudición y *ornatus*. Pero, más allá de eso,

⁴ Hermoso ejemplo de ello es la explicación que ofrece Lucrecio (3, 978-1023) de los tormentos de Tántalo, Ticio, Sísifo y las Danaides como alegorías del destructivo efecto de las pasiones humanas. Sobre el proceso de interpretación de los mitos griegos pueden verse, entre otros, M. Eliade, *Mito y realidad*, trad. por L. Gil, Labor, Barcelona 1983⁵, especialmente 156 y ss.; C. García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid 1997³, 27-62; J. C. Bermejo Barrera, *El mito griego y sus interpretaciones*, Akal, Madrid 1988, 7 y ss.

⁵ Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1982 [1951], XXI-XXII.

⁶ Cf. Bonnefoy. *op. cit.*, 125.

⁷ Cf., entre otros, M. Bettini, “Le riscritture del mito”, en *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol I: *La produzione del testo*, ed. por G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma 1989, 15-35; B. Segura Ramos, “El mito en la poesía latina”, *Didáctica del latín. Actualización científico-pedagógica*, ed. por V. Valcárcel, Madrid 1995, 125-135; V. Cristóbal López, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *CFC. Estudios latinos*, 18 (2000) 29-76, especialmente en 29-35.

⁸ Muy ilustrativo a este respecto es el pasaje de Ovidio (*Am* 3, 12, 42) en que, tras afirmar que no es habitual prestar oídos a los testimonios del poeta, proclama la libertad de éste porque no compromete sus palabras con la veracidad histórica: *obligat historica nec sua uerba fide*. Y, a la inversa, un historiógrafo como Tito Livio siente la necesidad de justificar (*Praef.* 7) el hecho de que para ilustrar la historia remota de Roma ha recurrido a leyendas de poetas (*poeticis fabulis*) más que a documentos históricos auténticos (*incorruptis rerum gestarum monumentis*).

los utilizan también como vehículo de expresión de ideas y los convierten en una especie de lenguaje con el que toman postura ideológica y dan respuesta a cuestiones de índole política, intelectual o moral⁹, de acuerdo a diferentes claves que en muchas ocasiones vienen dictadas por el género literario mismo. Así, por ejemplo, la tragedia hace del mito su sustancia narrativa, frente a la elegía o la poesía didáctica, que lo utilizan fundamentalmente en forma de alusión entreverada con el argumento poético; la sátira hace un uso menos frecuente de las alusiones mitológicas y se permite un tratamiento claramente burlesco en ocasiones de los personajes mitológicos, mientras que la épica convierte al héroe en paradigma de valores éticos e ideológicos¹⁰.

Cuando, desde nuestra perspectiva de filólogos, tratamos de analizar cómo se produce la mezcla del relato mítico, que es tradicional, anónimo y se acepta como verdadero, y el literario, que es individual, personalizado y, en principio, ficticio, en tanto que debido a la recreación consciente de su autor¹¹, descubrimos entonces cómo la fusión de ambos planos acaba muchas veces siendo inextricable y no es posible una completa comprensión de la literatura latina sin la herramienta fundamental de la mitología.

Por ello planteamos aquí elegir el uso de los mitos como criterio, como punto de vista o perspectiva de aproximación a los textos literarios latinos, tomando entonces como objeto de estudio, no la *mitología* como acervo de relatos míticos, sino la *mitografía*, concebida, no en sentido estricto como conjunto de obras que recopilan y narran mitos (las *Fábulas* de Julio Higino o la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, por ejemplo) sino, en sentido lato, como el conjunto de obras literarias que contienen referencias mitológicas, sea en forma de relatos, sea en forma de fugaces alusiones¹².

2. PROPUESTA DIDÁCTICA: APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DEL MITO EN LA ELEGÍA AMOROSA SUBJETIVA

2.1. Descripción y objetivos

La propuesta está dirigida al alumno no especializado que, según decíamos antes, suele trabajar de forma somera la presencia del mito en las obras y autores que estudia. La hemos formulado como una secuencia de cuestiones sobre las que el alumno ha de reflexionar y que vienen a ser las fases de lo que podríamos denominar ‘análisis mitológico de un texto literario’, de la misma forma que hablamos de análisis estilístico o gramatical.

⁹ Cf. J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Nadir 1998, especialmente en 16-24.

¹⁰ Cf. V. Cristóbal, *op. cit.* 30-31.

¹¹ Para las diferencias entre mitología, historia y ficción, remitimos al exhaustivo trabajo de A. Ruiz de Elvira, “Mito y *novella*”, *CFC* 5 (1973) 15-52, recogido recientemente en A. Ruiz de Elvira, ‘*Estudios mitográficos*’ reunidos en homenaje al autor por sus discípulos, ed. por V. Cristóbal et alii, *CFC. Estudios latinos*, Universidad Complutense, Madrid 2001, 245-278.

¹² Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid 1976, 7.

Al aplicar esta especie de esquema o guión metodológico y buscar en el texto sometido a análisis las respuestas correspondientes, pretendemos que el alumno descubra por sí mismo que el mito es un elemento poético esencial en el que se sustenta gran parte de la capacidad evocadora y connotativa de la poesía latina y que cumple funciones específicas que redimensionan nuestra comprensión del texto.

Para hacer suficientemente tangibles las pautas que iremos señalando, nos ha parecido conveniente recurrir a un género literario concreto con el que ejemplificar de forma sistemática las diferentes ideas a lo largo de la exposición. Hemos elegido como punto de referencia la elegía amorosa que, bajo la influencia de los poetas helenísticos y el emblemático precedente del poema 68 de Catulo, es uno de los subgéneros poéticos en que el mito recibe un tratamiento más rico y sofisticado.

Se trata de que el alumno enriquezca su conocimiento de la producción literaria latina en dos sentidos: en una vertiente ‘interna’, por así decir, ya que pretendemos que el análisis contribuya a captar la riqueza conceptual, estética o expresiva que el mito aporta a un determinado texto elegíaco y, en una vertiente ‘externa’, ya que si el alumno aplica estas mismas pautas de análisis a otras obras, podrá comprobar cómo los diferentes géneros literarios contrastan entre sí por modos y tonos de utilización del mito peculiares y las diferentes respuestas que va a encontrar en cada caso le ayudarán a perfilar de forma más nítida las fronteras entre ellos¹³.

2.2. Pautas para el análisis del mito en la elegía amorosa subjetiva¹⁴

La poesía amorosa que cultivan los elegíacos augusteos nos abre las puertas de un mundo privado, el universo elegíaco, cuyos principales protagonistas son el ‘yo’ del poeta, la *puella* amada y un amor atormentado y permanentemente ansioso que ha convertido al poeta en *seruus* del dios Amor y de su *domina* y que lo hace completamente indiferente y ajeno a otros intereses vitales y socialmente deseables como el compromiso patriótico, las riquezas o los honores. Para describir sus experiencias personales de

¹³ Es cierto que pretender que los géneros literarios constituyen un ‘sistema’ bien definido, es una ilusión excesivamente simplista, pero en esta propuesta partimos del, como dice Labate, “principio elemental de que ‘género’ es un concepto útil para comprender cómo funciona y cómo es recibida la literatura en general y la antigua en particular.” (M. Labate, “La sátira latina: ‘género’ y forma de los contenidos”, en Estefanía, D. - Pociña, A. (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Ediciones Clásicas, Madrid 1996, 47-70, concretamente en p. 48). Véase también al respecto P. Grimal, “La théorie des genres littéraires dans L’Art Poétique d’Horace”, en *Los géneros literarios. Actes del VII^e Simposi d’Estudis Clàssics, 21-24 de març 1983*, Universidad Autónoma de Barcelona 1985, 7-19 y también Estefanía, D.-Pociña, *op. cit.* VII-VIII.

¹⁴ Para este apartado presuponemos que el alumno dispone ya de los datos más relevantes relativos al origen del género, contexto sociohistórico, cultivadores, técnica compositiva, tópicos elegíacos etc.. Nos limitamos aquí a dar la referencia de las ediciones a las que pertenecen nuestros ejemplos y remitimos a la bibliografía allí citada: *TIBVLLI aliorumque carminum Libri tres*, recogn. I. P. Postgate, *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, Oxford 1968; Propertio, *Elegías*, introd. de F. Moya y C. Puche, trad. y notas de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Cátedra, Madrid 2001; Ovidio, *Obra amatoria I: Amores*, texto latino de A. Ramírez de Verger, trad. de F. Socas, C.S.I.C., Madrid 1991.

desazón o de plenitud, de arrebató o de angustia, el poeta elegíaco recurre en muchas ocasiones al mito como código con el que ilustra e idealiza sus propios sentimientos y su relación de amor.

A modo de pautas orientativas para que el alumno realice esa especie de ‘análisis mitológico’ del que hablamos, sugerimos seguir las siguientes fases¹⁵:

2.2.1. Reconocimiento y adecuada identificación de los contenidos mitológicos del texto

¿Qué personajes y episodios aparecen mencionados o aludidos en el texto objeto de análisis?

La identificación y reconocimiento de los personajes y episodios mencionados en la elegía objeto de análisis es, lógicamente, condición previa e indispensable para que el alumno se ubique conceptualmente y siga de forma adecuada el hilo argumental del poema. Cuando, por ejemplo, Propercio explica sus temores ante la enfermedad de su amada y dice dirigiéndose a ella (2, 28, 25-30):

*quod si forte tibi properarint fata quietem,/ipsa sepulturae fata beata tuae,
narrabis Semelae, quo fit formosa periclo/(credet et illa, suo docta puella
malo);/ et tibi Maeonias omnis heroidas inter/primus erit nulla non tribuente
locus,*

lo primero que necesita el alumno es saber quién es Semele, y por qué es *suo docta puella malo* y quiénes son esas heroínas que reciben el apelativo de *Maeonias*. O cuando Ovidio, lamentando la práctica del aborto, aduce como *exempla* (*Am.* 2, 14, 29-32):

*Colchida respersam puerorum sanguine culpant/aque sua caesum matre
queruntur Ityn;/utraque saeua parens, sed tristibus utraque causis/iactura
socii sanguinis ulta uirum,*

¹⁵ Es importante aclarar que en modo alguno pretendemos, ni tampoco sería posible en este breve trabajo, recoger todas las conclusiones a las que han llegado ya numerosos estudios muy brillantes y exhaustivos sobre los elegíacos latinos. Nuestro objetivo, que pone el énfasis en las competencias metodológicas y no en las cognitivas, es ofrecer un rudimentario esquema de trabajo que pueda ayudar al alumno no especializado a reflexionar sobre los textos elegíacos y a elaborar sus propias asociaciones de ideas como intérprete de los mismos, pero que en absoluto agota todas las posibilidades de análisis que ofrece la relación entre elegía latina y mitología. En los ejemplos hemos recurrido indistintamente a poemas de Tibulo, Propercio y Ovidio (sólo *Amores*), y será el estudio de monografías fundamentales junto con la lectura y análisis de los propios poemas (sugerimos la lectura contrastada de Tib. 1, 1, 45-50; Prop. 1, 1, 1-6 y Ov. *Am* 1, 1, 24-26 para la primera mención de la amada y Tib. 1, 1, 69-75; Prop. 1, 19, 11-20 y Ov. *Am* 1, 10, 29-38 para el tratamiento del tema de la muerte) los que descubrirán al alumno la idiosincrasia de cada elegíaco.

el alumno debe reconocer en sus palabras a los personajes de Medea y Procne y saber por qué *tristibus causis* se vengaban de sus maridos.

Aunque para esta tarea de localización de estirpes, episodios y personajes el alumno cuenta con el apoyo de las traducciones anotadas y de los manuales y diccionarios más habituales (hasta el punto de que quizá parezca ocioso detenerse en este punto), sin embargo, entendemos que es necesario que el alumno se familiarice suficientemente con los mitos y las genealogías más importantes como para ser capaz de identificar por sí mismo los personajes y episodios más conocidos, de modo que no necesite hacer consulta alguna para saber que en, por ejemplo:

Prop. 3, 13, 61-64: *...neque enim Ilia quondam/uerax Pergameis Maenas habenda malis./sola Parim Phrygiae fatum componere, sola/fallacem patriae serpere dixit equum*

se está aludiendo a Casandra o que en:

Ov. *Am.* 1, 3, 22-24: *et quam fluminea lusit adulter aue/quaeeque super pontum simulato uecta iuuenco/uirginea tenuit cornua uara manu*

se está aludiendo a Leda y a Europa.

¿Es la versión que ofrece el poeta de un mito determinado la versión, por así decir, habitual y más conocida o, por el contrario, contiene variantes originales que discrepan de la tradición?

Un dato relevante para nuestro análisis es el grado de originalidad del poeta al transmitir un determinado mito y, por ello, el alumno debe acudir a los manuales pertinentes para constatar si la versión que encuentra en el texto objeto de análisis es la tradicional o tiene variantes propias no documentadas en otros autores como ocurre, por ejemplo, en Prop. 2, 15, donde nos ofrece detalles sobre la desnudez de Helena o de Luna (identificada con Diana) que no recoge ningún otro autor, o en Prop. 3, 15, donde en su narración del mito de Antíope y Dirce describe de forma peculiar la huida de la heroína.

Aunque parezca una obviedad, quizá no esté de más aclarar al alumno que, cuando hay discrepancias entre las versiones que dan varios autores de un mismo mito, no es que unas versiones ‘mientan’ y otras no: se trata de que cada autor hace un tratamiento peculiar del mito de acuerdo a sus propios intereses expresivos y estéticos, y la tarea del alumno no es etiquetar la versión ‘correcta’ frente a las otras, sino tratar de descubrir qué matices y connotaciones aportan esas variantes al texto.

Al término de esta primera fase el alumno habrá comprobado de manera directa cómo el mito cumple en la elegía amorosa dos funciones muy evidentes: *ornatus* y erudición. Sin embargo, nuestro objetivo es que el alumno llegue más lejos y para eso debe hacerse más preguntas. Veamos cuáles pueden ser.

2.2.2. Análisis formal: la estructura compositiva del texto

¿Cómo se alterna la descripción de la experiencia personal del poeta y la/s alusión/es mitológica/s?

En la elegía amorosa se entrelaza pasado mítico y presente vivencial del amante elegíaco y el mito suele aparecer no en forma de relato monográfico, sino en forma de digresión o alusión más o menos extensa. Esta primera apreciación ya permite al alumno diferenciar este tipo de composición de otras como las elegías etiológicas de tema romano del libro IV de Propercio (4, 4; 4, 9 o 4, 10), en las que el 'yo' poético se convierte en mero narrador y el mito pasa a ser el único argumento de la elegía.

Para combinar argumento poético personal y alusiones mitológicas, los elegíacos latinos heredan de los poetas helenísticos técnicas muy variadas y, de hecho, es precisamente la complejidad compositiva de la elegía amorosa la que la distingue de muchos epigramas catulianos que, aun siendo también de tema amoroso y subjetivo, por su propia naturaleza concisa y sintética no dejan espacio para el juego asociativo mitológico.

En esta fase el alumno ha de analizar desde el punto de vista formal cómo se produce la mezcla de planos y qué estructura compositiva presenta la elegía. Es posible que, como en Prop. 2, 14 u Ov. *Am* 2, 10, la serie de alusiones mitológicas aparezca encabezando la elegía y sirva de introducción a la vivencia personal descrita a continuación¹⁶. Sin embargo, la posibilidad compositiva más habitual es la estructura circular: experiencia personal-pasado mítico-experiencia personal. Así, por ejemplo, en 1,19 Propercio describe su amor por Cintia como una realidad capaz de trascender la muerte y, a modo de paralelismo mítico, aduce en los vv. 7-10 el amor de Protesilao por Laodamia que le hizo regresar del más allá para reencontrarse fugazmente con su esposa. Tibulo, en su exquisita elegía 1, 3, empieza describiendo su soledad y su miedo a morir en tierras extrañas, lejos de sus seres queridos, y termina con la ensoñación de su inesperado regreso junto a Delia, pero en la parte central de la elegía introduce una larga digresión mítica sobre la edad de oro (vv. 35-48), los Campos Elisios (vv. 57-66) y el Tártaro (vv. 67-82). Ovidio (*Am* 2, 17) justifica su esclavitud de amor y pide a su amada que no lo desprecie como inferior, aduciendo en medio de su argumentación (vv. 15-20) *exempla* de diosas hermosas que no rehuyeron a un mortal como compañero¹⁷.

La identificación de estos bloques estructurales en la elegía delimita el espacio que abarca el plano mítico y el plano 'real', pero es evidente que la elegía es concebida como un todo único y el poeta, tratándose de una poesía tan cuidada y exquisita como es la augustea, ha puesto un esmero consciente en conectar cuidadosamente ambos niveles. Ésa es la cuestión que el alumno debe plantearse a continuación.

¹⁶ También Prop. 1, 3; 2, 20.

¹⁷ Otros ejemplos de estructura circular son Tib. 2, 3; Prop. 1, 1; 1, 15; 2, 8; 2, 17; 3, 8; 3, 15; Ov. 2, 14; 2, 17.

¿Hay conexiones y paralelismos formales entre las secciones mitológicas y las secciones de experiencia personal que se distingan en la elegía? ¿Cuáles?

Sea cual sea el orden de alternancia que haya sido elegido para combinar mito y experiencia personal, el poeta se preocupa muchas veces de establecer paralelismos formales entre ambos para hacer evidente la asociación, aunque no se formule de forma explícita la transición entre ambos. Así por ejemplo, Tibulo en 1, 3 recrea ecos verbales que conectan la primera sección en que describe su propia situación con su digresión sobre la edad de oro: *undas* cerrando los versos 1 y 37; *terris* cerrando los versos 3 y 39 y *uias* cerrando los versos 14 y 36. También Propercio en, por ejemplo, 1, 15, compara las muy diferentes reacciones de la veleidosa Cintia que, tras su traición, cuida sus cabellos (v. 5: *hesternos componere crinis*) y derrama lágrimas falsas (v. 40: *fletum inuitis ducere luminibus*) y de la enamorada Calipso que, con cabellos desordenados (v. 11: *multos illa dies incomptis maesta capillis*) lloraba desolada la marcha de Ulises (v. 10: *desertis olim fleuerat aequoribus*). Igual que Propercio no podrá olvidar su amor incluso cuando sea ceniza (1, 19, 5-6: *non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis/ut meus oblito puluis amore uacet*), tampoco Protesilao pudo olvidarse de su esposa en el más allá (1, 19, 7-8: *illic Phylacides iucundae coniugis heros/non potuit caecis immemor esse locis*).

Al término de esta fase, el alumno descubre que los elementos mitológicos de la elegía, lejos de ser un simple añadido que cumple una función ornamental, son parte sustancial del texto poético cuidadosamente integrada en la estructura de la elegía. El paso siguiente es cuestionarse qué significados añaden estos elementos al argumento poético preexistente.

2.2.3. Análisis del contenido: algunos significados del mito en la elegía

No es posible elaborar aquí una lista de todos los matices, connotaciones y valores del mito que cabe descubrir e interpretar en la poesía elegíaca. Incluso una afirmación tan básica y general como que en este tipo de poesía el mito es utilizado desde una perspectiva ‘seria’ por contraste, por ejemplo, con la sátira 2, 5 de Horacio o el *Anfitrión* de Plauto requiere muchas matizaciones, ya que la *musa iocosa*, la fina ironía ovidiana de los *Amores*, no encuentra parangón en la hondura trágica de la poesía de Propercio o en la evocación que hallamos en Tibulo de una naturaleza acogedora y amable.

Dentro del esquematismo de nuestro planteamiento, hemos diferenciado tan sólo tres funciones ‘semánticas’ del mito que, sin ser excluyentes, representan a nuestro juicio tres niveles de complejidad creciente.

El mito como ‘exemplum’

La función de la alusión mitológica como *exemplum*, prescrita ya por la retórica, es la más habitual y evidente de entre las funciones ‘semánticas’ del mito: cualquier acción humana encuentra en el mito su paradigma, su precedente, su legitimación: si nada menos que Aquiles o Agamenón se enamoraron de una esclava, aduce Ovidio (*Am* 2, 8, 11-14)

para justificar que ha sido infiel a Corina con su esclava Cipáside, ¿por qué va él a considerar vergonzoso hacer lo mismo? Propercio derrama lágrimas porque un rival le ha arrebatado el amor de Cintia y se resigna a su propia destrucción evocando cómo Hemón llegó al suicidio por Antígona y cómo Aquiles abandonó la lucha al serle arrebatada Briseida (2, 8, 21-38). Para ver a su amada, Tibulo aceptaría de buen grado realizar duros trabajos en el campo: el mismo dios Apolo se rebajó por amor a apacentar los rebaños de Admeto (2, 3, 11-28).

Pero, más allá de la ilustración de la experiencia concreta que está describiendo el poeta, en la poesía latina toda cualidad o conducta humana, todo sentimiento o pasión, encuentran su prototipo y su modelo en el pasado mítico y no se habla de ellos de forma abstracta, sino a través de personajes míticos que los representan: la tristeza es Niobe llorando eternamente la muerte de sus hijos convertida en roca o Procne y Filomela metamorfosadas en aves lamentando con sus gorjeos a Itis (Prop. 2, 20, 5-8; 3, 10, 7-10; Ov. *Am* 2, 6, 7-10); la fidelidad, Penélope esperando a Ulises (Prop. 2, 6, 23-24; 2, 9, 3-8; 3, 12, 23-38; 3, 13, 24; Ov. *Am* 3, 4, 23-24); la pasión desbocada de las mujeres, Pasífae, que se unió a un toro; Mirra que, enamorada de su padre, cometió incesto; Medea, que por celos asesinó a sus propios hijos; Escila, que traicionó a su padre y a su patria por amor al enemigo Minos; Clitemnestra, que se valió de su amante para acabar con la vida de su esposo... (Prop. 3, 19, 11-24).

A lo largo de la lectura de las diferentes elegías, el alumno comprobará cómo el mito no sólo es el punto de referencia respecto al cual ubica el poeta sus propias experiencias, sino que se convierte también en el lenguaje por medio del cual describe, justifica y argumenta¹⁸.

El mito como idealización

Cuando el elegíaco evoca el pasado mítico y lo conecta con su propia experiencia vital, muchas veces se produce una superposición de los personajes míticos y los personajes 'reales' de la elegía. En virtud de esta identificación, la amada y el propio poeta se revisten de la dignidad y grandeza de los personajes míticos que, desde ese mundo atemporal en el que interactúan con los dioses y son de algún modo también inmortales, están por encima del ser humano real y trascienden su concreción e insignificancia, sin dejar de ser, a la vez, profundamente humanos.

Así, Corina con su cabellera suelta pareció a Ovidio (*Am* 1, 7, 13-16):

talem Schoeneida dicam/Maenalias arcu sollicitasse feras;/talís periuri promissaque uelaque Thesei/fleuit praecipites Cressa tulisse Notos

y las piernas que lo han cautivado en las carreras (*Am* 3, 2, 29-32):

¹⁸ En la poesía erotodidáctica de Ovidio esta función del mito resulta particularmente evidente ya que, de acuerdo con su intención aleccionadora, el mito se utiliza como arma para demostrar y justificar las afirmaciones y consejos del *praeceptor amoris*.

Talia Milanion Atalantes crura fugacis/optauit manibus sustinuisse suis;/talía succinctae pinguntur crura Dianae,/cum sequitur fortes fortior ipsa feras.

A Tibulo su Delia lo embruja con su hermosura (1, 5, 45-46):

Talis ad Haemonium Nereis Pelea quondam/uecta est frenato caerula pisce Thetis

En diversas ocasiones compara Propercio la belleza de su amada con la de las más hermosas heroínas mitológicas y en algún momento afirmará que Cintia, segunda Helena, hubiera merecido aún más que ésta ser el motivo de la ruina de Troya (2, 3, 29-40)¹⁹. Las pequeñas infidelidades de su amada son equiparadas a la de la Tindáride, que volvió sana y salva al hogar de su esposo tras su huida con Paris, o a las de Venus, que no sólo cometió adulterio con Marte sino que también, siendo diosa, se unió a un mortal en medio del ganado ante los ojos de Silenos y Hamadriades (2, 32, 29-40). En 2, 22, para demostrar que es un buen amante capaz de mantener su vigor durante toda la noche, recurre a los *exempla* de Júpiter, Aquiles y Héctor y finalmente se identifica explícitamente con ellos (2, 22, 34: *hic ego Pelides, hic ferus Hector ego*), creando de paso un juego irónico ya que Aquiles y Héctor, además de amantes de Briseida y Andrómaca respectivamente, llevaban a cabo gestas bélicas, mientras que Propercio es experto tan sólo en combates eróticos.

En 3, 15 Propercio nos relata la historia de Antíope, Dirce y Lico a propósito de los celos que siente Cintia de Licina, amada en otro tiempo por el poeta. El triángulo amoroso mítico, superpuesto al formado por el poeta con ambas amadas, establece claros paralelismos dos a dos: Dirce-Cintia; Lico-Propercio; Antíope-Licina. El personaje particularmente realzado en este caso es la joven Licina, enaltecida con la misma belleza y valentía que Propercio, recreando una versión no conocida en otras fuentes, atribuye a la heroína mitológica, si bien al final de la elegía no dejará de insistir en su fidelidad hasta la muerte y en lo infundado de los celos de Cintia.

El mito como generador de argumento poético implícito

Esta función presupone las dos anteriores pero llega un poco más allá. Ahora el mito no sólo ilustra la experiencia personal y dota de majestad y atemporalidad el universo privado elegíaco, sino que añade connotaciones e implicaciones a la situación personal inicialmente descrita por el poeta que la convierten en algo distinto. Cuando en 1,19 Propercio aduce el ejemplo de Protesilao para ilustrar la inmortalidad de su amor e identifica sus sentimientos hacia Cintia con los del joven esposo prematuramente separado de su amada por la muerte, el lector establece también, lógicamente, un paralelismo entre Cintia y Laodamía que, aunque es implícito, aporta connotaciones importantes para el significado del poema: en el relato mítico Laodamía, incapaz de soportar la muerte

¹⁹ Pe.: 1, 3, 1-6; 1, 4, 5-10; 1, 19, 13-16; 2, 2, 3-16; 2, 28, 29-30.

de su esposo, acabó suicidándose y, de hecho, a diferencia de la versión de Propercio, que concede el protagonismo a Protesilao, en las versiones más habituales del mito es su figura la que suele recibir más atención como paradigma de fidelidad conyugal. Al identificar con ella a su amada, Propercio trata de ahuyentar su angustioso temor de que Cintia deje de amarlo (vv. 3-4: *sed ne forte tuo careat mihi funus amore,/hic timor est ipsis durior exsequiis*) y proyecta su más ansiado deseo: que la fidelidad de Cintia, dudosa hasta el último momento (v. 24: *flectitur asiduis certa puella minis*), sea tan fuerte e inquebrantable como la de la heroína mítica.

La elegía 2, 28 se abre con una súplica a Júpiter para que sane a su amada, que se halla enferma. Para el poeta esa enfermedad es castigo de alguna diosa, ofendida por las palabras y la belleza de Cintia. Que las tres diosas que nombra, Venus, Juno y Palas (vv. 9-14), sean precisamente las que aspiraban al título de ‘la más hermosa’ en el famoso juicio de Paris, idealiza en grado máximo la hermosura de Cintia, que supera no sólo la belleza mortal, sino también la divina. A continuación, Propercio anuncia un dulce final para su amada tras una vida de ultrajes y aduce el ejemplo de Ío, Ino, Andrómeda y Calisto (vv. 15-24). Todas tienen en común que fueron castigadas por diosas movidas por la envidia y los celos: Andrómeda, por las Nereidas, ofendidas por la soberbia de su madre Casiopea, que había afirmado ser más hermosa que ellas; Ío, Calisto e Ino, por Juno, en los dos primeros casos por haber sido amadas por Júpiter y, en el último, por haber cuidado a Baco, hijo de la adúltera unión de Júpiter y Sémele, a la que ya antes la misma Juno había causado la muerte. Después de la triunfal llegada al más allá que imagina para Cintia (vv. 25-30), el poeta afirmará que hasta Juno podrá perdonarla (vv. 33-34: *hoc tibi uel poterit coniunx ignoscere Iuno:/frangitur et Iuno, si qua puella perit*) y, de hecho, tras una súplica a los dioses infernales en la que de nuevo Cintia es equiparada a bellezas míticas (vv. 47-56), se confirma finalmente su curación. Así pues, a partir de la situación personal inicial, las alusiones mitológicas entreveradas en la elegía nos llevan a deducir implícitamente que Cintia ha cautivado a Júpiter con su belleza, que Juno, celosa de ella, ha querido castigarla y que, finalmente, la ha perdonado y permitido su recuperación.

En esta fase, por tanto, el alumno percibe cuán importante es el elemento mitológico en la elegía y hasta qué punto puede enriquecer el argumento poético, llegando incluso a crear un argumento paralelo implícito indisolublemente fundido con aquél.

2.3. *Apostillas para una planificación didáctica*

1. El plan concreto de trabajo para el alumno a partir de las ideas que hemos expuesto ha de ser definido en función del contexto académico y docente donde fuera a ser desarrollada la práctica. El nivel de preparación de los alumnos a los que esté dirigida y el número de horas que se considere adecuado asignar a esta actividad son variables decisivas que condicionan la selección de poemas y autores sobre la que se va a trabajar y la metodología docente utilizada (lección magistral para una primera ejemplificación por parte del profesor; trabajo individual del alumno y posterior puesta en común en el aula; trabajo en grupo para fomentar el debate y el contraste de opiniones etc.).

2. Si se decide aplicar esta propuesta de análisis a otros géneros en los que el mito constituye la materia narrativa, como la épica o la tragedia, sería necesario reformular las cuestiones relativas a la estructura compositiva del texto y plantearse otras añadidas como, por ejemplo, en qué medida presta la narración mitológica atención a la descripción de sentimientos y a la introspección psicológica (como el poema 64 de Catulo y buena parte de los relatos incluidos en las *Metamorfosis*²⁰) o con qué intención ideológica desarrolla el poeta el mito de una determinada manera (como ocurre en la *Eneida*, en la que se funde mito e historia para hacer de Eneas el trasunto mítico de Augusto y legitimar el nuevo poder político por él establecido²¹).

El análisis contrastado de distintas versiones del mismo episodio o motivo mitológico en diferentes autores o bien en un mismo autor puede ser didácticamente muy eficaz. Por ejemplo, cotejar el tratamiento de la leyenda del rapto de las Sabinas que hacen Tito Livio (1, 9), Ovidio (*Ars am* 1, 101-134) y Propertio (4, 4), o comparar las diferentes versiones de la leyenda de Rómulo y Remo que se recogen en los *Fasti*, o rastrear el mito de la edad de oro en los textos latinos desde Catulo a Séneca... Las posibilidades de trabajo son ciertamente muy amplias.

3. No cabe aquí recoger una bibliografía –ni siquiera muy selecta–, dada la envergadura de las disciplinas implicadas en la práctica (*cf. supra* nn. 14 y 15). Tan sólo ofrecemos unos pocos títulos que, sin ser en modo alguno los únicos importantes, pueden ser apropiados para introducir al alumno en el estudio de las relaciones entre mitología y elegía amorosa:

C. Bollo Testa, “Funzione e significato del mito in Propertio: interpretazione di dati statistici”, *QUCC* 37 (1981) 135-154; J. P. Boucher, *Études sur Propertius. Problèmes d’inspiration et d’art*, Paris 1980, 227-331; H. V. Canter, “The Mythological Paradigm in Greek and Latin Poetry”, *AJPh* 54 (1933) 201-224; J. T. Davis, “Exempla and anti-exempla in the Amores of Ovid”, *Latomus* 39 (1980) 412-417; S. Desideri, “Il preziosismo mitologico di Propertio”, *GIF* II (1958) 327-336; A.A.R. Henderson, “Tibullus, Elysium and Tartarus”, *Latomus* 28 (1969) 649-653; G. Lieberg, “Die Mythologie des Propertius in der Forschung und die Idealisierung Cynthias”, *RhM* 112 (1969) 311-347; C. Macleod, “A use of myth in ancient poetry”, *CQ* 24 (1974) 82-93; C. Puche López, introducción a Propertio, *Elegías*, Cátedra, 2001, 62-68; E. Pianezzola, “Forma narrativa e funzione paradigmatica di un mito. L’età dell’oro latina”, en *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma 1979,

²⁰ *Cf.*, entre otros, M. Ruiz Sánchez, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo*, 2 vols, Universidad de Murcia 1996, especialmente vol. II, 103-179, y Ovidio, *Metamorfosis*, introd., trad. y notas de C. Álvarez y M. R. Iglesias, Cátedra, Madrid 1997 y la completa bibliografía allí recogida.

²¹ *Cf.*, entre otros, D. Little, “Politics in Augustan Poetry”, *ANRW*, 30 I, 1982, 254-370; T. Woodman - D. West (eds.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge 1984; A. Powell (ed.), *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*, Duckworth, London 1992; R. M^a Iglesias Montiel, “Roma y la leyenda troyana: legitimación de una dinastía”, *Eclás* 104 (1993) 17-35.

II, 573-592; A. Ramírez De Verger, "Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia", *EClás* 90 (1986) 67-84; *idem*, introducción a Propertio, *Elegías*, Gredos, Madrid 1989, 35-37; *idem*, introducción a Ovidio, C.S.I.C., 1991, XXI-XXIII; H. Renz, *Mythologische Beispiele in Ovid erotischer Elegie*", Tübingen 1935; G. Rulli, "Significato ideologico del mito in Propertio: un approccio metodologico", *Latomus* 54 (1995) 305-314; P. Watson; "Exempla in Ovid's *Ars amatoria*", *CPh* 78 (1983) 117-126; R. Whitaker, *Myth and personal experience in Roman love-elegy*, Göttingen 1983.

‘POR ILIÓN, ¡OH MUSA!, CÁNTAME ENTRE LÁGRIMAS UN CANTO DE DUELO, UN HIMNO NUEVO’ (EURÍPIDES, TROYANAS 511 SS.)

MILAGROS QUIJADA
Universidad del País Vasco

1. En el estilo de la tradición rapsódica y citaródica comienza el coro su primer *stasimon* en *Troyanas* con una llamada a la Musa para que le inspire un canto sobre el tema que se propone tratar. El tema es Ilión, en efecto, pero aparece rápidamente precisado, pues la ὄδ᾽ ἐπικήδειος que el coro desea debe servir para entonar un canto de duelo por una Ilión *destruida*. Con todo, sobre lo primero que Eurípides llama la atención tras mencionar el tema es sobre la novedad (v. 512: καὶνῶν) del himno que ha de dar expresión al lamento.

En cualquier exposición sobre los elementos tradicionales e innovadores que caracterizan a *Troyanas* la mención de este comienzo se hace inexcusable, pues, como es sabido, fue considerado por Walther Kranz como la expresión programática de lo que denominó “das neue Lied”, un estilo nuevo, característico de la “etapa tardía” de creación de Eurípides (cf. Kranz, *Stasimon*, 1933, 228-66), un concepto, éste último, más tarde ampliado por la crítica a otros aspectos de la producción eurípidea a partir de 415 a. C. Por lo que se refiere a los elementos cantados, aunque el cuadro no es uniforme y perviven, como es natural, elementos del canto más tradicional (Kranz, 1933, 232-5), la etapa está marcada por el impacto de la nueva música¹, con sus innovaciones rítmicas y melódicas, y sus repercusiones sobre la narración cantada del drama, tanto *stasima* corales como monodias y amebeos². Digamos que es un hecho aceptado por la crítica que estas innovaciones debieron de afectar primero a géneros de poesía cantada extradramática de un carácter fuertemente mimético, como el *nomos* citaródico —el género

¹ El estilo de la nueva música y sus innovaciones drásticas aparecen criticadas en la comedia, así, en el *fr.* 145 K, del *Quirón* de Ferécrites —la fuente más importante y detallada para la misma—; también en Aristófanes, *Nubes* 333, 969 ss. Puede verse a este respecto B. Zimmermann, 1993a, 39-50. Por su parte, en Dionisio de Halicarnaso (*De comp. verb.* 156) encontramos una descripción de las novedades introducidas por los poetas ditirámicos.

² Para el caso de la monodia trágica puede verse M. Quijada, 2002, 89-97. El trabajo se ocupa de una monodia única en la tragedia griega, la del esclavo frigio de Helena, que canta una noticia de mensajero en *Orestes*.

monódico por excelencia—, para pasar después a géneros corales como el ditirambo, que se mimetiza y pierde la forma en responsión que había tenido antes, y, por supuesto, a la tragedia³.

Kranz veía la novedad de estos cantos “ditirámbicos” que se registran en la tragedia de Eurípides a partir de *Troyanas* en particularidades estilísticas y narrativas (consistentes, muy resumidamente, en un embellecimiento del estilo y una construcción que tendía a la independización de las estrofas⁴), y en ese carácter de “völlig absolut stehende balladeske Erzählung” que tienen algunos de estos cantos⁵: una narración que se alza libremente y cuyos primeros versos marcan el tema, como la que se registra, por ejemplo, en los *Eitheoi* de Baquilides, o en *Io*, *Idas* y *Heracles* de este mismo poeta (p. 253). El primer *stasimon* de *Troyanas*, con su comienzo tradicional, era sentido por Kranz como una especie de programa de este nuevo estilo narrativo, bien representado en otros corales de la etapa tardía de Eurípides⁶, y en uno de Sófocles (*Traquinias* 497 ss., un relato de la lucha de Heracles con Aqueloo)⁷.

2.1. *Kainon* para Kranz era un término que apuntaba claramente a una característica interna del propio canto del coro, y aunque no es ésta la única interpretación que dicho término ha recibido, asociado a la expresión ἀμφί μοι ... ᾧ Μοῦσα ... ἄεισον debía

³ Sobre el carácter mimético de la música de los nuevos *nomoi* y ditirambos, cf. los pseudo-aristotélicos *Problemata*, 19.15. La profesionalización de los actores es algo que no debe perderse de vista a la hora de entender estos cambios.

⁴ Por lo que respecta a la construcción, se podrían añadir otras semejanzas, como 1) la ordenación ocasional de estrofa y antistrofa, de modo que una establece la pregunta y la otra, la respuesta narrada; 2) a veces el final de la estrofa anuncia un giro en la historia, y el comienzo de la antistrofa trae la solución. También en lo que se refiere a la indicación del tema de la narración y a los finales, hay toda clase de parecidos entre los epinicios y ditirambos de Píndaro y Baquilides y estos *stasima* (cf. Kranz, 1933, 254).

⁵ El término ἰστοροῦμαι, utilizado por Kranz, aparece ya en la crítica antigua, cf. escolio a Aristófanes, *Acarnienses* 443: Ἐυριπίδης εἰσάγει τοὺς χοροὺς ... ἰστορίας τινας ἀπαγγέλλοντας ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις. Sin embargo, ya U. von Wilamowitz-Moellendorf, 1903, 104, había señalado las novedades de estos cantos narrativos de la etapa tardía de Eurípides, sin designarlos de manera especial. De igual manera, H. H. Hofmann, 1916, 7 ss.

⁶ Estos *stasima*, estudiados después en detalle por O. Panagl, 1971, son los siguientes: dos mitos divinos, a saber, la ocupación de Delfos por Apolo y la búsqueda errante de Deméter (*Ifigenia entre los tauros* 1234 ss. y *Helena* 1301 ss., respectivamente); de la saga tebana, la historia de la fundación de Tebas y la historia de Edipo (*Fenicias* 638 ss. y 1019 ss., respectivamente); de la saga de los Atridas, la narración del toisón de oro (*Electra* 699 ss.); de la saga troyana (en sentido amplio), las bodas de Peleo (*Ifigenia en Áulide* 1036 ss.), la descripción de las primeras armas de Aquiles (*Electra* 432 ss.), un catálogo de las naves en Áulide (*Ifigenia en Áulide* 164 ss.) —un canto que Panagl dejó de lado en su estudio por constituir la *parodos* de la obra—, la llegada de los griegos ante Ilión (*Ifigenia en Áulide* 751) y dos *Iliuperseis* (*Hécuba* 905 ss. y *Troyanas* 511 ss.).

⁷ *Traquinias* era una tragedia que Kranz, 1933, 174, situaba en la década de 420 a. C., es decir, en una fecha más bien tardía. Aunque las conclusiones de Kranz respecto al nuevo estilo lírico de Eurípides y sus comparaciones externas con algunas composiciones de Baquilides se siguieron aceptando por la crítica, vino después una reacción que cuestionaba esa supuesta inorganicidad del canto coral e intentaba interpretar el sentido de cada canto dentro del contexto o de la obra en que aparecía. Sobre

de evocar claramente el famoso comienzo del νόμος ὄρθιος⁸: ἀμφὶ μοι ἀντίς ἀναχθ' / ἐκατάβολον ἀειδέτω φρήν (PMG 697, D. L. Page (ed.), Oxford 1962)⁹, al que los cómicos denominaron en burla ἀμφιανακτίζειν. La palabra aparece en Cratino 67 (=PCG 72, R. Kassel - C. Austin (eds.), Vol. IV, Berlin-New York, 1983, p. 158). También Aristófanes utiliza la expresión en la parábasis de *Nubes* (v. 595): ἀμφὶ μοι ἀντε, Φοῖβ' ἀναξ / Δήλιε..., aunque en otro contexto, y es precisamente un escolio a esta última el que indica que la fórmula procede de Terpendro¹⁰. Otro añade la observación –probablemente inexacta– de que los proemios de los poetas ditirámicos la imitaban (συνεχῶς γὰρ χρώνται ταῦτη τῇ λέξει), por lo cual les denominaron ἀμφιάνακτας (διὸ καὶ ἀμφιάνακτας αὐτοὺς ἐκάλου). De esta explicación se hace eco el léxico bizantino *Suda*¹¹.

En igual sentido, y dentro del dominio de las posibles referencias intertextuales, una comparación inexcusable (cf. O. Panagl, 1971, 42, quien reenvía a U. von Wilamowitz-Moellendorf, 1903, p. 92 y 1921¹, p. 173) es la que ofrecen ciertos pasajes de Timoteo, un autor de *nomoi* citaródicos próximo cronológicamente a Eurípides y cuyos *Persas* ofrecen algunos elementos de comparación interesantes¹². Así, en los vv. 215 ss. Apolo es invocado como inspirador de una μοῦσα νεοτευχῆς con la expresión paralela ἐμοῖς ἐλθὲ ἐπίκουρος ὕμνοις, y en los vv. 224 ss. el poeta fundamenta sus preferencias en los siguientes términos: ὅτι παλαιότεραν νέοις ὕμνοις μοῦσαν ἀτιμῶ. También en el *fr.* 7 D se lee: οὐκ ἀεῖδω τὰ παλαιά. καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω, νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, ... ἀπίτω μοῦσα παλαιά, sirviendo aquí la elección de la expresión καινὰ como punto de apoyo claro para la comparación¹³.

esta cuestión pueden encontrarse algunas observaciones en M. Quijada, 1985.

⁸ Cf. escolio a Aristófanes, *Acarnienses* 16, en que se cita a Queris, un citaredo mediocre: “El *nomos orthios* aulético se llamaba así por ser enérgico y tener un sonido estridente, como atestigua también Homero (*Iliada* 11.10-1)”.

⁹ La similitud fue mostrada ya por U. von Wilamowitz-Moellendorff, 1984⁴ (1921¹), 173, y 1903, 92. A este pasaje habría que añadir *F. Adesp.* 938e PMG: Μοῖσά μοι ἀμφὶ Σκάμανδρον εὐρροον ἄρχου' ἀεῖδειν. M. Hose, 1991, 302, n. 23, señala también la semejanza con Alcman *fr.* 14a PMG y Estesícoro *fr.* 278 PMG.

¹⁰ Lo que la tradición nos ha transmitido a propósito de los νόμοι de Terpendro es que constituían una especie de cantos narrativos acompañados de cítara que, al igual que las recitaciones rapsódicas, comenzaban con un proemio dedicado a la divinidad. Cf. H. Koller, 1956, 159-206. Este proemio, dactílico, iba seguido con frecuencia de una parte central de carácter narrativo, construida en otro ritmo. El arranque del primer *stasimon* de *Troyanas*, en dactilo-epítritos, evoca, no solo verbal sino también métricamente, la tradición rapsódica y citaródica.

¹¹ Cf. *Suda*, s.v. ἀμφιανακτίζω, nr. 1701 Adl.

¹² Se trata de un texto de unos 250 versos aproximadamente, que un papiro descubierto en Abu-sir en 1902 nos permitió conocer (P 1537 Pack). Este papiro fue estudiado por U. von Wilamowitz-Moellendorf, 1903, después por S. Bassett, 1931, y más recientemente por O. Hansen, 1984, y T. H. Janssen, 1984, entre otros. Bassett, como también Hansen y Janssen, datan el *nomos* en 412-408 a. C. Una edición más reciente es la de J. H. Hordern, 2002.

¹³ W. Schmid - O. Stählin, 1920-1948, 483, n. 1, señalan que “die Betonung der Neuheit (512) findet sich zwar in verschiedenen dichterischen Gattungen schon frühe ... ist aber doch ein besonderes Kennzeichen des neuen Dithyrambos (Timoth. *fr.* 6, 224 f.; 7 D)”. Pueden verse las observaciones sobre este tema contenidas en M. Hose, 2000, 155.

2.2. Esta llamada a la Musa debía de recordar, por otro lado, los comienzos de *Iliada* y *Odisea*, y de hecho la frase ἀμφὶ μοι ᾧ Μοῦσα, o variaciones de la misma, aparece en diversos *Himnos* homéricos, como, por ejemplo, el 7, 19, 22 y 33 (dedicados a Dioniso, Pan, Posidón y los Dióscuros, respectivamente). El poeta parece, pues, evocar un tema épico o, al menos, un canto revestido con las credenciales que caracterizaban a la épica: grandeza, importancia, imponente; pero la proximidad de ese *kainon* acentúa los cambios. Antes hemos insistido en las posibilidades de interpretar el término en una determinada dirección: “nuevo” debía de evocar para un espectador ateniense en 415 a. C. musical, rítmica, melódica y, por consiguiente, también narrativamente nuevo, al modo de otras formas de poesía cantada coetáneas. Pero “nuevo” debía de querer decir también “distinto” en su visión de los temas e ideales con los que tradicionalmente se identificaba la épica.

La novedad respecto a la épica que se suele señalar es que este canto sobre la toma de Ilión ofrece una visión de la misma desde el punto de vista femenino, esto es, desde el de esas mujeres troyanas, víctimas principales de la guerra, que esperan el momento terrible de su deportación como esclavas de los caudillos griegos –no en Troya, el lugar de la guerra establecido por la tradición, sino en un espacio “intermedio”, entre la ciudad destruida y el mar por el que llegarán a Grecia–. Es el caso, por ejemplo, de N. T. Croally, 1994, 244-8, quien acentúa la novedad de un tratamiento del tema de la guerra casi exclusivamente desde una perspectiva femenina. En igual sentido interpretan K. H. Lee, 1976, 164 y S. Barlow, 1986, 184, en sus comentarios.

Otros, como M. Hose, 1991, 303-4, en su intento de reivindicar el significado de este canto dentro del contexto de la obra (algo que ya habían hecho antes autores como H. Neitzel, 1967, por ejemplo), acentúan la distancia que media entre la perspectiva narrativa característica de la épica y del ditirambo –marcadas por una narración autorial en la que el poeta es un narrador omnisciente, separado de los acontecimientos que narra– y el coro de este *stasimon*, que canta y describe todo lo ocurrido desde su propia y personal perspectiva. Algo en lo que este canto coral coincide con los otros dos *stasima* presentes en la obra.

Ahora bien. Creemos que la evocación de la épica, en particular del comienzo de la *Iliada*, podía convocar también las novedades de perspectiva con las que este poema se inicia¹⁴. En efecto, también Homero había anunciado en el proemio de su *Iliada* –aunque fuera implícitamente– una visión de lo heroico nueva. En primer lugar, una visión “interiorizada”, pues la palabra μῆλιν, al comienzo del verso 1, designa un estado anímico determinado: no una ciudad, ni una guerra, ni siquiera un héroe como centro de la narración que el poeta quiere cantar, sino algo que ocurre en el interior de alguien. De aquí, Homero va a partir para narrar lo que ocurre fuera, lo general.

Para comprender mejor lo que de nuevo podía significar este comienzo, lo que hay de Homero en él, una comparación con el comienzo de la *Pequeña Iliada* podría ser útil (un poema del *Ciclo* épico, en cuatro cantos, que narra los acontecimientos ocurridos

¹⁴ Puede verse J. Redfield, 2001, 456-77, uno de los muchos análisis del proemio de *Iliada* (con referencias bibliográficas en la nota 1).

ante Ilión desde la muerte de Aquiles y la disputa por sus armas entre Odiseo y Áyax, hasta la introducción del caballo de madera en la ciudad)¹⁵. El poema comienza así: “A Ilión canto yo, y a la tierra de los dárdanos, de buenos potros, / en torno a la cual los dánaos muchos padecimientos sufrieron, ellos, servidores de Ares” (“Ἴλιον αἰείδω καὶ Δαρδαλίην εὐπωλον / ἧς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοῖ θεοάποντες Ἄρηος) (fr: 1). El tema aquí es Ilión. Con ello, la perspectiva del poema es clara: es una perspectiva exterior. Punto de partida de la misma son las grandes unidades, ciudad (“Ilión”), país (“la tierra de los dárdanos”), dos pueblos (“dárdanos y dánaos”), una guerra rica en sufrimientos. El poeta sitúa frente a los ojos de su auditorio un “cuadro” distinto: una ciudad en un país extranjero, rico; los aqueos ocupados en una lucha encarnizada (“muchos padecimientos sufrieron”); el objetivo de conseguir hacerse con el dominio de la misma. Aquí la narración comienza en cierto modo con el total, para avanzar después de lo exterior a lo interior, de lo grande a lo más pequeño.

Este modo natural de contar lo debieron de compartir muchos otros narradores de la leyenda de Troya, o de determinadas partes de la misma¹⁶. Pero Homero elige otra perspectiva. No ya la de un héroe a través del cual se pueden relatar complejos definidos de acontecimientos (algo que, en rigor, ocurre cuando el poeta épico configura un discurso directo, que le permite pasar de ese punto de vista exterior desde el que está contando a otro personal, propio de un individuo), sino una perspectiva interior, un sentimiento anímico que anida en el interior de alguien. Con razón se ha llamado a esto “interiorización” y tendencia a la “psicologización” de los hechos de la epopeya (cf. W. Kullmann, 1981, 26). Pero, además, el proemio de *Iliada* anuncia implícitamente también otra novedad, los resultados de esa cólera. Pasemos a ella.

La visión de Homero no deja lugar a dudas. Es una visión que “universaliza” los desastres de la guerra. Porque la cólera de ese héroe principal que es Aquiles va a traer desgracia y destrucción no solo para los enemigos, sino también para los del propio bando. Nada podía sentirse como más pavoroso para un griego que la imagen de esos cuerpos caídos en el campo de batalla y sirviendo de festín a las fieras salvajes. Por eso

¹⁵ Los poemas del *Ciclo* épico están recogidos en el vol. V de la OCT de Homero, ed. T. W. Allen (1912²). Una colección más completa, con discusión de los fragmentos, es la de E. Bethe, 1929². Las ediciones estándar son ahora las de A. Bernabé, 1987 y M. Davies, 1988.

¹⁶ Aunque los poemas del *Ciclo* épico los conocemos fundamentalmente por algunas versiones en prosa posteriores y algunos breves fragmentos conservados, es verosímil que la perspectiva desde la que están narrados se acerque a la de las versiones épicas anteriores (o coetáneas a Homero) de las que derivan. Éste es el punto de vista de la corriente crítica del neanálisis, que ha proyectado un gran interés por estos poemas del *Ciclo* sobre la base de dos premisas: 1) que la *Iliada*, tal como nos ha llegado, contiene un número de episodios modelados sobre otros que existían ya en la tradición épica; y 2) que la adaptación de estos episodios, de tal manera que el auditorio pudiera reconocer tanto el uso del modelo como su acomodación creativa a un nuevo contexto, es un distintivo significativo de la maestría de Homero. Pueden verse, entre otros, W. Kullmann, 1984, 307-23; M. W. Edwards, 1986, 379-94, o J. Latacz (ed.), 1991, 425-55.

creemos que δᾶῖτα (“banquete”), en el v. 5 (en vez de πᾶσι), la lectura de Zenódoto (*teste Ath.* 12 ss.), cuadra bien con las novedades que este proemio anuncia¹⁷.

En definitiva. Eurípides quiere que los antiguos temas y las antiguas formas cedan paso a los nuevos, pero la novedad reenvía a sus precedentes, antiguos (la tradición citaródica y Homero con su visión interiorizada y alejada de los estrictos estándares heroicos de la epopeya) y modernos (los nuevos modos poéticos cantados). Tal es el poder de evocación de este impresionante y logrado comienzo, en el que algunos ven, sin embargo, un signo de autorreferencia marcado (*cf.* en este sentido N. T. Croally, 1994, 244-8).

2.3. Croally es, en efecto, uno de los autores que más ha insistido en acentuar estos rasgos del primer *stasimon* de *Troyanas*, aunque hay para él una autorreferencia más general en esta obra que se manifiesta en esa “pervasive anxiety” en torno a si la guerra de Troya es un tema propio para la poesía (p. 244)¹⁸.

Las interpretaciones que apelan al propio *stasimon* como referente para explicar el significado de *kainon* no son, en realidad, nuevas. M. Hose, 1991, 303, n. 24, recoge algunos precedentes en este sentido. Así, H. Neitzel, para quien esta llamada a la Musa de *Troyanas* es única en la tragedia griega (1967, 47)¹⁹, consideraba que *odan epikedeion* y *kainon hymnon* significan en realidad lo mismo. Se trataría de una construcción en la que está presente el denominado genitivo “sinonímico”: W. Breitenbach, 1934, 194, cita *Troyanas* 513-4, así como otros pasajes de distintas tragedias (por ejemplo,

¹⁷ El término δᾶῖτα denota, preeminentemente, una comida formal; por ello, las connotaciones macabras –y sorprendentes– del mismo en este contexto parecen claras: el poeta estaría evocando la imagen de los cuerpos insepultos yaciendo en el campo de batalla y sirviendo de “banquete” a animales de rapiña. J. Redfield, 2001, señala que δᾶῖτα parece haber sido frecuente en el s. V a. C., a juzgar por la imitación de este proemio en Esquilo, *Suplicantes* 800-1 (a añadir, Sófocles, *Antígona* 29-30, y Eurípides, *Ión* 504-5 y *Hécuba* 1078; *cf.* la Introducción al volumen editado por D. L. Cairns, 2001, 54). El horror de consumir cadáveres insepultos es presentado como una amenaza en el proemio –y una consecuencia terrible de la cólera de Aquiles–, prefigurando la viveza y la realidad con las que esta amenaza es mostrada más tarde en el poema. La palabra aparece solo una vez más en *Iliada*: cuando Apolo dice en 24.33-54, que Aquiles, al profanar el cuerpo de Héctor, es como un león que se precipita sobre el rebaño ἵνα δᾶῖτα λάβῃσιν. El tópico es estudiado con detalle por C. P. Segal, Leiden 1971. También por el propio Redfield, 1975.

¹⁸ La insistencia en este aspecto de *Troyanas*, así como las conclusiones que de estas autorreferencias se extraen, creemos que están exageradas en Croally. De hecho, en la tragedia griega, este tipo de remisiones (que pueden revestir la forma de una interrogación sobre qué canto entonar, con qué medios expresivos, si es un canto adecuado, etc.) están presentes en el género ya desde sus comienzos, y abundan en el caso de cantos con un contenido de lamentación. En este sentido, ya la *exodos* de *Persas*, por ejemplo, muestra una exuberancia especial, pues Esquilo quiere marcarla con rasgos etopoéticos claros; esto explica la abundancia de términos con los que el coro de ancianos persas se refiere a su propio canto (en todas las demás obras “griegas” las que cantan el *kommos* son mujeres).

¹⁹ M. Hose, 1991, 303, n. 25 (con indicaciones bibliográficas para su discusión), añade el posible testimonio de *Adesp. Tra. fr.* 646b, v. 36 (= *TGF*, R. Kannicht - B. Snell (eds.), Vol. 2, Göttingen 1981).

Alcestris 453), para ilustrar este uso. También W. Biehl, 1989, 226, en su interpretación, señala la novedad que representa pedir a la Musa inspiración para entonar un canto de lamentación, algo para lo que no es tradicionalmente invocada.

Otros, como K. H. Lee, en su comentario a la obra (1976, 164), consideran que *kainon* tiene dos significados, y uno de ellos sería el de marcar la diferencia entre el canto de duelo que el proemio anuncia, y la alegría de aquel otro –un poco más abajo mencionado (v. 547)– con el que las jóvenes troyanas empiezan celebrando la presencia del caballo en Troya, regalo para Palas Atenea²⁰. En igual sentido interpreta también O. Rodari, 1983, 134.

2.4. No han faltado, finalmente, interpretaciones intertextuales que han insistido en los referentes euripideos que este *stasimon* tiene. Karin Alt, por ejemplo (1952, 38 ss.), consideraba que el *kainon* de este *stasimon* debía ser entendido en relación con el tratamiento del mismo tema en *Hécuba* (vv. 905-52, tercer *stasimon*)²¹, una interpretación que O. Panagl, 1971, en su detallado estudio de este canto, discute. Y en igual sentido –marcar diferencias con *Hécuba*– interpreta L. Parmentier, 1968, 49, n. 2, en su introducción a la obra²². K. Alt señalaba lo llamativo de una llamada a la Musa por parte de un coro que va a cantar sobre su propio destino, pero más que interpretar este comienzo en sentido “programático”, intentaba explicar las novedades que anunciaba dentro del contexto de *Troyanas*. Alt postulaba (p. 41) que no debía llevarse demasiado lejos la comparación del estilo coral tardío de Eurípides con los ditirambos de Baquilides, Simónides o, después, los *Persas* de Timoteo: aun tratándose éstas últimas de narraciones, con presencia, incluso, de discursos directos, no tienen el alcance personal o general que adquieren los cantos del coro de la etapa tardía de Eurípides, en que se trata siempre de contar algo que se presenta bien como vivido o por el significado que comporta.

Para concluir. La introducción de la expresión *kainon hymnon* en un canto de una estilización formal tan notable parece que no ofrece dudas de que es intencionada, y de que con ella Eurípides apunta a algo nuevo. No creemos que deban ser reducidas las posibilidades de evocación de esta expresión, en la que se combinan una fórmula de introducción tradicional en ciertos géneros poéticos como la épica, la lírica coral o el nomo citaródico –la llamada a la Musa pidiéndole inspiración, expresada en ritmo dactílico–, y un modo de contar distinto para los estándares más usuales de la narración coral

²⁰ El otro significado tendría un referente extra-dramático para Lee: “the present song is ‘new’ when compared to the well-known epic treatment of the subject” (p. 164).

²¹ Se trataría, en *Troyanas*, de intentar llegar más allá de la subjetividad del coro en su canto en *Hécuba*. E. McDermott, 1989, señala que Eurípides utiliza con frecuencia la palabra *kainos* para llamar la atención sobre sus innovaciones en el tratamiento de la materia mítica (la autora toma ejemplos de *Suplicantes*, *Heraclidas*, *Hécuba*, *Fenicias* y *Orestes*).

²² Desde luego, muchos son los que han señalado que del tratamiento de las partes corales en *Hécuba* se puede tender un puente que llega hasta *Troyanas*. Ya lo apuntó W. Kranz, 1933, 254, y M. Hose, 1991, ha vuelto a insistir en ello. Más aún. Pocos son los que, en su estudio de esta tragedia, no señalan las analogías y diferencias con *Hécuba*. Bajo el aspecto de la cita literaria se ha ocupado recientemente del tema W. Stockert, 2001, en particular, 1239-42.

en la tragedia. También un contenido distinto si se tienen en cuenta las perspectivas y la inspiración para la que tradicionalmente se llamaba a la Musa en la poesía griega: la pretensión de novedad alerta sobre las peculiaridades de este canto, pero convoca al tiempo todas las novedades de los géneros poéticos a los que hace referencia.

3. Hemos mencionado antes las innovaciones rítmicas y musicales, las novedades narrativas y de perspectiva que debía de evocar el *kainon* con el que se invoca a la Musa al comienzo de este *stasimon*. Aunque no podemos detenernos aquí en una descripción detallada de lo que todo esto significa, resaltaremos algunos de los rasgos principales que estas novedades suponían.

3.1. Por lo que se refiere a las primeras, el enriquecimiento del medio musical llevó aparejado una subordinación de la palabra a la música y un intento de mimetización de la misma²³, algo que se constata no solo en la monodia trágica, por tradición un elemento mimético, sino también en géneros tradicionalmente narrativos, como el ditirambo²⁴. La disolución en muchos casos de la forma en responsión estrófica y su sustitución por frases musicales más cortas, *anabolai*, fue otro elemento que corrió parejo al anterior²⁵. De la variación rítmica y melódica de la música que acompañaba a estos elementos cantados solo tenemos un reflejo en la métrica, pero un reflejo claro. A todo esto hay que añadir la introducción de instrumentos tradicionalmente excluidos de la escena trágica, como esa pandereta con la que se acompañan las bacantes lidias, las piezas para flauta de caria, los cantos de danza (*χορεῖται*, es decir, danzas ditirámbicas, piezas contrarias a los *threnoi*, cf. W. Kranz, 1933, 237); en fin, todas las formas posibles de canto en que, según el Esquilo aristofánico de *Ranas* (v. 1301), se ha convertido la música trágica con Eurípides. De ella dan buena cuenta también esas *parodoi* nuevas, a las que Eurípides da forma de manera especialmente efectista, pues en *Andrómaca* oímos una aulodía; en

²³ El *melismos* (más de una nota para una sílaba) es imitado en *Ranas* 1314 y en otros pasajes de esta comedia, como v. 1348; igualmente en *Aves* 310, 314, y *Tesmoforiantes* 100 (como parece inferirse del texto), así como Ferécrites 155 K-A. También el papiro musical más antiguo que nos ha llegado, el papiro de Viena conteniendo *Orestes* (ca. 200 a. C., remontable posiblemente a Eurípides), distribuye un pequeño número de sílabas en dos notas (cf. F. Budelmann, 2001, 217).

²⁴ En el libro tercero de *Leyes* (700a 7 ss.) Platón analiza los cambios musicales que llevaron a un desdibujamiento de los límites entre los distintos tipos de poesía cantada, originalmente asociados a un contexto cultural y ritual definido, y ejecutados por ciudadanos. De igual manera que a finales del s. V a. C., y tras un largo proceso de evolución, la tragedia presenta síntomas de estar convirtiéndose más en simple literatura que en el teatro de la *polis* que empezó siendo, música y poesía van perdiendo sus funciones fuertemente asociadas al culto para convertirse en divertimento estético para un público de masas. Puede verse a este respecto B. Zimmermann, 1993b.

²⁵ En relación con las *anabolai* ditirámbicas criticadas por la comedia (los pasajes que interesan son Aristófanes, *Aves* 1372 ss. y *Paz* 828 ss.), creemos que su significado está más próximo al de frase musical a cargo de un solista, indeterminada en su extensión al carecer de responsión estrófica, que al de “proemio” con el que tantas veces se las ha identificado, algo que, por lo demás, siempre tuvo el ditirambo.

Antiope, una citarodia; en *Ión*, un canto hierático; en *Hipsípila*, un canto de cuna con acompañamiento de castañuelas; en *Andrómeda*, una reproducción del eco.

3.2. En cuanto a las novedades narrativas y volviendo al *stasimon* de *Troyanas*. El canto ilustra de manera ejemplar una forma de narración lírica característica de esta etapa tardía, notablemente escorada hacia lo ornamental²⁶. *Motivmontage*²⁷, “narración complementaria”²⁸ o “resultativa”²⁹ son algunos de los términos acuñados para describirla. Es una narración en la que la linealidad está claramente supeditada a la búsqueda de una plasticidad descriptiva. El relato no es continuo ni los acontecimientos que configuran el complejo narrativo de lo que se quiere contar alcanzan una importancia similar: algunos son expresamente mencionados; otros, indicados con una sola palabra; otros, finalmente, han de ser deducidos de lo que viene a continuación. Frente a ello, detalles visuales o acústicos perfectamente anecdóticos son ampliados en la narración para dar lugar a auténticos cuadros descriptivos. La narración resulta de este modo continuamente desplazada de su centro de gravedad³⁰.

Así, la introducción del caballo de Troya –símbolo del engaño aqueo y de la ceguera troyana; júbilo para los primeros, pero desgracia y vergüenza para los segundos– y la toma de la ciudad por los argivos dan lugar en este canto a una sucesión de “flashes” descriptivos de notable plasticidad: el griterío de los troyanos desde la muralla instando a los de fuera a introducir la figura en el templo de Palas Atenea y el regocijo de las doncellas en sus cantos, en la estrofa (que acaba con un mención turbadora de la destrucción que se aproxima). En la antistrofa, cómo se llevan a cabo las operaciones, y las danzas y cantos de las jóvenes que lo celebran, descritas antes incluso de la mención de la propia actividad musical del coro. Ésta abre el epodo, y va seguida paratácticamente de la descripción plástica del pánico a través de la figura del niño que, aterrado, se coge al peplo de su madre; finalmente, la soledad de las jóvenes en sus lechos, mesándose los cabellos en señal de duelo, imagen habitual del destino de las mujeres en una ciudad tomada.

²⁶ La ornamentación que acompaña a muchos elementos cantados euripideos se hace aquí todavía más profusa, y la complejidad descriptiva alcanza sus cotas más altas. De ahí la presencia continua de compuestos complejos, no con preposiciones o formantes como ἄ-, ἐὺ-, sino palabras donde se combinan sustantivo y adjetivo, o sustantivo y verbo; compuestos, en fin, que proporcionan una rica imagen visual (incluyendo adjetivos que describen color y compuestos con καλλι-) o acústica.

²⁷ Para el uso de este concepto puede verse R. Kannicht, 1969, 338. El autor se refiere a los vv. 1301-7 y 1308-14, donde se narran los dos tipos de búsqueda que la “montaraz madre de los dioses” emprende tras su hija Core, a pie, y montada en carro de leones. “Paratáctica” es otro término que el autor aplica a la narración en este pasaje.

²⁸ Cf. R. Kannicht, 1969, 334, n. 19. El término lo utiliza el autor para calificar el carácter que tiene la narración en su conjunto en este *stasimon* de *Helena*.

²⁹ Cf. O. Panagl, 1971, 107, 182, 237, etc.

³⁰ Rasgos similares, propios de una narración lírica, los podemos encontrar también en otros poetas, como Píndaro y Baquílides, pero el estilo está hipercaracterizado aquí (como también en algunas partes monódicas dentro de amebos).

Estamos ante una construcción cerrada en sí misma, con un comienzo claramente formal para anunciar su tema y un final en el que el desastre se nos cuenta “resultativamente”. Una narración en la que elementos causales importantes –cómo logran salir de dentro del caballo los sitiadores, por ejemplo; o las primeras reacciones– son silenciados para ceder paso a la representación impresionista de una ciudad y sus habitantes momentos antes de ser tomada. Una narración que se abre paso libremente y cuyos primeros versos marcan el tema, una ἱστορία “ditirámica” vista fundamentalmente a través de ojos femeninos. Con todo, una narración que ofrece un relieve rápido pero auténtico de los acontecimientos cambiantes que condujeron a la situación de profunda desesperación que *Troyanas* en la actualidad representa. Estas son algunas de las novedades narrativas que explican también en qué sentido entender el *kainon* de este canto.

4. Unas observaciones finales pueden servir para comprender mejor ese relieve narrativo que ofrece a la acción de la tragedia este primer *stasimon*.

Troyanas fue una obra que se representó tras los terribles acontecimientos que siguieron a la ocupación de la isla de Melos por los atenienses en el verano de 416 a. C. –el asesinato de todos los habitantes varones de la isla y la reducción a la esclavitud de las mujeres y los niños en el invierno de ese año–, y poco antes de la expedición ateniense a Sicilia (cf. la alusión a esta isla, vv. 220 ss., como una meta posible del viaje de las cautivas troyanas). La atmósfera política en Atenas y la enorme preocupación de cierta parte de la población ante la radicalización de las posiciones defendidas por políticos como Alcibíades aparece descrita en la *Historia* de Tucídides con claridad (cf. Tucídides 6.11). Que *Troyanas* pueda ser una tragedia compuesta como respuesta a esta escalada de belicismo no tendría, pues, nada de extraño.

Ahora bien. Lo que parece claro literariamente es que esta tragedia, cuya estructura puede ser perfectamente entendida como obra aislada (de hecho, así se debió de representar también en la Antigüedad), formaba un conjunto trológico con las otras dos con las que se presentó –*Alejandro* y *Palamedes*– (o incluso una tetralogía con el drama satírico –*Sísifo*– que las seguía), unido internamente (cf. R. Scodel, 1980). *Troyanas* era la última obra de esta trilogía, y su historia, una representación de las καίνα ἐκ καινῶν μεταβάλλουσιν συντυχίαι de Hécuba y, con ella, de la estirpe troyana (aunque también griega, como parece querer decir Eurípides).

Estamos, pues, ante una tragedia de conclusión de una trilogía, que sigue un modelo profundamente tradicional por su temática y estructura: Troya como paradigma de la ciudad vencida, y el esquema de la espera-la noticia-la lamentación, característico de la tragedia de catástrofe desde antes ya de Esquilo. La espera aterradora ante la desgracia que se avecina, anunciada por Posidón y Atenea en el prólogo, sentida por el coro y Hécuba ya en la *parodos* de la obra, aparece confirmada con la entrada de Taltibio. Lo que sigue, sin embargo, no es la narración de la desgracia, sino una sucesión de escenas a través de las cuales ésta es mostrada desde ángulos distintos: Casandra, Andrómaca y Hécuba focalizan el destino de los vencidos, temáticamente unido aquí a través de ciertos hilos conductores comunes, lo que cada una ha significado para su familia, el

papel de una buena esposa. Solo la escena en la que aparece Helena, donde se dirime la suerte que le ha de corresponder a su llegada a Grecia, constituye una especie de alivio temporal de esa sucesión de desgracias en que consiste *Troyanas*, donde la historia parece haberse convertido en suceso. La escena en la que ésta interviene, junto a una Hécuba siempre presente en escena y ante un Menelao juez, un *agon*, evoca claramente un campo de referencia contemporáneo: la escena trata un tema profundamente tradicional –el de la responsabilidad o no de Helena como causante de la guerra–, en términos de una retórica propia del s. V a. C.³¹.

Como relato, *Troyanas* está dominada claramente por una narrativa proléptica, que preside también los elementos de lamentación en los que se expresa la desolación en la que viven –pero, sobre todo, esperan– las mujeres del coro y las principales troyanas. El habitual contraste entre la desgracia presente –con su proyección futura– y la felicidad de antaño, que suele dar forma a la lamentación en la tragedia griega, está escorado aquí claramente hacia el futuro, con la única excepción, breve, de la *rhexis* de Hécuba al final del primer episodio, donde ésta cuenta los males que “sufro, he sufrido y todavía sufriré” (v. 468).

Sobre este fondo de espantosa espera, el primer *stasimon* de *Troyanas* da paso a una narración que mira fundamentalmente hacia el pasado; un pasado inmediato, donde, de manera impresionista, el coro capta ese instante penoso en que la suerte de una ciudad es decidida, al relatar la introducción del caballo de madera en Troya y dibujar contrastadamente el júbilo y el dolor que le acompañan. También el segundo y tercer *stasimon* ahondan en esta perspectiva, en la que se revela el abandono de Troya por parte de los dioses: si el segundo *stasimon* se retrotrae aún más hacia el pasado al contar la primera destrucción de Troya, el tercero vuelve de nuevo hacia el presente: οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ ναὸν καὶ θυόεντα βωμὸν προύδωκας Ἀχαιοῖς, ὦ Ζεῦ... (v. 1060).

Sin embargo, con la caída de Troya, Eurípides nos pone ante los ojos algo más: el poderoso mecanismo en virtud del cual los errores humanos son castigados por los dioses al convertirse los vencedores en víctimas de sus excesos. La historia pasada se transforma así en una llamada de atención que mira hacia el futuro en los cantos que entona el coro en esta tragedia, donde los puentes que tiende la narración son los que permiten situar los acontecimientos mostrados sobre la escena –siempre de un alcance temporal corto– sobre el fondo de los muchos mundos que están más allá de ella, tanto pasados como futuros. Con todo su preciosismo y novedad, este primer *stasimon* de *Troyanas* contiene una narración que contribuye, así, a dar a la acción de la tragedia su cósmico significado.

³¹ *Troyanas* es una tragedia en la que conviven un esquema compositivo antiguo –el de la tragedia de catástrofe– junto a elementos innovadores, característicos de la poética de Eurípides: el resultado es un drama politonal, donde coexisten el lenguaje tradicional de la lamentación y el de una retórica contemporánea. A ellos hay que añadir elementos cantados, como este primer *stasimon* de *Troyanas*, donde modos de expresión altamente tradicionales sirven de soporte a lo más nuevo, dando paso a lo que parece un anuncio programático.

BIBLIOGRAFÍA

- Alt, K. (1952), *Untersuchungen zum Chor bei Euripides*, Diss. Frankfurt a. Main.
- Barlow, S. (1986), *Euripides: Troades*, Warminster.
- Bassett, S. (1931), "The Place and Date of the First Performance of the *Persians* of Timotheus", *CP* 26, pp. 153-65.
- Bernabé, A. (1987), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, Leipzig.
- Bethe, E. (1929²), *Homer: Dichtung und Sage*, II.2, Leipzig.
- Biehl, W. (1989), *Euripides: Troades*, Heidelberg.
- Breitenbach, W. (1934), *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart.
- Budelmann, F. (2001), "Sound and Text: the Rythm and Metre of Archaic and Classical Greek Poetry in Ancient and Byzantine Scholarship", F. Budelmann and P. Michalakis (eds.), *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, London, pp. 209-40.
- Croally, N. T. (1994), *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge.
- Davies, M. (1988), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen.
- Edwards, M. W. (1986), "Neoanalysis: A Bibliographical Review", *CW* 79, pp. 379-94.
- Hansen, O. (1984), "On the Date and Place of the First Performance of Timotheus *Persae*", *Philologus* 128, pp. 135-8.
- Hofmann, H. H. (1916), *Über den Zusammenhang zwischen Chorlieder und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides*, Diss. Leipzig.
- Hordern, J. H. (2002), *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford.
- Hose, M. (1991), *Studien zum Chor bei Euripides*, Teil 2, Stuttgart.
- Hose, M. (2000), "Der alte Streit zwischen Innovation und Tradition. Über das Problem der Originalität in der griechischen Literatur", J. P. Schwindt (ed.), *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld klassischer und neuerer Literatur un Literaturwissenschaft*, München-Leipzig, 2000, pp. 1-24.
- Janssen, T. H. (1984), *Timotheus: Persae*, Amsterdam.
- Kannicht, R. (1969), *Euripides. Helena*, Band II: Kommentar, Heidelberg.
- Koller, H. (1956), "Das kitharodische Prooimion", *Philologus* 100, pp. 159-206.
- Kranz, W. (1933), *Stasimon*, Berlin.
- Kullmann, W. (1981), "Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung", *WS* 15, pp. 5-42.
- Kullmann, W. (1984), "Oral Poetry Theory and Neoanalysis in Homeric Research", *GRBS* 25, pp. 307-23.
- Latacz, J. (ed.) (1991), *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, Stuttgart, pp. 425-55.
- Lee, K. H. (1976), *Euripides: Troades*, London.
- McDermott, E. (1989), *Euripides' Medea: the Incarnation of Disorder*, Pennsylvania - London.

- Neitzel, H. (1967), *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Diss. Hamburg.
- Parmentier, L. (1968), *Euripides*, T. IV, Paris.
- Quijada, M. (2002), "Virtuosismo e innovación en la monodia trágica, Eurípides, *Or.* 1369-1502", M. J. García Soler (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria, pp. 89-97.
- Quijada, M. (1985), "El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides: Tópicos de la crítica y nuevas perspectivas", J. L. Melena (ed.), *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, Pars Prior, Vitoria-Gasteiz, pp. 179-88.
- Redfield, J. (1975), *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago.
- Redfield, J. (2001), "The Proem of the *Iliad*: Homer's Art", D. L. Cairns (ed.), *Readings in Homer's Iliad*, Oxford, 456-77 (reed., con pequeñas variaciones, de CP 74, 1979, pp. 94-110).
- Rodari, O. (1983), "La Fonction dramatique du premier *Stasimon* des *Troyennes* d' Euripide", *CGITA* 4, pp. 131-41.
- Scodel, R. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen.
- Schmid, W. - Stählin, O. (1920-1948), *Geschichte der griechischen Literatur*, I.3, München.
- Segal, C. P. (1971), *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden.
- Stockert, W. (2001), "Zu einigen 'Verfremdungselementen' bei Euripides", S. Bianchetti (et alii) (eds.), *Poikilma. Studi in onore di Michele R. Cataudella in occasione del 60° compleanno*, Vol. II, La Spezia, pp. 1231-47.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1984⁴ [1921¹]), *Griechische Verskunst*, Darmstadt.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (ed.) (1903), *Timotheos: Die Perser*, Leipzig.
- Zimmermann, B. (1993a), "Comedy's Criticism of Music", N. W. Slater - B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, pp. 39-50.
- Zimmermann, B. (1993b), "Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.", *Lexis* 11, pp. 23-35.

SIGNACULUM DE BRONCE HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DEL TEATRO ROMANO DE CARTAGENA

SEBASTIÁN F. RAMALLO ASENSIO
Universidad de Murcia

Un curso sobre literatura griega significó en 1981 mi primer contacto académico con el Dr. García López cuyas clases, siempre amenas y bien documentadas, me acercaron a las grandes figuras de la poesía helenística como Calímaco y Apolonio de Rodas y a comediógrafos de la talla de Menandro. Años más tarde, la excavación en el teatro romano de Cartagena ha ido acrecentado nuestra amistad, ya que con regularidad, gran interés y entusiasmo ha seguido no sólo los trabajos de campo y el progresivo descubrimiento del edificio, sino también de los materiales arqueológicos, muchos de ellos tan imbricados en la más pura tradición clásica¹. Quiero, precisamente, presentar en las páginas que siguen uno de los últimos hallazgos y contribuir con ello al homenaje, merecido y sincero, que el Departamento de Filología Clásica le brinda con motivo de su jubilación oficial administrativa, aunque, sin duda, no científica ni académica.

PROCEDENCIA Y DATOS DEL HALLAZGO

Se trata de un sello de bronce en forma de anillo hallado el 11 de enero de 2005 en la Unidad Estratigráfica 10792, concretamente en el interior de un relleno de época tardorromana ubicado sobre el *aditus* oriental del teatro, entre el paramento lateral de sillares que delimita la *cavea* y el muro meridional que cierra la caja de escalera que daba acceso al *tribunal*, situada dentro del *aula/basilica*². El contexto material asocia-

¹ Entre los materiales ornamentales destacan sobre todo los altares circulares neoáticos, con representación de grupos de tres figuras femeninas entrelazadas (¿musas, charites, horai?) que acompañan, respectivamente, un águila, un pavo real y una lechuza, aves que se vinculan directamente a la triada capitolina, lo que confiere a estos altares, un marcado valor simbólico, más allá del mero elemento decorativo. *Vid.* S.F. Ramallo Asensio, "Drei Neuattische Rundaltäre aus dem Theater von Carthago Nova (Cartagena, Spanien)", *Archäologischer Anzeiger*, 1999, fasc. 4. pp. 523-542. Para un estudio más amplio, con otras esculturas y relieves, *vid.* S.F. Ramallo Asensio, *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia, 1999.

² Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Los teatros romanos de *Corduba*, *Carthago Nova* y *Bilbilis*: paradigmas de romanización, financiado por la DGICYT (BHA2002-04508-C03-01) y parcialmente con Fondos FEDER.

do a la pieza bronceína está formado, entre otros, por fragmentos cerámicos de terra sigillata africana D –Hayes 80B/99, 104A, 104B–, ánforas africanas y orientales –Key LIII– y cerámicas “toscas” –Cartagena 1, 3 y 12–. Este relleno constructivo cubre otro de similares características con sigillatas africanas Hayes 91C, 104C, 101 y 105, frecuentes en contextos de finales del siglo VI e inicios de VII, y ambos se relacionan con la edificación de una de las estancias de época bizantina que forma parte del barrio superpuesto a las estructuras del viejo teatro³.

El sello tenía un peso, antes de la limpieza y restauración, de 50,67 gr., y tras esta de 50,12 gr., y estaba recubierto con una pátina verdosa de carbonato hidratado de cobre (malaquita), a pesar de lo cual el estado de conservación es excelente, debido también al escaso desgaste de las letras. Presenta una cartela rectangular de 4,84 cm de ancho y 2,16 cm de alto, con un grosor de 21 mm. El diámetro máximo por el interior del anillo, de forma circular, es de 1,34 cm, y de 2,32 cm por el exterior, donde adquiere una forma cuadrangular; más ancho y plano en la base que en la zona de soldadura. En la cartela, enmarcada por un reborde en relieve, se puede leer con total claridad el nombre completo *L(ucii) Porci(i) Valeriani*, en genitivo, como suele ser habitual en estas piezas, como expresión de propiedad del objeto o mercancía signada. Las letras, enmarcadas, en acusado relieve y sentido inverso, miden 0,40 mm y hay una separación entre el primer y el segundo renglón de 2 mm, siendo la altura total de 2,22 cm. Las letras son muy elegantes y proporcionadas, con refuerzos bien marcados en sus extremos, aunque en la segunda línea, la mayor longitud del nombre provoca que los últimos caracteres se vayan estrechando conforme se acercan al extremo del marco. En la grafía, destaca el tramo oblicuo de la R muy abierto, la P cerrada y, sobre todo, el extremo levantado de la L; presenta una sola interpunción entre el *praenomen* y el *nomem* en forma de *hedera* muy estilizada o lanceta, en cierto modo similar a los “trazos curvos” de la inscripción del *Vivir* augustal *L. Subrius* hallada en la necrópolis de San Antón que hemos fechado a finales del siglo I d.C.⁴ Este tipo de separación aparece en Cartagena en inscripciones posteriores a mediados del siglo I d.C., e incluso en fechas mucho más avanzadas⁵. En el chitón, plano, muestra una incisión alargada y rehundida, donde con dificultad, podría adivinarse una palmeta, aunque con muchas dudas.

Estos *signacula* bronceíneos no son raros en nuestros museos y aparecen también con cierta frecuencia en las excavaciones arqueológicas⁶. Adoptan diversas formas,

³ Hay que advertir no obstante que el conjunto completo de materiales hallado en estos contextos no ha sido aun inventariado de forma exhaustiva y que por tanto, los materiales que se citan proceden de un análisis preliminar realizado durante el proceso de excavación, destinado, sobre todo, a obtener una aproximación cronológica al momento de formación de la unidad estratigráfica y, en consecuencia, una cronología relativa de las estructuras arquitectónicas situadas sobre estos rellenos.

⁴ J.M. Abascal Palazón y S. F. Ramallo Asensio, *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia, 1997, nº 83, p. 262.

⁵ *Ibidem*, nº 137, p. 347, que fechamos en la segunda mitad del siglo II d.C.

⁶ Uno de los trabajos pioneros y más interesantes es el de C. Giovagnetti, “Analisi di Rimini antica. I signacula”, *AttiMem.Bologna*, 29-30, 1978-1979, pp. 71-112. Más reciente y general, es el de M. A. Dollfus, “Les cachets de bronze romains”, *Bulletin archéologique du Comité del travaux historiques et scientifiques, Antiquites nationales, Afrique du nord*, 3, 1967, pp. 117-161.



FIGURA 1. Sello de bronce hallado en el teatro romano de Cartagena. Arriba a la izquierda tras la limpieza, a la derecha en el momento del hallazgo.

siendo los de cartela rectangular los más abundantes, aunque también los hay cuadrados, circulares, en forma de creciente e incluso *in planta pedis*⁷. Además de la placa con la inscripción, con mucha frecuencia escrita de derecha a izquierda, presentan un anillo de sujeción con chatón plano, donde se graba, a veces, una segunda inscripción, abreviada, o un motivo figurado. El texto principal se despliega, normalmente, sobre una o dos líneas, y suele presentar distintas fórmulas onomásticas, tanto masculinas como femeninas –mucho más frecuentes las primeras–, desarrollando sea el nombre completo, con los *tria nomina*, o bien sólo las iniciales, aunque existen también otras variantes. En algunos casos conviven el nombre del esclavo junto al del patrono⁸; en

⁷ Entre los sellos circulares hispanos se puede citar un curioso ejemplar de Maguilla (Badajoz) que en un primer momento suscitó dudas de autenticidad en Hübner por su singularidad, grafía de las letras y considerables dimensiones (0,63 cm), aunque más tarde parece que fueron disipadas, reconociéndose el nombre de *Luc(ii) Pomp(eii) Front(ini)*. Vid. L. Vázquez de Parga, “Sello de bronce, romano, de Maguilla (Badajoz), *AEspA*, 16, (fasc. 53), 1943, pp. 442-445. En otro curioso sello circular de posible origen andaluz, la fórmula onomástica va enmarcada por una orla en forma de cordón terminado en sus extremos en sendas espirales, vid. M. Mayer, “Tres nous signacula de bronze posiblement betics”, *Sylloge epigraphica barcinonensis*, III, Barcelona, 1999, 133-138, aunque con dudas de autenticidad en *HEp.*, 9, 1999, n. 632.

⁸ E.M. Loreti, “Signacula bronzei dell’Antiquarium comunale di Roma”, *Epigrafia della produzione e delle distribuzioni*, Roma, 1994, 645-653, especialmente, p. 649, n. 1: *Fortu(nati) / C. Ce(sti) s(ervi)*.

otros supuestos son fórmulas augurales las que se añaden al nombre⁹, mientras que de forma más esporádica se expresa la condición social del individuo representado¹⁰.

Un primer compendio de estos sellos de bronce con inscripción hallados en la Península Ibérica o conservados en sus museos y colecciones fue incluido por Hübner en el volumen II del *Corpus Inscriptiones Latinarum*¹¹. Posteriormente esta relación se ha ampliado con algunos ejemplares nuevos, que, a diferencia de los anteriores, se han podido contextualizar mejor. A pesar de ello, el conjunto más numeroso de *signacula* con características semejantes al de Cartagena se conserva en los fondos del Museo Arqueológico Nacional, en su mayor parte de procedencia desconocida, aunque probablemente del área suritálica¹².

IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE

Los *Porcii* están ampliamente atestiguados en *Hispania*¹³, y especialmente en el área costera de la Tarraconense, donde el gentilicio se repite a lo largo de las dos primeras centurias en individuos de *Emporiae*, Barcelona, Tarragona, Tortosa, Valencia, Sagunto e *Ilici*, adscritos en general a la tribu Galeria, siendo el *praenomen Lucius*, junto al de *Marcus*, los más utilizados¹⁴; no obstante, también en la Bética, es un nombre bien conocido, y lo mismo sucede en el interior del territorio peninsular. Una de las líneas de la familia más conocida aparece vinculada con la producción de vino y su comercialización en ánforas Pascual 1, selladas M. PORC y M. PORCI, fabricadas probablemente en el área de *Baetulo* entre el último cuarto del siglo I a.C. y el primero de la centuria siguiente, con un momento álgido hacia los años 10-15 d.C.¹⁵. La amplia popularidad de los Porcios y su difusión por toda la Península Ibérica impide establecer un parentesco directo con alguno de los grandes personajes de la República, tales como *M. Porcius Cato*, cónsul en el 195 a.C. y el único que ejerció magistratura importante en *Hispania*, o los cónsules *M. Porcius Cato* (118 a.C.), *L. Porcius Licinius* (184 a.C.) y *C. Porcius Catón* en el 114 a.C., exiliado más tarde en *Hispania*, por citar alguno de los miembros ilustres de estas familias.

⁹ A. Toniolo, "Signacula ad Altino", *Studi di archeologia delle X Regio in ricordo di Michele Tambolami*, Roma, 1994, 429-435, en particular, p. 431, n.3: *Victor / vivas*

¹⁰ M. Buonocore, "Signacula nel Museo Profano della Biblioteca apostolica vaticana", *Epigraphica*, 46, 1984, 158-167, esp. n. 29: *C(ai) Egnati / C(ai) I(iberti) Alypi*.

¹¹ CIL, II, pp. 686-687: signacula aerea, n. 4975 (1-76).

¹² A. Castellano, H. Gimeno y A. U. Stylow, "Signacula. Sellos romanos de bronce del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVII (1-2), 1999, pp. 59-93. Comentarios al material recogido en el artículo en *HEp.*, 9, 1999, n. 635-710 y 717-732.

¹³ J.M. Abascal, *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia, 1994, 203-204)

¹⁴ S. L. Dyson, S.L., "The Distribution of Roman Republican Family Names in the Iberian Peninsula", *Ancient Society*, 11-12, 1980-81, pp. 258-263.

¹⁵ M.J. Pena, "Las marcas de M. Porcius sobre ánforas Pascual 1", *Faventia* 21/2, 1999, pp. 75-83 y también, O. Olesti y C. Carreras, "Denominació d'origen M.Porci: reflexions al voltant d'una marca d'amfora tarraconense", *Faventia* 13, 2002, pp. 170-190.

Sin embargo, en Cartagena no se incluye en el elenco de grandes familias documentado, sobre todo, a través de la epigrafía y la numismática¹⁶. Frente a los *Aquinii*, *Atellii*, *Laetili*, *Pontilieni*, *Turulii* ó *Varii*, identificados en las cartelas de los lingotes de plomo desde finales de s. II a.C./comienzos del s. I a.C. y en el registro epigráfico de las décadas siguientes¹⁷, a las que recientemente se han incorporado los *Postumii* y los *Iunii*, gracias a las inscripciones del teatro, hasta ahora sólo se conocía al magistrado monetar *L(ucius) Porc(ius) Capit(o)*, que acuñó como Ilvir quinquennial junto a *M(arcus) Postumius Albinus* en época augustea. La emisión es una de las más abundantes de la ciudad, y presenta en el anverso la cabeza laureada de Augusto con la leyenda AVGVSTVS DIVI F, mientras que el reverso muestra un sacerdote de pie, tocado con un *galerus* con *apex* en la cabeza, vestido con túnica y que sostiene en la mano derecha un *simpulum* mientras que con la izquierda sujeta una rama¹⁸. Es difícil abstraerse a la tentación de relacionar la imagen de la moneda con una escultura *capite velato* de tamaño mayor que el natural, hallada en un edificio público situado en la cabecera septentrional del foro identificado con la curia, que representa al propio Augusto o a algún otro miembro de la familia imperial –*Germánicus* o *Drusus minor*– como *Pontifex Máximus*¹⁹; sin embargo, y a pesar de la cronología tardo-augustea de la imagen pétreo, –que repite con bastante fidelidad el mismo tipo iconográfico de la escultura hallada en via Labicana (Roma)–, no se puede establecer una relación segura entre la instauración y colocación de la imagen y su conmemoración en el tipo monetar, si bien en ambos casos, nos encontramos ante testimonios tempranos e indirectos de los preludios del culto imperial, que en la ciudad hispana se configurará muy poco después y que se expresará, en un primer momento, en la ferviente devoción hacia los jóvenes *principes Caius* y *Lucius Caesares* atestiguada en el teatro a través de múltiples inscripciones. Precisamente, el colega anual del propio Porcio Capito, *M. Postumius Albinus*, debió

¹⁶ M. Koch, “Las “grandes familias” en la epigrafía de Cartago Nova”, *Ier Congreso Peninsular de Historia Antigua* (Santiago de Compostela 1986), Santiago, 1988, vol. 2, pp. 403-407; M. Koch, “Die römische Gesellschaft von Carthago Nova nach epigraphischen Quellen”, en F. Heidermann y E. Seebold, (eds.), *Festschrift für Jürgen Untermann zum 65. Geburtstag*, Innsbruck, 1993, pp. 191-242.

¹⁷ Vid. cuadro resumen en A. Orejas y S.F. Ramallo, “*Carthago Nova*: la ville et le territoire. Recherches récentes”, *De la terre au ciel. Paysages et cadastres antiques*, P.U.F. –Comté, 2003, esp. fig. 15.

¹⁸ R.I.P., n° 170-171 (p. 95), incluida entre las emisiones augusteas. M. M. Llorens, *La ciudad de Carthago Nova: las emisiones romanas*, Murcia, 1993, Emisión XIV, pp. 67-68, fechada por la autora hacia los años 7-8 d.C. (p. 145); Vid. también de la misma autora, “*Carthago Nova*: una ceca provincial romana con vocación comercial”, *Mastia* 1, 2002, p. 69. Para A. Beltrán, “Las monedas latinas de Cartagena”, *Anales de la Universidad de Murcia*, Curso 1948-49 (segundo trimestre), pp. 161-163, ff. 33 y 34, esta acuñación, formada por ases y semises, se fecharía en el año 4 d.C. y conmemoraría un acontecimiento excepcional, tal vez la erección de un monumento importante, quizás un altar semejante a los que por estos mismos años se consagraron en otras ciudades importantes del imperio.

¹⁹ E. Ruiz y L. E. De Miquel, “Novedades sobre el foro de Carthago Nova”, *Mastia* 2, 2003, 267-281.

desempeñar un papel muy destacado en la instauración oficial de este culto, tras la muerte de Augusto, o, quizás, en los años inmediatamente precedentes, a juzgar por los testimonios epigráficos, y por los tipos monetales empleados en sus acuñaciones²⁰. En todo este contexto, resulta también muy interesante un depósito fundacional hallado en Águilas compuesto por un conjunto exclusivo de ases de esta emisión, lo que podría refrendar el valor simbólico del tipo representado en el reverso²¹. Pero, al margen de la información que procura la moneda, nada más se puede decir sobre el magistrado monetar de comienzos del siglo I d.C.

El problema se plantea a la hora de establecer una posible conexión entre la familia del monetar y el personaje representado en el *signaculum*. Así, mientras que la cronología del primero se puede concretar con poco margen de error, no sucede lo mismo para el segundo. La propia naturaleza del depósito en que ha sido hallado el sello, con material diverso y de diferentes épocas impide cualquier precisión más allá de su deposición final en un momento avanzado de finales del siglo VI o comienzos del VII, sin que esto sirva para afirmar la misma datación para la pieza de bronce, que bien puede ser mucho más antigua y tener por tanto un carácter residual. Por otra parte, la mayor parte de las inscripciones halladas en la ciudad portuaria se fechan entre la segunda mitad del siglo I a.C. y la primera mitad de la centuria siguiente, centrándose el momento álgido en torno a la época augustea, período durante el cual se acomete un profundo proceso de reurbanización y construcción de los principales edificios públicos, en parte financiados por los miembros más destacados de las elites municipales, a las que ya se ha hecho mención. A partir de mediados del siglo I d.C. el número de epígrafes se reduce considerablemente, fenómeno que se acentúa a partir del siglo II d.C., momento en el que son pocas las inscripciones que podemos fechar con seguridad, mientras que para las décadas siguientes, prácticamente son inexistentes, salvo alguna excepción, lo que nos impide conocer el devenir de esas grandes familias más allá de mediados del siglo II d.C., así como la posible emergencia de otras nuevas. No obstante, la apreciación que sugiere el registro arqueológico es el de la desaparición o decadencia de algunas importantes familias de la época republicana, enriquecidas durante décadas con los procesos extractivos y de fundición de las galenas argentíferas de los afloramientos del entorno de *Carthago Nova*²², y la aparición o consolidación de nuevas *gentes*, poco o nada conocidas en la fase anterior: *Antonía*, *Aemilia*, *Baebia* y, sobre todo *Numisia*, son algunas de las familias bien representadas en la ciudad, tanto por *ingenui* como por libertos. Sin embargo, la ausencia, de acuñaciones locales desde época de Claudio y de

²⁰ S. F. Ramallo Asensio, “Los *principes* de la familia Julio-Claudia y los inicios del culto imperial en *Carthago Nova*”, *Mastia* 2, 2003, 189-212.

²¹ Agradezco la información de este hallazgo inédito al arqueólogo municipal de Águilas, D. Juan de Dios Hernández García.

²² Se ha señalado, por ejemplo, el caso de la *gens Pontiliena*, bien atestiguada hasta finales del siglo I a.C., que desaparece del registro epigráfico de época imperial. Vid. M.J. Pena, “CLE Republicanos: texto y contexto”, en J. del Hoyo y J. Gómez Pallares (eds.), *Asta ac pellege. 50 años de la publicación de Inscripciones Hispanas en Verso*, de S. Mariner, Madrid, 2002, especialmente pp. 50-52.

inscripciones impide reconstruir con claridad el *cursus* de sus miembros más destacados a lo largo de los siglos II y III.

El *cognomen Valerianus* forma parte del grupo de nombres derivados de gentilicios, en este caso del *nomen Valerius*, al que se añade el sufijo *.-anu/nas*, el más frecuente dentro de esta categoría de nombres²³. Aparece bien atestiguado en algunas ciudades de la Bética e *Hispania* meridional, especialmente en *Castulo* con tres presencias, pero sobre todo en toda en área meseteña²⁴. En *Tarraco*, este *cognomen* es usual en epígrafes del siglo II d.C.²⁵, fecha que se propone también para dos inscripciones de *Clunia*²⁶. Otras poblaciones del interior peninsular donde se constata son las de Marañón (Navarra)²⁷ y Cáparra²⁸, sobre inscripciones que no deben ser anteriores a finales del siglo I d.C.

En Cartagena era hasta ahora desconocido, aunque no así la familia de los *Valerii*, ilustrada en cinco inscripciones, tres hombres y dos mujeres, libertas ambas de un mismo individuo llamado *L. Valerius*²⁹. Otro personaje notable de esta familia es *C. Valerius Felix*, recordado en un pedestal con dedicación a la *Victoria Augusta*³⁰. Sin embargo, el miembro más destacado en la ciudad portuaria con este gentilicio es *M. Valerius Vindicianus*, *flamen* al que el *conventus carthaginensis* erigió una estatua³¹; no obstante su adscripción a la tribu *Quirina* hacen dudar de su autoctonía. En cualquier caso, el conjunto de inscripciones atestigua la implantación plena de esta familia en la ciudad desde, probablemente, inicios del siglo I d.C. y a lo largo de la centuria siguiente. A pesar de ello, no se puede establecer relación alguna entre el individuo representado en el sello de bronce y los *Valerii* de las inscripciones ya que es imposible determinar las causas de adopción del *cognomen* del primero, que bien pudo proceder de la madre del personaje o bien de cualquier otro familiar, sin descartar otras posibilidades, como el mismo deseo de conservar el propio gentilicio, como *cognomen*, tras su adopción por la *gens Porcia*.

En la difusión del *cognomen Valerianus* desde mediados del siglo III pudo tener cierta relevancia su adopción por algunos emperadores de mediados de esta centuria o de miembros de la casa imperial. Así, lo portaron los emperadores *P. Licinius Valerianus Augustus* (253-259), y *P. Licinius Valerianus Egnatius Gallienus Augustus* (253-268) así como los hijos de Galieno, *P. Cornelius Licinius Valerianus* (*Caesar* en 255-259) y *P. Cornelius Licinius Saloninus Valeriananus* (*Caesar* en 259-268). No obstante, ya

²³ I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Roma, 1982 (Helsinki, 1965), 31.

²⁴ Abascal, *op. cit.*, 538-539.

²⁵ G. Alföldy, IRT, n. 331, 372, 455.

²⁶ P. de Palol, y J. Vilella, *Clunia II. La epigrafía de Clunia*, EAE, 150, Madrid, 1987, n. 17 y 92.

²⁷ C. Castillo, J. Gómez Pantoja y M.D. Mauleón, *Inscripciones romanas del Museo de Navarra*, Pamplona, 1981, pp. 80-81, n. 54.

²⁸ R. Hurtado, *Corpus provincial de inscripciones latinas*, Cáceres, 1977, p. 113, n. 192.

²⁹ J. M. Abascal y S. F. Ramallo, *op. cit.*, p. 169.

³⁰ J. M. Abascal y S. F. Ramallo, *op. cit.*, n. 39, pp. 167-169.

³¹ J. M. Abascal y S. F. Ramallo, *op. cit.*, n. 57, pp. 210-212.

desde el siglo I d.C. aparece atestiguado en miembros del orden equestre como en un *Q. Cornelius Valerianus*, caballero romano, citado por Plinio (RE, s.v. *Valerianus*, nº 4).

PROBLEMAS SOBRE LA PROCEDENCIA ORIGINAL DE LA PIEZA

Con la información arqueológica disponible hasta la fecha es imposible vincular el sello con la fase original y de uso del edificio de espectáculos, durante los siglos I y II d.C., sobre el que se superponen las estructuras tardorromanas y de época bizantina a las que aparece asociada la pieza. Por otra parte, tampoco la función que se les atribuye, en general y aunque sin acuerdo unánime, relacionadas con actividades de tipo mercantil o doméstico, se adecua al uso original del monumento, al margen de la distancia cronológica de varios siglos que existe entre la fecha del depósito y la fase del teatro. Sin embargo, no quiero ocultar la existencia junto a este de estructuras del siglo I d.C. relacionadas con actividades portuarias y económicas³², donde encontraría una mejor justificación un objeto de este tipo, así como la cercanía del puerto. A comienzos del siglo III se detecta en diversas partes del monumento augusteo una fase de destrucción, abandono y reutilización con otros fines que ha sido sobre todo localizada, hasta ahora, en el brazo oriental de la *porticus post scaenam* y en la cripta que cierra el lado meridional, adosada a la plataforma del frente escénico, si bien, aunque con menor claridad se atestigua también en otros sectores como en los corredores de acceso a la *media* y *summa cavea* y en el *aditus* oriental, que sufren ya ciertas transformaciones a finales del siglo I d.C. o comienzos de la siguiente centuria. Este contexto parece indicar un cambio funcional en distintas áreas del edificio, y en el caso concreto de la cripta situada tras la escena se caracteriza por un depósito estratigráfico en el que junto a algunos elementos amortizados que podrían pertenecer al atrezzo del propio teatro o a partes del escenario y objetos abandonados utilizados en las representaciones, abundan las cerámicas de cocina, vasos para beber de paredes finas, lucernas, jarras y, en general, todo tipo de cerámicas, siendo especialmente numerosos los fragmentos de ánforas, junto a materiales ornamentales y constructivos, tales como placas de mármol, molduras, tejas, ladrillos, así como gran cantidad de objetos de bronce y de hierro. Un sextercio de Marco Aurelio con la titulación *Armeniacus* en la leyenda, que debe ser posterior al año 164 d.C., nos proporciona un claro término *post quem* para el incendio violento del pórtico y su consiguiente destrucción y abandono, que debió acaecer hacia el primer tercio del siglo III d.C. Con posterioridad a estas alteraciones, el edificio augusteo, o al menos una gran parte de él, recupera su función como arquitectura para el espectáculo, si bien en este caso, la desaparición del frente del *pulpitum*, la sobreelevación del nivel de la *orchestra* acompañado de la anulación de las tres gradas de la *proedria* y la prolongación de este espacio hasta el paramento de la *scaenae frons* parecen indicar una recuperación

³² Muy próximo al flanco occidental de la *porticus post scaenam* se hallaron los restos de dos habitaciones con un elevado número de ánforas en su interior, M. Martín Camino, M.A. Pérez Bonet y B. Roldán, "Contribución al conocimiento del área portuaria de Cartago Nova y su tráfico marítimo en época alto-imperial", *AEspA* 64, 1991, pp. 272-283.

de su función prístina y la ampliación en el tipo de espectáculos allí representados. En este nuevo ambiente, al igual que sucedía para la fase original es difícil encuadrar la circulación y uso de un objeto como el que se estudia en estas notas.

Hacia mediados del siglo V y tras un progresivo e imparable proceso de deterioro, el teatro se colapsa por completo y sobre sus restos se construye un complejo de marcado carácter comercial que hemos venido interpretando como mercado-almacén. Se articula mediante dos cuerpos separados por una calle que discurre entre los *aditus/itineria* del viejo teatro, previamente recorridos. En el flanco sur, un conjunto de quince compartimentos contiguos, de 11 m de longitud y 2,5 m de ancho ocupa una extensión de 43,60 m de largo, y se superpone parcialmente al foso del *hyposcaenium* con la construcción de potentes cimentaciones transversales en las que se reutiliza ampliamente material arquitectónico de la *scaenae frons*, mientras que el extremo septentrional apoya directamente sobre la plataforma cementicia del cuerpo escénico, en tanto la fachada meridional coincide aproximadamente con el muro de la *frons pulpiti*, contorneada por una canalización. Los vanos que permiten el acceso al interior de las distintas estancias siguen un ritmo constante, dos compartimentos hacia el norte y uno hacia el sur, mientras que fustes de travertino rojo de la antigua fachada ocupan el eje central de cada uno de los muros. Al otro lado de la calle, esto es al sur, el edificio adopta la forma de una exedra semicircular porticada de 28 m de diámetro, con intercolumnios de 2,5 m y pavimentada con grandes losas de caliza reutilizada, que se superpone parcialmente y fosiliza la forma semicircular de la *orchestra*, *proedria* y gradas inferiores de la *ima cavea*. Un rebanco de 60 cm de anchura, construido mediante elementos arquitectónicos de la escena, se adosa en todo su perímetro al muro anular de fondo, levantado mediante un cuidado aparejo de *opus vittatum*, hecho con adoquines de arenisca. Tras este paramento discurre una segunda galería semicircular delimitada en su cara exterior mediante piezas de *scalae* colocadas de manera invertida y contiguas, con un acceso, al menos, a través de una escalera de ocho peldaños situada sobre el *analemma* occidental del graderío.

El contexto arqueológico hallado sobre los pavimentos de los departamentos que conforman el edificio autoriza a fechar el momento de destrucción hacia comienzos del siglo VI d.C., por lo que el período de uso de todo el complejo no debió exceder en mucho los cincuenta años³³. La fase que sigue, muy arrasada por las construcciones posteriores, queda mal definida desde el punto de vista arqueológico, y se caracteriza por la existencia de algunas estructuras de piedra trabadas con barro y asociadas a pavimentos de tierra batida, que, si bien no permiten definir una finalidad concreta, conservan la misma orientación que las del edificio comercial sobre el que se instalan, lo que, a modo de hipótesis, nos podría indicar, una posible reutilización de las estructuras del mercado. Sobre los restos de todas estas construcciones se erige el barrio de época

³³ Los materiales hallados en los niveles de construcción y destrucción se han analizado en A. Murcia, J. Vizcaíno, S. García y S. Ramallo, "Conjuntos cerámicos tardíos de las excavaciones en el teatro romano de Cartagena", en J.M^a. Gurt, J. Buxeda y M.A. Cau, (eds.), *Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean*, BAR, I.S., 1340, 2005, 1-36.

bizantina, con una fuerte impronta comercial, en uno de cuyos rellenos constructivos se ha recuperado la pieza que aquí es objeto de análisis. Con toda esta superposición de fases y estructuras es casi imposible determinar el contexto original desde el cual ha podido ser acarreada la pieza, si bien el ambiente de las últimas fases, se adecuaría mejor a la presencia de un objeto cuya función, o al menos una de ellas, pudo haber sido la de signar alimentos o mercancías perecederas, o también los indicadores de procedencia o propiedad que en forma de tablillas de cera/madera las contenían. No obstante, la cuestión queda abierta, a la espera de que se pueda ir concretando con nuevos hallazgos contextualizados el uso primario de estos singulares objetos.

OTROS PARALELOS

Como ya se ha indicado más arriba estas piezas suelen ser frecuentes en colecciones antiguas y museos con materiales en época romana o, más recientemente, procedentes del mercado anticuario, donde por desgracia el uso clandestino de detectores de metales ha permitido descubrir muchas de estas piezas que han sido extraídas de forma ilegal y sin ningún control; por el contrario, su hallazgo en excavaciones y en estratos no removidos, que contribuyan a concretar su función y cronología, no resulta tan frecuente, de ahí el interés de las piezas bien contextualizadas. Hasta la fecha, y en los repertorios que he podido consultar, no he localizado otra pieza con el mismo nombre. Solo una *Porciae Talassiae*, con interpunción en forma de *hedera* y las abreviaturas O.P.C. en la base del anillo, que procede de Suessae (Italia), muestra el mismo gentilicio, aunque nada tiene que ver con nuestro ejemplar³⁴. Tampoco lo he hallado en índices latericios o anfóricos, lo que sucede también con la mayor parte de los sellos de este tipo hasta ahora publicados³⁵. En este sentido, un caso excepcional lo constituye un sello encontrado en Italia con la marca *Celeris Q. Crani / Veri s(ervi)*, idéntica a la impresa sobre un pan hallado en Pompeya³⁶. Precisamente, esta ausencia de improntas sobre objetos manufacturados sugiere una aplicación mayoritaria sobre alimentos, mercancías y materiales orgánicos

³⁴ CIL, X/2, n. 8059 (329): *instrumentum domesticum. Signacula*.

³⁵ Una excepción, aunque no se puede asegurar la identidad de los dos personajes, la constituye un sello del Antiquarium Comunal de Roma con el nombre de *L. Cornelius Maximus*, que coincide con un individuo del mismo nombre inscrito sobre un laterculo pretoriano, vid. E.M. Loreti, *op. cit.* p. 651, n. 3. Vid. también algunas consideraciones en H. Freis, "Ein Bronzestempel aus Rom", *ZPE*, 58, 1985, pp. 195-196, a partir de la reinterpretación de un sello inicialmente considerado como para marcar ánforas.

³⁶ Para el sello, CIL, X, 8858,18; para la referencia, R. Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, Roma, 1976 (2ª ed.), p. 363. Un análisis más detallado del sello de bronce en Loreti, *op. cit.*, especialmente, pp. 652-653; la autora (p. 647) recuerda a este propósito la costumbre, transmitida por Plinio (*NH*, XXXIII, 26) de sellar alimentos para evitar hurtos y remarcar la propiedad, sobre todo de aquéllos artículos que podían ser producidos en instalaciones de uso común empleadas por más de un propietario. Incide también en estos planteamientos, Toniolo, *op. cit.*, p. 433. También sabemos que era costumbre marcar determinados géneros que iban a ser distribuidos de forma gratuita entre el personal servil de una propiedad o entre determinadas capas de la población como un acto de prodigalidad.

perecederos, tales como ceras o resinas, previamente aplicadas sobre tablillas u otro soporte. Para determinar la posible existencia de trazas o restos de estos componentes entre las letras hemos sometido a la pieza a una serie de análisis previos a su limpieza y restauración, si bien los resultados han sido negativos³⁷.

En el entorno geográfico más próximo a *Carthago Nova*, dos sellos de bronce procedentes de La Alcudia de Elche con las inscripciones *Sex(ti) Sarro/ni Parteni*, en uno, y *Iul(iae) Gemin(a)e* en el segundo, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, en tanto que de un tercero, desaparecido en la actualidad y hallado en los alrededores del Tossal de Manises³⁸, sólo se conoce el texto de la inscripción: *Abascanti*. También carece de contexto, e incluso de procedencia exacta, una serie de sellos del área sevillana, con diferentes marcas y formas³⁹. Precisamente, la dificultad de atribuir muchos de estos ejemplares a ámbitos urbanos o rurales, es otro hándicap a la hora de determinar su funcionalidad. No obstante, su relativa frecuencia en determinadas áreas productivas agrícolas de Andalucía vinculadas sobre todo a la producción y comercialización del aceite y derivados podría ser un argumento a favor de su empleo en procesos mercantiles y de fabricación, si bien la ausencia de correspondencias entre las marcas conocidas en los envases y el hecho de que estas suelen estar en relieve puede resultar un argumento en contra. En cualquier caso, la amplia cronología de estos objetos, atestiguados al menos entre los siglos I y V d.C., la diversidad formal y, sobre todo de fórmulas empleadas, hacen sospechar distintas aplicaciones funcionales.

³⁷ Dichos análisis han sido efectuados por el Dr. R. Arana Castillo, catedrático de la UMU y por D. Luis Alberto Alcolea Rubio, técnico del Servicio de Instrumentación Tecnológica de la UPCT.

³⁸ L. Abad y J. M. Abascal, *Textos para la Historia de Alicante*, Alicante, 1991, pp. 173-174. También ahora, J. Corell, *Inscripcions romanes d'Ilici*, Lucentum, Allon, Dianium i els seus territoris, Valencia, 1999, pp. 89-90, n. 37-38 (= HEp., 9, 1999, n. 36-37).

³⁹ F. Fernández Gómez, "Conjunto de matrices de sellos romanos procedentes de Sevilla", *Alimenta. Estudios en homenaje al Dr. Michel Ponsich*, Anejos de Gerión III, 1991, pp. 309-314. Lo mismo sucede, por citar algunos ejemplos más, con algunos del Museo de Lyon, donde destaca un ejemplar de *L Postumi Fortunati*, vid. S. Boucher y S. Tassinari, *Bronzes antiques. Musée de la civilisation gallo-romaine a Lyon. I.- Incriptions, statuaire, vaisselle*, París, 1976, pp. 19-20.

ÉROS FEMENINO EN LOS ORÍGENES DE LA HISTORIOGRAFÍA GRIEGA: NOTAS SOBRE LA ACEPCIÓN DE ΜΙΣΓΩ*

VICENTE RAMÓN PALERM
Universidad de Zaragoza

El propósito de las observaciones que siguen es sencillo: como resulta sabido, la historiografía griega clásica de fuste se asienta en el trípode firme que proporciona la producción de Heródoto, Tucídides y Jenofonte. Pues bien, un examen pormenorizado de algunas características que destilan nuestros autores, relativas al léxico erótico sobre la mujer, permite verificar las diferencias en el enfoque respectivo de los historiadores e inferir ciertas conclusiones sobre el quehacer peculiar y distinguido de los mismos¹.

En efecto, un estudio comparado de los tres autores mayores en la historiografía griega clásica revela, por cuanto hace al léxico del *éros* femenino, la singularidad de Heródoto de Halicarnaso, un epígono de los primeros logógrafos y, a la postre, el primero de los historiadores griegos merced a su amplitud de miras y la trascendencia del dato anecdótico. Por su parte, Tucídides, ajeno a las realidades de tal índole, se muestra proclive a la reflexión histórico-política estricta. En lo que a Jenofonte atañe, el polígrafo anticipa, con sus nuevas maneras, un tipo de *éros* que apuntaría, siquiera tímidamente, a formas de mayor respeto y cuidado para el ser femenino, a ese paradigma de amor *pandeceste* –si se admite la expresión– que Platón precisó en su *Simposio*.

Hecho este bosquejo de síntesis, no debe extrañar que el de Halicarnaso se manifieste como un autor medular y fecundo en documentos. Como queda dicho, nos hallamos en rigor ante el último de los logógrafos, corolario feliz de una tradición de autores que espigaron en las curiosidades, rarezas, perplejidades e intereses de naturaleza variada

* La presente contribución se ha visto beneficiada del Proyecto de Investigación BFF 2003-08106, bajo los auspicios de la DGES.

¹ Recientemente, me cupo la satisfacción de codirigir –junto al profesor Luis Miguel Pino– una tesis defendida por la ya Dra. Guillermina González Almenara. Versaba el trabajo sobre *La presencia femenina en el ámbito privado. Estudio sobre textos griegos de época clásica (Heródoto, Tucídides, Jenofonte)*, Universidad de La Laguna, 2003 (editada ahora en CD por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2004). Así las cosas, quiero manifestar expresamente que la orientación del presente trabajo se nutre, en buena medida, de ciertas indicaciones y propuestas tipológicas que muestra la tesis citada. Igualmente, me permito agradecer a la Dra. González Almenara su amable disposición y las observaciones que, con el talento y generosidad a ella inherentes, me ha brindado.

(lo que en jonio conocemos con el nombre de τὰ θωμάσια), muy especialmente vinculados a las relaciones –eróticas también– entre el mundo griego y extragriego.

En efecto, el profesor Schrader, en un trabajo de meridiana claridad expositiva, ha puesto de manifiesto los orígenes de la historiografía griega que explican el quehacer herodoteo, los cuales dejan entrever los jalones que posibilitaron la conformación incipiente de un género². En efecto, la ‘segunda colonización’, que data de los siglos oscuros, puso en contacto a los griegos con pueblos extranjeros lo que, sumado a la creación de las nuevas comunidades de asiento, provocó una indeclinable necesidad de afirmación personal que se plasmó en la configuración de *Genealogías* y *Relatos fundacionales*. El caso es que, al socaire del afán por la investigación consecuente, creció un marcado interés por la exploración de tierras ajenas, un fenómeno singular en la ‘tercera colonización’ que conllevó la correspondiente necesidad práctica de explicar y explicarse la realidad circundante. De esta guisa, resulta perfectamente inteligible el gusto por la geografía descriptiva y por la etnografía mediante la redacción de periplos y *lógoi*. Como era de esperar, menudea en los subgéneros citados la atención a las costumbres y peculiaridades de los distintos pueblos participantes de la οἰκουμένη.

Así las cosas, en consideración del tema preciso que nos concierne, era verosímil la detección de registros e indicios que justificaran la profusión de datos y pormenores sobre el léxico del *éros* femenino que consta, verbigracia, en Heródoto. Resulta incontrovertible que, como señala Schrader “el problema principal para establecer una tipología de todos estos testimonios preherodoteos lo constituye su carácter en extremo fragmentario o simplemente su pérdida absoluta”³. Y es verdad: los testimonios se nos revelan parcos y aun deturpados; e indirectos cuando los hay. Todo ello nos obliga a una particular cautela de exégesis. Mas hay algo también cierto: a la vista del magro bastidor de datos con que contamos, la existencia de algunos ejemplos significativos se revelaría particularmente feraz y permitiría, en justa licitud, extrapolar a una realidad tangible datos y observaciones de mayor enjundia.

De esta manera, en estas breves notas de homenaje al profesor García López (a quien, como Gorgias habría dicho, tantos tanto por tanto debemos) me he centrado en la consideración del campo semántico del léxico femenino relativo al *éros* y, muy concretamente aquí, al verbo μίσγω. La razón que ha motivado esta elección es de suyo evidente: considerando la existencia de verbos que la historiografía griega clásica –y en concreto nuestra tríada de historiadores– presenta para significar el acto sexual (como μίσγω, χράομαι, φοιτάω, y ὀμιλέω), es notable la circunstancia de que el verbo μίσγω (el cual puede comparecer alternativamente con μίγνυμι) está registrado estrictamente en la obra herodotea con un número de concurrencias verdaderamente extraordinario⁴. Y lo que es, si cabe, más significativo: su empleo se predica de mujeres

² C. Schrader, “Tipología y orígenes de la historiografía griega”, en A. López Eire-C. Schrader, *Los orígenes de la oratoria y la historiografía en la Grecia Clásica*, Zaragoza, 1994, pp. 174 ss.

³ *Ibidem*, pp. 177-178.

⁴ Sobre estas cuestiones, vid. G. González Almenara, *La presencia femenina en el ámbito privado...*, pp. 218 ss.

no griegas. Al menos en Heródoto, el verbo adopta un matiz inequívocamente erótico (animalesco o de promiscuidad) y aun ajeno a las convenciones de mayor raigambre helena, las cuales priman la virtud de la mujer en un esquema formal bien definido. Por citar un inventario sumario de ejemplos: en II 46, 4 (cuando habla, en su *lógos* egipcio, sobre los mendesios), indica el halicarnaseo que un macho cabrío copulaba (ἐμίσγητο) en público con una mujer. A esta relación de zoofilia debemos sumar la promiscuidad femenina que Heródoto predica de ciertas mujeres –independientemente de que sean casadas o solteras– con el verbo correspondiente⁵; y muy particularmente en aquellos casos que vulneran el decoro de las costumbres patrias, como sucede en IV 172, 2: aquí subraya el historiador que, cuando un nasamón desposa por vez primera a una muchacha, esta pasa la primera noche copulando con todos los invitados (πάντων...δαίτυμόνων μισγομένην). Y es que el verbo implicado, μίσγω, queda caracterizado por una redícula de implicaciones negativas de índole social, religiosa, moral⁶. Resulta asimismo de extraordinaria negatividad su presencia en las relaciones contranaturales, como ocurre en I 61, 1, cuando dice el historiador, de Pisítrato, que practicaba el coito anal con la hija de Megacles.

Pues bien, a la vista de tales circunstancias, parecía conveniente analizar los fragmentos de importancia en la historiografía que precede a Heródoto para detectar, en lo posible, la preexistencia de usos más o menos concurrentes y paralelos a los que presenta el de Halicarnaso. En tal sentido, me he ceñido a los testimonios de los autores pertinentes más notables: Hecateo, Caronte, Escílax, Ferécides, Dionisio de Mileto, Acusilao y Janto⁷. Pues bien, he hallado cuatro pasajes de cierto interés que nos ilustran sobre la curiosidad que despertaban determinadas actitudes sobre la cuestión que nos ocupa; ya se trate de la etiología de ciertos aspectos mítico-genealógicos anejos al mundo griego, ya nos las veamos con algunas costumbres llamativas sobre la realidad de pueblos extrahelenos. En el primero de los extremos nos encontramos con sendos fragmentos atribuidos a Ferécides de Atenas (*FGrHist* 3), autor probado de unas *Genealogías*⁸; en el segundo de los casos hablamos, respectivamente, del periplógrafo Escílax de Carianda (*FGrHist* 709) y de Janto de Sardes (*FGrHist* 765), autor de relatos como

⁵ Cf. Asimismo V 6, 1.

⁶ Como resulta obvio, sobresale aquí la oposición (en el conocido esquema cultural de antinomia grecobárbara) de las formas apolíticas extragriegas a la pureza castiza de las costumbres helenas. Para otros pasajes ilustrativos sobre la cuestión, cf. II 64, 1; IX 116, 3. Por otra parte, en los fragmentos que traigo a colación obvio la circunstancia de que la mujer se muestre como sujeto activo o pasivo en las prácticas sexuales de referencia.

⁷ He dejado al margen la figura de Helánico ante los problemas cronológicos que su obra plantea. Cf. J.J. Caerols, *Helánico de Lesbos*, Madrid, 1991, especialmente, pp. 22-23.

⁸ La crítica especializada ha puesto de manifiesto que la obra de Ferécides –pese a que el historiador era oriundo de Atenas– se aparta de la especulación filosófica y, por su condición, se asemeja a la estructura y técnica compositiva de la logografía jonia. Cf. J. Lens, “Orígenes de la historiografía”, en J.A. López Férrez (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1988, p. 268.

*Lidiaká y Magiká*⁹. Debo añadir que los pasajes de interés no afectan a cuestiones de general y común divulgación sino que se involucran estrictamente en pinceladas sabrosas, de rareza curiosa sobre el tema. Veámoslo con los textos ante nosotros.

1. Ferécides (3 F 58):

Schol. Apoll. Rhod. II 498: Περὶ τῆς Κυρήνης Πίνδαρος ἱστορεῖ ἐν Πυθιοίκαις, ὡς παρθένος οὔσα, μέχρι πολλοῦ συνεκυνήγει... διαπαλαίουσα δέ ποτε λέοντι ἠγαπήθη ὑπὸ Ἀπόλλωνος· ὃς καὶ ἀρπάσας αὐτήν, διεκόμισεν εἰς τὴν νῦν ἀπ' αὐτῆς Κυρήνην τῆς Λιβύης καὶ μιγεῖς Ἀρισταῖον ἔτεκε. Φερεκύδης δέ φησι καὶ Ἄρατος.

“Respecto de Cirene, Píndaro documenta en las Píticas¹⁰ que, siendo doncella, durante largo tiempo había ido a cazar...; en cierta ocasión, tras haber luchado encarnizadamente con un león, Apolo se enamoró de ella. Así es que éste la raptó y la llevó a lo que –merced a ella– se llama ahora Cirene de Libia y que, fruto de la cópula, dio a luz a Aristeo. Lo afirman Ferécides y Arato”.

2. Ferécides (3 F 34):

Schol. Hom. *Od.* XI 321: Κέφαλος ὁ Δηιονέως γήμας Πρόκριν τὴν Ἐρεχθέως, ἐν τῇ Θοριέων κατώκει. Θέλων δὲ τῆς γυναικὸς ἀποπειρᾶσθαι, λέγεται εἰς ἀποδημίαν ἐπὶ ἔτη ὀκτῶ καταλιπὼν αὐτήν ἐτι νύμφην οὔσαν. Ἐπειτα κατακοσμήσας, καὶ ἀλλοειδῆ ἑαυτὸν ποιήσας, ἔρχεται εἰς τὴν οἰκίαν, ἔχων κόσμον· καὶ πείθει τὴν Πρόκριν δέξασθαι τοῦτο, καὶ συμμιγῆναι αὐτῶ. Ἡ δὲ Πρόκρις ἐποφθαλμίσασα τῷ κόσμῳ, καὶ τὸν Κέφαλον ὀρώσα κάρτα καλὸν, συγκοιμᾶται αὐτῶ. Ἐκφήνας δὲ ἑαυτὸν ὁ Κέφαλος, αἰτιάται τὴν Πρόκριν. Οὐ μὴν ἀλλὰ καταλλαγεῖς ἐξέρχεται ἐπὶ θήραν. Πυκνῶς δ' αὐτοῦ τοῦτο δρώντος, ὑπώπτευσεν ἡ Πρόκρις, ὅτι μίσγεται γυναικὶ ἑτέρα. Ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Φερεκύδη ἐν τῇ ἑβδόμῃ.

“Céfalo, el hijo de Deyoneo, tras haber desposado a Prócride, hija de Erecteo, la condujo a la zona de Toricó. El caso es que –según se dice– en su pretensión de probar a la mujer, partió de casa durante ocho años tras dejarla siendo todavía ninfa. Después, tras mudar y cambiar su aspecto, regresa a casa con buena compostura. Y persuade a Prócride para que lo acepte y copule con él. Así, Prócride, a la vista de su aspecto, y al ver a Céfalo mucho más bello, se acuesta con él. Mas Céfalo, revelándose su identidad, censura a Prócride. Sin

⁹ Respecto de Escílax y Janto, cf. la actualización crítico-bibliográfica de G. Scheppens, *F. Jacoby. Die Fragmente der Griechischen Historiker Continued. Part four. Biography and Antiquarian Literature, Fascicle 1. The Pre-Hellenistic Period*, Leiden-Boston-Colonia, 1998, pp. 2-39.

¹⁰ Cf. Píndaro, *Píticas* IX.

embargo, reconciliado, sale de cacería. Y, comoquiera que hacía eso frecuentemente, Prócris sospecha, en la idea de que copula con otra mujer. El relato consta en el libro séptimo de Ferécides”.

3. Escílax (709 F 21):

Μετὰ δ' Ἰστρου Λιβυρνοὶ εἰσιν ἔθνος. Ἐν δὲ τούτῳ τῷ ἔθνει πόλεις εἰσὶ παρὰ θάλατταν Λιάς, Ἰδάσα, Ἀτιενίτης, Δυύρτα, Ἀλουνοί, Ὀλσοί, Πεδηῆται, Ἡμίονοι. Οὗτοι γυναικοκρατοῦνται καὶ εἰσιν αἱ γυναῖκες ἀνδρῶν ἐλευθέρων· μίσγονται δὲ τοῖς ἑαυτῶν δούλοις καὶ τοῖς πλησιοχώροις ἀνδράσι.

“Los libirnos son una nación entre los istrios. En esta nación existen ciudades costeras como Lias, Idasa, Atienites, Diirta, Alupsos, Olsos, Pedetas, Emionos. Estos pueblos se ven gobernados por directrices femeninas y las mujeres pertenecen a hombres libres. Sin embargo, copulan con sus propios esclavos y con varones de los pueblos vecinos”.

4. Janto (765 F 31):

Clem. Al. *Strom.* 3, II, I: Ἐάνθος ἐν τοῖς ἐπιγραφομένοις Μαγικοῖς· Μίγνυνται δὲ, φησὶν, οἱ μάγοι μητράσι καὶ θυγατράσι· καὶ ἀδελφαῖς μίγνυσθαι θεμιτὸν εἶναι· κοινὰς τε εἶναι τὰς γυναῖκας, οὐ βίᾳ καὶ λάθρα, ἀλλὰ συναινούτων ἀμφοτέρων, ὅταν θέλῃ γῆμαι ὁ ἕτερος τὴν τοῦ ἑτέρου.

“Janto, en sus escritos sobre *Magiká*: afirma que los magos copulan con sus madres y con sus hijas; y que les está permitido copular también con sus hermanas. Y que, cuando uno quiere desposar a la mujer de otro, es asimismo lícito compartir las mujeres; y no recurriendo a la violencia o de modo furtivo, sino mediante la respectiva aceptación”.

Pues bien, a tenor de las observaciones precedentes, verificamos que el uso y la acepción del léxico operante en nuestros historiadores fragmentarios (especialmente en los casos de Escílax y de Janto) observa concomitancias parciales con el que existe en Heródoto, quien no presenta solución estricta de continuidad (y ello con el deseo de sellar la oposición de alteridad entre los pueblos griegos y los extrahelenos). Efectivamente, en los fragmentos relativos a Ferécides detectamos sendas notas de tenor mitológico sobre la genealogía de ciertos personajes. Con los verbos μίγνυμι, συμμίγνυμι y μίσγω el ateniense maneja y comparte formas verbales con Escílax y Janto. Y, aunque la utilización de los verbos no adquiere, en sentido estricto y marcado, la caracterización que adopta en otros autores, obsérvese que se trata de uniones sexuales conseguidas de un modo violento, torticero o doloso. En otras palabras, no se trata de relaciones físicas de convención en los esquemas culturales del mundo griego:

en 3 F 58, Apolo consuma la unión tras raptar a Cirene y, en 3 F 34, Céfalo altera su aspecto con el propósito de verificar la fidelidad de Prócrice a su persona.

Por otro lado, los fragmentos pertenecientes a Escílax (709 F 21) y a Janto (765 F 31) testimonian costumbres propias de mujeres ajenas al mundo griego: así ocurre con las libirnas, que instauran un régimen *ginococrático* de liberalidad sexual; y con los *magos* en Persia, quienes llevan a cabo uniones incestuosas, una práctica especialmente censurable considerando, por añadidura, la condición religiosa de estos individuos¹¹.

Como es lógico, un estudio comparado, exhaustivo, del léxico sobre el *éros* femenino (y la condición social de la mujer en el mundo griego) nos ofrecería una visión más completa del tema. Por mi parte, con estas observaciones pretendo únicamente sugerir que Heródoto, en su obra histórica, debió de contar –también en lo concerniente al vocabulario erótico– con precedentes de nota en la historiografía preexistente; y que el uso distinguido de algunas formaciones léxicas hunde sus raíces en la logografía inmediatamente anterior al halicarnaseo.

¹¹ Si es que estamos en lo cierto al subrayar esta condición propia de los magos: piénsese en las tensiones tempranas entre el mundo jonio y el persa (Janto de Lidia tiene su ἀκμή en la primera mitad del siglo V), lo que explicaría el pormenor crítico del historiador. No obstante, podría tratarse de una mera pincelada anecdótica por parte de Janto (por tanto, de corte amoral), quien considerara en esta ocasión a los magos como un mero grupo tribal. En todo caso, es probado que los magos fueron inicialmente una tribu, la cual, con el tiempo, se erigió en la casta sacerdotal de los persas (vid. C. Schrader, *Heródoto. Historia, I-II*, Madrid, 1977, p. 175, n. 263).

HACIA UNA NUEVA EDICIÓN DEL CONTRA CHRISTIANOS DE PORFIRIO

ENRIQUE ÁNGEL RAMOS JURADO
Universidad de Sevilla

Dentro de poco más de dos lustros, en 2016, se cumplirán los cien años de la edición de lo que supuestamente conservamos del *Contra los Cristianos*¹ de Porfirio, me refiero a la edición de Adolf von Harnack². Y digo “supuestamente” porque hay que ser conscientes de que la meritoria labor del profesor berlinés (7 de mayo de 1851-10 de junio de 1930), aun cuando hoy día su edición es la edición de referencia para todos los estudiosos, en cuanto pensamos utilizarla y comenzamos a ver los presupuestos de los que parte y los fragmentos a Porfirio en esta obra atribuidos no deja de dejarnos perplejos. Por una parte, en quienes nos dedicamos en ocasiones a esta faceta del mundo antiguo, una obra como *Contra los cristianos* no deja de ser una obra de referencia, acostumbrados a leer en toda la producción científica, filológica o no, que fue la obra más emblemática y más importante que produjo el “paganismo” contra la nueva religión exclusivista cristiana, y que, a su vez, fue objeto de diversas medidas de censura en un Imperio ya cristianizado, lo cual ha hecho que la obra no nos haya llegado, pero, por otra parte, no nos conformamos con tener escasos fragmentos auténticos de la citada obra, sino que, en nuestro afán de tener más, admitimos en no pocas ocasiones supuestos fragmentos que realmente no sabemos si surgieron del cálamo de Porfirio o proceden de un “stock” de argumentaciones anticristianas en cuyo acopio participó no sólo Porfirio sino otros muchos “paganos”.

El problema es que la meritoria edición de A. von Harnack se ve, salvo que uno sea un especialista, como una especie de *textus receptus*, que se acepta sin más, como si fuese un texto más dentro de la producción del discípulo de Plotino. Es más, cualquier trabajo que se precie sobre Porfirio al mencionar simplemente el *Contra los Cristianos*, remite a la edición de 1916, que, para el no especialista, se torna en textos auténticos surgidos del cálamo del filósofo de Tiro, cuando ello no es así. Como escribía en 1978

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “La religión de Porfirio. Hacia una edición crítica con traducción y comentario del *Contra Christianos* de Porfirio” (BFF 2001-2876), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Porphyrius, “Gegen die Christen”, 15 Bücher. *Zeugnisse, Fragmente und Referate*, Berlin 1916.

en un luminoso artículo André Benoit³, “on a parfois tendance à considerer la collection de Harnak comme le «texte reçu» sans se poser aucune question critique relativement à l’authenticité des fragments ou à leur degré de fiabilité”⁴, y con este espíritu sometía a revisión la edición de Harnack y proponía un nuevo método de acercamiento al texto porfiriano que hoy día, casi tres décadas después, no podemos sino en su base suscribir.

Harnack y la mayoría de los estudios que le han seguido, ante una obra tan interesante como la de Porfirio, no conformes, como decíamos, con el enorme naufragio del texto porfiriano, del cual no nos han llegado más que escasos restos auténticos, han optado por acumular material que, aunque sea supuesto eco lejano, pueda remontar a Porfirio, como si éste hubiera sido prácticamente el único polemista anticristiano del mundo antiguo, y en numerosas ocasiones sin que en el supuesto fragmento aparezca el nombre del filósofo de Tiro, como es el caso de los fragmentos atribuidos a Anastasio Sinaita, Aretas de Cesarea, algunos de S. Agustín, Diodoro de Tarso, Nemesio de Émesa, o el que es más importante, Macario Magnes. Digo que éste es el caso más importante porque, de los 97 fragmentos aportados por Harnack en 1916, 52 proceden supuestamente de Macario Magnes, siendo básico, por tanto, la actitud que se adopte ante esta fuente, que, por otra parte, no cita en ninguno de los 52 fragmentos a Porfirio directamente, sino que todo aparece en boca del “Adversario” pagano.

Además la obra de Macario tiene una curiosa historia. Hasta 1876, fecha de la edición de Blondel-Foucart, el texto de Macario Magnes, *Apokritós* o *Monogenés*, era básicamente conocido de forma somera por las referencias de Nicéforo I, patriarca de Constantinopla a comienzos del siglo IX (806-815), y por 38 citas, usualmente en latín, del jesuita Francisco Torres “Turrianus” (ca. 1509-1584), a partir de un manuscrito que encontró en la Biblioteca de San Marcos en Venecia⁵. Pues bien, este manuscrito desapareció entre 1552 y 1637. Otros dos manuscritos de la misma obra, señalados por J. Láscaris en 1491-1492, el uno de Corigliano y el otro en un convento del monte Sardo, no han vuelto a ser encontrados. Mas he aquí que en 1867 el erudito francés Blondel, un miembro de la escuela francesa en Atenas, fue autorizado a transcribir un manuscrito de Macario, propiedad personal de un antiguo conservador de la Biblioteca de Atenas, Apostalides. La obra llevaba por título *El hijo único o Respuesta a los griegos*. Está dedicado a un tal Teóstenes y relata un coloquio público entre un pagano culto y el propio autor. El pagano formula en serie de 6 a 10 objeciones contra pasajes del Nuevo Testamento; el cristiano opone a cada serie de críticas una larga respuesta y habla, en total, en ocho ocasiones, como su adversario. La obra comprendía originalmente 5 libros (un libro por cada día de discusión), mas el manuscrito de Blondel estaba incompleto, pues comenzaba en mitad de una palabra en el séptimo capítulo del libro II y se interrumpía

³ “Le «Contre Christianos» de Porphyre: où en est la collection de fragments?, *Paganisme, Judaïsme, Christianisme. Influences et affrontements dans le monde antique, Mélanges offerts Marcel Simon*, Paris, 1978, pp. 261-275.

⁴ p. 262.

⁵ F. Turrianus, *Adversus Magdeburgenses*, Colonia, 1573.

igualmente en mitad de una palabra del último capítulo, el 30, del libro IV. Blondel murió sin acabar su edición. Fue Paul Foucart, el epigrafista, quien la acabó y publicó en París en 1876. Este texto llamó inmediatamente la atención de los historiadores de la antigüedad cristiana. El abate Duchesne hizo de esta obra su tesis de doctorado (1877), en la que concluía que la fuente de Macario era Hierocles quien, siendo gobernador en Bitinia, publicó entre 307-310 una obra titulada *Philalethes*, contra los cristianos. Pero ya en 1878 Wagenmann destacaba las analogías, a su juicio, que presentaban los textos de Macario con los textos de Porfirio entonces conocidos, línea a la que se sumó decisivamente para la línea crítica posterior A. von Harnack⁶.

¿Ahora bien, quién está realmente detrás de la máscara del “Adversario” de Macario? Para unos estaría Porfirio (Crusius, Wagenmann, Hauschild, Harnack, Cook, etc.), aunque el propio Harnack apunta a un intermediario entre Porfirio y Macario, concretamente a un epítome en dos libros compuestos ca. 300, lo cual le permitía salvar, supuestamente, las discrepancias posibles entre el original y el texto final de Macario, intermediario por el que abogan también Foucart (un magistrado colaborador de Diocleciano citado por Lactancio⁷ o un discípulo de Porfirio), Louis Duchesne (Hierocles), W. Möller (quien sigue a Duchesnes, pero percibe elementos julianeos) o J. Geffcken (un romano desconocido del IV p. C. o Jámblico de Calcis). Para otros, como T. W. Crafer, tras el “Adversario” estaría Hierocles, pero para otros estaría o Juliano (P. Frassinetti) o un florilegio anónimo elaborado tras la restauración de Juliano (F. Corsaro) o una compilación pagana que reuniría material, entre otros de Porfirio e Hierocles (S. Pezzella), o ideas de Porfirio pero indirectamente a través de escritores que las utilizaron (Barnes) o bien que ningún paralelo permite concluir que Macario “ha simplemente transcrito el texto de Porfirio”, aunque “si es preciso dar un nombre a la fuente pagana de Macario, el de Porfirio es el más probable, mucho más probable que los de Hierocles o Juliano” (R. Goulet⁸), pero es mera probabilidad, por mucho que no nos guste.

Por tanto las opiniones son variopintas y en verdad, por mucho que nos gustase opinar lo contrario para poder tener más de la obra de Porfirio, no podemos concluir que el “Adversario” de Macario Magnes sea sin más Porfirio. Es más, el silencio impuesto sobre la obra por los emperadores cristianos y las diversas medidas tomadas por ellos⁹ para eliminar cualquier vestigio ha pesado incluso sobre la escuela neoplatónica, de forma que ninguno de los diádocos de Platón nos informa sobre ella. No es nada extraño. Todas las obras que implicaban importantes polémicas anticristianas sean las de Celso, Juliano o Porfirio han perecido. Si la idea del proselitismo es prácticamente ajena al

⁶ *Texte und Unters.* XXXVII, 4, pp. 137-141; Abhandl. d. König. Preuss. Akad. der Wiss., 1916, nº 1, pp. 16-17.

⁷ *Inst. Div.* V 2.

⁸ Cf. *Makarios Magnès, Monogènès (Apocriticus)*, Introduction générale, Édition, Traduction et Commentaire du Livre IV ainsi que des Fragments des Livres IV et V, 1974 (en su época inédito), pero afortunadamente en 2003 ha aparecido, como fruto esencial de ella, la obra básica, desde nuestro punto de vista, producto del cálamo del mismo autor, *Macarios de Magnésie, Le Monogènès* (Paris, 2003, I, p. 148). Cf. et. A. Benoit (cf. n. 3).

⁹ Cf. Test. IX y XXIV Harnack.

mundo religioso griego, en el sentido de que el hombre griego, en líneas generales, no piensa ni en modificar las creencias, ni los cultos del “otro” y aún menos destruirlos, no sucede así con el cristianismo. La destrucción sistemática de obras “paganas” por elementos especialmente “duros” del cristianismo no se ha limitado a las obras en piedra o mármol sino al patrimonio cultural escrito. El papiro y el pergamino “paganos” han sufrido las consecuencias. Pero mientras que en el caso de Celso y Juliano hemos conservado “algo” de algunas refutaciones, Orígenes en el caso de Celso y Cirilo de Alejandría en el caso de Juliano, en cuanto a Porfirio ni las refutaciones de Metodio de Olimpo¹⁰, Eusebio de Cesarea¹¹ o Apolinar de Laodicea¹² o Filostorgio se han conservado. Desdichadamente todas estas refutaciones se han perdido o se nos han quedado reducidas a algunos pasajes de tradición indirecta. Lo que conocemos de la obra de Porfirio se basa casi exclusivamente, pues, no en la obra en sí perdida irremediadamente, sino en citas de segunda o tercera mano no extraídas directamente de la obra del filósofo de Tiro sino de las refutaciones, también perdidas, o recopilaciones temáticas. La única esperanza que nos queda es que encontremos algún manuscrito perdido, lo más completo posible, de, al menos, una de las refutaciones. Entretanto tenemos que manejar sólo los datos que tenemos sin ambicionar más. Y la verdad es que objetivamente tenemos poco. La edición de Harnack, tan meritoria por otra parte, no resiste un análisis en profundidad. Por supuesto es superior a los intentos de reconstrucción previos de Holste (1630) y Lardner (1788), pero de los 97 fragmentos de Harnack realmente nos podemos quedar objetivamente, con los datos que tenemos, con en torno a un tercio. Por ser benevolentes casi dos tercios quedarían en *dubia* o algunos ni siquiera en eso.

En efecto, de los 97 fragmentos 52 son de Macario, 22 de S. Jerónimo, 7 de Eusebio, 5 de Agustín, aparte de fuentes menores. Los que podrían ser calificados de auténticos fragmentos procederían, a nuestro juicio, en su mayoría de S. Jerónimo y Eusebio, algunos de los testimonios de S. Agustín, de Dídimo el ciego, Teodoreto y Teofilacto. Lo demás (Macario Magnes, Anastasio Sinaita, Aretas de Cesarea, Diodoro de Tarso, Epifanio, Pacato, Nemesio de Émesa, Severo de Gábala o la fuente siríaca) no puede legítimamente, sin más datos, adscribirse concretamente a esta obra perdida. Con respecto a la edición de Harnack es cierto que ya en su momento hubo algunas voces discrepantes, pero la mayoría de los investigadores se adhirió con entusiasmo a ella, prefirieron tener algo aparentemente consistente a reconocer que prácticamente con certeza no nos había llegado realmente casi nada. Ya A. Meredith en 1980¹³ escribía que las bases de la edición de Harnack estaban afectadas en sus bases, como también pensaban ya antes T. D. Barnes¹⁴. Y ni siquiera contemplamos en este punto la propuesta

¹⁰ Test. XXIV Harnack.

¹¹ Test. VIII y XVII Harnack.

¹² Test. XIII y XVII Harnack.

¹³ “Porphyry and Julian Against the Christian”, *ANRW* II 23.2, 1980, pp. 1119-1149.

¹⁴ “Porphyry Against the Christians. Date und Attribution of Fragments”, *JThS* 74, 1973, pp. 424-442.

radical de P. F. Beatrice¹⁵, que no compartimos en absoluto, quien niega la existencia autónoma de la obra.

Por tanto, se requiere una nueva edición de la obra, con los nuevos fragmentos propuestos y aceptados o no de ella y con una nueva ordenación, porque A. von Harnack ordenó los supuestos fragmentos por temas, no queriendo seguir el criterio de Lardner de ordenación por libros de la Biblia:

- I. Crítica de los Evangelistas y de los Apóstoles como fundamento para una crítica del cristianismo: fragmentos 1-37.
- II. Crítica del Antiguo Testamento: fragmentos 38-47.
- III. Crítica de los hechos y dichos de Jesús: fragmentos 48-72.
- IV. Dogmática: fragmentos 73-94.
- V. Sobre la Iglesia contemporánea: fragmentos 95-97.

Pero esta ordenación no resiste el más mínimo análisis. En primer lugar porque las fuentes antiguas nos hablan de quince libros y bueno hubiera sido poder agruparlos por ellos, pero de los fragmentos a éstos libros atribuidos sólo tenemos citados con el número del libro al que pertenecían siete:

I	Disputa entre Pedro y Pablo en Antioquia (fr. 21a Harnack).
III	Crítica a la exégesis alegórica de Orígenes (fr. 39 Harnack).
IV	Datación de Moisés: habría vivido en época de Semíramis (fr. 40 Harnack).
IV	Datación de Sancuniatón, quien habría vivido en época de Semíramis, antes de la guerra de Troya y próximo a los tiempos de Moisés (fr. 41 Harnack).
XII	Dedicado a la crítica del libro bíblico de Daniel (fr. 43a Harnack).
XIII ¹⁶	Discusión de la “abominación de la desolación” del profeta Daniel (9.27) (fr. 44 Harnack).
XIV	Ataque a la ignorancia e incultura de los evangelistas. Marco cita Malaquías 3.1. como Isaías (fr. 9 Harnack).

En segundo lugar porque temáticamente a veces, por los contenidos, determinados supuestos fragmentos podrían agruparse de otra forma, aparte de que se ponen todos al mismo nivel de posible autenticidad. Como decía A. Benoit¹⁷, la organización del corpus resulta, pues, un tanto “arbitraria y mal justificada.” Y digo corpus porque es

¹⁵ “Le trait de Porphyre contre les chrétiens. L’état de la question”, *Kernos* 4, 1991, pp. 119-138; “Towards a new edition of Porphyry’s fragments against the Christians”, R. Goulet, M. O Cazé, G. Medec & D. O’Brien (eds.), *Sophies maiéores, Hommage à Jean Pépin*, Paris, 1992, pp. 347-355.

¹⁶ También se maneja la posibilidad que el copista hubiera confundido XII y XIII o bien realmente los libros XII y XIII estaban centrados en la crítica del profeta Daniel.

¹⁷ p. 268.

realmente lo que tenemos, una yuxtaposición de supuestos fragmentos atribuidos unas veces con más razón que otras a Porfirio, pero que realmente se trata de una suma de textos atribuibles con certeza, pocos, a Porfirio y a esta obra concreta, y otros procedentes del “stock” de la polémica anticristiana, cuya cabeza más importante fue Porfirio, mas él no fue el único. Por tanto, sería mejor, como proponía en su día A. Benoit¹⁸, ordenar los fragmentos alfabéticamente por los autores-fuentes y ofrecer en una tabla recapitulativa qué fragmentos el editor considera con fiabilidad que procederían del *Contra los Cristianos* de Porfirio y cuáles serían sólo probables e incluso procedentes del “stock” de la polémica anticristiana, añadiendo por supuesto los nuevos fragmentos propuestos desde 1916, con un análisis crítico de ellos y su grado de fiabilidad. Eso sí manteniendo siempre como referencia, junto a la nueva ordenación y numeración de los fragmentos, la numeración clásica de Harnack, porque sería injusto y poco filológico adoptar el criterio contrario.

¹⁸ p. 266.

APMONIA Y ΤΟΝΟΣ EN LA PRÁCTICA MUSICAL GRIEGA

PEDRO REDONDO REYES
I.E.S. Sabinar (Roquetas de Mar, Almería)

De todos los elementos que una vez fueron parte de la μουσική griega en la Antigüedad, sin duda es la naturaleza de las escalas musicales lo que más problemas ha generado a los estudiosos prácticamente desde el siglo XVIII (que no a los músicos teóricos o prácticos, que las recogieron y reinterpretaron con proyecciones y resultados distintos). La causa reside en la gran diferencia entre el sistema musical griego y el moderno occidental, irreductibles entre sí: mientras los músicos actuales hablan sólo de dos “modos” (mayor y menor), los griegos tenían a su disposición muchos; y no está del todo claro qué se entendía por “modo” musical en la antigua Grecia, pues los términos que designaban *grosso modo* una escala no son estrictamente traducibles por “modo”. Estos términos son fundamentalmente tres: ἄρμονία, τόνος y τρόπος; el último, más tardío y menos técnico, alternó con τόνος, mientras que ἄρμονία aparece ya en la lírica arcaica y precede a todas las disquisiciones posteriores de los griegos.

Ahora bien, los nombres de estas ἀρμονίαι ο τόνοι, conocidos como dorio, frigio, lidio, hipodorio, mixolidio y otros, cubrieron realidades diferentes a lo largo del tiempo. Efectivamente, lo que Píndaro entendía por dorio como escala musical no parece ser idéntico a lo que entendían Aristóteles o los tratadistas musicales de época bajo-imperial, por no hablar de los eruditos bizantinos. El uso en nuestras fuentes de una nomenclatura polisémica en la práctica y en la teoría musicales griegas ha provocado intensos debates, precisamente, acerca de cuál es la historia de la evolución de las escalas musicales. El problema venía de antiguo, cuando ya un Plutarco utilizaba indistintamente ἄρμονία y τόνος¹.

Los especialistas están prácticamente de acuerdo hoy día en distinguir dos fases en la historia de las escalas griegas. El sustantivo ἄρμονία, que refiere un “ensamblaje” (de sonidos en este caso), es el más antiguo²; este ensamblaje configura una sucesión de sonidos (no siempre ocho), cuyas relaciones interválicas específicas le dan un nombre único (por ejemplo, dorio) pero también un ἦθος o carácter propio. Se ha dicho que

¹ Cf. Plut., *Mor.* 389E, 793A.

² Cf. J. García López, “Sobre el vocabulario ético-musical del griego”, *Emerita* 37, 1969, pp.335-352, esp. p. 341, y L. Richter, *Pathos und Harmonia. Melodisch-tonale Aspekte der attischen Tragödie*, Frankfurt am Main, 2000, pp. 37 ss.

la ἄρμονία queda verdaderamente definida, además de por su cadena interválica y su ἦθος, por el ritmo al que está asociada, por la tesitura, el uso especial de ciertos sonidos, las figuras melódicas y otros factores³. Sería, entonces, un “estilo melódico”, que mencionan a menudo los líricos y los dramaturgos, y que llegaría hasta las reflexiones de Platón en su *República* sobre la conveniencia política de algunas de estas ἄρμονίαι⁴.

El término τόνος, por su parte, denota una idea de “tensión” (como τάσις ο τείνειν)⁵ y está más presente en la literatura especializada antigua a partir de Aristóxeno. Probablemente, la investigación sobre las combinaciones de intervalos llevó a la configuración de escalas teóricas (sólo representadas en diagramas); la repetición a alturas diferentes (“tensiones”) de una de estas escalas habría contribuido al desarrollo de los τόνοι como algo equivalente a nuestras modernas tonalidades. Los nombres de las ἄρμονίαι fueron aplicados a los τόνοι, trece en época aristoxénica y más tarde completados hasta quince; el hecho de que también los “tipos de octava” teóricos (εἶδη τοῦ διὰ πασῶν, las distintas configuraciones de los intervalos en el marco de la octava) recibieran esas mismas denominaciones confundió a los estudiosos durante mucho tiempo⁶.

El verdadero problema reside en la relación entre un τόνος determinado y la ἄρμονία homónima. Gracias a los fragmentos musicales conservados, sabemos que el músico escribía la melodía en un τόνος de altura fija, pero las relaciones interválicas eran propias de un εἶδος τοῦ διὰ πασῶν distinto. Puesto que el τόνος como tonalidad define una tesitura, su elección pudo deberse a las características instrumentales del momento, a las posibilidades de ejecución de un coro o solista, o a la búsqueda de expresividad. En cualquier caso, y más allá de la relación entre ἄρμονία y τόνος, hay ciertas diferencias en las denominaciones de las ἄρμονίαι, los trece τόνοι aristoxénicos y los quince de la Antigüedad tardía. Esto nos permite, hasta cierto punto, saber a qué tipo de escalas se refiere un autor determinado, puesto que, por ejemplo, el hiperlidio sólo puede ser un τόνος de la última regularización mientras que una “lidia tensa” nos la refiere Arístides Quintiliano como una de las ἄρμονίαι de época clásica. No obstante, este recurso no es siempre eficaz y en muchas ocasiones es difícil saber si estamos ante una ἄρμονία (o lo que es igual, ante consideraciones *especialmente* interválicas) o ante un τόνος

³ M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 178; sobre la forma -ιαστί en la nomenclatura de las escalas, cf. W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge Mass., 1966, pp. 25-27 y 217 n. 26; véase además Aristid. Quint., 29.18-21 Winn.-Ing.

⁴ Th. J. Mathiesen (*Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p. 532 n. 92) no cree que las ἄρμονίαι “platónicas” de Damón sean verdaderamente las del tiempo de Platón; cf. Pl., *R.* 398e. Sobre el “estilo melódico”, es significativo que desde época arcaica aparezca la expresión “μέλος dorio” y otros, cf. Pi., *fr.* 67 Sn.-Maeh., Stesich., *fr.* 35 PMG, Alc., *fr.* 126 PMG, entre otros, y J. Vara Donado, “Μέλος y elegía”, *Emerita* 40, 1972, pp.433-451, esp. p.440.

⁵ Cf. Ptol., *Harm.* II 7, 57.14-15 Dür., (τάς συστάσεις) ἄς καλοῦμεν ἰδίως τόνους παρὰ τὸ τῆ τάσει λαμβάνειν τὰς διαφορὰς; Aristid. Quint., 20.4 Winn.-Ing., τρόπος συστηματικός; Cleonid., *Harm.* 203.4 Jan, τόπος φωνῆς.

⁶ Cf., por ejemplo, Arist., *Metaph.* 1093a14, ἐπτά δὲ χορδαὶ ἡ ἄρμονία.

(entendido como tonalidad). Que el problema venía de antiguo lo demuestran unas palabras de Heraclides Póntico acerca de cómo hay que entender una ἀρμονία (*ap. Ath.*, XIV 20, 26-32):

“Hay que desdeñar, pues, a quienes no son capaces de estudiar las diferencias (*scil.* entre las *harmonías*) en función de la forma; atienden a la agudeza y a la gravedad de sus notas (...). Es necesario que la *harmonía* tenga una forma de carácter o de afección, como la locría⁷.”

¿Qué es, entonces, una ἀρμονία? ¿Un tipo específico (εἶδος) de sucesión interválica y su proyección ética, o su altura tonal absoluta? Heraclides es testimonio de que existían varias maneras de entenderla, o más bien de un tiempo de transición importante en su historia. La misma pregunta ha provocado en los estudiosos modernos respuestas distintas, como negar la existencia de los modos en la antigua Grecia⁸. La respuesta que se dé a esta cuestión determinará la interpretación de ciertas manifestaciones literarias en cuanto a su aspecto musical.

De ahí la importancia de la consideración del ἦθος o carácter asociado a determinados géneros literarios, contextos culturales o incluso ciertos instrumentos musicales. El ἦθος de una composición viene dado no sólo por la tesitura sino también por las ἀρμονίαι empleadas, y el estudio de su uso aportará información sobre el carácter de muchas manifestaciones musicales, puesto que sabemos qué disposición anímica provocaba cada escala. Sabemos, por ejemplo, que el nomos y el ditirambo no usaban el mismo registro sonoro (*cf.* Aristid. Quint., 30.2, 23.3) y sus caracteres (ἦθη) eran por ello distintos; lo mismo ocurre con la tragedia.

El caso particular del nomos⁹ y el ditirambo nos es conocido por fuentes bizantinas que manejan material muy anterior. Afirma Aristides Quintiliano (30.2) que los “estilos de la composición melódica” (τρόποι μελοποιίας) son tres: nómico, ditirámico y trágico. El primero “es propio de la región *última* (νητοειδής); el ditirámico lo es de la *media* (μεσοειδής), y el trágico de la *primera* (ὑπατοειδής)”¹⁰. Aristides había enumerado estas tres “regiones vocales” en 28.12 refiriéndolas a los tipos de voz que,

⁷ Para Platón (*Phlb.* 17d2) una ἀρμονία es un σύστημα ἐκ διαστημάτων. Aristóteles (*Pol.* 1290a22) las llama συντάγματα. En el caso de Heraclides, por εἶδος hay que entender muy probablemente la configuración interválica propia de la escala.

⁸ *Cf.*, por ejemplo, O. J. Gombosi, “Key, Mode, Species”, *Journal of the American Musicological Society* 5, 1951, pp. 20-26, esp. p. 21.

⁹ *Cf.* G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, 1979, pp.18-21.

¹⁰ Traducción de L. Colomer y B. Gil (Aristides Quintiliano, *Sobre la música*, Madrid, Gredos, 1996). La tesitura νητοειδής es la más aguda, pues toma su nombre de la nota νήτη (o el tetracordio νητῶν), mientras que la ὑπατοειδής es la más grave, por la nota ὑπάτη (o el tetracordio ὑπάτων). Los *Anónimos de Bellermann* (III 64) establecen una región ὑπερβολοειδής, por encima de la νητοειδής. Para estos términos, *cf.* S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, 1978, *sub vocibus*.

puesto que son o graves, o agudas, o intermedias¹¹, se corresponden respectivamente con los τόνοι dorio, lidio y frigio. La clasificación de Aristides de los τρόποι compite con otras¹² y por eso no debe considerarse como exacta o definitiva, pero está claro que comparte una idea triádica de estilos y caracteres, con un reflejo en las tesituras vocales y, como consecuencia, en la elección tonal, que podemos ver en muchos lugares¹³. Teniendo en cuenta que Aristides asigna un registro agudo (νητοειδής) al nomo, medio al ditirambo y grave al estilo trágico, es interesante confrontar otros testimonios. Los autores bizantinos que nos sirven de fuente hacen uso de una nomenclatura antigua (así, aparece el término ἄρμονία, y en la lista aparecen el mixolidio o la lidia “tensa”, nombres que no tenemos en la regularización más tardía). Según Focio (*Bibl.* 320b12-21), que cita a Proclo, ditirambo y nomo se contraponen en sus caracteres:

“El ditirambo es agitado y revela el éxtasis mediante la danza, estando dispuesto para los afectos más propios del dios (...); el nomo, en cambio, se resuelve gracias a la divinidad de forma ordenada y noble (...). Cada uno utiliza las *harmoníai* apropiadas; aquél se afina en el frigio e hipofrigio, mientras que el nomo usa el sistema lidio de los citaredos.”

Si el léxico musical empleado se ajusta a las formas mélicas que describe, entonces frigio, hipofrigio y lidio son ἄρμονίαι antiguas¹⁴. Gracias a Aristóteles (*Pol.* 1342 b7) sabemos que Filóxeno se vio obligado a componer su ditirambo *Los misios* en modo frigio. Puesto que el ditirambo, dedicado a Dioniso, es entusiástico, la frigia es la ἄρμονία conveniente (la hipofrigia se usa a efectos de modulación), pues según el mismo Aristóteles el frigio es orgiástico y patético¹⁵. Incluso cuando el frigio es utilizado en tragedia, se hace con un carácter más propio del ditirambo: según Aristóxeno (*fr.* 79 Wehrli), Sófocles lo introdujo el primero (τὴν Φρυγίαν μελοποιίαν εἰς τὰ ἴδια ἄσματα παρέλαβε καὶ τοῦ διθυραμβικοῦ τρόπου κατέμιξεν). A este respecto,

¹¹ Cf. Aristox., *Harm.* 12.6 da Rios, Bacch., *Harm.* 302.14-15 Jan, *Anon. Bellerm.* III 63. Estas correspondencias son genéricas; Aristides deja para las composiciones instrumentales los demás ἐνεργήματα.

¹² A. Barker, *Greek Musical Writings. Vol.II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, 1989, p.432 n.146.

¹³ Platón (*R.* 398e) habla de ἄρμονίαι θρηνώδεις, μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαί, y aquellas apropiadas a los héroes o a los momentos de paz, y por su parte, Aristóteles (*Pol.* 1341b34) dice que las melodías son éticas, prácticas o entusiásticas; cf. asimismo Thphr. *ap.* Plut., *Mor.* 623A, Ptol., *Harm.* III 7, 99.21-25 Dür. y Clem. Al., *Strom.* VI 11, 90 Stah., (μουσική) εἰς ποικιλίαν ἐμβάλλουσα τότε μὲν θρηνώδη, τότε δὲ ἀκόλαστον καὶ ἡδυπαθῆ, τότε δὲ ἐκβακχευομένην καὶ μαυκὴν. La clasificación de Aristides Quintiliano tiene un eco en Ptol., *Harm.* III 11, 106.13-15 y Cleonid., *Harm.* 206.3-18.

¹⁴ Σύστημα, usado por Proclo, es utilizado también por Platón como ἄρμονία (*Phlb.* 17d2; *vid.* nota 7 *supra*).

¹⁵ Cf. la distinta apreciación de Platón en *R.* 399 a-c; no obstante, las fuentes se acercan más al carácter religioso y entusiástico que refiere Aristóteles: cf. E., *Ba.* 115-159 o Ps.Arist., *Pro.* XIX 11. Aun así, el ditirambo usó también el sereno y noble dorio: cf. West, *op. cit.*, p.181.

Aristóxeno coincide con la otra fuente tardía, el opúsculo *Sobre la tragedia* atribuido a Miguel Psello, quien asocia al dramaturgo también al lidio, pues antes las ἀρμονίαι eran otras (5.39-49 Perusino):

“De entre los tonos, la antigua (*scil.* melopeya trágica) utiliza sobre todo el dorio y el mixolidio, aquél por su particular solemnidad mientras que el mixolidio por favorecer las lamentaciones. Así mismo, utiliza de las entonces llamadas *harmonías* relajadas la jonia y la lidia relajada. Sófocles fue quien primero se ocupó del frigio y el lidio. (La tragedia) utiliza el frigio con un sentido más ditirámico. El hipofrigio y el hipodorio son raros en ella, porque son propios del ditirambo. Agatón introdujo por primera vez el tono hipodorio y el hipofrigio en la tragedia. Por su parte, el lidio es ciertamente más propio del tropo citaródico.”

Psello distingue bien entre las denominaciones τόνος y ἀρμονία, pues ésta última es la que se usaba antiguamente (τότε); sin embargo, de su exposición parece desprenderse que los considera sinónimos¹⁶. Como en la noticia de Aristóxeno –que puede ser fuente de Psello–, el frigio modifica el carácter de la composición hacia el ditirambo.

Si el frigio es principalmente la ἀρμονία del ditirambo y éste se desarrolla en un registro central, debemos esperar que este modo tenga una tesitura intermedia. Y así es: en el recuento de los τόνοι, los tres principales son el dorio, el frigio y el lidio en sentido ascendente¹⁷; el mismo Aristides Quintiliano (23.2) había asignado el frigio τὰ μέσα τῆς φωνῆς, y sabemos de la vinculación relevante entre el auló y el ditirambo¹⁸. Estaríamos entonces ante una equivalencia entre ἀρμονίαι y formas musicales. Si el nomo tiene un registro νητοιειδῆς, el lidio será su escala más apropiada (al ser más aguda que el frigio)¹⁹: esto, como hemos visto, lo confirma Proclo citado por Focio, y también Psello al hablar del lidio como propio del tropo citaródico, pues a la citarodia se refiere Proclo (Pólux, IV 65, asocia el lidio a la cítara; *cf.* *Anon. Beller. II 28*)²⁰. Finalmente, la tragedia haría uso de las escalas más graves. Los *Anónimos de Beller-*

¹⁶ *Cf.* E. Csapo y W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994, p.342.

¹⁷ *Cf.* Ptol., *Harm.* II 10, 62.19 Dür., Bacch., *Harm.* 303.4 Jan, Clem. Al., *Strom.* I 16, 76 Stah. y Ps.Plut., *de Mus.* 1134A 9.

¹⁸ *Cf.* A. d’Angour, “How the dithyramb got its shape”, *CQ* 47, 1997, pp.331-351, esp. p.339; para la relación entre el frigio y el auló, *cf.* Arist., *Pol.* 1342a32 ss.

¹⁹ *Cf.* Ps. Plut., *de Mus.* 1136C. No obstante, el tono lidio –entendido como tonalidad– será tomado como referencia, en lugar de la ἀρμονία doria de antaño: *cf.* *Anon. Beller. III 67*, Gaud., *Harm.* 352 Jan y Alyp., 368 Jan. Sobre el registro agudo de determinados nomos, *cf.* E. Calderón Dorda, “El léxico musical en Esquilo”, *Prometheus*, 2002, pp.97-115, esp. p.99. Por otra parte, es significativo que el lidio transmitido por Aristides Quintiliano (18.5) sea más grave que el dorio: *cf.* Comotti, *op.cit.*, pp.83-84.

²⁰ *Cf.* Aristox., *fr.* 80 Wehrli, τὴν γοῦν Λύδιον ἀρμονίαν παραιτεῖται (*sc.* Πλάτων), ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνον.

mann (II 28) relacionan el dorio²¹ –βαρύτερα τῆς φωνῆς, Aristid. Quint. 23.2– a los músicos τοῖς ὀρχηστικαῖς προσήκοντες, y en III 63-64 el mismo texto establece los tetracordios propios del registro ὑπατοειδής: el más grave de ellos es el hipodorio, lo que se compadece con Aristides Quintiliano (81.20), donde la nota προσλαμβανόμενος doria es la más grave para la voz humana, una nota que coincide con la más grave del primer tetracordio del registro grave (ὑπάτη μέσων hipodoria). Psello habla de distintas ἄρμονιοί: el testimonio del dorio y el mixolidio coincide con otras fuentes²², entre las que destaca Ps.Plutarco (*de Mus.* 1136 D). Ps.Aristóteles nos habla en el *Problema* XIX 48 (922b10-27) de que el hipodorio y el hipofrigio no son usados por los coros trágicos sino por los actores en monodia, debido a las características de sus ἦθη; Psello afirma que fueron introducidas por Agatón. Atendiendo a su tesitura, no es raro que no fueran adecuadas al coro, puesto que ya hemos visto que la voz masculina no descende más allá de la προσλαμβανόμενος doria; no obstante, probablemente estas escalas fueron introducidas para favorecer la modulación desde frigio y dorio. Por otra parte, y paralelamente a la cuestión de la tesitura de cada escala, las fuentes antiguas conceden mucha importancia a los ἦθη de las escalas, y deberíamos buscar una correspondencia entre el carácter expresivo declarado y las posibilidades estrictamente técnicas de cada ἄρμονία: el texto del *Problema* citado justifica la elección de los modos atendiendo al hecho de que los caracteres activo y grandilocuente del hipofrigio e hipodorio, respectivamente, se adecuan poco al coro, que representa a los λαοὶ ἄνθρωποι; a éstos, por ser “débiles”, no les corresponden caracteres propios de héroes²³. Debemos preguntarnos hasta qué punto estas consideraciones determinaban, frente a otras de carácter técnico o práctico, la elección de las ἄρμονιοί.

Si cada género literario o composición se asocia a unas escalas por su ἦθος, éste también se provoca mediante el uso de un determinado instrumento. Es conocida la oposición clásica entre auló y cítara; al margen del sonido de cada uno, podemos preguntarnos si el auló es “orgiástico” debido a su sonido o al tipo de melodía que ejecuta (por ejemplo, en frigio): Aristóteles (*Pol.* 1342b 1-2) contesta que tanto el auló como el frigio *son* orgiásticos. No obstante, los especialistas recuerdan que antes de las innovaciones técnicas de época clásica, los auletas debían cambiar de auló para pasar a otra ἄρμονία²⁴; y a esto hay que añadir que en tragedia se tocaba el auló además de la cuerda²⁵;

²¹ El dorio es fundamental en tragedia por su carácter solemne, como atestiguan las fuentes que hablan de su ἦθος: cf. Pi., *fr.*107a-b, 1 ss. Sn-M. o Ps.Plut., *de Mus.* 1136D.

²² Cf. la reunión de pasajes de West, *op.cit.*, p. 353.

²³ Cf. Th. Reinach y E. d'Eichthal, “Notes sur les Problèmes Musicaux dits d’Aristote”, *REG* 5, 1892, pp.22-52, esp.p.46. En *Po.* 1456a 25-27, Aristóteles se declara partidario, sin embargo, de que el coro contribuya a la acción como un actor más: τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτικῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.

²⁴ West, *op.cit.*, p.181 n.73.

²⁵ Cf. Poll., IV 107, ἐπὶ δὲ χοροῦ καὶ συμφωνία καὶ συνῳδία καὶ συναυλία.

y que éste se tocaba para fines no precisamente orgiásticos. ¿Qué ocurría cuando el auló tocaba en un modo como el dorio, asociado siempre a un carácter solemne?²⁶

No obstante, con la aparición y desarrollo de los τόνοι en época aristoxénica, el ἦθος no debió de ser determinante en la elección de la tonalidad, pues ésta no conlleva un carácter; el ἦθος sólo es provocado por la ἀρμονία. Los autores más tardíos, enfrentados a una nomenclatura duplicada, asociaron escalas e instrumentos de una forma que se corresponde poco con lo que hemos visto. Los textos de época imperial enumeran τόνοι procedentes de la última regularización (el sistema de quince escalas), y lo hacen para especificar el uso que de ellos hacen los instrumentos (cítara, aulós y órganos hidráulicos; también el coro). De lo que hablan, entonces, es de la *altura* tonal de cada uno de ellos, al margen del ἦθος que conlleva su ἀρμονία o el delicado juego de relaciones mutuas entre las ἀρμονίαι. El pasaje con más información lo ofrecen los *Anónimos de Bellermann* (II 28):

“La *harmonía frigia* ocupa el primer lugar entre los instrumentos de viento, y prueba de ello son sus primeros inventores, los frigios Marsias, Hiagnis y Olimpo. Los órganos hidráulicos se sirven únicamente de los siguientes seis tropos: hiperlidio, hiperjonio, lidio, frigio, hipolidio e hipofrigio. Los citaredos afinan con estos cuatro: hiperjonio, lidio, hipolidio y jonio. Los auletas, siete: hipereolio, hiperjonio, hipolidio, lidio, frigio, jonio e hipofrigio. Los músicos que se ocupan de los coros hacen uso de estos siete: hiperdorio, lidio, frigio, dorio, hipolidio, hipofrigio e hipodorio.”

Aquí se confunden ἀρμονίαι y τρόπος (= τόνος) pero la nomenclatura es la más tardía²⁷, pues las escalas citadas están entre las quince de la última regularización, recogida por Alipio. Es interesante observar cómo los instrumentos están diseñados para la modulación de cuarta²⁸. Mientras que el coro se sitúa en un registro medio-bajo (lo más agudo que cantan es el hiperdorio), los instrumentos recorren prácticamente toda la gama sonora, siendo el órgano el que más graves y agudos permite. A pesar de la

²⁶ Por ejemplo, los *Anonyma Aulodia* asocian el auló al lidio (*fr.* 3, 15-18 [*POx* 15.1795]) así como Telestes (806 *PMG*), Aristox., *fr.* 80 Wehr., Clem. Al., *Strom.* I 16, 76 Staeh. y Poll., IV 78; Ps.Plutarco (*de Mus.* 1136C) afirma que ya Olimpo tocaba el lidio al auló. Pero Aristóxeno (*Harm.* 46.6-13 da Rios) habla de diferentes aulós, cada uno afinado en un τόνος distinto, entre ellos dorio, hipodorio o lidio. Sobre el auló y su función no estrictamente dionisiaca, cf. R. P. Martin, “The Pipes are brawling: Conceptualizing Musical Performance in Athens”, en C. Dougherty y L. Kurke, *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge University Press, 2003, pp.153-180, esp. p. 173.

²⁷ Los *Anónimos de Bellermann* (III 63-64) citan nombres más antiguos de modos como el mixolidio o el hipermixolidio, algo común a los tratados bizantinos como los de Brieno (*Harm.* I 4, p.90.13 Jonker) o Paquimeres (*Mus.* 3, p. 104.14-15 Tann.).

²⁸ Cualquier escala compuesta de hipo- o de hiper- está a distancia de cuarta respecto a la escala homónima básica: así, hay modulación entre hiperlidio, lidio o hipolidio, o entre hiperdorio, dorio e hipodorio, por ejemplo.

riqueza del texto, es demasiado optimista sacar conclusiones sobre la combinación instrumental basada en el uso de las escalas que no se fundamenten en otras fuentes no textuales²⁹. Por lo demás, no hay otros testimonios tan completos como éste. Pólux (IV 65 y 78) nos informa de las ἀρμονίαι de la citarodia y la aulética, pero combina la nomenclatura tonal con la más antigua (por ejemplo, cita la lidia tensa y la locria), probablemente debido al manejo de fuentes diversas³⁰; y Porfirio, en su comentario a la *Harmónica* de Ptolomeo, es aún más parco (*in Harm.* 156.8-10 Dür.)³¹, aunque muy valioso:

“Debe saberse que los citaredos usan bastante sobre todo cuatro tonos, el hipolidio, el jonio, el eolio y el hiperjonio.”

Porfirio concuerda en todos los casos con el pasaje de los *Anónimos de Bellermand* —o más bien con sus fuentes, que exceden a lo que conocemos de Porfirio—, a excepción del eolio, que no mencionan los *Anónimos*; aquí lo fundamental es que el registro sonoro de la citarodia (central) coincide en ambos testimonios³².

¿Qué conclusiones podemos extraer del material revisado? En primer lugar, la evolución desde las ἀρμονίαι a los τόνοι, aun oscurecida por el uso de una nomenclatura común, puede ser rastreada en estos textos, en función de qué quieren señalar. En segundo lugar, esta nomenclatura doble superó a los autores antiguos. La mayoría de los citados no eran especialistas o profundos conocedores de los entresijos técnicos de la μουσική, y algunos de ellos transmitían su información sin saber exactamente a qué fenómeno musical se referían. Por último, y quizá sea lo más importante, mediante la distinción entre τόνος y ἀρμονία y sus respectivas naturalezas podemos intuir la antigüedad aproximada de las fuentes, sobre todo, de los últimos compiladores.

²⁹ Un ejemplo podría ser *A. Thom. A.*, 4, 1-3, ἐξεληθόντες δὲ ἀπὸ τοῦ πλοίου εἰσήεσαν εἰς τὴν πόλιν. καὶ ἰδοῦ φωναὶ ἀλλητῶν καὶ ὑδραύλων καὶ σάλπιγγες περιηχοῦσαι αὐτούς. Cf. además M. Maas y J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments in Ancient Greece*, Yale University Press, New Haven & London, 1989, p. 68.

³⁰ El temprano tratado bizantino *Hagiopolites* (96.1-16, pp. 85-86 Raasted) relaciona los cinco tipos de instrumentos con sus correspondientes cinco τρόποι (que por esta razón son cinco); estos τρόποι son los mismos que menciona Pólux. *Hagiopolites* también empareja el auló con el frigio y la cítara con el eolio (como Porfirio o Psello), pero aparecen también los pares dorio-salpinge, jonio-πτερόν y lidio-voz. El caso de Pólux parece consistir en una regularización simplificadora.

³¹ Porfirio comenta aquí a Ptol., *Harm.* II 16, que asigna a los citaredos el empleo del frigio, dorio, hipofrigio e hipodorio (con modulaciones posibles de cuarta), y a la lira sus siete τόνοι homónimos a las formas de octava. El testimonio de Ptolomeo, a pesar del interés de este autor por la correspondencia entre la teoría musical y la práctica instrumental, debe ser considerado con cautela por las especiales características de su teoría modal, enfrentada al sistema de τόνοι aristoxénico. Cf. O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen, 1939, pp. 108-113.

³² Cf. Maas y Snyder, *op. cit.*, p. 65. No obstante, D. Paquette (*L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*, Paris, 1984, p. 101) afirma que la cítara tenía un registro de baritono (más grave aún era el sonido del βάρβιτος, cf. Maas y Snyder, *op. cit.*, p. 123).

TRADUCCIONES DEL GRIEGO AL LATÍN EN LA POESÍA EPIGRÁFICA

MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA
Universidad de Córdoba

Como homenaje afectuoso a un excelente conocedor del mundo clásico y no menos excelente amigo de tantos años van estas breves observaciones sobre epígrafes versificados que atestiguan la práctica de la traducción, desde tiempos remotos, entre personas no necesariamente pertenecientes al selecto grupo de los creadores literarios que cincelaron una lengua y una cultura universales. Para ello tomo como base el corpus de F. Bücheler - E. Lommatzsch¹, teniendo presentes las indicaciones de las notas allí contenidas.

1. Veamos en primer lugar *CLE 1072 (CIL XII 1686)*, un epígrafe bilingüe que he escogido por su datación temprana (la letra lo sitúa a principios del siglo I d. C.), su ubicación, alejada de Roma (apareció en la Galia Narbonense) y el hecho de que la doble versión ha permitido restituir razonablemente ambos textos, muy mutilados, empezando por el latino:

*Donauit genitor magno te, p]arue, sepulcro
ut post fata duos iungeret] una domus.*

“Te donó, pequeño, un sepulcro grande tu padre
para que os junte una casa a los dos tras la muerte”.

Le sigue el griego, que podría ser:

Μικρὸν τῶδε τάφῳ γενέτης δω]ρήστο παῖδα
οὐ μικρῶ, ἕνα δόμον θεῖς ἀμφοτέρο]ισι.

Una versión casi literal, sustituyendo, para el tamaño del sepulcro, “grande” por la litote “no pequeño” y recurriendo al genérico θεῖς (que traduzco por “destinos”) en lugar del específico *fata*:

¹ F. Bücheler - E. Lommatzsch, *Carmina Latina epigraphica*. 3 vol., Lipsiae 1985-1987, 1926 (Amsterdam 1972).

“Te donó, pequeño, tu padre este sepulcro
no pequeño, una casa para ambos destinos”.

El juego de palabras *magnum sepulcrum / paruum* aparece, invirtiendo los términos, en uno de los epigramas de la *Antología Latina*, atribuido a Séneca (432,2):

Visuntur magni parua sepulcra Iouis.

“Del gran Jove el sepulcro parece pequeño”.

2. En cuanto a traducciones de textos preexistentes, comenzaremos con la de la frase γοῖα κόλποις ἐδέξατο², documentada, con variantes, en autores de diversas épocas³. Mediante esta reminiscencia del griego, se daría lustre a *CLE* 8 (*CIL* VI 1228), el sepulcro de uno de los Escipiones (probablemente el hijo del Africano el mayor), la familia más destacada en la difusión precisamente de la lengua y la cultura griegas entre sus contemporáneos. El epitafio está en saturnios, el metro romano, combinando así lo nacional y lo importado. Remonta al siglo II a. C. y los versos que aquí nos interesan, el 6 y el 7, dicen (con omisión gráfica de la *-m* final del acusativo *gremiu*):

*Qua re lubens te in gremiu, Scipio, recipit
terra, Publi, prognatum Publio, Corneli.*

“Por ello, Escipión, de buen grado, te recibe en su regazo
la tierra, Publio Cornelio, hijo de Publio”.

Lucrecio utilizará más tarde la expresión, aplicándola a la lluvia (1,250-251):

*Postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether
in gremium matris terrai praecipitavit.*

“Por fin mueren las lluvias, en el momento en que el padre
éter las arrojó de la madre tierra al regazo”.

Y Virgilio retoma la idea, pero no su formulación literal, en *Georg.* 2,325-327:

² La señala F. Bücheler, quien aduce el pasaje de Cicerón *leg.* II 63: *Nam et Athenis iam ille mos a Cecrope ut aiunt permansit corpus terra humandi, quod quom proximi fecerant obductaque terra erat, frugibus obserebatur, ut sinus et gremium quasi matris mortuo tribueretur, solum autem frugibus expiatum ut uiuis redderetur*: “Pues en Atenas, según dicen, desde Cecropio, perduró aquella costumbre de inhumar el cuerpo y, una vez que los allegados lo habían hecho y la tierra había quedado aplanada, se sembraba de frutos, para que al muerto se le proporcionara el seno y regazo como de una madre y a los vivos se les devolviera el suelo purificado por los frutos”.

³ Demóstenes, *Cor.* 289,12-13; Luciano, *Tim.* 41,9; Gregorio Nacianceno (cf. *AP.* 8,253,1) y algún otro epigrama recogido en la *Antología Palatina*: 7,61,1; 7,321,1.

*Tum pater omnipotens fecundis imbribus aether
coniugis in gremium laetae descendit, et omnis
magnus alit magno commixtus corpore fetus.*

“El padre éter que todo lo puede, con lluvias fecundas entonces
baja ya al regazo feliz de su esposa el éter, nutriendo
los frutos, inmenso, a su inmenso cuerpo abrazado”.

3. Mayor extensión tiene esta especie de silogismo, con tinte humorístico, que se atribuye a Epicarmo y reproducen al menos dos epitafios de los que integran el corpus estudiado⁴. Es el epigrama 64 Diehls-Kranz, conocido por un escolio a la *Iliada* (XXII 414):

Εἰμὶ νεκρός, νεκρὸς δὲ κόπρος, γῆ δ' ἡ κόπρος ἐστίν·
εἰ δ' ἡ γῆ θεός ἐστ', οὐ νεκρὸς ἀλλὰ θεός.

“Soy cadáver, cadáver estiércol, y estiércol la tierra;
pues si es diosa la tierra, yo un dios, no un cadáver”.

Lo “traduce”, suavizando los términos, también tempranamente, en el siglo I d. C., el autor del romano *CLE* 974 (*CIL* VI 29609), en los siguientes términos (v. 4):

Cinis sum, cinis terra est, terra dea est, ergo ego mortua non sum.

“Soy ceniza, la tierra es ceniza; la tierra es una diosa; luego yo no soy una
muerta”.

La idea reaparece un siglo después en otro epitafio igualmente de Roma, *CLE* 1532 (*CIL* VI 35887), cuyos versos 2-3 la introducen a duras penas en hexámetros: ambos presentan hiato ante la cesura central, el 2 también ante la forma arcaizante *heic*, tras el primer pie; asimismo en éste se mantiene la antigua licencia de medir breve la final de *cinis* seguida de consonante; y aún es de notar la poco afortunada cláusula, con dos monosílabos, que cierra el texto:

*Mortua heic ego sum et sum cinis, is cinis terrast,
sein est terra dea, ego sum dea, mortua non sum.*

“Muerta aquí estoy yo y soy ceniza; ceniza es la tierra;
pues si la tierra es diosa, yo soy diosa, no muerta”.

Ambos textos latinos justifican la lectura εἰ δ' ἡ γῆ θεός, aceptada por H. Erbse, el editor de los *Scholía*⁵, frente a la *vulgata* de G. Kaibel (nº 296) εἰ δὴ γῆ νεκρός.

⁴ Sobre epitafios latinos derivados de otros griegos y, en concreto, sobre éste y el que incluyo más adelante con el nº 5, puede verse B. Lier, “*Topica carminum sepulchralium Latinorum*”, *Philologus* N. F. XVI, 1903, pp. 449 ss.

⁵ *Scholía Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*. Vol. 5. Berlin 1977.

4. También romano y del siglo II d. C. es *CLE 23* (*CIL VI 30738*), un epígrafe votivo, dedicado a Hércules, consistente en dos senarios yámbicos que traducen un texto griego de igual estructura rítmica. Detrás de la grafía *Hercules* ha de haber, por la métrica, *Herclē*, una forma desconocida de la gran poesía latina⁶ para la designación del semidiós (aunque muy común en textos coloquiales, cuando el vocablo es usado como exclamación bajo la forma *(me)herclē*):

*Hercules inuicte, sancte Siluani nepos,
hic aduenisti. Ne quid hic fiat mali.*
“De Silvano santo nieto, invicto Hércules,
aquí has llegado; no haya mal alguno aquí”.

El dístico procede evidentemente del griego

Ὁ τοῦ Διὸς παῖς καλλίνικος Ἡρακλῆς
ἐνθάδε κατοικεῖ. μηδὲν εἰσὶτω κακόν.

Que podemos traducir, ajustándonos lo más posible a la similitud del significado:

“Oh vástago de Zeus, Heracles vencedor,
aquí has llegado; no haya mal alguno ya”.

Este dístico, “not infrequently written above the entrances to houses, from the fourth century BC to the fourth century AD, both in the western and eastern half of the Empire”⁷, está documentado luego por Diógenes Laercio (6,50,6-7), Clemente de Alejandría (7,4,26,1,5-6) o Teodoreto (*Affect.* 1,6,20,7-8). Por su parte, Dión Casio (72,22,3^a,3-4), los *Excerpta historica* encargados por Constantino VII Porphyrogeneta (258,23-24) y la *Antología Palatina* (11,269) recogen este otro, una broma ante la sustitución de la cabeza de Heracles en la estatua que elogiaba el anterior por la del megalómano emperador Lucio Cómmodo:

Ὁ τοῦ Διὸς παῖς καλλίνικος Ἡρακλῆς·
οὐκ εἰμὶ Λούκιος, ἀλλ’ ἀναγκάζουσί με.
“El vástago de Zeus, Heracles vencedor:
«No soy yo Lucio, mas por fuerza lo he de ser»”.

La traducción latina se extiende al ámbito mitológico, haciendo a Hércules descendiente directo del dios itálico “de los campos y los rebaños”, *aruorum pecorisque*

⁶ Y rarísima fuera de ella, como señala el comentario literal de F. Bücheler: “*Hercles scribitur rarissime* (*CIL I 1500*, Or. 1529, cf. Brambach inscr. rh. 666 et 315)”.

⁷ Según asegura J. T. Bakker, *Living and working with th gods. Studies of evidence for private religion and its material environment in the city of Ostia (100-500 AD)*. Rotterdam, 1994, p. 110.

deo, como le llama Virgilio (*Aen.* 8,601). Según Th. Mommsen, tal filiación, no documentada fuera de aquí, podría hacer referencia a una leyenda desconocida, según la cual la madre de Hércules era hija de Silvano⁸. En todo caso, existen numerosos testimonios epigráficos de una relación cultural entre ambas divinidades⁹, relación que también se refleja, aunque con menos evidencias, en la plástica¹⁰.

El contenido del segundo verso está también, vgr., en el no datado *CLE* 26 (*CIL* III 5561):

Felicitas] hic habitat: nihil intret mali.
 “Habita aquí Felicidad: que no entre el mal”.

5. Cerraremos con las abundantes secuelas de unos versos anónimos recogidos en la *Antología Palatina*, donde se despiden con cajas destempladas a Esperanza y Fortuna. Son 9,49:

Ἐλπίς καὶ σύ, Τύχη, μέγα χαίρετε· τὸν λιμέν' εὗρον·
 οὐδὲν ἔμοι χύμῖν· παίζετε τοὺς μετ' ἑμέ.
 “Más que adiós, Esperanza y Fortuna; el puerto he encontrado:
 nada a mí con vosotras: burlaos del que siga”.

Y 9,134, que lo desarrolla en ocho hexámetros. El primero presenta una simple variante léxica; de los restantes, los más próximos a la letra del anterior son el segundo y el séptimo:

Ἐλπίς καὶ σύ, Τύχη, μέγα χαίρετε· τὴν ὁδὸν εὗρον·
 οὐκέτι γὰρ σφετέροις ἐπιτέρπομαι· ἔρρετε ἄμφω.
 [...]
 παίζοιτ', ἔστε θέλοιτε, ὅσους ἑμεῦ ὕστερον ὄντας

⁸ Th. Mommsen *apud* H. Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae*. Berolini, 1892-1916 (1955²), vol. II 1, p. 61.

⁹ Bastará aquí citar los recogidos por H. Dessau (*op. cit.*) de dentro y fuera de Roma: 1767 (*CIL* VI 297) *Herculi et Silvano ex uoto, Trophimianus Aug. lib. proc. summi choragi cum Chia coniuge*; 3464 (*CIL* VI 288) *Herculi Libero Silvano diis sanctis Ti. Iulius Aelxander d. d.*; 3468 (*CIL* VI 645) *Silvano Naeviano et Herculi Romanilliano Caluius Iustus d. d.*; 3470 (Dacia) *Hercul. et Silvano uexilatio l. XIII G. An[t]. Aur. Arimo u. m. p. immuni*; 3471 (Inglaterra) *dibus Herculi et Silvano fe. Primus cu. ar. pro se et uexilatione u. s. l. m.* Para una lista completa, cf. P. Dorsey, *The culte of Silvanus: a study in Roman folk religion*, Leiden 1992, 157-178.

¹⁰ Véase, por ejemplo, R. Pappi, “Di grande interesse a questo proposito è un bronsetto al Museo di Benevento proveniente da Castelpagano raffigurante Ercole con clava e leonté, che regge con la mano sinistra un ramo biforcuto piantato a terra come una lancia: l’allusione a Silvano è scoperta”, en “La rappresentazione di Ercole nella produzione votiva in bronzo in area sabellica”. *I Luoghi degli Dei. Sacro e natura nell’Abruzzo italico*. A cura della Soprintendenza archeologica dell’Abruzzo - Provincia di Chieti- 1997 (<http://xoomer.virgilio.it/davmonac/sanniti/>).

“Más que adiós, Esperanza y Fortuna; el camino he encontrado:
de vosotras ya no disfruto; en mala hora marchaos.

[...]

divertíos como queráis con quienes me siguen”.

Páladas de Alejandría, que escribía epigramas hacia el 400 d. C., expresa parcialmente la misma idea de distinta manera en el primer dístico de *AP* 9,172 (tiene dos):

Ἐλπίδος οὐδὲ Τύχης ἔτι μοι μέλει, οὐδ' ἀλεγίζω
λοιπὸν τῆς ἀπάτης· ἦλυθον εἰς λιμένα.

“Paso ya de Esperanza y Fortuna, no me preocupan
sus posibles engaños: llegué al fin a puerto”.

Siguen al primero bastante al pie de la letra (aunque con más comedimiento, expresado en ese *quaeso*) los versos 13-14 del pisaurenses *CLE* 434, datable en la segunda mitad del siglo II d. C. El verso 13, por cierto, es un “heptámetro”, tipo rítmico no infrecuente en estos textos:

*Effugi tumidam uitam. Spes et Fortuna ualete:
nil mihi uobiscum est, alios deludite quaeso.*

“Escapé de una vida irritada. Adiós, Esperanza y Fortuna:
nada a mí hay con vosotras; burlaos, os lo ruego, de otros”.

Y no están muy lejos otros dos, absolutamente similares entre sí y distintos del anterior sobre todo en el cambio de ritmo del segundo verso, ahora un pentámetro.

Uno es *CLE* 1498 (*CIL* VI 11748), el único romano de la serie, que se puede situar cronológicamente a finales del siglo II o principios del III d. C.:

*Euasi efugi. Spes et Fortuna ualete,
nil mihi uouiscum est, ludificate alios.*

“Me evadí, escapé; adiós, Esperanza y Fortuna;
nada me va con vosotras; reíros de otros”.

Una copia, sobre arcilla, de este epitafio apareció en Dacia, concretamente en Romula Malva, realizada por alguien que debía de saber poco latín, pues escribe GPES y VOVI-CVM. Según D. Tudor¹¹, pudo ser realizada a partir del texto que habría elegido para su tumba L. Annio Octavio Valeriano, desplazado a aquella zona por motivos comerciales, y que dictaría allí, lejos de su patria, al sentir cercana la muerte.

Por su parte, *CLE* 2139 (*CIL* VIII 27904), del norte de África, sólo se diferencia del anterior en el añadido de la exclamación inicial y en los cambios gráficos:

¹¹ D. Tudor, “Inscription funéraire identique mis au jour à Romula Malva et à Rome”, *Latomus* XXXIX, 1980, pp. 639-646.

*Ha, euasi effugi. Spes et Fortuna ualete.
Nihil mihi uobiscu est, ludificate alios.*

La idea persiste también, aunque no la literalidad estricta, en *CLE 409 (CIL XI 4188)*, que cabe situar igualmente en el siglo II d. C. Los versos 8-9, de nuevo hexámetros, dicen:

*Actumst, excessi, Spes et Fortuna ualete,
nil iam plus in me uobis per saecula licebit.*
“Se acabó, yo me fui; adiós, Esperanza y Fortuna;
no tendréis ningún poder ya sobre mí por los siglos”.

Es de notar la distribución geográfica de estos epígrafes: los más diferenciados se encontraron en la actual Pésaro (costa adriática) y, al parecer, en Terni, ciudad de Umbria. Los más similares son de Roma y Tébesa (Argelia). Con todo, como afirma É. Galletier, “la différence des leçons recueillies s’oppose absolument à l’hypothèse d’une codification”¹².

En cuanto a la estructura formal, señalemos por un lado algo evidente: que, aun cuando la idea global está en los originales griegos, se ha desplazado al segundo hemistiquio la despedida a esperanza y fortuna. Y por otro que la frase *nil mihi uobiscum est* había sido utilizada, ocupando esa misma posición, en sendos versos, muy paralelos entre sí, por Ovidio (*Fastos* 2,308):

Nil mihi uobiscum est: hic meus ardor erit.
“Nada a mí hay con vosotros: será mío este fuego”,

y Marcial (11,2,8):

Nil mihi uobiscum est: iste liber meus est.
“Nada a mí hay con vosotros: es mío ese libro”.

También Séneca emplea la frase, en singular, vinculándola precisamente con Fortuna, cuando dice a Lucilio en *epist.* 118,4:

Quanti animi res est solum nihil petere, nulli supplicare, et dicere: ‘nihil mihi tecum, fortuna. Non facio mei tibi copiam...’.
“Cuánta grandeza de ánimo tiene ser el único en no pedir nada, no suplicar a nadie y decir «nada a mí contigo, Fortuna; no te doy opción sobre mí...»”.

¹² É. Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d’après les inscriptions*, Paris 1922, p. 228.

Dentro de la línea que reflejan los textos citados hasta aquí, se sitúa también el contenido de un epígrafe encontrado en Librilla (Murcia), datable en torno a finales del siglo II o principios del III¹³, es decir, más o menos por la misma época, en cuyos versos 5-6 se lee:

*Spes et Vita ualete, alios q[uos ludificetis
qua]erite*
“Esperanza y Vida, adiós; buscad otros de quienes
reíros”.

Sin salir de Hispania ni del ámbito epigráfico, aún podemos traer a colación el hexámetro 12 de *CLE* 500 (*CIL* II 4315), un epitafio tarraconense, no posterior al siglo I d. C.¹⁴:

Contegit ossa lapis, bene habet. Fortuna, ualebis.
“Cubre la piedra los huesos. Bien va. Hasta nunca, Fortuna”.

Todo ello viene a hacer más cuestionable la afirmación de R. Lattimore: “the mention of *Fortuna* in epitaphs seems curiously enough to be confined almost exclusively to Italy (generally Rome) and Africa”, expuesta, por otra parte, con reservas¹⁵.

El dístico fue retomado por los humanistas, quienes lo reiteran básicamente bajo dos formas algo distintas entre sí. La más cercana al original griego es:

Inueni portum. Spes et Fortuna ualete.
Nil mihi uobiscum. Ludite nunc alios.
“He encontrado el puerto. ¡Adiós, Esperanza y Fortuna!
Nada a mí con vosotras. Burlad ahora a otros”.

De los cuatro hemistiquios, tres traducen literalmente el modelo: *inueni portum* (τὸν λιμὲν εὔρον), el ya visto *Spes et Fortuna ualete* (que sigue colocado en distinta posición) y *nil mihi uobiscum* (sin verbo, como οὐδὲν ἔμοι χόμῳ aunque, como veremos, hay quien continúa expresándolo). El último es una variante del repetido

¹³ Véase M. G. Schmidt, “Fragment eines Grabgedichts aus Librilla (Murcia)”, *Chiron* 20, 1990, pp. 101-107 (de donde *AEP*. 1990, n° 638) a partir de la noticia facilitada por I. García Jiménez, J. Storch de García y Asensio, G. Cisneros Pérez, A. Vicente Castillo en “El proceso digital de imagen en la investigación arqueológica”, *APAM*, I, 1985, pp. 93-97.

¹⁴ Véase el amplio estudio de J. Gómez Pallarés, “Poesía sobre pedra: l’altar dedicat a Fusc de Tarragona (*CIL* II 4315, *RIT* 445), revisitat”, *Faventia* 20/2, 1998, pp. 143-151.

¹⁵ R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana (Illinois) 1942. El autor analiza la presencia de *Fortuna* en epitafios y otros textos a lo largo de las páginas 154 a 156. El texto que cito es de la nota 123, que sigue, “but [*CLE*] 814 above is from Foroiulensis, [*CLE*] 373 near Mainz, and [*CLE*] 456 from Salona”, sin incluir, por cierto, el hispano *CLE* 500,12, que menciona en la página anterior.

ludificate alios (de significado más general que el griego *παίζετε τοὺς μετ' ἐμὲ*), evitando la elisión en la cláusula.

Como digo, se repite con cierta frecuencia, sin que falte quien lo atribuye a Prudencio¹⁶ o lo considera traducción de Eurípides¹⁷. No entraremos aquí en el análisis de tales afirmaciones.

Porque hemos de pasar a la forma alternativa, que citaré tal como la recoge J. W. Zarker¹⁸ del *Gil Blas de Santillaine*, obra de A. R. LeSage, editada entre 1715 y 1735¹⁹:

Inueni portum, Spes et Fortuna, ualete!

Sat me lusistis. Ludite nunc alios.

“He encontrado el puerto. ¡Adiós, Esperanza y Fortuna!

Se acabó el burlarme. Burlad ahora a otros”.

El epigrama, con esa juntura *lusistis / ludite*, tuvo también su fortuna y aparece en obras anteriores (y posteriores) a la de A. R. LeSage: por ejemplo, *Les Odes d'Anacréon et de Sapho* del Barón de Longepierre (Paris, 1684), p. 427²⁰.

Si miramos a España, el primer verso está “en la tumba del padre del gran segoviano Andrés Laguna (1494-1560), médico de Julio III, en la iglesia de San Miguel, en Segovia”, como señalaba no hace mucho A. Ruiz de Elvira²¹. Y también en el cap. XVII de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, fechado en 1539, de Fr. Antonio de Guevara, quien ofrece su traducción:

“La casa que Pericles tenía en aquella aldea tenía una puerta muy pequeña por la cual el buen filósofo entraba y salía, y encima de aquella puerta tenía escritas estas palabras: «Inueni portum, spes et fortuna, valet.» Que quiere

¹⁶ Cf. *The Anatomy of Melancholy [...] By Democritus Iunior* [Robert Burton]. Oxford 1621 (en <http://www.exclassics.com/anatomy/anat105.htm>): “I have laboured in vain, rest satisfied, and if I may usurp that of Prudentius, “Inueni portum; spes et fortuna valet, / Nil mihi vobiscum, ludite nunc alios.” “Mine haven’s found, fortune and hope adieu, / Mock others now, for I have done with you”.

¹⁷ Cf. *The Complete Memoires of Jacques Casanova de Seingalt* by Jacques Casanova de Seingalt (1725-1798) Part 32 (<http://www.fullbooks.com/The-Complete-Memoires-of-Jacques-Casanova-de32.html>): “... The following distich,» he added, «should now become your motto: «Inueni portum. Spes et fortuna valet; Nil mihi vobiscum est: ludite nunc alios.» «That is a translation of two verses from Euripides».

¹⁸ J. W. Zarker, *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Princeton Univ. Press 1958, n° 119.

¹⁹ Está en IX 10 y dice: “Nous nous verrons bientôt dans notre hameau, et je veux en y arrivant écrire sur la porte de ma maison ces deux vers latins en lettres d’or: *Inueni portum* ...

²⁰ Tomo esta noticia de *Anthologie grecque. Épigrammes descriptives* (Édition de Jacobs, t. II, p. 5; de Tauchnitz, 1 t. II, p. 58), n° 49, n. 11, en: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Anthologie/anth4.htm>.

²¹ A. Ruiz de Elvira, “*Inueni portum. Spes et Fortuna valet*”, *Myrtia* 16, 2001, p. 337.

decir: «Esperanza y fortuna, quedaos en hora buena, que yo ya he hallado el puerto de holganza.»”.

Al final de esta misma obra leemos:

“Oh, mundo inmundo!, yo que fui mundano conjuro a ti, mundo, requiero a ti, mundo, ruego a ti, mundo, y protesto contra ti, mundo, no tengas ya más parte en mí; pues yo no quiero ya nada de ti ni quiero más esperar en ti, pues sabes tú mi determinación, y es que:

*Posui finem curis;
spes et fortuna, valete”.*

El verso (que podríamos traducir “Puse fin a mis cuitas; adiós esperanza y fortuna”) aparece, siempre ocupando dos líneas, en varias obras del autor (*Una década de Césares, Aviso de privados, Arte de marear...*).

Y también aparece al final de otra conocida novela “picaresca”, ahora alemana, *El aventurero Simplicio Simplicísimo*, de H. J. Ch. von Grimmshausen²²...

Estas muestras (de las cuales excluyo las de traducciones, sin el original latino, a diversos idiomas, documentadas con cierta frecuencia y dispersión), resultan más que suficientes para percibir la larga trayectoria²³ de un texto que, a la vista está, debió de gustar desde el momento en que fue felizmente formulado.

Con lo cual podemos ir dando fin a este breve repaso. No sin antes hacer hincapié en que el ejercicio de la traducción literaria, del que se considera poco menos que inventores a los romanos, fue practicado desde antiguo, no sólo por los intelectuales y eruditos, como una especie de competencia, de *agón*, con sus modelos, sino también por esos autores anónimos cuyo interés en muchas ocasiones no va más allá de buscar unas frases atractivas para señalar algún momento importante de sus vidas o las de sus allegados. Y en ese vaivén que marca las distintas etapas de la cultura clásica, estos textos pueden a su vez ser retomados como recurso literario por creadores de muy diversos estilos y amplia distribución geográfica y cronológica, cerrando el anillo... o simplemente estableciendo un nuevo eslabón, que nadie tiene derecho a quebrar.

²² H. J. Ch. von Grimmshausen, *Abenteuerliche Simplicius Simplicissimus*, München (1669). Libro 5, cap. 24: “Und hingegen begehre ich auch nicht mehr, in dich zu hoffen; denn du weißt, daß ich mir habe fürgenommen, nämlich dieses: *Posui finem curis; spes et fortuna valet!*”.

²³ Sin el menor intento de exhaustividad, que haría mucho más largo este artículo, hemos citado, aparte de los antiguos, ejemplos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

LOS NUEVOS VERSOS DE SAFO Y EL TEMA DE LA INMORTALIDAD POR LA POESÍA (*PKöln.inv.21351re fr.1.1-8*)

HELENA RODRÍGUEZ SOMOLINOS
UNED (Madrid)

El tercer gran hallazgo papiráceo de las últimas décadas en lo que a lírica arcaica se refiere, junto con los fragmentos elegíacos de Simónides del *POxy.3965* y la nueva elegía de Arquíloco del *POxy.4708*, es el papiro de Colonia que contiene restos de poemas de Safo. Se trata del *PKöln.inv.21351 recto* (Mertens-Pack³ 1449.01, *LDAB* 10253), con dos fragmentos consecutivos que suman un total de veintidós versos, a los que ha venido a sumarse un tercer fragmento (*PKöln.inv.21376*) que completa los versos 16-21. Los tres han sido objeto de una edición preliminar a cargo de Gronewald y Daniel, a la espera de su publicación definitiva en la colección de los papiros de Colonia¹.

De los veintidós versos del nuevo papiro, doce (*PKöln.vv.9-20*) coinciden con el *POxy.1787.fr.1* de Safo (= *Sapph.58.11-22* Voigt), pero los versos anteriores (1-10) y posteriores (21-22) son nuevos. El papiro oxirrinquita contenía restos de 26 versos, que fueron recogidos tal cual como fr. 58 en las ediciones de Lobel-Page y Voigt, pues al faltar la parte izquierda de la columna no era posible establecer ninguna división segura de poemas². Los versos en que uno y otro coinciden constituyen un pasaje conocido en que Safo describe los síntomas de su propia vejez, recurriendo al mito de la Aurora y Titono. Pero en los versos anteriores y en los posteriores ambos papiros divergen. Por no repetir la argumentación desarrollada en la bibliografía aparecida hasta el momento, me limitaré a decir que el nuevo papiro permite concluir que dichos doce versos constituyen un poema completo de Safo, y que tanto en el papiro de Colonia como en el de Oxirrinco precedían

¹ M. Gronewald - R.V. Daniel, "Ein neuer Sappho-Papyrus", *ZPE* 147, pp. 1-8, y "Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus", *ZPE* 149, 2004, pp. 1-4. Las imágenes de los dos fragmentos mayores se pueden ver en www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/papyrologie/Verstreutepub/21351_ZPE147.html. Aparte de la información textual y literaria que ofrece, este papiro ha permitido confirmar el metro del libro IV de la edición alejandrina de Safo, y constituye además un testimonio importante sobre una fase bastante temprana de la transmisión del texto de la poetisa, ya que fue escrito a principios del siglo III a.C. Ha pasado así a convertirse en el más antiguo papiro sáfico conservado, anterior al famoso *óstrakon* (*Sapph.2* Voigt), del II a.C.

² *POxy.fr.1 + fr.2.1*, Mertens-Pack³ 1449, *LDAB* 3899 = *Sapph.58* Voigt.

y seguían a dicho poema distintas composiciones³. El poema sobre la vejez comienza y termina, por tanto, en el primer y último verso en que ambos papiros coinciden (*PKöln.v.9-20 = POxy.v.11-22*). Y en consecuencia, los cuatro últimos versos del poema editado como nº 58 Voigt, que incluyen la conocida cita de Clearco en Ateneo (*Ath.687b*) en que Safo declara su amor por la ἄβροσύνα, pertenecen a un poema diferente del de la vejez.

En cuanto a la ordenación de los poemas en los dos papiros, hay acuerdo general en que el papiro de Oxirrinco, cinco siglos posterior al de Colonia, es el que presenta los poemas dispuestos según el orden “canónico” de la edición alejandrina de Safo. Sobre el nuevo papiro de Colonia, los editores Gronewald y Daniel pensaron que podía contener una antología de pasajes sobre la muerte y la vejez. Pero esta idea se apoya en su convencimiento de que falta el final del poema sobre la vejez (ya que consideran que éste terminaba con la cita de Ateneo, como en el *POxy.*), y que por tanto nos encontramos ante una selección de textos relacionados temáticamente.

Ahora tenemos la certeza casi total de que los dos poemas de Safo están completos, y los dos maltrechos versos que siguen al poema sobre la vejez en el *PKöln.*, que no sabemos si son de Safo, si de algo parecen hablar es de alguna divinidad relacionada con el amor. Por ello no es fácil, en principio, establecer un criterio temático, ni cualquier otro, en la ordenación de los poemas. Sin embargo, he ofrecido en otro trabajo una interpretación del poema sobre la vejez según la cual Safo estaría expresando veladamente una esperanza de trascender el declive físico y la muerte por medio de su arte poética⁴. Con ello, encontramos una más clara conexión entre el poema sobre la vejez y los versos anteriores, como veremos en las siguientes páginas, aunque necesitaríamos más fragmentos del papiro de Colonia para confirmar el uso del criterio temático en la selección y ordenación de poemas.

Una vez diferenciadas tres composiciones en cada papiro, pero una de ellas coincidente en ambos, nos encontramos con restos de cinco poemas:

1. Restos del final de un nuevo poema, sin duda sáfico (*PKöln.inv.21351*, vv. 1-8).
2. El poema sobre la vejez, que ahora podemos leer prácticamente completo, tal como se puede restituir a partir del *PKöln.inv.21351*, vv.9-20 + *PKöln.inv.21376* + *POxy.1787* fr.1, vv.11-22.
3. Restos de los dos versos que figuran a continuación del poema sobre la vejez en el papiro de Colonia y que resulta difícil, a la espera de la publicación completa del *PKöln.inv.21376*, atribuir a Safo.

³ Están de acuerdo en ello V. Di Benedetto, “Osservazioni sul nuovo papiro di Saffo”, *ZPE* 149, 2004, pp. 5-6; W. Luppe, “Überlegungen zur Gedicht-Anordnung im neuen Sappho-Papyrus”, *ZPE* 149, 2004, pp. 7-9 y M.L. West, “The New Sappho”, *ZPE* 151, 2005, pp. 1-9. Por el contrario los editores Gronewald y Daniel mantienen que el poema continúa cuatro versos más (23-26), tal como aparece en el *POxy.*

⁴ H. Rodríguez Somolinos, “Safo, Titono y la cigarra (*PKöln.inv.21351re* + *21376* + *POxy.1787*)”, en *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora M^a José López de Ayala*, Madrid, 2005, I, pp. 129-136.

4. Los versos 1-10 del *POxy.1787* fr. 1, que pasan a convertirse en los versos finales de un poema diferente al de la vejez.
5. Los versos 23-26 del mismo *POxy.1787* fr. 1, conteniendo la declaración de Safo sobre la ἀβροσύνα, a los que hay que unir el pequeño fr. 2 del mismo papiro (= *Sapph.59* Voigt), dejan de constituir el final del poema sobre la vejez para convertirse en el comienzo de otra composición.

En las líneas que siguen nos centraremos en el n° 1, consistente en los ocho versos finales de un poema completamente nuevo (*PKöln.inv.21351* fr. 1, vv. 1-8):

] .ο.[
] .υχ. [
] νῦν θαλά[ι]α γ. [
 5 [× - ~ ~ -- ~ ~ -].γέρθε δὲ γὰς πε.[...]..
 [× - ~ ~ --].ν ἔχοισαν γέρας ὡς [ἔ]ρικεν
 [× - ~ ~ --].οιεν ὡς νῦν ἐπὶ γὰς ἔοισαν
 [× - ~ ~ --]λιγυραν, [α]ἵ κεν ἔλοισα πᾶκτιν
 [× - ~ ~ -- ~ ~]...α. θαλάμοις ἀεῖδω.

He reproducido el texto de Gronewald-Daniel, salvo en donde me parecen preferibles las lecturas de West: v. 4 πε.[por γε.]; v. 5 σαν γέ por σαγ γέ; v. 8 θαλάμοις ἀεῖδω por κάλα, Μοῖσ', ἀεῖδω. Por el contrario, me parecen muy dudosas las lecturas del mismo autor del v. 3 πα[y del verso 6]ζοιεν. Los editores apuntan que en el v. 8 quizá haya que leer χε]λύγγαυ, pero las primeras letras legibles más bien parecen]ΔΥ ó]ΑΥ que]ΛΥ.

Por dialecto y métrica este primer poema es innegablemente lesbio, y el verso es el mismo del resto de poemas del libro IV de la edición alejandrina de Safo. Ambas razones bastan para que la atribución sáfica resulte indiscutible, pero la refuerzan, como veremos, el tema tratado, y en mi opinión también el alto número de aliteraciones y repeticiones rastreable en tan exiguos y deteriorados versos⁵. Los editores han comentado el texto muy superficialmente, dado el mal estado del papiro y la mayor importancia de los versos siguientes⁶. Sin embargo, creo que se puede decir algo más de él, al hilo de las valiosas observaciones de West⁷.

Tanto este autor como Gronewald-Daniel han subrayado el paralelismo ideológico con otros pasajes sáficos presididos por la idea de que alguien será o no recordado, merecerá o no obtener honor (cf. v.5 ἔχοισαν γέρας) cuando haya muerto (v.4 γέρθε δὲ

⁵ Sobre esta característica de la poesía de Safo cf. C. Segal, «Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry, *Arethusa* 7, 1974, pp. 139-160, recogido también en E. Greene (ed.), *Reading Sappho*, Berkeley, 1996, pp. 58-75 y C. Segal, *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham, 1998, pp. 43-61.

⁶ Para el poema sobre la vejez hay que añadir, a la bibliografía citada en nn. 3 y 4, el estudio literario de H. Bernsdorff, "Schwermut des Alters im neuen Kölner Sappho-Papyrus", *ZPE* 150, 2004, pp. 27-35.

⁷ Art. cit. en n. 2, pp. 1-3.

γάς), en función de las obras llevadas a cabo durante su vida en la tierra (v.6 ὡς νῦν ἐπὶ γὰς ἔοισαν)⁸. Por la comparación con dichos pasajes podemos estar seguros de que es el dominio del arte poética y musical lo que asegura el recuerdo después de la muerte. La expresión más clara y conocida de esta idea está en el poema 55 de Safo, en el que la poetisa ataca duramente a una mujer ignorante, a la que nadie recordará después de muerta (κατθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν | ἔσσειτ') por ser ajena a los dones de las Musas (οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων | τῶν ἐκ Πιερίας). Un testimonio de Elio Aristides nos transmite la idea implícita en dicho fragmento, la de que la propia Safo sí será recordada gracias a su obra:

οἶμαι δέ σε καὶ Σαπφούς ἀκηκοέναι πρὸς τινὰς τῶν εὐδαιμόνων
δοκουσῶν εἶναι γυναικῶν μεγαλαυχουμένης καὶ λεγούσης ὡς αὐτὴν
αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν τε καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν καὶ ὡς οὐδ'
ἀποθανούσης ἔσται λήθη⁹.

West ha pasado revista a los demás fragmentos en que Safo se ufana de haber recibido el don de las Musas o se muestra confiada en alcanzar la gloria después de muerta (32, 65, 147), pero ninguno de ellos puede relacionarse directamente con los nuevos versos del *PKöln*¹⁰. Por la diversa forma métrica de todos estos fragmentos debemos concluir que el tema era recurrente en Safo, autora orgullosa de su clase y de poseer un arte que la eleva por encima de rivales vulgares. Vulgares y ricas, si en este sentido entendemos la expresión τῶν εὐδαιμόνων δοκουσῶν εἶναι γυναικῶν en Elio Aristides, y hacemos caso a una de la fuentes del poema 55 que nos dice que está dirigido πρὸς τινὰ πλουσίαν (Plu.2.146a). Quizá convendría recordar aquí los excesos de Caraxo, el hermano de Safo, que debieron de ocasionar problemas económicos a la familia (cf. Sapph.254a-g Voigt).

A dichos fragmentos hay que añadir, probablemente, el pasaje de Teodoro Metoquita recogido por Gigante como fragmento espurio de Safo: ὀλβιος γὰρ ἀεὶ ὄν Μοῦσαι φιλέοντι φησὶν ἢ Σαπφῶ, ἀληθῆς ὁ λόγος καὶ οὐ ποτ' ἐλέγχεται¹¹. Las palabras Μοῦσαι φιλέοντι constituirían según Gigante una cita falsa –debido a la forma temática φιλέοντι– construida a partir de Theoc.5.80 ταὶ Μοῦσαι με φιλεῖντι. Sabemos, sin embargo, que los lesbios utilizan algunas formas temáticas donde esperaríamos sus correspon-

⁸ El nuevo papiro apoya la reconstrucción οἴδεν ἄδομ' ἐπερθα γὰς ἔοισα en Sapph.95.10 propuesta por M.L. West, *Maia* 22, 1970, p. 318 n.2, frente a οἴδεν ἄδομ' ἐπαρθ' ἀγα[en las ediciones de Lobel-Page y Voigt (para ἐπερθα cf. Alc.208a.16). En mi traducción de Safo (*Poetisas griegas*, Madrid, 1994, p. 40 fr.9) yo aceptaba esta reconstrucción, como también D.A. Campbell, *Greek Lyric I*, Cambridge, Mass., 1982, p. 118.

⁹ Aristid.*Or.*28.51 = Sapph.193 L.-P., 55 TEST Voigt.

¹⁰ West, *art. cit.* p. 2s.

¹¹ Theod.Metoch. *Hθικὸς ἢ περὶ παιδείας* apud *Cod.Vind.Philol.Graec.95* (ined.), f. 232ue., ed. M. Gigante, "Anecdoton pseudosapphicum", *RCCM* 19, 1977, p. 421.

dientes atemáticas¹², a las que hay que añadir la confirmación, gracias al nuevo papiro de Colonia (v. 14), de ἔων como 3ª pers. plu. del imperf. de indic. de εἰμί (lesb. ἔμμυ)¹³. Y en cualquier caso podría pensarse que φιλέοντι es un error de transmisión por φίλεισι. La cuestión es que por el tema la cita encajaría perfectamente dentro de la obra de Safo, y la presencia del adjetivo ὄλβιος en la fuente lo hace aún más probable, si tenemos en cuenta el testimonio de Elio Arístides. Hay, además, un modelo claro del pasaje en Hes.*Th.*96s. (= *hHom.*25.4) ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι φίλωνται. Por ello creo que la cita merece al menos la consideración de *dubium* sáfico.

También querría apuntar la posibilidad de que cualquiera de estos pasajes de Safo, incluido el nuevo poema del que nos ocupamos, tengan relación con uno de los fragmentos del comentario del *POxy.*2506, el 48 (= *Sapph.*276*S*, 213*Ag.*1-21 Voigt). A pesar de su pésimo estado de conservación, parece que el comentarista se refiere, como en otros fragmentos del mismo papiro (*Sapph.*213*A.*a-i Voigt), a Safo o a su obra (cf. 20s. Σ]απ|φω{ι}). Y en concreto parece comentar un lema sáfico (8-11) según el cual “los dioses dan riqueza” (10s. πλοῦ[τ]ο[ρ] θείοι δίδοι|σιν[en reconstrucción de Page), a lo que podría contraponerse la mayor felicidad (13s.] .ολ|βον) de la poetisa por haber recibido el don del arte poética (12s.]τε|χνη[.]¹⁴ Quizá se nos dice también que esto “lo dijo muchas veces Safo” (19-21 πολ]λάκ|ις ε[Σ]απ|φω{ι}). Si tenemos presentes los citados testimonios de Elio Arístides y Teodoro Metoquita, esta interpretación del *POxy.*2506 fr. 48.1-21 adquiere cierta verosimilitud.

En cuanto al contenido de los versos nuevos, parece clara la oposición entre el presente (vv. 3, 6 νῦν) en que alguien goza de aprecio, fama u honor, y el futuro, en que esa misma persona gozará –o quizá no– de honor. West se inclina a pensar que Safo habla de sí misma, porque en los dos versos finales se refiere claramente a su canto. Es lo más probable, pero tampoco podemos descartar que esté hablando de una muchacha de su entorno. Incluso podríamos pensar que habla de una rival, si consideramos que se ha perdido en el v. 5 alguna forma de negación antes de ἐχοῖσαν γέρας. En tal caso el destino de esa mujer, que quizá ahora disfruta en la fiesta (v. 3] .νῦν θαλ[ί]α) cambiará cuando esté bajo tierra (v. 4 γέρεθ' εὖ γὰρ) al no poder gozar de honor (v. 6 [... *ex.gr.* οὐδέ]ν ἐχοῖσαν γέρας ὡς [ἔ]οικεν) como goza ahora que está sobre la tierra (v. 6 ὡς νῦν ἐπὶ γὰρ εἴοισαν). Si ello fuera así, convendría quizá reconstruir otra negación antes del opt. de 3ª pers. cuyo final]οιεν leemos en el v. 6, interpretando que el verso decía algo así como “(y no la recordarían/admirarían) como ahora que está sobre la tierra”. El problema que plantea

¹² Aunque cuando el metro lo permite han sido corregidas sistemáticamente en sus equivalentes atemáticas, cf. E.M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlín, 1957, p. 171 § 256 y nn. 73 y 74; B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Florencia, 1958, p. 187 n.2, W. Blümel, *Die Aiolischen Dialekte*, Gotinga, 1982, p. 222 § 236 y n. 276.

¹³ Como 1ª pers. sg., como en Homero, es probable en *Sapph.*63.7 y *Alc.*405; para la discusión anterior sobre ἔων como 3ª pers. cf. Blümel, *op. cit.* p. 186, n. 213.

¹⁴ La presencia en el papiro de un punto sobre la N también hizo pensar a Page, su primer editor, en una corrección por τ' ἔχη[v]. Una idea similar, aunque centrada en el tema de la consideración de la riqueza por Safo, avanzó M. Treu, “Neues über Sappho uned Alkaios (*P.Ox.*2506)”, *QUCC* 2, 1966, pp. 9-36 (12-20).

esta interpretación es entender de qué manera se realiza el paso a la 1ª persona en los dos versos finales.

Otra posibilidad, retomando la idea de que Safo habla de sí misma, es considerar que hasta el final del poema imagina su “vida” después de la muerte, diciendo algo así como “bajo la tierra ... (viviría yo) gozando de honor ... y (me admirarían) –como ahora que estoy sobre la tierra– ... si tomando la péctide ... canto”. En este caso el opt.]οιεν sería el verbo de la apódosis correspondiente a la prótasis que se abre en el v. 7: [α]ἴ κεν ἔλοισα πᾶκτιν ... ἀεῖδω. West (p. 3) prefiere evitar esta condicional eventual con apódosis en optativo, reconstruyendo *exempli gratia* la apódosis en la parte perdida del verso 7: ὡς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν | [κάλεισι χελίδω] λιγύραν, [α]ἴ κεν ἔλοισα πᾶκτιν | [ῆ] βάρβιτον ἦ τάνδε χελύγγιν θαλάμοισ' ἀεῖδω. Sin embargo, no creo que haya problemas para aceptar el optativo potencial o cupitativo como variante del futuro de indicativo, eludiendo la afirmación tajante propia de este último modo¹⁵.

En cuanto a la reconstrucción del último verso por Gronewald-Daniel (8]...α. καλα, Μοῖσ', ἀεῖδω), estoy de acuerdo con West en que sería preferible evitar esta invocación a la Musa –Safo siempre menciona a las Musas en plural– cerrando el poema, aunque tampoco hay razones definitivas para excluirla¹⁶. Como realmente nada se puede ver de la letra anterior a αλαμοις, West opta por restituir θαλάμοισ' ἀεῖδω. Podríamos también pensar en un ac. plu. θαλάμοις, pero parece más apropiado el dat. plu. con valor locativo. Si partimos de esta lectura, y dado el contenido del poema, podría pensarse que Safo se imagina a sí misma cantando en la casa de Hades. Efectivamente, θάλαμος o θάλαμοι se refieren con frecuencia en la poesía griega posthomérica, sobre todo en coros de tragedia, a las estancias subterráneas de ultratumba: θάλαμοι ὑπὸ γῆς A.Pers.624, τὸν παγκοίτην ... θάλαμον S.Ant.804, γᾶς θάλαμοι E.HF 807, Ἄϊδα θαλάμους E.Hec.483, θ. Περσεφονείας E.Supp.1022¹⁷, etc. Desde Homero es más frecuente la expresión equivalente δῶμα / δῶμος ‘Αἶδαο y similares, que reencontramos en Sapph.55.3 y Alc.296a.5. La interpretación del pasaje en este sentido sería, pues: “bajo la tierra ... (viviría) gozando de honores ... y (me admirarían) –como ahora que estoy sobre la tierra– ... si tomando la péctide en las estancias (ex.gr. de Hades) ... canto”.

Sin embargo, hay una alternativa más optimista y en mi opinión preferible: ubicar la escena en un entorno divino, si Safo se imagina a sí misma cantando ante los dioses o las Musas. En tal caso, la autora profetizaría su vida ulterior “(no) bajo la tierra” (v.4) sino entre los dioses, cuya inmortalidad ella habría conseguido igualar gracias a la poesía (v.5 ex.gr. [πεδ' ἄθανάτοισ']..ν ἔχοισαν γέρας ὡς [ἔ]οικεν)¹⁸. Ello estaría de acuerdo con

¹⁵ Cf. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* II.1.2, Munich 1959, p. 684s.; F.R. Adrados, *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, 1992, p. 536; N. Basile, *Sintassi storica del greco antico*, Bari, 2001, p. 745ss.

¹⁶ Se podría aducir en su defensa el cierre del conocido poema de Horacio sobre la inmortalidad de su obra: Hor.C.3.30.15s. *mihī Delphica | lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

¹⁷ Cf. Simon. epigr. en AP 7.508.4 Φερσεφόνης θαλάμων, y uno de los epigramas atribuidos a Safo, AP 7.489.2 Φερσεφόνας κῦάνεος θάλαμος.

¹⁸ Cf. hMerc.291 τοῦτο γάρ οὖν καὶ ἔπειτα μετ' ἄθανάτοις γέρας ἔξεις, Hes.Th.449 πᾶσι μετ' ἄθανάτοις τετιμηται γέρασσι.

las interpretaciones que ven en Sapph.55 la esperanza de gozar de una “vida más allá de la muerte” en algún tipo de Elíseo o paraíso, por oposición a la situación de la rival ignorante que “anónima incluso en la morada de Hades”, errará por siempre entre borrosos espíritus¹⁹.

Al margen del tipo de inmortalidad que espera para ella o para su obra, los nuevos versos confirman que Safo es una clara pionera en el tratamiento de este tema, que reencontramos por ejemplo en Teognis y en Píndaro²⁰, y que llegará a convertirse en tópico, representado muy especialmente por la oda horaciana citada en n.14 (Hor.C.3.30.6-8 *Non omnis moriar multaue pars mei | vitabit Libitinam; usque ego postera | crescam laude recens* ...) y por el epílogo de las *Metamorfosis* de Ovidio (Ou.*Met.*871-879)²¹.

¹⁹ Cf. D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1959, p. 157s. n.3; G. Burzacchini en *Lirici Greci*, Florencia, 1977, p. 153s.

²⁰ Thgn.237-254, conocida elegía que muestra similitudes fraseológicas y de contenido con el poema que nos ocupa, en que el poeta anuncia a su amado Cirno que conseguirá la inmortalidad por haber sido cantado en sus poemas; para Pi.N.7.11-16 las grandes acciones se olvidan si no son cantadas por los poetas. Pl.Ap.41a nos presenta a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero llevando una vida inmortal y feliz en una especie de Elíseo, aunque no se nombre expresamente.

²¹ El original de este artículo fue entregado en Jnio de 2005; la bibliografía posterior aparecerá recogida en un próximo artículo sobre el *Pkōln*.

LA TRADICIÓN CLÁSICA GRIEGA EN EL TEATRO DE JACINTO GRAU. EN EL INFIERNO SE ESTÁN MUDANDO

LUCÍA ROMERO MARISCAL
Universidad de Almería*

Como advierte su autor con reiterada insistencia en las palabras preliminares¹, *En el infierno se están mudando* es una farsa dramática, representación de la puesta en marcha y primeras consecuencias de un proyecto revolucionario llevado a cabo por unos hombres de ciencia, que intentan regenerar el planeta y liberar al hombre de toda forma de sumisión. En el planteamiento revolucionario de la farsa se hace eco de algunas de las ideas y formas de pensamiento de la época contemporánea, especialmente de la teoría de la lucha de clases marxista y del superhombre nietzscheano². Con todo, el supuesto alcance de este drama no pretende trascender el sentido de farsa que se le impone: el autor no desea hacer de ésta una obra política³ ni expresar por boca de sus personajes lo que podría entenderse como su propia opinión⁴.

* Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación “*Argumenta dramatica*. El teatro como argumento retórico y filosófico en la Antigüedad”, financiado por la DGICYT (BFF2002-00084). Agradezco a los profesores Javier Campos Daroca y Juan Luis López Cruces sus valiosas observaciones, de las que he podido valerme para llevar a cabo esta contribución.

¹ Dirigidas “Al que lea o vea representar esta farsa”. Las ediciones por las que se cita son: J. Grau, *Teatro. El conde Alarcos. Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho*. Destino, Buenos Aires, 1954 y J. Grau, *Teatro. En el infierno se están mudando. Tabarín. Bibí Carabé*, Buenos Aires, 1959.

² La pieza se inicia, en efecto, con una cita de Nietzsche sobre la función del arte como inspirador de la imaginación moral, inmune a la derrota: “El fin del arte es sacudir la imaginación con la fuerza de un alma que no admite la derrota, aun en medio de un mundo que se derrumba”. También la discusión sobre el proyecto revolucionario que está en trance de implementarse en la obra versará sobre el lugar que el arte ha de ocupar en la nueva sociedad humana, liberada de toda suerte de constreñimiento ideológico o religioso.

³ Prefacio, p. 14: “Los retablos que constituyen *En el infierno se están mudando* son las articulaciones de una farsa, que (...) lo es todo, menos una obra política, porque no tiene tesis, ni apostolado, ni mensaje”.

⁴ *Ibid.*: “En esta farsa objetiva del todo, están ausentes las opiniones del que la escribió. Sólo opinan y hablan en ella los personajes reales que la integran, tomados del mundo vario por el autor, cuya misión no es más que comprender, profundizar y mostrar las características de sus respectivas almas”.

La obra es la proyección imaginaria de una idea que, al transformarse en arte, se purifica y libera a su autor⁵. Pero el suyo es el arte de un teatro que el propio Grau califica de *auténtico*. En buena medida, el escritor se declara cansado de un mundo dominado por el cientificismo, carente, a pesar de ello, de inteligencia y lleno, por el contrario, de violencia⁶. La farsa es una imitación caricaturesca de este mundo. A nuestro juicio es, además, la representación imaginaria de un proyecto político tan antiguo como el concebido en la *República* platónica y cuyos alcances, beneficios y limitaciones son, como en aquella obra, debatidos vívidamente y puestos, al fin, en cuestión.

El propósito de este trabajo es, pues, el de analizar la influencia que el pensamiento platónico y su relación con el arte de la tragedia ejercen sobre este drama, atendiendo a la caracterización de los personajes y al llamativo título de la pieza. Nos interesa, especialmente, la presencia de las Parcas mitológicas al final de la obra, cuyo espectáculo, en medio de una escena cubierta de escombros de desolación y de muerte, dirige el arte de la farsa hacia el arte de la tragedia.

1. LOS PERSONAJES

Dividida en tres retablos, la farsa sigue el desarrollo progresivo de un proyecto revolucionario que se anuncia en el primero de ellos, se lleva a cabo en el segundo y cuyas consecuencias inmediatas son examinadas en el tercero. El protagonista de los dos primeros retablos es más bien el antagonista principal de dicho proyecto, don Homobono de la Fuente, “una de las primeras potencias financieras del mundo”⁷, representante del capitalismo que la revolución científica tratará de abolir. En su calidad de personaje prototípico, don Homobono cobrará dimensiones míticas, siendo definido como un

⁵ *Ibid*: “Esta farsa no es más, repito, que un descargo de amarguras y un echar fuera el veneno, según afirmaba Goethe que hacía, cuando se libraba de las aguas turbias que le alteraban su magnífica serenidad espiritual, vertiendo y purificando los tóxicos en el gran derivativo del arte, al crear una obra de belleza”. Esta idea es, además, profundamente nietzscheana. J. Grau cultivó con asiduidad el género de la farsa tras unos inicios consagrados al género de la tragedia. Con todo, y, como señalaremos más adelante, esta última farsa parece cerrar el círculo de su producción dramática con un poso de conciencia trágica.

⁶ “En estos tres retablos que acabo de escribir procuré lograr, como en todas mis producciones para la escena, teatro auténtico. Los trasunté buscando recobrar mi habitual ecuanimidad, con todo el respiro del que se aligera de un peso, descargándolo en una vibración de arte y aliviándose de la fatiga que ocasiona (para los que poseen unas antenas sensibles, recogedoras del latir de la tierra) el persistente rumor del mundo convulso, en pleno asombroso florecimiento científico, el espectáculo de la política alejada cada vez más de la inteligencia, el de la miseria y el hambre de distintos países, el del malestar proliferante por el creciente y ruinoso dispendio en la fabricación de asoladores instrumentos destructivos (...)”.

⁷ Como lo define el Enmascarado primero del Retablo Primero, p. 22.

nuevo Midas: “Un hombre que cual un mítico rey Midas, todo se le vuelve oro”⁸. Don Homobono destaca por una capacidad extraordinaria de crear dinero en todo lo que toca, un valor que los promotores de la revolución desprecian⁹, pese a ser conscientes de su utilidad. Ellos harán que el personaje anteponga, como el Midas de la tradición literaria del mito, la vida de su hija a su dinero. Como aquél, Don Homobono tiene una única hija, cuya vida es más valiosa para él que todo el oro del mundo. Mientras la cree secuestrada, se muestra un padre solícito y preocupado por su bienestar, hasta el punto de ceder ante las condiciones que sus captores le imponen.

Por su parte, el protagonista de toda la farsa, el llamado Presidente de la revolución, es, por el contrario, un hombre de ciencia¹⁰ que propone una redistribución más equitativa de la riqueza por medio de una transformación de carácter marxista o “socialista”¹¹ de la economía. A lo largo de la obra se insiste en el talante científico de los revolucionarios, considerados, por añadidura, como sabios¹². La empresa revolucionaria responde a un plan preconcebido y estudiado de regeneración universal de la humanidad, una suerte de culminación de las expectativas milenarias. La intervención científica cobra dimensiones soteriológicas en su difusión, en la capacidad transformadora del libre pensamiento a través de la ciencia y del arte¹³.

El presidente de esta revolución es, pues, un hombre culto, comprometido con un mundo que entiende sometido a la ideología (tanto en sus derivas capitalista como re-

⁸ Retablo Tercero, p. 87. El carácter marcadamente latino y español del nombre propio y apellido de este personaje lo hace también reconocible en la sociedad española de la época. Como ha señalado F. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, 1977, p. 155) respecto a los retablos en los que participa D. Homobono de la Fuente, “asistimos a la crisis de un gobierno de tipo capitalista, cuyos miembros tienen valor de arquetipos de significación netamente española, que fracasa en su intento de oponerse a una revolución”.

⁹ Retablo Primero, p. 28: DON HOMOBONO: “He vivido de mi trabajo y constante esfuerzo”. PRESIDENTE: “No lo dudamos. Dorar la basura cuesta mucho”.

¹⁰ Así se presenta a sí mismo y a su grupo ante D. Homobono al principio del Retablo Primero: “Nosotros somos cinco hombres de ciencia, revolucionarios”. El secretario de la policía se expresa en idénticos términos en el Retablo Segundo, p. 40: “Para mí, no hay duda ya de que esta revolución, subversión o lo que sea, la dirigen unos científicos muy adelantados”.

¹¹ En uno de los panfletos que distribuyen los revolucionarios explican: “Sin teoría previa no hay revoluciones organizadas posibles. Esta que estamos empezando, dados los poderosos e insospechados medios con que contamos, será corta, totalmente universal, socializante, tendiendo a una futura supresión del Estado” (Retablo Segundo, p. 50), y el propio Presidente declara en el Retablo Tercero, p. 88, que su intención es “establecer una economía práctica y equitativa con arreglo a la telúrica de los lugares habitados, hasta el más remoto”.

¹² Retablo Tercero, p. 69: “Parece que unos cuantos sabios, afamados hombres de ciencia, han descubierto el medio de dominar, desde lejos, a todos los ejércitos, y que, después de imponerse aquí, van a hacer lo mismo en el extranjero”.

¹³ Retablo Segundo, p. 51: En otra de las octavillas difundidas por los revolucionarios se lee: “Las únicas filosofías y religiones no extendidas ni practicadas libremente hasta ahora, son las de la vida enriquecida por la sed de saber, o sea la ciencia, y por el arte, o sea el sentimiento estético llevado a todo con deleite de creación, de inquietud constante y de apetencia de un dios, absolutamente desconocido aún”.

ligiosa) y al que pretende salvar por medio de la ciencia. Por un lado, su compromiso liberador evoca la imagen del héroe mítico antiguo, empeñado en tareas de civilización; por otro, su predicamento de sabio que penetra en el mundo para salvar a los hombres de los yugos del error lo hace reconocible en la figura alegórica del filósofo del mito de la caverna platónica¹⁴.

En nuestra opinión, la influencia del pensamiento platónico y de su propuesta imaginaria de un mundo gobernado por sabios es la matriz inspiradora del ideario revolucionario que esta farsa pone en evidencia. El joven anarquista español que acude al lugar en el que se inicia la revolución y que interroga al presidente de la misma con admiración y esperanza, cita a Platón entre los diversos libros que han ‘nutrido y formado’ su mente¹⁵. Pero la obra deja oír igualmente las voces de quienes ven en la sabiduría que aspira a transformarse en instancia de poder la sombra de la contradicción, el desaliento de la paradoja. La anciana del Retablo Tercero se pregunta en medio de un espacio desolado por las ruinas de la destrucción: “Si son tan sabios, ¿a qué ese afán de matar?”, a lo que responde el anciano: “Para mandar ellos en lugar de los que mandan”¹⁶.

Pronto percibimos que la sabiduría que representan los revolucionarios se perfila en los límites de una ciencia tecnológica que pretende sumirlo todo al control del conocimiento y que, en consecuencia, trata de evitar –y de salvarnos de– cualquier forma de fatalismo. Como el filósofo platónico, el sabio revolucionario adoptará una actitud crítica y descalificadora ante todo asomo de pensamiento mítico, entendido como una construcción ideológica y manipuladora que viene a ser abolida, y que, en esta obra, se presenta bajo dos formas específicas, la del discurso religioso y la del género de la tragedia.

Al ser interrogado sobre su revolución por el reportero y por el joven anarquista, el Presidente declara: “Resumen. Queremos invalidar todos los opios, todos los mitos

¹⁴ Pl. R. 514a-519d. En su talante científico y revolucionario, el Presidente de esta farsa parece construido sobre el modelo del protagonista de la farsa de 1949, titulada *Las gafas de Don Telesforo o un loco de buen capricho*. Don Telesforo, como el Presidente de esta obra, es también un hombre de ciencia, además de inventor y constructor de juguetes, con idénticas pretensiones milenaristas. Su propósito es liberar a la humanidad de su infelicidad por medio de la ilusión: DON TELESFORO: “Yo soy, como puede usted comprobar, además de un químico, un gran industrial de ilusiones y visiones risueñas, sin mercado aún, y un autosugestionador de mi dicha, que deseo transmitir a los demás. (...) Tengo más que intenciones. Tengo convencimientos, porque he hallado la única filosofía del porvenir. O sea el cultivo de una nueva ilusión universal, que salve a la humanidad de su desaliento y pesimismo y deje de ser sólo una humanidad con estómago y economía” (Rato Primero, p. 107). La diferencia entre ambas piezas es, sin embargo, abrumadora, pues mientras el proyecto prometeico de Don Telesforo es pacífico y logra alcanzar éxito, el del Presidente es seriamente cuestionado en medio de la destrucción que él provoca. La revisión crítica de una reforma que obsesiona, como señalaremos más adelante, a Jacinto Grau, pasa por el tránsito de una verdadera farsa (la de Don Telesforo) a otra que fluctúa entre la alegoría y la tragedia.

¹⁵ Retablo Tercero, p. 73: “Les debo más a Platón, a Confucio, a los Vedas, a Copérnico, a Goethe, a Nietzsche, a Montaigne, a Marx, a Einstein que a todos mis insignificantes abuelos que vinieron a la vida y se fueron de ella sin pena ni gloria”.

¹⁶ Retablo Tercero, p. 70.

respectivos existentes, sean primitivos o cargados de historia”¹⁷. Instantes después, cuando sus entrevistadores abandonen la escena para dar noticia de estas palabras, se presentarán “las tres Parcas mitológicas: Cloto, Láquesis y Átropos”¹⁸, últimas figuras del desfile de personajes tipológicos que han ido comentando el espectáculo de la revolución llevada a cabo en el último retablo¹⁹. La salutación del Presidente al espectáculo de estos seres infernales en medio de las ruinas no revela el menor asombro ni temor, sino el desprecio de una opinión depurada por la experiencia: “¡Valientes mitos a estas alturas! (...) Mitos inválidos, carcomidos por los siglos, sin ningún valor efectivo, ni antes ni ahora”²⁰.

En su calidad de tejedoras del destino humano, las Parcas reivindican una larga tradición de pensamiento²¹ que las identifica claramente con el género dramático de la

¹⁷ Retablo Tercero, p. 88. Esta frase recogería no sólo las ideas marxistas sobre la religión como opio del pueblo, sino también el pensamiento crítico religioso del Zaratustra de Nietzsche.

¹⁸ La acotación describe sus figuras con detalle: “*con las abundantes y niveas cabelleras sueltas, el rostro cual carátula, de facciones muy acentuadas, la túnica de color trigo moreno*”. Son la imagen misma de la muerte y su presentación, marcadamente teatral, las acerca a la antigüedad clásica griega de la que provienen, como si llevaran las máscaras de las representaciones antiguas y los signos típicos por los que eran reconocibles: “*En la descarnada mano empuña una el huso, otra las devanaderas y la otra unas tijeras descomunales. En un sordo murmullo, susurrantes, sibilinas, proféticas, rodean al Presidente*”. Un antecedente dramático de esta tríada de personajes simbólicos puede rastrearse en otra farsa anterior de Grau, *Los tres locos del mundo*, donde Ilusión, Destino y Muerte se hacen también visibles, aunque bajo formas absolutamente modernas, como imágenes del hombre contemporáneo.

¹⁹ La mayoría de los personajes del Retablo Tercero son seres anónimos esencialmente tipificados: un Anciano y una Anciana menesterosos; un Sujeto, que se declara un “pacífico burgués”, y su esposa; un Joven –el anarquista español– y su amigo el Reportero, un Negro y una Negra..., representantes de todos los estratos sociales. El Presidente mismo está rodeado por acompañantes anónimos, cuya única distinción es numérica (Acompañante Primero, Acompañante Segundo...).

²⁰ Retablo Tercero, p. 92. Más adelante (Retablo Tercero, p. 93), el Presidente insistirá en su desprecio por el pensamiento mítico que representan las Parcas: “¡Saldo de mitos! ¡Herrumbre de viejas leyendas ya enterradas!”. Una reserva semejante ante los mitos es la que expresa Don Telesforo ante las reticencias que su defensa de las ilusiones provoca en su psiquiatra: DON TELESFORO: “Le ruego que olvide la mitología, ilusiones decrépitas, y no salgamos de los hechos concretos, que nos prueban que estamos hechos para vivir de ilusiones o sea de mentiras” (Rato Primero, pp. 105-106). Don Telesforo propone una diferencia entre unos tipos de mitos y otros, en la misma medida en que distingue entre unas ilusiones y otras: las positivas y las negativas, o las vitales y las antivitales. En la farsa de Don Telesforo, se aviene finalmente a una reconciliación con el mito como ilusión y, en definitiva, como arte, que nos ayuda a vivir: DON TELESFORO: “Cada minuto es distinto y nos roba vida, mas, como el mito, la ilusión forjada permanece inmutable. (...) Lo único que dura y permanece inmutable es la ilusión, eso que la gente tiene por nada!” (Rato Tercero, p. 161). Esa reconciliación no se llega a operar, sin embargo, en esta última pieza, donde la ciencia parece mantener una difícil relación con un arte que pase por las figuraciones. La actitud de Don Telesforo parece más bien deudora del Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

²¹ Como refleja el pasaje platónico conocido como el mito de Er, al final de la *República* (X 620d-621a).

comedia²² y de la tragedia: vienen para recordar al científico el poder indomeñable de la fortuna con la que no parece querer contar el sabio. Como divinidades que acuden al final del drama, convierten de algún modo al Presidente en héroe trágico, llevado por la *hybris* de su excelencia a una incapacidad fatal de percibir la complejidad de la situación que ha provocado. Reprochan al Presidente su ‘miopía mental’, que no vea más que lo que tiene cerca de sus ojos, una acusación de *atê* que el científico no acepta en un principio. Le advierten de la falibilidad de su proyecto y, sobre todo, de lo ilusorio de la confianza en el conocimiento, cuando la sabiduría es fuente de dolor y tiende a los vicios de la soberbia y la vanidad. Al Presidente estas palabras le parecen sólo “sentencias vetustas, de un pasado fenecido”²³.

Las Parcas reconviene al Presidente en términos de tragedia *de casibus*, previniéndole sobre el posible fracaso de su actual éxito. A pesar de que éste subsume el poder del Destino al de la muerte, con la que cree que le amenazan las Parcas, éstas le señalan precisamente la dimensión trágica que aquél se resiste a asumir: “ÁTROPÓS: El Destino, precisamente, es tu mayor obstáculo y enemigo. CLOTO: El Destino se alimenta de la humillación y la derrota del héroe”²⁴.

Las Parcas vienen a defender sus prerrogativas contra los abusos del Presidente, quien, en la destrucción que ha provocado con su ataque revolucionario, ha interferido en sus atribuciones, sembrando la muerte que sólo ellas tienen como oficio provocar²⁵. Con su aparición, tratan de infundir sobre éste la prudencia a la que es continuamente exhortado el héroe de tragedia. Las Parcas apelan a la Razón a modo de *sôphrosynê*, en un lenguaje con reminiscencias platónicas que se vuelven contra el Presidente²⁶. Pero él entiende que la Razón de la prudencia es incompatible con las gestas a que sólo puede dar lugar la exaltación del heroísmo²⁷.

El Presidente, encarnación del superhombre, se resiste a aceptar las consideraciones que el género de la tragedia expone sobre la figura y la actuación del héroe. Como

²² La aparición de las Parcas es una *anábasis* semejante a las que tenían lugar en la comedia antigua: de los infiernos salen deidades que constatan la corrupción del mundo de la superficie y tratan de regenerarlo. El motivo lo ha estudiado A. Melero, “El infierno en escena: representaciones del Más Allá en la comedia griega”, en A. Garzya (ed.), *Ideas y formas en el teatro griego*, Nápoles, 2000, pp. 359-381, especialmente pp. 361 ss.

²³ Retablo Tercero, p. 94.

²⁴ *Ibid.* El Presidente otorga al ‘Destino’ la propiedad de un ente abstracto que no parece interferir con el control tecnológico de que él mismo se sirve para su proyecto.

²⁵ Retablo Tercero, p. 95: ÁTROPÓS: “Aún es tiempo. No extiendas tu revolución. Déjame a mí el oficio de cercenar vidas”. Este reproche es similar al que expresa el Diabolo ante Don Telesforo en el Rato Tercero, p. 151: “¿Y qué instrumento tengo más eficaz para las tentaciones que la ilusión, que usted pretende emplear también, inmiscuyéndose en mis atribuciones?”.

²⁶ Retablo Tercero, p. 95: LÁQUESIS: “¿Qué sería de vosotros, desdichados bípedos mortales, sin la Razón?”. La evocación platónica de la expresión “bípedos mortales” es evidente.

²⁷ *Ibid.* PRESIDENTE: “A la Razón hay que dejarla en el vestíbulo cuando uno sale de casa, para poner proa a las estrellas”. También Don Telesforo se expresa en parecidos términos sobre la razón y el heroísmo que él ha escogido para sí: “La razón es fría como una corriente de aire polar” (Rato Tercero, p. 151).

representantes de esa tradición de pensamiento, las Parcas son increpadas como “fósil tradición negativa”²⁸. El superhombre nietzscheano que representa este personaje se enfrenta a una visión trágica de la vida que desvirtúa la vida misma bajo las formas antivitales de “la estéril resignación y las elegías plañideras”²⁹. Su altiva tenacidad en los principios que lo mueven es, en cambio, para las mortíferas ancianas, pura vanidad y locura, la *hybris*, en definitiva, de los héroes de tragedia.

Las Parcas abandonan al Presidente, que las ve salir mientras se detiene a contemplar el espectáculo de ruinas y desolación que lo rodea. Cuando se acercan sus acompañantes, que apenas han percibido la conversación de su líder con unas voces desconocidas, el Presidente concluye que ha estado hablando con figuraciones suyas³⁰. Estas palabras provocan el escándalo de sus seguidores y conducen al guiño final de la farsa. Los acompañantes no pueden comprender cómo un “hombre tan lúcido y principal organizador de esta científica y magnífica revolución, puede hablar con entidades imaginarias”, cómo un hombre “tan ocupado en cosas importantes, apremiantes y reales, dispusiera de tiempo para conversar con figuraciones”. La ciencia no puede relacionarse con la poesía. O tal vez sí, como intuye finalmente, en un vuelco de ironía, el Presidente: “En el mundo, hasta ahora, y no hay señales de que vaya a dejar de ser así, todo son, inclusive la verdad y las matemáticas, figuraciones.

ACOMPANANTE PRIMERO: ¿Figuraciones?

ACOMPANANTE SEGUNDO: ¿Figuraciones?

ACOMPANANTE CUARTO: ¿Figuraciones?

PRESIDENTE: ¡Nada más que figuraciones! ¡De cómo sean ellas, depende todo!”³¹.

2. EL TÍTULO

La presencia final de las Parcas infernales sobre la escena sirve para destacar de un modo aún más visible la atmósfera de desolación y muerte a la que ha conducido la revolución. La importancia dramática del momento en el que ellas hacen su aparición y se despiden, el final absoluto del drama, es relevante en la medida en que señala de manera impactante el sentido del título de la obra. En medio de las ruinas de la ciudad tomada por los seguidores de la revolución, las constantes apelaciones de estos espectros infernales sobre los signos visibles de su oficio –el huso, las devanaderas y las tijeras– destacan la alteración profunda de orden a que ha conducido la empresa revo-

²⁸ Retablo Tercero, p. 95. Ya antes de esta su última producción, en *Tabarín*, desarrollaba Grau esta idea típicamente nietzscheana en los siguientes términos: “La diosa razón, es el más cruel Herodes de los ensueños y la más feroz estranguladora de ideales, que se conoce... Pero vivir no es sólo razonar, ni reflexionar: es vivir; vivir con todos los mostos dionisiacos” (Prefacio, pp. 105-106). También el Diabolo de *Las gafas de Don Telesforo* era exponente de esta influencia del pensamiento de Nietzsche: “¿Hay mayor estafa que la vida insípida sin la locura?” (Rato Tercero, p. 151).

²⁹ Retablo Tercero, p. 96.

³⁰ Este final parece un replanteamiento dramático de las “alucinaciones” con que Don Telesforo juzga la aparición del Diabolo en su juguetería, al final de la farsa: Rato Tercero, p. 156.

³¹ Retablo Tercero, pp. 97-98.

lucionaria. Al trasladarse a la tierra aquellas que tienen más que ver con el mundo de los muertos que con el de los vivos, parece verdaderamente que el infierno se estuviera mudando de sitio.

Entre los supervivientes del atentado revolucionario, tres diplomáticos habían ya avanzado esta imagen de la tierra convertida en infierno. Uno de ellos se esfuerza por acogerse a su fe en medio de la desesperanza y de la destrucción que les rodea, mientras los otros dos se muestran más críticos y desencantados. En tanto que, para el diplomático creyente, la situación en la que se encuentran es una suerte de cataclismo permitido por Dios como castigo por el pecado, los otros dos parecen atribuir más bien esta situación al fracaso del debate político³². No se trata tanto de la bondad o maldad de una ciencia laica, independiente de cualquier sustrato ideológico-religioso, cuanto del peligro que las injerencias de las ideologías puedan provocar sobre ella. De hecho, la devastación provocada por la revolución científica no es descrita sin ironía, en unos términos que juegan deliberadamente con la ingenuidad religiosa del diplomático y con el criticismo *antirreligioso* de toda la obra: “El Infierno, por lo visto, se está mudando a la Tierra para contrarrestar a la ciencia, que no sabe de pecados”³³.

La farsa no oculta el desengaño de un optimismo filosófico que aspire a la renovación de la humanidad sólo por medio del conocimiento. El conocimiento no garantiza por sí solo la virtud ni es inmune al azar. Una revolución científica que, para lograrse, ha de emplear la violencia y la destrucción mediante el desarrollo tecnológico malogra sus propios principios. La terrible ironía trágica de la farsa es el fracaso de un hombre que, tratando de restablecer el paraíso, convierte, a su pesar, la tierra en un infierno.

Como los héroes de otras piezas dramáticas de Jacinto Grau, el protagonista de esta obra no escapa a la derrota de un proyecto regenerador y benevolente que se perfila con rasgos prometeicos. Como el monarca lidio de *El rey Candaules* o el Eprontas de *En Ildaria*, el Presidente de *En el infierno se están mudando* no puede ver satisfechas sus generosas expectativas toda vez que éstas tratan de implementarse en una sociedad corrupta o malograda por toda suerte de convenciones constrictivas³⁴. Sólo en este sentido alcanza el protagonista de este drama la calidad de héroe³⁵, pero de un héroe de

³² Retablo Tercero, pp. 78-79: DIPUTADO TERCERO: “¡Son ustedes ciegos ante la providencia divina! Bien dijo el arzobispo en su reciente pastoral, que los pecados se pagan”. (...) DIPUTADO SEGUNDO: “Contra mi voluntad, comisionados por la Cámara, llegamos ayer para conferenciar con los jefes del movimiento sindicalista y vean si acerté. ¡Por poco nos cuesta la vida!”.

³³ Retablo Tercero, p. 79.

³⁴ Aunque íntimamente relacionado también con el mito de Prometeo, el caso del Pígmalión de *El señor de Pígmalión* sería distinto en tanto que reversión del modelo prometeico. La crítica social se traslada en esa obra a la crítica del mundillo (empresarial) del teatro y Pígmalión carece de otros intereses que los propios. Lejos queda ya, como hemos señalado, el optimismo de las ilusiones de Don Telesforo, personaje del que el Presidente de esta última farsa es una rotunda réplica.

³⁵ Coincidimos, así, con las observaciones de F. Ruiz Ramón, cuyas consideraciones finales pueden ser, sin embargo, matizadas. A su juicio (*op. cit.*, p. 155), la revolución liderada por el Presidente es una “revolución científica, de raíz idealista, llevada a cabo por una minoría dotada de poder, cuyo representante máximo, a la vez que portavoz, es un personaje superior por su inteligencia lúcida y su

tragedia, cuya razón se aviene finalmente a reconocer el valor moral de la imaginación en el mundo.

En nuestra opinión, el pretendido tono descomprometido del arte de esta farsa no pasa de ser una mera excusa o el principio de una ironía que recorre toda una obra en la que se discute, precisamente, sobre la relación necesaria entre poesía y filosofía. Como señalara F. Ruiz Ramón, “por primera vez, Jacinto Grau consigue crear una pieza dialéctica, de más complejo y rico contenido que todo su teatro anterior, en donde su disconformidad no aboca a un teatro convencional, sino a un teatro comprometido y testimonial”³⁶.

amor a los hombres, héroe típicamente expresionista por su condición de “hombre nuevo”, modelo de una nueva humanidad. La revolución que él encarna trae la muerte, la destrucción, el miedo y la inseguridad, pero también la esperanza en un mundo más libre y más justo”.

³⁶ *Ibid.*

LA VITA AESOPI Y EL GRIEGO COLOQUIAL DE ÉPOCA IMPERIAL (I)

CONSUELO RUIZ MONTERO
M^a DOLORES SÁNCHEZ ALACID
Universidad de Murcia

0. La *Vida de Esopo* o *Vita Aesopi* es una biografía popular anónima del s.I d.C. que cuenta la vida del famoso fabulista Esopo¹. De la *Vita* se nos han conservado tres recensiones, dos antiguas, G, del s.II d.C, W, del s. IV d.C., y una bizantina que realizó el monje Máximo Planudes en torno al 1300 d.C., pero que depende de W. Existen numerosas diferencias entre G y W, la primera es la extensión, 45 páginas en G, frente a las 27 de W. Existen, por otro lado, pasajes en G que no están en W y viceversa, pero tomando ambas recensiones podemos hacernos una idea aproximada de lo que sería la totalidad de la obra. El nivel de lengua de ambas también es diferente. En G encontramos un mayor número de términos de origen poético, jonio, cómico, *hápax*, diminutivos y latinismos. En muchas ocasiones W corrige a G y escoge un término o una expresión menos vulgar. El nivel de lengua de W, es, por así decirlo, más estándar, de ahí que los estudiosos, desde Perry, hayan visto en W una edición escolar de G².

En la obra existen dos claros bloques temáticos desde el punto de vista del contenido. El primer bloque temático abarcaría, tanto en G como en W, desde el capítulo 1 hasta el 90, y el segundo, desde el 91 hasta el final. El nivel de lengua en el primer bloque es diferente al del segundo, al igual que el ambiente donde se desarrolla la acción y el *tempo* narrativo, siendo éste más lento en el primer bloque que en el segundo. En el primer bloque, en el que encontramos a Esopo sirviendo como esclavo en casa del filósofo Janto, se registran un mayor número de términos de origen poético, jonio, cómico, *hápax*, diminutivos y latinismos que en el segundo, en el que Esopo, ya libre, se ha convertido en el sabio cortesano de pueblos y reyes. Este fenómeno es común a las dos recensiones³.

¹ Para más datos sobre Esopo y su tradición en la antigüedad, cf. C. Ruiz-Montero - M. D. Sánchez Alacid, "El retrato de Esopo en la *Vita Aesopi* y sus precedentes literarios" en *Homenaje a Gaspar Morochó*, León, 2004, pp. 11-22. Sobre su lengua véase F. R. Adrados, *Historia de la lengua griega*, Madrid 1999, 164; 174.

² Cf. B.E. Perry, *Aesopica*, Illinois, 1952, pp. 10ss.

³ Sobre la composición de la *Vita Aesopi*, cf. Ruiz-Montero - Sánchez Alacid, "La estructura de la *Vida de Esopo*: Análisis funcional" en *Habis* 36, 2005, pp. 243-252.

Nuestro propósito en este trabajo es realizar un estudio de las expresiones coloquiales que se hallan en el estilo directo de la *Vida de Esopo* en sus dos recensiones, G y W. Para ello partiremos del estudio inmanente del texto y compararemos dichas expresiones con otros textos de la literatura griega que pertenecen a distintos niveles de lengua. Ello nos permitirá extraer conclusiones tanto acerca de frecuencias de coloquialismos y sus diferencias y semejanzas en G y W, como sobre la relación de esta obra con otros textos griegos.

Nuestro trabajo se va a dividir en dos grandes apartados: vocativos expresivos y frases optativas positivas y negativas; extraeremos las conclusiones pertinentes al final de cada apartado.

1. VOCATIVOS EXPRESIVOS

Entendemos por vocativos expresivos aquellas denominaciones injuriosas que conllevan una significación peyorativa⁴. Éstas denuncian la antipatía que se tiene hacia el interlocutor, que, el caso de la *Vita Aesopi*, casi siempre se trata de Esopo. En primer lugar analizaremos aquellos vocativos expresivos comunes a las recensiones G y a W, siguiendo por los exclusivos de G y concluyendo con los que aparecen sólo en W.

a) Términos comunes a G y W:

1. δραπετα (G: 32.28, 45.7, 50.4, 50.7, 62.10; W: 31.11, 50.1; 56.2, 77 a.21): Literalmente el término significa “esclavo fugitivo”, pero en la *Vita* es empleado a modo de insulto con una transformación semántica muy marcada⁵. El adjetivo hay que traducirlo más bien como “sinvergüenza” o “canalla”, como vemos en el siguiente ejemplo en el que la mujer de Janto es insultada por Esopo al darle éste la cena que su marido le mandaba a ella, a la perra, poniendo como excusa el fabulista que Janto había mandado la comida “a la que le quiere”, y ésta era la perra y no ella (45.7G): “καὶ τίς ἀντῶ εὐνοεῖ, δραπετα; (“¿y quién le quiere, sinvergüenza?”). Con este valor también es empleado en Men., Car. 35, Luc., Cat 13.15; Fr157.35 y Chrys., In Joan. 59.286.17.

2. κάθαρμα (G: 30.23, 31.11, 69.13; W: 31.10; 77 b.18): Al igual que en el caso anterior, este sustantivo, que normalmente traducimos por “escoria, inmundicia”, ha visto modificado en la *Vita* su significado original al ser empleado como insulto con un valor similar al del sustantivo φαρμακός⁶, que literalmente significa “cabeza de turco, chivo expiatorio”. Teniendo en cuenta el significado de φαρμακός, una posible traducción de este insulto en español sería “cabrón”, aunque otros prefieren traducirlo como “pedazo de basura”⁷. Como insulto κάθαρμα es mucho más fuerte que δραπετα, como vemos

⁴ Cf. W. Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, 1991, pp. 41ss.

⁵ Cf. A. W. Gomme and F. H. Sandbach, *Menander. A commentary*, Oxford, 1983, p. 409.

⁶ Cf. Gomme- Sandbach, *op. cit.*, p. 597.

⁷ Cf. A. López Eire, *La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia, 1996, p. 24.

en el siguiente ejemplo en el que Janto, borracho, ha apostado toda su fortuna a que es capaz de beber toda el agua del mar, y cuando Esopo intenta impedirsele, ésta es la respuesta del filósofo (69.12-13G): “σιώπησον σύ, κάθαρμα” (“cállate, cabrón”). Con este sentido κάθαρμα es empleado también en Ar., *Fr* 673 a.1; 59.1; D., *Cor* 128.2; Men. *Samia* 481; Luc. *Sym* 40.4; *Cont.* 10.18; *Merc. Cond.* 24.1; *D. Mort.* 6.2.8, 20.9.15, Ath., 15.54.4; Philostr., *VA* 1.12.24; 4.30.35; 5.23.9; Jul. Imp., εἰς ἀπαίδ. κύν. 15.61, Didym., in *Ecclesiasten* 205.20; Lib., *Decl.* 30.1.54.7, *Philogelos* 56.7; 56.13; 58.2; 68.3; 100.4; etc., Thdt., *Affect.* 12.48.7; *Sud.*, *Lexicon kappa* 36.1;

3. κατάρατε (G: 36.4, 53.1, 63.2; W: 3.5, 53.1, 63.2, 77.6, 77 a.16). Término empleado como insulto desde la comedia y que siempre cuenta con el mismo significado, “maldito”. Este es el valor que tiene en el siguiente texto, en el que Janto reprocha a Esopo que se burle de su filosofía habiendo estudiado él en Atenas junto a los maestros griegos más ilustres (36.4G): “κατάρατε, εἰς τὸ κοινὸν τῆς Ἑλλάδος βλασφημῶν λέγεις” (“maldito, estás criticando al Estado Griego”). Con este valor es empleado en Pherecr., *Fr Kor.* 4.3; Ar., *Pax* 1077a, *Lys* 530, D., *Cor* 209.1; 244.2; *Or.* 24 107.7; 24. 198.3, Plu., *Apophthegmata Laconica* 234.C.9, Luc., *J Tr* 36.2; 46.1, Lib., *Decl* 34.2.40.1; 41.1.14.1; *Prog.* 7.3.26.4, *A.P.* 12.216.1.

4. κομψότατε (G: 37.1; W: 24.9, 37.1). Este adjetivo en grado superlativo es utilizado como insulto únicamente en la *Vita*, y no en todos los contextos en los que el término aparece⁸. Κομψός es un término polisémico que puede significar desde “hábil o sagaz” hasta “elegante o adornado”. En ambas recensiones el apelativo siempre es dirigido a Esopo después de que éste se haya reído de una explicación que él considera absurda. El superlativo no tiene un valor aumentativo real, sino irónico. Podríamos traducirlo como “listorro” o “pedazo de listo”, o incluso como “so listo” o “tío listo”, como comprobamos en el ejemplo siguiente en el que Esopo se ha burlado de la respuesta que Janto ha dado al problema filosófico planteado por el hortelano (37.1G): “κομψότατε, ἀπρεπές ἐστιν ἐμὲ ἐν τοσοῦτοις ἀκροατηρίοις διαλεγόμενον νῦν ἐν κήποις διαλέγεσθαι (...) (“tú, listorro, no es conveniente que yo, que he disertado en tantos auditorios, disertase ahora en huertos”).

b) Términos exclusivos de G:

1. δουλοκοῖτα (49.4): Compuesto creado a partir del verbo κείμαι. Formaciones de este tipo encontramos ya en Hiponacte⁹ (μητροκοίτης), en la *Batracomiomaquia*¹⁰

⁸ Así ocurre en 57.5 W, donde, con esa forma, Esopo pretende captar la atención del primer “hombre no entrometido” que va a llevar a casa de Janto para que el filósofo lo ponga a prueba: “κομψότατε, Χάνθος ὁ φιλόσοφος μάθων σου τὴν πραότητα (...)”. En este contexto habría que traducir el superlativo más bien como “buen hombre”.

⁹ Fr 12.2.

¹⁰ 266.

(βορβοροκοίτης), e incluso en la época imperial¹¹ (ἀρσενοκοίτης). Sin embargo, δουλοκοίτης aparece únicamente en nuestro texto y en un autor del s.IV d.C., Paul. Al., (*Elem. Apotel.* 72.9), aunque en éste último no es utilizado con el mismo valor que en la *Vita*. La traducción más aproximada del término en español sería “folla-esclavos”, y así lo vemos en el siguiente pasaje en el que δουλοκοίτα es empleado por la mujer de Janto contra su marido cuando éste vuelve a casa después de que Esopo le haya dado la cena a la perra en lugar de a ella: “μη πρόσιθι μοι, δουλοκοίτα, μάλλον δὲ κυνοκοίτα (“no te acerques a mí, folla-esclavos, o más bien, folla-perros”).

2. ἐπικατάρετε (3.6): Derivado de κατάρετε. El término simple y el compuesto cuentan con el mismo significado, “maldito”. Es empleado a modo de insulto en vocativo únicamente en la *Vita* y en un autor del s.IV d.C., Ephr. Syr. (*In vitam beati Abrahamii* 373.7). En la *Vita* ἐπικατάρετε es dirigido a Esopo por su amo cuando los compañeros del fabulista le hacen creer al amo que es Esopo el que se ha comido sus higos: “λέγε, ἐπικατάρετε, οὕτως μου κατεφρονήσας, ἵνα εἰσελθὼν εἰς τὸ ταμειῶν τὰ ἔμοι ἔτοιμασθέντα σῦκα καταφάγη; (“di, maldito, ¿tanto me desprecias que entraste al almacén y te comiste los higos que estaban preparados para mí?”).

3. ἵπποπόρνη (32.21): Se trata de un *hárax* creado por el autor de la *Vita* a partir de otra forma ya existente, ἵππόπορνος¹². Ambas formas han sido creadas por composición a partir del prefijo ἵππο-, que tiene valor aumentativo¹³. El significado, por tanto, de ἵπποπόρνη sería “grandísima puta” o “pedazo de puta”. En la *Vita* el insulto es utilizado por Esopo contra la mujer de Janto al querer ésta un esclavo bello para serle infiel a su marido: “ἴδε μή σοι δείξω ἀνδρὸς νεωνήτου θυμόν, ἵπποπόρνη” (“mira, que no te muestre yo la ira de un hombre recién comprado, grandísima puta”).

4. κακόπαθε (37.7): Término tardío y poco común que aparece en la literatura griega desde D.H (*Antiqu.Rom.* 8.83.2.5) y Posidon. (*Fr.* 402.25). Su significado siempre es el mismo, “desgraciado”, “miserable”, aunque únicamente es utilizado como insulto en vocativo en el siguiente texto de la *Vita* donde Esopo se dirige con este apelativo al hortelano: “ὦδε σύ, κακόπαθε” (“ven aquí tú, desgraciado”).

5. κατάπτυστε (55.1): Adjetivo utilizado como insulto en caso vocativo únicamente en nuestra obra y en Luciano¹⁴. El significado del mismo sería “despreciable”, o sea “basura” como comprobamos en el pasaje siguiente de nuestra obra en el que Janto recrimina a Esopo por haberles dado de comer de nuevo, tanto a él como a sus discípulos, lenguas para comer: “τοῦτο πάλιν τί ἔστι, κατάπτυστε” (“qué es esto de nuevo, basura”).

¹¹ Desde el *NT* y extendido sobre todo entre autores cristianos.

¹² Cf. Ath, 13.565c, Alciph. 1.38.

¹³ Otros compuestos con ἵππο- son ἵππολάπαθον, ἵππόκρημνος οἵπποτυφία, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue greque*, Paris, 1968-1977, s.v.

¹⁴ *J Tr* 52.8: Τυμβωρύχε καὶ μαρῆ καὶ κατάπτυστε καὶ μαστιγία καὶ κάθαρμα.

6. κυνοκοῖτα (40.4): *Hárax* creado a partir de δουλοκοίτης. Ambos aparecen en el mismo pasaje de la obra. La traducción del término sería “folla-perros”, como veíamos en el punto 1 a propósito de δουλοκοῖτα.

7. μάνδραξ (68.15): *Hárax* creado a partir del sustantivo de la misma raíz, μανδραγόρας, pero con un sufijo diferente. El sufijo –αξ es muy productivo en griego sobre todo en términos del vocabulario familiar y técnico¹⁵. La mandrágora, según los lexicógrafos, puede ser una planta hipnótica o un *lapsus* poético¹⁶. Sin embargo, μανδραγόρας puede emplearse igualmente en el sentido de ἀνθρωπόμορφος o *semihomo*¹⁷. Este puede que sea el significado que tiene en la *Vita* como comprobamos en el siguiente pasaje: “οὐ σιωπᾶς, μάνδραξ; σύμβουλος εἶ Ἄιδου” (“¿no te callas, *andrajo* eres consejero del Hades)

8. ταπεινέ (31.14): Término frecuente a lo largo de toda la literatura griega, pero que es utilizado como expresión injuriosa en caso vocativo únicamente en la *Vita* y en los siguientes autores tardíos: Ephr. Syr., *De virtute* 9.1; Studit. 002 2.60; Joan. Camat. 001 1796; 001 1806; *Lex. Patm.* 154.1. Su significado en la *Vita* es el habitual del adjetivo, “vil”, “miserable” de nuevo. Así lo vemos en este texto en el que Janto confirma a Esopo que ama a su mujer y que quiere se quede junto a él: “Αἴσωπος λέγει “φιλεῖς τὸ γύναιον; (...) “θέλεις οὖν ἵνα μείνῃ” ὁ Χάνθος εἶπεν “θέλω, ταπεινέ” (“Esopo dijo: “¿amas a tu mujer” (...) ¿quieres, entonces, que se quede”. Janto dijo “quiero, miserable”).

c) *Términos exclusivos de W:*

1. Θαλάσσιον πρόβατον (24.9-10): Expresión inyectiva poco común que literalmente significa “oveja marina”, pero que según Demetrio¹⁸, es sinónima de μωρός, “tonto”. En español, el vocativo expresivo “borrego”, sinónimo de oveja, se atribuye a personas “sumisas”, “que se dejan llevar”, de ahí que también pueda significar, al igual que nos dice Demetrio a propósito del griego, “tonto”. Podríamos traducir la expresión, por tanto, como “borrego”, como deducimos del texto de la *Vita* en el que el término aparece, en el que Esopo arremete contra uno de los discípulos de Janto durante su venta: “ὑποχώρει, θαλάσσιον πρόβατον” (“retrocede, borrego”)

2. μορμουλκεῖον (77 b.23) Término común en la lengua griega desde Aristófanes, sobre todo es utilizado en época imperial y bizantina, aunque, a excepción de la *Vita*, en ningún caso es empleado como insulto directo. Su significado en la obra es el habitual

¹⁵ Cf. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1933, p. 377.

¹⁶ *Suid.*, *Lexicon mu*, 136.1

¹⁷ Cf. H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, s.v, Chantraine, *op. cit* (1968-77), s.v, G.P. Shipp, “Notes on the Language of *Vita Aesopi*”, *Antichthon* 17, 1983, pp. 96-106, p. 103.

¹⁸ *De elocutione* 172.3

de dicho término, “coco” o “espantajo”, como vemos en el siguiente pasaje: “καὶ τί, μορμολυκεῖον; Οὐκ εἶσιν οὗτοι τῶν φιλοσόφων; (“¿y qué, espantajo?, ¿no son éstos filósofos?”). En este texto Janto recrimina a Esopo porque no ha dejado entrar a ninguno de sus colegas porque no eran sabios.

3. περίτριμμα (15.3): Término utilizado como insulto lanzado en forma directa ya desde Aristófanes¹⁹ y Demóstenes²⁰. Literalmente significa “desperdicio”, “inmundicia” o “basura”, pero en tanto en la *Vita* como en Aristófanes y en Demóstenes, tiene un significado metafórico, “granuja redomado” o “golfo curtido”²¹. Así lo vemos en este ejemplo de la *Vita*: “ἄφες με, μηδέν σοι τῶν ἀγαθῶν γένηται· τί ὅτι προσεκαλέσω με, περίτριμμα; (“déjame, ¡mal dolor te de!, ¿por qué me volviste a llamar, granuja redomado?”). En este pasaje, el comerciante de esclavos lanza estas palabras contra Esopo porque este último le retiene para que no se vaya y para que le compre.

d) Conclusiones:

Encontramos un total de doce vocativos expresivos en G, frente a los siete de W, casi la mitad de los de la primera. Esta importante diferencia entre las dos recensiones puede deberse a dos motivos: a que la recensión G es más extensa que W, o a que el nivel de lengua de la primera es más coloquial que el de la segunda.

Por otro lado, existen tres *hápax* entre los diferentes términos estudiados, ἵπποπόρνη, κυνοκοῖτα y μάνδραξ, todos ellos pertenecientes a la recensión G, y otros seis, δουλοκοῖτα, θαλάσσιον πρόβατον, κακόπαθε, κομψότατε y μορμολυκεῖον, que son utilizados como expresión injuriosa directa exclusivamente en la *Vita*.

Sin embargo, es importante señalar que cuatro de los vocativos aparecen en la comedia: δραπετα, κάθαρμα, κατάρατε y περίτριμμα, y otros cuatro en Luciano: δραπετα, κάθαρμα, κατάρατε y κατάπτυστε.

A partir de estos datos podríamos concluir que en la *Vita*, sobre todo en la recensión G, encontramos un gran número de vocativos expresivos, de los cuales, una parte son utilizados en otros autores, sobre todo en los comediógrafos y en Luciano, dos importantes fuentes en vocabulario de este tipo, pero la mayoría son exclusivos de la *Vita*. Hay que destacar, por último, que todos los vocativos registrados tanto en G como en W, pertenecen al primer bloque temático de la obra, aquel en el que Esopo es esclavo, el *tempo* narrativo es más lento y donde se registran el mayor número de *hápax*, diminutivos y latinismos.

¹⁹ Ar. *Nub.* 447. También en Strattis, *Fr* 220.243 y *Comica Adespota, Fragmenta incertorum poetarum* 889.1.

²⁰ *Cor.* 18.127.

²¹ Cf. López Eire, *op. cit.*, p. 24.

2. FRASES OPTATIVAS²²

Consideramos frases optativas aquellos giros estereotipados que expresan la simpatía o la repulsa hacia el interlocutor al que van dirigidos. Este apartado lo vamos a dividir en dos bloques, las frases optativas positivas y las frases optativas negativas, que son las más numerosas.

1.1. Frases optativas positivas:

1.1.1. Πολλά σοι ἀγαθὰ γένοιτο (G: 60.8-9). Esta expresión la encontramos en la literatura griega desde Aristófanes²³. Se trata de un giro común en la época helenística, imperial y sobre todo en la bizantina, donde es usada por gran número de autores cristianos. La podríamos traducir como “que todo te vaya muy bien”, “que tengas mucha suerte”. En la *Vita* la frase es pronunciada por Esopo y dirigida al campesino “no entrometido” que va llevar a casa de Janto al descubrir que realmente no es nada entrometido: “Αἰσωπος λέγει “πολλά σοι ἀγαθὰ γένοιτο. ἐκείνου (τοῦ Χάνθου) εἰμι δούλος.” ὁ ἀγροικος εἶπεν “τοῦτο γὰρ ἐγὼ σε ἐξήτησα, πότερον δούλος εἶ ἢ ἐλεύθερος (...)” (Esopo dijo: “que todo te vaya bien. Yo soy esclavo de aquel (de Janto)”. El campesino dijo: “¿yo te he preguntado si eres esclavo o libre (...)?).

1.1.2. Ἀγαθὰ σοι γένοιτο (W: 60.8). Se trata del mismo giro que veíamos en el punto anterior y del mismo contexto. Las palabras también son pronunciadas por Esopo y dirigidas al campesino “no entrometido”: “Ἀγαθὰ σοι γένοιτο. ἀκολουθεῖ μοι κἀγὼ σοι δώσω τὸ ἀργύριον μετὰ καὶ τοῦ ἀριστοῦ” “Que te tengas suerte, acompáñame y yo te daré el dinero y con él también la comida.”

1.2. Frases optativas negativas:

1.2.1. Μηδέν σοι τῶν ἀγαθῶν γένηται (G: 10.12-13, 15.2-3, 26.8; W: 15.2.), Μηδέν σοι τῶν ἀγαθῶν γένοιτο (W: 10.7). Estas dos frases no aparecen en ningún otro texto griego. Ambas son idénticas, lo único que las diferencia es el modo del verbo, en el primer caso, que pertenece a G, en subjuntivo, y en el segundo, de W, en optativo. Sabemos que el optativo es un modo en retroceso en la lengua griega, y en la *Vita* G, muchos de los optativos de deseo están sustituidos por un subjuntivo²⁴. Sin embargo, en la recensión W, la menos vulgar, encontramos algunos casos más de optativos de deseo. Ambas expresiones las podríamos traducir como “que todo te salga mal”, “que todo se te tuerza”, “que te parta un rayo” o “que te aspen”. Así lo vemos en el siguiente ejemplo en el que el capataz de la hacienda en la que trabaja Esopo ha comunicado a su

²² Cf. Beinhauer, *op.cit.*, 221.

²³ *Eccl.* 1067: πόλλ' ἀγαθὰ γένοιτό σοι.

²⁴ Cf. W. H. Hostetter, *A linguistic Study of the vulgar Greek "Life of Aesop"*, Illinois, 1955, p. 84.

amo que Esopo habla y éste no considera el suceso nada prodigioso (G: 10.12-13): “ὁ δεσπότης “Μηδέν σοι τῶν ἀγαθῶν γένηται. τί; τοῦτο νομίζεις τερατώδες εἶναι;” (“el amo dijo: “¡que te parta un rayo!, ¿y qué? ¿crees que eso es algo portentoso?”)

1.2.2. Πάντα αὐτῶ κακά (G: 25.7), πολλά σοι κακά (G: 30.23), πολλά μοι κακά (G: 49.5, 72.13). Estos tres giros presentan el mismo núcleo de las frases que veíamos en 2.1.1 y 2.1.2, lo único que los diferencia es que no llevan verbo y que son negativos. No tenemos testimonios de expresiones como éstas a lo largo de la literatura griega. Se podrían traducir del mismo modo que las que veíamos en el punto 2.2.1 (“que todo le/te/me vaya mal” o “que todo se le/te/me tuerza”, etc.). Un ejemplo de éstos en su contexto es el que vemos a continuación donde una de la esclavas de la mujer de Janto, que se estaba peleando con sus compañeras por el recién comprado, al ver a Esopo le dirige las siguientes palabras: “Πατάξη σου τὸ κακὸν πρόσωπον ἢ Ἀφροδίτη. ἔνεκεν σοῦ ἐμαχόμεν, κάθαρμα; πολλά σοι κακά” (“¡Que Afrodita te abofetee tu feo rostro! ¿Por ti luchábamos, cabrón?, ¡que te parta un rayo!”).

1.2.3. Κακῶς γένοιτο τῶ... (G: 66.6): Este giro, en el que vemos de nuevo el optativo en G, es muy similar a los anteriores. Sin embargo, de esta expresión sí que encontramos otros testimonios, en Demóstenes²⁵ y Claudio Eliano²⁶. Su traducción sería la misma que en los casos anteriores “¡que mal le vaya a...!, ¡que le parta un rayo a...!”. El giro es utilizado en la obra en el pasaje cínico de la piedra colocada delante de la puerta del baño, cuando uno de los que iban a bañarse se tropieza con ella: “κακῶς γένοιτο τῶ θεϊκότι τὸν λίθον ἐνθάδε” (“que le parta un rayo al que ha colocado la piedra aquí”).

1.2.4. Τοιγὰρ πορεύσῃται καθ' ἑαυτὴν εἰς τὸ σκότος (G: 31.10-11); ῥίψον αὐτὴν εἰς τὸ σκότος (W: 31.9): A diferencia de las frases que acabamos de ver, éstas, con otros verbos como εἰσέρχομαι, ἐκβάλλω, ὑπάγω, etc., son muy comunes desde los LXX²⁷ y el NT²⁸, sobre todo en autores y textos de época imperial y bizantina que comentan las *Sagradas Escrituras*. La expresión es muy parecida a la conocida “εἰς τὰς κόρακας”, de hecho, ambas se podrían traducir de manera similar en español. En el caso concreto de la *Vita*, donde Esopo pronuncia estas refiriéndose Esopo a la mujer de Janto porque está enfadada porque Esopo es horroroso y ella esperaba un esclavo guapo, la traducción exacta del giro que encontramos en G sería “entonces, que se vaya ella sola al infierno”, y en W, “mándala al infierno”, aunque vulgarmente decimos, “que se vaya ella sola a la mierda” y “mándala a la mierda” o, más finamente, “mándala a pasear” o “mándala a la porra”. Por último, hay que observar que donde encontramos subjuntivo en G, en W, en cambio, vemos un imperativo.

²⁵ Or19 285.8

²⁶ VH 9.36.4

²⁷ Is 47.1; 47.5: εἰσελθε εἰς τὸ σκότος.

²⁸ Matt 8.12.2; 22.13.3; 25.30.2

1.2.5. Πατάξη σου τὸ κακὸν πρόσωπον ἢ Ἀφροδίτη (G: 30.22); παταχθήτω σου τὸ πρόσωπον (W: 30.14-15): Al igual que en las frases del punto 2.3, vemos un subjuntivo en G frente a un imperativo en W. En este caso no encontramos expresiones similares en la literatura griega, únicamente giros del tipo: πατάξας εἰς τὸ πρόσωπον (D.H., *Antiq. Rom* 13.8.2.3) ο πατάξας εἰς τὸ πρόσωπον ἔωσεν ὀπίσω... (Plu., *Cam* 27.4.7), que nada tienen que ver con nuestras frases optativas. La traducción de la primera oración sería la siguiente: “que Afrodita te abofeteé tu feo rostro”, y de la segunda “que te abofeteen el rostro” o “que Afrodita te llene de golpes en tu feo rostro”, o “que te llenen de golpes”. El contexto es el mismo que comentábamos en el punto 2.2.2 a propósito de πολλά σοι κακά.

1.2.6. Ἀβάσκαντά σοι (W: 30.11): Ἀβάσκαντα es un término muy poco común que únicamente encontramos en Hesiquio²⁹, que explica su significado como “χωρὶς βλάβης”, es decir, “sin daño”, “sin perjuicio, y en Miguel Pselo³⁰. En el caso de Pselo, la palabra aparece en la misma expresión que encontramos en la *Vita*, de lo que se puede concluir que el giro es muy tardío. La expresión la podríamos traducir como “que no te pase nada”, o más libremente, “que los dioses te amparen”, que equivale al nuestro “que Dios te ampare”. El contexto en el que es utilizado la palabra es el mismo de la frase anterior, una esclava de la casa de Janto, que esperaba un esclavo guapo, se escandaliza al ver la fealdad de Esopo: “ἀβάσκαντά σοι, ποῦ σου ἡ κέρκος;” (“¿Que los dioses te amparen!, ¿dónde tienes la cola?”)

2.3. CONCLUSIONES:

De las frases optativas estudiadas, seis pertenecen a W y ocho a G. Todas ellas, tanto en G como en W, aparecen en el primer bloque temático de la obra, al igual que veíamos en el caso de los vocativos expresivos. Ocho de las trece, aquellas que hemos visto en 2.1.1, 2.1.2, 2.2.1, 2.2.2 y 2.2.3, están construidas sobre la misma base léxica. Por otro lado, siete de las trece, más de la mitad, son utilizadas exclusivamente en la *Vita*, con lo que de nuevo comprobamos, como en el caso de los vocativos peyorativos, lo poco testimoniados que están este tipo de formas de expresión en la literatura griega.

²⁹ *Lexicon alpha* 90.1.

³⁰ *Orationes forenses et acta* 1.864.

EL TEMA DE LA SUPLANTACIÓN DE LA DIVINIDAD EN UNA NOVELA LATINA DE G. MORLINI Y SUS PARALELOS CLÁSICOS Y POPULARES

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

1. EL TEXTO DE MORLINI

El novelista italiano Girolamo Morlini vivió en Nápoles entre los siglos XV y XVI. Fue *utriusque iuris doctor*, doctor en derecho civil y eclesiástico, y escribió en latín unas *Novelas*, cuya primera edición fue publicada en Nápoles en 1520 con el título *Morlini novellae cum gratia et privilegio Cesareae Majestatis et summi pontificis decennio duratura, Neapoli, in aedibus Joan. Pasquet. De Sallo. M.D.XX. die VIII. April.* Se trata de una serie de ochenta relatos¹. Las novelas de Morlini recuerdan algo las del *Decamerón* de Boccaccio y las *Facetiae* de Poggio Bracciolini, aunque los textos de Morlini suelen ser de un tono mucho más moralizante y pesimista.

El texto de la novela que aquí nos ocupa (la que hace el número LXIX de la colección de Morlini) es el siguiente²:

De patricio qui, ut matronam falleret, Christum emulatus est.

Magnae atque eximiae sanctitatis sedula matrona, divitiarum et formae dives, sed satis pura, ignara atque crassi ingenii, in urbe partenopea erat; cuius captus amore quidam patritius, diu eius amorem secutus, minime modo aliquo illi valuit suam passionem dumtaxat significare. Quare ad consili fontem deveniens, magnam expiscatus fuit fallatiam. Nam, subductis pedissequis atque ancillis illius, commodo librum in quo officium matrona legebat clam octinuit, festinanterque in eo litteris aureis Christum die Iovis cum ea comesurum venire scripsit. Pone librum restituit. Volens, ut consueverat, matrona illa officium dicere, verba illa litteris aureis conscripta accipiens, rimabunda, dubia mente remansit; tandem (ut mos est mulierum) creditit, atque opipare obsonare fe-

¹ A pesar del título de la obra, a las novelas propiamente dichas se añaden también veinte fábulas y una comedia alegórica.

² Cf. G. Morlini, *Novelle e Favole*, G. Villani (ed.), Roma, 1983, pp. 304-307.

cit, Christum expectans. Patritius ille, commodatis latiniis, velo et diademate Christi, quibus Passionis tempore concives utebantur; circa primam vigiliam ad domum matronae convolavit; ianuamque pulsans, interroganti ostiario tenui vocula se Christum esse renuntiavit. Cum dicto, mulier, accensis facibus, cum omni familia deorsum descendens, ianuas reseravit atque patefecit; post vero, flexis genibus, Christum adoravit inquiring:

– Unde hoc mihi, quod meus in exiguo lare dignatus est Dominus me criminosa visitare? Quidem confiteor me indignam tanto munere!

– His et similibus verbis exceptum Christum ad mensam excumbere fecit.

Proprius quidam iuvenis, per rimulam fenestrae inspiciens tot luminaria, mensam ita largiter instructam, Christum diademate et velo accintum ac in angulo mense sedentem, facinus excogitavit; curriculoque ad vestium dominum pedavit, Christi lacinias flagitans, illum in theatro emulaturus. Dominus se tali patritio precedenti die commodasse respondit. Callidus ille iuvenis, rem accipiens, lacinias Petri commodato accepit; quibus contactus ac bacillo armatus cito ad matronae lares accedens, ianuam pulsare caepit atque tremula et anili voce se divum Petrum ad Christum venientem denuntiavit. Quamobrem patefactis ianuis, Petrumque devote exceptum in mensa sedere fecerunt: quare stomachatus immaginarius Christus, remque in propatulo cernens, diras in Petrum devotiones deprecatus est. Sicque terminata caena, mutulus Christus facessit. Petrus vero, arrepto baculo, Christum secutus fuit, inquiring:

– Non honestitati congruum Christum penes mulieres absque apostolis caenitare! Non clam, sed in propatulo miracula facere debes!

His dictis, recessit.

Matrona illa, cognita fallatia, gratias egit Altissimo qui eam a tali periculo liberavit.

Novella indicat virtutem fraude perire.

La traducción del texto latino es la siguiente³:

“Sobre un patricio que se fingió Cristo para engañar a una mujer.

Una diligente dama de grande y extraordinaria santidad, dotada de riquezas y belleza, pero bastante simple, ingenua y de ingenio tosco, vivía en la ciudad partenopea. Cierta patricio, cautivado por su amor, habiendo intentado durante mucho tiempo obtener sus favores, no fue capaz ni siquiera de darle de algún modo a conocer, al menos, su pasión. Por ello, recurriendo a la fuente de toda deliberación, imaginó un gran engaño. Pues, sobornadas las doncellas y criadas de aquella, consiguió a escondidas en el momento oportuno el libro en el que la mujer leía el oficio y rápidamente escribió en él con letras de oro que Cristo vendría a comer con ella el jueves. Después devolvió el libro. Queriendo aquella mujer, como tenía por costumbre, leer

³ La traducción es mía.

el oficio, viendo escritas aquellas palabras con letras de oro, examinando detenidamente el suceso, permaneció con su mente indecisa. Finalmente, como es costumbre de las mujeres, cedió a la credulidad e hizo comprar opíparas viandas esperando a Cristo. El patricio, tomados en préstamo los hábitos, el velo y la diadema de Cristo que usan sus conciudadanos en el tiempo de la Pasión, alrededor de la primera vigilia se dirigió a casa de la mujer y golpeando la puerta, al preguntarle el portero, le anunció con apenas un hilo de voz que él era Cristo. Dicho esto, la mujer, encendidas las luces, bajó con todos los habitantes de la casa y abrió las puertas de par en par. Luego, arrodillándose, se postró delante de Cristo diciendo:

– ¿Cómo es que mi Señor se ha dignado visitarme, pecadora de mí, en mi humilde hogar? ¡En verdad me confieso indigna de tan gran honor!

Después de recibir a Cristo con estas palabras y otras por el estilo, lo hizo sentar a la mesa.

Ahora bien, cierto joven, viendo tantas luces a través de una rendija de la ventana, una mesa preparada con tanta generosidad, a Cristo ceñido con la diadema y el velo y sentado en un lado de la mesa, imaginó la fechoría. Se dirigió a la carrera al dueño de la ropa reclamando urgentemente el hábito de Cristo para representarlo en el teatro. El propietario le respondió que el día anterior se lo había prestado a cierto patricio. El astuto joven, percatándose de lo que pasaba, tomó en préstamo el hábito de Pedro. Vestido con él y armado con un bastón, dirigiéndose rápidamente al hogar de la mujer, comenzó a golpear la puerta y anunció con voz trémula y de anciano que él era San Pedro que venía junto a Cristo.

Ante esto, abiertas las puertas inmediatamente, hicieron sentar a Pedro, devotamente recibido, en la mesa. El falso Cristo, irritado y viendo el engaño al descubierto, lanzó duras imprecaciones contra Pedro. Y así, terminada la cena, Cristo se retiró sin decir ni mu. Pero Pedro, agarrando el bastón, siguió a Cristo diciendo:

– ¡No es adecuado a la dignidad de Cristo cenar con mujeres sin los apóstoles! No a escondidas, sino en público debes hacer los milagros.

Después de decir estas cosas, se marchó.

La mujer, por su parte, conocido el engaño, dio gracias al Altísimo que la libró de semejante peligro.

La novela muestra que la virtud parece por obra del engaño.”

2. LA NOVELA DE MORLINI Y LA TRADICIÓN CLÁSICA

El origen del tema es, como es sabido, tradicional. En la antigüedad grecolatina existían numerosas historias de este tipo. La más conocida es la de Olímpíade y Nectanebo, relativa al nacimiento de Alejandro, que se encuentra en la *Historia de Alejandro* del Pseudo-Calístenes (I 6-7). El rey de Egipto, Nectanebo, disfrazado de astrólogo, engaña a Olímpíade, la esposa del rey Filipo, haciéndole creer que debe unirse a un dios, Amón.

Mediante sus artes mágicas hace que la reina tenga un sueño en el que se une al dios. La reina desea unirse a Amón durante la vigilia, ocasión que aprovecha Nectanebo para realizar sus deseos. De la unión nace Alejandro.

Otros relatos antiguos de este tipo son la historia de Paulina y Mundo, que se hace pasar por sacerdote de Isis, en Josefo, *Antigüedades Judías*, 18,65-80; la de Tyrannos, el falso Anubis, en Cirilo y Eusebio y la de Escamandro y Callirroe en el Pseudo-Esquines.

También conocemos versiones hindúes (la del *Pañcatantra* sobre el tejedor y la princesa y otra de Somadeva en el *Kathasaritsagara*) y árabes (episodio de Malik y Schirín, en el que el primero se hace pasar por el profeta Mahoma)⁴.

En el Renacimiento la historia se encuentra en Boccaccio (*Decamerón*, jornada IV, narración segunda), cuyo resumen es el siguiente:

Fray Alberto hace creer a una mujer que el arcángel Gabriel está enamorado de ella, y fingiendo ser él el ángel, muchas veces con ella yace. Después, temeroso de los parientes de la mujer, huye de su casa y se refugia en la de un pobre hombre. Éste, disfrazándolo de rústico, le lleva a la plaza al día siguiente, siendo Alberto de sus compañeros los otros frailes reconocido, y, por tanto, prendido y encarcelado.

Las versiones antiguas de esta historia encuentran también eco en la obra de Boccaccio en la historia de Paulina (narrada ya por Josefo) que es recogida en el *De claris mulieribus*⁵. Paulina destaca por su devoción hacia Anubis. Mundo se enamora de ella, pero sus insinuaciones son rechazadas y el joven recurre al engaño. Soborna a los sacerdotes de Anubis para que convenzan a Paulina de que el dios quiere entrevistarse con ella. La mujer le descubre la historia a su marido, pero éste se muestra igualmente crédulo y da su consentimiento. De este modo el joven enamorado, tras convencer a Paulina de que desea engendrar en ella un dios semejante a sí mismo, consigue satisfacer sus deseos. Finalmente el pícaro no puede evitar revelar su identidad a su amada. En la versión de Boccaccio le dice: *Beata, inquam, es Paulina, cum ex me Anube deo conceperis*. La joven, sin embargo, descubre el engaño a su marido. Éste se queja al emperador Tiberio y los culpables son finalmente castigados.

Como siempre que el argumento de un relato de Morlini coincide con motivos tratados ya por Boccaccio, la versión de Morlini se mantiene intencionadamente lejos del tratamiento boccacciano. En la novela del *Decamerón* el adulterio es conocido porque la mujer se jacta de ello. En cambio, en Morlini el adulterio no llega a tener lugar y el falsario es descubierto por un personaje entrometido que frustra el plan del pícaro.

⁴ La versión del *Pañcatantra* puede leerse en español en F. Rodríguez Adrados, *El cuento erótico griego, latino e indio*, Madrid, 1993, pp. 248-263; la del *Kathasaritsagara*, puede leerse en francés en Somadeva, *Océan des rivières de contes*, Éditions Gallimard, s.l., 1997, p. 84.

⁵ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, a cura di V. Branca, Verona, 1970², pp. 362-367.

Este personaje tiene, por otra parte, cierta similitud con el de la novela boccacciana. En ambos casos el desarrollo argumental se basa en el encadenamiento de dos engaños de signo contrario, como en tantas otras novelas italianas⁶. Al disfraz del monje como San Gabriel responde el disfraz con el que el agente del castigo lo disfraza posteriormente, emplumándolo y haciéndolo objeto del escarnio público. La contraposición entre las dos secuencias del relato (engaño y “contraengaño”) corresponde también al desarrollo del cuento de Morlini, en el que el agente del castigo sentencia finalmente “no en privado, sino en público deben hacerse los milagros”, lo que podría valer perfectamente como moraleja del relato boccacciano.

¿Se trata de influencia de Boccaccio o de la existencia de fuentes comunes? Como ya hemos señalado, la historia tenía antecedentes muy antiguos. En la historia de Nectanebo el héroe no es castigado. El relato corresponde, por otra parte, a la pretensión de que Alejandro Magno era hijo de Amón. Como convenientemente señala el pícaro Mundo a la Paulina boccacciana, la historia que el falsario hace creer a la ingenua contaba con numerosos antecedentes en la mitología y en las religiones antiguas⁷. En los mitos es frecuente que el héroe tenga un nacimiento extraordinario y con frecuencia sea hijo de un dios, como ocurre en el caso de Perseo, Hércules, etc. La historia de Nectanebo y Olímpide se contraponen así a las historias de este tipo y esto explica su éxito en la antigüedad; para casi todas las historias de héroes hijos de dioses que se unen a mortales encontramos en los autores antiguos de forma paralela la historia del adulterio bajo el disfraz de un dios. Baste recordar la explicación racionalista de la historia del nacimiento de Rómulo y Remo⁸. Dicha dualidad se refleja tal vez en el propio relato del Pseudo-Calístenes en la reduplicación de la historia en el sueño con el dios y el adulterio real en el que el falsario substituye al dios.

Pero quizá esta dualidad va más allá de las propias explicaciones racionalistas de los mitos para enraizarse en la propia leyenda. Modélica en este sentido es la historia del nacimiento de Damarato, rey de Esparta, contada por Heródoto (VI 66-69). Damarato es acusado por sus enemigos de no ser hijo legítimo, por ser notorio que su padre no había podido tener hijos de sus dos primeras esposas y por haber jurado su supuesto padre, al serle anunciado el nacimiento del niño, que éste no podía ser suyo, ya que la cuenta de los meses no correspondía. Había obtenido su tercera esposa mediante un intercambio doloso. Aristos, el padre de Damarato, había hecho prometer a un amigo

⁶ El engaño es además un argumento propio de la novela según los tratadistas de la época, que aplicaban a la teoría de la novela sus concepciones sobre la comedia, desarrolladas por otra parte a partir de las teorías de la *Poética* aristotélica. Cf. M.J. Vega Ramos, *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el 'Decamerón'*, Salamanca, 1993.

⁷ *Ante alia petiit ab amasio deo numquid superi aut possent aut consuevissent misceri mortalibus. Cui evestigio Mundus respondit posse, Iovemque per tegulas in gremium Danis lapsum, dedit exemplum, et ex eo accubitu genuisse Perseum, qui postmodum in celum assumptus est* (op.cit., p. 364).

⁸ Cf. para estos motivos míticos el libro de Lord Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London, 1936.

que el uno daría al otro lo que le pidiera de entre sus bienes. La propiedad que reclama Aristos es la esposa del otro. Damarato interroga finalmente a su madre con respecto a su nacimiento y ella le cuenta la historia. La tercera noche tras ser conducida a la casa de su nuevo esposo, se llegó a ella un fantasma que tenía los rasgos del rey Aristos. Cuando el rey visita a su mujer se da cuenta de que ha sido precedido por alguien por las coronas con que el otro ha ceñido la cabeza de su esposa. Ante los juramentos de la esposa y debido a que las coronas proceden del templo de un héroe llamado Astrabaco, se acepta que se trata de un hecho divino y que ha sido dicho héroe el que ha suplantado al marido. Pero los enemigos de Damarato afirman que había sido un palafrenero el que ha habido suplantado al rey en su lecho.

Aquí tenemos en germen el tema novelístico de la suplantación en el lecho, presentada como alternativa a los motivos mítico-legendarios propios del nacimiento del héroe. El tema cuenta, por otra parte, con numerosos ejemplos en los cuentos tradicionales y a través de la novela italiana tendrá una abundante descendencia en la novela europea. En este tipo de relatos el pícaro, descubierta la contraseña que permite acceder a la dama, consigue gozar de ella haciéndose pasar por el amante o marido⁹.

De este modo, a las prácticas rituales del matrimonio sagrado, en que una sacerdotisa que encarna a una diosa se une con el rey y/o sacerdote que encarna a un dios, corresponden una serie de motivos mítico-legendarios, que a su vez encuentran un claro paralelo en los tratamientos cuentísticos y novelísticos:

1. Motivos mítico-legendarios:

- Unión de un dios con una mortal (una princesa): Zeus se une a sus diversas amantes mortales y engendra a los héroes griegos.
- Unión de un mortal (un rey o príncipe) con una diosa: historias de Anquises y Pigmalión.
- Un dios toma el aspecto del marido y lo suplanta (historia de Zeus y Alcmena y nacimiento de Hércules).
- Un rey adopta la apariencia del marido muerto para unirse con una princesa (el rey Uther Pendragón suplanta al duque Gorlais, mediante la magia de Merlín, cuando ya el duque ha muerto, y nace el rey Arturo).
- Un héroe o muerto se une a una joven (princesa): nacimiento de Damarato, cuentos y leyendas de todo el mundo.

2. Tratamientos cuentísticos y novelísticos:

- Un pícaro se hace pasar por una divinidad o un santo: Nectanebo y Olímpia-de, Paulina y Mundo, etc.

⁹ La historia forma parte de la tradición del *Kalila e Dimna* y de las fábulas medievales. El esclavo de un pintor poniéndose el manto de su amo yace con la amante de este, mujer de un carpintero. La versión más conocida del tema es la historia del rey Agilulfo en el *Decamerón* (III, 2). Después de Boccaccio el tema fue utilizado por diversos novelistas italianos (G. Sercambi, novela 104; Parabosco, *Diparti*, 9; Bandello, III, 6). En España el motivo aparece en una de las novelas de M. de Zayas, *Al fin se paga todo*. Además de los desarrollos de la tradición novelística heredera de Boccaccio, la historia de Agilulfo y Teodelinda, entra a formar parte de las *Leyendas alemanas* de los hermanos Grimm. Cf. J. y W. Grimm, *Leyendas alemanas*, Barcelona, 2000, pp. 163-166.

- Un pícaro suplanta al esposo (rey) en el lecho: historia del rey Agilulfo.
- Un malvado suplanta al marido en el lecho después de la muerte de éste.

En la historia de Nectanebo el falsario sale con bien de la intriga y logra consumar el adulterio. El tratamiento novelístico hace esperable el castigo del adúltero, que ya encontramos, por ejemplo, en la historia de Paulina y Mundo. Surge así el personaje del vengador, que en el relato de Boccaccio y en el de Morlini responde al engaño con el engaño, de acuerdo con el tratamiento cómico propio de la novela. En Boccaccio el adulterio es consumado, de modo que la credulidad de la esposa beata es convenientemente castigada, como lo es después el adúltero. La moralidad convencional no podía, sin embargo, aceptar la consumación del adulterio, por absurda que sea la beatería de la esposa; de ahí que en Morlini el adulterio no se realice y se quede sólo en intento frustrado, algo que se explica perfectamente por el baño moralizante que Morlini pretende dar siempre a sus novelas.

3. LA NOVELA DE MORLINI Y LA TRADICIÓN POPULAR

Significativamente el relato más parecido a la historia de Morlini que hemos podido encontrar es el de un cuento popular español, de la colección de cuentos extremeños de Curiel Merchán¹⁰. La semejanza entre ambos demuestra claramente que en realidad en esta novela –al igual que en otras muchas que forman parte de su colección– Morlini bebe directamente de las fuentes populares.

El comienzo del cuento popular corresponde a un tipo de relato diferente. Un cura y su sobrina se ponen de acuerdo para gastar una broma a los tres pretendientes de aquella. El cura los somete a tres pruebas que se superponen: el primero ha de fingirse muerto dentro de un ataúd en la iglesia, el segundo ha de velar al muerto y el tercero ha de disfrazarse de fantasma e ir también a la iglesia. Después del consiguiente revuelo los tres pretendientes burlados se ponen de acuerdo para vengarse de la sobrina del cura. Empieza así la segunda secuencia del relato que reproducimos a continuación:

“Un día en que el Cura salió de viaje, su sobrina fué a la iglesia y al rezar decía:

– Señor, ¿cuándo me iré con Vos?

Y la tiraron una carta que decía:

“Juana, esta noche, a las doce, te harán una visita el Señor, San Juan y San Pedro. De esto, que nadie se entere y te estás sola en casa”.

Pero ella se lo contó a la mujer del Sacristán, diciéndola:

– Remigia, no digas nada a nadie, pero ven a ayudarme a limpiar la casa, porque esta noche vienen a hacerme una visita San Juan y San Pedro y el Señor. Mira la carta que me han echado hoy en la iglesia. No digas nada a tu marido, porque ya ves que me dice el Señor que guarde el secreto, y lo que Él manda, tenemos que cumplirlo.

¹⁰ *El cuento de San Roque*, en M. Curiel Merchán, *Cuentos extremeños*, Jerez, 1987, pp. 520-523.

- Yo no se lo diré a nadie; pero tienes que dejarme que los vea.
- No, no, imposible, porque me dicen que esté sola.
- Mira, yo me coloco detrás de las cortinas, y no me ven –insistió la Sacristana.

Y como tanto se lo pidió, Juana accedió al fin a que se pusiera la Sacristana detrás de la cortina.”

La mujer del sacristán se lo cuenta todo, sin embargo, a su marido. El sacristán le prohíbe expresamente a su esposa que acuda a la cita, pero ella, movida por la curiosidad, no le hace caso y se presenta en la casa según lo acordado.

“Cuando dieron las doce, llamaron a la puerta, y la Sacristana corrió a esconderse detrás de las cortinas, Juana bajó a la puerta, se colocó de rodillas y decía:

- ¡Ay, Señor!, ¿cómo os dignáis venir a mi pobre morada?

Pasaron los tres para adentro y se sentaron en los sillones que les tenían preparados. Juana se colocó de rodillas, pues a pesar de que la mandaban que se sentara, ella no quería. Cuando en esto que llaman a la puerta, y contestó Juana:

- ¿Quién? Y respondieron:

- Abrid a San Roque.

Entonces, el que hacía de Señor, dice:

- A San Roque no se le abre.

Pero Juana, de rodillas, decía:

– Señor, por compasión, dejadme que abra a San Roque, que es abogado de la peste.

- He dicho que a San Roque no se le abre y no se le abre.

Pero como seguía dando porrazos a la puerta, Juana abrió y entró San Roque dando palos la primera a Juana, y después entró al recibidor dando palos al Señor, a San Juan y a San Pedro, que corrieron atemorizados, y a la mujer del Sacristán que estaba detrás de la cortina, también la dio una gran paliza, y después se marchó, y ya Juana y la Sacristana se tuvieron que retirar molidas, y cuando llegó a su casa la mujer del Sacristán, le dijo a su marido:

– Cuando estábamos allí, llegó San Roque, y el Señor no quería que le abriese Juana; pero ella se empeñó que le abriese, y San Roque entró dando tantos palos, que hasta a mí, que estaba detrás de las cortinas, me ha puesto el cuerpo negro.

Y claro es que lo sabía, puesto que él era el que, diciendo que era San Roque, había dado los palos.”

Este frustrado intento de venganza por parte de los pretendientes burlados corresponde a la historia del pícaro que se finge santo en Morlini. También en este caso el engaño se ve frustrado por la acción de un entrometido, que recurre a su vez a un enga-

ño de signo contrario. La semejanza entre ambos relatos es extraordinaria, excepto en algunos detalles. Así, en el cuento popular no se trata de una mujer casada, sino de la sobrina de un cura. Varios de los personajes del cuento están en relación con la iglesia –cura, sobrina del cura, sacristán, mujer del sacristán–, lo que corresponde, por otra parte, a la temática de la parodia religiosa. En Morlini el pícaro es uno solo, disfrazado de Cristo, mientras que en el cuento popular los pícaros son tres, a diferencia de todas las otras versiones que hemos examinado, disfrazados de Cristo, S. Juan y S. Pedro, y sus propósitos parecen menos malignos que los de los protagonistas de relatos paralelos; en Morlini el entrometido se disfraza de S. Pedro y en el cuento de S. Roque; en Morlini el entrometido tiene conocimiento del suceso directamente, movido por la curiosidad que le hace mirar por una rendija y contemplar la casa engalanada y al hombre disfrazado de Cristo; en el cuento extremeño lo sabe por su esposa a la que la protagonista le ha contado la visita que va a tener. El personaje de la mujer del sacristán, testigo de la historia, contrasta con las astutas comadres de la novela del *Decamerón*, que en parecidas circunstancias comprenden perfectamente la naturaleza del acontecimiento que les cuenta la protagonista.

El cuento popular y la novela de Morlini son así mucho más clementes con la protagonista de sus historias que la novela boccacciana; la beatería y presunción de la mujer (contrapartida negativa de la relación personal que se establece entre el fiel y la divinidad en la religión cristiana, al igual que en las sectas religiosas orientales de la antigüedad) queda disculpada en el cuento popular como algo propio de la debilidad femenina, de modo que la comadre a la que la protagonista le cuenta la historia reacciona con la misma credulidad que la joven. Que el personaje del entrometido esté representado por el sacristán corresponde a la naturaleza de los hechos: se trata de alguien entendido en picardías religiosas y que en muchos cuentos populares adopta el papel del pícaro y no es tampoco raro que suplante a un santo.

A excepción de estos detalles la semejanza entre ambas historias es evidente. La reacción, por ejemplo, de la mujer ante la visita del suplantador es la misma y en ambos casos encontramos el mismo eco del pasaje bíblico: “Señor, no soy digno de que entres en mi casa”. La similitud en cuanto al desarrollo puede confirmarse fácilmente mediante una comparación superficial:

	Morlini	Cuento popular
ENGAÑO	Un joven desea obtener los favores de una dama beata y casta.	Tres pícaros desean gastar una broma a la sobrina de un cura.
	Engaño: el pícaro da a la joven una cita con Cristo escribiéndolo en un libro de oficios religiosos.	Engaño: una carta en la que se le da a la joven una cita con Cristo, S. Juan y S. Pedro.
	Éxito del engaño: la joven da crédito a la falacia y hace preparativos para la cita.	Éxito del engaño: la joven da crédito a la historia y hace preparativos.
	Fechoría: el joven se presenta disfrazado de Cristo.	
ENGAÑO CONTRAPUESTO	Divulgación de la noticia: un joven observa la escena mirando por una rendija y comprende la naturaleza del suceso.	Divulgación de la noticia: la joven le cuenta el caso a una comadre, esposa del sacristán, quien, al decírselo ésta, comprende la naturaleza de los hechos.
		Fechoría: los jóvenes se presentan disfrazados de santos.
	Engaño contrapuesto: el joven se disfraza de S. Pedro y se presenta en la casa.	Engaño contrapuesto: el sacristán se disfraza de S. Roque y llama a la puerta.
	Fracaso de los intentos de impedir el nuevo engaño. El falso Cristo trata mal al falso S. Pedro.	Fracaso de los intentos de impedir el nuevo engaño.
	Fracaso y castigo: el intento de adulterio es abortado; el entrometido da de bastonazos al falsario (sobreentendido).	Fracaso y castigo: el sacristán da de bastonazos a la joven, a los bromistas y a su esposa.

Semejante paralelismo en el desarrollo de ambos relatos sólo es comprensible si aceptamos que la novela del humanista italiano no se inspira directamente en los precedentes literarios y cultos, sino en fuentes populares.

EL TEATRO COMO “FUROR JUBILOSO”: UN ASPECTO MODERNO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

AURELIA RUIZ SOLA
Universidad de Burgos

Con ocasión de las Jornadas de Teatro, organizadas por la Universidad de Burgos, el profesor García López fue invitado a participar en las mismas, presentando una ponencia titulada: “Dioniso, personaje de teatro”. Este es el motivo de que haya escogido un tema relacionado con esta divinidad, para dejar constancia, también, en su homenaje de nuestro reconocimiento a tan cualificada aportación¹ y su incondicional prueba de amistad.

Nuestra colaboración, por otro lado, pretende añadir un grano de arena más a esta nueva materia de la Tradición Clásica, que en este nuevo aquí y ahora del siglo XXI, un aquí y ahora de marginación de la Filología Clásica en los planes de estudios de nuestras Universidades, ha surgido como respuesta, para contrarrestar este vacío. En efecto, en los últimos años resulta evidente en todos los foros de investigación la proliferación de trabajos dedicados a definir su contenido, sus objetivos, sus límites, su metodología. Se ha indicado que tal materia va más allá de la pura exégesis literaria, más compleja en sus planteamientos que el simple comentario o interpretación de obras aisladas de autores en los que pervive el legado greco-romano. No se trata, ciertamente, de una sencilla mimesis del pasado.

Mi estudio se centra en seguir dicho legado en el Teatro español del siglo XX, prestando atención, no tanto a la influencia directa de los antiguos griegos en autores dramáticos de este siglo, como a descubrir qué extrae su obra moderna, considerada polisémica, de la antigua tragedia y comedia griega y por qué y para qué les sirve ese recurso en el nuevo contexto cultural e histórico. Se ha señalado, por ejemplo, que en el último tercio del siglo XVI la tragedia española sigue más a Séneca por razones de cierta similitud ideológica. Ambas son épocas de guerras, peste. De ahí, el teatro del horror, de la crueldad. ¿Y en el siglo de la Gran Guerra? El teatro es siempre un espejo de la sociedad que lo promueve. También, hoy, se vuelve a los mitos para reflexionar sobre catástrofes o sucesos de impactante actualidad en espejos deformantes. Algo que ya podía encontrarse en *Las Troyanas* de Eurípides.

¹ Esta ponencia fue publicada en: M^a L. Lobato, A. Ruiz Sola et alii (eds.), *Mito y personaje*, Burgos, 1995, pp. 48-60.

En este siglo, por un lado, se ha dado un vuelco a la visión idealista de la cultura griega del siglo pasado². Así de *El Rinoceronte* de Ionesco, se dice³, que está, también, en la arteria de la gran tragedia y se destaca las analogías entre esta pieza y *Las Bacantes*, pues en ambas hay una yuxtaposición de dos mundos, el político y el animal, los mismos ancianos exigentes etc. y que, a despecho de la sustitución del medio dionisiaco por el escenario burgués, parece estar más cerca en espíritu del antiguo teatro místico que una más evidente imitación, como puede ser *La Pentésilea* de Kleist, con su muerte a cargo de Ágave al final. Una aproximación espiritual similar podría aplicarse a algunas obras de este teatro español.

El siglo XX, por otro lado, ha sacrificado la talla heroica junto con el énfasis psicológico. Es significativo destacar en este momento, sobretudo en la segunda mitad del siglo XX en España, más retrasado que en Europa, la insistencia en los orígenes de la tragedia, rituales y festivos, en el aspecto musical, y otros religiosos, orgiásticos. Así pues, hay un interés por conectar con los oscuros orígenes rituales de la escena y su condición festiva, popular y transgresora. Este encuentro de lo esencial dramático en la fiesta popular nos es un referente interesante en esta búsqueda. Cuando Pérez de Ayala⁴ nos habla de “re-teatralización”, está aludiendo a la vuelta a esa esencia primera del teatro como juego (*ludus*) y farsa. Esta orientación del rito y del juego se había puesto de manifiesto en la moderna antropología y sociología. Igual que el coro del teatro griego, el espectador no juega un papel pasivo, sino que participa en el juego. Por otro lado, el ritual, lo mismo que al iniciado místico, le transforma a través de la ceremonia, lo que enlaza con el misticismo de este teatro, donde el hombre rememora el mito del hombre sufriente de amplia tradición. Esta orientación la encontramos, también, en el teatro moderno.

Otros estudios sobre la tradición clásica en este siglo señalan la sustitución de la tragedia, donde operan nuevas claves ideológicas en las lecturas de los temas clásicos, la desmitificación por vía del humor, lo que lleva a una reescritura distanciada del mismo, la creación de una ceremonia de la destrucción, la búsqueda del orden primigenio, traicionado por la organización social y la jerarquía de valores y el deseo de libertad que el mundo actual ha castrado con sentimientos de culpabilidad⁵. En efecto, la tradición opera a distintos niveles.

Lo anterior me sirve de introducción interesada para centrarme, concretamente, en un dramaturgo, en mi opinión, muy significativo dentro del panorama del teatro español del siglo XX en el aspecto señalado en el título, el teatro como “furor jubiloso”. Es Francisco Nieva el que define así a su teatro: “furor jubiloso sin tregua”, olvidándose de lo circunstancial y yendo al encuentro de la esencia del mismo en su *Breve poética*

² El libro de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1985, es una muestra de esa inflexión.

³ En M. I. Finley, *El legado de Grecia*, Barcelona, 1983, p. 136.

⁴ En J. M^a. Díez Borque, *Historia del Teatro en España*, 2 vols., Madrid 1988.

⁵ Son afirmaciones encontradas en el libro de M^a J. Ragué Arias, *Lo que fue Troya*, Madrid 1992.

*teatral*⁶, que se publica en 1980, y donde amplía, además, los conceptos claves de su teatro, entre ellos: avanzar por los temas de lo prohibido mediante la inversión de lo convencional, explicándonos, su cosmovisión particular.

Tratamos de encontrar en este análisis una explicación a la selección y utilización peculiar que hace de la tradición clásica en algunas de sus obras. En efecto, en este autor hay una deformación evidente de las pistas que da de la tradición clásica, ya que, reflexivamente, va a operar la trasgresión con ellas. Pienso que en su teatro, aunque no es fácil detectar este tipo de pervivencia de forma evidente, se lograría, si se enfocase desde su uso en la modernidad. García Gual⁷ expone que, aparte de la recreación de los mitos según géneros literarios, narración, alusión, escenificación, existen los tonos modernos en esa tradición: la nostalgia y la ironía, así como reinterpretaciones subversivas. Sería este caso aplicable a Nieva, quien hace un uso literario de este legado con alusiones y símbolos culturales, algunos convertidos, ciertamente, en tópicos por la tradición. Nieva puede elegir en un amplio repertorio que, sin duda, por su formación conoce y que él puede reutilizar, recrear o recontar con sentidos nuevos, originales, absurdos, subversivos o irónicos. La crítica⁸ hace particular hincapié en la dinámica percepción de España y la realidad española que justifica y explica el conjunto de la obra de Nieva. En mi modesta opinión hay algo más, y no sólo la intertextualización de textos de obras greco-latinas, como *La Paz* de Aristófanes⁹.

Si nos detenemos en el término furor, es el propio Nieva, quien se pregunta por qué razón la tragedia no existe prácticamente en el teatro moderno, pues el teatro es locura y el mismo define su teatro como teatro furioso, también lo define como saturnal, orgía saturnal, en *La carroza de plomo candente*. Su obra se publica a partir de los setenta. Hasta la edición de su teatro completo en 1991, en que se añaden cuatro categorías más, su teatro es clasificado en tres vertientes¹⁰: furioso, de farsa y calamidad y de crónica y estampa siendo el segundo tramo el más psicológico, según él mismo dice, aunque se diferencie del primero en el matiz, no en la forma.

Esta denominación de furioso de la mayor parte de su producción dramática me trae a la memoria unos versos de Espronceda: “Mas no, que el alma de la Grecia existe./ Santo furor su corazón circunda,/ que, ávido, se hartará de sangre hirviente,/ que nuevo ardor le infundirá y bravura”¹¹; y el coro del *Agamenón*, donde se dice: “Fue uncido al

⁶ Incluida en F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas, Delirio del amor hostil*, (ed. A. González) Madrid, 1980, pp. 93-117.

⁷ Cf. de este autor, *Los mitos griegos en la Literatura de nuestro tiempo*, Salamanca, 1997, especialmente el capítulo 5, p. 21: “Ironía e interpretación subversiva”. También, su artículo: “Teatro y sociedad en la Grecia Clásica”, *Teoría* 1, 1992, pp. 5-16.

⁸ Como señala, F. J. Tovar Paz, “El recurso a la tradición clásica en la *Trilogía italiana* de Francisco Nieva”, *Anuario de Estudios Filológicos* 22, 1999, p. 447, n. 1.

⁹ F. Nieva, *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*, Madrid 1980.

¹⁰ Nieva mismo en su “Breve Poética”, *op. cit.* p. 102 nos dice. “En mi teatro logré, aunque tan solo fuese para mi uso privado, definir casi tres géneros distintos o, mejor dicho, variaciones con aspectos formales distintos”.

¹¹ Cf. G. Díaz Plaja, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, 1972, p.100.

yugo inevitable y en su muerte sopló un viento distinto, impío, impuro, criminal...”¹². ¿Es el viento y el furor del que habla Nieva en su poética?: “Yo invoco la furia escénica como pudiera invocar la furia del viento. Nunca un teatro que se titula furioso puede parecerlo bastante si no es furioso contra X”¹³. En su obra parecen confluír, las dos caras del entusiasmo que, según leemos en Plutarco (*Mor.* 758 E), son, precisamente el furor mántico y el furor báquico. En trance, confiesa Nieva, que compuso alguna de sus obras.

Lo báquico, lo dionisiaco es un referente concreto en algunas de las obras de este autor. En efecto, Dioniso y su constante icónica mítica esencial puede entrecruzarse en su teatro. Esta divinidad es el personaje divino del mundo antiguo más estudiado de los tiempos modernos. Sin duda, Dioniso o lo que él representa, como dios del teatro y su posterior funcionalidad, ofrecía en todo tiempo un enorme potencial poético¹⁴. Es el dios más ambiguo y multiforme¹⁵. Su culto es más antiguo de lo que se creía y su origen helénico, al aparecer en las tablillas micénicas. Su historia mítica contiene un mundo complejo: éxtasis, locura, inspiración, culto orgiástico, destrucción y renovación. Recordemos su antagonismo con Apolo, o los relatos órficos, donde el rito de comunión o devoración del dios es un residuo literario de auténticas y ancestrales prácticas de canibalismo. Dioniso, por otro lado, representa una dimensión cultural y repetible, al ser un dios vegetativo y soteriológico que muere y resucita. De ahí su vinculación con Adonis, además de con Deméter, Afrodita y Apolo, especialmente¹⁶. Dios ligado a la tierra, popular, festivo y comunitario. Una divinidad con vocación por lo extraño, insalvable y proteiforme. Una divinidad paradójica, por razón de las actividades religiosas que se refieren a él. Es un dios mortal. Dioniso es, se ha dicho, otra manera de pensar¹⁷. La alteridad, el otro yo, forma parte de su carácter. Es en esta dimensión donde, creemos, que la obra de Nieva se inserta y conecta, regresando a esa esencia dionisiaca a través de pensados caminos, a través de una potencia que ha ido incorporando a lo largo de la tradición una simbología especializada. Nieva, así, va a encontrar el éxtasis dramático en la trasgresión. Y ésta, lo mismo que en el teatro antiguo los sátiros, por medio de la parodia y de la inversión revelaban un mundo de hombres bajo el signo de Dioniso, va a ejercer la misma función en su teatro.

¹² Citado por M.I. Finley, *op.cit.* p. 156.

¹³ F. Nieva, *op.cit.* p. 102.

¹⁴ Sobre la ambivalente definición de este dios puede verse las obras de M. Detienne, *La muerte de Dionisos*, (versión castellana de J.J. Herrera), Madrid 1983, y *Dionysos à ciel ouvert*, París 1998. Para una exposición de algunas de las características citadas y una bibliografía cf. S. Goldhill, “Anthropologie, Ideologie et les Grandes Dionysies”, en P. Ghiron-Bistagne (coord.), *Anthropologie et theatre antique*, Montpellier, *Cahiers du GITA* 3, 1986, p. 72, n. 40.

¹⁵ D. Mac Dowel, *Aristóphanes und Athens*, Oxford, 1996, refiriéndose a la caracterización de Dioniso en *Las Ranas*, como un bufón afeminado, cobarde e incompetente, dice que quizás ya estaba en la tradición.

¹⁶ Cf. M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, (trad. esp.) Barcelona, 1990, p. 94 ss.

¹⁷ En un estudio de M. Daraki, *Dionisos*, París 1985.

A modo de ejemplo podemos citar la referencia en algunas de sus obras, como en *El paño de injurias*, considerada como la más cercana a la tragedia clásica, *Delirio del amor hostil* o *Malditas sean Coronada y sus hijas*, a un mundo vegetal, silvestre, natural y popular, subrayado por el propio nombre parlante de los personajes: Silverio, de selva, el héroe que llega de lejos; Cordacebo, corazón de acebo, rey de los pastores o Mariagrande, la Gran Madre Naturaleza, entre otros. De la última obra dice el propio Nieva que es una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica griega¹⁸. Un ambiente trágico y ritual se respira en estas obras, donde las mujeres son las sacrificadoras de animales, como sacerdotisas o extrañas bacantes sangrientas y donde es evidente la referencia mítica de libertad sexual. Dioniso, o sus seguidores traen esa libertad de los sentidos.

Lo furioso para Nieva tiene el significado de servir de liberación. Pero, también otras funciones del dios están detrás de otras obras, como es el caso de *Salvator Rosa* o *El artista*, o el de *El baile de los ardientes* o *Poderoso Cabriconde*¹⁹. En la primera parte de la primera obra existe un tono profético, lleno de misterio. Masanielo, el joven héroe, o mejor el antihéroe, dice, como un profeta, frases crípticas, como: “Dios se muestra en las cosas huecas”. Otro personaje, Salvator, visita los antros de las sibilas, para aprender profecías y provocar miedo. En la segunda parte, una serie de códigos lingüísticos nos conducen a un ambiente sagrado: Salvator, el nuevo Salvador, quiere ser poseído por Masanielo, el héroe-mártir. Las mujeres se han convertido en unas Ménades. Son unas Ménades del pueblo. Al final, la invitación de Salvator a Masanielo: “Vivirás en mi sagrado Olimpo entre la reflexión y el placer”. Un paraíso especial de este Salvador.

En la segunda obra, *El baile de los ardientes* o *Poderoso Cabriconde*, es donde se presenta una mayor concentración de elementos clásicos más cercanos a la orientación del teatro nieviano. De nuevo juega el autor con los nombres de los personajes. Cambio, porque cambia psíquicamente, es un joven poeta, cuyo nombre es repetido en otras obras, como en *la señora Tártara* y *Los españoles bajo tierra*; Imperia, la que manda; las tres condesinas: Rictuda, Orfila y Gargolina, tres mujeres en delirio, son verdaderamente una denominación acertada y, especialmente, Cabriconde, con un cuerno como el Unicornio de linaje brutal y primitivo, capaz de transmitir a sus hijos, como se dice en la obra, su gran “naturaleza selvática”.

Pero, por otro lado, aparte de referirse, explícitamente, a un mundo al revés, propio de la comedia, lo que me interesa para el tema que trato es recalcar que en esta obra impera más lo dramático, el drama original del origen, y a ese mundo de lo primitivo está vinculada toda la simbología tradicional que Nieva utiliza: los dioses marinos, el unicornio, símbolo del poder sexual, las fieras tartáreas (los criados), las Gorgonas, “peinadora de Gorgonas” es Imperia, los faunos (el vino), en relación con Dioniso (el juego del otro). Así, como Dioniso, Rictuda, tiene el rictus de un toro que brama. Son

¹⁸ En J.F. Peña, *El Teatro de Francisco Nieva*, Alcalá de Henares, 2001, vol. II, p. 181 ss.

¹⁹ Junto a la bibliografía aparecida en las notas, cf.: F. Nieva, *Trilogía Italiana: Salvator Rosa o El artista, El baile de los ardientes, Los españoles bajo tierra*, (ed. J.M^a Barraón) Madrid 1988. Para el resto de obras citadas vid.: F. Nieva, *Teatro completo*, Toledo 1991.

todas imágenes fieles al ambiente que nos presenta Nieva. Las cabricondesas bailan, su padre está borracho como un cíclope. Imperia entra enmedusada con el rayo detrás. Es la Imperia, que Cambicio llama más adelante, “celadora del Hades” y que, como no entiendo, dice que la estará llamando perra. Fieras del Tártaro”, es uno de los calificativos empleados. La relación de Dioniso con los muertos, evidente en el ritual de las fiestas a él dedicadas, es bien conocida. Al final, dice el Cabriconde: “Beberás el delirio”. No puede decirse más claro. En efecto, para esta obra resulta sumamente apropiado el utilizar la denominación “concentración emotiva”, con el que Nieva define su teatro. En este contexto apura al máximo el simbolismo, que sigue funcionando en la referencia al chivo expiatorio, prueba iniciática, de purificación, o el espacio del Cabriconde en la cueva o antro, paso al más allá y en otras imágenes, como la mención de la Quimera y la alusión al matrimonio mítico ritual, como las bodas hierogámicas entre el cielo y la tierra, la mas antigua ceremonia nupcial. Todo está en el mundo de la fiesta, en el origen teatral, que, como se dijo al principio, es objeto de interés especial en este siglo.

En esta concepción del teatro como poder arrebatador, seguramente tuvo algo que ver la propia relación del autor con otras experiencias²⁰. Nieva, en efecto, se encuentra entre los dramaturgos de difícil clasificación, dentro del teatro de vanguardia. Su vanguardia es original, española y europea, por su estancia fuera de España. Así, juega con todos los resortes teatrales que las distintas tradiciones le ofrecen. Nieva, por su parte, reconoce que es un admirador del teatro de Artaud, a quien descubre en París en 1952, teatro de la crueldad, total, influido por Nietzsche, para quien Dioniso ha sido el único protagonista de la más antigua tragedia ática. Pues bien, este dramaturgo, a pesar de ser más defensor de Esquilo y Sófocles que de Eurípides, se interesó muy especialmente por *Las Bacantes*, debido a su singularidad. Para él, Dioniso encarna en esta tragedia el furor orgiástico y los poderes mágicos, mientras que Penteo el racionalismo y la moralidad tradicional²¹. Es una tragedia en la que, paradójicamente, el animal humano es a la vez cazador y cazado. Refiriéndose a esta obra, Pío Baroja, buen lector de los clásicos griegos, dice: “Eurípides se atuvo en su obra a pintar caracteres humanos; pero al final de su vida hizo la tragedia *Las Bacantes*, drama “furioso” y extraño, que algunos han creído que lo hizo para satisfacer el espíritu popular y al público de Atenas, que, al parecer, le tenía a él por un ateo”²².

Para Artaud²³: “Toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir, enteramente espontánea, yo quiero adorar”; “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconscien-

²⁰ Aparte de J.M^a, Barrajón, *La poética de Francisco Nieva*, Ciudad Real, 1987, entre las últimas publicaciones sobre este autor puede verse: Juan Francisco Peña, *El teatro de Francisco Nieva*, 2 vols., Alcalá de Henares, 2001, con una actualizada bibliografía.

²¹ Sobre esta relación *uid.* el trabajo de J.C. Sánchez León, “*Las Bacantes* de Eurípides y Antonin Artaud”, (eds. J.F. González Castro – J.L. Vidal) *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 2001.

²² Citado en J.A. López Férrez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, p. 442, n. 19.

²³ En *El teatro y su doble*, Barcelona, 1978, especialmente, pp. 13, 31, 90 ss.

te reprimido, incita a una especie de rebelión virtual”. Alude a que en la base de las antiguas tragedias están las religiones místicas como la de Eleusis, como lo es el orfismo y el dionisismo. Por ello, el teatro invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías. Así, propone: “el retornar a esa idea superior por el teatro que alienta en los mitos de los grandes trágicos antiguos, capaces de revivir una idea religiosa del teatro (sin meditación, contemplación inútil y vagos sueños), un teatro que induzca al trance”. Artaud busca “técnica y prácticamente todos los medios de llevar al teatro a esa idea superior y quizá excesiva, pero también viviente y violenta. Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que nos gustaría volver a encontrarnos”²⁴. Es interesante su afirmación de que con fuerzas redescubiertas en el pasado podremos liberarnos. Por otro camino, la *catarsis* de Aristóteles. Así, dice Díaz Tejera²⁵: “la tragedia necesita despertar sentimientos de desasosiego y horror para llevar a efecto la *kátharsis*”. ¿Refleja Nieva en su poética esta concepción del teatro? Parece lo más probable, como también parece conectar con la calificación que le otorga Maiakowski, de sacro y profano, sublime y grotesco, reflejo de una hiperbólica realidad, o con la concepción del teatro de Pirandello, teatro del absurdo y la utopía, donde se encuentra la locura, lo grotesco, la fantasía, el mito, todo el complejo mundo de la tragedia humana²⁶. A ambos autores les conocía muy bien.

Por otro lado, unas breves anotaciones a su teatro nos pueden recordar esa relación. En efecto, Nieva significa ruptura y renovación. Se relaciona en la década de los cincuenta con el postismo. Crea variantes del teatro del absurdo, crueldad, surrealista, abstracto, el teatro en sus límites: alegorías, farsas satíricas. Conecta con lo ceremonial, donde el sexo es determinante por necesidad de liberación sexual. En lo formal, parece oponerse a Aristóteles, que separaba el *logos* o diálogo dramático de la mimesis (música, canto, danza), concepto no siempre bien interpretado por la crítica. El propio Nieva dice que su teatro no es mimético, sino de significación ética y estética. También, poético. Nieva, pintor y literato, defiende, igualmente, un teatro total, donde la danza, (su *reópera*), la música y la pintura van a intervenir. Todo ello nos confirma su conexión con la realidad teatral del momento en que vive.

Pero Nieva califica, también, a su teatro como jubiloso. Lo delirante, lo gozoso y lo humorístico, ligado al primigenio desahogo báquico es la explicación que Nieva da para su primera comedia *Pelo de tormenta*²⁷. En efecto, Nieva desmitifica lo trágico con la burla y el humor. Llanto y risa, a su vez, están entremezclados en la tragedia griega. Como dice, Díaz Tejera la concepción de lo trágico es algo moderno²⁸. En la antigua concepción lo trágico y lo cómico se entremezclan en la existencia humana, como vivir

²⁴ *Id.* p.121, 136 ss.

²⁵ En *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla, 1989, p. 51.

²⁶ Sobre estas referencias puede verse: G. Uscatescu, *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid 1968.

²⁷ F. Peña, *op.cit.*, vol. I, p. 321 ss.

²⁸ *Op.cit.* p. 42.

y morir, morir y renacer. La convención genérica es posterior²⁹. Fiel a esta trayectoria nos presenta dicho autor la ridiculización grotesca de los grandes temas y héroes y, también, la deformación irónica, pero dentro de una ternura muy humana. Su personaje del héroe joven es víctima de la confusión catártica. Pero, en todas sus obras hace, de forma original, a la risa liberadora del drama. Precisamente, se diferencia de otros dramaturgos por su humor irónico y por el esperpento. Nieva admira a Valle-Inclán. La deformación, impone a las apariencias del mundo taumatúrgicas transformaciones. Hay en esto un ejemplo más de la concepción y la creación artística como psicomaquia, elemento clásico, o lucha de vicio y virtud, el mismo drama de la vida del hombre, en cuya alma se pelean el bien y el mal. Son las dos vertientes de la vida humana, el júbilo y la furia, en términos nievianos. En estas obras los sátiros, habituales secuaces de Dioniso, que se fueron transformando hasta llegar a ser figuras grotescas de la escena ática, seres paradójicos, salvajes pero amantes de la música y danza e, incluso, educadores de héroes y dioses, son aludidos con cierta frecuencia. Feliz re-encuentro en Nieva de este recurso de origen clásico. Pero, en Nieva se advierte, también, una cierta inversión respecto al teatro clásico. Mientras que en Atenas el teatro pasa de un ritual de sangre a otro urbano, de la *polis*, en él se transforma el teatro urbano en una ceremonia salvaje, insertándose en un mundo real.

En conclusión, dentro de las diferentes modalidades de la recepción de la cultura greco-latina en la Tradición he tratado de averiguar el tono moderno aplicado a la concepción del teatro en el siglo XX, donde se inserta la definición que un autor dramático español, F. Nieva le da como “furor jubiloso”. Este trabajo me ha servido de aproximación al tema propuesto, sin pretender ser exhaustivo. Este autor reconoce que no se puede imitar fácilmente el espíritu ático, lamentando, además, no saber griego. Considera a Aristófanes como su paradigma, conectando con la capacidad imaginativa de este comediógrafo, al que tacha de “surrealista prematuro”. Afirma que en él se encuentra el gran secreto de la risa. Dicho autor nos confiesa su éxtasis ante Afrodita, como expresión de lo que representa la Grecia Clásica: la exaltación de la belleza del cuerpo y el gozo sin límites de la sabiduría humana³⁰.

Así pues, tomando como punto de apoyo su declarada admiración por Grecia, pensamos que, a pesar de todas sus licencias literarias, de una forma que podríamos denominar metafísica y, otras veces, inversora, este autor incluye esta percepción original del valor antiguo del drama griego en sus escritos modernos. En este teatro, tanto el furor, como el terror y el temor y la risa, como la piedad y el desahogo, contribuyen, enmascarados o no, a través de sus personajes y su lenguaje, a obtener la finalidad de toda

²⁹ Dice Adrados: “Cuando se habla de tragedia debe hablarse de comedia y cuando se habla de la comedia, debe hablarse de tragedia. No se comprenden la una sin la otra”. *Vid.* “Tragedia y Comedia”, en J.A. López Férrez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, p. 16.

³⁰ Son todas afirmaciones, registradas en el libro de Nieva: *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, 2002, pp. 471 ss., que subtitula, *La Hélade feliz*.

representación teatral: conocer lo más escondido de nuestra *psique*. El propio Nieva lo llama *anagnórisis* a la griega.

En los ejemplos presentados, necesariamente reducidos, se ha podido reconocer la máscara de Dioniso, potencia de la naturaleza humana y divina, a la que de forma innegable está vinculada la fiesta dramática, una fiesta que también nos trasmite Nieva, por lo que él mismo dice: “por un misterio de identificación cósmica”³¹. Su propia revelación, cuando tratando de explicar su propio sistema, aun considerando como más original el del auto sacramental, de que el suyo en ideas e imágenes: “enlaza con la arcaica fórmula aristofánica de “poesía satírica, religiosa y ditirámica”³² nos ayuda a establecer dicha relación.

³¹ En “Breve poética”, *op. cit.*, p.100.

³² Nieva, además, afirma: “Todo me influyó”, *op.cit.*, p. 385.

EL GÉNERO GRAMATICAL EN LATÍN: TEORÍAS ERGATIVISTAS

ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS
Universidad de Murcia

El género gramatical se relaciona con la doctrina que considera que en el origen de la formación de la categoría gramatical del caso en i.e. anterior a la etapa documentable para el último período del i.e. común en el que existían ocho casos, existió un estadio en el que solamente se oponían un caso agente a un caso paciente. Esto estaría conectado con la llamada “teoría ergativa”. Ningún indoeuropeista ha puesto nunca en duda que el i.e. de la última etapa de comunidad contaba con un Sistema Acusativo, al igual que las lenguas indoeuropeas antiguas y la mayor parte de las modernas. Lo que defienden sus partidarios es que el Sistema Acusativo procedería del Sistema Ergativo.

Si bien ha sido de unos años a esta parte cuando esta teoría ha cobrado vigencia, no es nueva. Ya Uhlenbeck¹ y Vaillant² basaban sus teorías en dicha suposición. También Meillet³, sin hablar concretamente de ergativo, pensaba que la diferenciación de género animado e inanimado obedecía a la necesidad de distinguir entre el sujeto y el objeto. La dificultad que conllevaba que Nominativo y Acusativo tuvieran una misma forma fue resuelta dotando al Acusativo de *-m*, pero sólo en aquellos casos en que era absolutamente necesario, o sea, cuando se trataba de seres vivos o conceptos personificados que podían ser agentes de una acción.

El primero que intentó aplicar el esquema ergativo al i.e. fue Vaillant, aunque ya Uhlenbeck había hecho observaciones al respecto. Según Vaillant, el ergativo es un Nominativo provisto de una desinencia casual que le proporciona un valor activo, por oposición al valor pasivo que tendría un Nominativo sin desinencia. La desinencia para el Ergativo del i.e. era una *-s*. Cuando el verbo era intransitivo, su sujeto sería un Ergativo y el objeto un Nominativo sin desinencia.

Vaillant sigue las teorías de Meillet en lo que se refiere a concepciones primitivas de la realidad, intentando subsanar así las posibles irregularidades que de hecho se producen en la dotación de género a una palabra. Habría conceptos inanimados (el género

¹ F. Uhlenbeck, “Agens und Patiens in Kasussystem der indogermanischen Sprachen”, *IF* 12, 1901, pp.100-101.

² A. Vaillant, “L’ergatif indo-européen”, *BSL* 37, 1936, pp. 93 y ss.

³ A. Meillet, *Linguistique Historique et Linguistique General*, París, 1921.

inanimado es lo que llamamos “neutro” –ni lo uno ni lo otro, ni masculino ni femenino y que gramáticos griegos y latinos llamarán con distintos nombres–), y el animado se escindirá luego en masculino y femenino. Los nombres de acción serían inanimados cuando designaban el resultado de una acción, animados si se referían a la acción en sí misma.

Shields⁴, siguiendo a Vaillant, introduce algunas variantes. Según su teoría el i.e. habría tenido una etapa aislante, luego ergativa y después flexiva. En la etapa ergativa había dos casos: un caso agente caracterizado con *-s*, y un caso no agente con desinencia cero. El primero daría lugar a los animados (después convertidos en masculinos y femeninos) y el segundo a los inanimados (neutros). Pero se puede argumentar en contra de esta teoría, puesto que no todos los nominativos con *-s* son agentes ni tampoco todos los agentes están caracterizados con *-s*.

Dentro de los animados hay algunos que responden a un referente inanimado, es decir, que se hallan caracterizados como agentes que, según Shields, no pueden funcionar como tales. Además, el Nominativo de los animados se puede caracterizar de varias formas: con *-s*, alargamientos, o bien, es un tema puro, como es el caso de los temas en *-a*. Shields, dándose cuenta de esto, rectifica su primera afirmación diciendo que lo que estaba caracterizado en i.e. era el caso no agente con desinencia *-m*, mientras que el agente llevaba desinencia cero. Esta teoría no tiene consistencia alguna, pues los datos de las lenguas históricas muestran que la forma en *-o* es la que tienen los neutros (mientras que los animados tienen *-s*, alargamientos, etc.)

En las lenguas ergativas el caso marcado es el ergativo. Así que desde este punto de vista sería más fácil ver un resto de ergativo en el nominativo marcado de una u otra forma y no en el tema puro que puede aparecer en multitud de funciones.

En realidad, la explicación del origen de la distinción animado/inanimado como consecuencia del ergativo está demasiado unida a un condicionamiento semántico. Desde luego este condicionamiento influyó en el desarrollo del género, pero es evidente que no es el único ni tampoco tiene por qué ser el más antiguo. Se debe tener en cuenta un condicionamiento formal y otro arbitrario. Además el hecho de la distinción de géneros en i.e. no es prueba suficiente para considerarlo como lengua ergativa originariamente.

La ergatividad está unida a un verbo objetivo que expresa en sí mismo estado más que acción. Éste contiene un afijo pronominal que se refiere al paciente, es decir, al sujeto en las oraciones intransitivas y al objeto en las transitivas; una de las características esenciales en la oración ergativa es la falta de sujeto como los indoeuropeístas lo entienden.

En España son varios los autores que han aportado nuevas consideraciones a este tema; entre ellos destacan Francisco Villar y Rosa Pedrero⁵. Ésta hace un análisis de los 43 neutros reconstruibles en i.e. por hallarse documentados en más de tres lenguas

⁴ C. Shields, *The Origin and Development of Gender in the Indo-European Language Family*, Pennsylvania State University, 1976.

⁵ R. Pedrero, *Estudio sobre los neutros indoeuropeos*, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

históricas que da como resultado que el campo semántico al que pertenecían era de muy variada índole. En cambio parece que sí hay una cierta peculiaridad en cuanto a la forma. Es precisamente la falta de un acusativo en *-m* lo que los diferencia de los animados. El hecho de que una palabra cuente con un nominativo caracterizado no basta para que sea animada (hay en latín nominativos en *-s*, no de tema en *-s*, sino cuya *-s* es de desinencia, como es el caso de *virus*, *vulgus* o *pelagus*, que son inanimados, es decir, neutros, aunque es posible que el hablante los considerara semánticamente en el grupo de los animados por el proceso de personificación. Adviértase que cualquiera de estas cosas parece tener voluntad propia: ‘enfermedad’, ‘gente’ o ‘mar’).

Por tanto, no es el nominativo lo que caracteriza a una palabra como animada o inanimada, sino el contar o no con una forma de acusativo distinta.

Es bastante difícil explicarse por qué si el neutro es el género que representa “lo no activo”, los seres inertes, estas palabras no han desarrollado un caso que designe al objeto de una acción verbal y cuya función lo mismo puede ser desempeñada por seres animados que por seres inanimados. Entonces ¿por qué no se ha introducido la marca de acusativo en ciertas palabras? Esta marca parece que no tuvo lugar en palabras de referente inanimado con determinados sufijos. Como ha señalado Francisco Villar, los motivos por los que tuvo lugar la restricción están bastante claros en los temas en *-mn*, en donde tres nasales consecutivas hubieran ofrecido un grupo de consonantes de difícil articulación y en los neutros de la declinación temática, pues si, como señala Burrow⁶, estos son antiguos temas en *-m*, *-om*, al recibir la marca de acusativo se convertiría en *-omn*, con simplificación de geminada en posición final (esto, si admitimos con estos dos autores que la *-m* del acusativo neutro temático, es decir de la 2ª declinación, no es la misma que la del acusativo de los animados en esta misma declinación). Para el resto de los temas no se ha hallado todavía una explicación lógica de por qué el acusativo neutro no toma desinencia *-m*.

Como también ha puesto de relieve el profesor Villar⁷ en la citada obra, con la primera extensión de la marca de acusativo sobre una parte del léxico de referente inanimado, entraron en el género animado muchas palabras de referente inanimado. A partir de entonces la motivación semántica se hace parcial: todas las palabras de referente animado pertenecen al género gramatical animado, pero las palabras de referente inanimado no basan en la semántica su adscripción a uno u otro género, semánticamente son inanimadas, pero su género dependerá del patrón formal por el que reciban flexión.

El género inanimado, al acoger solamente palabras de referente inanimado conserva una fuerte motivación semántica. Las escasas palabras de referente animado reciben un matiz de “cosificación”.

En las lenguas indoeuropeas antiguas (indio antiguo, griego, latín, gótico, hitita) hay un Sistema Acusativo no extendido a todo el léxico. La zona del léxico donde no penetra este Sistema Acusativo funciona en Sistema Neutro. Se trata de un “split” o

⁶ L. Burrow, *The sanskrit Language*, Londres, 1955.

⁷ F. Villar, *Ergatividad, Acusatividad y Género en la familia lingüística indoeuropea*, Salamanca, 1983.

Sistema mixto acusativo-neutro. En estas lenguas el género jerárquico alto opera en Sistema Acusativo, el género jerárquico bajo lo hará en Sistema Neutro.

La lengua que mejor conserva la situación arcaica del género en i.e. es el hitita, que mantiene todavía la distinción animado-inanimado, entendiéndose por animadas todas aquellas palabras que distinguen Nominativo/Acusativo sean o no seres vivos o con capacidad de acción.

Es decir, que hay en esta lengua un género común que no se ha escindido todavía en masculino y femenino, y un género neutro. Como ha señalado Rosa Pedrero, en el trabajo citado, la gran abundancia de neutros y de palabras que representan alternativamente los dos géneros hace sospechar que el neutro, lejos de ser una innovación, es una huella de la situación arcaica. Es decir, que los neutros serían un arcaísmo conservado en las lenguas históricas. La abundancia de ellos en hitita con respecto a las restantes lenguas sería prueba de que ésta se encuentra en un estadio poco evolucionado.

Los temas puros que funcionaban como neutros pasaron a ser masculinos o femeninos en otras lenguas, por ejemplo en latín, no sólo caracterizando al acusativo, sino también por medio de nuevos sufijos añadidos al tema puro antiguo. En la etapa preflexiva el tema puro podía cumplir multitud de funciones; el funcionar como Nominativo y Acusativo es un resto de esta etapa.

Se denomina moción al cambio o ampliación del final de la palabra, es decir, caracterización sexual de la palabra mediante sufijos adecuados. Acerca de cómo se creó el femenino a partir del masculino hay diversas teorías.

Opiniones de los que creen que la moción se produjo en el sustantivo: para Brugmann⁸, previa una época en que las palabras de tema en *-a* eran indiferentes en cuanto al género, pasaron al femenino tal vez por contaminación de alguna de ellas que designaba a un ser de sexo femenino: *g^wena (γυνή cifrado en griego), ayudada por algunos hechos como el de que el sufijo *-a* servía para la formación de colectivos y abstractos, nociones algo desindividualizadas, y que la idea del femenino puede aparecer también como algo menos individualizado que el masculino (según teoría de Grimm y Wackernagel). Es decir, que para Brugmann la caracterización morfológica del femenino empezaría en los sustantivos. Cita el ejemplo del femenino del i.e. *ekwos que es *ekwa (reconstruido a base del latín *equa*, sánscrito *ásva*, lituano *asvà*.)

Opinión de los que consideran que no se salió de la indiferenciación del género de palabras de tema en *-a*, sino mediante la moción que se produjo en el adjetivo, por analogía con el cual los sustantivos de tema en *-o* tuvieron luego “secundariamente” femeninos en *-a*. Entre los autores que así piensan citaremos a Meillet, Vendryes, Chantraine, Ernout y Martinet. Destacaremos por su importancia la teoría de Meillet y la de Martinet.

Para Meillet⁹ todas las formaciones de sustantivos femeninos por moción serían secundarias e independientes entre sí. Así en lat. *equa*, *ursa*, *lupa*, *dea*, *domina* y sus correspondientes en las lenguas afines.

⁸ K. Brugmann, *Abrégé de grammaire comparée des langues indo-européennes*, París, 1905.

⁹ A. Meillet, “Essai de Chronologie des langues indo-européennes. La théorie du Féminin”, *BSL* 32, 1931, pp. 1-28.

La cuestión de saber si la extensión del uso de *-a* en los sustantivos para marcar el valor femenino data del i.e. no comporta ninguna solución cierta. Wackernagel ha puesto de relieve que el empleo de ἵππος para el macho y la hembra debía datar del i.e. Meillet piensa que es posible que en los dos grupos pertenecientes a la región dialectal donde las marcas del femenino se han extendido desde muy pronto, el indo-iranio y el báltico, el desarrollo del del sánscrito *ásva* y del lituano *asvà* puede ser antiguo, pero en latín, donde el tipo *-o* ha continuado justo hasta la época histórica empleado también para el femenino, puede suponerse que *equa* resulta de un desarrollo separado. Si el latín tiene *equa* es porque para los nombres de seres animados se ha tendido desde muy pronto a no emplear para el femenino el tipo en *-o*. Por ejemplo, el nombre **smuso* de la *mura* no subsiste en época histórica; ha sido reemplazado por el tipo en *-u*: “*nurus*”, según *socrus* (suegra), o por el tipo en *-a*, *nora*, que ha existido en la lengua popular.

Lo cierto es que el primer procedimiento para marcar el género masculino y femenino dentro del animado, no es el de la “moción” o cambio de *o* en *a*, no es morfológico, sino de cambio de raíces de la palabra, es el procedimiento conocido con el nombre de heteronimia, así en latín: *pater, mater, frater, soror*.

Otro de los procedimientos para señalar masculino o femenino, tampoco morfológico, es el de recurrir a una palabra que signifique “macho” o “hembra” y ponerla al lado de la palabra de género animado, por ejemplo en latín *agnus femina, lupus femina*, que ya aparece en Ennio. La indicación de sexo no tenía importancia en la mayoría de los casos, como se ve por el hecho de que los animales jóvenes son designados por masculino o por neutro. Sólo cuando se tiene necesidad de especificar para guardar a la hembra y dedicar el macho al sacrificio se indica por la forma de sexo femenino. En latín llegó a ser necesario crear *equa*, igual que en indo-iranio o en báltico, pero sin duda más tarde e independientemente.

En cuanto a la teoría de Martinet, que compartimos plenamente, asegura que el origen del género gramatical como procedimiento morfológico, según la “moción”, parte del adjetivo. Se debe tender a interpretar la oposición del masculino y del femenino como el producto de un pensamiento más o menos primitivo esforzándose por ordenar el mundo. Se habría concebido a los seres a los que se atribuía un alma como perteneciendo necesariamente a un género masculino o femenino, y esta concepción habría cristalizado en la lengua bajo la forma que se conoce.

Para Martinet¹⁰ es preciso distinguir cuidadosamente, de una parte, el femenino como categoría de la derivación sustantival, marcado en su origen por el sufijo *-i, -ya* (del que también habla Meillet), en latín: *regina, gallina*, y, por otra parte, el género femenino, hecho que en su origen, ha debido consistir exclusivamente en el empleo de adjetivos en *-a* en lugar y en puesto de adjetivos en *-o* en referencia a ciertos sustantivos, concebidos desde entonces y por este único hecho como formando un género diferente.

¹⁰ A. Martinet, “Le genre féminin en indo-européen: examen fonctionnel du problème”, *BSL* LII, 1, 1956, pp. 83-96.

La creación de formas femeninas de ciertos adjetivos atemáticos por medio de la adición del sufijo *-i*, *-ya*, de una parte; de otra parte, el empleo de *-a* para formar a partir de temas en *-o* sustantivos designando seres femeninos, representan desarrollos claramente subsiguientes. Estos desarrollos se explican además por el estrecho parentesco semántico de las dos categorías. Para tratar de comprender la génesis del género femenino es preciso centrar la atención sobre los hechos de concordancia de los adjetivos temáticos, los de los temas en *-o*: a continuación de algún proceso, un cierto número de sustantivos que no tenían en común ninguna otra marca formal y que no se relacionaban semánticamente más que con una relación muy débil, no se encuentran acompañados o representados por los temas en *-o*, sino por los temas en *-a* correspondientes.

Martinet sigue, en esencia, a Meillet cuando asegura que fue en el dominio de los demostrativos donde parece que la distinción se estableció primero. Sigue diciendo que es en los empleos pronominales donde se debe suponer un valor lingüístico con la diferencia de **so* a **sa* (pronombre demostrativo en i.e.). Hace Martinet¹¹ la sugerencia de partir de un estadio primitivo e hipotético del indoeuropeo donde la distinción entre un género masculino y uno femenino no existía. Supongamos –propone Martinet– que el elemento demostrativo **so* estaba ya en uso pero con referencia a todos los animales.

El primer momento de evolución que conduciría al establecimiento del género femenino consiste en la adición a la forma base **se/o* de un fonema final *-H* (es decir, el reemplazamiento de la *o* de **so* por una *a* que se encuentra para caracterizar una o varias palabras designando a la mujer o a un ser femenino cuando se desea, en el empleo pronominal, marcar la referencia a las nociones designadas por estas palabras).

Se piensa inmediatamente en el nombre de la mujer cuando se reconstruye el Nominativo como **g^wneH₂*, o con dos grados plenos **g^weneH₂*, sentido y forma convienen tan bien que no sería inverosímil que la variante **se-H₂*, de **se/o* haya aparecido para referirse específicamente a esta palabra. Lo que tiende a confirmar la hipótesis que es buena para remitirla a **g^wneH₂*, y en esta palabra **so*, de la que **se-H₂*, ha tomado su origen. Una vez establecida esta forma **seH₂*, oponiéndose a la forma ordinaria **se/o* se pueden, en adelante, usar las formas tradicionales **sa* y **so* en los empleos anafóricos y pronominales y con referencia a la única palabra **g^wna* nos podemos imaginar todo un juego de expansiones analógicas que han podido ser concomitantes.

Esta serie de expansiones citadas por Martinet serían las siguientes:

- 1) Una expansión semántica: la forma **sa* empleándose con referencia a otros términos que designaran mujeres y hembras, cualquiera que sea su tema, por ejemplo para **mater* y **snusos*.
- 2) Una expansión formal: la forma **sa* tendiendo a emplearse para remitir a palabras en *a* que no sean **g^wna*, igualmente si no designan seres femeninos (es el caso para *lingua* en latín.) Esta expansión está naturalmente parada si la palabra en *-a* designa un ser de sexo masculino, en latín: *nauta*, *scurra*, etc.

¹¹ A. Martinet, *op. cit.*, p. 91.

- 3) Una expansión distribucional: **sa* se extiende a los empleos adjetivales, **so g^{na}* cede el sitio al redundante **so g^{na}*, como intermediario de empleos expresivos o de formas como **sa, g^{na}*: ‘aquella, la mujer’; **sa, smusos*: ‘aquella, la nuera’. Este empleo redundante de una forma flexionada puede ser más económico que el de la forma no flexionada, cuando ella debía actuar en una situación dada: con referencia a una misma persona es más fácil de emplear **sa... *sa* que **sa... *so*, lo mismo si el segundo **sa* precede a una palabra que él determina.
- 4) Una expansión lexical: la forma alternante en *-a* se extiende:
- a) A otros pronombres en *-o*, según la proporción:

<i>*so</i>	<i>*sa</i>
<i>*yo</i>	<i>*ya</i>
 - b) A otras formas adjetivales distintas de aquéllas que se encuentran en los empleos pronominales, como puede ser en los empleos independientes. Y por último, acompañadas por el sustantivo que ellos determinan.
- 5) Una expansión flexional: la forma en *-a* se extiende a otros casos además del Nominativo; El Acusativo es, probablemente, el primero atestiguado, y la expansión ha sido más rápida en los adjetivos donde no ha sido estorbada por un sistema supletivo del tipo *-so/-tod*.

Se ha llegado a un estadio donde todo adjetivo en *-o* alterna regularmente con un tipo paralelo en *-a*. En tanto que los temas en *-a* eran, ante todo, formas pronominales dotadas de un valor de información, su empleo resultaba a menudo de una elección del hablante. Pero desde el momento en que todos los adjetivos en *-o* tienen temas paralelos en *-a* cuyo empleo no contribuye para nada al éxito de la comunicación, el uso de *-a* se automatiza y llega a la servidumbre que llamamos género. Esta servidumbre está adquirida en el momento en que los casos de no concordancia llegaron a ser tan excepcionales que una nueva generación no los registró ya como permitidos.

El problema no afecta en realidad más que a una parte de los adjetivos de la lengua, a los temáticos, a los del tipo *novus-nova*, pero, como todos los sustantivos son susceptibles de estar determinados por un adjetivo de este tipo, el problema del género se presenta para cada uno de ellos. Los neutros están desde el principio fuera de juego, puesto que, antes de que se forme este proceso, deben haber presentado en el Nominativo singular del demostrativo una forma **-tod* que excluye escoger entre **so* y **sa*.

Como pone de manifiesto Emilio Carrillo¹² en una reciente publicación: “El dualismo masculino-femenino entra de lleno en el ámbito del Principio de Concepción: la concepción existe por doquier, el género está en todo. Todo tiene sus principios masculino y femenino; la concepción y el género se manifiestan en todos los planos. Y cada ser, en cualquier plano, contiene en sí mismo los dos componentes, masculino y femenino.” Para este autor, el principio citado pertenece a las causas primeras, según enseña el *kybalión*, en donde se demuestra que el principio masculino del género dentro

¹² E. Carrillo, *Los Códigos Ocultos* (Los círculos de la Sabiduría), Sevilla, 2005, pp. 128, 129.

de las enseñanzas herméticas, se identifica con lo positivo, mientras que el principio femenino se identifica con lo negativo. Sin embargo, en la verdadera sabiduría ambos términos carecen de las connotaciones derivadas de su uso en el lenguaje vulgar, especialmente en lo relativo al polo negativo, comúnmente asociado a lo débil, frente a la fuerza y consistencia del positivo. Carrillo sigue poniendo de relieve que la ciencia actual no reconoce aún la validez universal del principio del género, aunque se esté aproximando rápidamente a su comprensión. Como anecdótico, se puede destacar que algunos investigadores han observado que en la formación de los cristales opera alguna especie de actividad sexual, incluso que la ley de la gravitación actúa en el concepto del principio de género, es decir, que la atracción por la que todas las partículas del universo tienden unas hacia otras estaría dentro de este principio.

También la psicología reconoce hoy el influjo del principio de género en el plano mental, contemplando la naturaleza de una doble mente: objetiva y subjetiva, voluntaria e involuntaria, activa y pasiva. Aquí el principio masculino de la mente correspondería a la objetiva, consciente, voluntaria o activa; mientras que el principio femenino correspondería a la mente subjetiva, subconsciente, involuntaria y pasiva. A través de toda la historia de la humanidad podemos concluir que el principio de género se manifestó siempre en diversos dualismos, como el solar-lunar, y dejó profunda huella en todas las religiones primitivas, si bien, como también ha destacado el profesor Carrillo¹³, “el ser humano tiende a abolir los dualismos, tiene anhelo de plenitud, quiere completarse, abarcar el universo, entenderlo, dominarlo. Necesita ser, a la vez, masculino y femenino”. Es decir, el concepto que predominaba en las antiguas religiones está confirmado hoy día por la psicología profunda.

Como es obvio, género y sexo no son lo mismo. Género significa concebir, procrear, crear, producir, y se aplica en gramática a la distinción entre masculino, femenino y neutro, mientras que sexo tiene un significado mucho más restrictivo, y no es más que la manifestación material del género, limitándose a las distinciones físicas entre seres machos y hembras. Por lo tanto, la distinción gramatical entre los géneros, aplicando criterios de tipo sexual, es ociosa, irrelevante e innecesaria, más bien resultaría eficaz la antigua distinción entre lo animado y lo inanimado, el que lo inanimado se escindiera en masculino y femenino, atendiendo al parecido físico que los objetos puedan tener con los conceptos masculino y femenino (recuérdese la teoría de los hermanos Grimm) es totalmente inútil. Por lo que más bien convendría una distinción absoluta entre lo animado y lo inanimado, conseguida en algunas lenguas actuales como el inglés, en donde la distinción de género sólo se manifiesta en los pronombres. Como sabemos y ha quedado destacado *supra*, el latín quedó a mitad de camino en esta cuestión¹⁴.

¹³ E. Carrillo, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ El tema aquí desarrollado es parte de otro muy querido por mí que traté hace años y que justifica su aparición, con la debida puesta al día, precisamente por dedicarlo a quien recibe este merecido homenaje.

EL RAPTO DE HELENA EN LA LITERATURA GRECORROMANA

FÉLIX SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

Acerca de este punto concreto dentro del mito de Paris y Helena se han escrito innumerables páginas por la mayoría de escritores griegos y latinos, sin duda porque el hecho del rapto fue la chispa que provocó una triste y prolongada guerra.

Paris es el hijo segundo de Príamo y Hécuba y hermano, entre otros, de Héctor, el primogénito, Creusa, Laódice, Polixena, Casandra, Deífobo, Héleno, Pamón, Polites, Antifo, Hipónoo, Polidoro y Troilo. Su nacimiento se ve envuelto en un gran prodigio. En efecto, cuando su madre estaba a punto de dar a luz, soñó que traía al mundo un haz de leña del que salían retorciéndose innumerables serpientes que prendían fuego a la ciudadela de Troya y a los bosques del monte Ida.

Dictys Cretensis nos presenta a Príamo en un momento de reflexión, cuando ya se ha derramado numerosa sangre en Troya, siendo la última víctima de esta lucha torpe y carente de un serio fundamento entre Griegos y Troyanos su hijo Héctor, el fuerte y valeroso Héctor, mil veces cantado por el insigne poeta Homero. Volviendo Príamo la mirada y el pensamiento hacia atrás, recuerda con preocupación el prodigio que precedió al nacimiento de Paris, causante directo de una guerra tan duradera como sangrienta. Pero concluye reconociendo la fuerza suprema del destino, puesto que ni aún presagiando los dioses los desastres que iba a causar aquel nacimiento se pudo evitar: ... *Alexandri natalem diem, quem evitari ne dis quidem praecinentibus potuisse*¹.

Príamo, según Apolodoro e Higino entre otros, consultó y pidió la interpretación del sueño de Hécuba a su hijo Esaco, el adivino, –que había tenido con su primera mujer Arisbe– y éste le aseguró que el niño que iba a nacer sería la causa de la ruina de Troya².

Desde un principio, pues, Paris queda predestinado y sobre su cabeza penderá una marca invisible, aunque Príamo no lo estima como culpable de todas las penalidades que sufre el pueblo troyano, sino que ve en él un instrumento del que se han servido los dioses para promover contra él y los suyos guerra tan luctuosa, de ahí que considere culpable a los dioses y no a Paris o a Helena³.

¹ Dictys, III 26.

² Apollod., II 12,5; Hyg., *Fab.* 91.

³ Hom., *Il*, III 163.

Ante el anuncio hecho por Esaco en el sentido de que la troyana de la casa real que diera a luz un niño debía ser aniquilada, Príamo se vio en la necesidad de matar a su hermana Cila y a su hijo Munipo, nacido esa mañana misma, de su unión secreta con Timoeés, e igualmente debió perdonar la vida de ambos, Hécuba y Paris, aunque Herófila y otros adivinos instaron a Hécuba a que matara por lo menos al niño.

Conocemos por la *Eneida*⁴ que aquella misma noche en que Ciseida⁵, la reina, preñada de un incendio, dio a luz a Paris, Teano alumbró a Mimante, compañero de éste y uno de los gigantes que combatió contra los dioses.

Esta leyenda del sueño de Hécuba, en opinión de Grimal⁶, está destinada a retrotraer hasta ella los orígenes del crimen que significó la perdición de Troya, ya simplemente por el hecho de haber sido la madre de Paris, ya por haberse negado a matar a éste, contra el parecer de los dioses, quedando justificadas de esta manera, hasta cierto punto, las desgracias que cayeron sobre la ciudad.

Paris fue abandonado por Agelao, no queriendo éste darle muerte, y durante cinco días una osa acudió a amamantar al niño en el monte Ida. Cuando volvió Agelao, quedó pasmado ante tamaño portento y se llevó al niño a su casa para criarlo juntamente con su propio hijo.

Otra variante sostiene que Hécuba entregó ocultamente el niño a unos pastores para que lo cuidasen en el monte Ida, lo cual podemos comprobar en Dictys Cretensis quien añade que Hécuba realizó esta acción por la costumbre de apiadarse, propia de la mujer: *Sed Hecubam more feminae miserationis clam alendun pastoribus in Idam tradidisse*⁷.

Paris fue creciendo, sin duda asistido por la protección cuidadosa de los dioses, que continúan firmes en su propósito de provocar una nueva guerra. Su noble alcornia pronto se puso de manifiesto debido a su máxima belleza, su gran valor y su inteligencia sobresaliente. En efecto, Homero, cuando presenta a Paris en el combate, lo hace destacando sus rasgos más sobresalientes, entre ellos los ya citados, belleza, valor e inteligencia, e incluso llega a equipararlo a los dioses mostrándolo con caracteres un tanto sobrehumanos, de forma que no sean extraños los calificativos referidos a destacar tales cualidades.

El rapto de Helena llevado a cabo por Paris ha provocado la reacción de cada uno de los poetas así como de los mismos personajes afectados directamente comprendiendo o culpando a ambos amantes, de forma que no es raro encontrar a un escritor en plan de juez dictaminando en favor o en contra.

Pero antes de continuar aportando la posición de cada autor con respecto al tema, debemos exponer cómo la causa última del rapto es la promesa de Afrodita hecha a Paris con motivo del juicio llevado a cabo por éste para determinar la belleza de las tres diosas, que se disputaban tan sublime galardón, por voluntad expresa de Zeus.

⁴ Verg., *Aen.* X 702.

⁵ Hécuba, hija de Ciseo, rey de Tracia, según una tradición; hija de Dimante, rey de Frigia, según otra.

⁶ P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, 1965, p. 227.

⁷ Dycitis, III 26.

Las tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita, conducidas por Hermes, el mensajero de Zeus, llegaron a las laderas del monte Ida, en donde Paris, el elegido para ser juez, aparentaba los rebaños.

Hermes, el mensajero divino, le da el mandato de Zeus de que sea el juez de la belleza de las tres diosas, a lo que se opuso, en principio, alegando su humildad para tal cometido, mas, después, aceptó la orden de Zeus que le considera tan bello como sabio en los asuntos del corazón.

Paris, pues, no sin antes haber reconocido que es un ser humano y que, por lo tanto, está expuesto a cometer los más torpes errores, rogando a las perdedoras su acatamiento a la decisión por él tomada, se dispone a ejecutar el designio de Zeus, pero antes tiene que escuchar, una tras otra, a las tres divinidades que tratan de forzar su decisión, añadiendo seductoras promesas, además de su propio encanto.

Ovidio nos sitúa en el tiempo toda la escena cuando dice que Paris observó a las diosas a la luz del claro día:

*luce deas caeloque Paris spectavit aperto,
cum dixit Veneri "vincis utramque, Venus".*⁸

Hera, la diosa de los niveos brazos, le promete el imperio sobre toda el Asia. Atenea, que parece ser en sus orígenes una diosa de la tempestad y del rayo, por lo que su atributo más corriente es la «egida», que significaba la noche tempestuosa, y su epíteto característico, utilizado por Homero a cada paso, es la diosa «de los ojos brillantes» (γλαυκῶπις), prometió al pastor la victoria en cuantos combates emprendiera.

Finalmente, Afrodita no teniendo cetros ni victorias que ofrecerle, se comprometió a dar a Paris como compañera, tras halagarle mencionando su belleza, a la más hermosa de los mortales, Helena de Esparta, cuya descripción personal se hace más detallada ante los ruegos de Paris.

Afrodita entre otras cosas le promete que le asistirá en la empresa si se dirige hacia Esparta y está segura de que Helena abandonará a Menelao, su hogar, su familia y todo para ser su esposa.⁹

La destrucción de Troya está ya más cerca. Paris come la manzana que se le ofrece volviendo a ser el más esencial instrumento del que se sirven los dioses para llevar a cabo su plan. Así lo cree Virgilio haciéndose eco de la idea de Homero, que dimos anteriormente, sobre la inculpabilidad de Paris, cuando Afrodita habla a Eneas invitándole a que no aborrezca la faz de la espartana Helena ni culpe a Paris. Y de nuevo, como Príamo, hace responsables a los dioses de la destrucción de Troya:

*Non tibi Tyndaridis facies invisa Lecaenae
culpatusve Paris, divum inclementia, divum
has evertit opes sternitque a culmine Troiam*¹⁰

⁸ Ov., *Ars* I 247.

⁹ Luc., *D. deor.* 20.

¹⁰ Verg., *Aen.* II 601-603.

siendo preciso resaltar la repetición del término “*divum*”, ya que Virgilio no quiere que pasen desapercibidos para sus lectores los agentes del derrocamiento troyano. Todo se hace según la voluntad de los dioses, de ahí que el humano sea sólo el brazo ejecutor, pero ajeno a toda responsabilidad.

El veredicto es dado: la más hermosa es Afrodita, aunque en la elección tuvo más fuerza el corazón de Paris que su razón para la que iban encaminadas las promesas de Hera y Atenea. ¿Habría sido vencedora igualmente Afrodita de no mediar la promesa de la consecución de Helena? Es creencia general que, en efecto, fue justa vencedora.

Para Ovidio es lógico que Juno y Palas pudieran parecer bellas y hermosas a Paris, sin embargo Venus venció a ambas, inferiores con respecto a ésta¹¹. Por eso se pregunta extrañado por qué todavía aquellas dos se avergüenzan de no haber ganado el juicio en los montes de Frigia¹²:

*nam cur in Phrygiis Iunonem et Palladem silvis
nunc quoque iudicium non tenuisse pudet?*

Hera y Atenea, no cumpliendo el requisito de Paris y heridas en su amor propio, se vengaron cruelmente de éste entregando su país a la destrucción y a la muerte, aunque Afrodita siempre estará al lado del troyano Paris librándole en numerosas ocasiones del peligro.

Dictys Cretensis, compañero de Idomeneo y de Merión, que habían sido los jefes del ejército griego que luchó contra Troya y que le ordenaron que escribiese los sucesos de la guerra, sitúa en el tiempo el momento en que Paris había cometido el pecado de infidelidad contra Menelao y contra Esparta.

El hecho, nos dice Dictys¹³, tuvo lugar en el tiempo en que Atreo había reunido a sus descendientes para dejarles sus heredades, asistiendo Idomeneo y Merión por un lado, por otro Palamedes y Deax, y por último Menelao, hijo de Europa y Plístenes.

El historiador Heródoto¹⁴ refiere que la injuria cometida por Paris tuvo lugar en la segunda edad que siguió a los agravios producidos entre fenicios y griegos, robándose alternativamente a Io, Europa y Medea.

La fama de los raptos anteriores –sigue diciendo el de Halicarnaso–, que habían quedado impunes, inspiró a aquel joven el capricho de poseer también alguna mujer ilustre robada de Grecia, creyendo sin duda que no tendría que dar por esta injuria la menor satisfacción.

Ya sabemos que Hesíone, hermana de Príamo, siendo éste un niño, fue raptada por Hércules, que después de haber dado muerte a Laomedonte y conquistado Troya, se la llevó como botín de guerra y la entregó en presente a su amigo Telamón. A pesar de

¹¹ Ov., *Rem.* 711 s.

¹² Ov., *Ars* I 625-626.

¹³ Dictys, I 3-4.

¹⁴ Hdt., I 3.

que este héroe había elevado a la doncella a la dignidad de esposa suya y de princesa de Salamina, jamás Príamo y los suyos se habían consolado de aquel rapto. Cuando se convocó un consejo para tratar del rescate de Hesíone y ante el fracaso de las gestiones pacíficas, Paris, que participaba con sus hermanos en el consejo, declaró que si querían enviarlo con una flota a Grecia, con la ayuda de los dioses arrebataría a los enemigos la hermana de su padre y volvería victorioso a casa. Su deseo secreto era, por supuesto, ir a Esparta para llevarse a Helena¹⁵.

De este modo, Paris, con el consenso paterno, dirigió sus naves hacia Esparta, teniendo por acompañantes en tal expedición a muchos parientes y amigos entre los que sobresale Eneas, hijo de Anquises: *Aenea aliisque ex consanguinitate comitibus*¹⁶.

No pudieron retener al herido de amor ni las luctuosas predicciones sobre las causas tan perniciosas que produciría dicho viaje, ni las exclamaciones fatídicas que aseguraban que, si venía de Grecia con una mujer, los griegos llegarían a Troya arrasando la ciudad, ni, finalmente, Enone a pesar de los ruegos encarecidos de ésta en el sentido de que no la abandonara, puesto que una fuerza superior le arrastraba, insensible ante tales coacciones. Es por esto por lo que Ovidio nos recuerda que Enone habría tenido a Paris muchísimos años, de no ser porque se lo arrebatara la concubina espartana¹⁷:

*et Parin Oenone summos tenuisset ad annos
si non Oebalia paelice laesa foret.*

Una vez que hubo llegado a Esparta fue recibido en hospitalidad en la casa de Menelao, esposo de Helena.

Según algunos autores, Menelao ya estaba ausente asistiendo a los funerales de Catreo en Creta cuando Paris arribó con sus naves a la ciudad; otros dicen que Menelao se encontraba junto a Helena a la llegada de aquél, debiendo marcharse unos días después a los funerales ya mencionados.

Sea como fuere, Paris se proponía llevar a cabo su cometido y la presencia de Menelao no iba a ser un obstáculo; al contrario, éste confiaba en ambos y permitía que Helena agasajara al huésped y gobernara el reino durante su ausencia.

Del tiempo que duró la estancia de Paris en Esparta no poseemos claras noticias. Es opinión generalizada que no transcurrieron muchos días, sino sólo los precisos para que el corazón de ambos llegase a su momento culminante. Entonces juntamente con Helena llevó consigo muchos tesoros y a cinco sirvientas, entre ellas a Etra y Climene, fieles de Helena, aunque no a Hermíone, hija de ésta, hecho que desencadenó las iras del pueblo griego que se sentía ultrajado ante semejante atrevimiento.

La gente más culta de Persia, nos refiere Heródoto¹⁸, la más instruida en la Historia, pretende que los fenicios fueron los autores primitivos de todas las discordias que se

¹⁵ Hor., *Od.* I 15; V 1-2.

¹⁶ Dictys, I 3.

¹⁷ Ov., *Rem.* 457-458.

¹⁸ Hdt., I 1-4.

suscitaron entre los griegos y las demás naciones, ya que tuvieron la arrogancia de raptar, en uno de sus desembarcos en Argos, a la princesa Io, hija de Inaco, rey de Argos, junto a otras mujeres.

Ciertos griegos llegaron después a Tiro, en las costas de Fenicia, y arrebataron a aquel príncipe una hija, por nombre Europa, pagando de este modo a los fenicios la injuria recibida con otra equivalente. No satisfechos los griegos con este robo, navegaron algunos años después hacia Colcos, a cuyo rey quitaron una hija llamada Medea.

Según dicen los persas, prosigue Heródoto, no hubo más hostilidades que las de estos raptos mutuos, siendo los griegos quienes tuvieron la culpa de que en lo sucesivo se encendiese la discordia, por haber empezado sus expediciones contra el Asia antes que pensasen los persas en hacerlas contra Europa.

En su opinión, el hecho de robar las mujeres es algo que repugna a las reglas de la justicia; sin embargo, piensa que es reflejo de la poca cultura y civilización el tomar con tanto empeño la venganza por ellas, y por el contrario, cuando los pueblos no hacen caso de las que han sido robadas, manifiestan con ello ser gente cuerda y política, porque –y aquí está el punto culminante de estas reflexiones– bien claro está que si ellas no lo quisieran de veras nunca habrían sido robadas.

En efecto, ¿es un tópico el rapto de Helena? ¿No es más bien un deseo por su parte de ser raptada? ¿Acaso Paris era débil en hermosura para no haber enamorado a Helena?

De esta misma forma se expresa Ovidio, uno de los poetas latinos que más se ha interesado en la guerra troyana, en cuya opinión si algún culpable existe, ése es Menelao; por lo cual absuelve totalmente a Helena de responsabilidad porque ella sólo usó de la complacencia de su esposo¹⁹. Es más, increpa a Menelao reprochándole que se haya ido sin Helena a Creta y haya permanecido allí tranquilamente alejado de ella, hasta que Paris se la hubo robado. Entonces no puede pasar sin su esposa y con el amor de otro creció el suyo²⁰.

Sobre el viaje de regreso a Troya de Paris llevando a Helena hay infinidad de discrepancias, lo cual podríamos afirmar que es una constante en la literatura clásica, y al respecto hemos de acudir a unas ideas de José Alsina acerca de las variantes míticas en la literatura²¹.

Según éste, no es muy sorprendente, en principio, la existencia de variantes de detalle dentro de una leyenda, una tradición o un mito, ya que dos o más regiones pueden ofrecer versiones más o menos divergentes de un cuento o una leyenda, debidas a la rivalidad o a motivos políticos, e incluso en versiones poéticas de una leyenda cada poeta, aun manteniéndose fiel al núcleo central, introduce variantes de acuerdo con su propia manera de ver las cosas.

Continúa diciendo Alsina que quizás sea Grecia el ejemplo más patente de las múltiples variaciones a que pueden someterse los temas mítico-literarios y aduce el texto

¹⁹ Ov., *Ars* II 359 ss.

²⁰ Ov., *Rem.* 775 s.

²¹ J. Alsina, *Literatura Griega*, Barcelona, 1967, p. 246 ss.

de Pausanias (IX 16, 7), que decía que “los griegos nunca están de acuerdo sobre un relato mítico”.

Las causas que originan las múltiples versiones de un mismo mito son, según Alsina, el hecho de que el poeta pueda adoptar las formas más diversas si adopta la versión de una ciudad o de otra; otras veces, son causas políticas, otras, religiosas; en algunas ocasiones el poeta busca, con estas considerables modificaciones, motivar la tragicidad de los temas por ellos poetizados o, simplemente, su interpretación personal del mito le induce a introducir ligeras variantes.

Con esta visión vamos a analizar las variantes más importantes acerca del viaje desde Esparta, comenzando lógicamente por las versiones más antiguas.

Homero, aunque no de forma extensa, alude a una ruta en exceso larga seguida por Helena y Paris, que tras pasar por Sidón no sin llevarse mujeres y objetos valiosos, llegaron a Troya. Ella permanece durante toda la guerra en Troya²².

Los *Cantos Ciprios* relatan que Paris llega a Troya con Helena en tres días de tranquila navegación, lo cual se opone radicalmente a la versión de Homero, basándose Heródoto en esta diferencia para negar que el propio Homero sea el autor de los citados Cantos Ciprios.

Estesícoro nos proporciona una buena base para estudiar la cuestión de las modificaciones de los mitos. De este poeta siciliano sabemos que se enfrentó a una serie de temas homéricos introduciendo numerosas modificaciones en las leyendas, ya con el fin de darles un colorido siciliano, ya para poner de acuerdo con la mentalidad dórico-aristocrática de su época los mitos de sus poemas.

La variante más importante introducida por él se refiere al tratamiento de la figura de Helena siempre en un tono acusatorio.

Comentando Alsina este ejemplo de variante mítica dice lo siguiente:

“Aunque sólo conocemos estas cuestiones a través de noticias sueltas, está fuera de duda que Estesícoro escribió un poema, la *Palinodia*, en el que, cambiando su interpretación del tema del rapto de esta figura, que antes había poetizado en su poema *Helena*, sostiene que la heroína no fue por su propia voluntad a Troya, sino que los dioses fabricaron una “imagen” parecida a ella y la entregaron a Paris, mientras la Helena auténtica permanecía en Egipto”²³.

Finalmente, ha sido Eurípides, uno de los escritores antiguos que más directa y extensamente ha tocado el presente mito, quien nos ofrece una variante de este tema muy semejante a la ofrecida por Estesícoro, al cual debe probablemente la idea de la “imagen”.

En efecto, sostiene Eurípides que Helena no ha estado en Troya y que, en cambio, un fantasma de Helena es el que acompañó a Paris, como apreciamos a través de sus obras *Helena* y *Electra*, entre otras, donde nos dice que es del palacio de Proteo en Egipto de

²² Hom., *Il.* VI 289.

²³ J. Alsina, *op. cit.*, p. 248.

donde vuelve Helena; pues ella no ha ido nunca a Frigia. Pero Zeus, para suscitar entre los humanos la discordia, había enviado a Troya un fantasma de su parecido²⁴.

Heródoto debe conocer la versión de Estesícoro, ya que sigue las directrices impuestas por éste sobre la estancia de Helena en Egipto mientras tiene lugar la guerra de Troya. Y aporta unas razones, que nos parecen hasta cierto punto aceptables, para demostrar que Helena no pudo estar de ninguna manera en Troya, porque, de haber permanecido allí en la realidad, “ni Príamo ni sus demás familiares hubieran sido tan insensatos como para querer poner en peligro sus vidas, sus hijos y su ciudad con tal de que Alejandro pudiese vivir con Helena”²⁵.

Insiste Heródoto que en el supuesto de que al principio de la contienda tomaran la decisión de no restituirla, Príamo, al ver caer tanto troyano combatiendo con los griegos, incluso a sus hijos, la habría devuelto a los aqueos, “aunque el propio Príamo hubiese convivido con Helena”²⁶.

“Además, el trono no iba a recaer en Alejandro, de modo que, por ser Príamo anciano, el gobierno estuviera en sus manos, sino que era Héctor, que era mayor y más hombre que Alejandro, quien iba a heredarlo a la muerte de Príamo; y no le convenía permitir los desmanes de su hermano, sobre todo cuando, por su culpa, grandes infortunios le afectaban a él en particular y, en general, a los demás troyanos”²⁷.

Heródoto, en fin, juzga que la destrucción de Troya es algo querido por la divinidad con el fin de hacer patente a los mortales que los dioses castigan horrorosa y ejemplarmente los atroces y enormes atentados de aquellos que alteran las normas ético-sociales. Con esto se muestra más religioso que Eurípides, quien ve en la destrucción la voluntad de Zeus con el solo fin de aliviar a la Tierra de una gran multitud de mortales.

El P. Bartolomé Pou al referirse a esta idea opina que Heródoto “parece penetrado de la operación de Dios sobre los Imperios de la Tierra, que también se deja ver en el Viejo Testamento, y de la máxima de que las naciones y sociedades pagan siempre su merecido sobre la Tierra, aun cuando para algunos particulares se dilate el castigo para la otra vida”²⁸.

La visión adoptada por estos autores griegos sobre la actitud de ambos amantes varía de unos a otros igual que se ha producido variación en la historia misma del tema.

En la *Iliada* homérica, Helena y Paris son dos participantes de excepción en la guerra, siendo conscientes del gran delito cometido, y por tal motivo la figura de ambos está sometida a cambios bruscos en su manera de actuar.

Es norma general que siempre que Homero “pinta” a Paris lo hace destacando su magnificencia, su poder y su deiformidad. Contrasta grandemente en este sentido la

²⁴ Eur., *El.* 1280-3.

²⁵ Hdt., II 120,2. (La traducción que sigo en los textos de Heródoto es la de Carlos Schrader. Ed. Gredos).

²⁶ Hdt., II 120,3.

²⁷ Hdt., II 120,4.

²⁸ Nota a Hdt., II 120,5 (Trad. a cargo del P. Bartolomé Pou, ed. Obras Maestras, Barcelona, 1968).

descripción de Paris cuando va a enfrentarse al ejército griego, semejante a un dios, con una piel de leopardo en los hombros y desafiador de los más valientes argivos²⁹, con la cobardía experimentada una vez que ha visto a Menelao³⁰, por lo que es justamente reprendido por su hermano Héctor³¹. A través de las palabras de éste podemos advertir cuál era la opinión del pueblo en general y la de Homero en particular: Paris es de hermosa figura, mujeriego y seductor, al mismo tiempo la vergüenza y el oprobio de su pueblo, exento de valor y de fuerza y causante de la guerra. Si bien, en alguna ocasión, el propio Héctor alaba su valentía aunque comprende que a veces se abandona y no quiere pelear.

También es objeto de reproche por parte de Helena con ocasión de la vergüenza sufrida en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Menelao, echándole en cara las blasonerías de ser superior en fuerza, en puños y en el manejo de la lanza³². Con todo, Paris aparece como un gran combatiente y excelente guerrero presto a dirigir o a luchar.

En cuanto a Helena, desde un principio es absuelta de culpa por Príamo, quien no ve sino una acción de los dioses contra Troya.

Los ancianos del pueblo, que no combatían, pero que eran buenos arengadores, a la vista de Helena creen que no es reprehensible que los troyanos y los aqueos sufran tantos males por una mujer como ésta, cuyo rostro tanto se parece al de las diosas inmortales. Pero, aun siendo así, opinan que debe irse en las naves antes de que se convierta en una plaga para todos. Ella misma es consciente de su culpabilidad cuando lamenta ante el cadáver de Héctor su desgracia, prefiriendo haber muerto antes. Con el corazón afligido, llora por él y por sí misma, desgraciada, pues ya no habrá en Troya quien sea amigo y benévolo con ella³³. De ahí que se encuentre totalmente sola en medio de las miradas airadas y las ofensas de todos.

Como podemos apreciar, sólo Príamo y Héctor han tratado a Helena con palabras afables y cariñosas; los demás, conforme la guerra ha producido más muertos, han ido acrecentando su odio y su repulsa hacia la que consideran la única causante de tales males.

Estesícoro es uno de los escritores que más se ha distinguido por sus reproches contra Helena, a la que intenta quitar la aureola que desde Homero habían respetado los poetas, no en balde se ha considerado a aquél totalmente antihomérico.

Estesícoro es un innovador de leyendas, rasgo que habrá de tenerse en cuenta para comprender el carácter de su producción.

En cierto modo, opina J. Alsina³⁴, es lícito afirmar que el poeta de Hímera ha recreado toda la tradición épica anterior, adaptándola al género lírico y dotándola de un

²⁹ *Il.*, III 15-20.

³⁰ *Il.*, III 30-32.

³¹ *Il.*, III 38-57.

³² *Il.*, III 428-436.

³³ *Il.*, XXIV 762-775.

³⁴ J. Alsina, "La *Helena* y la *Palinodia* de Estesícoro", *Eclás*, t. IV, vol. 22, 1957, pp. 157-162.

mero sentido que coincide con el espíritu aristocrático-espartano, que constituye la base fundamental de la mentalidad arcaica.

Estesícoro en su *Helena* desacredita a la protagonista de la obra censurando ásperamente la conducta de ésta y diciendo que no fue Helena en persona sino un fantasma de ella el que había seguido a Paris hasta Troya.

Ante estas acusaciones, se dice que los Dioscuros lo dejaron ciego en castigo por haber difamado a su hermana. Le fue restituida la vista una vez que escribió la *Palinodia*, en la que el poeta se retractaba de sus afirmaciones anteriores acerca de Helena y entonaba un canto de arrepentimiento, alabándola y afirmando que no había tenido nada que ver con la guerra de Troya.

Horacio se hace eco de este hecho aludiendo al poder de la plegaria del poeta sobre Cástor y Pólux, hermanos de Helena, los cuales, vencidos por el arrepentimiento de Estesícoro, le restituyeron toda la luz que le habían quitado³⁵.

Asimismo, Ovidio refiere esta tradición diciendo que el poeta (Estesícoro) que llenó de oprobio a la esposa de Menelao, mejor aconsejado, cantó después sus alabanzas³⁶.

Esquilo no habla de Helena como de una mujer perdida sino como de un demonio, de una Erinis, de una fuerza natural o sobrenatural, pero sin acusar a nadie nada más que al destino.

En revancha, Eurípides, en una gran parte de su obra, se ha abatido contra el personaje, tornándose la imprecación en insulto y haciendo de Helena el tipo de la espartana que a él le gusta imaginarse atada a todos los vicios.

Por otro lado, mientras que normalmente en la *Iliada* Helena sólo se acusa a sí misma, en Eurípides las acusaciones contra ella son de todas clases y provienen de todos los personajes: Helena es condenada en las *Troyanas* y su propio esposo se encarga de la ejecución de la sentencia. Peleo la llama una perra traidora en *Andrómaca*, etc.

La guerra de Troya y la subsiguiente destrucción y saqueo llevan consigo el fin del mito de Paris y Helena de una forma violenta y trágica, aunque es algo que se ha vislumbrado desde un principio, pues parecen ambos llevar un signo que los predestina y del que no pueden evadirse.

La destrucción de Troya, decimos, ha causado la ruptura del mito de una forma física, mas no ha podido borrar su recuerdo que ha permanecido poeta tras poeta, unos manteniendo vivos los amores de ambos, otros, los menos, castigando duramente la osadía a que han dado lugar esos amores.

³⁵ Hor., *Ep* XVII 41 ss.

³⁶ Ov., *Ars* III 49.

LA MEDICINA FILOLÓGICA DE MIGUEL DE VILLANUEVA*

M^a TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

La atención prestada a los textos de la antigua medicina grecolatina, estudiados con procedimientos propios de la Filología, fue uno de los principios que mejor definieron el Humanismo médico del siglo XVI. El acceso directo a los textos a través del conocimiento de las lenguas clásicas, de la crítica textual y de la traducción fue el medio que sirvió, en efecto, para explicar y, en su caso, criticar la antigua medicina.

El recurso a estos procedimientos de acceso es manifiesto en las obras de los más importantes médicos humanistas europeos, y es lo que encontramos también en la *Syruporum uniuersa ratio* de Michael Villanovanus, o Miguel Servet¹.

Esta obra, publicada por primera vez en París en 1537, ilustra bien cómo la Filología está en la base de la exposición médica y de controvertidos temas de la medicina del siglo XVI. En efecto, en ella Miguel de Villanueva se esfuerza por demostrar cuál es la verdadera naturaleza del proceso de cocción² y la utilidad de los jarabes que, por su origen y empleo entre los árabes, no gozaban de mucha estima entre algunos humanistas. En este último punto, el de Villanueva intenta realizar una suerte de *conciliatio* entre árabes y médicos antiguos, especialmente griegos, intentando demostrar que también

* Este trabajo ha sido realizado en el ámbito del Proyecto de investigación BFF2003-04117, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (España) y por fondos FEDER.

¹ La naturaleza filológica de este y otros escritos de Miguel Servet ha sido señalada por estudiosos como Ch. D. O' Malley (*Michael Servetus. A Translation of his Geographical, Medical and Astrological Writings with Introductions and Notes*, Londres, 1953, p. 38), A. Alcalá (*Dos escritos científicos de Servet. Apología contra Leonardo Fuchs y Discurso en pro de la Astrología*, Villanueva de Sijena, 1981, p. 8) y D. Gracia Millán (*Teología y Medicina en la obra de Miguel Servet*, Villanueva de Sijena, 1981, pp. 13-16). Los dos primeros se refieren a una medicina muy centrada en cuestiones filológicas, y el tercero establece la Filología como una de las disciplinas que interesaban a Servet, junto a Medicina y Teología. La cuestión es que son dos parcelas de una misma disciplina.

² Sobre la terminología empleada desde la Antigüedad hasta el Renacimiento para designar este proceso, referido tanto a la transformación del alimento como a la de otros elementos corporales como los humores, cf. M^a Teresa Santamaría Hernández, "El léxico latino de la fisiología en los textos del humanismo médico renacentista: la tradición de *coctio*, *concoctio* y *digestio* desde la Antigüedad", *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos, 21-25 de septiembre de 1999* (J. F. González Castro, J. L. Vidal, eds.), vol. 3, Madrid, 2002, pp. 407-414.

éstos utilizaron determinadas sustancias equiparables a los jarabes de aquéllos, tanto por su modo de composición como por sus indicaciones y efectos. Por todo ello esta obra se inserta claramente en la polémica arabismo / humanismo que, con una proyección tanto de contenido como formal o lingüística, se suscitó en la medicina renacentista³.

En la obra que nos ocupa, la base de todas las explicaciones es filológica, pues éstas se plantean siempre, en su exposición o en sus críticas, desde la correcta o incorrecta interpretación de los textos antiguos. En este sentido, el desarrollo mismo de la obra nos muestra un autor plenamente conocedor de los principios de la medicina humanista. Nada mejor, por tanto, que la propia obra y el análisis de lo dicho en ella para descubrir y sacar a la luz la presencia real de estos principios⁴.

Ya desde el comienzo la obra se propone como un comentario de textos griegos, fundamentalmente de Hipócrates y Galeno, cuando en el título se ofrece la finalidad de la misma (*ad Galeni censuram*) y lo que será un capítulo importante: *cum expositione aphorismi: Concocta medicari*⁵. El mismo autor se presenta como acérrimo galenista (10v, 21-22 *sacra est autoritas Galeni*) que va respondiendo a las distintas cuestiones con la autoridad de su modelo y también de Hipócrates (11v, 15-16 ... *nos docuit Hippocrates: ita ut eius autoritas non parum subsidii sit nobis allatura*). Por supuesto, hay una recomendación implícita de leer todas las obras del corpus galénico para adquirir un buen conocimiento de la medicina (13, 7 *Nam si totum legas Galenum, nunquam inuenies ...*), algo de lo que él da fe con las numerosísimas citas y referencias que ofrece. Conectando la valoración del modelo en sus contenidos con una valoración formal, Servet reconoce en Galeno la *elegantia* expresiva (32v, 17-18 *ut eleganter Galenus lib. 4. de sanit. tuend.*), una cualidad que los médicos filólogos atribuían, ya tópicamente, a sus más preciados autores como marca de sus intereses filológicos y relacionando autores médicos con antigua retórica o, lo que es lo mismo, medicina y filología.

Sin embargo, el respeto a la autoridad se combina con el valor de la experiencia, a la manera renacentista: 25v, 16-19 *ergo et in ventriculo ita fiet concoctio, cum ea, testibus Aristotele et Galeno, sit elixationi similis. Experientia id quoque docet: nam exaequatum primo chylum, semper deinceps incrassari videmus*

No son, sin embargo, Hipócrates y Galeno los únicos autores de la Antigüedad en que se basa Miguel de Villanueva para desarrollar toda su exposición, sino que recurre también a otros autores latinos o griegos: Celso, que era uno de los autores emblemáticos para la medicina humanista por su lengua y su estilo; Dioscórides, que todavía

³ Sobre los escritos que motivaron la publicación de esta obra véase mi trabajo “Antecedentes y génesis de la *Syruporum universa ratio* de Michael Villanovanus”, en prensa en las *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto* (Alcañiz, 9-14 de mayo de 2005).

⁴ Para este trabajo hemos utilizado la edición de Venecia 1545, en el ejemplar R / 38908 de la Biblioteca Nacional de España. Para los fragmentos escritos en griego mantenemos las lecturas, ortografía y puntuación que ofrece la edición renacentista.

⁵ Se trata del aforismo hipocrático I 22. También el *sermo quartus* lleva por título *Expositio Hippocratici aphorismi*, y comienza subrayando que lo que aquí se ofrece es un comentario: 30v, 3-5 *Hippocratica sententia, quam enarrandam suscepimus, scripta est in hunc modum: ...*

era un básico en el terreno de la materia médica y fue muy traducido y comentado en el Renacimiento; Antonio Musa, Rufo de Éfeso. Se recurre también a los médicos bizantinos (Oribasio, Ecio, Pablo de Egina, Alejandro de Tralles) como receptores de la doctrina galénica, cuyos fragmentos y afirmaciones sirven para reforzar las opiniones. Aparecen también los filósofos Platón y Aristóteles, sólo por su relación con los temas de tipo fisiológico que se tratan.

En relación con el pensamiento médico más humanístico, se expresa varias veces la idea, tan repetida en las obras más representativas de esta corriente ideológica, de restitución de la antigua medicina, que se creía muy deteriorada por su paso por la Edad Media y la medicina árabe:

Praef. 3, 3-17 Munere quodam diuino Galeni γένεσιν καὶ παλιγγενεσίαν, ad varios mortalium casus necessario concessam, rei ipsius admiratione ducti, cogimur profiteri. Fuit enim antiquis natus, ut medicinam cum suo Hippocrate, profunda caligine obrutam, in lucem reuocando suscitaret: ut Thessalios, Erasistratios, et alia id genus portenta, a quibus ars diuina fuerat commaculata et discerpta, profligando interimeret. Renascitur vero felici nostro seculo, ut seipsum turpius deformatum, in pristinum candorem restituens illustret: ut Arabum copiis occupatam arcem, velut postliminio reuersus, eripiat: et ea, quae corruptis barbarorum sordibus fuerant conspurcata, repurget.

Éste es el paso previo para pasar al certamen con los árabes. El autor expresa esta entrada en acción con las frases tópicas propias también de otras obras apologéticas del mismo tipo surgidas en su entorno⁶:

39v, 13-24 *Superest Arabum certamen, in quod et alii plures sunt prouocati: An tenues humores, praeparatione ad expulsionem egeant. In idem nos quoque descendere coacti, nouis stratagematis utentes, copiam pugnandi hosti faciemus. Prodeat igitur primus in aciem princeps Auicenna ... Si aliis validioribus machinis non impetant nos Arabum turbae, facile huius imbelles ictus retundemus, copias ex Aristotele et Galeno, in praesidiis iam antea collocatas, euocantes.*

⁶ Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento de Symphorien Champier, médico que tuvo relación con Servet durante su estancia en Lyon y que se ve implicado en algunas de sus obras, en su *Apologetica disceptatio, qua docetur an sanguis mitti debeat in Causone*, publicada con su *Campus Elysus* (Lyon, 1533), donde también se habla de *certare*: 59, 2-4 *Tamen nec petulanti, nec contumelioso sermone res agitur, sed literis et eruditione certatur*. Y lo mismo encontramos en los *Dialexeon Medicinalium libri duo* (Lyon, 1536) de Sébastien Monteux, otro personaje del mismo entorno: *ep. nunc. 2, 7-8 Hoc honestum certamen dignissime Pontifex, nunc certamus*. Sobre S. Champier, implicado en distintas polémicas de tipo médico, *cf.*, entre otros, M. P. Allut, *Étude biographique et bibliographique sur Symphorien Champier, suivie de divers opuscules françois de Symphorien Champier. L'ordre de Chevalerie, le Dialogue de noblesse et les antiquités de Lyon et de Vienne*, Lyon, 1859 (reimpr. 1972), pp. 55-59.

Siguiendo, pues, uno de los principios fundamentales del humanismo médico, el de Villanueva plantea, en el terreno concreto de la *coctio*, el enfrentamiento entre los conocedores de los textos griegos y las interpretaciones de los árabes que, según él, en este caso estarían equivocadas:

4, 11-24 *Princeps enim Auicenna Fen prima primi, doctrina sexta. cap. 3. de facultatibus agens naturalibus, concoctricis (quam digestiuam appellat) varias enarrat functiones ... Auicenna porro in ipsa re turpius errauit, facultatis illius operationes eiusmodi somnians.*

42, 10-13 *Deum immortalem, quam attentum auditorem Hippocrates et Galeni, se nobis praebet magnus Auicenna. Quem vel ex his colligas, nunquam in Galeni lectione versatum.*

Sin embargo, en el caso de la *Syruporum*, los árabes no son los únicos criticados por no haber entendido a Galeno, sino también algunos contemporáneos. De ellos sólo se menciona explícitamente a Giovanni Manardo, uno de los grandes médicos humanistas italianos que intervino directamente, con sus obras, en la restitución de Galeno y en la crítica contra los árabes⁷ y había publicado una de sus *Epistolae medicinales* (13, 1), fechada en 1531, dedicada a este tema. Es ésta precisamente la que suscita las críticas en la obra que nos ocupa⁸:

4v, 2-5 *Caeterum principis (Auicennae) errorem sequuti sunt, non Arabes modo, sed et qui Galenum ducem profitentur. Manardus enim epistola prima libri 13. secretos illos humores in morbis concoqui ... tradit ...*

Por eso Servet lo une en sus críticas al máximo representante de la medicina árabe, aunque en realidad ambos autores hubieran pertenecido a grupos muy distintos:

33v, 24-28 *Sed latius omnia se pandent, si Manardi rationes, Auicennae, et Rasis dissidia, de bile concoquenda, vel initio purganda, adamussim executiamus. Cum autem nulla eius possit esse coctio, ut ostendimus, inepte illi concoctionem somniant.*

También en este caso, y aun siendo Manardo un insigne galenista y médico filólogo, las acusaciones se centran en la incorrecta comprensión de los textos de los autores griegos. En efecto, es acusado tanto de corromper a Galeno:

⁷ Y así lo valoran Champier en algunas de sus obras y el propio Miguel de Villanueva, pero eso no lo dejó, evidentemente, libre de crítica.

⁸ De la estructura y contenido de esta epístola, y de su relación con la obra de Servet, me he ocupado en el ya citado trabajo "Antecedentes y génesis de la *Syruporum universa ratio* de Michael Villanovanus" (cf. nota 3).

23, 5-7 *Satis iam videre licet, quam detorte alio traxerit Manardus verba Galeni, et eis perperam abusus.*

como de no entender bien el aforismo hipocrático y no valorarlo en relación con otros aforismos:

34v, 15-17 *Licet ergo in multis vera dixerit Manardus, tamen aphorismi mentem ignorans, eum perperam damnat*⁹.

En la misma línea de depuración de los textos se sitúa la crítica sobre la inadecuada utilización de los escritos de Oribasio:

46v, 18-22 *Oribasius enim, quem passim et perperam citari audies, caute euacuandos succos intelligit per missionem sanguinis, nam scripsit hanc sententiam capite de missione sanguinis, quod est caput septimum libri primi ad Eustadium (sic).*

Como se puede suponer por todo lo expuesto, en la base de todas estas críticas y comentarios que ofrece el autor está el conocimiento de las lenguas clásicas que, combinado con el de los textos médicos, permite al humanista interpretar los términos y su significado, a la vez que realizar observaciones sobre crítica textual y traducción. En el caso que nos ocupa, esta labor se había visto facilitada por las ediciones de textos médicos antiguos, sus traducciones y obras exegéticas que los médicos filólogos sacaban a la luz y que, con sus usos léxicos y comentarios, iban marcando la pauta de un latín médico acuñado a la manera clásica¹⁰.

El conocimiento de la lengua y del léxico específico de la medicina se descubre en la obra que nos ocupa tanto en el terreno del latín como en el del griego. En cuanto al empleo de éste último, lo encontramos, en primer lugar, en las glosas que el autor inserta en el discurso latino y que resultan fundamentales en una exposición exegética de textos médicos como es ésta¹¹. En segundo lugar, encontramos el empleo del griego

⁹ También en el mismo sentido: 37v, 1-6 *Non est ergo, quod ex hoc aphorismi loco, omnes purgationes sibi initio licere, putet Manardus: cum propter sanguinis missionem sit magis ab Hippocrate dictum: si quid videtur mouendum, moue: cum etiam in alio aphorismo, raro esse in principio purgandum dicat: et in nostro, tantummodo, quando turgent.*

¹⁰ Para las ediciones y traducciones renacentistas de Galeno, cf. R. J. Durling, "A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), pp. 230-305. Sobre la tradición de la obra hipocrática, cf. E. Littré, "Éditions, traductions et commentaires", *Hippocrates. Opera omnia*, vol. 4, Amsterdam, 1962 (= París, 1844), pp. 446-457; W. D. Smith, *The Hippocratic Tradition*, Ithaca-Londres, 1979; G. Maloney-R. Savoie, *Cinq cents ans de Bibliographie Hippocratique (1473-1982)*, Québec, 1982.

¹¹ Por ejemplo: 30, 19-22 *Alii excrementa, alia ratione, quam ob cruditates, incrassescunt, et exiccantur, ut σπυραθώδη, id est, in gyros seu spyras conuoluta reddantur, instar deiectionis caprarum;* 31v, 1 *Humor autem qui vere ὀμός dicitur ...;* 51, 6-8 *Looch non ita bibitur, sed ore retentum lingitur: estque Galeno usitatum, dictum ἐκλειγμῶ, nobis linctus;* 52, 6 *Προπόματα vero praepotiones dixeris; etc.*

en las citas de fragmentos de Hipócrates y Galeno, acudiendo para ello a las más importantes ediciones y traducciones renacentistas de estos autores¹². La presentación de los textos en griego, seguidos de su traducción latina, tiene una clara justificación: obedece al deseo de precisión que corresponde al buen filólogo, que busca la exactitud en el acceso directo a los textos originales. Esto se deduce casi siempre de las aclaraciones previas de Servet, que considera que el verdadero sentido de un autor –en este caso, Galeno– sólo se desprende de sus palabras originales, como explica antes de ofrecer un fragmento correspondiente al *Ars medica*, con su traducción: 9, 25-26 *Sed vera Galeni sententia ad hunc modum ab eo scripta legitur ...* Por esta razón, ofrece los textos griegos cuando va a comentar un texto (21v, 2-5 *Praestat vero totam eius orationem exscribere, quae scripta legitur lib. 2. de ratione vic. com. 44. Ibi cum Hippocrates crudae bilis meminisset, Galenus locum illum ad hunc modum interpretatur ...*), a ilustrar el significado de un término (33v, 9-10 *Nam tales ὀργᾶν quodammodo dicuntur, et ita exponit Galenus lib. 8 de compo. med. sec. loc. his verbis ...*), a hacer probationes (12, 28 / 12v, 1-2 *Alius est locus Galeni in fine libri de constitu. artis medicae, qui solus huic disputationi finem imponere sufficit; 12-13 Non est quod alias probationes desideres, si quae hoc loco docet, intelligas*), o a dirimir una controversia (20v, 1-2 *Hanc enim controuersiam dirimit lib. secundo ad Glauconem, his verbis ...*).

El recurso al texto griego se hace especialmente necesario en los casos en que Miguel Servet matiza traducciones de determinados términos o recoge observaciones sobre crítica textual, aunque sean las realizadas por otros importantes médicos filólogos. Es lo que sucede, por ejemplo, en la traducción del término ὀργᾶ que precede al comentario del aforismo I 22 en la sección cuarta de la obra, donde además comenta posibles variantes textuales:

30v, 3-17 *Hippocratica sententia, quam enarrandam suscepimus, scripta est in hunc modum: Πέποννα φαρμακεύειν, καὶ κινέειν, μὴ ὠμά. μὴδ' ἐν ἄρχῆσι, ἦν μὴ ὀργᾶ. Τὰ δὲ πλεῖστ' οὐκ ὀργᾶ. id est, Concocta medicari, atque mouere, non cruda: nec in principiis, nisi turgeant: ut plurimum vero non turgent. Ita communiter vertunt. Ego tamen, pruriant dicerem potius quam turgeant, sumpta a lasciuiantibus animalibus similitudine, ut ait Galenus. Sunt qui explodant verbum illud, nec in principiis: quod tamen Galenus legebat, ut citat in commentario aphorismi vigesimiquarti, eiusdem sectionis, et lib. 8. de comp. med. sec. loc. primo cris. cap. 9. de totius morbi tempo. et lib. 4. de ra. vic. comen. 38.*

Del mismo modo, el de Villanueva recurre al texto griego para precisar el significado del término διεφθαρμένον en Galeno (*I de dif. febr.*, cap. 4):

¹² Que, sin embargo, no cita explícitamente. Tan sólo se refiere en alguna ocasión (para criticarlos) a los traductores o a las traducciones con las expresiones *noster interpres* (5v, 28), *versio communis* (29v, 9), *communiter vertunt* (30v, 10), *interpres* (61v, 9).

9v, 28 / 10, 1-5 *Respondeo, si corruptum more philosophorum intelligas, id non magis est possibile, quam idem corruptum numero reproduci, nec eo modo verti debuit διεφθαρμένον: sed, vitiatum, aut commaculatum. Quia tamen latinis id ipsum est corrumpere, non est damnandus interpres: clarius vero sic vertendum: ...*

o para presentar una enmienda sobre el texto del *de medendi methodo ad Glaucouem* realizada por Günther von Andernach:

61v, 9-19 *Sed interpres male collocata habuit puncta in codice graeco: cuius verba sic habent: ἔντερα δὲ, ταῖς κάτω διαχωρήσεσιν, ὡσπερ οὖν καὶ σπλῆνα. καὶ νεφροὺς μὲν, ταῖς δι' οὐρῶν. id est, Intestina autem per inferiores excretiones, quemadmodum et splenem. Et renes sane, per urinas. Dictio enim μὲν, initium alterius sententiae in renibus facit. Hunc locum ita castigandum censebat diligentissimus ille Galeni restitutor, et de re medica optime meritus, Guinterius Andernacus, cum graece loquentem Galenum publice apud Parisios enarraret¹³.*

Frente a esta situación, no todos los textos procedentes de los autores griegos se citan en su lengua original. Por el contrario, muy frecuentemente las palabras de los autores griegos (Hipócrates, Galeno, Oribasio, Ecio, Pablo de Egina, Alejandro de Tralles) son citadas o resumidas en latín, cuando Servet ya no necesita ser tan preciso en la forma, sino que sólo desea aportar datos de contenido, y para ello le sirve simplemente la cita latina¹⁴.

Además del empleo del griego, otra de las parcelas lingüísticas del humanismo médico que encuentra su reflejo en la obra que nos ocupa es el intento de conseguir para la medicina un latín de niveles clásicos, que prescindiera de la corrupción a que lo había sometido la Edad Media. Esto, que se proyectaba en terrenos lingüísticos como la morfología y la sintaxis, se conseguía muy bien igualmente con algunas elecciones léxicas que resultaban muy adecuadas para marcar diferencias con el uso medieval. En la *Syruporum*, el mejor ejemplo lo encontramos en la oposición de los términos clásicos *coctio* y *concoctio* frente al medieval *digestio* para designar el proceso de transformación a que son sometidos en el organismo los alimentos y los humores. El uso de los

¹³ Hay otros casos en que Servet discute también las versiones existentes de los fragmentos de Galeno que comenta: 5v, 25-29 *Sed ipsam Galeni diffinitionem proferamus, ut veram morbi concoctionem probemus, quam ille nobis definit libro primo de morbis popularibus. Adscribam graeca illius verba, quia male traduxit ea noster interpres; 29v, 8-10 *Alia differentia traditur a Gale. lib. 1. cris. c. 12. cuius verba hic ascribam, quia versio communis non satisfacit.**

¹⁴ Esta tendencia a la práctica y a la economía de espacio, que en ningún caso puede interpretarse como resultado del desconocimiento de la lengua o los textos griegos, se opone precisamente a la práctica que Servet y otros autores criticaban a Leonhart Fuchs, al que acusaban de aumentar el volumen de sus obras con fragmentos griegos. Cf. al respecto Ch. D. O' Malley, *Michael Servetus ...*, op. cit., p. 42.

dos primeros constituía la elección clásica, reforzada por el empleo de los modelos Plinio y Celso; la segunda era la traducción que, para el mismo concepto, empleaban los *barbari* medievales, que, sin embargo, no correspondía al significado que el mismo término tenía en la medicina latina antigua, donde aportaba el matiz de movimiento y distribución del elemento transformado, una vez producida la cocción. El autor de la *Syruporum* se hace eco de esta cuestión lingüística ya en el *sermo primus* cuando se dispone a definir el proceso. Aquí distingue, como ya hemos comentado, entre concepto árabe, también equivocado, y error lingüístico ‘bárbaro’, pues atribuye el conflicto al intérprete latino medieval:

4, 19-24 *De nominibus cum Arabe contendere non licet, cum interpres potius reprehendendus veniat, quod facultatem digestiuam pro concoctrice nominarit. Auicenna porro in ipsa re turpius errauit, facultatis illius operationes eiusmodi somnians.*

En la misma línea, al principio del *sermo quintus* Seruet aclara el verdadero y clásico significado de *digestio*, que recoge el sentido del término griego διαφόρησις:

48v, 14-24 *Proprium eorum munus illi digestionem vocant, concoctionem esse falso putantes. Est vero proprie digestio, idem quod Graecis διαφόρησις καὶ ἀνάδοσις, id est, per halitum dissipatio, et distributio. Differentiam inter concoctionem et digestionem, videas in lib. de inaequali intemperie, et quinto sim. med. cap. 8. Digeruntur enim tumores, cum materia contenta in ambientem discutitur: concoquantur vero ad suppurationem. Dicimus etiam alimentum in ventriculo prius concoqui, deinde in corpus digeri, id est, distribui. Sed de nominibus plus satis.*

No obstante, y aunque esta definición lingüística y la búsqueda del clasicismo son una marca del pensamiento médico humanista, la disputa y la aclaración léxicas nunca se conciben como algo más importante que el tratamiento de la realidad que se intenta explicar. En la oposición *res / verba* las palabras son simplemente un medio para llegar a la primera. En este punto el autor, como otros médicos humanistas, se manifiesta como totalmente galénico, pues este principio se hallaba formulado en las obras del médico de Pérgamo¹⁵. Así, aunque Seruet siempre considera importante la aclaración léxica como paso previo al desarrollo de una explicación, deja bien claro que plantea una oposición *vox o nomen / res*, para pasar siempre a esta última. Y esto lo explica tanto cuando trata del concepto de *concoctio*:

¹⁵ Por ejemplo, en el tratado *De locis affectis*.

27, 22-25 *Caeterum de vocibus non anxie contendam, siue quis hanc extenuationem succorum, concoctionem vocet, siue totius concoctionis partem faciat. Res vero ipsa ita habet.*

como de los jarabes:

49 3-6 *Neglecto igitur nomine, si rem ipsam, quatenus ad praeparationes attinet, ad Galeni mentem expendamus (expedit enim primum ita facere, ut ille sit huius censurae regula) ...*

Con esa idea de ir del texto a la realidad para llegar a la *Galenici dogmatis iusta defensio* (ad lect. 2, 7), el comentario de texto se convierte en un instrumento fundamental, que va siendo cuidadosamente estructurado por el autor¹⁶. En la realización de este ejercicio son procedimientos fundamentales la definición (25v, 3-4 *coctio est actio solidarum partium in succos*; 50v, 27-28 *Robur sunt succi sine dulcedine inspissati, ad solem vel ignem*) y el contraste de textos (23, 27-28 / 23v, 1 *Itaque ex his Tralliani verbis, ad verba Galeni collatis, nihil desumi potest, quod verae concoctioni repugnet*). Pero si hay un procedimiento que resulta imprescindible para la comprensión de los textos ése es la interpretación del léxico. Valga como ejemplo el siguiente fragmento sobre el aforismo hipocrático del que se ocupa Servet en esta obra:

31, 17-27 *nam aliae aphorismi voces, aut notae sunt, aut a Galeno expositae. Cruda Hippocrates ὠμὰ vocat. Aristoteli aliud est ὠμότης, aliud ἀπεψία. Galenus insuper cum alibi, tum primo ad Glauconem, meminit χυμῶν ὠμῶν καὶ ἀπέπτων, id est, humorum crudorum et incoctorum: ut hi ad ventriculum potius: illi ad vasa, vel totum corpus spectent. Apepsia enim inconcoctio, seu quaeuis concoctionis priuatio dicitur: quam etiam nostri cruditatem interpretantur; siue sit inconcoctio, siue tarda et difficilis coctio, siue deprauata coctio.*

En definitiva, la *Syruporum uniuersa ratio* define a su autor como plenamente integrado en el pensamiento médico más avanzado del momento y contribuye a delinear también una faceta médica que de ningún modo parece secundaria, sino más que afianzada en su persona¹⁷. En esta obra, además de declararse galénico en la nueva

¹⁶ Por ejemplo, 16, 27-28 / 16v, 1 *Dictum satis puto ad propositi thematis probationem, nec aliquis supererit scrupulus, si modo pugnantes rationes a nobis dirimantur*; 21, 28 / 21v, 1-2 *Superest, Galeni et Tralliani locos superius citatos, nunc perpendere, ut totum pro nobis esse Galeum liquido pateat*; 30v, 27 / 31, 1 *Expositionem iam ipsam aggredior, duas considerans rationes, et extrema duo.*

¹⁷ Ya en su trabajo *Teología y Medicina en la obra de Miguel Servet, op. cit.*, rechazaba D. Gracia la valoración de secundaria que para su faceta médica defendían algunos estudiosos (pp. 7-12). También en este trabajo, el autor señalaba (pp. 13-16) las que, a su juicio, fueron las tres vías de conocimiento de los humanistas (filológica, biológica y teológica), para detenerse en la unión de las dos últimas en Servet.

línea del humanismo médico, Miguel Servet se revela como un buen conocedor de los procedimientos de la medicina filológica, que pone al servicio de la recuperación de los textos de la Antigüedad, de su contenido y del avance de la medicina. En este sentido, su postura galénica no es extremista sino que le lleva a aceptar algunos procedimientos terapéuticos de los árabes, algo que otros médicos importantes del momento también hicieron. Pero esta aceptación se pone al servicio de la restauración del verdadero Galeno. No realiza, por tanto, con esta obra un mero ejercicio filológico –o, al menos, no solamente– como se ha dicho en alguna ocasión¹⁸. En este caso, como en tantos otros, Filología y Medicina van indisolublemente unidas como las dos parcelas integrantes de un solo concepto donde la primera es instrumento imprescindible de la segunda. Sólo así puede entenderse esta obra y, en general, la medicina humanista del siglo XVI.

¹⁸ A propósito de esta obra de Servet, afirmaba Ch. D. O' Malley (*Michael Servetus ...*, *op. cit.*, p. 56): “The work is therefore a literary and philological exercise constructed, we may presume, entirely within the confines of his library”.

MODALIDADES AMATORIAS EN HESÍODO: HETEROSEXUALIDAD, INCESTO, CASTRACIÓN Y ZOOFILIA (I)

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Como señala Claude Mossé “hablar de la sexualidad de las mujeres en la Grecia antigua no es tarea fácil, ya que tenemos que contentarnos con captarla a través del discurso de los hombres”¹. Las descripciones masculinas de los comportamientos femeninos ligados a la sexualidad son, en realidad, juicios fuertemente condicionados por una ideología que no reconocía a las mujeres el derecho a la sexualidad. La propia terminología referente a la homosexualidad femenina *ἐταιρίστριον, τρίβος* contenía ya un carácter peyorativo y negativo en la consideración de la mujer. El verbo *τρίβειν* “frotar, restregar” alude a la masturbación y desde muy pronto se asoció con la homoerótica femenina el uso de instrumentos fálicos no sólo para la autoestimulación sino también para la práctica del coito artificial mediante penes postizos con los que ciertas mujeres se penetraban mutuamente². Además, la mayoría de las escenas eróticas de la ceramografía griega son probablemente fantasías masculinas, más que indicaciones de las actividades sexuales preferidas por las mujeres. No obstante, las griegas de entonces no estaban condenadas a ignorar los placeres de Afrodita, ni siquiera junto a sus esposos.

Pero será mejor que fijemos antes qué entendemos por sexualidad, ya que la terminología amorosa por lo general suele ser muy confusa³. Dentro de la terminología erótica convencional, en la que relacionamos conceptos y voces que no se corresponden siquiera con lo que describen o pretenden describir, observamos la ausencia de modalidades amatorias que se apartan sensiblemente o no de la preceptiva oficial, hasta el punto de que los diccionarios no recogen ni documentan sus respectivas entradas. Tal es el caso de los términos *zoofilia* y *animalismo*, ausentes la mayoría de las veces de

¹ Cf. “La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica”, en A. Pérez Jiménez – G. Cruz Andreotti (eds.), *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*, Madrid, 1996, pp. 35-46, especialmente la p. 45.

² Cf. J. F. Martos Montiel, *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la antigüedad*, Madrid, 1996, específicamente el capítulo V, pp. 67-102.

³ Cf. G. Santana Henríquez (ed.), *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, especialmente las pp. 25-36. También del mismo autor “Lesbiazo: la manipulación de textos griegos relativos a la mujer”, *Philologica Canariensis*, 8-9, 2002-2003, pp. 545-560.

tales documentos lexicográficos y circunscritos a una esfera muy particular, la de las aberraciones y desviaciones *contra natura* de una supuesta y más que dudosa conducta sexual determinada. La confusión terminológica es tal que la *zoofilia* suele definirse como “el amor a los animales”, explicación cuando menos desafortunada, pues, no deben considerarse zoofílicas a aquellas personas que conviven en sus casas con perros, gatos, pájaros o cualquier otro animal de compañía. Otro vocablo que suele acompañar a esta definición es el de *zoerastia*, esta vez para referirse al trato sexual con animales. Incluso se acompañan como sinónimas las voces *bestialidad*, relación de un ser humano con una bestia, y *sodomía*, definida a partir de la ciudad bíblica de Sodom, como el coito anal especialmente entre varones, con entradas tales como la pederastia, la lujuria con animales, la bestialidad y la homosexualidad masculina. En este *totum revolutum* se aprecia las diferentes ideologías que marcan la concepción de los diccionarios.

Desde un punto de vista biológico, la sexualidad se refiere al conjunto de características anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo. Aunque para nuestro tema quizá haya que explicarla como el conjunto de prácticas y comportamientos relacionados con el placer sexual y la reproducción. Hace ya más de una década, el profesor Martínez Hernández⁴ señalaba la proliferación y desarrollo en nuestro país de la literatura erótica, sobre todo a partir del cambio de régimen político que experimentó España después de 1975. Ese *boom* de la narrativa erótica propiciado por la democracia hizo que editoriales como Tres Catorce Diecisiete, Akal, Tusquets o Temas de Hoy comenzaran a publicar los títulos más relevantes de los clásicos eróticos extranjeros, constituyendo a la vez colecciones como *La sonrisa vertical* de la editorial Tusquets o la *Biblioteca Erótica* de ediciones Temas de Hoy, cuyo fin pretendía ofrecer al lector una selección de obras clásicas y modernas sobre el universo de la sensualidad, el placer y el erotismo.

Entre las características más sobresalientes del erotismo literario griego habría que destacar, entre otras, su fuerte vinculación con la religión y el culto, su riqueza léxica (ochenta denominaciones para el órgano sexual femenino, ciento ocho para el masculino, innumerables verbos para expresar las relaciones sexuales), su ausencia de rudeza y mal gusto, su desigual distribución geográfica y el papel tan elevado que juega la mujer griega antigua como autora de obras pornográficas (Astianasa, esclava de Helena, fue la primera, al parecer, en componer una obra sobre las posiciones en el amor; Filénide fue autora de un libro sobre las posturas eróticas, pues Suetonio en la *Vida de Tiberio* indica que este emperador en su retiro de Capri tenía sus aposentos equipados con los libros de esta autora para que todo el mundo tuviera a su disposición un modelo de postura a tomar en las relaciones sexuales; Pánfila, autora de un libro titulado *Los placeres del amor*). Realmente la literatura erótica griega comprende todos aquellos fenómenos relacionados con los términos ἔρως y ἐρωτικός, es decir, el amor en su más amplio

⁴ Cf. “Temas actuales de cultura clásica: la literatura erótica”, en A. Guzmán, F. J. Gómez Espelosín, J. Gómez Pantoja (eds.), *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid, 1992, pp. 97-117. También puede verse M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina (eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Sevilla 2000.

sentido, tanto si se le relaciona con el sexo, la pornografía y la obscenidad, como si se le considera en su aspecto más espiritual y bellamente expresado.

El erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre, lo que la frase al grito, el teatro al gesto y la moda al taparrabos: una actividad cultural, la satisfacción elaborada de una necesidad instintiva⁵. El mercado está lleno de libros acerca de técnicas para alcanzar el orgasmo, el placer, para obtener mayor goce o satisfacción. Basta con entrar en una tienda o supermercado y se despliega una amplia oferta sobre posiciones, orgasmos múltiples, encuestas, estadísticas y técnicas orientales, filipinas o jamaicanas. Estos manuales pretenden enseñar las técnicas del amor, pero casi todos adolecen de un defecto: olvidan el aspecto emocional. El erotismo no es sólo una técnica, como el yoga o la gimnasia sueca. En la imaginación un cuerpo se transforma en objeto de deseo, destacándose, sobresaliendo entre los demás. La traslación, mecanismo característico de lo simbólico, es decir, de la fantasía y del arte, ha dibujado un escenario vastísimo de objetos circundantes que el deseo y la emoción transfiguran en fálicos: la corbata (que pende emblemáticamente y se exhibe, es y no es el sexo), el sombrero (se cepilla, expresión vulgar que vale para acostarse con una mujer), la estilográfica (fina y larga, gruesa o corta, brillante u opaca, a la que en ocasiones, en un exceso narcisístico, se le agregan las iniciales particulares), la motocicleta (potente, ornamentada), el lápiz, la serpiente, el obelisco (no hay ciudad que se precie que no lo erija), el misil, el cigarrillo, etc. Todos estos símbolos coinciden en su carácter externo, llamativo y prepotente, cualidades atribuidas al miembro viril. El sexo de la mujer, en cambio, mucho menos visible que el del hombre, no se presta tan fácilmente a analogías sencillas, y según Freud de aquí proviene la fantasía infantil de que la mujer está castrada y no tiene sexo. Así el sexo femenino ha sido simbolizado como la rosa de innumerables pétalos, la araña que oculta su vientre bajo una cubierta de pelos, el melocotón de dos mitades simétricas unidas por un centro, el higo meloso, el mar.

La actividad sexual es común a los hombres y a los animales, pero sólo aquéllos hicieron de la sexualidad una actividad erótica, es decir, una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural de la reproducción. Sólo en el género humano el sexo se transformó en cultura, porque lo que caracteriza al erotismo es la búsqueda y elección de un objeto de deseo particular, que nos expresará a nosotros mismos más aún que al objeto en sí. El erotismo es una libido encarnada en un objeto. Cuando la libido aún no ha encontrado su objeto produce angustia. El inconsciente desempeña un papel decisivo en la encarnación objetual del deseo. No es raro que la atracción recaiga no sobre una cualidad sino sobre un defecto o tara. El amado no puede explicar su atracción por el objeto amado más que de una manera vaga y confusa, o con una serie de banalidades aplicables a cualquier otra persona. Se trata de la elección subjetiva del objeto del deseo, que no tiene que ver necesariamente con los valores objetivos, ni con los individuales ni con los sociales. En la actividad sexual de los animales no se puede encontrar el equivalente a la elección del objeto erótico. Se trata de una actividad instintiva. El erotismo, en cambio, es intensamente subjetivo, tiene lugar preferentemente

⁵ Cf. C. Peri Rossi, *Fantasías eróticas*, Madrid, 1991, pp. 39-41.

en el arte y en la literatura, que son los espacios de configuración de los sueños⁶, de los deseos reprimidos, de las fantasías irracionales. Está presente en las obras escritas y gráficas de las más antiguas y diversas culturas, con espacios dedicados al ejercicio de la sexualidad: incestos, adulterios, homosexualidad, prostitución, etc.

La diferencia entre sexualidad y erotismo no existía para nuestros antepasados más remotos. El instinto se satisfacía de manera espontánea, como el hambre o la necesidad de cobijo. El erotismo es una elaboración cultural posterior al descubrimiento del sílex, del fuego, y posiblemente sus orígenes deben remontarse a las primeras religiones constituidas, ya que éstas en términos antropológicos, son también los primeros sistemas de fantasías organizadas. Nuestros antepasados jugaban con sus genitales, se masturbaban y se acoplaban guiados por el instinto sexual, cuya relación con la procreación debió surgir con posterioridad, fruto de la observación y de la deducción. La biología parece confirmar este aserto: si a partir de los primeros meses de edad los bebés son capaces de experimentar sensaciones agradables de carácter erótico con caricias, juegos y otros estímulos, y a partir de los seis meses pueden masturbarse, en cambio, ignoran el origen sexual de la vida humana. Es un saber que deben aprender, como a sumar o a restar. En el hombre primitivo esta ignorancia acerca de la reproducción dio lugar a todo tipo de fantasías. Las fantasías son producto de la imaginación que explican o representan aquello que ignoramos, desconocemos o no encuentra respuesta suficiente. En ciertas tribus de la Polinesia las mujeres creen que quedan embarazadas a través de sus frecuentes inmersiones en el mar, al no haberse establecido la relación entre el coito y la reproducción.

Hesíodo, como pastor del Helicón a quien visitan las Musas y lo convierten en aedo, suele situarse cronológicamente entre la segunda mitad del siglo VIII y el primer cuarto del siglo VII a.C.⁷ De padre comerciante, originario de Asia Menor, al parecer mantuvo un pleito por la herencia de su padre con su hermano Perses, mostrándose como miembro de una clase media industrial y mercantil que comienza a pedir derechos a la aristocracia. Este poeta campesino acusa en sus obras un influjo oriental (*Mito del reino celeste*, *Canción de Ullikummi*, *Enuma Elis*) cuyas concomitancias se han señalado oportunamente dentro de la composición de los poemas hesiódicos, bien como poesía oral pura, bien como género indisolublemente unido a la existencia y el uso normal de la escritura (cuyos primeros soportes debieron ser tablillas de madera o pieles de animales). El texto de Hesíodo, como tantos otros, se vio afectado por los criterios de una selección que incluía la *Teogonía*, los *Trabajos* y el *Escudo*⁸.

Para un lector moderno, la *Teogonía* supone un enorme catálogo de nombres, genealogías, escasos mitos y digresiones cuyo gran sentido es la divinización del mundo que nos rodea, la personificación de los fenómenos y actividades que implican el éxito

⁶ Cf. L. Gil, *Oneirata. Esbozo de onirotipología cultural grecorromana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, especialmente el capítulo II. *Los ensueños eróticos*, pp. 25-31.

⁷ Cf. *Hesíodo. Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid 1983. Las referencias al cantor de Beocia siguen esta edición.

⁸ Cf. E. Padorno – G. Santana Henríquez (eds.), *La Antología literaria*, Las Palmas de Gran Canaria 2001, especialmente las pp. 55-116.

y el fracaso, la alegría y el dolor, en una palabra, la vida humana. El estricto orden del universo es la clave religiosa de esa armonía y radica en el triunfo total del bien sobre el mal, de lo justo sobre lo injusto: Urano es malvado y violento, por lo que encuentra su castigo a manos de Cronos. Éste a su vez también es cruel y tiránico y Zeus castigará su pecado. Pero Zeus es todo orden y justicia y en consecuencia su soberanía será eterna. La *Teogonía* se presenta, pues, como el poema de los dioses y en su evolución Hesíodo se muestra optimista. El mito de las sucesiones implica un proceso progresivo desde el Caos hasta el orden perfecto sancionado por la justicia de Zeus.

Un primer encuentro amoroso se indica implícitamente entre Zeus y Mnemósine a propósito del nacimiento de las Musas:

“Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. *Nueve noches* se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales. Y cuando era ya el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, *nueve jóvenes* de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo” (vv. 53-63).

La simbología del número nueve, presente en el número de noches en los que se ayuntan las divinidades y en el fruto de dicha unión, las nueve musas, como emblema sexual, nos lleva a pensar inmediatamente en la película interpretada por M. Rourke y Kim Basinger, *Nueve semanas y media*, cuya carga erótico-sensual ha sido ampliamente reseñada por la crítica especializada. El nueve, como potenciación del tres, también se recoge de manera oculta en el paso de los meses (nueve) que darán lugar al nacimiento. Además, el nueve era el símbolo de la verdad amén de representar el número por excelencia de los ritos medicinales al mostrar la triple síntesis, es decir, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual)⁹.

De manera sutil se nos explicita cómo nacieron el Éter y el Día:

“Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo” (vv. 124-126).

Este “contacto amoroso” entre la Noche y Érebo parece reproducir una escena de sexualidad heterosexual, al concebirse estas dos entidades como hembra y varón respectivamente. Además, estaríamos asistiendo, según la mitología griega, a un caso de incesto, pues Érebo es hermano de la Noche. Hasta Homero no aparece la descripción

⁹ Cf. J. Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 342 y J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 2003, pp. 319 y 405-406.

de Érebo como lugar de prisión o expiación subterránea, situada debajo de los Campos Elíseos. La idea de Érebo como lugar de suplicio se irá perfilando con posterioridad al poblarse de seres de varias especies y donde horribles báratros le daban acceso desde la superficie de la tierra.

Un ardid tramado por Gea y sus hijos, especialmente por Cronos, nos introduce en el famoso mito de la castración de un antropomorfo Urano:

“Puso en sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente la trampa. Vino el poderoso Urano conduciendo la Noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás. No en vano escaparon aquellos de su mano. Pues cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea. Y al completarse un año, dio a luz a las poderosas Erinias, a los altos Gigantes de resplandecientes armas, que sostienen en su mano largas lanzas, y a las Ninfas que llaman Melias sobre la tierra ilimitada. En cuanto a los genitales, desde el preciso instante que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, y Filomédea, porque surgió de los genitales” (vv. 175-200).

La emasculación sufrida por Urano, análoga a la experimentada por Anu en el *Mito del reino celeste* por parte de Kumarbi, nos muestra a la víctima que ansiosa de amor y suponemos que en estado de total erección es agarrado por Cronos que acto seguido corta con la hoz de afilados dientes los órganos sexuales de su aborrecido progenitor. El símbolo de la hoz se presenta aquí de manera ambivalente, pues expresa por un lado, la destrucción y la muerte, y por otro, el nacimiento y la creación. De hecho, la pérdida de la virilidad de Urano supone el nacimiento de su hija más bella, Afrodita, uno de cuyos nombres, Filomédea recuerda su increíble origen. El fenómeno de la castración encuentra testimonios históricos de determinados personajes como el emperador Nerón. Suetonio después de decirnos que mantuvo relaciones homosexuales con jóvenes romanos de buena familia, nos relata: “Hizo cortar los testículos a un joven llamado Esporo para transformarlo así en mujer y, tras hacerlo conducir a su palacio con la dote y el velo nupcial y acompañado por un numeroso cortejo, de acuerdo con el consabido ritual matrimonial, lo tomó por esposa. Se recuerda todavía la aguda ironía de un testigo de tales hechos que dijo que hubiera sido un gran bien para la humanidad si Domicio, el

padre de Nerón, se hubiera casado con una mujer semejante”¹⁰. También son conocidas las prácticas de los sacerdotes de Cibele que en sus ritos iniciáticos solían emascularse para tener un contacto más cercano a la divinidad. Estos cultos orientales se divulgaron ampliamente durante los dos primeros siglos del Imperio. Afrodita, por su parte, simboliza el instinto propagador de la especie. De ahí que sea la diosa representativa de la belleza, del amor y del placer, reuniéndose en ella una bien dosificada mezcla de sensualidad y armonía, de serenidad e insinuación voluptuosa. Como diosa del amor se le consagra el mirto, la rosa y la manzana, y entre los animales, los de más acusado instinto amoroso (el carnero, el macho cabrío, la liebre, la paloma, etc.).

El catálogo de las mujeres o Eeas, como continuación natural de la *Teogonía*, se abre con un supuesto caso de zoofilia¹¹:

“Anunciad (Musas, las ínclitas razas de todas las mujeres) a cuyo lecho se unió (Zeus olímpico de ancha mirada) *sembrando sus (más grandes semillas, a un toro semejante)*,” (vv. 17-19).

Historias de ambientes rurales nos informan de actos sexuales extraordinarios entre humanos y animales de corral: gallinas, vacas, perros, gatos, etc., quizás aberrantes y extraños ante nuestros ojos pero usuales desde la prehistoria a tenor de esta fusión entre lo posible y lo deseable, entre la realidad y la fantasía, entre pulsiones diferentes pero convergentes. Los mitógrafos de época cristiana consideraban todas estas uniones como actos de libertinaje, y los antiguos observaban que muchas de estas cópulas se habían desarrollado bajo formas animales. Estas rarezas eran a menudo objeto de indignación por lo que trataban de darles una explicación simbolista. Una explicación que los antiguos daban de las metamorfosis del dios se refería precisamente al deseo de ocultarse de su esposa, fabulación tardía posterior a las leyendas de metamorfosis, de las que también participaban sus amantes (Ío en vaca, Calisto en osa, etc.).

Uno de los primeros casos de unión entre Zeus y una mortal es el de Europa, hija de Agenor y Telefasa. Zeus vio a Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en las playas de Sidón donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar; con esta forma fue a tumbarse a los pies de la doncella. Ésta, asustada al principio, va cobrando ánimo, acaricia al animal y acaba por sentarse en su espalda. En seguida, el toro se levanta y se lanza hacia el mar. A pesar de los gritos de Europa que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla; de este modo llegan los dos a Creta. En Gortina Zeus se une a la joven junto a una fuente y bajo unos plátanos que, en memoria de estos amores, obtuvieron el privilegio de no perder jamás sus hojas. Europa tuvo con Zeus tres hijos: Minos, Sarpedón y Radamantis. El soberano olímpico le correspondió con tres regalos: Talo, el autómatas de bronce que custodiaba las costas

¹⁰ Cf. A Cuatrecasas, *Eros en Roma (a través de sus clásicos)*, Madrid, 1993, p. 129.

¹¹ Cf. P. Leveque, *Bestias, dioses y hombres. El imaginario de las primeras religiones*, Huelva 1997.

cretenses, un perro que no podía dejar escapar ninguna presa, y una jabalina de caza que jamás erraba el blanco. Posteriormente Europa se casó con el rey de Creta, Asterión, que no teniendo hijos adoptó a los de Zeus. El toro cuya forma había adoptado Zeus se convirtió en una constelación y fue colocado entre los signos del zodiaco.

La correspondencia del sistema milenario que presentaba a un enorme bóvido dotado de poderosos cuernos en unión de una mujer o madre fecundadora parece encontrar perfecto correlato en este episodio mítico. Numerosos toros lunares y solares recorren todas las mitologías del Próximo Oriente (el védico Suryâ, el egipcio Apis, etc.). Además, la propia palabra que define al animal, ταῦρος contiene una carga polisémica que reitera y enfatiza su vertiente sexual. Lexicógrafos y diccionarios antiguos como el Pollux (s.II), Hesiquio (s.V), La Suda (s.XII), nos proporcionan explicaciones harto significativas de este hecho. En el primero se identifica el término con la entrada κωχώνη “ano”, mientras que el segundo documenta la expresión γυναικεῖον ἀδῶϊος “partes pudendas de la mujer”; por último, La Suda da como sinónimo el vocablo πέος con el sentido de “pene”. De modo que la propia esencia de la palabra señala el poder generador del toro presente en πέος (falocracia) a la par que la relación de bestialismo en la figura fecundadora de la gran madre ἀδῶϊος (vagina de la mujer).

Casi todas las mitologías son ricas en historias de acoplamientos entre animales y seres humanos. Algunas como la griega inventaron criaturas de doble naturaleza, animal y humana al mismo tiempo: centauros, arpías, sirenas, esfinges, sátiros, etc. A pesar de la existencia de estas criaturas de doble naturaleza, una estrategia muy común para copular con alguien que se resistía consistía en transformarse en animal. Muchas de las metáforas que se emplean habitualmente para hablar de la potencia sexual masculina hacen referencia al mundo animal: ser un gallito; estar como un toro; etc. De hecho, en las fantasías que suelen acompañar al acto sexual, algunos hombres han confesado que experimentan el deseo de gritar como un gallo, o de golpearse el pecho como un gorila. Es precisamente en nuestro comportamiento instintivo en lo que nos parecemos a los animales; al igual que gorilas, osos y aves huimos ante el peligro, tenemos hambre, defecamos, nos acoplamos. La interdicción de establecer relaciones sexuales con los animales es de carácter cultural y debió nacer justamente para acentuar la frontera entre hombres y bestias. Lo claro es que casi todas las culturas lo consideraron una perversión, y que una ley no escrita los vedó como objetos del deseo. ¿Por qué esta reiterada presencia en la mitología y el arte, es decir, en el espacio de las fantasías, de los deseos no realizados? Sin duda porque allí donde la ley, las costumbres o la religión impiden algo, el deseo se refuerza. Sabido es que las dificultades aumentan el deseo de los conquistadores: cuantos más obstáculos hay que vencer, más valiosa será la conquista, el placer de transgredir la voluntad de la mujer y el placer de obtener lo prohibido.

En cada uno de nosotros hay un tipo terrible, salvaje y desenfrenado de deseos. Como si se despojara de todo escrúpulo, pudor y cordura, el hombre cuando sueña no se abstiene, ni de unirse a su propia madre, ni de mancillar de cualquier forma a hombres, dioses y animales. De ahí la obligación del sabio antes de acostarse de sosegar la parte irascible y concupiscible del alma, y de poner en tensión al propio tiempo la racional, para que ésta, mientras reposan las otras, pueda contemplar algunas de las verdades presentes, pasadas o futuras.

EL PSÉFISMA DE TEMÍSTOCLES (ML 23) Y LA ESTRATEGIA ATENIENSE EN 480 a.C.*

CARLOS SCHRADER
Universidad de Zaragoza

Las fuentes antiguas son más o menos coincidentes en su narración de las medidas adoptadas por los griegos para hacer frente a la invasión de Jerjes en el verano de 480. Sólo aspectos de detalle son presentados de manera diversa, como la circunnavegación persa de la isla de Eubea, víctima de una segunda tormenta que, tras la sobrevenida en el cabo Sepiáde, habría diezmando a ese contingente naval, o una presunta misión encomendada a los navíos egipcios para rodear a los griegos en Salamina. Y la crítica moderna ha interpretado en su mayoría la estrategia griega (que no fue siempre bien entendida por nuestros testimonios literarios) en el sentido de que la misma subordinó inicialmente las operaciones de las fuerzas terrestres a las de la flota¹: era preciso intentar derrotar a Jerjes por mar, porque, de esa manera, vería cortadas sus comunicaciones con Asia y la retirada se haría inevitable. Es así como se explicaría el sacrificio de Leónidas y sus hombres en las Termópilas, al objeto de detener al ejército invasor el tiempo suficiente como para forzar al enemigo a presentar batalla naval en el estrecho que separa el Norte de Eubea del Sur de Magnesia.

Sin embargo, en el verano de 1959 M. Jameson² descubrió en Damala, la antigua Trecén, una estela (“the most sensational inscription ever discovered”, en opinión del autor de la *editio princeps*) que contenía un decreto que no sólo reflejaba medidas adoptadas por Atenas a instancias de Temístocles ante la invasión persa, sino que su contenido se apartaba de lo transmitido por las fuentes griegas del siglo V, ya que la evacuación del Ática se proponía con anterioridad a las operaciones combinadas en las Termópilas y el Artemisio, lo que supondría un replanteamiento completo de la inter-

* El presente trabajo se inserta en la línea investigadora del P.I. BFF 2003-08186, auspiciado por la DGES.

¹ Cf. A.R. Burn, *Persia and the Greeks. The Defence of the West (546-478 B.C.)*, Londres, 1962, pp. 364-377; C. Hignett, *Xerxes' Invasion of Greece*, Oxford, 1963, pp. 458-468; H. Hörhager, “Zu den Flottenoperationen am Kap Artemision”, *Chiron* 3, 1973, pp. 43-59; o J.F. Lazenby, *The Defence of Greece 490-479 BC*, Warminster, 1993, pp. 153-154.

² M.H. Jameson, “A Decree of Themistokles from Troizen”, *Hesperia* 29, 1960, pp. 198-223.

Pentélico⁴, de forma trapezoidal (lo que sugiere para su corte una datación de mediados del siglo III a.C.⁵), con una altura de 59 cm., una anchura de 34 y un grosor de unos 3,5, con el *cimacio*⁶ en deficiente estado y que fue utilizada como parte de un peldaño de escalera en la iglesia de Hagia Soteira, por lo que la parte izquierda se halla dañada y la base se ha perdido⁷.

Ahora bien, la estela (cuyo contenido se halla grabado en estilo *στοιχηδόν*⁸) muestra una configuración de las letras “redondas” (ο, θ, ω, φ) propia del siglo IV; y, por otra parte, la tendencia a la silabificación en finales de línea (fenómeno que se produce en 22 ocasiones) aboga por una datación propia del siglo III. Todo ello permite suponer que la estela no fue inscrita por un grabador ateniense (la influencia es meramente ática sin más), pudiendo advertirse una influencia de los grabadores de estelas del cercano santuario de Asclepio, en Epidauro. Todo tiende, pues, a abogar por una factura propia de la primera mitad del siglo III a.C., ya que la moldura superior es de tradición ateniense, pero propia de ese siglo, y la forma trapezoidal de la estela es frecuente en las erigidas entre 260/230 a.C.

A todo ello hay que sumar los problemas textuales que la inscripción plantea, ya que son importantes los anacronismos formales. Destaquemos los más significativos. En la línea 3 aparece el nombre de Temístocles, el presunto promotor del decreto, seguido de su patronímico y de su demótico; pero, en el siglo V, no hay testimonios epigráficos de nombre+patronímico+demótico para el promotor de un decreto⁹, sino que se mencionan por lo general el nombre de la tribu que ejercía la pritanía y el de los personajes en funciones el día de la votación¹⁰. Las indicaciones de patronímico y demótico comienzan a ser usuales en la primera mitad de la siguiente centuria, seguidos a veces del nombre del secretario, y se generalizan en decretos oficiales a partir de mediados del siglo IV.

⁴ Cf. St. Dow, “The purported Decree of Themistocles: Stele and Inscription”, *AJA* 66, 1962, p. 354.

⁵ Semejante forma sólo se halla atestiguada entre los años 261/260 y 230/229; cf. *IG* II 2, 780, 788, 790 y 791.

⁶ Con anterioridad a la reforma del alfabeto bajo el arcontado de Euclides este tipo de molduras apenas se utilizaban, pero en el transcurso del siglo IV se generalizó la costumbre de que cada estela tuviese su propio *cimacio*. Vid. St. Dow, *art. cit.*, p. 358.

⁷ Cf. D.A Hardy & W.K. Pritchett, “Suggested changes in the Troizen Inscription”, *Annual British School Athens* 59, 1964, p. 30.

⁸ Vid. R.P. Austin, *The stoichedon Style in Greek Inscriptions*, N. York, 1973 (= Oxford, 1938), pp. 66-100, 113-118 y 122-124. En estricto estilo *stoichedón*, sólo cuando el azar lo permite acaba la línea en sílabas o palabras; para remediar este problema los grabadores podían modificar los finales de líneas omitiendo una o más letras o, en caso contrario, añadiéndolas. En el periodo comprendido entre 403/402 y 378/377 no se contabilizan silabificadas más del 20 % de las líneas de las inscripciones, porcentaje que aumentó a lo largo de los años siguientes del siglo IV.

⁹ Cf. M. Guarducci, “Nuove osservazioni sul ‘decreto’ di Temistocle”, *RFIC* 39, 1961, p. 57.

¹⁰ Vid. B.D. Meritt, M.F. Mc Gregor & H.T. Wade Gery, *The Athenian Tribute Lists*, Cambridge, 1939-1953, II, p. 60; o C. Habicht, “Falsche Urkunden zur Geschichte Athens im Zeitalter der Perserkriege”, *Hermes* 89, 1961, p. 3.

En la línea 4 (que constituye el comienzo del decreto propiamente dicho) hay que destacar la presencia del término *πόλις*, que en el siglo V designa por lo regular a la Acrópolis (con lo que estaríamos ante una *correctio minor* dirigida a un público del siglo IV¹¹); asimismo, el término *παρακαταθέσθαι* constituye una metáfora usual a partir del siglo IV para referirse a objetos depositados en templos¹², mientras que el epíteto *μεδέουσα* aplicado a Atena posee un origen épico (se ha pensado en una fuente literaria u oracular para su empleo en este contexto) y era muy utilizado por los clerucos atenienses, por lo que también cabe deducir que en una inscripción no habría aparecido con anterioridad a la fundación de la liga delo-ática¹³.

En la línea 6, el empleo de *ἀμύνειν* (en voz media aparece también en las líneas 14/15 y 45), del que los dioses son el sujeto (algo atestiguado ya literariamente¹⁴), es raro en activa con *ὑπέρ*+genitivo¹⁵. El primer ejemplo de su utilización no aparece hasta Demóstenes, XIV 30. En la línea séptima (así como en la 13 y 30) aparece el término *τοὺς ξένους*, que está refiriéndose a metecos y por eso en la línea 30 se indica que figuran registrados ante el polemenco; pero en el año 480 los extranjeros no poseían en Atenas una categoría social todavía reconocida¹⁶.

En la línea 8 aparece la forma *Τροιζῆνα* con iota, que es poco frecuente incluso a lo largo del siglo IV (en la propia Trecén los primeros ejemplos son de época imperial); es posible que la iota esté indicando que el texto procede de una fuente literaria y registrada en papiro, pues las inscripciones áticas de los siglos IV y III a.C. utilizan sólo la forma sin iota¹⁷. Al margen de las lecturas que se han propuesto para la línea novena¹⁸, y que no son significativas para nuestra discusión, en la línea 11 se alude a las sacerdotisas que debían quedarse en la Acrópolis ante la inminente llegada de los persas, cosa que no hace Heródoto (VIII 51, 2) en su pormenorizada narración de la evacuación de Atenas y sí, en cambio, Nepote (*Themistocles 2*), lo que ha inducido a pensar que, al dejar en Atenas a los tesoreros y a las sacerdotisas, Themistocles estaría cediendo parcialmente ante quienes, a instancias de los cresmólogos, confiaban en que

¹¹ Cf. M. Johansson, "The Inscription from Troizen: A Decree of Themistocles?", *ZPE* 137, 2001, p. 76.

¹² Cf. D.M. Lewis, "Notes on the Decree of Themistocles", *CQ* 11, 1961, p. 61.

¹³ Cf. M.N. Tod, *A Selection of Greek Historical Inscriptions*, Oxford, II, 1948, n° 110. El epíteto aparece en la paráfrasis que del decreto hacen Plu., *Them.* 10, 4, y Elio Aristid., 46.

¹⁴ *Vid.* A., *Pers.* 347, y Hdt., VIII 109, 3.

¹⁵ *Vid.* P. Amandry, "Thémistocle: un décret et un protrait", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 38, 1961, p. 417, nota 4; y N. Conomis, "A Decree of Themistocles from Troezen. A note", *Klio* 40, 1962, p. 47.

¹⁶ *Vid.*, por ejemplo, A., *Supp.* 994, *Eu.* 1011; Th., II 13; And., I 15; Plu., *Sol.* 24, 4.

¹⁷ *Vid.* *IG* IV, 796, 798 y 1610; asimismo, H. Berve, "Zur Themistokles-Inschrift von Troizen", *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, Munich, 1961, 1-50, esp. p. 34.

¹⁸ Las más conspicuas pueden verse en C. Habicht, *art. cit.*, p.1, nota 3, y en B.D. Meritt, "Note on the text of the Decree of Themistocles", *Hesperia* 31, 1962, p. 415.

el muro de madera salvador, al que aludía el segundo oráculo délfico (Heródoto, VII 141, 3-4), se refería a la Acrópolis¹⁹.

Por otra parte, en las líneas 15-18 aparecen expresiones literarias que son insólitas en documentos oficiales. Es lo que ocurre con el ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας de la línea décimoquinta, que refleja una influencia de la oratoria del siglo IV²⁰, o el κοινωθήσειν τοῦ κινδύνου de la línea 18, en donde nos encontramos con un infinitivo de futuro tras verbo de voluntad (algo relativamente frecuente en Tucídides, en quien están atestigüados once ejemplos²¹), construcción de la que carecemos de parangón en inscripciones áticas²². Y lo mismo cabe decir de la locución τῆι ἀύριον ἡμέραι de la línea 20, que no se halla atestiguada hasta el siglo IV²³.

En la línea 22 figura el término γνήσιοι referido a los hijos de los trierarcos como uno de los requisitos para ser designados como tales por los estrategos; se está aludiendo, pues, a hijos de esposa legítima y, además, ciudadana ateniense. Pero este concepto es posterior a la ley de ciudadanía propuesta por Pericles en 451/450²⁴, ya que hasta esa fecha los hijos legítimos habidos entre un ateniense y una extranjera eran considerados ciudadanos a todos los efectos y podían recibir herencias²⁵. Asimismo, en la línea 23, la presencia del término ἐπικληρώσαι (“designar por sorteo”) revela un procedimiento propio de un régimen democrático ya desarrollado, dado que, a comienzos del siglo V (e incluso durante la Guerra del Peloponeso), los barcos eran asignados a los trierarcos por funcionarios específicos²⁶, y sólo a partir de la reorganización de la flota ateniense a comienzos de la siguiente centuria se generalizó el sorteo puro para la adscripción de trierarcos²⁷. Y también parece un anacronismo el número de 10 *epibátai* a bordo de cada nave, citados en la misma línea y el comienzo de la 24; ese número era el habitual durante la Guerra del Peloponeso²⁸ y a lo largo del siglo IV, cuando las tácticas navales de las trirremes se hallaban muy evolucionadas, pero no parece apropiado para el año 480, cuando, por ejemplo, la maniobra del διέκπλοος era poco menos que incipiente²⁹.

¹⁹ Cf. N.G.L. Hammond, “The Narrative of Herodotus VII and the Decree of Themistocles at Troizen”, *JHS* 102, 1982, pp. 75-93.

²⁰ Cf. Isoc., VI 83; Hyp., *Epit.* 16. Y véase también su empleo en Diodoro, XI 3, 3.

²¹ Vid. C. Schrader, *Concordantia Thucydidea*, Hildesheim, 1998, s.v. κοινῶ.

²² Las concomitancias con Isócrates, VI 43, son sensibles.

²³ X., *Oec.* 11, 6.

²⁴ Vid. Demóstenes 46, 18; Arist., *Ath.* 26, 42 y 55.

²⁵ Plutarco (*Them.* 1), por ejemplo, consideraba al estadista ateniense como hijo de una extranjera, y por eso lo denomina *nóthos*; y en sus años jóvenes (cf. Hdt., VII 143, 1) era conocido en Atenas con el apelativo, tal vez despectivo, de “hijo de Neocles”.

²⁶ Cf. Ar., *Eq.* 915-916.

²⁷ Cf. *IG* II 2, 1604, 1607 y 1608, correspondientes a los años 377/376 y 373/372.

²⁸ Cf. Th., I 49, 1.

²⁹ Plutarco (*Them.* 14, 2) alude a 18 *epibátai*, de los que 4 eran arqueros, pero la crítica no es unánime sobre la aceptación o no de la información del queroneo. Vid. N.G.L. Hammond, “The manning of the Fleet in the Decree of Themistokles”, *Phoenix* 40, 1986, pp. 143-148; y A. Pérez Jiménez, “Religión y política en Grecia: Temístocles y el Oráculo de Delfos”, *Minerva* 6, 1992, pp. 61 y sigs.

En la línea 29 aparece el término *λευκώματα*, que hace referencia a una especie de álbum (eran tablillas pintadas de blanco) para registrar listados de personas (aquí los de las tripulaciones); pero dicho término no se halla atestiguado hasta Lisias (IX 6) y, además, resulta difícil admitir que en ático oficial se utilizara una forma en *-ωμα*, sobre todo en una fecha tan temprana como el año 480³⁰. Por otra parte, las *ληξιαρχικὰ γραμματεῖα*, mencionadas en la línea 30, hacen referencia a los registros del demo; es decir, una especie de registro civil en el que se inscribía como ciudadanos a los jóvenes llegados a la mayoría de edad (a los extranjeros, como se indica a continuación, se los distribuía entre las naves según un catálogo realizado por el arconte polemenco). Pero la referencia más antigua a las *ληξιαρχικὰ γραμματεῖα* figura en *IG I 2, 79*, que data de la época de la Guerra Arquidámica³¹.

El término *πληρῶν*, de la línea trigésimo séptima³², plantea problemas de interpretación, ya que puede entenderse como referido a la totalidad del proceso de aparejar las naves y preparar las tripulaciones para que las naves se hallaran operativas, o bien puede estar aludiendo al pago de las tripulaciones bien a cargo de la Bulé, del Areópago o de los trierarcos³³. A su vez, el término *ἄρεστήριον*, de la línea 38, cabe interpretarlo como el deseo ateniense de propiciarse a Zeus, por la hostilidad manifestada por la divinidad, según se desprende del segundo oráculo délfico, citado por Heródoto (VII 141, 3); pero dicho término sólo aparece en inscripciones áticas a partir de mediados del siglo IV³⁴. Y, respecto a los epítetos divinos citados en la línea 39, nos encontramos ante una serie de advocaciones que forman parte de una rica tradición literaria que se corresponde más bien a cultos oficiales de la Atenas del siglo IV³⁵.

En las líneas 40-43 se abordan los objetivos que debían cubrir las naves atenienses una vez movilizadas, pero los problemas estratégicos que se plantean son considerables, ya que, al margen de las discrepancias con el testimonio de Heródoto (VIII 1; 14, 1), no se entiende coherentemente qué es lo que iban a proteger las cien naves que debían

³⁰ La conjunción *δτανπερ* de la línea 27, por su parte, no se halla atestiguada epigráficamente en el siglo V.

³¹ Cf. C. Hignett, *A History of the Athenian Constitution*, Oxford, 1970, p. 136: "each deme kept a register of all its male members over eighteen years of age who were citizens" (refiriéndose a la época de Clístenes); y C. Habicht, *art. cit.*, p. 6.

³² En las líneas 31-36 se señala el procedimiento de distribución de los residentes áticos en compañías (*τάξεις*), aludiendo a los contingentes integrantes de las tres filas de remeros en cada flanco de las naves (cf. A., *Pers.* 381-381, y *escolio* a Ar., *Ra.* 1074), con lo que queda claro que el total de integrantes de la flota ascendía a 43.000 hombres: 200 *τάξεις* x 200 naves; 2.000 *epibátai* (10x 200); 800 arqueros (4 x 200); y 200 *trierarcos*.

³³ *Vid.* *IG I 2, 105*; Arist., *Ath.* 23, 1; y Clidem., *FGrHist.* 323, fr. 21.

³⁴ Cf. F. Jacoby, *Atthis. The Local Chronicles of Ancient Athens*, New York, 1973 (= Oxford, 1949), p. 238, nota 12.

³⁵ El epíteto *Παγκρατής* aplicado a Zeus no aparece en inscripciones preeclidianas (aunque se halla bien atestiguado en el drama; cf. A., *Th.* 255; *Supp.* 816; *Eu.* 916; Ar., *Th.* 368-369), mientras que la mención a *Νίκη* como una divinidad independiente es insólita a comienzos del siglo V, ya que siempre aparece asociada como epíteto a Atena (cf. *IG I 2, 24* y 25; y R. Meiggs & D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions*, Oxford, 1969, n° 44 y 71, pp. 107-11 y 204-205).

permanecer en las costas del Ática. Todo lo más que podría argumentarse es que tenían que estar a la expectativa en la costa norte, cuando el relato herodoteo es mucho más coherente, al aludir a las 53 naves de reserva que debían custodiar el estrecho del Euripto. Asimismo, el final de la inscripción es pródigo en términos literarios; al margen de *ναυλοχεῖν*³⁶, en la línea 43, también *ὁμονοοῦντες*, en la 44, es amplísimamente utilizado en la oratoria³⁷; y lo mismo ocurre con el empleo de *βάρβαρος* en la línea 45, que resulta anacrónico por *ὁ Μῆδος*, o con la utilización de *μεθίστημι* para referirse a los ostraquizados, ya que es un empleo tardío para este concepto. Un dato más, en definitiva, que se suma a la lista de términos comentados a lo largo de la inscripción, que termina con una nueva cláusula, relativa, al parecer, a los privados de derechos, aunque ya no disponemos de información al respecto, dado que el resto de la inscripción se ha perdido.

Si, a todos los problemas citados, añadimos el empleo que se hace de la *v* efelcística, de las correlaciones *μὲν ... δέ* (de las líneas 4, 41 y 45), o el uso abundante de *δέ* y *καί* (en las líneas 19, 23, 26, 28 y 44), resulta difícil (aunado todo ello al estilo retórico generalizado en el *Pséfisma*) no poner en tela de juicio su autenticidad. No sólo cabe suponer, además, que una movilización como la mencionada en la inscripción no se habría debatido públicamente, dado que los generales poseían en 480 a.C. la autonomía de mando suficiente como para no precisar de autorización por parte de la asamblea para adoptar las medidas que juzgaran oportunas, sino que sus decisiones no tenían por qué inscribirse en piedra. Por otro lado, las fuentes antiguas del siglo V no se refieren a unas medidas como las que aparecen en el decreto (es más, ningún autor posterior se refiere al texto completo de la inscripción y quienes lo hacen sólo aluden a la primera parte), por lo que cabe preguntarse si son esas fuentes las que se atienen al decreto o es éste el que se basa en testimonios de naturaleza panegírica. Y es que el *Pséfisma* de Temístocles es importante no como documento histórico contemporáneo (entre otras cosas, la batalla del cabo Artemisio no fue una maniobra de distracción, sino el eje central del intento de detener a Jerjes antes de penetrar en Grecia Central), sino como una muestra de la historia propagandística ateniense surgida en el siglo IV, ya que el decreto debió de gestarse en una época en la que los atenienses estaban rememorando su grandeza pasada –sobre todo, la relativa a las Guerras Médicas–, cosa que ocurrió especialmente durante la década comprendida entre 357 (al estallar la guerra entre Atenas y los aliados, hecho que explicaría su ausencia en el texto de la inscripción) y 346 a.C., cuando Atenas firmó un tratado de paz con Filipo II. Y, una vez creada la tradición sobre el *Pséfisma*, la estela que nos ha llegado recoge, con una factura del siglo III, dicha tradición.

³⁶ De amplio uso en Heródoto. Cf. C. Schrader, *Concordantia Herodotea*, Hildesheim, 1996, s.v.

³⁷ Cf., por ejemplo, And., I 73, 76, y 108; Lys., XXV 27; D., XXVII 11.

LAS CELEBRACIONES TAURINAS EN TESALIA (S. V. A.C.): DOCUMENTOS EPIGRÁFICOS, FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS

MANUEL SERRANO ESPINOSA
Universidad de Alicante

En la época clásica tienen lugar en la región de Tesalia¹ una serie de celebraciones o espectáculos taurinos que tenían ciertas reminiscencias con los famosos saltos del toro del II milenio a. C, aunque ya hubiera pasado más de milenio desde el final de las representaciones minoicas. En Creta no conocemos la denominación de estos juegos al no estar descifrado el silabario Lineal A pero en época clásica los documentos epigráficos nos atestiguan que la tauromaquia recibía el nombre de Ταυροκαθάψια². En cuanto a la cronología de estas celebraciones los documentos numismáticos nos confirman que la taurokathapsia tesalia tenía lugar a principios del s. V a. C. y no se puede descartar que incluso se remontara incluso al s. VII a.C.³.

La taurokathapsia tesalia contenía algunos elementos que la hacían diferente de los saltos del toro de época minoica. En primer término, no se trataba de saltadores a pie que realizaban distintos saltos arriesgados sobre el lomo del toro, sino que en época, clásica los saltadores se habían convertido en jinetes que, a lomos de sus monturas, encelaban a los toros realizando diversas carreras, y todo tipo de requiebros y cabriolas con la clara intención de minar las fuerzas del animal. En este sentido la taurokathapsia tesalia tiene un eco en nuestro moderno arte del rejoneo pero los jinetes tesalios no utilizaban banderillas y otros métodos de castigo, sino su pericia en el arte de montar a caballo.

¹ Θ. Αξενίδου, *Οι Αρχαίοι Θεσσαλικοί Αγώνες και η Πολιτική των Σημασία*. Αθήνα 1947, 15-24, es todavía la obra de referencia. Una muy interesante puesta al día, K. J. Gallis, "The Games in Ancient Larisa", en *The Archaeology of the Olympics. The Olympics and Other Festivals in Antiquity*. (W.J. Raschke ed.) University of Wisconsin Press 1988, 217-235. Además, Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart 1934, V, 24-27.

² El término Ταυροκαθάψια suele servir, en general, para describir todos los tipos de celebraciones taurinas en Grecia, desde las minoicas hasta las que nos ocupan ahora en época clásica. Sin embargo, este término debe servir únicamente para describir la tauromaquia tesalia del s. V a. C.

³ P. Gardner, *A Catalogue of the Greek Coins*. London 1883, vol. VII. Thessaly to Aetolia, p. 24, pl. IV, 7; p. 25, pl. IV, 9 y IV, 12; p. 26, pl. IV, 13 y pl. V, 1; p. 27 pls. V, 2-4; p. 29, pl. V, 11 y V,13.

La segunda parte de la celebración tiene ya ecos más actuales porque una vez que el toro se encontrara ya sin demasiada fuerza, repentinamente el jinete saltaba de lomos de su caballo al cuello o al cuerpo del toro para de esta manera poder agarrar la cornamenta del bóvido. Una vez que el jinete ya tenía asido al toro por los cuernos, se produciría un forcejeo en el que el jinete finalizaba haciendo caer al animal al suelo y le quebraba el cuello matando al toro. Una vez concluido el “agón” la cabeza del toro era ofrecida como símbolo del poder y la fertilidad a la divinidad local, como muchos siglos antes harían, sin duda, los cretenses en el II milenio a. C.⁴ Veamos, en primer lugar lo que nos dicen las fuentes escritas al respecto.

TESTIMONIOS LITERARIOS

El testimonio literario más antiguo acerca de la taurokathapsia tesalia, lo tenemos en Eurípides⁵, aunque de manera indirecta, y refiere en el pasaje las habilidades de los tesalios en la doma de caballos y en el sacrificio de los toros.

Heliodoro⁶ nos ofrece la versión más pormenorizada de la celebración y la sitúa en Etiopía. En esta descripción, dos caballos se lanzan tras los toros ante el delirio y el temor el gentío que aguarda sobrecogido el desenlace. Es interesante notar que el protagonista del evento es un tesalio, de nombre Teagenes, aunque la inventiva de Heliodoro hace que la historia se adorne con una pedida de mano de la hija del rey. Pero la celebración, que es aquí lo que nos interesa, sigue el canon antes descrito: el jinete a caballo provoca al toro con diversas cabriolas hasta que consigue debilitar sus fuerzas. De repente el jinete se lanza al galope y cuando llega a la altura del toro salta sobre él. Primero se balancea en el aire siendo los cuernos del toro pero después consigue su propósito ante la enfervorizada masa que no cesa de aplaudir. Finalmente el jinete tesalio se presenta ante el rey etíope Hidapes convertido en héroe tras la hazaña de la caza del toro y consigue la mano de su hija.

Otro testimonio de origen distinto nos lo lega Artemidoro⁷ que preconiza un origen jonio de la taurokathapsia y cita que estos eventos llegaron desde Efeso y se expandieron por el Ática y en los misterios de Eleusis⁸ aunque el lugar que destacaba era Lárisa donde en alguna ocasión incluso se producía la muerte de los jinetes⁹.

⁴ En las Ἐλευθέρια, celebraciones dedicadas a Zeus Eleutherios (s. II a. C.), los certámenes a caballo ocupaban un lugar preeminente. Platón (*Politeia* I, 328A) describe una ceremonia similar procedente de Tracia. Actualmente existen algunas celebraciones en el sur de Francia y en la Península Ibérica en las que los jinetes persiguen o encelan a los toros que tienen ecos de la celebración tesalia. Acerca de las Ἐλευθέρια K. J. Gallis, op. cit. 218-219.

⁵ Electra v. 812-826.

⁶ Ethiopicas 10, XXVIII-XXX.

⁷ Ὀνειροκριτικά I, 8.

⁸ J. Festugiére, *Oirocriticon. Traduction et notes*. Paris 1975, refuta esta opinión.

⁹ Como sucedía en los saltos del toro minoicos, la lucha a veces desigual entre el ser humano y el toro podía desembocar en tragedia cuando el jinete se lanzaba a realizar la parte arriesgada de coger al toro por los cuernos.

En un pequeño poema de la Antología Palatina, Filipo de Tesalónica¹⁰ dedica unos versos a los jinetes tesalios destacando su destreza en domar a los toros sin usar arma alguna y valiéndose solamente de una cuerda consiguen derribar al bóvido hasta derrotarlo¹¹.

Por el contrario, en un escolio a la Pítica II de Píndaro se relaciona la taurokathapsia con el relato mitológico de los Centauros, expresando la relación entre el caballo y el toro en la antigua Magnesia¹².

Las fuentes escritas nos documentan también la expansión que estas luchas con los toros tuvieron lugar en el mundo romano. Plinio el Viejo¹³ comenta que la taurokathapsia fue introducida en Roma por Julio Cesar. Por el contrario, Suetonio¹⁴ cree que fue el emperador Claudio (s. I d. C) quien lo introdujo en Roma. Por último, Dión Casio¹⁵ refiere que la práctica de estos juegos tesalios tenía lugar en época de Nerón. Parece lógico concluir que estas celebraciones fueran llevadas a Roma poco después de la conquista de Grecia.

TESTIMONIOS EPIGRÁFICOS

Las fuentes epigráficas constituyen un grupo esencial para el estudio de varios aspectos de la taurokathapsia tesalia, sobre todo, su relación con el mundo religioso. Además, por su número se puede afirmar que es el mayor “corpus” de testimonios acerca de estos espectáculos de época clásica.

Paradójicamente las primeras inscripciones que nos atestiguan la existencia de dicha celebración no proceden de la llanura tesalia sino del Asia Menor y parece que la taurokathapsia tesalia se expandió con gran rapidez a juzgar por el número de inscripciones conservadas¹⁶. La más antigua procede de Esmirna, y nos refiere la celebración del segundo día de una Taurokathapsia¹⁷. La primera vez que el saltador del toro aparece citado con la forma original ταυροκαθάπτῆς la tenemos atestiguada en otra inscripción del Asia

¹⁰ *Les Belles Lettres* 1974, IX, n. 543. Las referencias a otros dos epigramas anónimos del mismo libro IX, 533 y 581 pueden tener relación con la celebración de la taurokathapsia aunque no se nos menciona el término de manera explícita. Un buen comentario a los epigramas, L. Robert, «Deux épigrammes de Philippe de Thessalonique», *Journal de Savants* 1982, 139-162, especialmente 148 ss.

¹¹ vv. 5-6: ἀκρότατον δ' ἐς γῆν κλίνας ἅμα κεύροπον ἄμμα
θηρὸς τὴν τόσσην ἐξεκύλισε βίην

Platón (Critias 119E) también nos habla del uso de la cuerda en los juegos de toros.

¹² *Scholia Vetera in Pindari Carmina* (ed. A.B. Drachman. Lipsiae 1910) vol. II, Pyth. II, 78.

¹³ *Historia Naturalis* VIII, 182-ss.

¹⁴ *De vita Caesarum*. Divus Claudius, 21.

¹⁵ *Historia Romae* LXI, 9 (ed. E. Cary. vol. III. Cambridge 1961³).

¹⁶ J. Cagnat et alii, *Inscriptiones Graecae ad res romanas pertinentes*, Paris 1967, IV, p. 176 (inscripción nº 460), procedente de Pérgamo.

¹⁷ R. Chandler, *Marmora Oxoniensia*. London 1768, II, nº 58, p. 105; *CIG* II, p. 740, nº 3212.

Menor, de Afrodiasias de Caria¹⁸. En otra inscripción de Sinope¹⁹, un cargo público ha pagado la realización de diversos juegos entre ellos el de una taurokathapsia. Sendos mármoles de Cyzico muestran que uno de los meses del calendario recibía el nombre de Ταυρεών²⁰. En otra inscripción de Sinope²¹ el nombre del mes aparece relacionado con el gran culto panjonio de Poseidón Heliconios cuyo símbolo era el toro.

En otras ocasiones estos juegos reciben nombres diversos pero que se refieren a la misma celebración como la llamada Ταυρομαχία, término que aparece en dos inscripciones: una de Ancyra²², de época de Tiberio, que presenta algunas lagunas en el contexto que nos afecta pero en la que se constata de nuevo el término tauromaquia en un contexto sacro²³ y otra procedente de Janto, que se encuentra en Viena, en la que se describe una tauromaquia conocida también con el apelativo de Ταυροθηρία que se inscribe dentro del ritual del culto de Leto en Janto²⁴. Es muy destacable que todas las inscripciones que nos atestiguan la realización de la taurokathapsia en Jonia se encuentren siempre ligadas con cultos locales y adscritas al ámbito religioso.

El grueso de las inscripciones con el tema de la taurokathapsia que aparecen en el continente griego pertenecen evidentemente a la región de Tesalia, aunque también en este caso aparece bajo el nombre de Ταυροθηρία²⁵. La primera inscripción publicada se remonta al último cuarto del s. XIX y fue recogida por el francés M.E. Miller, que, junto a otras, las llevó al Louvre de París. La que nos interesa estaba en una estela de mármol del cementerio judío abandonado que se hallaba en la carretera de Larisa a Volos²⁶. La inscripción puede datarse en la época de Trajano o Adriano. Unos años más tarde el padre de la epigrafía moderna, H.G. Lolling, encontró en el mismo cementerio judío y publicó un pequeño fragmento²⁷ en el que se puede restituir probablemente el nombre de las “tauroterías”.

En otra inscripción (nº 528) se menciona el juego en relación con los certámenes llamados “Eleuteria” dedicados al culto de Zeus Eleuterios que se instauran en Tesalia tras la conquista romana en el 196 a.C. En otras dos inscripciones (nºs 535-536)²⁸

¹⁸ CIG II, p.1109, nº 2759b, v. 8. El término no está completo pero la lectura es totalmente deducible.

¹⁹ CIG III, pp.118-119, nº 4157, v. 5. Aunque también en este caso el texto está fragmentado la lectura que reconstruye el término es claro.

²⁰ CIG II, pp. 914-916, nºs 3657-3658.

²¹ SIG III, pp. 160-161, nº 1017, v.10.

²² CIG III, p. 85, nº 4039, v. 46.

²³ *Op. cit.*, p. 86.

²⁴ J. Cagnat, *Inscriptiones Graecae ad res romanas pertinentes*, Paris 1946, III, 229-230. (inscripción n. 631).

²⁵ IG IX², nºs 528, 531-537; A.S. Arvanitopoulou, «Θεσσαλικαί ἐπιγραφαί», *AE* 1910, 331-384; nº 4, 349-351.

²⁶ «Mémoire sur une inscription agonistique de Larisse», *Mémoires de l'Institut Nat. de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (XXVII) 1873, 43-65.

²⁷ “Mittheilungen aus Thesalien“, *AM* 1886, p. 58, nº 42.

²⁸ P. Le Bas-H.G. Waddington, *Voyage Archéologique en Grèce et en Asie Mineure*. Paris 1870, II, Deuxième partie, nº 162a (p.79) y nº 162j (pp. 142-143).

aparece la forma en el dialecto tesalio con posibles correlaciones con otros cultos que tienen lugar en Esparta²⁹. Otras zonas del continente, como en el Ática, también conservan inscripciones que atestiguan este tipo de ritos. Una inscripción de mármol pentélico procedente del Himeto³⁰ reproduce el nombre de un saltador.

LA ICONOGRAFÍA

La iconografía nos proporciona varios ejemplos de cómo se celebraba la taurokathapsia. Lo tenemos muy bien documentado en la numismática y también contamos con un par de relieves, uno de ellos inscrito.

Como decíamos, la Numismática nos proporciona varios ejemplos de la popularidad que estos juegos adquirieron en la Tesalia de época clásica. La mayoría de las monedas datan del período 480-400 a.C., y el dato cronológico es importante ya que nos atestigua la antigüedad de tales celebraciones. En las monedas podemos observar un esquema que se repite con asiduidad. Una de las caras representa al joven jinete en el instante que agarra al toro por los cuernos e intenta pasarle una especie de banda entre la cornamenta. En el reverso aparece el caballo galopando sin jinete con la inscripción del topónimo Lárisa. Con pocas variantes la misma escena se puede contemplar en varias monedas³¹. En el reverso de algunas monedas aparece la imagen de la divinidad Zeus Eleutherios.

Ello nos habla, mejor que fuente literaria alguna, de la importancia que estas celebraciones del toro tenían ya en Tesalia en la época clásica y, además, su adscripción a festividades religiosas donde se honraba a Poseidón Taurios o a Zeus Eleutherios.

Nos resta por analizar un par de relieves, uno de los cuales se puede considerar cómo el ejemplo más clásico y conocido que tenemos hasta el momento, ya que en el mismo se atestiguan de manera conjunta la iconografía y la inscripción de la taurokathapsia.

²⁹ La forma *οἱ τὸν ταῦρον πεφειρακόντες/τεθηρακότες*, puede relacionarse con el espartano *κασσηρατόριον* que indicaría la celebración de un evento parecido al tesalio. J. Baunack, “Ueber das lakonische Wort *κασσηρατόριον* und die *Θηρομαχία* bei den Griechen”, *RhM* 1883, 293-300, desde un punto de vista filológico admite la probable relación de los eventos taurinos de Esparta con los tesalios pero cuestiona remontarse a al período micénico para buscar los orígenes de estos espectáculos taurinos relacionados con festividades religiosas. M.N. Tod, “The *παιδικὸς ἀγὼν* at the festival of Artemis Orthia at Sparta”, *AM* 1904, 54-56. cuyo nombre aparecía también con rasgos dialectales, que estaban dedicados al culto de Artemis Ortia, una divinidad de probable origen micénico y sugiere, erróneamente, que estos certámenes derivan directamente de los saltos del toro de Micenas.

³⁰ *IG II¹*, p. 54, n° 114.

³¹ La primera publicación es de P. Gardner, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Thessaly to Aetolia*. London 1883, pp. 24-29, pls. IV-V. Hoy en día se pueden consultar varios catálogos de casas de subastas de antigüedades donde aparecen monedas tesalias con el mismo esquema básico antes descrito.

Se trata del conocido relieve procedente de Esmirna, hoy en el Ashmolean Museum de Oxford³².

La representación muestra una escena completa de la taurokathapsia en dos fases. En la primera fase hay cinco jinetes que realizan diversos giros con sus caballos mientras persiguen a dos toros. Se trata de la fase en la que se minan las fuerzas del animal. En la parte derecha del relieve se observa la segunda fase del evento: un jinete (ταυροκαθάπτης) ha saltado del caballo y se ha abalanzado sobre el toro asiéndolo por los cuernos. En el borde del relieve se puede leer la inscripción: Ταυροκαθαψίων Ἡμέρα Β.

Una escena similar aparece en un relieve conservado en el Museo Arqueológico de Estambul³³. Aquí el momento descrito muestra la fase segunda del ejercicio en la que el jinete se lanza desde su montura al toro y lo sujeta por los cuernos.

Toda la documentación analizada nos habla de unos certámenes taurinos que tuvieron su origen en Tesalia, pero que se expandieron posteriormente por Asia Menor y llegaron finalmente a Roma. La taurokathapsia de época clásica indudablemente difiere de la tauromaquia cretense en varios aspectos de su realización y no se puede decir que las corridas de toros tesalias tengan su antecedente directo en Creta³⁴, pero existe un elemento común: todos los documentos hallados hasta el momento nos hablan claramente que en la época clásica, como en su precedente monoico, los certámenes taurinos se hallaban adscritos siempre a festividades y cultos de carácter religioso y ello le confiere a estas celebraciones un carácter que supera el ámbito del mero espectáculo deportivo o profano.

³² El primero que lo publicó fue R. Chandler, *Marmora Oxoniensia* 1768, II, n° 58, p. 105. Posteriormente A. Evans, *PM* III, pp. 229-230, fig. 161, en un conocido pasaje en el comenta los juegos del toro en Creta y su pervivencia hasta la época clásica. Un comentario de la inscripción en K.J. Gallis, *op. cit.*, 222-223.

³³ J. M. Blázquez *et alii*, "Pavimentos Africanos con Espectáculos de Toros", *Antiquités Africaines* 1990, p. 180, fig. 31.

³⁴ K.J. Gallis, *op. cit.*, 224.

luego en una propuesta concreta. Para empezar, carecemos de seguridad para afirmar si la primera frase (.28-32) hace referencia a lo que sigue o a lo precedente, aparte de sorprendernos con la (aparente) mención de una copia de parte del texto en una gruta de Panopeo/Fanateo. En la frase siguiente (.30-32) el problema sería confirmar si el verbo ἐπέδωκε obedece a su uso habitual (“dio como dote”), pues en ese caso la donación del individuo mencionado (cuyo nombre acaba en *-otos*) a su hija Búpiga (lit. “Culo de vaca”) sería un tanto peculiar, ya que consistiría en el derecho a recibir una parte de las ofrendas (.32-37) que a continuación se mencionan (en cuya discusión detallada, sobre todo a propósito del léxico, ahora no entraré). Por último, no son menores los problemas que surgen en el texto de las líneas 37-42, que es en el que me quiero centrar.

Al igual que en los párrafos que lo preceden, también hay dudas sobre su conexión con el conjunto. Avanzo mi opinión de que no considero imprescindible que debamos enlazar la frase con el texto inmediatamente anterior y que podría tratarse de una prescripción general, con la que se cerraría la serie que desarrolla las θοῖναι νόμιμοι (cf. línea 2 de la parte D) y que precede a las θυσίαι Λαβυαδᾶν (.43-44). Si fuera así, τὰ γεγραμμένα no tendría que hacer referencia necesariamente a lo anteriormente expuesto, sino a acuerdos escritos que se dan por conocidos. La expresión que más discusión ha generado es la serie participial sustantivada τὸν προθύοντα καὶ προμαντεύομενον. Los significados habituales de los sustantivos πρόθυσις (προθύσια) y προμαντεία, términos técnicos consolidados en el contexto ritual délfico como “sacrificio previo” y “privilegio de consulta mántica” respectivamente, presentan dificultades al compararlos con los valores correspondientes a los verbos προθύω y προμαντεύομαι, especialmente el segundo, y, sobre todo, a pesar de su paralelismo formal y su presencia contextual, no son fáciles de aproximar en cuanto al valor del preverbio. Así, mientras προθύω se conoce con los significados de “sacrificar previamente” y “sacrificar a favor de o por”, el verbo προμαντεύομαι sólo se conoce con el sentido de “adivinar”, “vaticinar” (o en el figurado de “presentir”). De este modo, mientras que el primero podría ser el verbo que recubre la acción ritual de la πρόθυσις, no sucede lo mismo con el segundo respecto a la προμαντεία. Por ello, en busca de una solución, se ha querido ver en el genitivo precedente (πάντων καὶ Φιδίων καὶ δαμοσίων) el régimen del preverbio de ambos verbos (“sacrificar y consultar en pro de los asuntos públicos y privados”), lo que no es compatible con el segundo verbo y tampoco necesariamente con el primero. En efecto, el sacrificio délfico es una imposición ritual ineludible y no se hace “por el bien de” nada³. A su vez, obliga ha admitir un uso *ad hoc* del preverbio en προμαντεύομαι excesivamente forzado.

En mi opinión, ha habido cierto optimismo en dar por válido que el sintagma πάντων καὶ Φιδίων καὶ δαμοσίων hace referencia a “asuntos públicos y privados”. Aparte de la objeción, ya señalada por algunos, de que el adjetivo que se opondría a ἴδιος debería ser más bien κοινός, el uso habitual en las inscripciones délficas permite

³ Por otra parte el uso προθύειν + genitivo está atestiguado con sustantivo de persona (παιδὸς προθύειν en E. *Ion* 805).

postular que la expresión hace referencia a víctimas y ofrendas previas a la consulta, probablemente con carácter de *tasa sacrificial*. Esto se desprende con toda evidencia de la inscripción que contiene la convención entre Delfos y Esciatio (Σκίαθος), nº 13 del CID, donde la distinción entre ἴδιος y δαμόσιος se refiere a la tasa sacrificial conocida como πέλανος y a otras tasas previas diversas (líneas 8-19). A la vista de este uso, mi propuesta es la siguiente. El verbo προθύω aparece con su valor habitual (“realizar el sacrificio previo a la consulta”). Del mismo modo que μαντεύομαι significa “consultar un oráculo” (y no sólo *adivinar* o *profetizar*), el compuesto προμαντεύομαι podría significar “consultar en vez de”, es decir, sería un caso de “sustitución”. La persona que realiza el sacrificio previo (τὸν προθύοντα) y la consulta oracular *en vez de su(s) representado(s)* (καίπρομαντευόμενον) debe aportar a los Labiadas la *parte proporcional* de las tasas reguladas como públicas y privadas tal como ha sido fijado por escrito (el genitivo πάντων καὶ Φιδίων καὶ δαμοσίων sería partitivo respecto a τὰ γεγραμμένα). De esta forma podría admitirse también la posibilidad de que quien hace la consulta por sustitución pueda ser (pero no necesariamente) un Labiada, el cual debe aportar (en nombre del representado) las tasas especificadas.

Sigue abierta, no obstante, la dificultad de explicar la relación de este párrafo con el precedente y la secuencia de ofrendas que se asignaban a Búpiga, aunque me atrevo a sugerir la posibilidad de que esas víctimas y ofrendas correspondan precisamente a lo que aquí se describe como τὰ ἴδια καὶ δαμόσια: se trataría de la repetición tradicional de lo que quedó establecido y fijado en Panopeo⁴.

En cualquier caso, las dificultades de la inscripción son en verdad muchas y, en última instancia, como Rougemont al final del comentario de esta parte, sigue siendo prudente “suspender el juicio” y evitar acumular conjeturas, para no deslucir este merecido Homenaje al maestro José García López.

⁴ Incluso podría hacer referencia a una tradición que une a los Labiadas con Panopeo.

EX ORIENTE LUX, EX OCCIDENTE DUX: GRIEGOS, CARTAGINESES Y ROMANOS EN CONTACTO Y CONFLICTO

SVEN-TAGE TEODORSSON
Universidad de Gotemburgo

“¡*Ex oriente lux!*” Se dice que con esta exclamación saludaban los romanos al sol cuando se elevaba sobre las montañas samnitas. La expresión se ha hecho una frase célebre universal, usada a lo mejor por casualidad en sentido original, pero casi siempre simbólicamente para sugerir que nuestra cultura occidental proviene en el fondo de Oriente. No obstante, sucede a menudo que decimos esta frase negligentemente sin querer afirmar que sea así en realidad. Durante el eurocentrismo chovinista del siglo XIX se formó la opinión de que los griegos antiguos desarrollaron su extraordinaria cultura por sí mismos casi independientemente de otras naciones y culturas. Esa idea era consecuencia de la extrema idealización de los griegos en la época del romanticismo. Es paradójico, pero esta apreciación va en contra de la comprensión de los mismos griegos y de la documentación en la literatura griega antigua. Ellos tenían conciencia de que la fuerte influencia de las culturas más antiguas de Oriente había transmitido impulsos decisivos para su propio desarrollo. Resulta curioso que la falsa concepción fue aceptada por el mundo académico y que pudo subsistir hasta muy avanzado el siglo pasado.

Sin embargo, aquella situación sí ha cambiado totalmente en las últimas décadas. Los griegos antiguos tenían razón. Su desarrollo cultural no habría sido posible sin los contactos frecuentes con las naciones de Oriente aún más precoces. En realidad, esto no es en ningún modo asombroso. No fue un caso fortuito que entre las muchas tribus indoeuropeas que se desperdigaron por los cuatro puntos cardinales en torno al 2000 a.C. los griegos llegaron al más alto nivel de cultura. Entraron con el tiempo en contacto con naciones de Oriente, mientras por ejemplo los germanos, que migraron hasta *Ultima Thule*, encontraron sólo a lapones y fieras: ¡malos inspiradores de cultura!

En las últimas décadas hemos conseguido un conocimiento nuevo y diversificado sobre las frecuentes conexiones entre el mundo del Egeo y Oriente Medio. La cultura minoica de Creta fue influida por las naciones de Oriente y del Sur, y los griegos micénicos entraron pronto en contacto con ellas y además con los hititas y las naciones del Oriente. En los poemas de Homero tenemos evidencia de contactos intensos. Los griegos de Micenas conocían ya en parte la literatura épica y mitológica del Oriente. Una multitud de rasgos orientales se encuentran en la épica homérica y hesiódica.

Dado que la tradición oral de esta poesía procede de la época micénica, aquellos rasgos demuestran la influencia temprana¹. Los descubrimientos arqueológicos completan la demostración².

Fue gracias a la influencia de Oriente por lo que el nivel general de la cultura de los griegos se elevó tan rápidamente durante la segunda mitad del segundo milenio a.C. Se dejaron impresionar en prácticamente todos los campos: arquitectura, arte, religión, escritura. La escritura minoica provino probablemente de Oriente, y los micénicos la adoptaron en seguida.

Entonces de golpe el desastre afectó a la civilización micénica. Todo el mundo del Egeo cayó bajo el crepúsculo de los “siglos oscuros”. Las convulsiones políticas, las largas migraciones, y el aislamiento rebajaron mucho el nivel cultural de los griegos. La escritura micénica se perdió junto con los palacios, y los contactos con Oriente disminuyeron mucho o cesaron casi totalmente. Con todo, sabemos ahora que la interrupción de las relaciones fue sólo de corta duración. Ya a principios del primer milenio los griegos llegaron de nuevo a las costas occidentales de Oriente. Pero eran los fenicios los que dominaban la navegación en el Mediterráneo en aquella época, a saber, desde alrededor de 1100 hasta fines del siglo IX a.C. Es cosa sabida que navegaron por todos los sitios de ese mar y fundaron poblados muy numerosos desde Chipre, donde establecieron, entre otras ciudades, Citión e Idalión, hasta la península ibérica, donde Cádiz, Málaga, Elche y muchas otras localidades son establecimientos fenicios tempranos. Igualmente colonizaron Cerdeña, Córcega y Sicilia. La última fundación fenicia fue Cartago en la costa africana, lo que sucedió el año 814, un acontecimiento de grandísimas consecuencias.

Durante el período de expansión los fenicios tuvieron el monopolio del comercio y la colonización en el Mediterráneo occidental, mientras los griegos dirigían sus viajes hacia Oriente, cosa que estimuló el proceso de civilización en el mundo egeo, como hemos dicho. Significó un redescubrimiento que despertó de nuevo las reminiscencias y

¹ Unos estudios precursores sobre este tema fueron presentados por H. Wirth, *Homer und Babylon*, Freiburg, 1921; L.A. Stella, *Il poema di Ulisse*, Firenze, 1927; E. Dornseiff, “Hesioids Werke und Tage und das Alte Morgenland”, *Philologus* 89, 1934, pp. 397-415. Véase también C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, London, 1952; F. Dirlmeier, “Homerisches Epos und Orient”, *RhM* 98, 1955, pp. 18-37; T.B.L. Webster, “Homer and Eastern poetry”, *Minos* 4, 1956, pp. 104-116; id. *From Mycenae to Homer*, London, 1958, pp. 64-90; A. Heubeck, *Die homerische Frage*, Darmstadt, 1974, pp. 167-170; G. Gresseth, “The Gilgamesh Epic and Homer”, *CJ* 70, 1975, pp.1-8; W. Burkert, *The Orientalizing Revolution*, Cambridge Mass. - London, 1992, pp. 88-120; G. Strasburger, “Die Fahrt des Odysseus zu den Toten”, *A&A* 44, 1998, pp. 1-29; M.L. West, *The East Face of Helicon*, Oxford, 1997, pp. 276-437; W. Burkert, *Babylon, Memphis, Persepolis. Eastern Contexts of Greek Culture*, Cambridge, Mass. - London, 2004, pp. 21-48.

² Véase F.H. Stubbings, *Mycenaean Pottery in the Levant*, Cambridge, 1959; E. Vermeule & V. Karagheorghis, *Mycenaean Pictorial Vase painting*, Cambridge, Mass. - London, 1982; H.W. Catling, *Cypriote Bronze Work in the Mycenaean World*, Oxford, 1964, esp. p. 38; H.W. Catling, “Cyprus in the Late Bronze Age”, en *Cambridge Ancient History*, 3rd ed., Vol. II 2, 1975, pp. 188-216, esp. 199-201; P. Åström, “Comments on the corpus of Mycenaean pottery in Cyprus”, en V. Karagheorghis (ed.), *The Mycenaean in the Eastern Mediterranean. Acts of the International Symposium, Nicosia, 1972*, Nicosia, 1973, pp.122-127; J.-C. Poursat, *Les ivoires mycéniens*, Athènes, 1977.

las impresiones de la civilización oriental, las cuales ya se habían experimentado en la época micénica y se habían conservado en ciertos rasgos de los poemas épicos heroicos transmitidos por los ᾠδοί.

Durante el siglo noveno la situación política cambió en el Oriente. Los asirios se expandieron hacia Fenicia y ocuparon las ciudades comerciales en la costa. La pérdida de la libertad de los fenicios causó una rápida mengua de su actividad de navegación y de colonización. Esta situación posibilitó a los griegos empezar a dirigir sus viajes hacia Occidente. Precisamente en el curso del siglo noveno algunas ciudades jónicas habían logrado un nivel considerable de civilización y economía. Parece que Eubea era la región más próspera. Durante las últimas décadas los hallazgos arqueológicos en la parte meridional de la isla (Lefkandi, Eretria) permiten hacernos una clara idea de cómo los jonios de Eubea encabezaron el desarrollo³. No obstante, la fuerte influencia oriental elevó rápidamente el nivel general de civilización en toda Grecia. El proceso culminó en el siglo octavo. Se le puede con toda razón denominar un renacimiento⁴ o, como se expresa Burkert, una revolución orientalizante⁵. Durante el período de expansión fenicia los griegos aprovecharon los frecuentes contactos con ellos y otras naciones orientales aprendiendo de todo: arte, arquitectura⁶, religión, mitología, astronomía, astrología, matemáticas, métodos de comercio y economía, ordenación urbana y, sobre todo, una nueva escritura alfabética. Por lo tanto, los griegos estaban bien preparados para la misión cultural que llevará consigo la colonización en el Mediterráneo occidental.

Los griegos deben de haber encontrado el alfabeto fenicio ya en el siglo décimo y es fácil imaginarse que lo admiraran y quizás se lo envidiaran a los fenicios. Pero probablemente no fue antes del siglo noveno cuando se interesaron por este medio de comunicación. La causa fue ciertamente el comercio creciente. Comprendieron que este tipo de escritura casi fonética sería muy ventajoso para escribir la lengua griega. Pero había el problema de que el alfabeto fenicio no contenía caracteres para las vocales. No obstante, los creadores del alfabeto griego se enteraron de que algunos caracteres que designaban consonantes fenicias no existentes en la lengua griega podían ser utilizados para las vocales. Así lograron crear el primer alfabeto completo del mundo. Pudo ser en Eubea donde sucedió este acontecimiento histórico⁷.

³ Véase D. Ridgeway, *The first Western Greeks*, Cambridge, 1992, pp. 11-30.

⁴ Véase A.M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh, 1971, pp. 416-436.

⁵ Véase W. Burkert (1992) [n. 1], esp. pp. 14-46, 53-87.

⁶ Se puede señalar aquí un solo ejemplo, entre numerosos otros, como ilustración: la más antigua existencia del tipo de *templum in antis* está demostrada en la ciudad de Chuera en Siria, véase A. Moortgat, *Tell Chuera in Nordost-Syrien. Bericht über die vierte Grabungskampagne 1963*, Köln & Opladen, 1965, pp. 11-13; id. *Tell Chuera in Nordost-Syrien. Vorläufiger Bericht über die fünfte Grabungskampagne 1964*, Wiesbaden, 1967, pp. 8-27 y, para la fecha en torno al 2500, pp. 44-45. La tradición de este tipo de templo continuó en Siria hasta el siglo décimo y debe haber inspirado a los griegos para los primitivos templos arcaicos.

⁷ Esta es la opinión de B.B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, 1991, pp. 219-220, y C.J. Ruijgh, "La date de la création de l'alphabet grec et celle de l'épopée homérique", *Bibliotheca Orientalis*, 54, 1997, pp. 535-536. R.D. Woodard, *Greek Writing from Knossos to Homer*, New York & Oxford, 1997, pp. 233-234, argumenta en favor de Chipre.

Esta transformación del alfabeto fenicio es un ejemplo muy ilustrativo de cómo todos los elementos de la civilización oriental fueron modificados, rehechos o cambiados por los griegos. Dieron a los elementos orientales un carácter helénico propio que los hizo más perfectos y simplemente mejores⁸.

Parece que los griegos empezaron su colonización en el Mediterráneo directamente cuando se enteraron de que la actividad de los fenicios estaba decreciendo. Sabemos que fueron los eubeos los que fundaron el primer asentamiento en el oeste, es decir en la isla de Pitecusa (Ischia)⁹. Llegaron allí ya en torno al 800 a.C., y en aquel lugar se han hallado las más antiguas inscripciones en la escritura alfabética griega, datadas alrededor del 750¹⁰. Poco después colonizadores de Calcis fundaron Cumas, la primera colonia en la tierra firme de Italia.

La fundación de Cartago fue la última obra fenicia de importancia. Pero resultó un verdadero golpe de fortuna. La ciudad creció rápidamente y extendió su poder en los territorios próximos hacia el norte y el oeste¹¹. Sin embargo, los griegos lograron fundar un gran número de ciudades en el oeste antes de que los cartagineses pudieran establecer para sí mismos una posición fuerte. Durante el período 750-650 los griegos fundaron todas sus más importantes colonias en Sicilia y la Italia del Sur. Los colonos de Cumas, a su vez, fundaron Nápoles y Pozzuoli alrededor del 750, y los primeros establecimientos en Sicilia, Naxos y Siracusa, fueron fundados en el 735 y el 734 respectivamente. Los griegos, de igual modo que los fenicios, fundaron sus colonias en la costa o en pequeñas islas muy cerca de ella, porque el comercio y la navegación eran esenciales para su existencia. Los fenicios viajaron en busca de metales: cobre, estaño y hierro, cosas que hallaron en Chipre, Etruria y España. Los griegos querían sobre todo hierro, que compraban más convenientemente a los etruscos. Por eso localizaron sus estaciones de comercio en primer lugar en las costas de Sicilia oriental y del sur y sudoeste de Italia. Así, con el tiempo, por la masiva colonización, esta región resultó una provincia griega casi completa, hecho de grandísima importancia para el futuro, como veremos¹².

Aunque inicialmente el comercio fue el fundamental sustento, los establecimientos se convirtieron pronto en colonias agrícolas. En la costa del sur de Sicilia una serie de colonias de este tipo fueron fundadas: Selinunte, Acragante, Gela, Acras, Camarina. Los cartagineses también avanzaban del mismo modo ocupando la mayor parte de Sicilia occidental y usando la estación originaria de comercio fenicio, Motya, como punto de partida. Las ciudades griegas crecieron rápidamente gracias al suelo fértil que favorecía la agricultura, y además se enriquecieron por el comercio con los vecinos cartagineses.

⁸ Véase B.H. Warmington, *Carthage*, London, 1960, p. 33; W. Burkert (2004) [n. 1], pp. 1-2, 11-15.

⁹ Véase D. Ridgeway [n. 3], pp. 31-120.

¹⁰ Véase D. Ridgeway [n. 3], pp. 55-57.

¹¹ Véase W. Huss, *Geschichte der Karthager*, München, 1985, pp. 57-74.

¹² Las consecuencias de la colonización alrededor de las costas del Mar Negro, la cual tuvo lugar algo después, no son de ningún modo comparables.

Selinunte, la ciudad más occidental y limítrofe con el territorio cartaginés, resultó la más rica. Así, como era de esperar, los habitantes se volvieron presuntuosos. Gastaron recursos enormes en construcciones embellecedoras de la ciudad, principalmente templos. Durante un solo siglo, el sexto, edificaron siete templos, casi todos de dimensiones extraordinarias. Eran los más grandes del mundo griego. Una megalomanía semejante apareció en otras ciudades, por ejemplo Acragante y Siracusa. Casi todas las ricas colonias del oeste resultaron más ricas que las ciudades de origen en Grecia o Jonia.

Sin embargo, la riqueza generó avaricia de poder, cosa que muchas veces fue causa de guerra con las ciudades vecinas, o con los pueblos nativos. Tales conflictos fueron tal vez devastadores, pero también provechosos, porque la actividad militar preservaba la capacidad de defensa, lo que se mostró útil cuando la competencia entre griegos y cartagineses condujo finalmente a la guerra. Ambas partes aspiraban a aumentar su poder y su territorio. Los cartagineses tenían la ambición de conquistar toda Sicilia. Bajo esta amenaza las ciudades griegas lograron terminar sus conflictos y unirse contra el enemigo. En el 485 el autócrata de Gela, Gelón, conectó su ciudad natal a Siracusa, se mudó allí y se hizo comandante en jefe de una coalición de ciudades griegas. Cinco años más tarde, cuando los cartagineses emprendieron la ofensiva, el ejército griego bajo las órdenes de Gelón los venció por completo en una gran batalla cerca de Himera en la costa septentrional. Retrocedieron hasta su territorio en la parte occidental de la isla. Además los griegos les impusieron el pago de una gran indemnización de guerra. Desde entonces se resignaron por muchos años ante el poderío de los griegos¹³.

Siracusa resultó el estado más poderoso del mundo griego occidental. En una gran batalla naval fuera de Cumas superó también a los etruscos. Con eso habían vencido a los dos adversarios más poderosos y amenazadores. No obstante, la seguridad no duró mucho tiempo. A mediados del siglo quinto los nativos sículos se organizaron bajo el mando de un comandante propio, Duquetio, y amenazaron la misma Siracusa, aunque no pudieron vencer. Pero en Campania la situación fue diferente. Los samnitas conquistaron toda la provincia ocupando la ciudad etrusca de Capua (424) y la griega Cumas (430), y además los lucanos ocuparon Posidonia (Paestum) alrededor del año 400. Así, el poder griego en Campania acabó abruptamente.

Durante la segunda mitad del siglo V el poderío de Siracusa decreció, y por eso en el 408 los cartagineses reanudaron su proyecto de conquistar toda la isla. Atacaron a sus vecinos, los selinuntios, y destruyeron la ciudad totalmente. Intentaron también demoler los enormes templos. Los cartagineses continuaron la marcha de conquista, atacando y arrasando las ciudades griegas en la costa del Sur: Acragante, Gela y Camarina, y acabaron cercando Siracusa. La situación era muy crítica. Los ciudadanos escogieron como comandante al joven Dionisio. Los siracusanos tuvieron suerte; un brote de peste estalló en el campamento cartaginés, de tal modo que hubieron de retirarse y hacer las paces en el 405¹⁴.

¹³ Véase W. Huss [n. 11], pp. 93-99.

¹⁴ Véase W. Huss [n. 11], pp. 107-123.

La amenaza cartaginesa persistió, lo que utilizó Dionisio para consolidar su propio poder y reforzar la ciudad con enormes fortificaciones¹⁵ y una armada fuertemente equipada. Unificó las ciudades griegas y sículas de toda la parte este de la isla formando una alianza militar. La guerra duró cinco años hasta que finalmente los griegos vencieron. Los cartagineses habían intentado tomar Siracusa, pero esto resultó imposible a causa de las extraordinarias fortificaciones.

Dionisio reinó en su imperio despóticamente hasta su muerte en el 367, un período sin amenaza cartaginesa. Pero, como sabemos, su hijo Dionisio II fue un soberano bastante incompetente. Cuando Dión fue asesinado, siguió una situación caótica con tendencias anarquizantes. Naturalmente los cartagineses aprovecharon la oportunidad para avanzar y ocupar la mayor parte de Sicilia oriental. En esa situación desesperada los siracusanos pidieron ayuda a su ciudad originaria, Corinto. Timoleón, el comandante que enviaron, tuvo un éxito asombroso. Consiguó detener la dispersión entre las ciudades y unificarlas contra los cartagineses, a los cuales venció sobre todo en una batalla famosa junto al río Crímiso. En ese combate una tormenta violenta estalló detrás de los griegos y obligó a los cartagineses a retroceder hasta el río¹⁶. No les quedó otro remedio que rendirse y volver a la parte oeste de la isla.

Después, las ciudades griegas de Sicilia pudieron gozar de paz y, además, de una forma de democracia limitada durante veinte años¹⁷. Timoleón organizó la seguridad por medio de una confederación (συνμαχία)¹⁸. La isla continuó estando dividida en una parte occidental cartaginesa y otra oriental griega bajo la dominación de Siracusa.

Sin embargo, la historia se repitió una vez más. Los cartagineses no daban por perdida su ilusión de dominar la isla en su totalidad. Así, pues, sus ataques a los griegos provocaron la reacción habitual: unificación y rearme militar bajo un líder potente, el general autócrata Agatocles. Se hizo dictador de Siracusa, y en el 317 condujo el ejército griego en un contraataque masivo. El éxito fue el usual: retirada cartaginesa y ratificación de la partición de la isla. La parte oriental permanecía bajo la dominación de Siracusa.

Durante el siglo IV Roma había extendido su poder abarcando casi toda Italia, después de haber vencido a etruscos, samnitas y otras naciones. No obstante, la ambición de los romanos no tenía límites. Al principio del siglo III sólo la *Magna Graecia* siguió siendo un obstáculo para el objetivo de conquistar toda la península. Pero, como Pirro

¹⁵ Véase la descripción detallada por L. Karlsson, *Fortification Towers and Masonry Techniques in the Hegemony of Syracuse, 405-211 B.C.*, Stockholm, 1992, pp. 21-38.

¹⁶ Este decurso de los acontecimientos es relatado vivazmente por Plu., *Tim.* 28; y véase K. Ziegler, *RE* XI 2, s.v. Krimisos.

¹⁷ Véase R.J.A. Talbert, *Timoleon and the Revival of Greek Sicily 344-317 B.C.*, Cambridge, 1974, pp. 146-160; L. Karlsson, "Did the Romans allow the Sicilian Greeks to fortify their cities in the third C. B.C.?", en *Aspects of Hellenism in Italy: towards a Cultural Unity?* ed. by P. Guldager Bilde et. al. (*Acta Hyperborea* 5), Copenhagen, 1993, pp. 31-33.

¹⁸ Diod. Sic., 16.82.4; y véase L. Karlsson, "The symbols of freedom and democracy in the bronze coinage of Timoleon", en *Ancient Sicily* ed. by T. Fischer-Hansen (*Acta Hyperborea* 6), Copenhagen, 1995, pp. 154-167.

de Epiro no pudo impedir a los conquistadores que tomaran Tarento en el 272, incluida toda la región griega de la Italia del Sur, había llegado el momento de que Roma sucediera a Siracusa en el papel de antagonista de Cartago. En la confrontación inicial, la primera guerra púnica, 264-241, los romanos echaron a los cartagineses de Sicilia definitivamente, después de más de siete siglos de presencia fenicia allí. La isla fue dividida entre Roma y Siracusa, donde el rey Hierón II mantuvo buenas relaciones con los romanos. Pero en el 215, tres años después de que Aníbal atacara Roma, murió. Entonces los siracusanos cambiaron de partido, una decisión insensata. En el 212 los romanos ocuparon Siracusa, lo que significó el punto final del poder griego en Sicilia.

Pienso que va siendo hora de hacer un análisis y evaluación de la larga serie de acontecimientos aquí narrados. Comencemos por el principio: Gracias a la intensa influencia de las civilizaciones orientales sobre los griegos durante los siglos antes de la migración, los colonos estaban bien preparados y eran muy capaces de desarrollar una nueva y propia civilización en las colonias del oeste. Allí, las condiciones materiales y económicas eran mejores que en la madre patria. Tenían los recursos necesarios para edificar grandes ciudades y extender su poder por el territorio. En suma, el mundo griego del oeste fue directamente una sociedad de desarrollo rápido. Por eso llegaron a establecerse fuertemente en la Italia del Sur y en el este y el sur de Sicilia y además en Campania, antes de que los cartagineses pudieran ocupar esos territorios. Fue la civilización helénica de esas regiones la que se propagó entre los pueblos nativos, no la cartaginesa. Los etruscos fueron los primeros en adoptar la escritura, el arte, la arquitectura y la organización urbana griega. Y mediante su poder en Roma los etruscos transmitieron la nueva civilización a los romanos. Según la tradición, el quinto rey de Roma, Tarquinio Prisco, fue hijo de un aristócrata griego, Damarato. Tarquinio reinó los años 616-578. Se dice que él edificó el Circo Máximo, la Cloaca Máxima y el Foro Romano, esto es, efectuó la primera transformación del pueblo en una ciudad.

Antes de que Roma evolucionara a gran potencia, las colonias griegas estuvieron siempre expuestas al riesgo de ser atacadas y arrasadas por los cartagineses. En aquellos tiempos los etruscos también constituían una amenaza. En torno al 540 se aliaron con los cartagineses y vencieron a los griegos de Masalia y Focea en una batalla naval fuera de Alalia de Córcega. Además, los samnitas y los lucanos tenían fuerza suficiente para ocupar las ciudades griegas de Campania a finales del siglo V. En Sicilia la situación se hizo precaria cuatro veces: en 480, 408, 345, y 317. Sólo unos comandantes capaces e incluso la buena suerte salvaron a los griegos del desastre.

Gracias a la libertad preservada la civilización griega occidental tuvo la oportunidad de desarrollarse. La mentalidad emprendedora y progresista de los griegos del oeste se reflejó también en sus logros culturales y científicos. Es verdad que la actividad intelectual en las comunidades del oeste durante los siglos VI y V fue más audaz e innovadora de lo que lo fue en Grecia o Jonia. Aunque los inicios del pensamiento filosófico tuvieron lugar en Jonia, no encontramos una continuación allí, pero sí la encontramos en la Italia del Sur y en Sicilia.

Pitágoras de Samos emigró alrededor del 530 a Crotón, donde fundó su escuela de matemáticas y filosofía. En el mismo siglo se creó también una escuela de filosofía en

Elea en Campania, donde vivieron Parménides y su discípulo Zenón, y algo más tarde en Acragante Empédocles presentó su doctrina de los cuatro elementos y la teoría primitiva de la evolución biológica. Las teorías de estos tres científicos fueron fundamentales para Platón y Aristóteles. Además, vivió en Siracusa el genio de las matemáticas, geometría y técnica, Arquímedes, a quien mataron los romanos durante la conquista de la ciudad en 212. La retórica también fue desarrollada en Sicilia, a saber, por Gorgias de Leontinos, durante el siglo quinto. Igualmente en la literatura, sobre todo en la poesía, destacaron los griegos de la Magna Grecia y Sicilia.

Uno se puede preguntar por qué durante el período preclásico el desarrollo cultural e intelectual en esta región fue superior al de otras regiones griegas: las colonias de la Galia meridional, las de la región del Mar Negro y, sobre todo, las de la madre patria y Jonia. No tengo ninguna explicación plausible para este fenómeno.

No obstante, podemos afirmar, en conclusión, que la presencia de los griegos en el Mar Mediterráneo occidental fue de suma importancia para el futuro¹⁹. Naturalmente no será posible determinar la precisa envergadura histórica del hecho de que los griegos lograran repetidamente detener y hacer retroceder a los cartagineses. Pero es posible imaginarse cómo habrían sido las cosas, si no hubiesen logrado superarlos todas las veces hasta que los romanos se hicieron cargo de la guerra contra ellos. Si hubiesen vencido a los griegos, habrían podido ocupar toda Sicilia y la Italia del Sur. Su imperio habría sido mucho más poderoso y, en vista de que los romanos lograron vencer a Aníbal sólo a duras penas, no es de ningún modo seguro que hubiesen ganado en una confrontación con un poder tal. Además, si los griegos hubieran sido vencidos mucho tiempo antes de que Roma se hubiese convertido en una gran potencia, el triunfo de los cartagineses sobre los romanos habría sido aún más fácil. Así pues, supongamos que de veras hubieran sido vencidos, en ese caso toda Italia habría resultado parte del imperio cartaginés, y ellos habrían podido expandir su poder también a la Galia y a Hispania, donde ya tenían colonias desde hacía muchos siglos, y finalmente dominar toda la región del Mediterráneo occidental.

Tales especulaciones contrafácticas se consideran por lo general indebidas, pero pienso que pueden ser un método de alumbrar el desarrollo histórico muy efectivamente y demostrar los momentos paradójicos que deciden el curso de los acontecimientos a lo largo de los siglos. Por lo tanto creo que debemos reflexionar sobre el escenario de cómo nuestra cultura europea grecorromana, -la cual pudo originarse y desarrollarse gracias a la presencia constante y larga de los griegos en el Mediterráneo occidental y gracias a sus afortunadas victorias sobre sus competidores,- cómo esta cultura grecorromana, si estas condiciones no hubiesen existido, habría sido cartaginesa. ¡La lengua del mundo occidental, y con ello nuestra misma identidad, no habrían sido latinas sino *púnicas*!

¹⁹ D. Ridgeway [n. 3], p. XVII se expresa con énfasis y con palabras acertadas: “By any standards, the forging of contacts with the West by eighth-century Greeks from Euboea was a remarkable feat. The resulting large-scale transmission of technology and culture from the Aegean to the Central Mediterranean was of greater lasting significance for Western Civilization than almost any other single advance achieved in antiquity.”

VTRAQVE LINGVA. AUTORES ROMANOS CON OBRA EN GRIEGO*

JOSÉ B. TORRES
Universidad de Navarra

Un número relevante de los autores que escribieron en griego en la Antigüedad procedía de Roma y tenía el latín como lengua materna¹. Se trata de personajes de cronologías y géneros diversos, cuyas motivaciones no pueden reducirse a un único tipo. En casos contados hemos conservado la obra griega de estos escritores mientras que, en la mayoría de las ocasiones, sólo tenemos constancia de su actividad literaria en griego a través del testimonio de terceros. A principios del siglo XXI, en estos momentos de convivencia intercultural, parece oportuno prestar nuestra atención al fenómeno que se produjo en Roma desde finales del siglo III a. C. En las páginas que siguen ofreceré la evidencia relativa a este conjunto de autores. Intentaré responder asimismo a la pregunta de si hay motivos para considerarlos como grupo homogéneo o si, por el contrario, no comparten rasgos comunes más allá del uso de la lengua griega.

Antes de avanzar en este estudio conviene situar el problema en su contexto cultural y recordar sintéticamente los datos fundamentales sobre la relación de los romanos con el griego y la cultura de Grecia. Posiblemente es cierto, como indica Vogt-Spira², que la cuestión ya fue planteada en sus justos términos por Horacio (*Ep.* II 1, 156-7): *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / intulit agresti Latio*. Es decir, al producirse el encuentro entre la cultura griega y la cultura romana arcaica a mediados del siglo III

* Este trabajo forma parte del proyecto “*Graecia capta*. El influjo de la literatura latina en la cultura y literatura de Grecia (I)”, financiado por la Universidad de Navarra (PIUNA 11328301) y el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM 2004 – 01478 / FILO). Agradezco a la profesora Carmen Castillo la atención con que leyó y discutió conmigo una versión previa de este escrito.

¹ La cuestión sobre si estos escritores forman parte de la literatura griega o la latina puede recibir respuestas excesivamente simples si se parte de un puro criterio lingüístico o geográfico. Nos parece evidente que el lugar propio de Fabio Pictor se halla en la literatura latina, aunque escribiera su obra en griego. En cambio, sería muy difícil argumentar la pertenencia de Eliano a la literatura latina, por mucho que este autor fuese natural del Lacio.

² Cf. G. Vogt-Spira, “Die Kulturbegegnung Roms mit den Griechen”, en M. Schuster (ed.), *Die Begegnung mit dem Fremden*, Stuttgart, 1996, pp. 11-33 (cf. p. 11 y n. 1). Es muy sugerente cómo plantea M. Hose la cuestión desde la perspectiva de los llamados “estudios postcoloniales”; cf. M. Hose, “Post-Colonial Theory and Greek Literature in Rome”, *GRBS* 40, 1999, pp. 303-326.

a. C., se produjo un fenómeno conocido en el caso de otros encuentros interculturales³: el poder militar superior (Roma) se vio subyugado por la potencia cultural hegemónica (Grecia). De esta forma, en el siglo II a. C. asistimos a una progresiva helenización de la cultura romana; los ciudadanos de la *urbs*, aun los más hostiles al proceso⁴, aprenderán griego y serán capaces de expresarse *utraque lingua*⁵. El paso siguiente, ya en el siglo I a. C., consistirá en el progresivo desarrollo de la cultura de Roma, lo que acabará conduciendo a la instauración de un orden de cosas esencialmente nuevo en el que, por ejemplo, la literatura latina será capaz de tratar a la literatura de Grecia en condiciones de igualdad.

Entiendo que el esquema anterior, que soslaya adrede algunos puntos discutidos⁶, ofrece una imagen adecuada del contexto cultural en el que empiezan a aparecer estos autores romanos⁷ que abandonan su lengua habitual para expresarse en griego. A continuación presento un inventario que recoge, en sucesión cronológica⁸, los datos esenciales de los diez escritores que constituirán nuestro corpus. Llamo la atención sobre el hecho de que esta lista, aun aspirando a ser representativa, ha de efectuar por fuerza un proceso de selección y tratar tan sólo los casos de los autores sobre los que poseemos más información⁹. Un inventario completo debería dar cuenta además de otros autores de los que, en algunos casos, conocemos poco más que su nombre¹⁰. La elaboración de un listado completo de autores romanos que escribieron en griego puede ser tema para un estudio prosopográfico que, sin duda, no carecerá de interés. En estas páginas intento satisfacer unos objetivos más modestos.

³ Cf. p. ej. lo que comenta M. West (*Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966, p. 20) sobre la relación entre hititas y hurritas: "It was a case of *Graecia capta*, and the Hittites inherited Hurrian names, Hurrian cults, and Hurrian myths". Hago observar lo diferente que podría haber sido la historia si los romanos hubieran adoptado hacia Grecia la misma actitud que adoptaron hacia Cartago y su cultura; cf. Plin., *HN* XVIII 22.

⁴ Por ejemplo, Catón. Cf. Vogt-Spira, art. cit., pp. 17-18.

⁵ La expresión la emplea, p. ej., Horacio en las *Odas* (III 8, 5), aplicándosela a Mecenas, *docte sermones utriusque linguae*. Cf. también Plin., *HN* XII 1, 5, y el escolio de Servio a Verg., *B.* VIII 10 (cf. *infra* nº 4).

⁶ Parece evidente que los romanos consideraban el griego como lengua de cultura y prestigio. Cuestión distinta es que hayan experimentado complejo de inferioridad hacia Grecia, sobre lo cual cfr. los juicios discrepantes que aduce Vogt-Spira, art. cit., p. 16.

⁷ En este trabajo empleo el término "romano" en el sentido de persona cuya lengua normal de expresión debía de ser el latín, con independencia de que hubiera nacido en Roma, en otro punto de la península itálica o bien (cf. el caso de Cornuto, nº 7) se tratara de un liberto de origen más remoto, cuya lengua materna podía ser incluso el griego.

⁸ La sucesión cronológica es sólo aproximada, pues en varios casos carecemos de datos seguros sobre la biografía de los autores.

⁹ Por ejemplo, el único epigramatista de la *Antología Palatina* al que me referiré es Germánico (cf. nº 5). Sin embargo, son más los autores romanos recogidos en esa colección; cfr. W. Schmid y O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur. II. Die nachklassische Periode der griechischen Literatur*, München, 1924, pp. 329-330.

¹⁰ Hago observar que un nombre latino, por sí mismo, no implica necesariamente que su portador deba ser considerado como romano.

1. El primer autor que deberemos incluir en nuestro corpus es QUINTO FABIO PÍCTOR¹¹, habitualmente considerado como el primer historiador romano a pesar de que su lengua de expresión fuera el griego. De él sabemos a través de nuestros testimonios (cf. *FGH* 809 T) que vivió a finales del siglo III a. C., que era natural de Roma y que pertenecía a la clase senatorial. Compuso en griego unos *Annales* (*FGH* 809 T 5), texto que conocemos de forma fragmentaria a través del testimonio de autores como, por ejemplo, Polibio o Dionisio de Halicarnaso, quienes utilizaron a Fabio Píctor como fuente sobre la historia primitiva de Roma¹².
2. AULO POSTUMIO ALBINO¹³, natural de Roma como Fabio Píctor, de familia patricia, vivió en el S. II a. C. Sabemos que fue cónsul en el año 151 a. C. (cf. *FGH* 812 T 4) y que compuso un poema y una obra de historia (*FGH* 812 T 6 y 7). Ésta trataba, como en el caso del autor anterior, sobre la historia de su patria y estaba escrita igualmente en griego (cf. *Pol. XXXIX* 1, 4 = *FGH* 812 T 7). Es oportuno indicar que, en el proemio de la obra, Postumio Albino se disculpaba por los barbarismos en que hubiera podido incurrir al escribir en una lengua distinta de la propia¹⁴.
3. LUCIO LICINIO LÚCULO¹⁵ (Roma, 117-56 a. C.) fue un personaje histórico lo suficientemente relevante como para que Plutarco le dedicase una de sus *Vidas paralelas* (*Lúculo*)¹⁶. Como los dos autores anteriores, compuso historia de Roma en griego, en su caso sobre la guerra de los marsios, en la que él había combatido a las órdenes de Sila (cf. *Plu. Luc. II* 1). A la inversa de lo hecho y dicho por Postumio Albino (no puede descartarse un contacto intertextual)¹⁷, Lúculo introdujo adrede en su historia solecismos que debían mostrar su origen romano (cf. *Cic., Att. I* 19, 10 = *FGH* 185 T 2).
4. GAYO ASINIO POLIÓN¹⁸ (Roma, 76 a. C. - 4 d. C.) es un personaje bien conocido por su participación en la vida política y cultural romana de finales de la República y comienzos del Principado. Debió de escribir, además de su obra latina, tragedias griegas. Así lo indica el escolio de Servio (= *TrGF* I 178) a Virgilio, *Églogas* VIII 10: *alii (...) hoc de Pollione dictum uolunt, quod et ipse utriusque linguae tragoediarum scriptor fuit*.

¹¹ Sobre Fabio Píctor, cf. W. Suerbaum, "Q. Fabius Pictor", en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. I. Die archaische Literatur*, München, 2002, pp. 359-370. Para la edición de los testimonios y fragmentos, cf. *FGH* 809.

¹² Cf. Suerbaum, art. cit., p. 369.

¹³ Cf. W. Suerbaum, "A. Postumius Albinus", en Suerbaum, *op. cit.*, pp. 372-374. Edición de los testimonios y fragmentos en *FGH* 812.

¹⁴ Cf. *FGH* 812 F 1 y Suerbaum, art. cit., pp. 373 y 374.

¹⁵ Edición de los testimonios y fragmentos de su obra historiográfica en *FGH* 185.

¹⁶ Cf. la biografía publicada a finales del S. XX por A. Keaveney, *Lucullus. A Life*, London, 1992.

¹⁷ Cf. Suerbaum, art. cit., p. 374.

¹⁸ *P[rosopographia] I[mperii] R[omani]* A 1241. Cf. J.-P. Néraudeau, "Asinius Pollion et la Poésie", *ANRW* II 30.3, 1983, pp. 1732-1750.

5. El malogrado JULIO CÉSAR GERMÁNICO¹⁹ (Roma, 15 a. C. - 19 d. C.) es el primer miembro de la familia imperial con el que nos encontramos dentro de este corpus. La aportación más importante de Germánico a la historia de la literatura antigua es su traducción latina de los *Fenómenos* de Arato, traducción que conservamos, al igual que la de Avieno²⁰. Con todo, si hago mención de él en este trabajo es por su actividad como compositor ocasional de epigramas en griego, algunos de los cuales se conservan dentro de la *Antología Palatina* (cf. AP IX 17, 18 y 387)²¹.
6. LUCIO ANEO CORNUTO²² (S. I) procedía de la ciudad africana de Leptis (Libia). Su *praenomen* y su *nomen* recuerdan su relación con la familia de Séneca, de la que era liberto. Escribió obra en griego y en latín. En griego, además de alguna obra sobre retórica (τέχναι ῥητορικαί), escribió la ἐπιδρομή τῶν κατὰ τὴν Ἑλληνικὴν θεολογίαν παραδεδομένων, único escrito de Cornuto conservado íntegro. Este trabajo interpreta los nombres de los dioses tradicionales alegóricamente, a la manera de la escuela estoica²³. Otras obras suyas (escritas en latín y perdidas) testimoniaban su preocupación por la retórica, la gramática y el lenguaje; sabemos, por ejemplo, que redactó comentarios a la obra de Virgilio (cf. Charis. 127 K.)²⁴.
7. GAYO MUSONIO RUFO²⁵, natural de Volsinii (Etruria), *eques Romanus* (cf. Tac., *Hist.* III 81), vivió aproximadamente entre los años 30 y 100. Era estoico, como el ya mencionado Cornuto (nº 6) y como Marco Aurelio (nº 9). Toda su enseñanza la impartió oralmente²⁶ y en griego. Por lo menos, los fragmentos de

¹⁹ PIR I 221. Sobre la biografía de Germánico, cf. B. Gallotta, *Germanico*, Roma, 1987. Sobre Germánico en el contexto de la literatura griega, cf. Schmid y Stählin, *op. cit.*, p. 329.

²⁰ Las dos están editadas en la colección Belles Lettres (cf. A. Le Boeuffe [ed.], *Germanicus. Les phenomenes d'Aratos*, Paris 1975; J. Soubiran [ed.], *Avienus. Les phenomenes d'Aratos*, Paris 1981). Para los fragmentos de la versión ciceroniana, cf. J. Soubiran (ed.), *Ciceron. Aratea, fragments poétiques*, Paris 1972.

²¹ Los epigramas de Germánico aparecen atribuidos a veces a Adriano. Cf. M. Schanz y C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur. II. Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian*, München, 1935⁴, p. 438.

²² PIR A 609. Cf. A.D. Nock, "Cornutus", *RE Suppl.* V, 1932, cols. 995-1005; G.W. Most, "Cornutus and Stoic Allegoresis", *ANRW II* 36.3, 1989, pp. 2014-2065; Ch. Torre, "Cornuto, Seneca, i poeti e gli dei", en I. Gualandri y G. Mazzoli (eds.), *Gli Annei. Una famiglia nella Storia e nella cultura di Roma imperiale*, Como, 2003, pp. 167-184.

²³ Cf. la edición de C. Lang, *Cornuti Theologiae Graecae Compendium*, Leipzig 1881. En tanto que no se publique la nueva edición que G.W. Most prepara para la *Bibliotheca Teubneriana*, la *Epitromé* puede consultarse también en la versión italiana bilingüe de I. Ramelli (ed.), *Anneo Cornuto. Compendio di teologia greca*, Milano 2003.

²⁴ El comentario a Persio transmitido bajo el nombre de Cornuto fue compuesto en la Edad Media. Cf. W.V. Clausen y J.E.G. Zetzel (eds.), *Commentum Cornuti in Persium*, München 2004.

²⁵ PIR M 753. Cf. A.C. van Geytenbeek, *Musonius Rufus and the Greek Diatribe*, Assen, 1963; C. Lutz, "Musonius Rufus, 'The Roman Socrates'", *YCS* 10, 1947, pp. 3-147.

²⁶ Cf. Schmid y Stählin, *op. cit.*, p. 52 (cf. n. 3).

sus enseñanzas que han llegado hasta nosotros se conservan en esta lengua²⁷. Aunque Musonio Rufo sea una figura menor dentro del estoicismo, vale la pena recordar que Epicteto y Dión de Prusa se contaron entre sus discípulos²⁸.

8. PLINIO EL JOVEN²⁹, natural de Novum Comum (Lombardía), nació en el año 61 ó 62 y murió después del 112. Antes incluso de escribir su obra latina, debió de componer drama en griego como parte de su formación. Esta producción dramática debía de carecer de pretensiones literarias a tenor de lo que indica el propio Plinio: *numquam a poetice (altius enim repetam) alienus fui; quin etiam quattuordecim natus annos Graecam tragoediam scripsi. qualem? inquis. nescio; tragoedia uocabatur (Ep. VII 4, 2 = TrGF I 184)*.
9. El emperador MARCO AURELIO³⁰ nació en Roma en el año 121 y murió en el 180 en Viena. Su caso es peculiar por diversos motivos. Lo primero que puede sorprender a un profano es que un emperador de Roma redactara en griego las reflexiones personales que constituyen la materia de sus *Meditaciones*³¹, obra escrita entre los años 168 y 180 en los campamentos militares desde los que el emperador hacía la guerra contra los bárbaros³². La vinculación conceptual de las *Meditaciones* con la doctrina estoica es evidente, así como también lo es su relación con el género de la diatriba, género cultivado de manera primordial por los cínicos y estoicos. Un representante eminente de la diatriba fue Epicteto, de quien por cierto hace mención expresa el emperador en el libro primero de las *Meditaciones* (7)³³. Por otra parte, es llamativo el hecho de que conservemos obra bilingüe de Marco Aurelio, fenómeno que se aprecia en muy pocos escritores de la Antigüedad³⁴.

²⁷ Los fragmentos nos son conocidos fundamentalmente a través de la obra de Estobeo. Para la edición, cf. O. Hense (ed.), *C. Musonii Rufi reliquiae*, Leipzig 1990 (= 1905).

²⁸ Cf. R. Laurenti, "Musonio, maestro di Epitteto", *ANRW* II 36.3, 1989, pp. 2105-2146.

²⁹ *PIR* P 370. Sobre la vida y obra de este autor, cf. la síntesis de H. Krasser, "Plinius [2]", *DNP* 9, 2000, cols. 1141-1144.

³⁰ *PIR* A 697. Para la biografía del emperador, cf. A. Birley, *Marcus Aurelius, a Biography*, London 2000. Como referencias bibliográficas básicas sobre el Marco Aurelio escritor, cf. P.A. Brunt, "Marcus Aurelius in his *Meditations*", *JRS* 64, 1974, pp. 1-20; R. Klein (ed.), *Marc Aurel*, Darmstadt 1971; R.B. Rutherford, *The Meditations of Marcus Aurelius. A Study*, Oxford 1989.

³¹ Para la edición del texto griego, cf. J. Dalfen (ed.), *Marci Aurelii Antonini ad se ipsum libri XII*, Leipzig 1987. Sigue poseyendo utilidad el comentario de A.S.L. Farquharson (*The Meditations of the Emperor Marcus Antoninus*, Oxford 1944).

³² Así lo indica el propio texto, al final del libro I y principios del III, según la edición de Dalfen (*op. cit.*).

³³ Sobre la diatriba como género filosófico, cf. M. Untersteiner, *Problemi di Filologia Filosofica* Milano, 1980, pp. 71-74. Sobre la relación entre las *Meditaciones* y las diatribas, cf. p. ej. J. Alsina, *Literatura griega*, Barcelona, 1967, p. 308. Sobre la relación entre Marco Aurelio y Epicteto, cf. A. Long, "Epictetus and Marcus Aurelius", en J. Luce (ed.), *Ancient writers: Greece and Rome*, New York, 1982, pp. 985-1002.

³⁴ Cf. el caso ya comentado de Germánico (nº 5). También conservamos obra bilingüe del poeta latino Claudiano (ca. 370-404), natural de Alejandría, quien, antes de su marcha a Roma, compuso épica en griego; cf. N. Martinelli, "Saggio sui carmi greci di Claudiano", en *Miscellanea Giovanni Galbiati. II*, Milano, 1951, pp. 47-76.

Gracias a un descubrimiento accidental del S. XIX³⁵ ha llegado hasta nosotros parte de la correspondencia intercambiada en latín entre el retórico Frontón y diversos personajes, entre ellos Marco Aurelio³⁶. El intercambio epistolar con Frontón conecta a Marco Aurelio con la tradición de la epístola latina, al igual que las *Meditaciones* lo relacionan con la tradición filosófica estoica, habitualmente grecoparlante, también en el caso de los estoicos de Roma³⁷.

10. CLAUDIO ELIANO³⁸, nacido en Roma o Preneste (*cf.* Sud. α. 178 Adler), debió de vivir entre los años 170 y 230. Gracias al magisterio de Pausanias³⁹ llegó a dominar a la perfección la lengua griega, de la que se sirvió para componer todos sus escritos. De esta producción han llegado hasta nosotros tres textos (*Historias de los animales, Historias varias, Cartas rústicas*)⁴⁰ que lo convierten en el romano del que conservamos la obra en griego más extensa. El caso de Eliano parece similar al de Marco Aurelio por cuanto ambos escogieron escribir en griego por continuidad con la escuela en la que se habían formado, el estoicismo por lo que se refiere al emperador (*cf.* n° 9) y la Segunda Sofística (a la que pertenecía Pausanias) en el caso del segundo autor.

Al inicio de este trabajo planteaba la cuestión de si puede entenderse que los escritores romanos en griego constituyeron un grupo con entidad. Después de exponer la evidencia relativa a ellos, creo estar en condiciones de ofrecer una respuesta. Entiendo que lo que todos estos autores tienen en común es únicamente el hecho de emplear el griego como lengua de expresión escrita. Ni escriben en un único segmento cronológico⁴¹, ni cultivan todos un mismo género⁴², ni parecen haber adoptado el griego por una motivación única (*cf. infra*). Mucho menos parece que hayan compartido nunca

³⁵ Sobre el descubrimiento del cardenal Mai, *cf.* M.P.J. van den Hout (ed.), *M. Cornelii Frontonis epistulae*, Leipzig, 1988², pp. LXIII-LXVI.

³⁶ Sobre Frontón, *cf.* P.L. Schmidt, "Fronto [6]", *DNP* 4, 1998, cols. 679-680. Para la edición del epistolario, *cf.* Hout, *op. cit.*

³⁷ *Cf.* los ejemplos ya comentados de Cornuto o Musonio Rufo (nn° 6 y 7). A. Lesky (*Historia de la literatura griega*, Madrid, 1976 [trad. esp.], p. 909) considera a Séneca como una excepción a este uso. Por otra parte, no pretendo afirmar que toda la filosofía de Roma (piénsese en Cicerón) se haya escrito solamente en griego; *cf.* R. Harder, "Die Einbürgerung der Philosophie in Rom", en *Kleine Schriften*, München, 1969 [1951], pp. 413-430.

³⁸ *PIR C* 769. *Cf.* W. Sontheimer, "Ailianos [2]", *KP* 1, 1964, cols. 172-173; E. Bowie, "Ailianos [2]", *DNP* 1, 1996, cols. 327-328. Conservamos dos biografías antiguas de Eliano: *cf.* Philostr. *VS* 624-625; Sud., s. v.

³⁹ *Cf.* H. Gärtner, "Pausanias [8]", *KP* 4, 1972, col. 572.

⁴⁰ *Cf.* las ediciones de A.F. Schofield (*Aelian. On the Characteristics of Animals*, Cambridge, Mass.-London 1958-59), M.R. Dils (*Claudii Aeliani varia historia*, Leipzig 1974) y D. Domingo-Forasté (*Claudii Aeliani epistulae et fragmenta*, Stuttgart-Leipzig 1994).

⁴¹ La actividad de los autores documentados se extiende entre el S. III a. C. y el III d. C.

⁴² Los géneros cultivados dentro del corpus son tan variados como la historia, la tragedia, el epigrama, la filosofía, la miscelánea o la epístola.

ningún tipo de conciencia de pertenencia a un grupo literario; desde luego, carecemos de cualquier evidencia en ese sentido.

Con todo, aunque el conjunto de estos autores carezca de unidad, creo que cabe distinguir dentro de él tres subgrupos orgánicos.

- a) De una parte, puede reconocerse la existencia de características comunes en el caso de los tres historiadores incluidos en la lista (nº 1 - 3: Fabio Píctor, Postumio Albino y Lúculo), en tanto que los tres pertenecen a un mismo segmento social (el patriciado), cultivan un mismo género y escriben en época republicana, en el período comprendido entre finales del S. III (Fabio Píctor) y la primera mitad del S. I a. C. (Lúculo). Ahora bien, este intervalo es tan amplio que no sorprenderá que entre los tres puedan existir diferencias, al menos por lo que se refiere a sus motivaciones a la hora de escoger el griego como lengua literaria. En el caso de Fabio Píctor, la hipótesis aceptada habitualmente es la que supone que compuso su obra en griego por el deseo de dar a conocer la historia de Roma al público de Grecia y que, por tanto, reconoce en él una intención propagandística⁴³. En el caso de los otros dos autores, Postumio Albino y Lúculo, podemos suponer que ha desempeñado un papel el deseo de mantener la continuidad con el tipo de historia inaugurada en Roma por Fabio Píctor, la historia compuesta en griego⁴⁴.
- b) Un segundo subgrupo de autores con características comunes es el formado por Asinio Polión (nº 4), Germánico (nº 5) y Plinio el Joven (nº 8). Los tres coinciden en el cultivo de géneros poéticos, el epigrama en el caso de Germánico y la tragedia por parte de Asinio Polión y Plinio. Los tres tienen además en común el hecho de ser escritores de ocasión en griego, pues la parte más importante de su obra no es la compuesta en griego sino en latín. Parece que este subgrupo debería ser etiquetado en realidad como el de los “autores helenizantes por devoción”: de resultados de su formación cultural⁴⁵ se hallan familiarizados con la lengua y literatura griegas y escriben en esta lengua por pasatiempo, al igual que en otras épocas más cercanas ha sido un *hobby* en Occidente la composición y declamación en latín⁴⁶.
- c) Los autores restantes (Cornuto, nº 6; Musonio Rufo, nº 7; Marco Aurelio, nº 9; Eliano, nº 10) forman a su vez un tercer subgrupo que podríamos llamar el de los escritores de escuela. El caso del último de estos autores y su vinculación con

⁴³ Cf. Suerbaum, “Q. Fabius Pictor”, pp. 365-366. Desde la óptica de los estudios postcoloniales, cf. M. Hose, “Von der Bedeutung der griechischen Literatur für Rom. Einige Betrachtungen aus der Sicht der postkolonialistischen Literaturtheorie”, en P. Neukam (ed.), *Antike Literatur – Mensch, Sprache, Welt*, München, 2000, pp. 38-58.

⁴⁴ Cf. Suerbaum, “A. Postumius Albinus”, p. 374.

⁴⁵ Cf. el ejemplo de Plinio el Joven (nº 8) y la anécdota que narra en *Ep. VII 4, 2* (= TrGF I 184).

⁴⁶ Recuerdo, como un ejemplo entre otros, la existencia en Roma de la *Academia Latinitati fovendae* (<http://www.academialatina.org/>).

la Segunda Sofística ya ha sido comentado (*cf. supra*) de manera suficiente. En los otros tres casos se trata de autores estoicos que parecen utilizar el griego por continuidad con la tradición de su escuela filosófica; muy posiblemente, la razón de ser de esta preferencia por el griego se halla en el deseo de mantener inalterada terminología técnica⁴⁷. Vale la pena comentar que en el caso de los estoicos deja de observarse la cohesión social presente en los dos subgrupos anteriores: mientras Cornuto es un liberto, Musonio Rufo pertenece a la clase ecuestre y Marco Aurelio se halla en la cúspide de la pirámide social.

El grupo de los escritores romanos con obra en griego no parece haber tenido nunca más característica compartida que la coincidencia en el empleo de una lengua distinta de su lengua de uso común. Sin embargo, me gustaría avanzar un paso con respecto a esta conclusión y aportar un dato nuevo que sí puede ser indicio de la existencia de algún rasgo de estilo compartido por los diez escritores comentados antes. Para hacer explícito este rasgo me basaré en el material extraído de la lectura y análisis de la *Epidromé* de Cornuto, las *Meditaciones* y el epistolario de Marco Aurelio, así como de las *Historias varias* de Eliano⁴⁸.

Se podría esperar que autores romanos, formados sin lugar a duda en el conocimiento de la literatura latina, serían especialmente proclives a traslucir esta formación en su obra, también en la obra escrita en griego. No obstante, la realidad es exactamente la contraria. Aquellos autores que mencionan o citan Cornuto, Marco Aurelio o Eliano son siempre y sin excepción autores y obras griegas⁴⁹:

- CORNUTO (*Epidromé*)⁵⁰: Eurípides (35; 45; 64); Hesíodo (28; 29; 31; 45; 56; 68); Homero (20; 22; 26; 27; 30; 42; 43; 45; 46; 47; 53; 65; 69).
- MARCO AURELIO (*Meditaciones*): Aristófanes (IV 23; VII 66); Eurípides (VII 38, 40, 41, 42, 50, 51; X 21; XI 6); Hesíodo (V 33; XI 32); Homero (IV 33; V 31; VI 10; IX 24; X 34; XI 31); Menandro (II 15; V 12; IX 37); Píndaro (II 13); Sófocles (XI 6).
- ELIANO (*Historias varias*): Agatón (II 21; XIII 4; XIV 13); Alcmán (I 27; XII 36, 50); Anacreonte (VIII 2; IX 4; XII 25); Aristófanes (I 18; II 13); Arquíloco (IV 14; X 13); Baquílides (IV 15); Calímaco (I 15); Corina (XIII 25); Cratino (II

⁴⁷ Cf. Brunt, art. cit., p. 4. Ya en el segundo libro de las *Meditaciones* (II 2), después de los agradecimientos incluidos en el primero, maneja Marco Aurelio el concepto estoico de τὸ ἡγεμονικόν (*cf. M. Pohlenz, Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung. I, Göttingen, 1992*, p. 88).

⁴⁸ He escogido a estos tres autores porque, por las mismas características de los géneros que cultivan, son los que de hecho resultan más proclives a introducir en sus textos citas o menciones de otros escritores. Con todo, es cierto que, al ser todos ellos figuras del tercer subgrupo, no podemos asegurar a ciencia cierta que ésta sea una característica de todos los autores romanos con obra en griego (lo más verosímil) y no de los que he llamado “escritores de escuela”.

⁴⁹ Por no extender en exceso las referencias, incluyo sólo datos sobre autores literarios *stricto sensu* (épica, lírica, tragedia, comedia).

⁵⁰ Cito a Cornuto por las páginas de la edición de Lang (*op. cit.*),

13); Epicarmo (II 34); Esopo (X 5); Esquilo (V 19); Estesícoro (IV 26; X 18); Eurípides (II 8, 12, 13, 21; V 21; XII 15; XIII 4; XIV 46d); Filetas (IX 14; X 6); Hesíodo (IX 28; XII 20, 36; XIII 19); Homero (II 30; III 9; IV 18; VI 9; VII 2; VIII 2; IX 15; X 18; XI 2, 10; XII 1, 14, 27, 36, 48, 64); Laso (XII 36); Menandro (III 14); Mimnermo (XII 36); Píndaro (IV 15; IX 1, 15; XII 36, 45; XIII 7, 25); Safo (XII 19); Solón (II 22; III 17; V 7; VII 19; VIII 10, 16); Terpandro (XII 50); Tirteo (XII 50).

Lo más llamativo del caso es que el único autor bilingüe entre éstos que acabamos de analizar, Marco Aurelio, demuestra una actitud distinta en su obra latina, el epistolario mantenido con Frontón⁵¹. El corpus de las cartas dirigidas por el emperador a su maestro de retórica incluyen menciones y citas de Asinio Polión (29 6), Cecilio Estacio (31 7), Enio (7 15; 28 8; 55 15; 56 6; 105 17), Horacio (29 5), Laberio (30 20), Lucrecio (105 17), Nevio (26 16; 28 15), Novio (29 3; 62 14) o Plauto (26 6; 28 9; 68 10)⁵². Con todo, en estas epístolas intercambiadas con Frontón siguen apareciendo citas de Eurípides (63 26), Hesíodo (7 18) u Homero (6 10 ss.; 7 1 ss.; 8 4; 72 4).

Supongo que la razón de la renuncia de Cornuto, Marco Aurelio (en las *Meditaciones*) y Eliano a su formación latina se halla en el deseo de reivindicar la helenidad de la obra que están escribiendo⁵³. Si en algún lugar ha de rastrearse el influjo de la literatura latina en la griega⁵⁴, no parece que sea en este grupo de autores romanos con obra en griego.

⁵¹ Cito el *Epistolario* de Frontón por los números de páginas y líneas en la edición de Hout (*op. cit.*).

⁵² Sobre los gustos literarios del emperador, *cf.* lo que indica Frontón en el *Epistolario* (227 10 ss.). Sobre los gustos literarios arcaizantes del S. II, presentes en Frontón y su discípulo, *cf.* las dos monografías de R. Marache, *La critique littéraire de langue latine et le développement du goût archaïsant au II siècle de notre ère*, Rennes 1952; *id.*, *Mots nouveaux et mots archaïques chez Fronton et Aule-Gelle*, Paris 1957.

⁵³ El contrapunto a ello lo encontramos en la sobreactuación de Lúculo (nº 3), quien, como ya dije, introducía adrede barbarismos en su historia en griego para dejar claro que él no era griego (*cf.* Cic. *Att.* I 19, 10).

⁵⁴ Éste es uno de los objetivos principales del proyecto de investigación en que se integra este escrito (*cf.* primera nota del trabajo). Para resultados positivos en esta línea, *cf.* M. Hose, "Die römische Liebeslegie und die griechische Literatur (Überlegungen zu POxy 3723)", *Philologus* 138, 1994, pp. 67-82.

LA IMAGEN DE ZEUS EN APOLONIO DE RODAS*

MARIANO VALVERDE SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

1. Un elemento peculiar del género épico en la literatura greco-latina es la presencia de los dioses y su intervención en el desarrollo de la trama heroica, que entre los antiguos fue considerado ya un rasgo definitorio de la poesía épica¹. El antropomorfismo característico de los dioses griegos resulta especialmente patente en los poemas homéricos, donde los dioses interactúan y se relacionan con los héroes mostrando rasgos humanos junto a ciertos atributos divinos. En cierto modo los Olímpicos reproducen a escala divina una estructura similar a la que representa el mundo de los héroes. En la *Iliada*, por ejemplo, los inmortales aparecen divididos en dos bandos, según sus particulares preferencias, a favor de los aqueos o de los troyanos; mientras sólo Zeus, a pesar de la simpatía y protección que dispensa al troyano Héctor (*Il.* XV 461-62; XXII 168-72), permanece imparcial (*Il.* XX 149-55; XXI 385-91) como soberano que rige el curso de los acontecimientos (Ζεὺς δ' ἡμενος ὕψι κέλευε, *Il.* XX 155); y la imparcialidad de su arbitraje se visualiza en la imagen de la balanza con la que pesa el destino de los humanos (*Il.* VIII 68-77; XIX 223-24; XXII 208-213). La actuación de los dioses, el llamado mecanismo o aparato divino (“Götterapparat”), además de conferir belleza plástica al relato, contribuye al desarrollo de la acción épica: en las asambleas divinas se

* En ocasión tan especial como ésta de rendir homenaje a mi apreciado maestro D. José García López, he querido unir dos temas de particular significado: la religión griega, uno de sus campos de especialización predilectos, y la poesía de Apolonio de Rodas, que constituyó el objeto de mi Tesis Doctoral dirigida por él.

Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto HUM2004-03048/FILO.

¹ Así se dirige Penélope al aedo Femio en *Od.* I 337-38: Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελεκτήρια οἶδας / ἐργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί. Según Platón (*Io.* 531c), la poesía homérica trata de hombres, héroes y dioses y sus mutuas relaciones (... περὶ θεῶν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς ἀνθρώπους ὁμιλούντων). Compárese la definición de Posidonio (recogida en D.L., VII 60, 5-6): ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησις περιέχον θεῶν καὶ ἀνθρωπειῶν. Así como la de Diomedes (vol. I, pp. 483-84 Keil): *Epos dicitur Graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio; quod a Graecis ita definitum est, ἔπος ἐστὶν περιοχὴ θεῶν τε καὶ ἡρωϊκῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων.* Y la de Servio (*in Verg., Aen.* I 4, 4-6): *est autem heroicum quod constat ex divinis humanisque personis continens vera cum fictis.* Véase al respecto S. Koster, *Antike Epotheorien*, Wiesbaden, 1970, pp. 86-92.

decide el curso de los acontecimientos humanos y los grandes héroes homéricos actúan con frecuencia guiados por alguna divinidad que les asiste².

La *Iliada* y la *Odisea*, que fueron el espejo en que se modeló toda la tradición épica griega, constituyen también el punto de referencia para una valoración de las *Argonáuticas* en este aspecto. Apolonio introduce ciertas variaciones con respecto al tratamiento homérico de las figuras divinas. En su relato épico los grandes dioses Olímpicos tienen una presencia menor que en Homero³. En general aparecen más lejanos y distantes de los humanos. Sus intervenciones, como la de Atenea en el paso de las Simplégades (A.R., II 598-99), resultan menos perceptibles a los héroes. Sus apariciones a personajes mortales, tan frecuentes ante los héroes homéricos, prácticamente se reducen a las dos luminosas epifanías de Apolo (A.R., II 669-84; IV 1701-14), manifestadas desde la lejanía y el silencio⁴. La relación de los dioses con los héroes generalmente se establece de manera indirecta, por mediación de divinidades menores (como Glauco, Iris, Tetis, Tritón) o a través de determinados signos y presagios⁵. Sólo las escenas Olímpicas de A.R., III 7-166 (con Hera, Atenea, Afrodita y Eros) y de A.R., IV 753-865 (con el encuentro de Hera y Tetis) recuerdan más de cerca el universo divino de Homero⁶.

Una cuestión problemática es el sentido de la religiosidad. En el caso de Apolonio, como en otros poetas helenísticos, resulta difícil establecer hasta qué punto la religiosidad expresada en el poema responde a las creencias contemporáneas o más bien es un reflejo de la herencia literaria épica. Probablemente ambas perspectivas contienen una parte de verdad⁷: las intervenciones divinas del poema configuran cuadros artísticamente

² Acerca de los dioses en Homero, cf. J.S. Lasso de la Vega, "Religión homérica", en *Introducción a Homero*, Madrid, 1984 (2ª), pp. 253-287; W. Kullmann, "Gods and Men in the *Iliad* and *Odyssey*", *HSCPh* 89, 1985, pp. 1-23; H. Erbse, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin-New York, 1986; y la reciente revisión de E. Kearns, "The Gods in the Homeric epics", en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 2004, pp. 59-73.

³ En cambio, adquiere una gran importancia en las *Argonáuticas* el nivel de la religiosidad representado por oráculos, profecías, plegarias, sacrificios, ritos y cultos locales, elementos prodigiosos y mágicos, en consonancia con la actitud piadosa de los héroes.

⁴ La aparición de Tetis a Peleo (A.R., IV 852-65) constituye la única escena de conversación entre una divinidad y un héroe, que en realidad es un encuentro entre dos esposos.

⁵ Por ejemplo: A.R., I 1140-48; III 931; IV 294-97, 580-92, 640-42.

⁶ En general puede verse L. Klein, "Die Göttertechnik in den Argonautika des Apollonios Rhodios", *Philologus* 86, 1931, pp. 18-51, 215-257; P. Händel, "Die Götter des Apollonios als Personen", en *Miscellanea di studi Alessandrini in mem. A. Rostagni*, Torino, 1963, pp. 363-381; R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*, Cambridge, 1993, pp. 75-100; D.C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1993, pp. 57-98; V. Knight, *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden, 1995, pp. 267-305; Chr. Pietsch, *Die Argonautika des Apollonios von Rhodos. Untersuchungen zum Problem der einheitlichen Konzeption des Inhalts*, Stuttgart, 1999, pp. 27-63, 192-245; M. Brioso, "El concepto de divinidad en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas", en J.A. López Férrez (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, Madrid, 2003, pp. 15-54.

⁷ Como bien ha matizado M. Brioso, art.cit., p. 16 ss. Véase también R. Hunter, "The Divine and Human Map of the *Argonautica*", *SyllClass* 6, 1995, pp. 13-27.

te elaborados, que emulan el modelo homérico adaptándolo a nuevos cánones estéticos⁸, pero también reflejan aspectos de la concepción religiosa helenística.

Dentro de este marco, un caso especialmente significativo es la figura de Zeus. El dios está en el origen de la expedición argonáutica y aparece como responsable de algunos de sus principales acontecimientos; en el texto alcanza un relieve muy notable como dios supremo, garante del orden cósmico y de ciertos valores universales. Sin embargo, su importancia y funcionalidad en el poema helenístico no han sido a veces adecuadamente valoradas⁹. El análisis de Feeney¹⁰, extenso y matizado, incide fundamentalmente en una sola perspectiva: la complejidad del tratamiento con que el poema de Apolonio, a diferencia del modo tradicional en la épica, presenta el desarrollo de la acción argonáutica como subordinado al plan de Zeus. En estas páginas trataré de analizar en su conjunto la presencia de Zeus en las *Argonáuticas*, su papel en el desarrollo de la acción épica, y los rasgos que caracterizan su figura y su imagen dentro del poema. Para ello convendrá tener presentes la posición y las funciones que corresponden a Zeus en el ámbito de la religión griega.

El Olimpo de los dioses griegos antropomorfos, que aparece representado con singular plasticidad en la poesía homérica, es producto del contacto entre la religión indoeuropea y la mediterránea. En el nuevo sistema helénico, que asimila elementos minoico-cretenses y minorasiáticos, la jerarquía divina está presidida por un dios indoeuropeo, Zeus, que tiene ya una presencia notable en el panteón micénico¹¹. Los poemas homéricos nos presentan un mundo regido por Zeus, padre de dioses y hombres, donde, “con sólo ciertas concesiones al destino, nada se realiza sin su consentimiento”¹². En la religión griega Zeus mantiene, como Júpiter en la romana, los rasgos fundamentales del dios del cielo indoeuropeo, al tiempo que posee amplias atribuciones en otros ámbitos. Como dios del cielo, controla los fenómenos atmosféricos y por medio de ellos ejerce su dominio. En el panteón griego Zeus ostenta el poder supremo, rige el orden universal de los acontecimientos, y bajo su protección se halla el orden moral y social: vigila las

⁸ Así, las escenas olímpicas de A.R., III 7-166 imitan el modelo homérico (principalmente *Il.* XVIII 368 ss.; y también *Il.* XIV 159 ss.; *Od.* V 85-91), al tiempo que recuerdan la atmósfera realista de las composiciones miméticas de Teócrito o Herodas en la pintura de los sucesivos cuadros y en el juego de actitudes, gestos y palabras de cada una de las diosas. Véase M. Campbell, *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III 1-471*, Leiden, 1994, pp. 18-20.

⁹ Por ejemplo, no parece ajustarse a la realidad una afirmación como la de V. Knight (*op. cit.*, p. 12): “But the concept of Zeus as upholder of justice in human life, often seen as characteristic of the *Odyssey* and Hesiod, is almost absent from the poem, like Zeus himself”, un juicio que luego queda atenuado (pp. 272 s., 287).

¹⁰ D.C. Feeney, *op. cit.*, pp. 58-69.

¹¹ Cf. M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. I, München, 1967(3ª), pp. 307 ss., 335 ss., 343-345; J. García López, *Sacrificio y sacerdocio en las religiones micénica y homérica*, Madrid, 1970, pp. 20 s., 29 s., 31 s.; J. García López, *La religión griega*, Madrid, 1975, pp. 21-32.

¹² J. García López, *Sacrificio y sacerdocio ...*, p. 52.

acciones humanas, ampara a huéspedes y suplicantes, es garante de la justicia, y testigo de los juramentos¹³.

2. Zeus desempeña un papel importante en el mito argonáutico desde la más antigua tradición. Según las noticias que sobre la leyenda recoge la *Teogonía* hesiódica, la expedición de Jasón, que condujo a Medea hasta Yolco y la hizo su esposa, respondía a la voluntad de los dioses (βουλῆσι θεῶν, *Th.* 993), y en concreto al designio de Zeus (μεγάλου δὲ Διὸς νόος ἐξετελεῖτο, *Th.* 1002).

En su origen la leyenda del vellocino, enclavada en el ámbito de la cultura micénica (se relaciona con Yolco en Tesalia y con Orcómeno en Beocia), aparece asociada al culto a Zeus en el monte Lafistio en Orcómeno: allí fue donde Atamante intentó sacrificar a su hijo Friso sobre el altar de Zeus Lafistio¹⁴.

El poema de Apolonio ofrece un tratamiento integrador de las motivaciones de la expedición argonáutica¹⁵. El oráculo de Apolo, con su advertencia a Pelias, propicia la orden del rey que desencadena la expedición (A.R., I 5-17)¹⁶; y luego promete a Jasón su apoyo en la realización del viaje (A.R., I 301-2, 360-62, 412-14). El odio de Hera contra Pelias y su afecto por Jasón, que también constituyen motivos tradicionales en la leyenda¹⁷, justifican su ayuda a los Argonautas a fin de que Medea venga hasta Yolco como un castigo para el rey (A.R., III 60-74, 1134-36; IV 20-23, 241-43). Pero el motivo que explica el origen de la empresa en el ámbito divino es la cólera de Zeus contra los Eólidas, la cual exige el rescate del vellocino. En su relato, caracterizado por una técnica alusiva, el poeta dosifica sutilmente al lector la información al respecto.

En el texto de las *Argonáuticas* la expedición de los héroes parece motivada efectivamente por la cólera de Zeus. Según las palabras de Jasón, el rescate del vellocino es exigido a los Eólidas como reparación del sacrilegio cometido por Atamante (A.R., II 1194-95):

ἐπεὶ Φρίξιοι θηλάς
στέλλομαι ἀμπλήσων, Ζηνὸς χόλον Αἰολίδησιν.

De modo más explícito Argos expone, en presencia del rey Eetes, la “necesidad” (χρεῖώ, A.R., III 332) que ha forzado la expedición, en un doble nivel. Por un lado, la razón humana desencadenante de la empresa es la orden de Pelias, receloso de la

¹³ Cf. M.P. Nilsson, *op. cit.*, pp. 389-427; W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977, pp. 200-207; y el vasto material reunido en A.B. Cook, *Zeus: a study in ancient religion*, I-III, Cambridge, 1914, 1925, 1940.

¹⁴ Hdt., VII 197; Paus., IX 34, 5; Apollod., I 9, 1. Cf. L. Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Wien, 1938, p. 158 ss.

¹⁵ Cf. P. Dräger, *Argo Pasimelousa*, Stuttgart, 1993, p. 293 ss.

¹⁶ El tema está muy desarrollado en Píndaro (*P.* IV 70 ss.).

¹⁷ Pherecyd., *fr.* 105 Jac.; y *Od.* XII 72; respectivamente. En Apolonio la actitud de Hera recibe una doble motivación: Pelias ha ultrajado a la diosa al privarla del honor de los sacrificios (A.R., I 14; III 64-65); en tanto que Jasón ha mostrado un comportamiento piadoso (A.R., III 66-74).

importancia de Jasón (A.R., III 333-36); y, por otro, la razón divina, que es el verdadero motivo de fondo: el rescate del vellocino como expiación exigida por Zeus. La pretensión de Atamante, inducido por su segunda esposa Ino (A.R., III 191), de inmolar sobre el altar de Zeus a sus hijos Frixo y Hele, nacidos de su primera esposa Néfele, constituyó una mancha intolerable que suscita la ira del dios y reclama un castigo (A.R., III 336-39):

οὐδ' ὑπαλύξειν
στεῦνται ἀμειλίκτιο Διὸς θυμαλγέα μῆνιν
καὶ χόλον οὐδ' ἄτλητον ἄγος Φρίξιοί τε ποινάς
Αἰολιδέων γενεήν, πρὶν ἔς Ἑλλάδα κῶας ἰκέσθαι.

En su posterior intervención, Jasón repite esas mismas razones: los dos motivos que lo han impulsado a emprender su aventura son la divinidad y el terrible mandato del rey (ἀλλά με δαίμων / καὶ κρυερὴ βασιλῆος ἀτασθάλου ὤρσεν ἐφετμή, A.R., III 389-90). Como señala el escolio al primer pasaje citado¹⁸, probablemente la cólera de Zeus habrá sido el “pretexto” (πρόφασις) aducido por Pelias ante Jasón para encomendarle la prueba. Pero ello no implica la falsedad del motivo¹⁹; puesto que, además, está en consonancia con otras noticias que relacionan a Zeus con los antecedentes de la expedición.

En el poema se apunta que Zeus mismo ha frustrado el sacrificio de Frixo facilitando su huida en el carnero (πατέρ' ὑμὸν ὑπεξείρυτο φόνιοιο / μητρυῆς, A.R., II 1181-82); y ha ordenado a Eetes brindarle una acogida hospitalaria (... οἱ Ζεὺς αὐτὸς ἀπ' οὐρανοῦ ἄγγελον ἦκεν / Ἑρμείαν, ὥς κεν προσκηδέος ἀντιάσειε, A.R., III 587-88). En fin, el propio carnero fue sacrificado en honor de Zeus (A.R., II 1146-47; IV 118-21).

3. Zeus tiene también una intervención destacada en el desarrollo de la acción dentro del poema. Antes de la partida los Argonautas ofrecen un sacrificio en su honor (A.R., I 516-18), y a la mañana siguiente la navegación se inicia con viento favorable (A.R., I 520-21). Apolonio recoge aquí un motivo tradicional en la leyenda: en la versión pin-dárica, las ofrendas dirigidas a Zeus se ven correspondidas por señales favorables del trueno y del rayo, y luego por un viento favorable²⁰.

En diversos momentos del viaje Zeus interviene, como dios de los fenómenos atmosféricos, haciendo soplar el viento que propicia la navegación o condicionando de

¹⁸ *Schol. in A.R.* II 1194-95: διὰ τὸ μνηῖσαι τὸ δαιμόνιον τοῖς ἀπὸ τοῦ Αἰόλου, Φρίξου κινδυνεύσαντος, τοῦτο δὲ ἔφη ὁ Ἰάσων, παρόσον καὶ ὁ Πελίας τοιαύτη πρόφασι ἐχρήσατο ἐκπέμπων αὐτόν.

¹⁹ No comparto la interpretación de Chr. Pietsch (*op.cit.*, pp. 32 ss.) que considera el motivo de la cólera de Zeus como una mera invención de Pelias.

²⁰ Pi., *P.* IV 193-198, 203. En el texto de la *proëkdosis* apoloniana el soplo del viento se atribuía expresamente a Zeus (ἐκ Διόθεν ποιή, A.R., I 518*). Cf. también Ath., XIII 572d.

algún modo el itinerario o las circunstancias de la expedición²¹. Durante el viaje de ida el viento que permite a los héroes evitar el encuentro con las belicosas Amazonas es enviado por Zeus (ἐκ Διόθεν πνοιαί, A.R., II 993). En las cercanías de la isla de Ares el Crónida agita el viento del norte que provoca una tempestuosa lluvia (Ζεὺς δ' ἀνέμου βορέαο μένος κίνησεν ἀῆνα, / ὕδατι σημαίνων ..., A.R., II 1098-99; τὸ δὲ μυρίον ἐκ Διὸς ὕδωρ, A.R., II 1120), la cual causará el naufragio de los hijos de Frixo y su decisivo encuentro con los Argonautas. Durante el viaje de regreso los rayos de Zeus (Διὸς Κρονίδαο κεραυνοί, A.R., IV 520) impidieron a una parte de los colcos perseguidores pasar a la isla de Corcira²², por lo que hubieron de establecerse en el continente sobre los montes llamados precisamente *Ceraunios*.

En el episodio de Fineo, que ofrece una ejemplar lección de piedad y de respeto a los preceptos divinos, es evocada con reiteración la figura de Zeus como dios supremo que rige el orden de los acontecimientos humanos. El adivino sufre penosas desgracias como castigo por revelar con detalle a los hombres la voluntad de Zeus (Διὸς αὐτοῦ / χρείων ἀτρεκέως ἱερὸν νόον ἀνθρώποισιν, A.R., II 181-82). Pero el mismo dios, que le ha enviado el suplicio de las Harpías (llamadas “perras del gran Zeus”, μεγάλοιο Διὸς κύνας, A.R., II 289), concede asimismo al anciano ser liberado de ellas con la llegada de los héroes. El propio Fineo conocía todo ello de antemano gracias a un oráculo de Zeus (θέσφατον ἐκ Διὸς ἦεν, A.R., II 196), un vaticinio divino que anunciaba su liberación de las Harpías por los hijos de Bóreas (τὰς μὲν θέσφατόν ἐστιν ἐρητύσαι Βορέαο / υἰέας, A. R., II 234-35) según el mandato de Zeus (οἱ τέ οἱ Ἄρπυϊας Διόθεν σχήσουσιν ἰούσας, A.R., II 461). De hecho el dios facilita la actuación de los Boréadas en este sentido infundiéndoles un vigor infatigable (ἐν γὰρ ἔηκε / Ζεὺς μένος ἀκάματόν σφιν· ἀτὰρ Διὸς οὐ κεν ἐπέσθην / νόσφιν, A.R. 274-76), en el que parece ser el único lugar del poema donde la narración atribuye a Zeus una influencia directa sobre los personajes.

Durante el viaje de ida la intervención más relevante de Zeus probablemente sea la salvación de los hijos de Frixo en la isla de Ares, circunstancia que propicia su encuentro con los Argonautas y facilita de ese modo el cumplimiento de la empresa gracias a la colaboración de aquéllos en la Cólquide. En sus palabras Jasón considera la salvación de éstos como obra de Zeus ([Ζεὺς ...] ὑμέας αὐτίς ἀπήμονας ἐξεσάωσε / χεϊμάτος οὐλομένοιο, A.R., II 1183-84); mientras que el Fríxida Argos, con una expresión menos precisa, atribuye la salvación a un dios (θεὸς δέ τις ἄμμ' ἐσάωσεν, A.R., III 323), y en su providencial encuentro con los Argonautas ve el designio de Zeus o alguna fuerza del destino (ἡμέας οἰκτείρων Ζηνὸς νόος ἢε τις αἴσα, A.R., III 328). Precisamente sobre la importancia de este encuentro, que significará una gran ayuda (δνειαρ, A.R., II 388) para los Argonautas, ya había advertido Fineo a los héroes

²¹ En algunos casos no queda explícito si es enviado por Zeus el viento que favorece la navegación (A.R., I 520-21; IV 1223-25) o que condiciona la ruta argonáutica (A.R., IV 1232).

²² En el episodio desempeñan una función paralela los relámpagos con que la diosa Hera detiene al principio la persecución de los colcos (ἀπέρυκεν / Ἥρη σμερδαλέησι κατ' αἰθέρος ἀστεροπῆσιν, A.R., IV 509-10).

revelando sólo parcialmente los designios divinos (A.R., II 388-91); y el poeta insiste de nuevo en la advertencia preguntándose sobre la intención de Fineo (Φινῆος ... νόος, A.R., II 1090), reflejo profético de la intención de Zeus, y sobre el sentido de la ayuda (ὄνειρα, A.R., II 1092).

Los acontecimientos de la Cólquide se desarrollan conforme a los planes de Hera y Atenea, que buscan la colaboración de Afrodita y su hijo Eros. Al comienzo de la escena el poeta presenta a las diosas deliberando “al margen del propio Zeus y de los demás dioses” (A.R., III 8-10):

Διὸς δ' αὐτοῖο καὶ ἄλλων
ἀθανάτων ἀπονόσφι θεῶν θάλαμον δὲ κιοῦσαι
βούλευον.

Este encuentro privado entre ambas diosas recuerda el tratamiento convencional de ciertas escenas homéricas que juegan con la ausencia de alguna divinidad²³; y contrasta notablemente con las asambleas divinas homéricas presididas por Zeus, donde se determina el modo en que habrá de avanzar la acción heroica. La ausencia de Zeus en este contexto puede explicarse en relación con la imagen del dios en el poema: se ha dicho que la orientación del relato no parece compatible con la figura suprema y lejana de Zeus, a cuya majestad no conviene mezclarse en esta clase de engaños amorosos²⁴. Pero también debe interpretarse en clave poética, como reescritura del modelo homérico que acentúa la atmósfera de intriga y engaño: el pasaje evoca especialmente, en un marcado contraste alusivo, el episodio homérico del engaño de Zeus por Hera, donde ésta, después de deliberar, acude ante Afrodita “aparte de los demás dioses” (τῶν ἄλλων ἀπάνευθε θεῶν, *Il.* XIV 189)²⁵. En este caso, sin embargo, la actuación de Hera y Atenea, con la colaboración de Afrodita y Eros, no interfieren los planes de Zeus: a diferencia de los poemas homéricos, donde las distintas divinidades se hallan en posiciones enfrentadas (sobre todo en la *Iliada*, donde incluso amenazan la autoridad de Zeus), en las *Argonáuticas* todos los dioses, y en particular Hera como principal protectora de los héroes, actúan siempre de acuerdo con el designio supremo de Zeus, que apenas interviene directamente ni se involucra en las situaciones concretas. Y, en efecto, el “engaño” amoroso concebido por Hera, además de responder a un deseo personal de castigo contra Pelias, en realidad trata de dar cumplimiento al plan supremo de Zeus, consistente en que los Argonautas traigan el vellocino a la Hélade (A.R., III

²³ Por ejemplo, cuando Zeus se halla distraído en otros menesteres (*Il.* XIII 3-9; XIV 157-355), o ausente del Olimpo (junto con los demás dioses, en *Il.* I 419-27, 493-99). Particularmente significativo es el comienzo de la *Odisea* (I 22-79), donde la ausencia de Posidón permite a Atenea promover la decisión sobre el regreso de Ulises.

²⁴ Así lo ha señalado F. Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*, Paris, 1976-1981, t. II, pp. 12-13, n. 2.

²⁵ También es significativa la actuación de Hera “a escondidas de Zeus y de los demás dioses” en *Il.* XVIII 168 (κρύβδα Διὸς ἄλλων τε θεῶν).

12-13: ... ἦε δόλον τινα μήσεαι ᾧ κεν ἐλόντες / χρύσειον Αἰήταο μεθ' Ἑλλάδα κῶας ἄγουντο;).

Durante la narración del viaje de regreso Zeus es presentado como responsable de la ruta seguida por los Argonautas, ya que la ira del dios obliga a los héroes a desviar su camino. El alevoso asesinato de Apsirto, cometido por Jasón con la complicidad de Medea, suscita la cólera de Zeus (Ζῆνα ... χόλος λάβεν, A.R., IV 558; Ζηνός τε μέγαν χόλον, A.R., IV 577; Ζηνός τε βαρὺν χόλον, A.R., IV 585). En este sentido resulta curioso el hecho de que el jefe de la expedición, que precisamente trata de aplacar a Zeus trayendo el vellocino a la Hélade, incurre a su vez en la ira del dios debido a este crimen²⁶. Zeus impone entonces incontables penalidades al retorno de los héroes y la exigencia de ser purificados de su mancha por Circe (A.R., IV 559-61):

Αἰαίης δ' ὄλοδν τεκμήρατο δήνεσι Κίρκης
αἴμ' ἀποιψαμένους πρό τε μυρία πημανθέντας
νοστήσειν.

Como los Argonautas ignoran esta circunstancia, la diosa Hera, consciente de los propósitos de Zeus (βουλὰς / ἀμφ' αὐτοῖς Ζηνός, A.R., IV 576-77), interviene provocando vientos contrarios. Y a través del madero parlante de la nave los héroes son informados de la ineludible necesidad de llegar al país de Eea para ser purificados (A.R., IV 585-88):

οὐ γὰρ ἀλύξειν
ἐννεπεν οὔτε πόνους δολιχῆς ἀλὸς οὔτε θυέλλας
ἀργαλέας, ὅτε μὴ Κίρκη φόνον Ἄψύρτοιο
νηλέα νίψειν

Para su navegación por esta ruta desconocida, además, los Argonautas podrán contar con la ayuda de los inmortales gracias a la mediación de los Dioscuros (A.R., IV 588-94). Una vez cumplido el rito de purificación y tras superar numerosas dificultades, un nuevo obstáculo desvía la Argo hasta Libia cuando estaba a punto de alcanzar el Peloponeso; todo ello conforme a los designios de Zeus (A.R., IV 1254; 1275-76).

El anterior pasaje resulta especialmente ilustrativo para observar algunos rasgos definitorios de la forma que adopta el aparato divino en las *Argonáuticas*. En primer lugar, la determinación de Zeus resulta inescrutable para los héroes y se canaliza a través de otras instancias divinas. En concreto, una primera intervención directa corresponde a Hera, que se ha erigido en divinidad protectora de los Argonautas en la Cólquide y durante el viaje de regreso²⁷. Luego, la información a los héroes se materializa a través

²⁶ Sobre la importancia del tema de la cólera en el poema insiste el reciente libro de P. Dräger, *Die Argonautika des Apollonios Rhodios: das zweite Zorn-Epos der griechischen Literatur*, München-Leipzig, 2001.

²⁷ Sobre el papel relevante de Hera, cf. M. Campbell, *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim, 1983, pp. 7-18, y esp. 50-56.

de un elemento prodigioso, la voz humana emitida por el madero parlante del bosque de Dodona (donde se hallaba, por cierto, el famoso santuario profético de Zeus). Y por último, en esa navegación por la nueva ruta, se otorga un papel destacado a los Dioscuros, hijos de Zeus y protectores de los marinos: su culto como θεοὶ σωτῆρες, que se hallaba muy difundido en el Egipto tolemaico²⁸, precisamente es objeto de especial relieve en el poema, primero con la fundación de un santuario y un *témenos* en Heraclea Póntica (A.R., II 806-10) y luego con la institución de altares y templos en las islas Estécades (A.R., IV 650-53). La apoteosis de los Dioscuros recibe la sanción del propio Zeus (Ζεὺς δὲ σφί καὶ ὀμιγόνων πόρε νῆας, A.R., IV 653) en virtud de esta primera actuación en que los Argonautas navegan sanos y salvos gracias a ellos (σσοὶ εἶνεκα κούρων / Ζηρός, A.R., IV 650-51)²⁹.

Por otro lado, la cólera que Zeus mantiene durante una parte del viaje de regreso, con las consiguientes penalidades y el desvío en la ruta de los protagonistas, recuerda un tema de fecunda tradición en la poesía épica: la divinidad hostil que dificulta y retarda la empresa de los héroes, como Posidón en la *Odisea* o Juno en la *Eneida*. De hecho en el citado texto de Apolonio (A.R., IV 559-61) subyace cierto eco alusivo a las “penalidades” (πήματα) que la plegaria de Polifemo a su padre Posidón reclama para Ulises (*Od.* IX 534-35)³⁰. Sin embargo, el presente caso entraña una diferencia fundamental: la actitud de Zeus hacia los Argonautas no responde a motivos de índole particular; no se trata de encono u hostilidad debidos a un agravio personal; sino que la punición impuesta por Zeus está fundada en la defensa de determinados valores de orden ético, que han sido violados con el doloso crimen de Apsirto y cuya salvaguarda le corresponde desde su función como divinidad suprema en las *Argonáuticas*. En este sentido la situación recuerda más bien el castigo de Zeus a los compañeros de Ulises por el sacrilegio cometido al matar las vacas de Helios (*Od.* XII 376-88, 405-19)³¹, que también retarda con nuevas penalidades el retorno del héroe.

4. La caracterización de Zeus en el poema presenta los rasgos tradicionales propios de su figura en la religión griega. En primer lugar, como dios del cielo rige los fenómenos atmosféricos y meteorológicos³². En el poema son frecuentes las referencias a

²⁸ Véase H. Hom. XXXIII; Call., *fr.* 18, 1-4 Pf.; Theoc., XXII 1-22; *IG* XII.3, Suppl. 1333. Cf. W.F. Von Bissing, “Il culto dei Dioscuri in Egitto”, *Aegyptus* 33, 1953, pp. 347-357.

²⁹ Cf. H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, München, 1968, pp. 514-516; F. Vian, *Ap. de Rh. Arg.*, t. III, p. 171 (n.c. 653); M. Valverde, *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*, Murcia, 1989, pp. 207-209, 247-248.

³⁰ Cf. R. Hunter, *The Arg. of Ap. Lit. Stud.*, p. 80 y n.20.

³¹ El castigo es preparado con varios anuncios (*Od.* IX 554-55; X 26-27) y recordado en diversos momentos del poema (*Od.* V 131-34; VII 249-54; XIX 275-79; XXIII 329-32).

³² Tal es la concepción común desde los poemas homéricos: Zeus ocupa el vasto οὐρανός (*Il.* XV 192) en el éter (*Il.* IV 166; XV, 610); produce los diversos fenómenos celestes (*Il.* VIII 75-76; XII 25, 278-286; XVII 547-548; *Od.* V 304; IX 67-69; XII 313-15; XIV 457; XV 475; XXI 413), con los que ejerce su poder y su castigo (*Il.* VIII 12; XVI 384-392); y recibe epítetos como νεφεληγερέτα (*Il.* VIII 38; *Od.* I 63), περικέραυνος (*Il.* VIII 2; *Od.* XIV 268), ὑπιβρεμέτης (*Il.* XII 68; *Od.* V 4), κελαινεφής (*Il.* XI 78), ἀστεροπητής (*Il.* I 609), στεροπηγερέτα (*Il.* XVI 298).

este ámbito: la lluvia, el granizo y el relámpago se mencionan en varios símiles como fenómenos originados por Zeus (Διὸς ἄσπετον ὄμβρῆσαντος, A.R., III 1399; Διόθεν ... / ὄμβρος, A.R., IV 270-71; Κρονίδης πυκινὴν ἐφέηκε χάλαζαν, A.R. II 1083; στεροπῆ ἴκελον Διὸς, A.R., IV 185). Cuando los héroes permanecen en Tinia retenidos por los vientos etesios, que enfrían la tierra en el tiempo de la canícula, el poeta explica su origen por el favor de Zeus (ἐτήσιοι αὔραι ... / ... τοιῆδε Διὸς πνείουσιν ἀρωγῆ, A.R., II 498-99); y para ello cuenta en una extensa digresión el mito etiológico de Cirene (la célebre ninfa epónima de esta ciudad de Libia) y de Euristeo, quien construyera un altar en honor de Zeus “Lluvioso” (Ἰκμαῖος) y fundara su culto en la isla de Ceos (A.R., II 522-27):

καὶ βωμὸν ποίησε μέγαν Διὸς Ἰκμαῖοιο,
 ἱερά τ' εὖ ἔρρεξεν ἐν οὖρεσιν ἀστέρι κείνῳ
 Σειρίῳ αὐτῷ τε Κρονίδῃ Διί. τοῖο δ' ἔκητι
 γαῖαν ἐπιψύχουσιν ἐτήσιοι ἐκ Διὸς αὔραι
 ἦματα τεσσαράκοντα, Κέω δ' ἔτι νῦν ἱερῆς
 ἀντολέων προπάροιθε Κυνὸς ῥέζουσι θυηλάς.

Este culto a Zeus Ἰκμαῖος era bien conocido en el ámbito cultural alejandrino, como demuestran diversos testimonios³³.

Tales fenómenos atmosféricos, por medio de los cuales Zeus manifiesta su voluntad y determina el acontecer humano, pueden tener incidencia en el desarrollo de la acción épica, según hemos comentado más arriba³⁴.

Conforme a la tradición hesiódica³⁵, el poeta recuerda cómo el rayo, el trueno y el relámpago constituyen los atributos de Zeus fabricados por los Cíclopes, que le confieren su poder y le permiten ejercer su predominio sobre los demás dioses (A.R., I 509-11):

οἱ δέ μιν οὐπῶ
 γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ,
 βροντῆ τε στεροπῆ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.

El motivo de la fabricación del rayo para Zeus se halla también, representado como una escena de plástica viveza, en la *ékphrasis* del manto de Jasón (Κύκλωπες ... / Ζητὶ κεραυνὸν ἄνακτι πονεύμενοι, A.R., I 730-31). Gracias a estos atributos Zeus ha podido, por ejemplo, vencer a Tifón, el monstruoso hijo de Gea, y asegurar así su dominio en el Olimpo (ἐνθα Τυφάονά φασι Διὸς Κρονίδαο κεραυνῶ / βλήμενον, A.R., II 1210-11)³⁶.

³³ Compárese Call., *fr.* 75, 32-37 Pfeiffer. Sobre las fuentes de la leyenda y los datos de este culto, cf. F. Vian, *Ap. de Rh. Arg.*, t. I, pp. 271-273 (N.C. II 510 y II 527); y *Schol. in A.R.* II 498-527.

³⁴ Caso de las Amazonas (A.R., II 993), de la isla de Ares (A.R., II 1098-99, 1120), y de la persecución de los colcos (A.R., IV 520).

³⁵ Hes., *Th.* 139-141, 501-506.

³⁶ Cf. Hes., *Th.* 820-860 (especialmente vv. 853-61).

En segundo lugar, como dios supremo Zeus es garante del orden (κόσμος) y la justicia (δίκη) universales. Con esa aureola aparece representado en diversos momentos del poema. Una consecuencia de esta concepción es que normalmente la voluntad o el designio de Zeus se presenta como trasunto del destino. Así, el abandono de Heracles y Polifemo en Misia, que ocasiona una agria disputa entre los Argonautas, se produce conforme a la voluntad de Zeus (μεγάλιο Διὸς ... βουλῆν, A.R., I 1315), según hace saber en su aparición a los héroes el dios marino Glauco. La decisión de Zeus sobre ambos personajes, que el poeta reitera luego en otras dos ocasiones (Διὸς βουλῆσιν, A.R., I 1345; τὰ δὲ πάντα Διὸς βουλῆσι τέτυκτο, A.R., II 154), se identifica claramente en el texto con la noción del destino (μοῖρα, A.R., I 1317; πέπρωται ... / μοῖραν ἀναπλήσειν, A.R., I 1322-23). La misma concepción se refleja en el episodio de Cícico, donde el terrible día que se abate sobre los doliones, con la muerte del rey y de su esposa Clite, es presentado como obra de Zeus (ἐκ Διὸς, A.R., I 1071).

Esta correspondencia entre determinación de Zeus y destino también se advierte en el episodio de Fineo; junto a diversas expresiones ya comentadas³⁷, cabe recordar unas palabras del anciano, donde señala que el dios no permite a los adivinos revelar por completo el futuro en sus profecías (A.R., II 313-16):

ἀασάμην καὶ πρόσθε Διὸς νόον ἀφραδίησι
 χρείων ἐξείης τε καὶ ἐς τέλος. ὦδε γὰρ αὐτός
 βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδευέα θέσφατα φαίνειν
 μαντοσύνης, ἵνα καὶ τι θεῶν χατέωσι νόιο.

De acuerdo con estos versos, los vaticinios oraculares (θέσφατα) en realidad revelan el designio de los dioses y de Zeus en particular (Διὸς νόον). Su identificación con el destino queda especialmente de manifiesto cuando, a propósito de la liberación de las Harpías por los Boréadas, que en el episodio es atribuida reiteradamente a la decisión de Zeus, la diosa Iris asegura que todo ello sucede conforme al destino (καὶ μόρσιμον ἦεν, A.R., II 294).

Por último, tras el episodio de los feacios el poeta advierte que aún no está destinado (αἴσιμον, A.R., IV 1226) para los héroes el regreso a Grecia; mientras que el piloto Anceo atribuye a la voluntad de Zeus la desviación de la Argo hasta Libia (ἀλλ' οὐ μάλα νόστιμον ἦμαρ / Ζεὺς ἐθέλει ... τελέσσαι, A.R., IV 1275-76). Incluso el nombre de Zeus se halla unido al destino, como en la poesía homérica: el hecho de que los Argonautas deban volver por un itinerario alternativo al de las Simplégades viene determinado por “el destino de Zeus” (Διὸς αἴσαν, A.R., IV 1254). En los poemas homéricos el destino, designado fundamentalmente con los términos αἴσα o μοῖρα, y el designio divino, generalmente asociado a Zeus, suelen aparecer como aspectos

³⁷ A.R., II 181-82, 196, 234-35, 461. Véase *supra*.

concordantes en tanto que manifestaciones del orden supremo universal³⁸. A diferencia de este tipo de expresiones, en las que Apolonio sigue la herencia de la tradición épica, resulta significativa la total ausencia en el poema alejandrino del concepto de τύχη, tan extendido en el mundo helenístico³⁹.

Desde su alta dignidad Zeus ejerce continua vigilancia sobre las acciones humanas⁴⁰. Esta faceta aparece muy destacada en el episodio de la isla de Ares, donde adquiere notable relieve la idea de una providencia divina. Los hijos de Friso, arrojados allí por una tempestad, se acercan a los Argonautas implorando su ayuda en nombre de Zeus “Vigilante” (Αντόμεθα πρὸς Ζηηνὸς Ἐποψίου, A.R., II 1123), el dios que ha sido “providente” para ellos (ὁ δὲ που καὶ ἐπόπιος ἄμμι τέτυκται, A.R., II 1133). En su respuesta Jasón evoca también la imagen de Zeus como dios supremo que supervisa todas las acciones humanas y a quien nada pasa inadvertido⁴¹. Algunos de los términos en que se expresa el personaje parecen glosar incluso el significado del epíteto Ἐπόπιος (A.R., II 1179-80):

Ζεὺς ἔτεδὸν τὰ ἕκαστ' ἐπιδέρκεται, οὐδὲ μιν ἄνδρες
λήθομεν ἔμπεδον οἳ τε θεοῦδέες οὐδὲ δίκαιοι.

Este tema, la vigilancia que Zeus como dios supremo ejerce sobre todo el acontecer atendiendo al orden y a la justicia universales, estaba presente ya en la poesía homérica y sobre todo hesiódica. La expresión θεῶν ὄπιον, usada en algunos contextos de la poesía arcaica que hacen referencia particularmente a Zeus (*Il.* XVI 388; Hes., *Op.* 187, 251), posee un valor equivalente al epíteto Ἐπόπιος aplicado al dios en Apolonio y en otros autores desde época helenística⁴². Esta vigilancia justiciera de Zeus es la que invoca

³⁸ *Il.* I 511-27; IX 608; XVII 321; XX 300-302; *Od.* IX 52; XI 559-60; *Il.* IX 244-246; XXIV 525-33; *Od.* III 269; XI 61, 292; XXII 413; etc. El problema de la relación entre destino y voluntad divina queda bien ilustrado en escenas como la muerte de Sarpedón, hijo de Zeus (*Il.* XVI 431-461), o la muerte de Héctor, también caro a Zeus (*Il.* XXII 166-185, 208-213). Para una discusión del tema, cf. H. Erbse, *op. cit.*, pp. 284-293; y también M.P. Nilsson, *op. cit.*, pp. 361-368.

³⁹ Al respecto, cf. R. Hunter, *art. cit.*, pp. 25-27.

⁴⁰ En la *Iliada* Zeus se sienta en el Ida o en el Olimpo “a contemplar la ciudad de los troyanos y las naves de los aqueos” (εἰσορόων Τρώων τε πόλιν καὶ νῆας Ἀχαιῶν, VIII 52 = XI 82).

⁴¹ La omnisciencia divina es un rasgo marcado sólo a partir de la *Odisea* (θεοὶ δὲ τε πάντα ἴσασι, *Od.* IV 379 = 468); mientras que el Zeus de la *Iliada*, a pesar de ser el dios que todo lo ve, resulta engañado por otras divinidades en diversas escenas (*Il.* XIII 351-57; XIV 153-360; XVIII 184-86; XIX 95-124).

⁴² El epíteto es aplicado a Zeus en Call., *Iou.* 82; fr. 85, 14 Pf.; Ant. Lib., VI 2; *Orph. Arg.* 1035; y a los dioses en general en S., *Ph.* 1040. En relación con las amplias atribuciones de Zeus en la religión griega resulta muy ilustrativa una parodia de Luciano (*Bis Acc.* 2), donde el propio dios se lamenta de la ardua tarea que supone “supervisar las acciones de los demás dioses” (τὰ τῶν ἄλλων θεῶν ἔργα ἐπισκοπεῖν) e “inspeccionar” todas las actuaciones humanas (ἀποβλέπειν δὲ κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον ἀπανταχόσε καὶ πάντα ἐπισκοπεῖν ..., τοὺς κλέπτοντας, τοὺς ἐπιπορκοῦντας, τοὺς θύοντας ...) permaneciendo siempre “en vigilia” (ἄγρυπνος), además de regir personalmente los fenómenos meteorológicos (ἕτερος καὶ χαλάζας καὶ πνεύματα καὶ ἀστραπᾶς αὐτὸς οἰκονομησάμενος καὶ διατάξας).

también Ulises al creerse abandonado por los marinos feacios (Ζεύς σφεας τείσαιτο ἰκετήσιος, ὅς τε καὶ ἄλλους / ἀνθρώπους ἐφορᾷ καὶ τείνεται ..., *Od.* XIII 213-14). Por lo demás, hay en el episodio otras breves referencias donde se atribuye a los designios de los inmortales en general (ὑπ' ἐννεσίησι θεῶν, A.R., II 1110; ὑπ' ἐννεσίησι ... / ἀθανάτων, A.R., II 1166-67) la responsabilidad del providencial encuentro entre Argonautas e hijos de Frixo, que tan favorable resulta para ambas partes.

Dentro de este ámbito Zeus protege una serie de valores ético-religiosos, como el juramento, la súplica, el refugio, la hospitalidad y la justicia, que se presentan en el poema bajo su directo patrocinio. En efecto, tradicionalmente Zeus ὄρκιος es mencionado el primero en los juramentos y castiga el perjurio⁴³. Así, junto a Hera Conyugal (Ζυγίη, A.R., IV 96), diosa protectora del matrimonio, Zeus es invocado como testigo en el juramento que Jasón hace a Medea de tomarla como legítima esposa en la Hélade (Ζεύς αὐτὸς Ὀλύμπιος ὄρκιος ἔστω, A.R., IV 95); y la joven recordará a Jasón este juramento, prestado en el nombre de Zeus, cuando, al ser alcanzada la nave por los colcos, sienta la angustia de que puede ser entregada (ποῦ τοι Διὸς Ἰκεσίοιο / ὄρκια; A.R., IV 358-59)⁴⁴, en un pasaje que evoca los versos de la tragedia de Eurípides donde la heroína reclamaba también a Jasón la fidelidad jurada por los dioses (E., *Med.* 20-23).

En diversos lugares Zeus es llamado protector de fugitivos, suplicantes y huéspedes bajo las advocaciones de Φύξιος, Ἰκέσιος y Ξείνιος. Recuértese que en Homero las Súplicas son presentadas como hijas de Zeus⁴⁵. En su calidad de huésped y suplicante (ἰκέτης ξεινός τε, A.R., III 987) Jasón pide ayuda a Medea invocando el nombre de Zeus (Διὸς, ὃς ξεινοὺς ἰκέτησί τε χειρ' ὑπερίσχει, A.R., III 986). Y también bajo esa doble condición Argos, el hijo de Frixo, solicita el amparo de los Argonautas en nombre de Zeus (A.R., II 1131-33):

ἀλλ' ἰκέτας ξεινοὺς Διὸς εἴνεκεν αἰδέσσοσθε
Ξεινίου Ἰκεσίου τε· Διὸς δ' ἄμφω ἰκέται τε
καὶ ξεινοί.

Tales *epicléseis* tienen su reflejo en determinados lugares de culto. En la Cólquide Frixo había erigido un altar a Zeus Φύξιος y le había sacrificado el carnero, a lomos del cual había llegado hasta allí en su huida (A.R., II 1146-47; IV 118-20). Y en el cabo Geneteo, sobre la costa del Ponto, había un santuario en honor de Zeus Hospitalario (Εὔξεινος, A.R., II 378)⁴⁶.

Ciertamente en un poema como las *Argonáuticas*, que narra el viaje de los héroes por lejanos países y en contacto con pueblos diversos, el tema de la hospitalidad adque-

⁴³ Cf. *Il.* III 276-80; IV 155-68; XIX 258-60; *Od.* XIX 302-4; XX 229-31; y también S., *Ph.* 1324; E., *Hipp.* 1025; Paus., V 24, 9-11.

⁴⁴ En el pasaje paralelo del episodio de los feacios Medea recuerda también los juramentos, pero sin mencionar a Zeus (A.R., IV 1042-43).

⁴⁵ *Il.* IX 502 ss. (καὶ γάρ τε λιταί εἰσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο).

⁴⁶ *Schol.A.R.* II 377-80: ἐνθα Διὸς Ξεινοῦ ἱερόν ἐστι.

re una extraordinaria importancia. De igual modo sucede en la *Odisea*, donde también se halla muy presente la advocación de Zeus Ξένιος / Ξείνιος, a quien es debido el mayor respeto según proclaman diversos personajes⁴⁷. En los sucesivos episodios del viaje argonáutico se pone en primer plano la cuestión del trato amistoso u hostil hacia el forastero. El caso más significativo, por su papel central en el poema, lo constituye Eetes: como la propia Medea reconoce, su padre no respeta los compromisos⁴⁸ ni puede hablarse con él de hospitalidad (φιλοξενίη, A.R., III 1108). El discurso que el rey de los colcos dirige a su pueblo (A.R., III 576-605) refleja muy bien su carácter xenófobo y la actitud hostil que mantiene hacia los extranjeros. En este sentido resulta interesante el argumento que Jasón aduce ante sus compañeros: si una vez el inhóspito Eetes acogió (ἔδεκτο, A.R., III 190) a Frixo en su huida (φεύγοντα, A.R., III 191), ello se explica precisamente por el hecho de que todos los hombres respetan en todas partes las normas hospitalarias de Zeus (A.R., III 192-93):

πάντες ἐπεὶ πάντη, καὶ ὃ τις μάλα κύντατος ἀνδρῶν,
Ξεινίου αἰδεῖται Ζηνὸς θέμιν ἢδ' ἀλεγίξει.

Pero en realidad, según revela en su discurso el soberano, ni siquiera su acogida hacia Frixo había sido espontánea ni “con ánimo gozoso”, como hacían suponer las diplomáticas palabras de Argos (ἔυφροσύνησι νόοιο, A.R., II 1149), sino impuesta por el expreso mandato de Zeus (A.R., III 584-88).

En estricta correspondencia con el amparo que otorga, Zeus inflige un severo castigo a quienes no respetan esas mismas normas. Así Fineo, al invocar a Zeus Suplicante (Ἰκέσιος), afirma que es “el más temible para los culpables” (βίγιστος ἀλιτροῖς / ἀνδράσι, A.R., II 215-16). Cuando los Argonautas parten de la Cólquide con Medea y el vellocino, transgrediendo el código de hospitalidad, Eetes invoca también a Zeus como testigo de sus malvadas acciones (Ἡέλιον καὶ Ζῆνα κακῶν ἐπιμάρτυρας ἔργων, A.R., IV 229)⁴⁹. Para el caso resulta ilustrativa, salvadas las distancias entre personajes, la situación análoga denunciada por Menelao en la *Iliada*: al enfrentarse con Paris, suplica a Zeus poder vengarse de quien burló su hospitalaria amistad (*Il.* III 351-54); y en otro pasaje asegura que los troyanos recibirán el castigo de Zeus (Ζηνὸς

⁴⁷ Nausícaa ante sus siervas (πρὸς γὰρ Διὸς εἰσιν ἅπαντες / ξεινοὶ τε πτωχοὶ τε, *Od.* VI 207-8) = Eumeo ante Ulises (*Od.* XIV 57-58); Ulises ante el ciclope Polifemo (Ζεὺς δ' ἐπιτιμήτωρ ἱκετάων τε ξείνων τε, / ξείνιος, *Od.* IX 270-71); Ulises en un relato ficticio (Διὸς δ' ὠπίζετο μῆνιν / ξεινίου, ὅς τε μάλιστ'α νεμεσσάται κακὰ ἔργα, *Od.* XIV 283-84); Eumeo ante Ulises (Δία ξεινιον δεισας, *Od.* XIV 389); etc. Sobre el tema puede verse A. Marco, *La hospitalidad en la poesía griega arcaica*, Murcia, 2003, pp. 43-51 (con bibliografía), y 111-201.

⁴⁸ Por ello también la joven aconseja a los Argonautas apoderarse del vellocino contra la voluntad del soberano (A.R., IV 100-102).

⁴⁹ Junto a Zeus es mencionado Helios, el dios que todo lo ve, como sucede a menudo en los juramentos (*Il.* III 276-280; XIX 197, 258-260).

... μῆλιν / ξεινίου, *Il.* XIII 624-25) por haber traicionado su hospitalidad zarpando con Helena⁵⁰.

En particular el asesinato de Apsirto despierta la ira y el castigo de Zeus por haber sido cometido con pérfida traición: al atraer al príncipe de los colcos mediante “regalos de hospitalidad” (ξεινήια δῶρα, *A.R.*, IV 422), han sido transgredidas las normas hospitalarias amparadas por Zeus Ξείνιος, que el propio Jasón invocaba como merecedoras del máximo respeto (*A.R.*, III 192-93, 986-88).

En el episodio de Circe se nos ofrece una interesante escena (*A.R.*, IV 693-717), donde Jasón y Medea son objeto de la purificación exigida por Zeus a causa del asesinato de Apsirto. Ambos llegan ante Circe como suplicantes (λυγροῖς ἰκέτησι, *A.R.*, IV 694) y fugitivos culpables de un crimen (φύξιον οἴτον ἀλιτροσύνας τε φόνοιον, *A.R.*, IV 699), de suerte que la maga oficia el ritual de purificación por respeto a la ley de Zeus (*A.R.*, IV 700-703):

τῶ καὶ ὀπιζομένη Ζηνὸς θέμιν Ἴκεσίοιο,
ὃς μέγα μὲν κοτέει, μέγα δ' ἀνδροφόνοισιν ἀρήγει,
ῥέξε θυηπολίην οἷη τ' ἀπολυμαίνονται
νηλειτεῖς ἰκέται, ὄτ' ἐφέστιοι ἀντιώσιν.

Zeus, en efecto, lanza su airado castigo contra los criminales; pero, en tanto que dios protector de las súplicas, socorre también a los homicidas que desean ser purificados de sus crímenes. De ahí los epítetos con que lo invoca Circe mientras realiza las libaciones propiciatorias (*A.R.*, IV 708-9)⁵¹:

Καθάρσιον ἀγκαλέουσα
Ζῆνα, Παλαμναῖον, Τιμήρορον ἰκεσιάων.

Por su parte el rey Alcínoo, que debe dictar una sentencia de arbitraje entre Argonautas y colcos, expresa su temor a infringir la “recta justicia de Zeus” (Διὸς δεῖδοικα δίκην ἰθεῖαν ἀτίσσαι, *A.R.*, IV 1100). La adscripción de la justicia bajo el directo patrocinio y la atenta vigilancia de Zeus, que ya hemos visto destacada en las palabras de Jasón ante los hijos de Frixo (*A.R.*, II 1179-80), adquiere mayor relieve en el episodio de los feacios en virtud de otras nuevas referencias. Cuando Alcínoo se encamina a pronunciar el veredicto portando en su mano el cetro de la justicia, el poeta nos lo presenta como un rey justo y ecuánime (*A.R.* IV 1177-79):

ἐν δ' ὁ γε χειρὶ
σκήπτρον ἔχεν χρυσοῖο δικασπόλον, ᾧ ὑπο λαοὶ
ἰθείας ἀνὰ ἄστυ διεκρίνοντο θέμιστας·

⁵⁰ El ultraje de Paris a la hospitalidad amparada por Zeus también es comentado por el coro en Esquilo (*Ag.* 362-66, 399-402).

⁵¹ Para el texto y su interpretación, cf. F. Vian, *Ap. de Rh. Arg.*, t. III, pp. 173-174.

Y efectivamente, a pesar de la presión de los colcos, el soberano mantiene hasta el final los términos de su “recta sentencia” (δικης ... / ιθετης, A.R., IV 1201-2). Tales referencias, que contribuyen a configurar la imagen de rey justo y bueno con la que Alcínoo aparece caracterizado en el poema⁵², evocan determinadas expresiones de la tradición homérica y sobre todo hesiódica, donde se plasma el tema de la justicia que los reyes administran en nombre de Zeus, quien vigila su recto cumplimiento y castiga las sentencias torcidas⁵³. Así, por ejemplo, las secuencias ιθεια δικη / ιθειαι θεμιστες de los pasajes citados comportan una clara reminiscencia, con la variación estilística propia del arte alusiva alejandrina, de las ιθειαι δικαι emanadas de Zeus en la poesía hesiódica (*Th.* 86; *Op.* 36, 225-26). En el conjunto del episodio, por lo demás, se establecen ciertos rasgos asociativos entre los soberanos feacios y la pareja divina Zeus-Hera⁵⁴.

5. En definitiva, la figura de Zeus tiene una presencia destacada en las *Argonáuticas* y su papel resulta decisivo para el desarrollo de la acción en determinadas secciones del poema. El dios se halla caracterizado con sus atributos tradicionales en la religión griega: rige los fenómenos celestes, y es garante del orden universal y de ciertos valores morales. Por medio de ellos aparece vinculado a aspectos importantes en la ideología del poema, como las relaciones de hospitalidad en el contacto entre griegos y bárbaros, el respeto a la justicia, o la piedad. Como divinidad suprema Zeus es responsable de salvaguardar tales valores y sus decisiones tienen un fundamento de orden ético-religioso⁵⁵. A lo largo del poema son también numerosas las referencias a diversos mitos de

⁵² Además de reproducir la imagen homérica de los feacios como pueblo hospitalario (A.R., IV 994-1000, 1219-22), Alcínoo desea resolver pacíficamente el contencioso entre ambas partes (A.R., IV 1009-10), dictando una sentencia que sea la más equitativa (τω μ' ἐπέοικε δικην ἥτις μετὰ πάντων ἀρίστη / ἔσσεται ἀνθρώποισι δικαζέμεν, A.R., IV 1104-05).

⁵³ En efecto, Zeus es quien otorga a los monarcas el cetro y las leyes (*Il.* I 238-39; II 204-6; IX 98-99), y garantiza con su vigilancia y castigo la rectitud de las sentencias (*Il.* XVI 386-88; Hes., *Th.* 84-86; *Op.* 221, 250-51, 262-64). Compárese también Call., *Iou.* 79-83 y el comentario de M. Valverde, “Acotaciones estilísticas a un pasaje de Calímaco (*Himno a Zeus* 68-85)”, *Minerva* 3, 1989, pp. 189-199. Asimismo en Esquilo (*Ag.* 368-384; etc.) Zeus protege la justicia y castiga a quienes la transgreden. En general sobre Zeus como dios de la justicia, cf. H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971.

⁵⁴ La escena de Arete y Alcínoo en la alcoba (A.R., IV 1068 ss.), aparte de rememorar las confidencias íntimas entre Ulises y Penélope (*Od.* XXIII 288-309), recuerda en algunos detalles el episodio del engaño de Zeus por Hera (*Il.* XIV 353 ss.). Además, la intervención de la reina de los feacios, que actúa inspirada por Hera (A.R., IV 1199-1200), guarda cierto paralelo con el proceder de la diosa tras el asesinato de Apsirto: Arete actúa en favor de Jasón y Medea una vez conocida la decisión de su esposo, de igual modo que Hera, conociendo los designios de Zeus sobre los héroes, ha intervenido en ayuda de éstos; pero ambas se mantienen dentro del estricto cumplimiento de las determinaciones dictadas por uno y otro soberano.

⁵⁵ La actuación divina adquiere un fundamento moral ya en la *Odisea*, como se refleja, por ejemplo, en la declaración de Zeus (I 32-43). Véase también *Od.* III 132-33; XIV 83-84; XVIII 346-48.

Zeus (su infancia en una gruta de Creta⁵⁶; su esposa Hera⁵⁷; sus aventuras amorosas⁵⁸; su vasta descendencia⁵⁹, manifestación de su amplio poder; y otros episodios varios), que contribuyen a crear una imagen del dios acorde con los rasgos del mito tradicional.

Pero el dios supremo, tan presente en el relato a través de los mitos del pasado y de las evocaciones del narrador o de los personajes, influye en el desarrollo de los acontecimientos sólo desde la distancia y, como personaje, se halla ausente por completo de la acción épica. Su continua vigilancia sobre el acontecer universal se ejerce siempre desde una posición lejana con respecto a los humanos. Sus determinaciones, que resultan inescrutables para los héroes, se transmiten a través de otros personajes intermedios (Hera, Glauco, Dioscuros, Fineo) o del propio poeta omnisciente. Su implicación en las acciones humanas se canaliza por medio de otras instancias: ciertas divinidades menores, como los Dioscuros, favorecidos en la religiosidad alejandrina; elementos prodigiosos o mágicos, como el madero parlante de Dodona, que son propios de la época.

Las *Argonáuticas* ofrecen una imagen de Zeus como dios omnisciente, al que nada pasa desapercibido. Pero ese control universal de los acontecimientos no se traduce en una aparición personal del dios, y su representación como personaje antropomorfo ha desaparecido. La posición de preeminencia de Zeus sobre los demás dioses del panteón griego, dotada con la superior majestad de un dios universal, le hacía aparecer tradicionalmente más distante e inaccesible. En Homero ya es el único que apenas se relaciona directamente con los humanos: desde el alto cielo, donde a veces se retira lejos de los demás dioses (*Il.* I 498; XI 80-81), su constante intervención en los acontecimientos se produce a través de otras divinidades, que ejecutan sus órdenes o comunican sus planes⁶⁰. En la *Odisea* Zeus mantiene ya cierto distanciamiento con respecto a la acción, a diferencia de la voluntad 'intervencionista' que muestra en la *Iliada*⁶¹. En la tragedia, a diferencia de otras divinidades olímpicas (Atenea, Afrodita, Ártemis, Apolo, Dioniso, Hefesto, Hermes, Posidón), nunca es traído a la escena. Con todo, los poemas homéricos nos brindan espléndidas escenas donde Zeus preside la asamblea de los dioses en el Olimpo y manifiesta ante ellos sus determinaciones, amenazándoles incluso para mantener el orden de los acontecimientos (*Il.* I 498-611; VIII 1-52; *Od.* I 28-95; V 1-43). En ellas vemos al dios representado de manera plástica como un personaje que habla y

⁵⁶ A.R., I 508-11; II 1233-34; III 132-34.

⁵⁷ A.R., I 997; III 922; IV 96, 382, 753, 959, 967, 1152.

⁵⁸ Leda (A.R., I 150); Sinope (A.R., II 946-51); Ganimedes (A.R., III 115-17); Tetis (A.R., IV 793-804).

⁵⁹ Ártemis (A.R., IV 334); Atenea (A.R., II 547; III 11; IV 1309-11); Dioniso (A.R., II 905; IV 1134); Dioscuros (A.R., I 146-50; II 43, 163; IV 650-53); Éaco (A.R., III 364); Heracles (A.R., I 1188); Musas (A.R., IV 2).

⁶⁰ Por ejemplo: Iris (*Il.* II 786-87; VIII 397 ss.); Atenea (*Od.* I 96 ss.); Hermes (*Il.* XXIV 331 ss.; *Od.* V 43 ss.); Hera, Iris y Apolo (*Il.* XV 53 ss.). Sólo en alguna ocasión Zeus actúa directamente, empujando por detrás a Héctor en el combate (*Il.* XV 694-95).

⁶¹ Cf. M. Woronoff, "Zeus de l' *Iliade*, Zeus de l' *Odyssée*", en *Dieux, héros et médecins grecs*. Hom. F. Robert, Paris, 2001, pp. 37-52 (especialmente p. 44 s.). Por otro lado, en la *Odisea* se reducen, con respecto a la *Iliada*, tanto las escenas divinas como el número de dioses que actúan.

actúa en el curso de la acción épica. En el poema de Apolonio, por el contrario, Zeus nunca aparece en escenas tales como personaje y su tradicional distanciamiento se ha acentuado de manera considerable. Aunque mantiene sus amplias funciones y atributos, sus perfiles como personaje antropomorfo se han difuminado con respecto a la imagen plástica de los poemas homéricos y su figura ha perdido nitidez en este sentido.

En el Zeus de las *Argonáuticas* se aprecia particularmente el proceso de “extrañamiento” con respecto a los grandes dioses propio de la religiosidad helenística: los Olímpicos se sienten más lejanos del hombre que antaño; su voluntad resulta tan inescrutable como el propio destino y desde ese trasfondo lejano produce en los personajes una atmósfera de incertidumbre sobre los designios divinos⁶². Y también se percibe un cierto grado de “abstracción” en la concepción del dios, que de algún modo permite su asimilación como potencia de carácter natural, en relación con los fenómenos celestes, o de carácter abstracto, en relación con el orden cósmico y moral.

Esta imagen de Zeus puede relacionarse con principios artísticos del poema. En concreto la técnica narrativa apoloniana, menos mimética que la homérica, ofrece sólo contadas escenas dialogadas entre personajes divinos. Pero también puede estar relacionada con una nueva concepción religiosa, donde Zeus, como divinidad suprema del panteón griego, asume el papel de dios universal⁶³ desde una visión más abstracta, que se aleja de su representación antropomórfica concreta. En este sentido su imagen impersonal invita a pensar en la concepción de la divinidad que se ha forjado a través del pensamiento filosófico⁶⁴; y, más concretamente, en la concepción propia de los filósofos estoicos, cuyo panteísmo, asimilado a la figura de Zeus, tiene claro reflejo en otro poeta helenístico, como es Arato (*Fenómenos* 1-16). En la concepción estoica, tal como aparece representada en el *Himno a Zeus* de Cleantes⁶⁵, todo cuanto sucede se ordena y armoniza de acuerdo con la Divinidad / Naturaleza que es llamada Zeus.

Como sucede en otros ámbitos del poema, la figura de Zeus presenta en las *Argonáuticas* una imagen compleja, resultado de un tratamiento que combina aspectos de la

⁶² En A.R., IV 1673-77 es la voz del poeta, con un comentario autorial, quien invoca al “padre Zeus” manifestando su estupor ante el efecto de los hechizos de Medea.

⁶³ En la poesía de Esquilo se deja ya traslucir esta visión de Zeus como dios universal, que es causa de todo y rige el orden supremo caracterizado por la justicia (*Ag.* 1485-87: ... διαὶ Διὸς / παναίτιου πανεργέτα· / τί γάρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται; *Fr.* 105: Ζεὺς ἐστὶν αἰθέρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός, / Ζεὺς τοὶ τὰ πάντα χῶτι τῶνδε {τοὶ} ὑπέρετρον). Compárese también Pi., I. V 52-53: Ζεὺς τὰ τε καὶ τὰ νέμει, / Ζεὺς ὁ πάντων κύριος.

⁶⁴ En este aspecto resultaba ya reveladora la célebre expresión de Heráclito (*Fr.* 22 B 32 D.K.) en el sentido de que el dios único, que es sabiduría absoluta, en parte se identifica y en parte no con el Zeus de la religión tradicional: ἐν τῷ σοφὸν μόνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζητὸς ὄνομα.

⁶⁵ Zeus rector de la naturaleza, que todo lo gobierna con la ley (Ζεῦ, φύσεως ἀρχηγέ, νόμου μέτα πάντα κυβερνῶν, v. 2) y la justicia (σὺ δίκης μέτα πάντα κυβερνᾷς, v. 35); a quien el κόσμος (v. 7) entero se halla sometido, y sin el cual nada se realiza (vv. 15-16); dotado incluso de atributos tradicionales como soberano de las nubes y del rayo (v. 32). Asimismo, en otro texto de Cleantes (*S/VF* I 527 Von Arnim) aparecen asociados Zeus y el destino (ἡ πεπωρωμένη, v.1).

herencia épica con otros de nueva factura ligados a la religiosidad helenística o a los procedimientos narrativos. El dios posee una funcionalidad muy relevante en el poema, mantiene sus atributos religiosos tradicionales y se adorna con los rasgos forjados en el mito. Pero su figura, carente de representación antropomórfica, ofrece una imagen un tanto lejana e impersonal.

EDUCATION AND PUBLIC SPEECH: PLUTARCH ON AESTHETICS AND ETHICS

LUC VAN DER STOCKT
Katholieke Universiteit Leuven

0. 'EDUCATION' AND 'SPEECH'

For the sake of convenience, I first circumscribe the notions of 'education' and 'speech' that are, as the title of this contribution indicates, at the heart of the present investigation. The circumscriptions are merely meant as operational tools for the present investigation; they do not intend to give a *status quaestionis* of the research in the fields concerned.

Education of (young) people is regarded as a process of socialisation: it introduces youngsters into a given society by confronting them with its various cultural components, codes and manifestations. The confrontation invites young people to accustom, so as to become efficient, if not excellent members of the society: 'gentlemen'. This implies that the 'confrontation', organized by society and operated through teachers, is not noncommittal: it allures young people into the 'prejudices' of the society into which they are introduced, or, to use the term of Gadamer, into its own 'Vorurteile'. Gadamer's term 'Vorurteil' intends to be 'neutral'¹; in my opinion, it can, *mutatis mutandis*, be used to point to those productive points of view at which a society has arrived at a certain stage of its evolution; those points of view are productive in that they, despite their limitations, create the very opportunity to embroider on and enrich the cultural tradition of society.

In Plutarch's days, the upcoming cultural movement of the Second Sophistic promotes education and self-definition through (nostalgic) confrontation with Classical Greece; through writings and speeches that, by their schoolish and repeated reference to the past give away their uniform origin of a scholastic-rhetorical training, it confronts public opinion with contemporary problems². This movement responds to a need of

¹ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960, pp. 250-290 uses the term "Vorurteil" in an epistemological context.

² Cf. J. Sirinelli, *Les enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques 334 av. J.-C.-519 ap. J.-C.*, s.l., 1993, pp. 240-246.

a cultural elite, that feasts on the speeches of the great sophists. Thus an ideal type of gentleman emerges: the one who masters *the art of public speech*, who has the intellectual capacity and verbal skills necessary for enchanting public opinion. Inevitably, and as was the case with the First Sophistic, tensions with a more philosophic ideal would arise. Plutarch's works testify to this tension in his contemporary culture³. In this paper, I will explore an aspect of Plutarch's view of the true gentleman, nl. the question how, according to Plutarch, education of young people should mould them into a certain type of listener and public speaker.

1. THE IDEAL OF THE PUBLIC SPEECH

How, then, should a gentleman speak in public? Plutarch offers some explicit advice concerning the 'political speech' of the statesman, counsellor and ruler – that is: the gentleman in high stations – in *Præcepta gerendae reipublicae* §6-9. The advice about the πολιτικὸς λόγος (as opposed to e.g. the forensic speech: 803A) deals with questions such as the preparation of the speeches, the use and importance of derision and ridicule, the physical condition of the speaker. Here and there, there are technical terms like 'rejoinders and replies'⁴ (ἀμείψεις καὶ ... ἀπαντήσεις: 803C) or 'to speak with contradictory alternatives' (διαρρηκτικῶς: 802F). In short, Plutarch's advice echoes the treatment of some theoretical-rhetorical questions that were discussed in Hellenistic times and can be found more extensively in e.g. Cicero's *De Oratore*, Dionysius of Halicarnassus's *De Oratoribus veteribus* and Quintilian's *Institutio Oratoria*. But in general, Plutarch's advice, just as that of Cicero and Quintilian, is not of a (merely) technical-rhetorical scope and nature. In fact, Plutarch will not offer specific technical advice, since, in his view, the speech of the statesman shouldn't catch the ear by its 'bellettrie' or technical perfection:

“The speech of the statesman, ... , must not be juvenile and theatrical (νεαρὸς καὶ θεατρικὸς), as if he were making a speech for show and weaving a garland (στεφάνηπλοκοῦντος: see also *infra*) of delicate and flowery words (ἐξ ἀπαλῶν καὶ ἀνθηρῶν ὀνομάτων); on the other hand it must not, as Pythias said of the speech of Demosthenes, smell of the lamp and elaborate literary labour (σοφιστικῆς περιεργίας), with sharp arguments and with periods precisely measured by rule and compass” (802EF).

³ On Plutarch and the Second Sophistic and especially on σοφιστής, see R. Jeuckens, *Plutarch von Chaeronea und die Rhetorik*, Strassburg, 1908, pp. 47-54.

⁴ All translations are taken from *The Loeb Classical Library*.

Even this negative advice is cloaked in non-technical terms and it almost escapes the reader's notice that Plutarch warns against the excesses of Asianism on the one hand⁵ and of Atticism on the other hand.

The positive advice is a plea for a more "philosophical" rhetoric:

"His speech must be full of unaffected character (ἤθους ἀπλάστου), true high-mindedness (φρονήματος ἀληθινοῦ), a father's frankness, foresight, and thoughtful concern for others. His speech must also have, in addition to the nobility of purpose, a charm that pleases and a winning persuasiveness; it must possess grace arising from stately diction (σεμνῶν ὀνομάτων) and appropriate and persuasive thoughts. And political oratory, ... , admits maxims, historical and mythical tales, and metaphors, by means of which those who employ them sparingly and at the proper moment move their audiences exceedingly" (802F-803A).

"And in general loftiness and grandeur (ὁ ... ὄγκος καὶ τὸ μέγεθος) are more fitting for the political speech" (803B).

"But the man who is so moved by the events which take place and the opportunities which offer themselves that he springs to his feet is the one who most thrills the crowd, attracts it, and carries it with him" (804A).

Plutarch's ideal is that of a speaker who displays moral character, a capability of producing adequate and preferably elevated thoughts, an openness to genuine emotion, the competence of choosing the right words and of creating metaphors. All these requirements are among the five sources of sublimity indicated by Longinus (*De sublimitate*, §8). The analogy between Plutarch and Longinus is twofold here: they are not interested in a merely technical rhetoric (Longinus' treatment of 'the sublime' aims at correcting the merely technical approach of Caecilius), and they are both strongly preoccupied with the intellectual and emotional development of the orator. As such they both testify to "an attitude that is quite common in the imperial period, and seems to have appealed especially to Romans"⁶.

2. LANGUAGE AND THE EDUCATION OF YOUNG PEOPLE: PLUTARCH'S OBSERVATIONS

Let us now turn to some of Plutarch's observations concerning the education of young people through language and speech. How should this education mould them into the kind of speaker Plutarch admires in *Praecepta gerendae reipublicae*?

⁵ Cf. J.-C. Carrière, *Plutarque. Oeuvres morales. XI.2. Préceptes politiques (Collection des Universités de France)*, Paris, 1994, p. 166; C. Mueller-Goldingen, "Politische Theorie und Praxis bei Plutarch", *WJA* 19, 1993, p. 206; A. Caiazza, *Plutarco. Precetti politici (Corpus Plutarchi Moralium)*, Napoli, 1993, p. 214.

⁶ S. Haliwell = H. Fyfe - D. Russell = D.C. Innes, *Aristotle's Poetics. Longinus. On the Sublime. Demetrius. On Style (The Loeb Classical Library)*, Cambridge (Mass.) – London, 1995, p. 154.

I. We start with the essay Plutarch wrote for pupils of the secondary school⁷. Three passages from *De audiendis poetis* are to be quoted here.

a) The whole purpose of *De audiendis poetis* is to help young people to gain some profit from reading poetry, i.e. to develop their capability of making sound moral judgements and thus to improve their moral character. Young people are in need of such help, for

“Just as amid the luxuriant foliage and branches of vine the fruit (ὁ καρπός) is often hidden and unnoticed from being in the shadow, so also amid the poetic diction and the tales that hang clustered around, much that is helpful and profitable escapes a young man” (28DE).

The young man should not be carried away by the diction or the tales: “er muss das beachten und auswerten, was die Moraliät zu bilden vermag”⁸.

b) Especially interesting is § 11, where Plutarch makes an extensive analogy between the various kinds of readers of poetry and “what happens in pasturage”, nl. the different instincts and tastes of animals. Some of those approaches are qualified as “Spielerei” (παιγνία), whereas the legitimate consumption has education (παιδεία) as its target.

The following diagram summarizes Plutarch’s long period:

	pasturage: animals and their goals:	poetry: readers and their goals:
ΠΑΙΓΝΙΑ	Bee: flower	Φιλόμυθος: “flowers of the story” (novel and unusual points)
	Goat: tender shoot	Φιλόλογος: “beauty of the diction and the arrangement of the words” (faultless and elegant forms of expression)
	Swine: root	
ΠΑΙΔΕΙΑ	Other animals: seed, fruit	Φιλότιμος καὶ φιλόκαλος: “useful for character” (utterances that look toward ... the moral virtues)

Now, although it is comforting that no class of readers is actually compared to swines, it is surprising to notice that the bee, who is usually a very decent and serious animal in Plutarch, seems to behave rather frivolously: it occupies itself with the

⁷ Cf. E. Valgiglio, *Plutarco. De audiendis poetis. Introduzione, testo, commento, traduzione*, Torino, 1973, p. 61.

⁸ G. von Reutern, *Plutarchs Stellung zur Dichtkunst. Interpretation der Schrift “De audiendis poetis”*, Kiel, 1933, p. 40.

flower and forgets about the honey! It looks not for the desirable fruit (τὸν καρπὸν: 30C), but busies itself with amusement (παιγνία)! Some things are confused here, in nature and maybe in Plutarch's mind as well!

c) Things are set straight again a little further:

“Now the bee, in accordance with nature's law, discovers amid the most pungent flowers and the roughest thorns the smoothest and most palatable honey; so children, if they be rightly nurtured amid poetry, will in some way or other learn to draw some wholesome and profitable doctrine even from passages that are suspect ...” (§ 12, 32EF).

This is a relief: nature's laws are obeyed again, and our φιλότιμος καὶ φιλόκαλος of our second passage can safely be paralleled to this bee. But there remains a problem: what exactly are those “pungent flowers and the roughest thorns”? Are we to think of some bad smelling roses?

Anyway, it is clear that the education of children should focus from the start on the improvement of moral character. Confrontation with poetry should make a sharp distinction between ‘belletrie’ and content and give priority to the assessment of the morality of that content.

II. DE AUDIENDO

But the answer to our questions concerning the frivolous bee and the bad smelling flowers must come from other writings of Plutarch. We turn to *De audiendo* first. This essay was originally, as Plutarch says himself (37C), a lecture addressing somewhat older students than those who were the target in *De audiendis poetis*. After secondary school, we are in College now. In his commentary⁹, Hillyard suspects that the essay as we have it does not differ very much from the original lecture; his guess is that “Plutarch lectured from notes rather than from a script”.

a) Chapter 8 of *De audiendo*, just like chapter 10 of *De audiendis poetis*, begins with the image of “the fruit”:

“One ought therefore to strip off the superfluity and inanity from the style, and to seek after the fruit (τὸν καρπὸν) itself, imitating not women who make garlands (στεφάνηπλόκους: cf. supra!) but the bees. For those women, culling flower-clusters and sweet-cented leaves, intertwine and plait them, and produce something which is pleasant enough, but short-lived and fruitless (ἄκαρπον); whereas the bees in their flight frequently pass through meadows

⁹ B.P. Hillyard, *Plutarch: De audiendo. A Text and Commentary*, Salem, 1988, pp. xviii-xix.

of violets, roses, and hyacinths, and come to rest upon the exceeding rough and pungent thyme, and on this they settle close, *making the yellow honey their care*" (41EF).

The last line is a quote from Simonides (fr. 88P), and it is very tempting at this moment to suspect that Plutarch had this same line in mind in § 12 of *De audiendis poetis* as well: there he spoke of the bee seeking honey. But in order to confirm this hypothesis, we need more evidence that links the bee to fruit (i.e. usefulness), or to types of readers or listeners.

b) And indeed, *De audiendo* as well offers some analogies between types of listeners to lectures and ... animals!

Right after the advice to listeners to behave like bees, i.e. to be 'artistic and pure' (φιλότεχνος καὶ καθάρος)¹⁰, Plutarch mentions a class of listeners who are like unproductive drones: they care for "flowery and daintly language and theatrical and spectacular subject matter" (τὰ μὲν ἀνθηρὰ καὶ τρυφερὰ τῶν ὀνομάτων καὶ τῶν πραγμάτων τὰ δραματικὰ καὶ πανηγυρικὰ: 41F-42A).

It is only much later in the essay, nl. in §18, that Plutarch completes the zoo of listeners. A listener should not "give trouble to a speaker by repeatedly asking questions about the same things, like unfledged nestlings (ἀπτῆνες νεοσσοί) always agape toward the mouth of another, and desirous of receiving everything ready and prepared" (48A); these guys do not digest themselves, i.e. they do not integrate philosophical lessons into their own personality. They do not develop an independent moral character. And then "there is another class, who, eager to be thought astute and attentive out of due place, wear out the speakers with loquacity and officiousness, by continually propounding some extraneous and unessential difficulty (προσδιαποροῦντες: cf. infra) ... Now such persons are, according to Hieronymus, like cowardly and persistent puppies which, at home, bite the skins of wild animals, and tear off what bits they can, but never touch the animals themselves" (48AB).

All this looks very Plutarchan and natural: drones were the natural opposite to bees, and they are often mentioned together; little birds are hungry and want predigested food, and little dogs (probably hunting hounds) instinctively (cf. supra, on the natural instinct of bees) go for the skin of wild animals. Apparently, only the bee, i.e. the artistic and pure listener, is able to have his instinct guided by reason.

Thus Plutarch's classification of listeners is as follows:

¹⁰ This means: 'appreciative of what is essential' and 'pure, not misled by the style': cf. B.P. Hillyard, *o.c.*, pp. 118-119.

“pasturage” ¹¹	listener
women: garlands of flower-clusters: “what is pleasant” // drone	the one who looks for “flowery and dainty language and theatrical and spectacular subject matter”
bee: honey	τὸν φιλότεχνον καὶ καθαρὸν ἀκροατὴν looks for “what is useful and profitable”
unfledged nestlings	repeatedly ask questions about the same things: they want everything predigested
little puppies: skins of wild animals	display loquacity and officiousness, propounding extraneous and unessential difficulties

The category of the drone-listeners, in which we will apparently find the φιλόμυθοι and the φιλόλογοι of *De audiendis poetis*, is labelled as “playing the sophist” (σοφιστιῶντων: cf. infra).

c) In *De audiendis poetis* §10, the essence of Plutarch’s advice to the kids was to neglect matters of style and stick to matters of content, and “especially to those that lead toward virtue and have the power to mould character” (28E). The same idea returns in *De audiendo*. The real profit for a listener from listening to lectures is

“to estimate whether any one of his emotions has become less intense, whether any one of his troubles weighs less heavily upon him, whether his confidence and his high purpose (φρόνημα) have become firmly rooted, whether he has acquired enthusiasm for virtue and goodness” (42AB).

In *De audiendis*, the advice was soon (§11 and 12) followed by the image of the bee; that is also the case in *De audiendo*; the listener

“should be grateful if by pungent discourse someone has cleansed his mind teeming with fogginess and dullness, as a beehive is cleared by smoke” (42C).

But again, there is something wrong with the image of the bee, for normally it is the bee that gets driven out of the beehive by smoke! Here the fog in the mind is driven out by smoke. That means that the bee is fog. Somewhat clumsy ...

Anyway, Plutarch concludes that a listener should have his priorities: subject matter matters first, not matters of pure Attic style à la Lysias (42D).

¹¹ The women are indeed in the same category as the animals. ‘This ‘inadvertent’ classification may testify to Plutarch’s ‘inadvertent’ dependence on Greek prejudice; on the other hand, it might be a conscious strategy in order to disqualify the ‘drone-model’ in the eyes of his (male) audience.

III. In *De profectionibus in virtute*, Plutarch comes to talk about young people and their fascination for language and speech again. For the change in dealing with language and speech by “beginners in philosophy” is a symptom of progress in virtue. This time, we are dealing with young people’s active use of language and speech; and, like in *De audiendis poetis*, he classifies them in a kind of priamel and compares them to animals:

“some of these beginners, like birds, are led by their flightiness and ambition to alight on the resplendent heights of the Natural Sciences; while others, ‘like puppies, delighting to pull and tear’, as Plato (*Resp.* 539b) puts it, go in for the disputations, knotty problems (ἀπορίαις: cf. supra), and quibbles (σοφίσματα: cf. supra); but the majority enter a course in Logic and Argumentation, where they straightway stock themselves up for the practice of sophistry (σοφιστεῖαν: cf. supra); while a few go about making a collection of apophthegms and anecdotes” (78EF).

‘Hieronymus’ of *De audiendo* has become ‘Plato’, but the little dogs are very much the same: they are fond of ‘knotty problems’. But where is the positive image of the bee, where is the negative example of the little nestlings?

The bee flies in a little further in the essay, right after the explicit advice that one ought to pay attention to the ideas which “tend to improvement of character or alleviation of emotion” (79C):

“For as Simonides says of the bee that it fits among the flowers
making the yellow honey its care,

while the rest of the world contents itself with their colour and fragrance, getting nothing else from them, so, while the rest of the world ranges amid poems for the sake of pleasure or diversion (παιδιῶς), if a man ... finds and collects something worth wile, ... he has made himself capable of appreciating what is noble and appropriate” (79CD).

Not commendable is the attitude of those students who “make use of Plato and Xenophon for their language (λέξις), and gather therefrom nothing else but the purity of the Attic style” (79D; cf. supra!). And then, the image of the nestlings returns in a passage that makes it clear when education has failed and how this affects the use of speech:

“those who are still studying, and busily looking to see what they can get from philosophy which they can straightway haul out for display in the Forum, or at a gathering of young men, or at an evening part at Court, ought not to be thought to practice philosophy ...; rather, a charlatan of this sort (σοφιστής) does not differ at all from the bird described by Homer, for whatever he gets he proffers through the mouth to his pupils as to an ‘unfledged brood’,

badly, however, it goes with himself,
if he does not devote to his own advantage, or assimilate at all, anything of what he receives” (80A).

3. CONCLUDING OBSERVATIONS

At this point, we can summarize Plutarch’s thoughts and expressions in the following diagram¹², and then make some final observations.

<i>De audiendis poetis,</i> §10-12	<i>De audiendo,</i> §8-9/§18	<i>De prof. in virt.,</i> §7-8	<i>De am. prolis,</i> §2
A 10, 28DE: image of the fruit	A 8, 41EF: image of the fruit	E 7, 78E-F: trahit sua quemque voluptas: birds, dogs (Plato!)	F 2, 494A: Simonides fr.88P
B 10, 28D: λέξις versus πράγματα	F 8, 41F: Simonides fr.88P		H 2, 494D: birds, Ilias IX 323-4
C 10, 28D: basic target: ἀρετή, ἦθος	E 8, F41F-42A: trahit sua quemque voluptas: bees, drones	B 8, 79C: λέξις versus πράγματα	
	C 8, 42A-B: basic target: κουφισμός πάθους, φρό- νημα, ἀρετή, τὸ καλόν	C 8, 79C: basic target: ἦθος, κουφισμός πάθους	
D 11, 29F: Aeschylus at the Isthmian games (training)	G 9, 42C-D: καθαρότης of the Attic (Lysias)	F 8, 79C: Simonides fr.88P	
E 11, 30D-E: trahit sua quemque voluptas: bee, goat, swine, “other animals”	B 9, 42D: λέξις versus πράγματα	G 8, 79D: καθαρότης of the Attic (Plato, Xenophon)	
		D 8, 79E: Aeschylus at the Isthmian games (training)	

¹² Not all the items listed in the diagram were mentioned and treated in this paper: Plutarch’s documentation was more extended than this paper suggested so far. The occurrence of the quote from Simonides and that of Homer in each others vicinity in *De amore prolis* suggests that the link between those quotes was firmly rooted in Plutarch’s mind.

F 12, 32 ^E : Simonides fr.88P		E 8, 80A: trahit sua quemque voluptas: H birds, Ilias IX 323-4	
	E 18, 48A: trahit sua quemque voluptas: H birds, Ilias IX 323-4, dogs (Hieronymus)	(10, 81B: image of the fruit)	

1. If Hillyard is right, and Plutarch lectured *De audiendo* from notes, I think the diagram offers a general outline of one such note. This kind of complex and somewhat ornate train of thought, repeated in three writings is, anyway, what I call a Plutarchan hypomnema¹³. It remains to be seen, however, how Plutarch made use of this hypomnema in the writings dealt with: was it originally conceived as a unit, destined to function within a specific writing?; or is it simply taken from a writing and made to function within other writings as well? These questions can only be answered (if at all) after a detailed analysis of a.o. the place of the ‘hypomnema’ in the structure of each of the writings involved. This investigation, however, would take more space than the present volume allows for.

2. It is obvious that, in Plutarch’s view, the educational strategy must be consistent: from the very start education is targeted on developing a philosophical gentleman, and the education at the level of secondary school as well as that in College should focus on developing moral personality (èthos) rather than belletristic tastes (such as Atticism or Asianism). The persistent use of the priamel indicates that Plutarch is a participant in the struggle of cultural ideals, and that he firmly opposes his ideal to that of those whom he calls ‘sofists’: speakers who aim at, and are admired for, the brilliant fireworks of their speech. Perhaps Plutarch made his hierarchy of cultural values most clear in his approval of Menedemus’ remark (*De profectibus* 81EF):

“For he said that the multitudes who came to Athens to school were, at the outset, wise (σοφούς); later they became lovers of wisdom (φιλοσόφους), <later still orators (ῥήτορας)>, and, as time went on, just ordinary persons, and the more they laid hold on reason the more they laid aside their self-opinion and conceit”.

¹³ Cf. L. Van der Stockt, “A Plutarchan hypomnema on self-love”, *AJPh* 120, 4, 1999, pp. 575-599.

JENOFONTE Y LA ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ*

JOSÉ VELA TEJADA
Universidad de Zaragoza

No cabe duda de que la obra del polígrafo ateniense tiene un notable valor, desde el punto de vista literario, por la variedad¹ de géneros y temas que, contando con la fortuna de su conservación posterior, nos han sido legados. Entre ellos, y de acuerdo con la intención didáctica que anida en toda sus obra, destaca su atención, y competencia intelectual, en la plasmación de cuestiones de carácter especializado que van a ser ya una constante en la prosa del siglo IV a. C., una vez que la obra de Tucídides había delimitado, con claridad, los contenidos propios de la historiografía y la exigencia de cualificación personal en los temas objeto de estudio. Así pues, en el contexto del merecido homenaje al Profesor José García López, con motivo de su próxima jubilación, nos ha parecido oportuno ocuparnos del estudio de una τέχνη en la obra de Jenofonte –aunque no pueda ser el de la μουσική, tema en el que el maestro es autoridad, pero no así el ateniense, quien no llegó a incluirlo entre los temas por él tratados–, el de la πολιτική τέχνη, una de las artes especializadas a las que prestó no poca atención y que, a lo largo del siglo IV a. C., va a conocer alguno de sus frutos más señalados.

ANTECEDENTES DE LOS GÉNEROS POLÍTICOS

Se ha apuntado, con acierto², que el año 404, coincidiendo con la derrota ateniense en Egospótamos y el consecuente final de la Guerra del Peloponeso, marca el clímax de la crisis política, cuya democracia era un experimento político reciente que, en ese momento, ni siquiera alcanzaba un siglo de antigüedad. La propia idea de *polis* lleva im-

* La realización de este trabajo ha tenido lugar en el ámbito del Proyecto de Investigación BBF 2003-08186, auspiciado por la DGES (Ministerio de Educación y Ciencia).

¹ Tal ha sido nuestro punto de partida en anteriores trabajos: J. Vela, *Post H. R. Breitenbach: tres décadas de estudios sobre Jenofonte (1967-1997). Actualización científica y bibliográfica*, Zaragoza, 1998, por ejemplo, pp. 3-7; sobre los *opuscula*, J. Vela, “*Empeireía* y socratismo en los *opuscula* de Jenofonte”, en J. M. Nieto Ibáñez (Coord.), *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, 2 vols., Universidad de León, 2003, pp. 455-464; *cf.*, en especial, pp. 455-456.

² *Cf.* P. A. Cartledge, “Utopie et critique de la politique”, en J. Brunschwig-G. Lloyd (eds.), *Le savoir grec, Dictionnaire critique*, París, 1996, pp. 200-217.

plicita desde su génesis la marca de la inestabilidad, fruto del difícil equilibrio entre las clases sociales. En el caso ateniense, el irredentismo de los sectores pro-oligárquicos, que no se resignan a la pérdida de poder que les ha supuesto las progresivas reformas democráticas, es la causa de una permanente tensión política y de la lógica debilidad endémica del sistema. Ello explica las frecuentes reflexiones sobre la mejor forma de gobierno que nos legaron los testigos de cada época, siempre atentos a la *θεωρία*, a la observación y a la reflexión sobre la realidad circundante.

Desde los poemas homéricos, en los que conspiran los pretendientes al trono de Odiseo, el hecho político está ya presente, si bien es a partir del siglo VII y de la configuración de la *polis* como marco de convivencia cuando la vida política adquiere mayor relevancia. Así, Hesíodo critica en *Trabajos y Días* la reivindicación de un origen divino de la clase dirigente y defiende la idea del igualitarismo ante la ley, cuyo garante es Zeus (v. 36): el *ágora* se convierte en el punto de encuentro en el que los ciudadanos puedan mostrar, abiertamente, su opinión (cf. vv. 29-30). En la lírica afloran con nitidez los enfrentamientos entre clases y grupos políticos que encuentran en las reformas de Solón una respuesta legendaria que sus propios poemas explican: el principio rector del gobierno de la *polis* ha de ser la *Εὐνομία*, el Buen gobierno, en oposición a la *Δυσνομία*, causa de los males de la ciudad (*Fr.* 3 G-P, vv. 31-32). También ante el libro I de Teognis se habla, con razón, de elegía política, pues sus versos añoran, y reivindican, la autoridad de la aristocracia tradicional y reprueban a la cada vez más influyente clase media (vid., en particular, vv. 53-57 W). La etapa final de época arcaica comienza marcada en Atenas por la tiranía de Pisístrato –que no sólo no interrumpe el proceso político que lleva a la democracia sino que lo acelera al apoyarse en el *δήμος*– y culmina con las reformas de Clístenes (508/7) que introducen los principios de *ἰσονομία* –igualdad civil y política para todos los ciudadanos– e *ἰσηγορία* –libertad de palabra, igualdad de derechos–, principios en torno a los cuales gira uno de los pasajes de la *Historia* de Heródoto (III 80-82) que mayor interés ha suscitado: “el debate persa” o debate constitucional sobre la mejor forma de gobierno en el que se contraponen oligarquía, monarquía y democracia, todavía citada como *isonomía* –el término ‘democracia’ no aparece hasta Tucídides usándose también, casi como sinónimo, *politeia*–.

No cabe duda de que el siglo V ateniense presenta las mejores condiciones para el debate político y de ello se hace eco la no menos prolífica literatura del momento. El teatro es, *a priori*, el más “político” de todos los géneros pues se configura plenamente vinculado a la *polis*, cuyas magistraturas velan por él y cuyos *πολίται* conforman el público ante el que se representa. Tanto la tragedia como la comedia representan un foro público y político similar al del *ágora* o al de la colina del Pnix. Desde la *Δίκη* ‘democrática’ de Esquilo, que cambia los argumentos de los viejos mitos hacia una solución conciliadora, pasando por *Antígona* de Sófocles –un auténtico debate sobre la tiranía; vid., en particular, vv. 450-507–, los velados consejos al gobernante en *Edipo* o el perfil casi pericleo del Teseo de las *Suplicantes* de Eurípides, la censura de la guerra injusta y a favor de la paz en *Troyanas*, hasta llegar a las diatribas antidemocráticas de Aristófanes, el teatro es un marco de pensamiento político. Pero el propio género está limitado por unas convenciones: el teatro es, ante todo, un hecho religioso por lo que

el pensamiento político precisaba de un vehículo exento de condicionantes rituales. Éste se encontrará en el ámbito de la prosa –como apunta ya el citado episodio de Heródoto– que, en la segunda mitad del siglo conoce un importante desarrollo merced al impulso ideológico y literario del movimiento sofístico.

En efecto, al menos en un plano teórico, los sofistas fueron pioneros en el estudio de las formas de vida cívica. A ellos se atribuye la introducción de toda suerte de temas técnicos en sus disquisiciones teóricas y literarias como parte de su programa de formación de los individuos, entre los cuales la πολιτική es una τέχνη más. En esta línea parecen encontrarse los fragmentos conservados de Critias (Πολιτεῖαι DK 86 B 6-9 y 31-38), Trasímaco (Περὶ πολιτείας DK 85 B 1) y Protágoras (*Antilogías* DK 80 B 5, sobre la mejor forma de gobierno). Por otra parte, está más que acreditada su ‘vocación’ política, tanto en el sector pro-oligárquico –en la línea antipericlea del ‘Viejo oligarca’³, de Antifonte, uno de los impulsores de la revuelta del 411, o de Critias, uno de los Treinta, como en el democrático, en el que sobresale Protágoras, su inspirador intelectual –a partir de su “el hombre es la medida de todas las cosas” se fundan los principios democráticos– y redactor de la constitución de la *cleruquía* de Turio (440).

A la vista de estos antecedentes cabría pensar en una influencia determinante en el desarrollo del género de las πολιτεῖαι, formas literarias que surgen al calor de la crisis política ateniense, agravada por la Guerra del Peloponeso, a finales del siglo V y principios del IV. Parece, no obstante, que los primeros ejemplos fueron simplemente argumentativos y especulativos, y que pretendían destacar la originalidad del escritor y subrayar rasgos poco usuales de la vida cívica de una ciudad, real o imaginaria. Así pues, sus obras corresponderían todavía al modelo de *panfleto*, como la *Constitución de los atenienses* del ‘Viejo oligarca’⁴, caracterizado por su colorido emocional y polemista inexistente en la expresión abstracta de las τέχναι propiamente dichas⁵. Los testimonios posteriores no derivan en modo alguno de la sofística –como no sea en algún aspecto teórico o estilístico–, mientras que resultará mucho más trascendental en su desarrollo la magna obra Tucídides.

En efecto, cuando en 1628 Thomas Hobbes publicó una traducción de Tucídides, directa del griego, lo llamó “el historiógrafo más político que jamás haya escrito”. Y es

³ A este respecto, Cl. Leduc, *La constitution d’Athènes attribuée a Xénophon*, París, 1976, pp. 103-112, compara la estructura de este opúsculo con la de los dos primeros discursos de Pericles recogidos por Tucídides, en el que destaca una coincidencia argumental que se explicaría por haber sido efectivamente pronunciados por el líder ateniense exponiendo sus principios políticos: *Ath. Resp.* 1.19-20/Tuc. I 142.5,6,9-143.1; 2.1/ I 143.5, II 38.1; 2.4/I 143.4, II 39.2,3; 2.9/II 38.1; 2.10/II 38.1; 2.11/ II 38.2; 2.14/ I 143.5; 2.16/ I 143.4.

⁴ No se conservan muchos testimonios más de este tipo de piezas. H. Thesleff, “Scientific and Technical Style in Early Greek Prose”, *Arctos* 4, 1966, p. 103, cita el panfleto contra Sócrates de Policrates, que se puede reconstruir en parte en Jen., *Mem.* 1.2, o el de Tibrón sobre la constitución espartana (*FGrHist.* 581). También incluye en este subtipo monografías sobre cuestiones poéticas, como la atribuida a Sófocles sobre el coro (Suid. s.v. Σοφοκλής), y gramáticas.

⁵ En opinión de H. Thesleff, art. cit., p. 106, la contribución de la sofística a la prosa científico-técnica debió ser más bien indirecta: “they were popularizers and propagators and are more likely to have made use of existing τέχναι than to have inspired the composition of such texts”.

que en la historia del pensamiento político resulta capital su elección de escribir *historia política* revestida de una imprescindible objetividad impersonal (expuesta en el capítulo del “método”, I 22), hasta el punto de que en su obra se podría hablar de filosofía o análisis político tanto como de historiografía. Ciertamente Tucídides mantiene de Heródoto el principio de que la guerra es el eje de la narración histórica. Pero, paralelamente, observa sus consecuencias negativas para la “salud” de la *polis* y las crisis interiores que llevó aparejadas⁶, hasta el punto que podríamos afirmar que su *Historia* lo es más de las revoluciones que provocó que de la propia Guerra del Peloponeso. No obstante, en lo que al análisis constitucional se refiere, no es el marco preciso. Así, por ejemplo, se suele presentar el reconocido Ἐπιτάφιος λόγος de Pericles como el paradigma de la ideología democrática (cf. II 37-41). Pero aquí sus tesis democráticas giran principalmente en torno a la idea de que los asuntos públicos son un deber para los ciudadanos atenienses, con independencia de su condición. El discurso, en efecto, contiene pocos elementos que puedan revelar una teoría democrática y mucho menos un estudio constitucional. Cabe pensar que los atenienses no llegaron a formularse una teoría coherente sobre la democracia a la que, con total pragmatismo, veían como un hecho natural. Habremos de esperar, por ello, hasta el siglo IV, para encontrar una teoría implícita y explícita en los discursos de los grandes oradores. Mas, en cualquier caso, la obra de Tucídides establece unos límites en el marco literario por los que el intento de escribir una historia de temática político-militar comporta una aguda diferenciación de formas literarias –frente al planteamiento totalizador precedente de Heródoto–. Así, el material heterogéneo excluido del relato histórico aparecerá en otras obras diversas, como resultado de los límites a la inclusión de material monográfico en una historia de carácter general, con una mayor adecuación entre contenido y forma literaria. En consecuencia, con el cambio de siglo, asistimos al desarrollo fecundo de nuevos géneros en prosa que se ocupan de un material especializado como es el de la πολιτικὴ τέχνη.

JENOFONTE Y LA ΠΟΛΙΤΙΚὴ ΤΕΧΝΗ: EXPLORACIONES LITERARIAS

Este material heterogéneo encuentra fácil salida en un polígrafo como Jenofonte, atento a las nuevas corrientes literarias y ávido de experimentar las nuevas posibilidades

⁶ De acuerdo con el acertado análisis de C. Schrader, “Tipología y orígenes de la historiografía griega”, *Monografías de Filología Griega* 5, Zaragoza, 1994, pp. 112-113, Tucídides entendió que la guerra era posible en cualquier estado –*vid.*, al respecto, sus reflexiones en el contexto de la guerra civil de Corcira (III, 82.2)– y que, mientras en las luchas políticas internas son los actos humanos los que acarrear cambios (μεταβολαί), es la propia guerra la que desencadena las alteraciones de la sociedad, como consecuencia de la naturaleza humana (κατὰ τὸ ἀνθρώπινον, I 22). Para un intelectual como el historiador, imbuido por el método hipocrático, la guerra es concebida como una enfermedad. Así, del mismo modo que, cuando el cuerpo humano está sano no pueden ser apreciadas sus patologías, el cuerpo social no exhibe las suyas en tiempos de paz. Por tanto, al igual que el médico estudia los problemas de la salud a través de sus manifestaciones en el cuerpo humano, el historiador aplicará un método similar en el análisis de las manifestaciones más profundas de la sociedad, que afloran en tiempos de guerra (πόλεμος) y de crisis interna (στάσις).

que presentaba la prosa posterior a Tucídides bajo el influjo de la retórica del siglo IV. Nuestro autor comparte con Isócrates y Platón el afán pedagógico de buena parte de su generación y la atención a temas de contenido político que están en la base de su formación intelectual de marcado carácter socrático. La plasmación de estas ideas se lleva a cabo de manera más sistemática en tratados especializados, lo cual es, sin duda, testimonio de su destacada aportación al proceso de diferenciación de nuevas formas literarias. En este sentido, cuando, en ocasiones, se habla de desviaciones respecto de la obra de Tucídides, porque en *Helénicas* no parece prestar excesiva atención a la vida cívica y constitucional⁷ –hasta el punto de sugerir, incluso, cierta incompetencia intelectual–, se cae en el error de no tener en cuenta la intención del autor de desarrollar determinados temas en monografías especializadas. Al calor, pues, de las amplias posibilidades que ofrecen estas nuevas formas, y desde una particular pedagogía idealizada de corte socrático, Jenofonte nos ha legado el más variado muestrario de ensayos en prosa conservado que, en relación con el tema que nos ocupa, da lugar a tratados, o τέχνηα⁸, sobre la distribución de la riqueza (*Poroi, Económico*), el diálogo político en el *Hierón* y la *Constitución de los Lacedemonios* como ensayo de πολιτεία, sin olvidar su obra más reconocida, la *Ciropeidia*⁹, primer ejemplo de ‘novela’ pedagógica para la formación del Príncipe y cuya influencia llega, de hecho, hasta Maquiavelo y Montaigne.

– Así, en el *Hierón* se plantea una reflexión política sobre las nuevas formas de tiranía¹⁰, régimen que, en las primeras décadas del siglo IV, estaba alcanzando especial relevancia ante el inexorable declive de la *polis* de corte democrático, al tiempo que se anticipa el predominio de la idea monárquica de época helenística. Ya en *Memorables* (en el diálogo entre Sócrates y Aristarco en II 7.1 ss.) y en el *Económico* (en las reflexiones de Iscómaco sobre las leyes de Dracón y Solón en 14.4 y 6) se pueden entrever

⁷ En J. Vela, *op. cit.*, pp. 3-7 y 11-25, nos ocupamos en detalle de la cuestión. Por otro lado, un simple repaso a los datos objetivos de las propias obras nos indica que salvo el adjetivo πολιτικός (5 ejemplos en *Hel.* frente a 18 en *Mem.* de un total de 32), la terminología política es más frecuente en *Hel.* (δημοκρατία: 15 ejs. de 24 para su obra completa; πολιτεία: 25 ejs. de un total de 41).

⁸ Así, Thesleff, art. cit., p. 107, clasifica los *opuscula* de Jenofonte –y también el *Económico*– como “τέχνηα with their moderately consistent and wide application of the so-called scientific style”. Sobre el origen y rasgos distintivos del género *vid.* P. J. Van der Eijk, “Towards a Rhetoric of Ancient Scientific discourse”, en E. J. Bakker (ed.), *Grammar as Interpretation: Greek Literature in its Linguistic Contexts*, Leiden-Nueva York-Colonia, 1997, pp. 99-120.

⁹ En este sentido, contamos con el detallado estudio de H. Wilms, *Techne und Paideia bei Xenophon und Isokrates*, Stuttgart-Leipzig, 1995, que hace ver la importancia de diferentes aspectos de τέχνη en la παιδεία del Príncipe (pp. 100-207); *cf.* p. 104: “Der τέχνη-Charakter der Kyrupädie steht vollkommen im Einklang mit dem Denken und der Vorstellungswelt Xenophons. Das τέχνη-Konzept bildet nämlich nicht nur in der Kyrupädie, sondern auch in den anderen Werken Xenophons das Paradigma, nach dem das Herrschen, die Menschenführung und ganz allgemein das ethisch richtige Handeln des Menschen beschreiben wird”.

¹⁰ W. E. Higgins, *Xenophon the Athenian. The Problem of the Individual and the Society of the “Polis”*, Albany, 1977, p. 60, sugiere que el escrito estuviera motivado por la impronta del auge y caída de la tiranía de Jasón de Feras, en el 370, y por la actividad política del discípulo de Platón, Dionisio el Joven de Siracusa, en la década de los 60; en este contexto, añade, “the Hiero analyzes what happens when one force in the tension between individual and *polis* overextends itself”.

sus ideas de corte socrático sobre el tirano, figura que está igualmente presente en la *República* de Platón (IX) y en el *Sobre la paz* y el *Nicocles* de Isócrates. El párrafo final del opúsculo (11.15) resume el modelo de comportamiento del “príncipe”, al que un interlocutor –frente a la *Ciropedia*, en la que el protagonista es el propio paradigma– da consejos prácticos sobre el modelo de comportamiento para disfrutar de la máxima dicha (εὐδαιμονία) en el ejercicio del poder: ...πάντων τῶν ἐν ἀνθρώποις κάλλιστον καὶ μακαριώτατον κτῆμα κεκτήσει· εὐδαιμονῶν γὰρ οὐ φθονηθήσῃ.

Desde un punto de vista literario, la obra se remonta a una tradición “novelística” preexistente sobre la relación entre Hierón, tirano de Siracusa (478-467 a. C.) y el poeta Simónides y que ofrece un gran paralelismo con el conocido episodio de Heródoto (I 26-33) del diálogo entre Solón y Creso¹¹. La forma es ciertamente similar, como también lo es la utilización de la ficción literaria al servicio de la teorización de unas ideas que, en gran medida, se articulan en el contraste de opiniones entre el poeta sabio y el gobernante en la plenitud de su poder. Sin embargo, cabe pensar¹², al menos como marco estructural, en un diálogo de tipo socrático, dado que la problemática sobre el mejor modo de vida había sido objeto de particular atención en los círculos socráticos. Sirva como ilustración de esta dialéctica socrática el siguiente pasaje (1.7-8) que, al mismo tiempo, permite al autor plantear otro tema inherente al pensamiento del conjunto de su obra sobre el contraste entre el ideal de vida pública (τυραννικός βίος) y el de vida privada (ιδιωτικός βίος): ...οὐκ οἶδ' εἶ τι διαφέρει ὁ τυραννικός βίος τοῦ ιδιωτικοῦ βίου. [8] καὶ ὁ Σιμωνίδης εἶπεν· Ἔλλ' ἐν τοῖσδε, ἔφη, διαφέρει· πολλαπλάσια μὲν δι' ἐκάστου τούτων εὐφραίνεται, πολὺ δὲ μείω τὰ λυπηρὰ ἔχει. La réplica de Hierón puede interpretarse como la propia opinión de Jenofonte: μείω πολὺ εὐφραίνονται οἱ τύραννοι τῶν μετρίως διαγόντων ιδιωτῶν, πολὺ δὲ πλείω καὶ μείζω λυποῦνται¹³.

Debemos destacar, finalmente, el éxito de esta innovadora configuración literaria al servicio del debate sobre la mejor forma de gobierno, que disfrutó de una plena aceptación, en particular, entre los sofistas de segunda época de los siglos I y II d. C. –especialmente Dión de Prusa– y en su continuador Arriano.

– En la *Constitución de los Lacedemonios* Jenofonte expone sin ambages, ya desde el primer párrafo (1.1), el sentido de su escrito que procura la alabanza y admiración

¹¹ Cf. R. Nickel, *Xenophon*, Darmstadt, 1979, p. 90. Asimismo, V. J. Gray, “Xenophon’s Hiero and the Meeting of the Wise Man and Tyrant in Greek Literature”, *CQ* 36, 1986, pp. 115-123, destaca el paralelismo en el tópico literario del encuentro entre el hombre sabio y el tirano.

¹² Cf. G. J. D. Aalders, “The Date and Intention of Xenophons’ *Hiero*”, *Mnemosyne* 6, 1953, pp. 208-215. Asimismo, L. Strauss, *On Tyranny*, Londres, 1963, p. 48, subraya la funcionalidad de la estructura de diálogo “to describe one sentence the art employed by Xenophon in the first part of the *Hiero*, we may say that by choosing a conversational setting in which the strongest possible indictment of tyranny becomes possible, he intimates the limited validity of that indictment”.

¹³ Respecto a este pasaje Higgins, *op. cit.*, p. 62 ss., destaca, con acierto, el componente retórico del diálogo entre el tirano y el individuo que se plantea en torno a la antítesis *pleonexia/meionexia*.

por el régimen político de Esparta¹⁴: Ἔγω ἐννοήσας ποτὲ ὡς ἡ Σπάρτη τῶν ὀλιγανθρωποτάτων πόλεων οὐσα δυνατωτάτη τε καὶ ὀνομαστοτάτη ἐν τῇ Ἑλλάδι ἐφάνη, ἐθαύμασα ὅτω ποτὲ τρόπῳ τοῦτ' ἐγένετο, éxito que atribuye a la praxis política espartana –τὰ ἐπιτηδεύματα τῶν Σπαρτιατῶν–. De hecho, se ha situado la obra en el ámbito de las pautas ideológicas de círculos filolaconios¹⁵, como las de título similar atribuidas a Critias (que habría sido utilizada por Platón en *Leyes*) y al espartiatá Tibrón, que propugnaban la constitución espartana como modelo político. Tampoco se puede olvidar que, en general, los escritores socráticos fueron proclives a idealizar el modo de vida espartano, frente a la democracia ateniense¹⁶. En todo caso, teniendo en cuenta que, tras su exilio, Jenofonte fue acogido en Esparta, además de su estrecha relación con Agesilao, las motivaciones para escribir un tratado¹⁷ de este tenor parecen más que obvias.

En cuanto a las posibles concomitancias del opúsculo de Jenofonte con las πολιτεῖαι –término que, no obstante, aparece citado en una sola ocasión, en 15.1, frente a los 6, por ejemplo, de la del “Viejo Oligarca”– de corte sofístico, pese a los escasos testimonios conservados y los datos contradictorios sobre su génesis, puede observarse que mantiene el carácter de especulación idealizante, por ejemplo en sus consideraciones sobre el sistema de Licurgo en las que irrumpen sus comentarios sobre la degradación del sistema (cf. 14.1-7). Sin embargo, Jenofonte le da un enfoque particular y original que diferencia su opúsculo de modelos precedentes, si bien sin llegar a la coherencia de la que dotará Aristóteles al género: el tema, la práctica política –τὰ ἐπιτηδεύματα–, con sus connotaciones de ἦθος político, es enunciado en el prólogo; en el resto de la obra se entremezcla la *empiría* técnica, político-militar, del autor, con su permanente vocación didáctica de corte socrático¹⁸.

¹⁴ No obstante, frente a esta opinión generalmente admitida, y que las palabras del propio autor dejan entrever, Higgins, *op. cit.*, pp. 72-73, percibe en la obra una crítica a las leyes de Licurgo y contra la tiranía, como en el *Hierón*. Por su parte, G. Proietti, *Xenophon's Sparta*, Leiden, 1987, se ocupa de la descripción de la figura de Lisandro en este tratado, dentro de un análisis de corte histórico, concluyendo que el testimonio de Jenofonte plantea que “it was Lysander, moreover, who laid the groundwork of the Spartans’ empire after his victory at Aegospotami, and who brought an immense sum of money into Sparta from the spoils of the war and from the treasury of his Asian sponsor, Cyrus. The Spartans evidently accepted both the money and the empire. But the rulers probably were not delighted with Lysander’s unusual, unlawful stature” (p. 79).

¹⁵ Cf. Nickel, *op. cit.*, pp. 90-91. Nos parece, empero, más acertada la tesis de M. Lipka, *Xenophon's Spartan Constitution*, Berlín-Nueva York, 2002, p. 31, que no detecta en esta obra “historical or political causes”, como en sus homónimas: “Its general purpose is didactic”, concluye.

¹⁶ Tal es la interpretación de A. Momigliano, “Per l’unità logica della Lacedaimon Politeia”, en *Terzo Contributo*, Roma, 1966, pp. 341-345.

¹⁷ Sobre su difícil caracterización literaria Lipka, *op. cit.*, p. 31, sugiere dos posibilidades: “a written treatise” o “a didactic speech” que habría sido realmente pronunciado.

¹⁸ Así se pone de manifiesto observando la estructura temática que plantea Lipka, *op. cit.*, pp. 45-46: PRÓLOGO (1.1-2), PROCREACIÓN (τεκνοποιία, 1.3-10), EDUCACIÓN (παιδεία, 2-4), MODO DE VIDA (δῖαιτα, 5-10), EJÉRCITO EN MARCHA (11), EJÉRCITO ACAMPADO (12), EL REY EN COMBATE (13), CRÍTICA (14), EL REY EN TIEMPO DE PAZ (15).

En todo caso, aunque en algunos aspectos puedan tener cierta relación con tratados panfletarios y subliterarios de las décadas de cambio de siglo –de ahí, probablemente, la adscripción a Jenofonte de la *Constitución de los atenienses* del “Viejo Oligarca”–, las πολιτεῖαι se caracterizarán por una estructura de género cerrada y por un análisis constitucional inexistentes en estos primeros experimentos. En realidad, será Aristóteles quien las transforme en una forma más descriptiva y analítica: así, su *Constitución de los atenienses*, ofrece, ya con carácter científico, un recorrido por el desarrollo y funcionamiento de la norma del estado que atiende a su visión teleológica del proceso histórico. A este respecto resulta revelador el juicio que emite en su *Ética a Nicómaco* sobre estos testimonios a los que no considera válidos por haber dejado sin investigar lo referente a la legislación. Centra en la constitución política el objeto de su investigación que consistirá en un estudio comparado de todas las constituciones a partir del cual averiguar la causa de su correcto, o no, funcionamiento y, en consecuencia, establecer el modelo de la mejor forma de gobierno, teniendo en cuenta sus leyes y costumbres:

παραλιπόντων οὖν τῶν προτέρων ἀνερεύνητον τὸ περὶ τῆς νομοθεσίας, αὐτοὺς ἐπισκέψασθαι μᾶλλον βέλτιον ἴσως, καὶ ὅλως δὴ περὶ πολιτείας, ὅπως εἰς δύναμιν ἢ περὶ τὰ ἀνθρώπεια φιλοσοφία τελειωθῆ. πρῶτον μὲν οὖν εἴ τι κατὰ μέρος εἴρηται καλῶς ὑπὸ τῶν προγενεστέρων πειραθῶμεν ἐπελθεῖν, εἶτα ἐκ τῶν συνηγμένων πολιτειῶν θεωρῆσαι τὰ ποῖα σώζει καὶ φθείρει τὰς πόλεις καὶ τὰ ποῖα ἐκάστας τῶν πολιτειῶν, καὶ διὰ τίνας αἰτίας αἱ μὲν καλῶς αἱ δὲ τοῦναντίον πολιτεύονται. θεωρηθέντων γὰρ τούτων τάχ' ἂν μᾶλλον συνιδοίμεν καὶ ποῖα πολιτεία ἀρίστη, καὶ πῶς ἐκάστη ταχθεῖσα, καὶ τίσι νόμοις καὶ ἔθεσι χρωμένη. λέγωμεν οὖν ἀρξάμενοι. (*Et. Nic.* 1181b)

– En relación con el interés de Jenofonte por cuestiones de la vida política podría situarse también su escrito sobre los *Ingresos* públicos, obra que ocupa un lugar destacado y pionero en la historia del pensamiento económico. Podemos ver, con Higgins¹⁹, las huellas del pensamiento socrático en su preocupación por la economía como parte de la educación individual, no menos que en el *Económico*, obra que sí se adscribe al apartado de *Obras socráticas* por la presencia en ella del maestro. Mas, al margen de matizaciones sobre si el sentido de la obra se inscribe más en el ámbito de la economía fiscal que en el de la economía política –conceptos difíciles de discernir en este tratado–²⁰, lo cierto es que su originalidad radica en la incorporación del ideario socrático al

¹⁹ Según Higgins, *op. cit.*, p. 139 ss., el ideario socrático postulaba la necesidad de una praxis económica adecuada en el plano individual para que esta pudiera trascender al conjunto de la comunidad ciudadana y a su bienestar.

²⁰ Cf. P. Gauthier, *Un commentaire historique des Πόροι de Xénophon*, Ginebra-París, 1976, *passim*. Una posterior edición comentada es la de E. Schütrumpf, *Xenophon, Vorschläge zur Beschaffung von Geldmitteln oder Über die Staatseinkünfte*, Darmstadt, 1982. *Vid.*, asimismo, M. R. Cataudella, “Per la datazione dei *Poroi*. Guerre ed eispforai”, *Studi in onore di Adelmo Barigazzi, I & II*, 1984-1985 (=Sileno 10, 11), pp. 147-155; “Il programma dei *Poroi* e il problema della copertura finanziaria (III, 9)”, en F. Broilo, (ed.), *Xenia. Scritti in onore di Piero Treves*, Roma, 1985, pp. 37-44.

pensamiento económico de la época, programa que, en líneas generales, se basa en la autarquía económica, que comportaría la mejora de las finanzas, y en la austeridad en los gastos del Estado²¹. Sin embargo, junto a la especulación teórica, el sello personal de Jenofonte queda patente en el párrafo final del tratado (6.3), con su característico componente religioso impropio de una obra científica: εἰ δὲ ταῦτα συναινοῖεν, τότε ἂν αὖ φαίην χρῆναι ἑπερωτᾶν τίνας θεῶν προσποιούμενοι ταῦτα κάλλιστα καὶ ἄριστα πράττοιμεν ἂν· οὐς δ' ἀνέλοιεν θεοῦς, τούτοις εἰκὸς καλλιερῆσαντας ἄρχεσθαι τοῦ ἔργου. σὺν γὰρ θεῷ πραττομένων εἰκὸς καὶ τὰς πράξεις προΐεναι ἐπὶ τὸ λῶον καὶ ἄμεινον ἄει τῇ πόλει²².

SOCRATISMO, UTOPIA Y EL ARTE DE LA POLÍTICA

Este rápido repaso a los *opuscula* “políticos” nos obliga, antes de concluir, a una breve recapitulación sobre la impronta del *Socratismo* sin cuya guía queda incompleta la comprensión del conjunto de su obra²³. En efecto, además de la ya comentada vertiente pedagógica de nuestro autor, a Sócrates se atribuye la fundación de una tradición antidemocrática y antipolítica²⁴ basada en la incompetencia técnica de la democracia

²¹ H. R. Breitenbach, “Xenophon von Athen”, *RE* 9A.2, 1967, col. 1754, destacaba la sintonía de este pensamiento con el espíritu de la época manifiesto en las propuestas “pacifistas” de Eubulo y, sobre todo, en el discurso *Sobre la paz* de Isócrates, las cuales surgían de la preocupación por la asfixia de las arcas del estado. De hecho, la atención al equilibrio de las finanzas del estado es frecuente en los testimonios de mitad de siglo. En este contexto resultan ilustrativos los apartados 30-38 de la *Filípica I* de Demóstenes (con el significativo título de πόρου ἀπόδειξις) todo un detallado informe de las dificultades para financiar la guerra contra Filipo, o el interesante testimonio de la *Poliorecética* de Eneas el Táctico, coetáneo de Jenofonte, quien postula un incremento de la contribución de los ciudadanos más ricos para el mantenimiento de tropas mercenarias (capítulo XIII) o una redistribución compensatoria de la riqueza que evite la revuelta de las clases más desfavorecidas (cap. XIV, ὑπόδειξις εἰς ὁμόνοιαν).

²² Respecto a este pasaje Higgins, *op. cit.*, p. 143, observó, con acierto pleno, el contraste entre el τῇ πόλει, con el que finaliza el opúsculo, y el ἐγὼ μὲν, con el que se abre, recurso estilístico con el que Jenofonte pretende mostrar el necesario equilibrio entre *polis* e *individuo*, que no es sino el eje central de este destacado estudio sobre nuestro autor.

²³ *Vid.* J. Vela, art. cit., p. 461: “nuestro autor comparte con la mayor parte de su generación un espíritu pedagógico que sigue la guía intelectual de Sócrates. La plasmación del pensamiento del maestro se lleva a cabo de manera más sistemática a través de un nuevo experimento literario, que muestra una tendencia a modernizar la tradición de instrucción literaria mediante la introducción del pensamiento socrático, y en el que Jenofonte reelabora, en un formato literario original, un material que puede encontrarse en otros escritos con una propuesta temática diferente. En efecto, para colegir dicha influencia en las obras técnicas de Jenofonte debemos tener en perspectiva sus *tratados socráticos* en los que dicha tradición, que se sintetiza en la búsqueda del paradigma individual y en la vocación pedagógica, latente en toda su obra, es ya, sin ambages, el centro de la exposición”.

²⁴ *Cf.* P. Cartledge, art. cit., p. 210. Bajo nuestro punto de vista el Sócrates que respeta las leyes de la ciudad en el *Critón* o el de las obras de Jenofonte no parece llegar tan lejos. Su juicio parece reflejar un enfrentamiento religioso y moral más que político —*cf.* G. Romeyer Dherbey, “Socrate et la politique”, en G. Romeyer Dherbey-J. B. Gourinat (eds.), *Socrate et les socratiques*, París, 2001, pp. 25-43, donde se repasan sus relaciones con el sector pro-oligárquico y con el del demos, en el que se

por permitir el acceso al poder de personas carentes de instrucción y conocimientos, idea que se habría radicalizado entre sus discípulos con la condena a muerte del maestro que no hacía sino confirmar, a sus ojos, la ineptitud de la democracia. Los viejos principios de libertad –ἰσηγορία– e igualdad –ἰσονομία–, en suma, el derecho a contribuir al gobierno de la ciudad de la democracia tradicional son equiparados, por algunos socráticos que no aceptan el *igualitarismo* democrático, con la anarquía. Sin embargo, tras el impacto inicial del juicio y muerte de Sócrates, las respuestas al ya viejo debate sobre las formas de gobierno y al inexorable declive de la *polis* tradicional reconducen, en el caso de Platón, la introspección socrática hacia un individualismo ético y esotérico –el alma de cada individuo ha de buscar su propia ἀρετή; en consecuencia, la πολιτικὴ τέχνη no es enseñable, se colige en el *Protágoras*–, en tanto que Jenofonte se decanta por la especulación utópica.

Así, la crisis de la *polis* y de la democracia se encamina en el siglo IV hacia un escapismo utópico²⁵, hacia la búsqueda del modelo político perfecto, hacia la *eu-topía*. Tal será el caso de la *República* y las *Leyes* de Platón; de la ciudad utópica de Hipódamo de Mileto; de la *Ciropedia*²⁶ de Jenofonte, si bien en éste, el ideal político apunta también hacia la idealización del pasado, en contraste con el presente, como el de la Esparta del *Agesilao* o la *República de los Lacedemonios*. Junto a la utopía idealizada surgen, también en el siglo IV, los teóricos de la utopía práctica, partidarios de la *harmonía* –o, mejor, de la ὁμόνοια, concepto casi obsesivo en el pensamiento político griego desde Solón hasta Plutarco– y de la estabilidad políticas: armonía de conceptos y aspiraciones y estabilidad de las instituciones. Son los llamados teóricos de la “Constitución mixta”, intermedia entre la democracia plena y la oligarquía, para evitar la polarización política, causa de la *stasis* endémica de la *polis*. Aristóteles es el representante más destacado y su recopilación de πολιτεῖαι el instrumento de trabajo. Desde su punto de vista, queda demostrado la inviabilidad de los dos modelos tradicionales, por el carácter sectario de ambos: el primero atento sólo al mantenimiento de los privilegios de las clases adineradas, el segundo a su conquista para las clases populares. Enuncia así su “Constitución ideal” –a la que simplemente denomina πολιτεία– que busca un equilibrio de poder, poniéndolo en manos de las clases medias. Convencido de que el hombre es un πολιτικὸν ζῶον, un animal político, éste está inclinado por naturaleza a

situaban tanto la Κατηγορία Σωκράτους de Policrates como la perdida *Apología* de Lisias–. Pensamos mejor en la reacción de los discípulos a la muerte del maestro que en consigna política alguna. Ni siquiera sus seguidores mantuvieron una concepción política común. Así, frente al filolaconismo de Jenofonte, Platón denostaba más, si cabe, la ἀγωγή espartana que la παιδεία ateniense.

²⁵ Resumimos, a continuación, el siempre brillante análisis político de P. Cartledge, art. cit., pp. 212-216.

²⁶ Th. L. Pangle, “Socrates in Xenophon’s Political Writings”, en P. A. Vander Waerdt (ed.), *The Socratic Movement*, Cornell Univ. Pr., Ítaca-Londres, 1994, pp. 127-150, pone la *Ciropedia* en relación con las obras socráticas con un principio común que puede resumirse en la idea de “resigning ourselves to the limits of republican life. The exploration of political ambition and excellence in its fullest manifestation imaginable would seem then to be a negative proof of the superiority of the alternative, Socratic life of political philosophy” (p. 150).

un fin (τέλος) intrínseco al marco de la *polis*. Sin embargo, a la postre, sus ideas acababan siendo tan utópicas e inalcanzables como las de sus predecesores, y, así, ese marco natural que es la *polis*, sucumbe precisamente a manos de su más afamado discípulo: Alejandro Magno.

ARISTÓFANES RANAS 1249 Y LA SINTAXIS DE ὡς EXΩ*

JESÚS DE LA VILLA
Universidad Autónoma de Madrid

1. El comentario y traducción de *Las Ranas* de Aristófanes realizado por José García López¹ figura, sin lugar a dudas, como uno de los mejores trabajos sobre la obra del comediógrafo ateniense realizados en España. En su traducción sigue el texto de V. Coulon, de la colección Budé², quien ofrece para el verso 1249 el pasaje que se recoge en (1)³.

- (1) καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεὶ. (Ar. Ra. 1249-1250)

Eurípides: “En verdad tengo medios con los que demostrar que él es un mal poeta lírico y que siempre compone las mismas cosas.”

Es interesante recordar, sin embargo, que el dativo plural del relativo οἷς es una conjetura del filólogo inglés P. P. Dobree y no se encuentra en los manuscritos: todos ellos ofrecen unánimemente la lectura ὡς. El verso aparece, por tanto, como (2). Dejamos la traducción para el final de esta nota.

- (2) καὶ μὴν ἔχω γ' ὡς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεὶ.

* Este trabajo forma parte de la investigación del proyecto HUM2005-06622-C04-01/FILO. Agradezco las observaciones realizadas por mis amigos y colegas Luis Macía y Jesús Polo.

¹ Aristófanes *Las Ranas*. Introducción, comentario y traducción por José García López, Murcia 1993.

² *Aristophane*. Tome IV *Les Themophories-Les Grenouilles*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris 1928.

³ Las traducciones de pasajes de *Las Ranas* están tomadas de la obra citada de García López. El resto de las traducciones son del autor del trabajo.

Entre los editores hay divergencia en cuanto a la versión preferida. Las ediciones alemanas –Bergk, Radermacher, Süß–⁴ prefieren la lectura de los manuscritos y ni siquiera dan en nota la conjetura de Dobree. La conjetura es aceptada, por el contrario, por las ediciones de van Leeuwen, Hall-Geldart, Stanford, Coulon, del Corno y Dover.⁵

2. Las razones para proponer, en el caso de Dobree, y aceptar, en el caso de los editores que lo hacen, la conjetura no están claras. No pueden, desde luego, atribuirse a la métrica, obviamente, pues ὦς y οἷς tienen la misma medida. Tienen que ser, por tanto, de carácter semántico-sintáctico. En este sentido hay dos datos que podrían servir de apoyo a la conjetura.

En primer lugar, hay claros paralelos a la construcción de la conjetura. Efectivamente, tanto la propuesta de Dobree como todos los autores que comentan el pasaje⁶ remiten a la semejanza entre estos versos y los versos 908-910 de la misma obra:

- (3) ... τοῦτον δὲ πρῶτ' ἐλέγξω,
 ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷσις τε τοῦς θεατὰς
 ἐξηπᾶτα μῶρους λαβῶν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας. (Ar. Ra. 908-910)

“En primer lugar, intentaré mostrar que éste era un charlatán y un mentiroso, y cómo engañaba a los espectadores, tomándolos por necios y educados en la escuela de Frínico.”

La semejanza entre los dos pasajes parece clara en cuanto al contexto dramático y la expresión sintáctica: en ambos es Eurípides quien habla y quien informa de su intención de mostrar los defectos de Esquilo; además, tanto en ἔχω οἷς... (v. 1249) como en ἐλέγχω οἷσις... (v. 909) se da una elipsis del antecedente del relativo y aparece una forma del relativo en función instrumental en la frase subordinada⁷.

⁴ Aristophanes *Comoediae*. Edidit Th. Bergk, Leipzig 1923²; Aristophanes *Frösche*. Einleitung, Text und Kommentar v. L. Radermacher, Viena 1954²; *Die Frösche von Aristophanes*. Herausgegeben v. W. Süß, Berlín 1959.

⁵ *Aristophanis Ranae*. Cum prolegomeno et commentariis edidit J. van Leeuwen, Leiden 1898 [Leiden 1968]; *Aristophanis Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt F.W. Hall-W.M. Geldart, Oxford 1907²; Aristophanes *Frogs*. Edited with introductions, revised text, commentary and index by W. B. Stanford, Bristol 1958; *Aristophane*. Texte établi par Victor Coulon ...; Aristofane *Le Rane*. A cura di D. del Corno, Milán 1985; Aristophanes *Frogs*. Edited with Introduction and Commentary by K. Dover, Oxford 1993. Las traducciones españolas más recientes siguen también textos que prefieren la conjetura, como es el caso de la de L. Macía, que sigue a Coulon, (Aristófanes *Comedias* II, Madrid, 1993, p. 349) “...tengo en qué basarme para demostrar...”; F. Rodríguez Adrados-J. Rodríguez Somolinos (Aristófanes, *Las Nubes, Las Ranas, Pluto*, Madrid 1995) “Pues puedo demostrar que es un mal poeta lírico...”; J. Martínez, que sigue a Dover, (Aristófanes *Los pájaros, Las ranas, Las avispas*, Madrid, 2005, p. 220): “Ya tengo algo con lo que demostraré que éste...”.

⁶ Van Leeuwen: *vix recte pro ὅπως*; Stanford.

⁷ No parece sintácticamente relevante la diferencia entre el relativo de cualidad οἷσις del v. 909 y la forma del relativo simple que se restituye para el v. mientras en 1249.

Hemos de recordar, por otro lado, que la construcción ἔχω + relativo o interrogativo indirecto, es normal en griego⁸, y es posible encontrar paralelos sintácticos en el propio Aristófanes (4a) y en otros autores dramáticos (4b).

(4a) ἔχεις γὰρ ὧν δεῖ (Ar. Th. 264)

“Tienes lo que se necesita”

(4b) ...τάς δὲ πρὶν φρένας

οὐκ εἶχες ὑγιείς, νῦν δ' ἔχεις οἴας σε δεῖ. (E. Ba. 947-948)

“Tus pensamientos antes no los tenías cuerdos, pero ahora tienes los que debes.”

En segundo lugar, es posible que en la propuesta de Dobree de sustituir ὡς por οἷς haya pesado el hecho de que la construcción ἔχω ὡς + subjuntivo o futuro –ἀποδείξω puede ser ambas cosas– no parece estar atestiguada en ningún otro lugar de los textos griegos conservados. Se trataría, por tanto, de un *hapax* sintáctico. Además, el propio uso de ὡς + subjuntivo o futuro con valor final, si es éste el que tendría (*vid. infra*), es muy raro en Aristófanes y sólo se documenta en otros tres pasajes⁹.

Ahora bien, ninguno de estos argumentos que pudieran aducirse parece definitivo. En lo que se refiere a la existencia de eventuales paralelos no parece que sea bastante para sustituir la lectura unánime de los manuscritos, a menos que se demuestre que la versión original es imposible gramaticalmente.

Por otra parte, el hecho de que una construcción no esté literalmente atestiguada con un determinado verbo no implica que no sea gramatical. ¿Acaso tenemos atestiguadas, por ejemplo, construcciones subordinadas temporales, causales o consecutivas con todos los verbos de la lengua griega? ¿Nos impide ello suponer que habría sido gramatical utilizarlas con ellos? En una lengua que conservamos sólo fragmentariamente el argumento *ex silentio* no es válido para establecer la agramaticalidad de una determinada construcción.

Es preciso indagar, por tanto, las verdaderas posibilidades de gramaticalidad de la construcción ἔχω ὡς + subjuntivo o futuro. Para ello revisaremos, aunque sea brevemente, las construcciones sintácticas asociadas al verbo ἔχω.

3. Dejando a un lado las largas descripciones de usos que suelen recoger los diccionarios –llenas, por otro lado, de inconsistencias, al menos en lo que se refiere al aspecto sintáctico–, los usos de ἔχω parecen organizarse sobre la base de dos construcciones muy diferentes e irreductibles entre sí, una transitiva y otra intransitiva. En el primer caso, como es bien sabido, se construye con un régimen en acusativo y su significado se acerca al del castellano ‘tener’, tal como se ejemplifica en (5). En el segundo caso se

⁸ Vid. LSJ, DGE s.v. ἔχω.

⁹ Lys. 1265, 1303-4; Ec. 286. Cf. A. Willi *The languages of Aristophanes. Aspects of linguistic variation in Classical Attic Comedy*, Oxford, 2003, pp. 176-177.

construye con expresiones modales o locales, como en (6), y su significado es cercano al del castellano ‘estar’.

(5) ἔχεις γὰρ οἰκίαν. (Ar. *Ra.* 105)
“pues tú tienes tu casa”

(6) μὴ σκῶπτέ μ', ὠδὲλφ'. οὐ γὰρ ἀλλ' ἔχω κακῶς. (Ar. *Ra.* 58)
“No te burles de mí, hermano, pues me siento fatal.”

En términos más técnicos¹⁰, podríamos representar las dos posibilidades sintácticas del modo que sigue:

(5') ἔχω (posesión) [/animado/]_{Actor (Sujeto en activa)} [/X/]_{Afectado}

(6') ἔχω (estado) [/X/]_{Afectado (Sujeto)} [/lugar o cualidad/]_{Circunstancias}

Es decir, en el caso de los ejemplos de (5) podemos reconstruir una estructura subyacente en la cual el verbo requiere para su uso correcto de la presencia de al menos dos argumentos o complementos necesarios. El primero se caracteriza en cuanto a su léxico por referirse típicamente a una entidad animada, puesto que sólo éstas son susceptibles de ‘tener’ o ‘poseer’ algo. En cuanto a su función en la frase, podría describirse como una forma de Actor, es decir, la entidad que promueve y controla la situación; en el caso de construcciones activas recibe la marca del Sujeto, es decir, nominativo.

El segundo argumento, por su parte, no puede reducirse léxicamente a un tipo concreto de entidades, puesto que ‘lo poseído’ abarca toda la gama posible, desde objetos a personas y cualidades. Funcionalmente corresponde a lo que convencionalmente se llama Afectado, es decir, la entidad que recibe, soporta o experimenta el evento. En griego antiguo este papel se marca típicamente por medio del caso acusativo.

Pasando ahora al uso intransitivo, representado en (6'), su estructura sintáctica recoge la existencia de dos argumentos principales asociados a él: una entidad tanto animada como inanimada que experimenta una situación y que corresponde también a lo que se suele conocer por Afectado. En este caso es ésta la entidad que recibe la marca del Sujeto sintáctico.

La segunda casilla de complementación corresponde a un elemento al que se puede atribuir el papel semántico de Circunstancia y que puede realizarse bien como una expresión modal, como en (6) o como un lugar o situación, como en (7).

¹⁰ El esquema es básicamente y simplificado el propuesto por la Gramática Funcional, *vid.* S.C. Dik *The theory of Functional Grammar*, Berlín 1997², J. de la Villa “Límites y alternancias de los marcos predicativos”, en J. M. Baños Baños *et alii* (eds.) (2003): *Praedicatoria. Complementación en griego y latín [Verba, anexo 53]*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 19-49.

- (7) ...κἄν μὲν Αἰσχύλος κρατῆ / ἔξειν κατὰ χώραν· (Ar. Ra. 792-793)
 “Y, si Esquilo vence, se quedará en su sitio”

La alternancia entre estos dos tipos de usos, transitivo e intransitivo, de un mismo verbo está bastante extendida en otras lenguas¹¹ y se da también algunas veces en griego antiguo para verbos como ἵστημι ‘situar, poner de pie’ (transitivo) / ‘estar situado, puesto de pie’ (intransitivo), τυγχάνω ‘alcanzar, obtener por suerte’ (con régimen en genitivo habitualmente, pero también en acusativo) / ‘encontrarse casualmente’ (construido bien con participio, bien con una expresión modal o local)¹².

En principio, casi todos los usos de ἔχω que ofrecen los léxicos y diccionarios pueden reducirse de una manera u otra a uno de estos dos esquemas y a uno de los dos sentidos que traducimos aproximadamente por ‘tener’ o por ‘estar’. Sobre esta base sintáctica es sobre la que hemos de preguntarnos por la gramaticalidad del giro de *Ranas* 1249.

4. Parece claro que los defensores de la conjetura de Dobree apuestan por una interpretación de ἔχω de tipo transitivo, es decir, con el sentido de ‘tener’, en el que habría que reconstituir un complemento en acusativo elíptico que sería el antecedente de οἷς. García López ha restituido en su traducción el término ‘medios’: “tengo *medios* con los que demostrar...”. La restitución de antecedentes semejantes es también fácilmente posible en (3) y en (4a), y es, obviamente, φρένας en (4b).

Lo importante, sin embargo, es que, como vamos a ver, la lectura ὡς de los manuscritos también tiene su cabida en los esquemas sintácticos de uso de ἔχω. De hecho, existen dos posibilidades de interpretación gramatical que corresponden a los dos usos principales de este verbo tal y como los hemos descrito.

En primer lugar, podría interpretarse como un uso de ἔχω transitivo, si aceptamos, con Monteil¹³ que son completivas las subordinadas introducidas por ὡς y ὥστε en frases como las de (8).

- (8a) οἱ δὲ λοιποὶ τῶν ἐπτὰ ἐβουλεύοντο ὡς βασιλέα δικαιοτάτα
 στήσονται. (Hdt. 3,84,1)
 “El resto de los siete deliberaron cómo iban a elegir rey del modo más
 justo.”

¹¹ El estudio más sistemático, aunque sólo para el inglés, ha sido el de B. Levin *English Verb Classes and Alternations*, Chicago-Londres 1993. Para el griego moderno v. M. C. Quirós *Los verbos recíprocos y simétricos en griego moderno*, Madrid 2005.

¹² No obstante, en griego es más frecuente que esta alternancia se exprese por medio de la oposición activa / media: ἄγω ‘conduzco, llevo’ / ἄγομαι ‘avanzo’; φοβέω ‘meter miedo’ / φοβέομαι ‘sentir miedo’.

¹³ Pierre Monteil *La phrase relative en grec ancien*, París, 1963, pp. 351-352.

(8b) ποίειε ὄκως, ἐπεὰν ἐγὼ τάδε καταστρεψάμενος ἔλθω ἐκεῖ, ὡς μοι καταστήσεις τὸν παῖδα ἐς ἔλεγχον. (Hdt. 1,209,5)¹⁴

“haz que, cuando yo llegue allí, tras haber conquistado todo esto, me presentes a tu hijo para una prueba”

(8c) ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἐπι ζῶσαν γαμεῖς. (S. Ant. 750)

“No hay forma de que a aquella nunca viva la desposes” (Monteil: “le moyen de.. n'existe pas”)

Monteil identifica este tipo de subordinadas en contextos donde dependen de verbos de “esfuerzo”, “voluntad” o “posibilidad” y considera que todavía se conserva en la conjunción parte del valor instrumental que originalmente tendría. En estas condiciones el texto original de *Ranas* 1249 quedaría como en (9):

(9) καὶ μὴν ἔχω γ' ὡς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεὶ.

“En verdad tengo cómo demostraros que él es un mal poeta lírico y que siempre compone las mismas cosas.”

Puede objetarse a Monteil que el valor completivo de estas construcciones es dudoso y una interpretación final-consecutiva es también posible. De hecho, la aparición de un verbo finito en futuro en estos casos se da como una posibilidad secundaria, frente al uso en infinitivo típico de las subordinadas consecutivas con contenido no real o virtual¹⁵.

Por ello, parece más interesante y verosímil la posibilidad de interpretar la construcción de *Ranas* 1249 como un uso intransitivo de ἔχω. En este caso la subordinada tendría claramente un valor final-consecutivo, del que hay numerosos ejemplos, como los de las frases siguientes, en los que el subjuntivo puede aparecer con o sin partícula¹⁶.

(10a) μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,
ποττὰς σπονδάς,
ὡς συνέχης πολὺν ἀμὲ χρόνον. (Ar. Lys. 1263-1265)

“Ven aquí divina doncella
a nuestra tregua
de modo que estés con nosotros mucho tiempo.”

¹⁴ Nótese que ὡς retoma un ὅπως anterior, lo que confirma la intercambiabilidad de ambos conectores. Cf. S. Amigues *Les subordonnées finales par ὅπως* en attique classique, París, 1977, pp. 101-103; A. Willi *The languages of Aristophanes...* p. 177.

¹⁵ R. Kühner-B. Gerth *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II 2*, Hannover, 1904³, pp. 501-511.

¹⁶ Pierre Monteil *La phrase relative...*, pp. 346-347.

- (10b) *πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν,
πάριθ', ὡς ἂν ἐντὸς ἦτε τοῦ καθάρματος.* (Ar. *Ach.* 43-44)
“Avanzad hacia delante, avanzad, de modo que dentro estéis del recinto sagrado.”

En todos estos casos el verbo principal es también intransitivo. La interpretación de nuestro pasaje sería, entonces, como sigue:

- (10) *καὶ μὴν ἔχω γ' ὡς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' αἰ.*
“En verdad me encuentro en una situación como para demostrar que él es un mal poeta lírico y que siempre compone las mismas cosas.”

La principal objeción a esta segunda posibilidad podría venir del hecho de que la mayor parte de los usos de ὡς final con verbos transitivos dependen de verbos que describen Acciones¹⁷, es decir, actuaciones o movimientos en los que el Agente ejecuta o ha de ejecutar una determinada actividad para obtener un fin concreto, como corresponde a las expresiones de la finalidad. No es imposible, sin embargo, encontrar también usos de ὡς final-consecutivo, en los que el verbo principal se refiere a un Proceso o Estado, es decir, a eventos o sucesos en los que el elemento que aparece en Sujeto no tiene control sobre la situación. En estos casos se impone la interpretación consecutiva de la subordinada. Un paralelo cercano de nuestra construcción, también describiendo un Estado, aunque con otro verbo, podría ser el propio ejemplo (8c), si interpretamos la subordinada en un sentido final-consecutivo, tal y como hemos sugerido:

- (8c) *ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς.* (S. *Ant.* 750)
“No se da la situación como para que (= no es posible que) a aquella viva la desposes”

Un ejemplo de Proceso, en que el Sujeto no es tampoco Agente, es el de (11):

- (11) *... πρὸς τε γὰρ τοῦ δυστυχοῦς,
ὡς εὐτυχίῃ, τίμιος γεραίρεται.* (E. *Supp.* 552-553)
“Pues [la divinidad] obtiene honores de parte del desdichado para hacerse dichoso”

En resumen, hay serias razones sintácticas para pensar que la construcción ἔχω ὡς + subjuntivo o futuro era gramatical en griego antiguo, preferentemente dentro del esquema sintáctico que corresponde al uso intransitivo del verbo ἔχω.

¹⁷ Sobre la tipología de los eventos o estados de cosas, *vid.* p. ej. A. Rijksbaron *Aristotle, verb meaning and Functional Grammar*, Amsterdam 1989.

5. Existe, finalmente, un dato indirecto que puede venir en apoyo de nuestra propuesta y es de carácter literario. Según las estadísticas ofrecidas por Monteil, es Eurípides el autor clásico que con más frecuencia utiliza la construcción de $\acute{\omega}\varsigma$ con valor final¹⁸, que está atestiguado hasta doscientas veces en la obra del dramaturgo. Por el contrario, Aristófanes la utiliza muy pocas veces, apenas trece, de las cuales una buena parte corresponden precisamente a contextos de paratragedia en los cuales el comediógrafo parodia a Eurípides¹⁹. El dato interesante es que en *Ranas* 1249 es el mismo Eurípides quien habla en su famosa polémica con Esquilo y estos versos se encuentran dentro de pasajes con una altísima densidad de paratragedia en una obra que, por sí misma, es también uno de los ejemplos más claros de este tipo de recurso literario²⁰. No sería, por tanto, una casualidad que en un contexto como éste Aristófanes hubiera puesto en boca del propio Eurípides una construcción típica de él, aunque pudiera ser relativamente rara frente a otros usos del verbo $\xi\chi\omega$ u otras formas de expresión de la finalidad.

6. En conclusión, la construcción $\xi\chi\omega$ $\acute{\omega}\varsigma$ + subjuntivo o futuro tiene visos de ser una construcción plenamente gramatical en griego antiguo y, además, estar profundamente justificada en el contexto en el que se usa como una manifestación más de la burla que hace Aristófanes del estilo de Eurípides. Por tanto, el testimonio unánime de los manuscritos en el pasaje que hemos analizado debe mantenerse sin sustitución.

¹⁸ Monteil *La phrase relative...* diferencia el valor final del consecutivo a pesar de la dificultad de separar muchas veces ambos usos.

¹⁹ Sólo algunos casos concretos no están en pasajes paratrágicos, *vid.* A. Willi *The languages of Aristophanes...*, p. 264.

²⁰ Cf. P. Rau *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967, pp. 115-136; 202-205. El pasaje que estudiamos no está, sin embargo, comentado en este libro.

TABLA GRATULATORIA

INSTITUCIONES

Departamento de Filología Clásica (Universidad de Alcalá)
Departamento de Filología Clásica (Universidad Autónoma de Madrid)
Departamento de Filología Clásica (Universidad de Cádiz)
Departamento de Filología Clásica (Universidad de Murcia)
Facultad de Letras (Universidad de Murcia)
Fundación Pastor de Estudios Clásicos
Philologisches Seminar (Universität Tübingen)
Sociedad Española de Estudios Clásicos (Delegación de Madrid)
Sociedad Española de Estudios Clásicos (Delegación de Murcia)

PERSONAS

Joaquina Abenza Jiménez (IES Los Albares, Cieza)
M^a Isabel Abenza Jiménez (IES nº 4, Torrevieja)
Victoria Aguilar Sebastián (Universidad de Murcia)
Ricardo Alarcón Buendía (IES Jiménez de la Espada, Cartagena)
Jesús Alemán Illán (IES Gil de Junterón, Beniel)
Rosa Almaida Martínez (IES Vicente Medina, Archena)
Ramón Almela Pérez (Universidad de Murcia)
Lucía Alonso Díaz-Marta (IES Alfonso X El Sabio, Murcia)
Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá)
Rosario Arcas Velázquez (IES Fco. Ros Giner, Lorca)
José Antonio Artés Hernández (IES Ben Arabí, Cartagena)
Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia)
Antonio Barcelona Sánchez (Universidad de Murcia)
M^a Teresa Beltrán Noguer (Universidad de Murcia)
Pilar Boned Colera (Universidad Complutense de Madrid)
Carmen Botella Vicent (IES La Flota, Murcia)
Julia Botella Vicent (Profesora excedente de IES)
Antonio Bravo García (Universidad Complutense de Madrid)
Francisco Calvo García-Tornel (Universidad de Murcia)
Montserrat Camps Gaset (Universidad de Barcelona)

Fernando Carmona Fernández (Universidad de Murcia)
Antonia Carmona Vázquez (Universidad de Cádiz)
Leticia Carrasco Reija (UNED)
Ana Dolores Carrillo Vera (IES Vega del Táder, Molina de Segura)
Juana Castaño Ruiz (Universidad de Murcia)
Aurelio Cebrián Abellán (Universidad de Murcia)
Francisco Cortés Gabaudán (Universidad de Salamanca)
Ana Coy Gómez (IES Salvador Sandoval, Torres de Cotillas)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Fco. Javier Díez de Revenga Torres (Universidad de Murcia)
Pilar Díez de Revenga Torres (Universidad de Murcia)
Juan Pedro Egea Blaya (IES Ortega y Rubio, Mula)
Ricardo Escavy Zamora (Universidad de Murcia)
Cayetano Espejo Marín (Universidad de Murcia)
Francisco J. Fernández Reina (IES Vicente Medina, Archena)
José M. Floristán Imízcoz (Universidad Complutense de Madrid)
Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia)
Rafael Jesús Gallé Cejudo (Universidad de Cádiz)
Teodoro García Gómez (IES Francisco de Goya, Molina de Segura)
Antonio Gómez Cobo (Colegio La Inmaculada, Cartagena)
José M^a Gómez Espín (Universidad de Murcia)
José Luis González Ortiz (Universidad de Murcia)
Aníbal González Pérez (Universidad Complutense de Madrid)
Tomás González Rolán (Universidad Complutense de Madrid)
Antonio Guzmán Guerra (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Haro Baídez (IES Saavedra Fajardo, Murcia)
Elías Hernández Albaladejo (Universidad de Murcia)
Juan Manuel Hernández Campoy (Universidad de Murcia)
Jaime Fco. Hernández García (IES Ramón Arcas, Lorca)
Carlos Hernández Lara (Universidad de Murcia)
Eulalia Hernández Sánchez (Universidad de Murcia)
Joaquín Hernández Serna (Universidad de Murcia)
José Miguel Hernández Terrés (Universidad de Murcia)
Concepción Hernando (Universidad Complutense de Madrid)
M^a Paz de Hoz (Universidad de Salamanca)
Inés Illán Calderón (Universidad de Oviedo)
Maite Irigoyen Medina (IES Felipe de Borbón, Ceutí)
José M^a Jiménez Cano (Universidad de Murcia)
Montserrat Jufresa Muñoz (Universidad de Barcelona)
Martín Lillo Carpio (Universidad de Murcia)
Luis Alfonso Llera Fueyo (Universidad de Oviedo)
Josefa López Alcaraz (Universidad de Murcia)
Rosa M^a López Ballester (IES José Planes, Espinardo)

Francisco López Bermúdez (Universidad de Murcia)
Aurora López López (Universidad de Granada)
Gemma López Martínez (Grupo Helios, Madrid)
M^a Isabel López Martínez (Universidad de Murcia)
Mercedes López Salvá (Universidad Complutense de Madrid)
Juan Lorenzo Lorenzo (Universidad Complutense de Madrid)
José M^a Maestre Maestre (Universidad de Cádiz)
Rosa Manchón Ruiz (Universidad de Murcia)
Ana Martín Algarra (IES Mariano Baquero, Murcia)
Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia)
M^a de los Llanos Martínez Carrillo (Universidad de Murcia)
Jerónimo Martínez Cuadrado (Universidad de Murcia)
José Martínez Gázquez (Universidad Autónoma de Barcelona)
María Martínez Martínez (Universidad de Murcia)
Marcelo Martínez Pastor (Universidad Complutense de Madrid)
Antonia Martínez Pérez (Universidad de Murcia)
Domingo Martínez Ripoll (Universidad de Murcia)
M^a Ángeles Martínez Valladares (Universidad de Murcia)
Julia M. Mendoza Tuñón (Universidad Complutense de Madrid)
Ángel Luis Molina Molina (Universidad de Murcia)
Ana Moure Casas (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Marcelina Muñoz López (IES Floridablanca, Murcia)
Adriano Muñoz Pascual (Universidad de Murcia)
José Luis Navarro González (IES Carlos III, Madrid)
Encarna Nicolás Marín (Universidad de Murcia)
José Miguel Noguera Celdrán (Universidad de Murcia)
Pilar Núñez Fresneda (IES Julián Andúgar, Santomera)
Carmen Teresa Pabón de Acuña (UNED)
Cristóbal Pagán Cánovas (IES Santiago Grisolia, Callosa de Segura)
Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia)
Piergiorgio Parroni (Università di Roma “La Sapienza”)
Emma Llanos Patiño Pérez (IES Ruiz de Alda, San Javier)
Guiomar Inmaculada Patiño Pérez (IES Thiar, Pilar de la Horadada)
M^a Amada Patiño Pérez (IES María Cegarra, La Unión)
Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia)
Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia)
Félix Piñero Torre (Universidad Complutense de Madrid)
Andrés Pociña Pérez (Universidad de Granada)
Miguel Ángel Puche Lorenzo (Universidad de Murcia)
Ángel Luis Pujante (Universidad de Murcia)
M^a José Pujante Serrano (Universidad de Murcia)
Santiago Quintanilla López (IES Francisco de Goya, Molina de Segura)
Elisa Ramón Sales (Universidad de Murcia)

Estanislaio Ramón Trives (Universidad de Murcia)
Xavier Riu (Universidad de Barcelona)
Alfonso Rodríguez Belmonte (IES Julián Andúgar, Santomera)
Juan Rodríguez Somolinos (CSIC)
Antonio Roldán Pérez (Universidad de Murcia)
Asunción Romero Díaz (Universidad de Murcia)
Lina Romero Huéscar (Universidad de Murcia)
M^a Milagrosa Ros Sala (Universidad de Murcia)
Luigi Enrico Rossi (Università di Roma “La Sapienza”)
M^a Paz Sáez Díaz (Universidad de Murcia)
Luis Sainz Ortega (Universidad de Murcia)
Manuel Sánchez Artilles (Universidad de Las Palmas)
Luisa M^a Sánchez Cañizares (Colegio Santo Domingo, Orihuela)
Julián Sánchez Casares (IES Saavedra Fajardo, Murcia)
Manuel Sánchez Ortiz de Landaluze (Universidad de Cádiz)
M^a Trinidad Sánchez Sánchez (IES Vega Baja, Callosa de Segura)
Jordi Sanchís Llopis (Universidad de Valencia)
Rosa-Araceli Santiago Álvarez (Universidad Autónoma de Barcelona)
Pilar Saquero Suárez (Universidad Complutense de Madrid)
Alfonso Saura Sánchez (Universidad de Murcia)
Pedro Segado Bravo (Universidad de Murcia)
Jaime Siles Ruiz (Universidad de Valencia)
Tomás Silva Sánchez (Universidad de Cádiz)
M^a Dolores Solano Solano (Universidad de Murcia)
Salvador Tomás Bleda (IES Arzobispo Lozano, Jumilla)
Francisco Torres Monreal (Universidad de Murcia)
Juan Pedro Torres Romero (IES Floridablanca, Murcia)
José Antonio Trigueros Cano (Universidad de Murcia)
Jesús Ureña Bracero (Universidad de Extremadura)
Isabel Vázquez Préneron (IES Marqués de los Vélez, El Palmar, Murcia)
Francisco de Asís Veas Arteseros (Universidad de Murcia)
Luis Vicente Vicente (IES Francisco de Goya, Molina de Segura)
M^a José Vilar García (Universidad de Murcia)
M^a del Mar Vilar García (Universidad de Murcia)
Juan Bautista Vilar Ramírez (Universidad de Murcia)
Eulàlia Vintó (Universidad de Barcelona)
Erundina Viudes Díez (IES Mariano Baquero, Murcia)