



# KOINÒS LÓGOS

HOMENAJE AL PROFESOR

JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

I

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

KOINÒS LÓGOS  
HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

I

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

KOINÒS LÓGOS  
HOMENAJE AL PROFESOR  
JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

I

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
**2006**

Koinòs Lógos : 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? Matriti 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 alumni 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 <sup>a</sup> AGUILAR, Mujeres bárbaras en Plutarco: <i>Vidas</i> de Lúculo y Pompeyo .....	27
M <sup>a</sup> CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN – ROSA M <sup>a</sup> 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' ἔρως: Plut., <i>Amat.</i> 763B-Fr. 13 Sdb. (Περὶ ἔρωτος) .....	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 oficiantes órficos? .....	99
MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ, Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico .....	111
ESTEBAN CALDERÓN DORDA, Baquilides 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 <sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES DURÁN LÓPEZ, Sofistas en Baroja .....	203
M <sup>a</sup> 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

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 <sup>a</sup> 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 Glaucó .....	285
PILAR GARCÍA RUIZ, <i>Quasi quoddam salutare sidus</i> (PL III [11] 2.3): el tópico y su contexto histórico .....	293
MANUEL GARCÍA TEJEIRO, Algunas aportaciones de los textos mágicos griegos .....	305
MANUELA GARCÍA VALDÉS, Lectura de un mito .....	317
LUIS GIL, Sobre cómo imaginar la τέχνη ἀλυστίας de Antífonte el Sofista .....	337
M <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> 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, Parecias 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 ἕως ἄν + 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 <sup>a</sup> 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.</i> X 72-75) .....	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 Proporcio en el <i>Anacreón</i> de Quevedo .....	699
JESÚS M <sup>a</sup> 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 teocríteo .....	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 carnium</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 <sup>a</sup> 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, <i>Éros</i> femenino en los orígenes de la historiografía griega: notas sobre la acepción de μήσγω .....	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 <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ, La medicina filológica de Miguel de Villanueva .....	963
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ, Modalidades amatorias en Hesíodo: heterosexualidad, incesto, castración y zoofilia (I) .....	973
CARLOS SCHRADER, El <i>Pséfisma</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 MAESTROS EN LA UNIVERSIDAD

*Y ahora he terminado mi obra,  
la cual ni la ira de Júpiter,  
ni el fuego, ni la espada,  
ni la edad devoradora,  
podrán destruir.*

Ovidio (*Metamorfosis*)

La palabra maestro tiene un profundo significado en la Universidad. No se aplica a cualquiera; ni, mucho menos, gratuitamente. Su sola pronunciación inspira un profundo respeto. Ya lo decía nuestro Rey Sabio, D. Alfonso, en su *Segunda Partida* al hablar de los Estudios Generales o “*lugares en que Maestros y Escolares trabajan en mostrar y aprender los saberes*”. En la Ley IV, Alfonso X el Sabio establece la manera en que se accede al grado de Maestro: “*Y el que quiera ser Maestro debe dar algunas lecciones de los libros de aquella ciencia... Y si hay buen entendimiento del texto, y de la glosa de aquella ciencia y hay buena manera y desembargada lengua para mostrarla; y si responde bien a las cuestiones y preguntas que le hicieren, debenle pues otorgar públicamente honra para ser Maestro*”.

El Profesor José García López es una de esas escasas figuras en la Universidad a la que, sin ningún tipo de reservas, todos le reconocemos la categoría de maestro. Su capacidad para crear escuela, su firme propósito de transmitir el conocimiento a los jóvenes investigadores con la sencillez del maestro que sabe romper la distancia con el discípulo deseoso de aprender, han sido las características definitorias de su trayectoria académica.

Decía Henry Adams que “*un maestro influye sobre la eternidad, porque nunca se sabe dónde deja de hacer efecto su influencia*”. Creo firmemente en la urgencia de que la Universidad recupere su función educadora profunda; que, además de ciencia, los profesores sepamos transmitir a nuestros alumnos el conocimiento y valoración del hombre mismo, de su propia dignidad, de sus responsabilidades morales y civiles, de su dimensión espiritual, de los lazos, en fin, que lo unen a toda la humanidad.

Y para esto último, nada mejor, cómo no, que acudir a los clásicos. En el año 1994 recibió el Premio Príncipe de Asturias el escritor mexicano Carlos Fuentes. En la ceremonia leyó una reflexión sobre la historia común que nos une a los nacidos en el destino iberoamericano. De entrada ponía como ejemplo lo que nos relaciona a Píndaro y Homero, poetas griegos de la tradición occidental. Y relacionaba este mundo clásico

con el del Nuevo Mundo diciendo: *“Es la cultura del Mediterráneo, del mar nuestro, el gran abrazo que nos abarca desde Israel, Palestina y el Levante, pasando por Grecia e Italia hasta Iberia y más allá, pues las olas del Mediterráneo europeo llegan hasta el Mediterráneo americano”*.

Es la dimensión universal del conocimiento, sin fronteras ni límites. Algo que ha estado presente en la obra del Profesor García López y que queda como testimonio de una vida plena y fecunda.

JOSÉ BALLESTA GERMÁN  
Rector de la Universidad de Murcia

## JOSÉ GARCÍA LÓPEZ Y LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN MURCIA

En el año 1982 salía de las aulas de la Universidad de Murcia la primera promoción de Licenciados en Filología Clásica. Desde esos años la Especialidad se ha consolidado, nuestros alumnos han ido recibiendo una formación que ha hecho posible que estén, prácticamente todos, trabajando como profesores de Enseñanza media o de Universidad; el Departamento se ha enriquecido con la incorporación de nuevos profesores procedentes de ésta o de otras Universidades; los Estudios de Filología Clásica están a la altura de los mejores de España tanto en calidad docente como investigadora y la Universidad de Murcia y nuestra Región deben sentirse orgullosas de ellos.

Todo lo que acabo de recordar no hubiera sido posible sin el Profesor García López, al que hoy rendimos justo homenaje; sin él, desde luego, no tendríamos veinticinco años de rica y fecunda historia. Ciertamente, ha sido el primer Catedrático de Griego de la Universidad de Murcia; y nuestra *Alma Mater* ha sido por ello afortunada, pues se ha beneficiado durante este largo período de tiempo de la extraordinaria valía profesional y humana del Profesor García López, de su magnífica preparación filológica, su entusiasta vocación, su gran amor por la docencia y su enorme interés por los alumnos; también ha recogido los frutos de su excelente labor investigadora, que lo muestra como auténtico filólogo, serio y riguroso, interesado en muchos saberes y especialista indiscutible en varios de ellos, como son la religión griega o la música antigua; la relación de sus publicaciones lo deja bien patente.

Aunque no me voy a referir a aspectos que en este libro corresponden a otros, debo, sin embargo, resaltar que sus grandes virtudes docentes e investigadoras las muestra mejor que nada este *Koinòs Lógos*, que pone de manifiesto el hecho hoy no muy corriente de haber creado escuela. Son sus discípulos, dignos, ciertamente, del maestro, los que tomaron la iniciativa de este homenaje. La admiración, respeto y cariño que hacia él sienten los han motivado a organizarlo, y a poner lo mejor de ellos mismos para presentar al maestro, junto a sus propios sentimientos, la amistad y el respeto de tantos colegas.

En las páginas de este libro se encuentran otros muchos discípulos y compañeros, que han querido escribir para él, como un modo de reconocer el importante lugar que ocupa nuestro homenajeado dentro de la Filología Clásica, y, a la vez, poner de relieve sus grandes valores personales. Este libro, insisto, habla mejor que nada de su persona, de lo que ha representado y representa para Filología Clásica en Murcia. Las palabras

deben cesar ante los hechos. Pocas cosas hay más hermosas que haber sido capaz de tener discípulos y de tener amigos. De ambas la vida del Profesor García López está llena.

Entre esos amigos me encuentro. A él agradezco su amistad sincera, mantenida durante tantos años. Con él he tenido la inmensa suerte de trabajar compartiendo ilusiones y proyectos, el primero y más importante, poner en marcha la Especialidad de Filología Clásica. Gracias a su buen hacer, su responsabilidad, su rigor científico e intelectual, y con la participación también fundamental de otras personas del Departamento, se implantaron estos estudios, y, una vez implantados, se afianzaron y fueron superándose día a día, en beneficio de los alumnos y de nuestra Universidad. Con él espero seguir compartiendo durante mucho tiempo, *dum fata sinant*, trabajo y proyectos, disfrutando del regalo de su amistad.

La vida está hecha de sensaciones y un número ingente de ellas viene a mi mente cuando vuelvo la vista atrás y no parece verdad que hayan pasado tantos años (el tiempo verdaderamente “huye”) desde que conocí al Profesor García López. Parece imposible que le esté llegando el momento del júbilo. No diría que fue “ayer”, pero sí hablaría de “unos pocos años”. Era el mes de septiembre de 1973; se celebraba el Congreso Internacional de Estudios Clásicos en el Palacio de Congresos de Madrid. Mi más grande deseo, mi objetivo prioritario en esos momentos era que se dotase una Cátedra de Griego en esta Universidad. El Profesor García López ganó las oposiciones de Agregado —paso previo e ineludible hacia la Cátedra— para la Universidad de La Laguna, y, curiosa o providencialmente, acariciaba la idea de volver a la península y, además, no veía con malos ojos que Murcia fuese su destino, toda vez que sus padres eran murcianos y él mismo lo era, aunque poco tiempo hubiese vivido en estas tierras. Entonces conocí también a su mujer, Conchita Morales, que llegaría a ser una de mis mejores amigas. Fue otra inmensa suerte.

Parece imposible, pues, que hayan pasado más de treinta años desde aquel encuentro. No sin dificultades, como todo aquello que merece la pena, se logró que se dotase la plaza, y el Profesor García López llegó a Murcia por concurso de traslado; se incorporó el curso 1977-1978, siendo poco tiempo después Catedrático de Filología Griega, el primer Catedrático de Griego de esta Universidad.

Tuvimos la enorme dicha de que viniese a Murcia; para mí fue un verdadero regalo; con él la Filología Griega nació de nuevo, creció y ha alcanzado cotas verdaderamente estimables; los estudios de Filología Clásica, que habían gozado en esta Universidad de una existencia de apenas una “promoción”, la de 1944, y que fueron reavivados por el Profesor Ruiz de Elvira durante sus años de docencia en Murcia, emprendieron su camino, duro y difícil, pero compensado por el entusiasmo y las ganas de trabajar de todos los que pertenecíamos y seguimos perteneciendo al Departamento de Clásicas; nuestros estudios fueron pronto una sólida realidad; y, pese a vientos que soplan adversos, siguen siéndolo. Yo, personalmente, doy gracias por haber trabajado con el Profesor García López durante tantos años fundamentales para nuestra Filología Clásica. Ha sido siempre y sigue siendo un excelente compañero y, sobre todo, un verdadero amigo. Le debo mucho, lo respeto y admiro, sentimientos a los que se une mi gran afecto, y quiero así

dejarlo por escrito, puesto que sus discípulos, a los que doy las gracias por habérmela ofrecido, me han regalado la ocasión de acompañarlos en estas páginas, páginas que, a mi juicio, debe cerrar el reconocimiento agradecido, que me consta, de los filólogos clásicos que han salido de nuestra Universidad, y, sin duda, el de las promociones venideras, pues el nombre de José García López estará siempre unido indisolublemente al de la Filología Clásica de Murcia.

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO  
Directora del Departamento de Filología Clásica

## JOSE GARCÍA LÓPEZ, UNA VIDA UNIVERSITARIA CONSAGRADA AL MUNDO CLÁSICO

“Todo fluye y nada permanece quieto”. Esta célebre sentencia del filósofo Heráclito ilustra el cambio constante al que están sometidas todas las cosas en el universo. El discurrir de las vicisitudes humanas avanza siempre más de prisa que nuestra propia conciencia y parece que “el tiempo se nos escapa de manera irremediable”, como sentenciara el poeta Virgilio.

El próximo mes de septiembre de 2006 se cumplirán veintinueve años —¡y parece que fue ayer!— desde que el profesor García López se incorporó a la Universidad de Murcia. Su llegada había de ser primordial para el área de Griego y, como en las páginas precedentes recuerda la profesora Moya, fundamental para establecer las bases de la Licenciatura en Filología Clásica, que en breve comenzaría su andadura para dar los primeros licenciados en 1982 y alcanzar en este año de 2006 su vigésimoquinta promoción.

Durante todo este tiempo la contribución del profesor García López ha resultado decisiva para la consolidación de los estudios clásicos en nuestra universidad. Su actividad ha estado por completo entregada a la docencia y la investigación universitarias, en las que ha volcado su profundo amor por el mundo clásico; en la tarea de investigar y transmitir con rigor el legado de la cultura helénica ha puesto siempre la vocación, el entusiasmo y el laborioso empeño que caracterizan su personalidad. Y tampoco ha eludido la responsabilidad y dedicación que exigía desempeñar actividades de gestión al servicio de los estudios clásicos (Dirección del Departamento, Presidencia de la Sociedad Española de Estudios Clásicos en la Delegación de Murcia, Coordinación del curso preuniversitario).

Antes de su venida a Murcia, entre los años 1965 y 1974, el profesor García López ejerció su labor docente e investigadora en la Universidad Complutense de Madrid, donde se había formado con los grandes maestros de aquella generación; y estuvo luego en la Universidad de La Laguna desde 1974 hasta 1977. En su bagaje científico siempre quedó la huella de la filología clásica alemana a raíz de su estancia en el Philologisches Seminar de la Universidad de Tubinga, donde permaneció dos años durante la preparación de su Doctorado (1962-1964) en contacto con figuras de la talla de Wolfgang Schadewaldt o Konrad Gaiser, y adonde ha vuelto de nuevo en sucesivas visitas.

Durante su larga trayectoria el profesor García López se ha interesado por aspectos diversos de la cultura y la civilización griegas, como queda de manifiesto en el vasto repertorio de sus publicaciones científicas. La religión griega, que constituyó el tema de sus primeras investigaciones, aparece de modo recurrente como objeto de sus publicaciones y conferencias. En el campo de la literatura griega ha dedicado su atención a diferentes autores y géneros: Homero, Píndaro, la tragedia, el estudio y comentario de *Ranas* de Aristófanes, la traducción de los tratados de Demetrio y Longino, y finalmente Plutarco, los catorce primeros tratados morales de Plutarco, traducidos y anotados en colaboración con la profesora Morales Otal, su inseparable y querida Conchita. Pero tal vez sea la música griega el campo de investigación que de manera más singular define su aportación al conocimiento de la cultura clásica. En este difícil tema, en el que es un especialista reconocido, ha centrado sus mayores esfuerzos durante los últimos quince años dirigiendo un ambicioso proyecto de investigación. En el marco del mismo se han realizado contribuciones científicas muy notables: varias tesis doctorales de excelente nivel; su traducción anotada del *De musica* pseudopltarquico para la editorial Gredos, y numerosos artículos sobre el tema; así como una docena de conferencias impartidas en diferentes universidades. En una época que tiende a la más estrecha especialización, la pluralidad de sus intereses y su competencia en distintos campos de la Filología Clásica representan el modelo de una concepción unitaria y universal de la cultura grecolatina.

No hay magisterio que deje huella duradera si a las dotes intelectuales no acompañan cualidades humanas, como las encarnadas en la persona de nuestro querido amigo el profesor García López. Su espíritu laborioso, su temperamento cordial y su sentido de la equidad han sido siempre una referencia para quienes durante años hemos tenido el privilegio de estar a su lado y esperamos seguir disfrutando de su enseñanza y su amistad.

Uno de los rasgos que mejor definen el carácter del profesor García López quizá sea su sentido de la responsabilidad, que se ha reflejado siempre en las dos caras de la actividad universitaria, docencia e investigación. El rigor y la honestidad con que en todo momento ha desarrollado su actividad científica son un verdadero ejemplo no sólo para sus discípulos sino también para sus colegas universitarios. Su profunda vocación docente y su entrega en las clases, preparadas siempre con escrupuloso rigor y un entusiasmo ejemplar, han sembrado entre sus alumnos la inquietud por el conocimiento y el amor por el mundo clásico.

En agradecimiento a esta larga y fructífera labor sus compañeros del Departamento de Filología Clásica hemos querido rendirle un merecido homenaje. La abrumadora respuesta, en forma de trabajos de investigación o de adhesiones a la *Tabula Gratulatoria*, es una clara señal de la consideración unánime de que goza la personalidad científica y humana del profesor García López. Quizá ningún regalo haya máspreciado para un espíritu universitario que el tributo científico, como el que tantos colegas, amigos y discípulos han reunido en este libro, a través del cual la Filología Clásica le ofrece el testimonio de su reconocimiento y afecto.

En el título *Koinòs Lógos* hemos querido evocar el sentimiento solidario que lo inspira. Pues a todas las personas que de un modo u otro colaboramos en este sincero homenaje nos asiste una *razón común*: el reconocimiento y la gratitud por una entrega generosa a la Universidad. Con este libro rendimos homenaje al maestro, al compañero y al amigo, rendimos homenaje al testimonio de una vida consagrada a las humanidades desde una profunda creencia en los valores del espíritu humano representados de manera ejemplar en el legado clásico de la cultura helénica.

ESTEBAN CALDERÓN - ALICIA MORALES - MARIANO VALVERDE



## PUBLICACIONES DEL PROFESOR D. JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

1. "San Pablo en Atenas", *Helmantica* 15, 1964, pp. 127-134.
2. Recensión de F. Lasserre, *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, Berlin, W. de Gruyter, 1966, en *Emerita* 35, 1967, p. 368.
3. Recensión de F. Lasserre, *Strabon. Geographie*, Tome II (Livres III et IV), Paris, Les Belles Lettres, 1966, en *Emerita* 35, 1967, pp. 369-370.
4. "Sobre el vocabulario ético musical del griego", *Emerita* 37, 1969, pp. 335-352.
5. Recensión de C.M. Bowra, *Introducción a la literatura griega*, trad. cast. de L. Gil, Madrid, Guadarrama, 1968, en *Emerita* 37, 1969, pp. 206-207.
6. Recensión de S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo, Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca (Univ. di Palermo), 1968, en *Emerita* 37, 1969, pp. 228-229.
7. Recensión de G.S. Kirk, *Los poemas de Homero*, versión castellana de E.J. Prieto, Buenos Aires, Paidós, 1968, en *Emerita* 37, 1969, pp. 441-445.
8. Recensión de H.R. Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Ohio, A.Ph.A., 1966, en *Emerita* 37, 1969, pp. 449-451.
9. *Sacrificio y sacerdocio en las religiones micénica y homérica*, Madrid, Instituto de Filología (CSIC), 1970.
10. "Los *Prooimia* y Preludios en los *Epinicios* de Píndaro", *Emerita* 38, 1970, pp. 393-415.
11. Recensión de F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Heft II, *Aristoxenos*, Basel-Stuttgart, Schwabe Verlag, 1967, en *Emerita* 39, 1971, pp. 457-458.
12. Recensión de G.A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1970, en *Emerita* 39, 1971, pp. 482-483.
13. "Primer momento de la metáfora de la nave en la Literatura Griega", *Helmantica* 23, 1972, pp. 325-332.
14. "Sobre la autenticidad del Fr. 56 de Arquíloco", *Emerita* 40, 1972, pp. 421-426.
15. Recensión de F. Codino, *Einführung in Homer*, Berlin, W. de Gruyter, 1970, en *Emerita* 40, 1972, pp. 523-525.
16. Recensión de P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche* II, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1970, en *Emerita* 40, 1972, pp. 525-528.
17. Recensión de D.C. Joung, *Pindar Isthmian 7. Myth and Exempla*, Lugduni Batavorum, Brill, 1971, en *Emerita* 40, 1972, pp. 528-530.
18. "En torno a la estructura y el significado de *Bacantes*", *Helmantica* 24, 1973, pp. 377-399.

19. Recensión de G.P. Shipp, *Studies in the Language of Homer*, 2ª ed., Cambridge, Univ. Press, 1972, en *Emerita* 41, 1973, pp. 243-245.
20. Recensión de H.J. Tschiedel, *Phaëdra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Bonn, R. Habelt Verlag, 1969, en *Emerita* 41, 1973, pp. 261-262.
21. Recensión de W.K.C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge, Univ. Press, 1971; W.K.C. Guthrie, *Socrates*, Cambridge, Univ. Press, 1971; en *Emerita* 41, 1973, p. 288.
22. Recensión de F. Della Corte, *Opuscula*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1971, en *Emerita* 41, 1973, pp. 290-291.
23. Recensión de F.R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Madrid, Planeta, en *Prohemio* 5, 1974, pp. 97-108.
24. Recensión de H. Patzer, *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1972, en *Emerita* 42, 1974, pp. 200-201.
25. Recensión de H. Saake, *Sapphostudien. Forschungsgeschichtliche, biograf. und lit. Untersuchungen*, München, F. Schönigh, 1972, en *Emerita* 42, 1974, pp. 202-203.
26. *La religión griega*, Madrid, Istmo, 1975.
27. Recensión de M. Kertsch, *Kommentar zur Rede des Demosthenes (gegen Onetor I)*, Wien, Verlag Notring, 1971, en *Emerita* 44, 1976, p. 200.
28. Recensión de W. Nicolai, *Kleine und grosse Darstellungseinheiten in der Ilias*, Heidelberg, Carl Winter Univ. Verlag, 1973, en *Emerita* 44, 1976, pp. 224-226.
29. Recensión de R. Friedrich, *Stilwandel im homerischen Epos. Studien zur Poetik und Theorie der epischen Gattung*, Heidelberg, Carl Winter Univ. Verlag, 1975, en *Emerita* 45, 1977, pp. 466-468.
30. Recensión de P. Von der Mühl, *Ausgewählte Schriften*, Basel, F. Reinhardt Verlag, 1975, en *Emerita* 45, 1977, p. 497.
31. *Griego. Antología de textos griegos anotados*, Zaragoza, Luis Vives, 1978. En colaboración con C. Morales Otal.
32. Recensión de U. Bianchi, *La religione greca*, Torino, Utet, 1975, en *Emerita* 46, 1978, pp. 220-221.
33. Recensión de R.E.A. Palmer, *Roman Religion and Roman Empire. Five Essays*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1974, en *Emerita* 46, 1978, pp. 224-225.
34. *Demetrio, Sobre el estilo. Longino, Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
35. *Griego. Texto clave*, Zaragoza, Luis Vives, 1979.
36. Recensión de H.L. Levy, *Lucian. Seventy Dialogues*, Univ. of Oklahoma Press, 1976, en *Emerita* 48, 1980, pp. 179-180.
37. Recensión de Chr. Zindel, *Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst*, Basel, AkuFotodruck, 1974, en *Emerita* 48, 1980, pp. 335-336.
38. Recensión de B. Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, München, C.H. Beck, 1977, en *Emerita* 48, 1980, pp. 337-338.
39. Recensión de A.W.A.M. Budé, *De Hypotheseis der griekse-tragedies en komedies. Een onderzoek naar de hypotheseis van Dicaearchus*, S. Gravenhage, Drukkerij J.H. Pasmans, 1977, en *Emerita* 48, 1980, pp. 346-347.

40. "Educación y teoría literaria en la Helenidad tardía: *De liberis educandis* de Plutarco", *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, pp. 83-90.
41. Recensión de F. Preisshofen, *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1977, en *Emerita* 51, 1983, pp. 356-357.
42. Recensión de G. Solimano, *Asclepio. Le aree del mito*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1976, en *Emerita* 51, 1983, pp. 364-366.
43. "Sobre el *De audiendis poetis* de Plutarco", *Apophoreta philologica M. Fernández Galiano*, Madrid, 1984, pp. 411-419.
44. "El culto en Grecia y Roma", *Simposio Virgiliano*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1984, pp. 135-164.
45. *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia)* I, Madrid, Gredos, 1985. En colaboración con C. Morales Otal.
46. "Ritus patrius y ritus graecus en Tibulo II 1", *Simposio Tibuliano*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1985, pp. 263-273.
47. "Lectura e interpretación de un mito griego: Anfitríón", *Serta gratulatoria Juan Régulo*, La Laguna, 1985, pp. 263-270.
48. *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia)* II, Madrid, Gredos, 1986. En colaboración con C. Morales Otal.
49. "Crítica del mito en los primeros filósofos griegos", *Myrtia* 1, 1986, pp. 43-64.
50. Recensión de *Euterpe. La música en la antigua Grecia*, Seminario permanente de Griego de Vizcaya (coordinación de E. Roquet y Llovera), Bilbao, 1983, en *Myrtia* 1, 1986, pp. 141-143.
51. "Envidia divina y envidia humana en Píndaro", *Athlon F.R. Adrados*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 315-322. En colaboración con C. Morales Otal.
52. "Sabiduría griega popular cantada. Escolios", *Monteagudo, S.E., n.º. 4, Diciembre*, 1987, pp. 12-15.
53. "La Comedia Media y Nueva. Menandro", *Historia de la Literatura Griega* (Ed. J.A. López Férez), Madrid, Cátedra, 1988, pp. 475-502.
54. "Retórica y crítica literaria en Época Imperial", *Historia de la Literatura Griega* (Ed. J.A. López Férez), Madrid, Cátedra, 1988, pp. 1005-1023.
55. "Plutarco", *Historia de la Literatura Griega* (Ed. J.A. López Férez), Madrid, Cátedra, 1988, pp. 1024-1038.
56. Recensión de AA.VV., *Historia de la literatura. Literatura y sociedad en el mundo occidental. Vol I. El mundo antiguo, 1200 a.C.-600 d.C.*, Madrid, Akal, 1988, en *Myrtia* 3, 1988, pp. 175-179.
57. "Teoría literaria y géneros literarios en Época Imperial en Grecia", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, pp. 43-62.
58. "Forma y contenido de la *Parodos* de *Ranas* de Aristófanes", *Homenaje al Dr. L. Rubio*, Universidad de Murcia, 1989, pp. 445-452.
59. Recensión de R. Böhme, *Die verkannte Muse. Dichtersprache und geistige Tradition des Parmenides*, Bern, Franke Verlag, 1986, en *Emerita* 57, 1989, pp. 187-189.

60. "Diego Gracián de Alderete, traductor de los *Moralia* de Plutarco", *Los Humanistas españoles y el Humanismo europeo*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1990, pp. 155-164.
61. "Relaciones personales en *Moralia* de Plutarco: familia, amistad y amor", *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición* (Actas del I Simposio Español sobre Plutarco), Málaga, 1990, pp. 105-122.
62. José García López - Esteban Calderón Dorda (Eds.), *Estudios sobre Plutarco: Paisaje y naturaleza* (Actas del II Simposio Español sobre Plutarco, Murcia, 1990), Madrid, 1991.
63. "La naturaleza en las comparaciones de Plutarco", *Estudios sobre Plutarco: Paisaje y naturaleza* (Actas del II Simposio Español sobre Plutarco), Madrid, 1991, pp. 203-220.
64. "Notas a Aristófanes, *Ranas* 491-531", *Estudios actuales sobre textos griegos I*, Madrid, 1991, pp. 205-218.
65. "Mito y religión en Grecia: Aspectos metodológicos", *Fortunatae* 2, 1991, pp. 49-65.
66. "Tipología social y religiosa de la *Orestíada*", *La Orestíada. Simposio sobre teatro en Mérida 1990*, Madrid, 1992, pp. 51-63.
67. "Tragedia griega y religión", *Minerva* 6, 1992, pp. 37-60.
68. *Aristófanes. Las Ranas*, Introducción, Comentario y Traducción, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1993.
69. "Grecia como pretexto en Miguel Espinosa", *Miguel Espinosa. Congreso*, Murcia, 1994, pp. 437-445.
70. "Tipología religiosa en las *Vidas* de Plutarco: Teseo", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, pp. 187-193.
71. "La fenomenología religiosa en la *Vida de Licurgo*", *Estudios sobre Plutarco: Ideas religiosas* (Actas del III Simposio Internacional sobre Plutarco), Madrid, 1994, pp. 71-80.
72. "El *Agamenón* de Esquilo: Escenificación de un sacrificio", *Charis Didaskalias. Homenaje a Luis Gil*, Universidad de Madrid, 1994, pp. 269-278.
73. "Los dos prólogos de *Ranas* de Aristófanes, vv. 1-322 y 738-813", *De Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos II*, Madrid, 1995, pp. 213-224.
74. "Dioniso, personaje de teatro", *Mito y personaje*, Universidad de Burgos, 1995, pp. 49-60.
75. "Caracterización general de la novela", *La novela griega y su pervivencia: una historia interminable* (Ponencias I-III), Madrid, UNED, 1995, pp. 1-29.
76. Recensión de J. Alvar, C. Blánquez, C.G. Wagner (eds.), *Héroes, Semidioses y Daímones*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, en *Emerita* 63, 1995, pp. 165-166.
77. "Estructura formal y elementos religiosos en la *Vida* de Solón", *Estudios sobre Plutarco: Aspectos formales* (Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco), Madrid, 1996, pp. 311-322.
78. Recensión de A. Pérez Jiménez, *Plutarco. Vidas paralelas II* (Solón-Publicola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo), Madrid, Gredos, 1996, en *Myrtia* 11, 1996, pp. 141-142.

79. “La religión en la Grecia Antigua: Fiestas y Culto”, *La Religión en el Mundo Griego*, Universidad de Granada, 1997, pp. 23-29.
80. “La μουσική τέχνη en la *Iliada* homérica”, *Actas IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II *Lingüística Griega*, Madrid, 1997, pp. 103-107.
81. “La geografía musical de Grecia según el Ps.-Plutarco”, *Plutarco y la Historia* (Actas del V Simposio Español sobre Plutarco), Zaragoza, 1997, pp. 189-197.
82. Recensión de P. Fortassier, *Le spondaïque expressif dans l’Iliade et dans l’Odyssée*, Leuven-Paris, Peeters, 1995, en *Emerita* 65, 1997, pp. 335-337.
83. “La μουσική τέχνη en la *Odisea*: estudio de un léxico”, *Corolla Complutensis in Memoriam J.S. Lasso de la Vega*, Madrid, 1998, pp. 363-368.
84. “Música y Religión en Grecia”, *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad Clásica* (Ed. J.L. Calvo Martínez), Granada, 1998, pp. 81-100.
85. José García López, Aurelio Pérez Jiménez, Rosa M<sup>a</sup>. Aguilar (Eds): *Plutarco, Platón y Aristóteles* (Actas del V Congreso Internacional de la *International Plutarch Society*, Madrid-Cuenca, 1999), Madrid, 1999.
86. “Vino, teoría musical y banquete en *Moralia* de Plutarco”, *Plutarco, Dioniso y el vino* (Actas del VI Congreso Español sobre Plutarco), Madrid, 1999, pp. 243-253.
87. “Cantando de Homero a Píndaro”, *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1999, vol. I, pp. 169-183.
88. “La traducción de un tratado técnico: el Περὶ μουσικῆς del Ps. Plutarco”, *Miscelánea léxica en memoria de C. Serrano*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 97-102. En colaboración con C. Morales Otal.
89. “Introducción general”, *Aristófanes. Comedias. Los acarnienses, Los caballeros* (ed. L. Gil), Madrid, Gredos, 2000, pp. IX-XLII.
90. “La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia”, *Historia y Humanismo. Homenaje al Profesor P. Rojas Ferrer*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 2000, pp. 247-267.
91. “Los amores del héroe homérico”, ΕΠΙΕΙΚΕΙΑ. *Studia Graeca in memoriam J. Lens Tuero*, Granada, Athos-Pérgamos, 2000, pp. 121-138.
92. “Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco”, *I generi letterari in Plutarco* (Atti del VIII Convegno Plutarcheo), Napoli, 2000, pp. 287-298.
93. “El prólogo del Περὶ μουσικῆς del Ps. Plutarco”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2000, pp. 425-430.
94. Recensión de F.R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, en *Myrtia* 15, 2000, pp. 277-280.
95. “Introducción general”, *Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”* (ed. A. Bernabé), Madrid, Gredos, 2001, pp. VII-XXX.
96. “Música y métrica en el Περὶ μουσικῆς del Ps. Plutarco”, *Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones mistericas en la obra de Plutarco* (Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco), Madrid, 2001, pp. 519-526.
97. Recensión de AA.VV., Τῆς φιλίας τάδε δῶρα. *Miscelánea léxica en memoria de C. Serrano*, Madrid, Instituto de Filología (CSIC), 1999, en *Myrtia* 16, 2001, pp. 360-361.

98. Recensión de W. Kullmann, *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*, Hrg. von R.J. Müller, Stuttgart, F. Steiner Verlag, 1992, en *Myrtia* 16, 2001, pp. 362-364.
99. Plutarco. *Cómo distinguir a un adulator de un amigo, Cómo sacar provecho de los enemigos*, Prólogo de J. García López. Trad. y Notas de C. Morales Otal y J. García López, Madrid, Ediciones Siruela, 2002.
100. “La μουσική τέχνη en Plu., *Quaestiones convivales* (Mor. 612C-748D)”, *Scritti in onore di I. Gallo*, a cura di L. Torraca, Napoli, 2002, pp. 303-314.
101. “οἱ ὀργανικοί y τὰ ὄργανα en las *Vidas* (griegas) de Plutarco”, *Lógos Hellenikós. Hom. G. Morochó Gayo*, Universidad de León, 2003, vol. I, pp. 251-258.
102. Ps. Plutarco. *Sobre la música*, Introducción, Traducción y Notas, Madrid, Gredos, 2004.
103. “Estructura formal y terminología religiosa en las *Vidas* de Plutarco: *Temístocles*”, *Valori letterari delle Opere di Plutarco. Studi offerti al Prof. Italo Gallo dall' The International Plutarch Society*, a cura di A. Pérez Jiménez-F. Titchener, Universidad de Málaga, Utah State University, Málaga-Logan, 2005, 147-161.
104. “Teoría musical y régimen político en las *Vidas* (griegas) de Plutarco”, *Plutarc a la seva època: Paideia i societat* (Actas del VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas), Barcelona, 2005, pp. 577-585.
105. “Los oráculos y la adivinación como elemento teatral en la leyenda tebana”, *Amica Verba in honorem Prof. A. Roldán Pérez*, Murcia, Universidad (Servicio de Publicaciones), 2005, Tomo 1, pp. 317-330.
106. “El ritmo dramático en los dos *Edipos* de Sófocles”, *Myrtia* 20, 2005, pp. 17-27.
107. “Literatura griega clásica”, *Veinte años de Filología griega (1984-2004)*, Madrid, (en prensa).

# SIGUIENDO LOS MANUSCRITOS DEL AGAMENÓN DE ESQUILO (EDICIÓN VÍLCHEZ-ADRADOS)

FRANCISCO R. ADRADOS  
Real Academia Española

## 1. CUESTIONES GENERALES

Intento justificar aquí algunos aspectos de la edición del *Agamenón* de Esquilo que preparo para Alma Mater (vol. III de la obra). Esta edición aparece con dos autores: el de Mercedes Vílchez, que la tenía encargada (antes había hecho *Los Persas*, *Los Siete contra Tebas* y *Las Suplicantes* como vols. I y II del Esquilo de dicha colección) y el mío, por causa del fallecimiento de la primera autora. Yo había trabajado con ella sobre este tema, revisando sus dos primeros volúmenes y discutiendo éste. A su muerte, su familia me entregó sus papeles, que completo en esta edición.

No es fácil ni creo que necesario establecer a quién de los dos se debe cada lección o decisión. Habíamos, como digo, discutido el tema múltiples veces y aunque la mayor parte de la edición, hasta el verso 1000, es de ella, con frecuencia la habíamos discutido juntos, otras he introducido posteriormente variaciones. O ella había seguido, ya, propuestas mías antiguas, recogidas ahora en la reedición de mi traducción de Esquilo<sup>1</sup>. La última parte es fundamentalmente mía, pero no siempre. En todo caso, los criterios son comunes, habían sido especificados ya en el p. CXXXII ss. del vol. I. Yo los había aplicado, ya, como acabo de decir, en las lecturas de Esquilo que están en la base de mi traducción (lo cual no quiere decir que aquí hayan sido seguidas exactamente). Y lo especificaba en varios artículos, referidos a Eurípides, pero aplicables a Esquilo<sup>2</sup>.

El criterio es, en esencia, común a los dos autores. Por eso cuando quiero hacer referencia a una lectura aceptada por nosotros la refiero a V.-A. (=Vílchez-Adrados). Lo mismo puede decirse de la traducción.

---

<sup>1</sup> *Esquilo. Tragedias*, Instituto de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid 2004, p. LXIX ss. La primera edición es de 1966, reeditada en 1984.

<sup>2</sup> Cito varios trabajos míos: “Notas críticas a Eurípides”, *Emerita* 61, 1993, pp. 241-266; “Vol-vamos al texto y la sintaxis de los manuscritos. A propósito de Eurípides, *Medea* y *Cíclope*”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* IV, Madrid 1998, pp. 317-332; “Notas críticas a Eurípides, *Cíclope*”, en *Synodia. Studia Antonio Garzya*.

Aquí voy a estudiar algunos pasajes de dicha edición en que se renuncia en la mayor medida posible al cúmulo de conjeturas, indicaciones de corrupción, seclusiones, propuesta de lagunas y de alteración del orden de los versos de que están cargadas las ediciones modernas de Esquilo. Las ejemplifico con la de West, Stuttgart 1998, pero esta línea había sido comenzada ya por las anteriores, sobre todo las de Murray y Page. Por otra parte, he tenido cuidado de estudiar la bibliografía aparecida en estos últimos años. Con frecuencia confirma el criterio conservador seguido por mí y mi colaboradora, aunque también hay un cúmulo de conjeturas nuevas. Solo unas pocas de ellas, en mi opinión, merecen la debida atención; muchas son cosas en el aire, ingeniosas pero indemostrables. En la edición han sido admitidas muy pocas, otras se mencionan en el Aparato Crítico.

West llevó al extremo la admisión de conjeturas. Es, por otra parte, una edición excelente en cuanto a su recogida minuciosa de lo que nos ofrecen tanto la escasa tradición manuscrita como todos los estudiosos posteriores. Esta edición nos ha sido, francamente, muy útil, incluso podemos aceptar alguna de sus nuevas conjeturas, así como muchas de las que toma de autores anteriores. Pero con frecuencia creemos que pasajes dados, por West o por otros editores, como corruptos o lagunosos o con versos invertidos, pueden defenderse.

Solamente, no debemos empeñarnos en encontrar en Esquilo un léxico o una semántica o sintaxis en principio regulares, en descartar los *hapax* (léxicos, semánticos, métricos) y todo lo que no sea una sintaxis plana. Hay demasiado de abiertamente original, anacolúptico y simbólico en Esquilo; demasiadas alteraciones conscientes de lo tradicional y mostrenco.

Expuse estas ideas en los artículos arriba citados. Con un tanto por ciento escasisimo de textos literarios griegos que ha llegado a nosotros, no tenemos derecho a exigir, en todos los casos, que haya ejemplos exactamente paralelos: basta con que sean semejantes, modelos seguidos con cierta amplitud.

Por otra parte, no hay duda de que Esquilo nos ha sido mal transmitido, es posible que pasajes dudosos comunes a la rama representada por M, el Laur. 32. 9, del siglo X (solo los versos 1-310, 1067-1159) y la segunda rama, con G, Marc. gr. 616 (1-45, 1095-1673), V, Marc. gr. 468, T, Neap. II F 31, y F, Laur. 31, 8, manuscritos todos del siglo XIV y dependientes de una recensión de Triclinio, estuvieran ya corruptos en el arquetipo común a ambas.

Esta mala transmisión ha sido en parte corregida por una larga serie de filólogos, de Ahrens y Auratus a Casaubon, Campbell y luego a Portus, Escalígero, más tarde al mismo Wilamowitz. Han aportado conjeturas que forman parte hoy, casi, del *corpus receptum* de Esquilo. Otras más recientes, de West u otros, merecen atención. Últimamente han propuesto nuevas conjeturas, entre otros, Hadjistephanou y Lavery. Muchas conjeturas nuevas, que creo innecesarias, no las menciono en el Aparato; no es que la ignore, es que no aportan nada convincente.

Otras veces lo que nos queda es poder elegir entre las lecturas de los diversos manuscritos: aunque M es sin duda el mejor (pero incompleto) pueden a veces preferirse las lecturas de TF, así en 82 ἡμεροφάντου (M -φατου, antimétrico).



Quedan, claro está, unos cuantos *loci desperati* que en nuestra edición hemos procurado que sean los menos posibles. Ello exige un esfuerzo de interpretación que tenga en cuenta los anacolutos y saltos lógicos de Esquilo. En muchos casos, esto evita una corrección inadecuada o propuestas de lagunas o inversiones o el *non liquet*, que es lo que significan las cruces que indican corrupción. En fin, no todo lo que hoy nos parece lógico y moderno lo era en el tiempo de Esquilo, no todo lo oscuro que hay en él —que había desde siempre— debe ser «aclorado» excesivamente.

Como dije, voy a centrar este artículo en un punto: el debate entre mantener la tradición o aceptar las propuestas ya aludidas. En el sentido de que muchas veces optamos por lo primero, pero otras también por lo segundo. Es el primer caso, repito, el que aquí estudio; no excluye, por supuesto, que en otras ocasiones nuestra edición acepte correcciones de unos u otros filólogos. Solamente, este no es el tema de este artículo. Doy unos ejemplos, sin embargo, al final del apartado que sigue.

## 2. V. —A = MS. O MSS. FRENTE A VARIAS CONJETURAS

Doy a continuación una selección de los casos en que seguimos los manuscritos o parte de ellos frente a otros editores. Sigo el orden de los versos y explico sumariamente nuestras razones.

51 ὕπατοι λεχέων. Son los buitres que vuelan sobre su nido cuando les han sido robados sus polluelos. West dice ὕπατοι (entre cruces) *uix sanum*: cree que viene del ὕπατος de 55, un “Apolo o Pan o Zeus” que escucha su clamor. Pero entre los griegos no había esa preocupación moderna por evitar la repetición: al contrario, ese “estar por encima” comunica a los buitres con los dioses, “sus vecinos”.

70 οὐτε δακρύων. No veo razones ni métricas ni de ningún tipo para la deleción de Bamberger y Page (*temere*, dice con razón Murray) ni para las cruces de West.

76 ἐντος ἀνάσσω: la savia de la juventud “que dentro del pecho rige”, es perfecto. ¿A qué, entonces, ese ἀνάσσω ο ἀναίσσω de Hermann, Murray, Page? En este caso West sigue a los codd., igual que nosotros. Véanse sus *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990, p. 174.

140 ἃ καλά TF (MV καλά), conservado por Murray y Page, es Ártemis. “La Bella”, traducimos. ¿A qué, entonces, Ἐκάτα, que introduce West? Es cierto que a veces a Ártemis se la identifica con Hécate, pero Hécate es Ártemis en otros dominios, no como preservadora de la vida, amiga de los animales. En cuanto al metro, que aduce West *ob. cit.* p. 177, para justificar su corrección con la corrección ἃ καλά lo veo incontestable.

145 στρουθῶν son “las aves”: las dos águilas que devoran la liebre preñada. No hay motivo ni para borrarlo como glosa, según propone Hermann (le sigue Page) ni para ponerlo entre cruces, como hace West.

183 βίαιως, en los mss., es seguido por Murray, por West, por nosotros. Inútil inventar una χάρις βίαιος (Turnebus, Page). Es claro que la frase toda no es una interrogación, como en West, ello cambiaría totalmente el sentido. Véase di Benedetto en *RFIC* 1992, p. 129.

216 ἐπιθυμῆν θέμις “(el sacrificio) anhelar es ley”. Lo dicen los códices, lo siguen Murray, Page, nosotros por supuesto. Pero West se acoge a la extraña conjetura de Auratus y Portus (nos hallaríamos ante “un glosema”): ἀπὸ δ’ αὐδᾶ “lo prohíbe (Temis)”. La rechaza también di Benedetto, l.c., p. 214. La verdad, sus argumentos contra ἐπιθυμῆν (*ob. cit.*, p. 178) son flojos: que se trata de una frase “gravely overloaded”, que ἐπιθυμῆν suena a glosa de περιόργως.

245 ἀγνᾶ...αὐδᾶ (MV) en Nom. sg. es la “voz virginal” de Ifigenia que entonaba un peán en los banquetes de su padre. Es absurdo el ἀγνᾶ...αὐδᾶ de F y una corrección más que innecesaria, el ἀγνᾶ...αὐδᾶ de T, seguido por Page y West.

283 φρυκτὸν δὲ φρυκτὸν...ἔπεμπε “una luminaria...enviaba otra”. Así toda la tradición (y Murray, Page). Pero West sigue a Ahrens, φρυκτῶ. No veo ni la sintaxis ni el sentido.

283 φανὸν codd. no debe ser sustituido (en Murray, Page, West) por πανὸν (trad. indirecta: Ateneo, Focio).

319 διηνεκῶς, la lección de los mss. seguida por Murray y Page, la aceptamos y la traducimos como “(escuchar tu relato) hasta el final”, de acuerdo con el *DGE* “del principio al fin, con todo detalle, sin omitir detalle”. No veo el por qué de la cj. δια-, rara en la literatura griega, pero introducida aquí por Blomfield y aceptada por West.

340 οὐκ ἂν γ’ ἐλόντες TF (V οὐκ ἀνελόντες) no tiene por qué ser sustituido por una corrección (οὐ τὰν ἐλόντες) totalmente gratuita de Hermann, aceptada por Murray, Page, West.

373 πέφανται δ’ ἐγγονοῦσα τόλμη τῶν ἸΑρη πνεόντων “patente se ve que ha parido la Insolencia de quienes un Ares alientan” es la lectura de Verrall y Murray, que seguimos: se logra con solo cortar adecuadamente el ἐγγόνους ἀτολμήτων de codd. West lo deja entre cruces, otros corrigen de varias maneras.

426 πτεροῖς ὁπαδοῖς ὕπνου κελεύθοις “con alas que siguen los senderos del sueño” es perfectamente claro, no veo necesario el ὁπαδοῦς de Dobree (y Murray, Page, West), que va con ὄψις, se trata de “una visión que sigue con sus alas”. Innecesario: la traducción es “una visión se escapa...con alas...”.

429 “Para los que partieron de la tierra helena (συνορμένοις) un dolor de resignado corazón (πένθεια τλασικάρδιος)”, etc., dicen los codd. (y los siguen Murray, Page) ¿Por qué el συνορμένων de Pearson y el ἀπένθεια de Blass (palabra no testimoniada, tampoco πένθεια, la verdad)? Lo sigue West, pero no le encuentro sentido. En todo caso, podría escribirse συνορμένοισι, en razón del metro.

432 γοῦν codd. Murray, Page, V.-A. La corrección de West, δ’ οὔν es innecesaria.

512 νῦν δ’ αὖτε codd., Murray, Page, V.-A. Pero West elimina el δ’. ¿Por qué?

547 στρατῶ codd., Murray, V.-A. es declarado sospechoso (entre cruces) por Page y West, simplemente porque en pasajes de *Persas* στρατός alterna en los mss. con λεώς (Heimsoeth propone aquí λεῶ). Es este un proceder que los editores deberían prohibirse, el respeto al texto es lo primero.

590 διὰ FT, seguido por Murray, Page, V.-A. ¿A qué el διὰ de Sansone, West? Hay un raro διὰ, introducido con escaso apoyo en esta misma obra, 448. Aquí no tiene ninguno.

597 No comprendo por qué tanto recelo ante el *θυηφάγον κοιμῶντες εὐώδη φλόγα* “haciendo adormecer la perfumada llama” (codd., Murray, Page, V.-A.) Hay varias conjeturas y West lo pone entre cruces. En otro lugar<sup>3</sup> hablé de las ofrendas de aceite perfumado, testimoniadas ya en las tablillas micénicas, luego aquí. El sacrificio, sin duda no sangriento, implica el prender fuego al aceite y dejar que éste se consuma.

598 *σ' ἔμοί* (en FT, Page V.-A) ha sido corregido en *σέ μοι* por Wieseler, Murray, West. Ignoro por qué.

620 El *ψευδῇ* de los codd. (y Murray, Page, V.-A.) ha sido corregido, creo que innecesariamente, en *ψεύδη* por West (también en 625).

639 *στυγνῶ*, aceptado generalmente, es corregido en *σμοιῶ* por West (*cf. ob. cit.*, p. 194) a partir de Hesiquio, ed. Schmidt (*σμοιῶ προσώπων φοβερῶ ἢ στυγνῶ*). No es imposible, pero preferimos los codd.

645 *παιᾶνα* codd., Murray, Page, V.-A., es corregido en *παῖωνα* por Fränkel, West, Arbitrario.

671 West introduce un *τ'* innecesario, siguiendo a Hartung.

673 *ταῦτ'* codd. es corregido innecesariamente en *ταὔτ'* por Auratus, Murray, Page, West.

690 *ἄβροτίμων* codd., hablando de vestidos: veo completamente innecesaria la corrección de Salmasius *ἄβροπῆνων*, acogida por Murray y West.

723 El *ἔσχ'* de codd., Page, V.-A. es perfectamente defendible frente al *ἔσκ'* de Casaubon, Murray, West: es frecuente su uso intransitivo con adverbios y locuciones adverbiales (*ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις* “estaba en brazos”).

814 El *ἀνδροθνήτας' Ἰλίου φθοράς* de codd., Murray, V.-A. no necesita corrección ni métricamente ni por el sentido, pese a Page y West, cuyo *φθοράς* no es fácil de comprender.

913 El *εἰμαρμένα* de codd., Murray, Page, V.-A. es perfectamente métrico y claro, pese a algunas propuestas de corrección y a las cruces de West.

1001 El *μάλα γέ τοι τᾶς πολλᾶς* de los codd. (con pequeñas variantes) produce sospechas: hay cruces en Murray, Page, West. Pero son dos créticos como en el verso correspondiente de la antístrofa. Y sigue *ὑγείας ἀκόρεστον*, también entre cruces en West, pese a que la responsión es métricamente correcta (crético + jónico). El verso siguiente (1003) lo deja West como *< > τέρμα· νόσος* (eliminando un *γάρ* final): resultan así dos anapestos, como en la responsión. Yo respetaría el texto de los codd.: un coriambo más una sílaba. El sentido es impecable: “y en verdad, de la mucha salud es insaciable el límite. Pues la enfermedad...”. Aunque West, *ob. cit.*, p. 208 dice no comprender cómo un *τέρμα* puede ser *ἀκόρεστον*.

1052 *ἔσω* codd. es cambiado en *εἴσω* por Blomfield y West, frente a los demás editores. No veo razón para ello, es un comienzo de trímetro.

<sup>3</sup> “Sobre el aceite perfumado: Esquilo, *Agamenón* 96, las tablillas Fr y la ambrosía”, *Kadmos* 31, 1965, pp. 122-148.

1092 πεδορραντήριον, en M a. c., recibe una corrección en M y también es alterado en FT y por los editores; es puesto entre cruces por West. Ciertamente es un *hapax*, una creación de Esquilo (“suelo empapado en sangre”, traducimos), pero formado correctamente sobre ραντήριον y περιρραντήριον, bien testimoniados. En cambio West mantiene acertadamente, en la misma línea, ἀνδροσφαγεῖον, otro *hapax* también sometido a correcciones por copistas y editores.

1197 λόγῳ (traducimos: “da testimonio jurando primero que yo no conocía de palabra las viejas culpas de esta casa”) es puesto entre cruces por West, que dice en el Aparato Crítico: “non λόγῳ οἶδε sed diuinitus: possis ἄδῶλως”. Un editor debe limitarse a interpretar. Casandra, que ha hablado en su trance profético de los antiguos crímenes de la casa, le pide al corifeo que asegure que ella no los había oído a nadie: quiere que nadie dude de sus virtudes proféticas. No hay razón alguna para dudar del texto. En cuanto al τὸ μὴ εἰδέναι de Bothe y Dobree, con sinicesis (también en Sófocles, *Ant.* 535) es indispensable.

1219 Casandra habla del banquete de Tiestes, de “niños asesinados como por sus parientes”, πρὸς τῶν φίλων, es decir, por Atreo: la corrección de West πρὸς οὐ φίλων es pedestre, la profetisa adivina que alguno de “los amigos” es el autor (esto lo dice el mismo West, *ob. cit.*, p. 211, pero ve problemas en ὥσπερ).

1229 λέξασα “tras haber dicho”, a saber, la lengua de Clitemestra; λείξασα, corrección de Tyrwhitt (aceptada por West, que dice, *ob. cit.*, p. 213, que es “much more promising”) destroza el contexto. Cf. di Benedetto, l. c., p. 144. A continuación el φαιδρόνους de los codd., referido igualmente a Clitemestra, debe también ser respetado (West φαιδρὸν οὖς). Y δίκην al final de la línea, cf. di Benedetto, l. c. (West δάκνει).

1231 El τοιαῦτα τολμᾷ de F (τολμᾷ T) es, simplemente, “tal osa”: τοιάδε τόλμαν West y otras correcciones resultan ociosas.

1269 ἰδοὺ δ’, Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμέ: “mirad: el propio Apolo me desnuda”, la corrección οὐκδύων de Enger (aceptada por West) es, cuando menos, innecesaria.

1273 El καλουμένη (Casandra es “motejada cual agorera vagabunda”) no debe cambiarse por el κακουμένη de Tyrwhitt y West.

1278 El θερμῷ κοπέισης φοινίῳ προσφάγματι “con el caliente y rojo degüello de la sacrificada”, de los codd. es defendible; imposible discutir aquí las muchísimas correcciones.

1344 καιρίως οὐτασμένος “herido por un golpe certero” es claro y directo, no comprendo el καίρι’ ὥς de West. Explica (*ob. cit.* p. 218) que en este momento el coro no sabe, solo conjetura.

1512 δίκαν...πάχνα κουρόβορῳ πάρεξει “la justicia va a aplicar a la sangre cuajada de hijos devorados” de los codd. (F κουροβόρῳ, falta habitual) es correcto, lo respetan Murray y Page. Es inútil o dañino introducir genitivos como Butler y West.

Quizá con esta ejemplificación sea suficiente. Para que se vea que el seguimiento de los codd. no es un *a priori* mecánico, sino algo justificable tan solo en ciertos lugares, añado una pequeña colección de pasajes en que acepto correcciones de varios editores. No puedo justificarlo en detalle.

132 ἄγα, con Hermann y todos los editores, frente al ἄτα antimétrico de la tradición.

304 γ' ἀτίξεσθαι, de Hadjistephanou (*Hermes* 127, 1999, p. 376 s.) creo que es más simple que el χατίξεσθαι de Heath, seguido generalmente (χαρίζεσθαι codd., entre cruces Page, West). Se trata de que el ritual del fuego “no sea descuidado”.

307 κάτοπτον, con Canter, Murray y Page (κατόπτην Headlam, West (*cf. ob. cit.*, p. 184), κάτοπτρον codd.) El adjetivo en -τος puede tener valor activo y está más próximo a los códices.

412 ἀπίστους, con Wilamowitz y Fränkel (ἀλίστους West, los codd. dan un ἄδιστος sin sentido).

465 παλιντυχεῖ, con Porson y todos los editores (-ῆ codd.).

478 ἦ τι, con Dindorf (frente a ἦ τοι de codd. y εἴτε Schneidewin, West).

539 τὸ τεθνάναι, con Schneidewin y Page, los codd. dan un τεθνᾶναι antimétrico, Murray y West recurren a las cruces.

715 αἰῶ θεμένα, con West, el αἰῶν' ἀμφὶ de los codd. (mantenido por Murray, entre cruces en Page) no tiene encaje métrico. Cf. West, *ob. cit.*, p. 197 ss. Es, por lo demás, una conjetura tentativa, no otra cosa. La nueva corrección de J. Lavery en *Hermes* 130, 2002, p. 1 ss. altera totalmente el pasaje, sin mayor garantía.

768 Manteniendo el νεαρά codd., resulta defendible, métricamente y por el sentido, el φάος τόκου de Ahrens e innecesario el φάος, κότον νεώρη de Fränkel y West (*cf. ob. cit.*, p. 200); también es defendible, así, en la antístrofa, el παλιντρόποις codd., sin el -οισι de Pauw y West.

961 οἴκοις con Porson y Murray (οἶκος FT Page, West corrige ἄκος).

986 ψάμμος ἄμπτα es corrección, creo que excelente, de Wilamowitz, los editores dejan el ψαμμίας ἀκάτα (ο ἀκάτας) de los codd. entre cruces. No quiero dejar de mencionar el excelente estudio del pasaje por John Lavery en *BICS* 42, 1997-1998, que parece dejar en claro que πρυμνήσια puede significar la popa de los navíos, que se hacía entrar en la arena. Pero no me atrevo a seguirle cuando corrige el ἀκάτας de T en ἐσκάθη.

1024 ἀπέπαυσε, de Denniston y Page, está más próximo al αὐτ' ἔπαυσε transmitido que el κατέπαυσε de Wecklein y el κατένευσεν de West.

1055 τῆδ', con Musgrave y Page, West deja entre cruces el τήνδ' de los codd.

1072 ἐν πέδῳ, con Portus, es leve corrección al ἐμπέδῳ de codd.; el 'Εμπέδῳ (“a Hades”) de West es más bien fantasioso. Véase en contra di Benedetto, l. c., p. 138.

1098 ἦ μὴν, obtenido del ἦμην de M, es irreprochable, aunque sea rechazado por West (*ob. cit.*, p. 210) como “a very strong asseveration”.

1181 ἐσάζειν, con Bothe: está más próximo al ἐξ ἥξειν de TF que el ἐπαίζειν de West.

1091 κατατόμα, con Kayser, da sentido, West prefiere dejar entre cruces el κάρτα ναι de MF (-ας T).

1252 κάρτα μακράν, con Fränkel y West, a partir del κάρτ' ἄρ' ἄν de los codd.

1341 ἐξεύξαιτο, con Schneidewin, Page y West, remediando una falta métrica con el εὐξαιτο de FT. Hay otras correcciones.

1357 πέδοι, con Hermann, Murray y Page; en este caso West sigue el πέδον de codd., que no alcanzo a comprender.

1443 ἴσοτριβής, sobre ἴσοτρίβης de Pauw: lo prefiero al ἴσοτρίβης de los codd., al que no encuentro sentido pese a las varias propuestas recogidas en los *Studies in Aeschylus* de West, Stuttgart, Teubner, 1990, p. 220 ss.

1450 ἄν, con Emperius: no comprendo el φέρουσ' ἐν ἡμῖν de codd. y los editores en general.

1505 añado al final σύ, con Schütz, hace responsión a la estrofa, que leo ἦ μέγαν ἦ μέγαν οἴκοις con Weil, el texto de los codd. es amétrico, West lo da entre cruces.

1535 δίκην con Auratus: es complemento de Μοῖρα; el δίκη de F no se entiende bien, hay varias correcciones.

Estos pueden ser algunos ejemplos. En algún caso, soy incapaz de decidir. Así, en 1215 el ἐφημένους final de codd. (entre cruces en West, eliminado o corregido variamente) carece de sentido: lo elimino yo también, queda una laguna, aunque también puede ser que el trímetro sea sustituido por un dímetro.

Cito, finalmente, algunas conjeturas que se han propuesto últimamente y que no me decido a aceptar:

405 λογίμους (J. F. Gannon, *CQ* N. S. 47, p. 560 ss.).

825 λόχος (S. Timpanaro, *RFIC* 125, 1997, pp. 5-47).

1057 πρὸς γ' ἀνγὰς πυρός (Hadjistephanou, *Mnemosyne* 45, 1992, pp. 525-526).

1137 ἐλέχθης (J. Lavery, *Hermes* 126, 2, 1998, p. 241 ss.).

1274 ματῶ (E. Viketos, *Hermes* 120, 1992, p. 238).

1389 πρέπον (por πέρι, E. Viketos, *Hermes* 120, 1992, p. 376).

### 3. LAGUNAS Y CAMBIOS DE ORDEN DE LOS VERSOS

No siempre, para empezar, rechazamos las lagunas que se proponen ni las inversiones del orden de los versos que se proponen también; aunque sí las más veces.

Pienso que, por ejemplo, hay que proponer una laguna necesaria tras 284 Λήμνου: si la primera antorcha que indica la toma de Troya lanza su luz del Ida a Lemnos y la tercera está ya en el Atos, es claro que falta una segunda.

Y en 871, la eliminación del verso, puesto en sospecha por Schütz y que procede de 875, parece clara. Igual la laguna de 1006.

Pero, en términos generales, las supresiones de versos o fragmentos de versos propuestas por West (a veces sobre precedentes anteriores) son innecesarias. He aquí, en términos breves, algunas negaciones, en nuestra edición, a seguirle (a él y a sus predecesores):

286 ss. Traducimos: “y más allá del límite, la fuerza de la antorcha que viajaba a su sabor, el pino...” No falta nada. West, *ob. cit.*, p. 183 dice que πρὸς ἡδονήν “need definition”, creo que está bien definida.

347 ss. Traducimos: “pudiera suceder que quedara en vela el padecer de los que quedaron muertos”. No falta nada.

527 βωμοὶ δ' αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα. Este verso, aceptado por los codd. y por todos los editores, es eliminado por Salmann, seguido por West: simplemente porque está próximo a *Persas* 811. Una vez más se le enmienda la plana a Esquilo, que puede rememorar, repetirse, etc.

555 ss. Traducimos: “y si os contara las penalidades y el mal acomodo, los infames cobijos”. No falta nada.

794 ss. Traducimos: “Y se alegran con otros como iguales, forzando rostros que no ríen. Pero al que es buen conocedor de sus ovejas...” No falta nada.

803 ss. Los anapestos son correctos. No veo argumento alguno para pensar en lagunas.

1045 Traducimos: “son para los esclavos crueles, más allá de la medida”. No falta nada, pese a West, *ob. cit.*, p. 210 (coloca la laguna tras δοῦλοις). Y a Hadjistephanou, *RhM* 139, 1, 1996, p. 96 (la coloca tras πάντα).

1272 ss. Traducimos: “mirándome ultrajada entre estos ornamentos, junto con mis amigos, por mis enemigos, y no dudosamente ni en vano. Y motejada cual agorera vagabunda, como mendiga desdichada y hambrienta, lo sufría”. No veo que falte nada.

Igual sucede con los cambios de orden de los versos. Puede haber una propuesta aceptable. Aceptamos 1204 antes de 1203. Traducimos:

“CO. ¿Acaso, aun siendo un dios, herido por el deseo de amor?  
CAS. Antes me habría causado pudor el hablar de ello”.

Pero la mayor parte de los cambios de orden que propone West, sobre varios antecedentes, son innecesarios. Así:

569, seguido de 570 etc. Traducimos: “de suerte que a los muertos no les preocupe ya de sus tumbas salir. ¿Para qué enumerar a los que perecieron y que el vivo sufra por un destino infausto? Para nosotros, los despojos del ejército argivo, triunfa el beneficio...” Resulta normal, no veo razón para sospechas, pese a West, *ob. cit.*, p. 192 ss.

576 ss. Traduzco: “Así que es natural que proclamemos ante la luz del sol de hoy, nosotros, los que hemos volado sobre mar y tierra: ya de Troya, por fin, dueña la expedición argiva...” Sigo sin entender la laguna propuesta.

655-656. La inversión propuesta (Mähly, West) no se tiene en pie. Con el texto tradicional traducimos: “a las naves unas contra otras los vientos tracios las hicieron entrechocar”. Es perfecto. El problema del verso siguiente se soluciona con un τῷφ genitivo, pese a West, *ob. cit.*, p. 196.

1230 no debe colocarse ante 1228. Traducimos el texto tradicional de 1228-1230: “no sabe qué cosas tras haber dicho y declamado la lengua de una perra odiosa, alegre, como una Ate traidora, hará con suerte infortunada”. Nada falta, nada sobra.

1305 ss. Erróneo colocar 1313-1315 tras 1312 (Campbell, West, di Benedetto). Sigo el orden tradicional:

“CAS. ¡Ay por ti, padre, y por tus nobles hijos!  
CO. ¿Qué sucede? ¿Qué miedo te echa atrás?”

CAS. ¡Ay, ay!

CO. ¿Qué es ese ¡ay!? Si no es un extravío de tu mente.

CAS. La casa huele a muerte de la que brota sangre.

CO. ¿Cómo? Huele a sacrificios en el hogar.

CAS. Tal es el aliento como el que sale de un sepulcro.

CO. No te refieres a un perfume de Siria en esta casa.

CAS. Voy a entrar a llorar dentro de la casa mi suerte y la de Agamenón. Acabe aquí mi vida”.

1392: debe seguir 1393-1394, no relegarlo tras 1398. Traducimos: “regocijada no menos que se regocija con el licor de Zeus el grano, cuando pare la espiga. Así son las cosas, ancianos de Argos: alegraos si os alegráis, yo me glorío”. No encuentro nada sospechoso.

1658. Con el texto que seguimos (πρὶν παθεῖν ἔρξαντ’ ἄκαιρον, sobre ἔρξαντα GT, ἔρξαντες F, contra εἰξαντες West), es totalmente inútil proponer una laguna en medio del verso, como West. Traducimos: “antes de sufrir daño por hacer (Egisto) algo inconveniente. Debe bastar con esto, según lo hemos hecho”. Una laguna a mitad del verso no se comprende.

Concluyo. El texto del *Agamenón* es difícil en sí; desde pronto, sin duda, se introdujeron corruptelas. Otras afectaron, más tarde, a una u otra rama de la tradición, a uno u otro manuscrito. Los filólogos, a partir del siglo XVIII sobre todo, corrigieron lo más obvio. Pero creo que, luego, se ha introducido demasiada suspicacia, que se ha reflejado en conjeturas tan inteligentes como innecesarias y, a veces, perversas. Así como propuestas de corrupción, de pérdida de versos o de alteración del orden de los mismos.

Ello, por buscar en Esquilo un léxico, una sintaxis y una claridad que no eran cosa suya. Hay que devolver Esquilo a Esquilo, no hacer un Esquilo al gusto de sus editores.

Esto es lo que intentamos, en la medida de lo posible, en esta edición. Sin jactarnos de tener siempre la razón y dejando puntos oscuros, pero no endiosándonos como si editáramos un Esquilo mejor que el de Esquilo.



## MUJERES BÁRBARAS EN PLUTARCO: VIDAS DE LÚCULO Y POMPEYO

ROSA M<sup>a</sup>. AGUILAR  
Universidad Complutense (Madrid)

Cuando hace algún tiempo realicé un estudio de las mujeres de Pompeyo en la *Vita* plutarquea, me interesó vivamente su correlato dentro del mundo no romano, o bárbaro al decir de Plutarco, el de las mujeres de Mitrídates. Naturalmente hay grandes diferencias en la presentación de unas y otras por parte de nuestro autor. Las cinco esposas de Pompeyo van adquiriendo peso paulatinamente, desde la primera y casi ignorada Antistia hasta Julia y Cornelia, las dos últimas, —no debemos olvidar que se trata de su biografía—. Las concubinas de Mitrídates ocupan naturalmente un espacio menor y, sin embargo, lo que se nos cuenta de sus vidas y sus acciones está lleno de viveza y frescura. De otra parte, la *Vida* de Lúculo ofrecía la información que faltaba para completar el cuadro de las mujeres de Mitrídates. Pues bien, este pequeño apunte se me quedó pendiente con el deseo de retomarlo y ahora es la ocasión de dedicárselo al Prof. José García López, tan buen conocedor de Plutarco y tan buen amigo.

1. Comenzaremos por el texto del *Pompeius* donde se relata la escapada del rey tras la derrota y se nos presenta a su concubina Hipsicratía, ‘la de la más elevada fuerza’:

*Pomp.* 32, 7-9: Αὐτὸς δὲ Μιθριδάτης ἐν ἀρχῇ μὲν ὀκτακοσίοις ἱππεῦσι διέκοψε καὶ διεξήλασε τοὺς Ῥωμαίους, ταχὺ δὲ τῶν ἄλλων σκεδασθέντων ἀπελείφθη μετὰ τριῶν. ἐν οἷς ἦν Ὑπικράτεια παλλακίς, αἰ μὲν ἀνδρώδης τις οὖσα καὶ παράτολμος· Ὑπικράτην γοῦν αὐτὴν ὁ βασιλεὺς ἐκάλει· τότε δὲ ἀνδρὸς ἔχουσα. Πέρσου στολὴν καὶ ἵππον οὔτε τῷ σώματι πρὸς τὰ μήκη τῶν δρόμων ἀπηγόρευσεν οὔτε θεραπεύουσα τοῦ βασιλέως τὸ σῶμα καὶ τὸν ἵππον ἐξέκαμεν, ἄχρι ἥκον εἰς χωρίον Σίνωρα χρημάτων καὶ κειμηλίων βασιλικῶν μεστόν.

“El propio Mitrídates al comienzo irrumpió con ochocientos jinetes y escapó a los romanos, pero como los demás se dispersaron rápidamente quedó con tres. Entre éstos se encontraba su concubina Hipsicratía, siempre varonil y muy temeraria. En efecto, el rey la llamaba Hipsicrates. Entonces vestía traje de varón persa y montaba a caballo y ni cedió su cuerpo ante la longitud de

las carreras ni se cansó de cuidar al rey y a su caballo, hasta que llegaron a la fortaleza de Sinoria, llena de riquezas y de joyas reales<sup>1</sup>.”

Nada más sabríamos de Hipsicratía, si no fuera por Valerio Máximo que hace un relato algo diferente, pues la llama “reina” y la considera esposa de Mitrídates: *Hypsicratea quoque regina Mithridatem coniugem suum effusis caritatis habenis amavit*, ... (4, 6, ext. 2); y explica que sus cabellos cortos y el traje de hombre se debían al decoro y respeto por el rey y para hacer más fácil el seguirle a caballo en sus trabajos y peligros. Luego ya alude a la derrota de Mitrídates ante Pompeyo y cómo fue entonces Hipsicratía su alivio y consuelo acompañándole en su huida.

Plutarco, unos capítulos después, habla de las concubinas que le fueron entregadas a Pompeyo tras su victoria y de su honesto comportamiento con ellas. Hay una especial mención de una de ellas, Estratonice:

*Pomp.* 36, 2-4: “Οσαι δὲ τῶν Μιθριδάτου παλλακίδων ἀνήχθησαν, οὐδεμίαν ἔγνω, πάσας δὲ τοῖς γονεῦσι καὶ οἰκείοις ἀνέπεμπεν. ἦσαν γὰρ αἱ πολλαὶ θυγατέρες καὶ γυναῖκες στρατηγῶν καὶ δυναστῶν. Στρατονίκη δέ, ἡ μέγιστον εἶχεν ἀξίωμα καὶ τὸ πολυχρυσότατον τῶν φρουρίων ἐφύλαττεν, ἦν μὲν, ὥς ἔοικε, ψάλτου τινὸς οὐκ εὖτυχοῦς τᾶλλα, πρεσβύτου δὲ θυγάτηρ, οὕτω δὲ εὐθύς εἶλε παρὰ πότον ψήλασα τὸν Μιθριδάτην, ὥστε ἐκείνην μὲν ἔχων ἀνεπαύετο, τὸν δὲ πρεσβύτην ἀπέπεμψε δυσφοροῦντα τῷ μηδὲ προσήσεως τυχεῖν ἐπιεικοῦς.

“No tuvo relación con ninguna de las concubinas de Mitrídates que le fueron llevadas a su presencia y a todas las envió con sus padres y familiares. Pues la mayoría eran hijas y mujeres de generales y dinastas. Pero Estratonice, que era tenida en la máxima estimación y que guardaba la fortaleza más rica en oro, era, al parecer, hija de un músico no muy afortunado y viejo. En una ocasión en que tocaba la lira en un banquete conquistó así a Mitrídates, de suerte que durmió con ella y envió fuera al viejo, disgustado por no haber obtenido una palabra amable.”

El relato prosigue con la fortuna que obtuvo, sin embargo, el viejo músico por obra del rey y gracias a su hija. El final del relato cuenta cómo Estratonice entrega la fortaleza a Pompeyo y le hace magníficos regalos. Pompeyo, con gran templanza, sólo admite los que servirían para ornato de los templos o para realzar su triunfo. Después despidió a Estratonice como dueña del resto de los tesoros. Así hace Plutarco la etopeya de su personaje, caracterizándole por su magnanimidad. No en vano su sobrenombre era el de Magno. Sin embargo, de modo más prosaico Apiano liga la entrega por Estratonice de

<sup>1</sup> Sobre Sinoria, véase Estrabón, 12, 3, 28: τούτων δ' ἦν ἀξιολογώτατα ταῦτα, “Υδαρὰ καὶ Βασγοιδάριζα καὶ Σινωρία, ἐπιπεφυκὸς τοῖς ὁρίοις τῆς μεγάλης Ἀρμενίας χωρίον, διόπερ Θεοφάνης Σινωρίαν παρωνόμασεν.

la fortaleza y sus tesoros a la salvación de su hijo Sifares<sup>2</sup>. Poco después, en el c. 37, 3 hay una referencia a Mónica<sup>3</sup>. Es cuando Pompeyo se ha apoderado de la Fortaleza Nueva y ha encontrado allí los documentos secretos de Mitrídates. Entre otra mucha documentación se hallaba la correspondencia amorosa entre el rey y Mónica, cartas apasionadas y licenciosas, al decir de Plutarco. De Mónica veremos a continuación lo que cuenta de ella la biografía de Lúculo. Cuando encuentra sus cartas Pompeyo, ella ya había muerto tras la derrota de Mitrídates ante Lúculo. Era éste quien estuvo primero al mando de la campaña contra el rey del Ponto hasta que Pompeyo fue investido de máximos poderes por el pueblo tras su victoria en la guerra contra los piratas, poderes que, según Plutarco, fueron casi tan absolutos como los de Sila. Su reacción de disgusto ante esta designación, bastante fingida, desagradó incluso a sus amigos, quienes sabían de su enemistad con Lúculo<sup>4</sup>.

2. La biografía de Lúculo, sin embargo, nos presenta un cuadro diferente de la familia de Mitrídates en el que no figura Hipsicratía. Se trata de un episodio anterior en la vida del monarca, el de su derrota ante Lúculo, —a quien Roma había encomendado antes la guerra contra el peligroso rey del Ponto—, y el de la toma de Cabiras y otro buen número de plazas fuertes. Es así como sabemos de la crueldad del rey, quien tenía en prisión en estos lugares a muchos griegos y también a parientes del rey. Por eso, gracias a Lúculo, se salva Nisa, una hermana del rey, mientras que sus otras hermanas y mujeres son condenadas a morir por él mismo, sin duda para evitar que cayeran prisioneras y se vieran sometidas a una condición impropia de su rango:

*Luc.*, 18, 2-9: ἑάλω δὲ καὶ ἀδελφὴ τοῦ Μιθριδάτου Νύσσα σωτήριον ἄλωσιν· αἱ δ' ἀπωτάτω τοῦ κινδύνου καὶ καθ' ἡσυχίαν ἀποκεῖσθαι δοκοῦσαι περὶ Φαρνάκειαν ἀδελφαὶ καὶ γυναῖκες οἰκτρῶς ἀπώλοντο, Μιθριδάτου πέμψαντος ἐπ' αὐτάς ἐκ τῆς φυγῆς Βακχίδην εὐνοῦχον. ἦσαν δὲ μετὰ πολλῶν ἀδελφαί τε δύο τοῦ βασιλέως, Ῥωξάνη καὶ Στάτειρα, περὶ τετταράκοντα ἔτη παρθενεύόμεναι, ...

“Fue hecha prisionera Nisa, una hermana de Mitrídates, y su captura fue su salvación. Sin embargo, las hermanas y mujeres, que parecían estar muy lejos del peligro y en paz en Farnacia, perecieron lamentablemente, al enviar Mi-

<sup>2</sup> La traición de Estratonice fue castigada por Mitrídates con la muerte de su hijo Sifares que ella hubo de contemplar: Στρατονίκη δέ, μία τῶν Μιθριδάτου παλλακῶν ἢ γυναικῶν, ἣ τοῦδε τοῦ φρουρίου τὴν ἐπιστήμην καὶ φυλακὴν ἐπετέτραπτο, περιόντος ἐπὶ τὸν Πόντον τοῦ Μιθριδάτου τὸ φρούριον ἐνεχείρισε τῷ Πομπηίῳ καὶ τοὺς θησαυροὺς ἀγνοουμένους ἐμήνυσεν, ἐπὶ συνθήκῃ μόνῃ τῇδε, ὅτι οἱ τὸν υἱὸν Ξιφάρην ὁ Πομπήιος, εἰ λάβοι, περισώσει. καὶ ὁ μὲν, τοῖς χρήμασιν ἐπιτυχῶν, ὑπέσχητο αὐτῇ τὸν Ξιφάρην καὶ ἐδεδώκει φέρεσθαι καὶ τὰ ἴδια· αἰσθόμενος δὲ τῶν γεγονότων ὁ Μιθριδάτης κτείνει τὸν Ξιφάρην ἐπὶ τοῦ πόρου, ἐφορώσης τῆς μητρὸς πέραθεν, καὶ ἐξέριπεν ἄταφον. App., *Mithr.* 503-506.

<sup>3</sup> Sobre Estratonice y Mónica comparar las escuetas notas en Apiano, *Mithr.* 81-82.

<sup>4</sup> *Pomp.* 30, 5-8.

trídates contra ellas desde su huida al eunuco Bacquides<sup>5</sup>. Estaban entre otras muchas dos hermanas del rey, Roxana y Estatira, que ya en la cuarentena permanecían solteras.”

Viene luego la historia de las dos esposas jónicas de Mitrídates y, en especial la de Mónica de Mileto, la cual ante el acoso del rey no había cedido a su solicitud sin asegurarse antes la condición de reina:

....καὶ γαμεταὶ δύο, γένος Ἰωνίδες, Βερενίκη μὲν ἐκ Χίου, Μονίμη δὲ Μιλησία. ταύτης ὁ πλεῖστος ἦν λόγος ἐν τοῖς Ἑλλησιν, ὅτι τοῦ βασιλέως πειρῶντος αὐτὴν καὶ μυρίους πεντακισχιλίους χρυσοῦς προσπέμψαντος ἀντέσχε, μέχρι οὗ γάμων ἐγένοντο συνθήκαι καὶ διάδημα πέμψας αὐτῇ βασίλισσαν ἀνηγόρευσεν. αὕτη καὶ παρὰ τὸν ἄλλον χρόνον ἀνιαρῶς εἶχε, καὶ ἀπεθρήνει τὴν τοῦ σώματος εὐμορφίαν, ὥς δεσπότην μὲν ἀντ’ ἀνδρὸς αὐτῇ, φρουρὰν δὲ βαρβάρων ἀντὶ γάμου καὶ οἴκου προξενήσασαν, πόρρω δὲ πού τῆς Ἑλλάδος ἀπωκισμένη τοῖς ἐλπισθεῖσιν ἀγαθοῖς ὄναρ σύνεστι, τῶν δ’ ἀληθινῶν ἐκείνων ἀπεστέρηται.

“Y dos esposas de raza jonia, Berenice de Quíos y Mónica de Mileto. La fama de ésta era grande entre los griegos porque, como el rey quería poseerla y envió de antemano quince mil piezas de oro, ella se le opuso hasta que se hicieron contratos de matrimonio y, tras enviarle una diadema, la nombró reina. Ella se tenía por desdichada todo el tiempo después, lamentaba la belleza de su cuerpo la cual, a su parecer, le había proporcionado un amo en lugar de un marido, una fortaleza de bárbaros en lugar de un matrimonio y una casa y, habitando muy lejos de Grecia los bienes esperados eran para ella un sueño, mientras se veía privada de aquellos bienes verdaderos.”

Con el término γαμεταί usado por Plutarco, se nos asegura la condición de esposas legítimas de estas dos griegas, lo que de otra parte ya estaba puntualizado en el caso de Mónica por el relato del cortejo que Mitrídates le había hecho hasta conseguirla finalmente y concederle el título de reina. La muchedumbre de esposas nos asegura la condición de bárbaro para este rey, por más que su corte aparezca bastante helenizada. Sin duda este gineceo de Mitrídates sería variopinto y daría lugar a no pocos incidentes domésticos, de lo que nada se nos cuenta. En cambio, para el orgullo del rey debía de ser capital que sus mujeres, incluidas ahí las de su familia consanguínea, no pudieran caer en manos del enemigo como vemos por la continuación del relato.

Veamos primero la muerte de Mónica:

<sup>5</sup> Apiano, *Mithr.*, 368-9, contando la historia sucintamente lo llama Bacco.

καὶ δὴ τοῦ Βακχίδου παραγενομένου καὶ προστάξαντος αὐταῖς ἀποθνήσκειν, ὡς ἐκάστη δοκοίη ῥᾶστον εἶναι καὶ ἀλυπότατον, περισπᾶσασα τῆς κεφαλῆς τὸ διάδημα τῷ τραχήλῳ περιῆψε καὶ ἀνήρτησεν ἑαυτήν. ταχὺ δ' ἀπορραγέντος, ᾧ κατηραμένον' ἔφη ῥάκος, οὐδὲ πρὸς τοῦτό μοι χρήσιμον ἔστι·' κάκεῖνο μὲν ἀπέρριψε προσπτύσασα, τῷ δὲ Βακχίδῃ τὴν σφαγὴν παρέσχευεν.

“Y cuando ya se presentó Bacquides y les dio la orden de morir como a cada una le pareciera más fácil e indoloro, arrancándose de la cabeza la diadema la ató a su cuello y se colgó. Al romperse inmediatamente la diadema dijo: “¡Maldito jirón, ni para esto me serás de utilidad!”, se la arrancó escupiendo encima y ofreció su cuello a Bacquides para el degüello.”

Parece, tras el relato de Plutarco, que Mónica tenía razón en sus presentimientos pero, aunque sepamos menos por él de la vida anterior de Berenice, su muerte resulta igualmente desdichada:

ἡ δὲ Βερενίκη κύλικα φαρμάκου λαβοῦσα, τῆς μητρὸς αὐτῇ παρούσης καὶ δεομένης, μετέδωκε, καὶ συνεξέπιον μὲν ἀμφοτέραι, ἥρκεσε δ' ἡ τοῦ φαρμάκου δύναμις εἰς τὸ ἀσθενέστερον σῶμα, τὴν δὲ Βερενίκην οὐχ ὅσον ἔδει πιοῦσαν οὐκ ἀπήλλαξεν, ἀλλὰ δυσθανατοῦσα τοῦ Βακχίδου σπεύδοντος ἀπεπνίγη.

“Berenice, tras coger la copa del veneno, se la dio a su madre que estaba allí y se lo pedía. Bebieron ambas, pero la fuerza del veneno bastó para un cuerpo debilitado, no tanto para Berenice que no había bebido suficiente y a ella moribunda la ahogó Bacquides que tenía prisa.”

Por último, se nos cuenta el fin de las otras hermanas solteras de Mitridates, ante cuyo final se ha considerado antes como suerte la de la otra, Nisa:

λέγεται δὲ καὶ τῶν ἀγάμων ἀδελφῶν ἐκείνων τὴν μὲν ἐπαρωμένην πολλὰ καὶ λοιδοροῦσαν ἐκπιεῖν τὸ φάρμακον, τὴν δὲ Στάτειραν οὔτε δύσφημόν τι φθεγξαμένην οὔτ' ἀγεννές, ἀλλ' ἐπαινοῦσαν τὸν ἀδελφόν, ὅτι περὶ τοῦ σώματος κινδυνεύων οὐκ ἡμέλησεν αὐτῶν, ἀλλὰ προὔνοησεν ἐλευθέρως καὶ ἀνυβρίστους ἀποθανεῖν. ταῦτα μὲν οὖν φύσει χρηστὸν ὄντα καὶ φιλόανθρωπον ἡνία τὸν Λεύκολλον.

“Se cuenta también que de aquellas hermanas solteras la una bebió el veneno entre maldiciones y reproches, mientras que Estatira sin proferir nada malo ni innoble sino alabando a su hermano, porque corriendo peligro por su vida no se despreocupó de ellas, sino que previó que murieran libres y sin sufrir injurias. Pues bien, estos hechos afligían a Lúculo, que era un hombre bondadoso y humano.”

El colofón del relato, la pena de Lúculo, le sirve a nuestro autor para trazar el retrato moral de su biografiado. Sin duda, también apoya esta imagen la forma en que cuenta la suerte última de las mujeres de Mitridates, si se compara con otros relatos más escuetos y duros como el de Apiano<sup>6</sup>, donde parece como si a aquél sólo le interesara el honor familiar y real sin parar en medios para conseguirlo.

3. A la vista de estos relatos se nos ocurren algunas consideraciones finales.

3.1. En primer lugar nos preguntamos por las esposas y concubinas de Mitridates. Ante los nombres que encontramos en los historiadores y en Plutarco se comprende que muchas de sus mujeres eran griegas. Sabemos que Mónica era de Mileto y Berenice de Quíos. Por otra parte, ni Plutarco ni Valerio Máximo informan sobre la patria de Hipsicratía, pero su nombre nos asegura que su patria también sería griega. No todas, sin duda, lo serían. Su “harén” estaría compuesto de otras mujeres asiáticas. La difusión de la lengua y la cultura griegas desde la muerte de Alejandro nos hacen suponer una corte fuertemente helenizada, aunque por otra parte el rey practicase indudablemente la poligamia. El vecino estado de Commagene, con cuyo rey Antíoco mantuvo relaciones Mitridates, debía de estar asimismo bastante helenizado si pensamos en las inscripciones funerarias que se erigieron en su honor mismo y de los reyes antepasados, en las que el propio Antíoco debió seguramente intervenir.

3.2. Ante la muerte de las esposas, concubinas y hermanas por diversos procedimientos, el veneno, el ahorcamiento, la espada... nos debemos plantear si se trata de suicidio o de verdaderas ejecuciones<sup>7</sup>. Los suicidios de mujeres aparecen desde muy pronto en la literatura griega como ocurridos o como pensados. Baste recordar el relato de la muerte de Epicasta en la *Odisea* para lo primero o las sugerencias de Helena sobre darse muerte en la *Iliada*.<sup>8</sup> La tragedia muestra un centón más de ejemplos que, en algunos casos, pueden aparecer como sacrificio voluntario en aras del bien común, como sucede con personajes femeninos de Eurípides tales como Macaria o Ifigenia<sup>9</sup>. También Plutarco ha presentado como modelo de grandeza a aquellas mujeres que han asumido la propia muerte para evitar el deshonor. Así Camma muere a la vez que Sinorix, para vengarse

<sup>6</sup> App. *Mithr.* 368-369: ὅτε δὴ καὶ μάλιστα τῆς ἀρχῆς ἀπογνοῦς ὁ Μιθριδάτης Βάκχον εὐνοῦχον ἐπέμπευ ἐς τὰ βασιλεια, τὰς ἀδελφὰς αὐτοῦ καὶ τὰς γυναῖκας καὶ παλλακὰς, ὅπῃ δύναίτο, ἀνελοῦντα. αἱ μὲν δὴ διεφθεύροντο ξίφεσι καὶ φαρμάκοις καὶ βρόχοις, δεινὰ ποιοῦσαι.

<sup>7</sup> Sobre la elección de medio, espada o cuerda para ahorcarse, ya encontramos ejemplo en las hermanas de Orestes. Véase E., *Or.* 945 ss.

<sup>8</sup> *Od.* XI 271 ss.; *Il.* III 173 ss. También se muestra propicia a darse muerte para evitar problemas Penélope en *Od.* XX, 61 ss.

<sup>9</sup> *Iph. Aul.* 1375 ss.

de él y no tener que seguir viviendo deshonrada con el asesino de su marido<sup>10</sup>. En cualquier caso, Plutarco no parece escandalizarse ante la muerte, bastante obligada sin duda, de estas mujeres y sólo se manifiesta que su pensamiento pudiera ser diferente en el comentario que hace sobre la salvación de Nisa en el *Lúculo*<sup>11</sup>.

3.3. ¿Qué pensaba Plutarco de estos suicidios? En *De comm. not. adv. Stoicos* Plutarco se opone al suicidio tal como él expone, no sin una cierta tergiversación, las teorías de Crisipo. En efecto, nuestro autor critica la doctrina de la Estoa según la cual sería más aconsejable el suicidio del que es feliz:

Παρά τὴν ἐννοιάν ἐστιν ἄνθρωπον, ᾧ πάντα τὰγαθὰ πάρεστι καὶ μηδὲν ἐνδεῖ πρὸς εὐδαιμονίαν καὶ τὸ μακάριον, τούτῳ καθήκειν ἐξάγειν ἑαυτόν.

“Contrario a la noción común es que un hombre que posee todos los bienes y nada le falta para la felicidad y bienaventuranza, deba suicidarse.”

Y resaltando el absurdo de que quien vive en medio de desdichas debería, sin embargo, continuar viviendo prosigue:

ἐτι δὲ μᾶλλον, ᾧ μηδὲν ἀγαθὸν ἐστι μηδ' ἔσται, τὰ δεινὰ δὲ πάντα καὶ τὰ δυσχερῆ καὶ κακὰ πάρεστι καὶ παρέσται διὰ τέλους, τούτῳ μὴ καθήκειν ἀπολέγεσθαι τὸν βίον, ...

“Pero más aún que, a quien no posee ni poseerá bien alguno sino que vive y vivirá hasta el final en medio de todos los males terribles y desgraciados, a ése le convenga no dejar la vida...” (1063.-1063D)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Mul. uirt.*, 257F-258C. Sobre el personaje de Camma, que también aparece en el *Amatorius*, (768B-D), véase de Ph. A. Stadter, *Plutarch's Historical Methods. An Analysis of the Mulierum Virtutes*, Harvard Univ. Press, 1965, pp. 103-106. Este Sinorix, que podría ser el padre de Deiotaro I, viviría en el primer cuarto del s. I. A. C. y la historia de Camma sería casi coetánea con las de las mujeres que nos ocupan.

<sup>11</sup> Como dice R. Hirzel, *Der Selbstmord*, Darmstadt, WB, 1977, p. 39: “Mit diesem Motiv verband sich ein anderes, und beide erklären, weshalb ein solches Verfahren nicht bloss als einzelner Akt souveräner Willkür, sondern auch als bleibende Institution bei verschiedener Völkern und zu verschiedenen Zeiten begegnet”.

<sup>12</sup> Continúa el texto: ἀν μή τι νῆ Δία τῶν ἀδιαφόρων αὐτῷ προσγένηται. ταῦτα τοῖνυν ἐν τῇ Στοᾷ νομοθετεῖται, καὶ πολλοὺς μὲν ἐξάγουσι τῶν σοφῶν ὡς ἄμεινον εὐδαιμονοῦντας πεπαῦσθαι, πολλοὺς δὲ κατέχουσι τῶν φαύλων ὡς καθήκοντος αὐτοῖς ζῆν κακοδαιμονοῦντας.

“A no ser que se le añada alguna de las cosas indiferentes. Pues bien, esa es la legislación de la Estoa y a muchos sabios les han hecho quitarse la vida en la idea de que es mejor terminar mientras se es feliz, y a muchos necios se lo han impedido por serles conveniente vivir en la infelicidad.”

Véase n. 70, *ad loc.* en *Moralia* (Obras morales y de costumbres) XI, ed. de Raúl Caballero, Madrid, Gredos, 2004, p. 290.

Por su forma de manifestarse —aunque su exposición de la doctrina estoica sea sesgada— parece que a Plutarco le resultaban adecuadas tales muertes que evitarían una vida llena de desgracias. En este sentido se acercaría a Platón en su pensamiento, cosa normal por otra parte, en cuanto éste justificaba el suicidio en casos especiales, como los de enfermedades dolorosas o males irresolubles<sup>13</sup>.

De este modo, todas las muertes obligadas de estas mujeres, víctimas de su elevada alcurnia, no le provocan crítica alguna, salvo en el caso ya recordado de Nisa. Parece, finalmente, como que esas otras mujeres griegas y ‘bárbaras’ a un tiempo, forzadas al suicidio, no le merecieran ni un comentario porque quizá, a su parecer, no hicieron sino seguir el destino inexorable aparejado a la elevada condición a la que habían accedido cuando abandonaron sus patrias griegas para ocupar un puesto más en el gineceo de Mitridates.

---

<sup>13</sup> *Leges* IX 873c-d.



## HÉCUBA, MATER ORBA (OV. MET. XIII 399-575)\*

MARÍA CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN  
ROSA MARÍA IGLESIAS MONTIEL  
Universidad de Murcia

*Omnia perdidimus*. Estas palabras llenas de angustia que leemos en *Met.* XIII 527 pueden ser un eco de los lamentos que las mujeres vencidas emiten en múltiples lugares de *Troyanas* y de *Hécuba* de Eurípides, llorando la destrucción de su patria y su condición de cautivas que han de abandonar la Troya asolada. No obstante, cuando Ovidio las pone en boca de Hécuba, está transmitiendo la desesperación absoluta de una mujer que, poderosa antes social y políticamente, constata ahora que ha quedado en la más completa de las soledades al haber sucumbido todos los miembros de su familia (excepción hecha de Polidoro). Todo el pasaje del destierro de las troyanas gira en torno a esta idea, los sufrimientos de Hécuba, para lo cual Ovidio utiliza su magistral técnica poética de mezcla de géneros, combinando datos que extrae del caudal épico, pero sobre todo del drama, consiguiendo un patetismo que llega incluso a superar el que emana de la *actio* trágica de los modelos conservados. De las obras literarias que de la antigüedad nos han llegado, es evidente la presencia de las dos tragedias de Eurípides mencionadas, sin que podamos saber hasta qué punto ha habido influencia de otras obras teatrales posteriores, tanto griegas como romanas; el dramatismo de la situación tratada no impide, empero, que muchos de los detalles del episodio tengan su origen en la epopeya griega, tanto en la homérica como en las pertenecientes al ciclo épico de los posthomérica, así como es perceptible la huella de los libros II y III de la *Eneida* de Virgilio<sup>1</sup>. En las líneas

---

\* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación FS00441/PI/04, subvencionado por la Fundación Séneca de la CARM.

<sup>1</sup> Para los resúmenes de *Aen.* II y comienzos del III, cf. S. Döpp, *Virgilischer Einfluss im Werk Ovids*, München, 1968, pp. 130-131. En lo referente al posible papel de intermediario de las *Hécubas* de Enio y Acio, del *Alejandro* de Enio y de la *Iliona* de Pacuvio, cf. P. Venini, “L’*Hecuba* di Euripide e Ovidio. *Met.* XIII 429-575”, *RIL* 85, 1952, pp. 364-367, G. D’Anna, “La tragedia latina arcaica nelle ‘Metamorfosi’”, en *ACO, Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*, Roma 1959, vol. II, pp. 217234, J.P. Néraudau, “La métamorphose d’ Hécube (Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 538-575)”, *BAGB*, 1981, pp. 35-51 y F. Bömer, *Metamorphosen*, Komm. von, Heidelberg, vol. VI 1982, pp. 308-309. Acerca del motivo de la tristeza en este pasaje, cf. C. Hollenburger-Rusch, *Liquitur in lacrimas. Zur Verwendung des Tränenmotivs in den Metamorphosen Ovids*, Hildesheim-Zürich-New York, 2001, pp. 106-119.

que siguen estudiaremos de qué modo el poeta compone sus “Troyanas” y en especial su “Hécuba” siguiendo el guión euripídeo, que va entretejiendo con datos procedentes del género épico para que, lo que aparentemente es igual, resulte absolutamente nuevo gracias a pequeñas pero importantes innovaciones.

En el libro XII de las *Metamorfosis*, los relatos sobre Troya hasta la muerte de Aquiles están basados fundamentalmente en la epopeya (*Iliada*, Ciclo épico), en cambio el XIII se inicia con el *armorum iudicium*, que, aunque ya mencionado en la *Odisea* y en la *Etiópide*, es un argumento fundamentalmente de tragedia que a su vez era tema preferido en los ejercicios de las escuelas de retórica; Ovidio tamiza ambos tratamientos, especialmente el retórico, pero aprovecha el resultado del litigio para, mediante el término *victor* (XIII 399), efectuar la transición cronológica al viaje de Ulises a Lemnos, con lo que claramente sigue el *Filoctetes* de Sófocles, es decir toma partido por la tragedia en detrimento de la *Ilias parva*, en la que es Diomedes el encargado de traer las armas de Hércules. No parece interesado Ovidio en concederle mayor protagonismo al de Ítaca, pues silencia otros dos grandes sucesos situados cronológicamente entre la vuelta de Lemnos y la definitiva caída de Troya, a saber el robo del Paladio y la estratagema del caballo, en los que fueron determinantes la actuación y el ingenio de Ulises. La ausencia de este héroe es una constante en la reescritura del drama de las troyanas, donde no hay mención alguna de la responsabilidad del itacense en las decisiones de los griegos de dar muerte a Astianacte y Polixena, reflejadas por las palabras de Taltibio en *Troyanas* (721-725) y del coro en *Hécuba* (130-145) y en el agón de *Hécuba* (218-331) entre la otrora reina de Troya y el propio Ulises<sup>2</sup>, en el que la madre fundamenta su argumentación para intentar salvar a su hija en razones políticas, que poco interesan a Ovidio. Es más, se apresura el sulmonés en adelantarnos la conclusión del episodio, que sólo tiene que ver con el final de la *Hécuba*, pues da paso al relato sobre las desgracias de las troyanas con un resumen, una auténtica *hypothesis*, del drama en XIII 404-407:

*Troia simul Priamusque cadunt, Priameia coniunx  
perdidit infelix hominis post omnia formam  
externasque novo latratu terruit auras,  
longus in angustum qua clauditur Hellespontus.*

Estos versos, cuya autenticidad ha sido puesta en duda<sup>3</sup>, tienen en nuestra opinión el mismo importante papel que tantos otros a lo largo del poema: recuerdan una metamorfosis, introduciendo el episodio que sirve de *aition* a tal cambio de forma, con el que

<sup>2</sup> Cuando estábamos preparando este artículo tuvimos la enorme fortuna de asistir a la representación de la *Hécuba* de Eurípides, en versión de J. L. Navarro, el 24 de junio de 2005 en el teatro romano de Segóbriga, por el Grupo Helios dirigido por G. López. La fuerza interpretativa de Carmen M<sup>a</sup> Ávila en el papel de la anciana reina nos hizo partícipes de la catarsis de todo del auditorio, pero además creímos gozar de la misma sensación que pudo tener Ovidio como espectador de su tiempo y comprendimos cuál sería su inspiración para su reescritura de la tragedia euripídea.

<sup>3</sup> Sobre ello, cf. F. Bömer, *op. cit.*, p. 299.

concluirá el relato. Además Ovidio declara paladinamente que va a seguir la *Hécuba* de Eurípides, primer autor que habla de la transformación de Hécuba en perra. Pero no lo hará de forma inmediata, sino que, hasta llegar a los acontecimientos contenidos en esa tragedia, en lugar de ceñirse a un solo modelo, que bien podían ser las *Troyanas*, va entrelazando los datos extraídos de los dramas con los procedentes de epopeyas. Así, a partir del v. 408 se inicia el relato de las desgracias de las cautivas dardanias, en una aparente adaptación de *Troyanas*, pues *Met.* XIII 409-410 (*exiguumque senis Priami Iovis ara cruorem / conbiberat*) bien pueden ser leídos como un eco de *Tr.* 16-17 en que se menciona el asesinato de Príamo (πρὸς δὲ κρηπίδων βάθοις / πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανόν), pero más semeja que Ovidio no quiere extenderse en un episodio muy conocido por sus lectores y que ya había sido objeto de un pormenorizado desarrollo en Verg. *Aen.* II 506-558. Por otra parte, la descripción de la afrenta sufrida por Casandra (*Met.* XIII 410-411: *tractisque comis antistita Phoebe / non profecturas tendebat ad aethera palmas*) no es reminiscencia de la escueta respuesta de Posidón<sup>4</sup> a Atenea en *Tr.* 70 sino indudable adaptación de Virgilio *Aen.* II 402-406<sup>5</sup>, que le ha servido además de intermediario con la *Iliupersis*, tanto en la alusión a la muerte de Príamo (Allen V 107, 30-31) como en lo concerniente a la deshonrosa actuación de Áyax Oileo (Allen V 108, 2-3).

Ovidio tiene también muy presentes los versos virgilianos en los que está descrita la actitud de las mujeres dentro del palacio en los primeros momentos del fin de Troya, cuando los griegos entran a saquear y van en busca de Príamo para darle muerte<sup>6</sup>, pues con gran similitud léxica leemos en *Met.* XIII 412-413: *Dardanidas matres patriorum signa deorum, / dum licet, amplexas succensaque templa tenentes*, si bien el momento es diferente: ya ha muerto Príamo, ya están siendo arrebatadas por los griegos, por lo que es mucho más intenso todavía el patetismo de esos brazos adheridos a las puertas y altares de los templos de las aterradas troyanas. Sin embargo, el verso con el que culmina la frase (414: *invidiosa trahunt victores praemia Grai*) constituye una sutil referencia a que las cautivas no asignadas directamente a un dueño han sido sorteadas entre los griegos, un sorteo descrito pormenorizadamente por Taltibio en *Tr.* 235 ss., pero al que se alude tanto en el prólogo por boca de Posidón (*Tr.* 28-29), cuyo δεσπότης está recogido por el *victores* ovidiano, como en las palabras de Hécuba (143-145)<sup>7</sup>; además, la inmediata alusión a la muerte de Astianacte hace pensar que ya ha habido sorteo, es decir que en este concreto lugar sí se está siguiendo la sucesión de los hechos de

<sup>4</sup> En *Troyanas* tanto el dios del mar (vv. 41-44), como Taltibio en su respuesta a Hécuba (247-252) y la propia Casandra en su presencia en escena (vv. 308-461) hacen hincapié tan sólo en la condición de esclava y concubina de Agamenón.

<sup>5</sup> *Ecce trahebatur passis Priameia virgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae, / ad caelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant vincula palmas.*

<sup>6</sup> *Aen.* II 489-490 *tum pauidae tectis matres ingentibus errant / amplexaeque tenent postis atque oscula figunt.*

<sup>7</sup> *Tr.* 28-29: πολλοῖς δὲ κωκυτοῖσιν αἰχμαλωτίδων / βοῶι Σκάμανδρος δεσπότης κληρουμένων, y 143-145: ἀλλ' ὦ τῶν χαλκεργέων Τρώων / ἄλοχοι μέλεια / καὶ κόραι δύνυμφαι.

*Troyanas*, donde, como es sabido, el anuncio de la decisión de dar muerte al niño la comunica Taltibio a Andrómaca, cuando ya se conoce a quién ha sido asignada cada una de las mujeres importantes (*Tr.* 709 ss.).

El sentimiento con el que Ovidio trata la muerte de Astianacte y la ternura que emana de sus palabras al narrar cómo ha sido lanzado de las mismas murallas en las que su madre le mostraba a Héctor, no los encontramos en las obras conservadas, pues la muerte del niño es presentida por su madre Andrómaca en *Il.* XXIV 734-735, se cuenta en *Iliupersis* (Allen V 108, 8-9), se describe en Eur. *Andr.* 9-11, pero en todos estos lugares tan sólo se refiere, con mayor o menor extensión, la lamentable situación de la ausencia de su padre para protegerlo o que con su muerte se pierde toda esperanza de supervivencia para Troya, aunque todas las referencias a Astianacte dejan traslucir una gran simpatía de los autores hacia el niño, lo que provoca la compasión del lector; es muy probable que fuera Acio en su *Astianacte* el que describiera con todo detalle la escena que Ovidio vívidamente narra, en la que, por otra parte, Andrómaca, pendiente de su hijo, prefigura a Hécuba que también va a ser privada de la descendencia que aún vive.

Seguidamente, como transición, recuerda el sulmonés cómo las dardanias se alejan de Troya, es decir los versos finales de *Troyanas* (1287 ss.) en que Hécuba y el coro lamentan la visión de la asolada patria cuando se dirigen a las naves, pues leemos en *Met.* XIII 420-421: *'Troia, vale! rapimur' clamant; dant oscula terrae / Troades et patriae fumantia tecta relinquunt*. Creemos con F. Bömer que cuando Ovidio escribe *ultima conscendit classem ... / Hecube* (*Met.* XIII 422-423) no se debe a que Hécuba por su rango cierre el grupo de las mujeres sino que se trata de una concesión a un planteamiento poético; tampoco es una deuda porque así ocurriera en la tragedia eurípidea, donde no se especifica si el coro sigue o antecede a la reina. La cláusula parentética del v. 422: (*miserabile visu*) nos hace pensar que no sólo mostraría la conmiseración del autor ante el terrible destino de la reina que sube a una nave como esclava, sino que igualmente serviría para evocar en los lectores la escena del final de *Troyanas* de Eurípides que tan bien conocían. Pero, sobre todo, Ovidio crea un insuperable intertexto al utilizar la misma expresión y en el mismo lugar del verso que Virgilio en *Aen.* I 111, referida a la tormenta que han provocado los vientos liberados por Eolo a ruegos de Juno, para dar coherencia épica al relato trágico, es decir para anunciar que las naves a las que suben las cautivas van a sufrir unos infortunios similares a los que en la obra virgiliana padecen los enéadas y que, como en la epopeya, se deben a deseo de venganza de una divinidad: Juno en *Eneida* y Atenea en *Troyanas*, pues en los vv. 65-94, ofendida por la afrenta a sus altares, la diosa le ha pedido a Posidón un mar embravecido para obstaculizar el regreso de los aqueos, que portan consigo a las cautivas troyanas.

En esa mezcla continua de forma épica y fondo de tragedia, el poeta tiene *in mente* tanto el comienzo como el final de *Troyanas*, donde aparece Hécuba postrada por el dolor que le produce el recuerdo de sus hijos, en especial a partir del v. 1284 en que es arrastrada por los soldados de Ulises, situación que Ovidio recoge precisamente en ese llevársela por la fuerza: *Dulichiae traxere manus* (*Met.* XIII 425); pero trasciende la tragedia haciendo que se la encuentre en medio de sus hijos muertos: *in mediis Hecube natorum inventa sepulcris: / prensantem tumulos atque ossibus oscula dantem* (vv. 423-424) y llevando a

cabo una acción que no se menciona en ninguna otra obra: *inque sinu cineres se cum tulit Hectoris haustos* (v. 426). Madre ante todo, se convierte en la urna funeraria de Héctor; tal parece que esta actitud de la anciana en el épico romano intenta ser consecuencia de una situación que ella misma ha provocado en la tragedia euripídea, cuando en el diálogo esticomítico con Andrómaca (*Tr.* 577 ss.) ha aconsejado a su nuera que olvide a su marido muerto y se dedique a cumplir con los deberes de esposa para con el que le ha sido asignado por sus captores; es decir que, a fin de que Héctor no sea olvidado, ella, su madre, lo lleva consigo como si quisiera asegurar el imperecedero recuerdo de su hijo, haciéndolo regresar a su seno. No obstante, Ovidio pone término a sus “Troyanas” añadiendo al relato un rasgo de romanidad, pues a los cabellos depositados en las exequias griegas en el momento en que los cadáveres arden en la pira, contrapone un único cabello que responde al ritual romano de su época: *Hectoris in tumulo canum de vertice crinem, / inferias inopes, crinem lacrimasque reliqui.* (vv. 427-428).

De esta última escena de las “Troyanas” de Ovidio se deduce que el poeta pretende configurar a Hécuba como una gran heroína de epopeya, dándole un papel mucho más relevante que el que conocemos por la épica que se nos ha conservado, ya que en la *Ilíada* es una pálida figura cuyo nombre ni siquiera pronuncia Príamo cuando habla de los 19 hijos habidos de una sola mujer (XXIV 496), una esposa en exceso prudente que quiere disuadir a su marido de acudir al campamento aqueo a reclamar el cuerpo de Héctor (XXIV 201-216), actitud prudente también resaltada por Virgilio cuando la hace disuadir a Príamo de salir a guerrear con Troya ya vencida (*Aen.* II 518-524); una pálida figura que, en cambio, se engrandece en la *Ilíada* cuando actúa como madre de Héctor que, discreta, está pendiente de los deseos y necesidades de su hijo (VI 254-262), que le ruega no se enfrente a Aquiles (XXII 82-89), una madre que encabeza los lamentos ante el cadáver arrastrado por el carro de su asesino (XXII 431-436) y que finalmente llora desgarrada ante su cuerpo rescatado (XXIV 748-759).

Ovidio se vale de esa configuración épica de madre de Héctor para, a través de un gesto más osado que prudente (*inque sinu cineres se cum tulit Hectoris haustos*), dar paso a un relato épico basado en la *Hécuba* de Eurípides, en la que la reina ya no es sólo la entristecida anciana que llora su desgraciada situación sino que va a tomar una serie de iniciativas no esperables en la homérica. Además, el sulmonés va a convertir a su heroína en la, podríamos decir, “ἀνὰξ γυναικῶν”, pues en la adaptación épica de las tragedias euripídeas prescinde, no sólo de Ulises sino también de Agamenón, del mensajero Taltibio y de todos los personajes masculinos que no son necesarios para el desarrollo de la acción narrada.

Los vv. 429-438, que corresponden al inicio de *Hécuba*, tienen la función estructural de bisagra comúnmente utilizada por Ovidio para dotar de unidad y coherencia a los relatos<sup>8</sup>, bien entendido que cuenta para ello con la complicidad del lector, pues sólo

<sup>8</sup> Se podría incluir entre las “Klammern” analizadas por W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965, tan alabadas por F.W. Lenz en “Betrachtungen zu einer neuen Untersuchung über die Struktur und Einheit der *Metamorphosen* Ovids”, *Helikon* 7, 1967, p. 497. Para O. S. Due, *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses*, Kopenhague, 1974, p. 155, se trata de una simple transición.

quien conociera la obra del trágico ateniense podría comprender que estos versos son la causa de la actuación de la Hécuba vengadora, que tiene su anticipo en los vv. 404-407 de este mismo libro. Desde el verso 429 hasta el final del episodio (575) Ovidio va a seguir el mismo orden y disposición de los acontecimientos que en la *Hécuba*: se informa al lector/espectador de la muerte de Polidoro, se desarrolla el sacrificio de Políxena, se relata cómo Poliméstor ha dado muerte a Polidoro y el modo en que Hécuba toma cumplida venganza sobre el traidor rey de Tracia, con lo que la tragedia es el fundamental hipotexto para el de Sulmona, ya que Eurípides es el primero en unir los episodios de Políxena y Polidoro.

El deseo de transponer la tragedia a código épico le hace mantener el orden cronológico de los sucesos y por eso no ha mencionado la muerte de Políxena en los versos resumen de los sufrimientos de las cautivas, por más que en *Troyanas* se hable en varias ocasiones del triste destino de la joven Priámida: ya en el prólogo, Posidón en los vv. 39-40 lo incluye como uno de los motivos del abatimiento de Hécuba (ἦι παῖς μὲν ἄμφι μνήμῃ 'Αχιλλεῖου τάφου / λάθραι τέθηκε τλημόνως Πολυξένη), en los vv. 260-271 a Hécuba que pregunta por su hija, Taltibio le da respuestas ambiguas y, entre ellas, la del v. 264 (τύμβωι τέτακται προσπολεῖν 'Αχιλλέως), Andrómaca en los vv. 622-623 la informa con total claridad (τέθηκε σοι παῖς πρὸς τάφωι Πολυξένη / σφαγεῖς 'Αχιλλέως, δῶρον ἀψύχωι νεκρῶι) y un poco más adelante (vv. 679-683) de nuevo la viuda de Héctor considera preferible la suerte de Políxena que el destino que a ella le aguarda. Tal silencio se debe al deseo de Ovidio de no incurrir en la incoherencia que supone que Eurípides, que había tratado ya la muerte de Políxena antes de la partida de Troya, la haya hecho salir a escena en *Hécuba* en la primera escala del viaje, lo que tal vez despertaría los comentarios de los espectadores de época augústea, al asistir a la representación de las dos tragedias seguidas sin percatarse de que entre la composición de éstas mediaban 9 años y que la intención del trágico no era la de armonizar para nada los diferentes elementos de la saga, sino que en *Hécuba* del 424 a. C. había innovado situando la acción después de la salida de la Tróade y sin embargo en *Troyanas* en el 415 a. C. había dado forma trágica a los datos que encontraba en la épica antigua, pues ya los *Cypria* (Allen V 125, 24-26), según sabemos por Schol. *Hec.* 41, contaban que Políxena había sido herida mortalmente por Ulises y Diomedes y enterrada por Neoptólemo en la misma toma de la ciudad, e Íbico (*fr.* 36), según el mismo escolio, ya decía que había sido sacrificada por Neoptólemo, coincidiendo en esto con la *Iliupersis*.

Ovidio, que como Virgilio ha leído atentamente la *Hécuba* de Eurípides, adapta a la *narratio* épica las palabras del prólogo pronunciadas por el espectro de Polidoro y sustituye el parlamento trágico por la interpelación directa al joven Priámida con la apóstrofe de XIII 433-434:

*cui te commisit alendum  
clam, Polydore, pater Phrygiisque removit ab armis*

utilizando, por tanto, el procedimiento narrativo que denomináramos “apóstrofes prolépticas”, mediante el cual, además de transponer el patetismo de la tragedia, en que el espectro del propio joven narra sus desventuras, al relato lineal, con el llamativo cambio de marcas gramaticales está anunciando que nos encontramos ante la aparición de desgracias aún mayores<sup>9</sup>.

Ovidio no menciona a Hécuba en este momento no porque Virgilio no hable de ella en el pasaje del libro III de la *Eneida*, donde Eneas rememora el asesinato de Polidoro, sino porque quiere que sus lectores, al igual que los espectadores de la tragedia eurípi-dea, sean conocedores de la desgracia del Priámida y a la vez sean conscientes de que la madre la ignora. Sí quiere en cambio que se trasluzca su lectura de Virgilio y así, con la fórmula *ubi Troia fuit* (XIII 429), recuerda que en *Aen.* III 11 Eneas expresa los mismos sentimientos que las troyanas al partir de la Troya asolada; sin embargo, esa fórmula es utilizada por Ovidio para corregir al vate de Mantua, porque, cuando Virgilio habla del lugar donde le sobreviene la desgracia a Polidoro, dice que son tierras lejanas (III 13-14: *Terra procul uastis colitur Mauortia campis / Thraces arant acri quondam regnata Lycurgo*), mientras que el sulmonés recuerda que la rica llanura de la Quersoneso de la que habla el espectro del muchacho en *Hec.* 8 (τήνδ' ἀρίστην Χερσονηεσίαν πλά-κα) está enfrente de donde estuvo Troya (XIII 429-430: *Est, ubi Troia fuit, Phrygiae contraria tellus / Bistoniis habitata viris*), justamente por donde, como ha precisado en XIII 407, *longus in angustum qua clauditur Hellespontus*<sup>10</sup>. Indiferente es si proceden directamente de la tragedia o del *epos* virgiliano las razones que llevaron a Príamo a buscar la seguridad de su hijo, pero el motivo que mueve a Poliméstora a darle muerte, la avaricia, más que de las palabras de Polidoro en *Hec.* 25-27 (κτείνει με χρυσοῦ τόν ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρῷος καὶ κτανῶν ἐς οἶδμ' ἄλδς / μεθηχ', ἵν' αὐτὸς χρυσὸν ἐν δόμοις ἔχη) es eco evidente de la exclamación virgiliana de III 56-57 (*quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!*) como demuestran los vv. 433-434: *consilium sapiens, sceleris nisi praemia magnas / adiecisset opes, animi inritamen avari*.

A continuación el poeta explica en XIII 439-449 las razones de la detención en la costa de Tracia, que a primera vista pueden parecer una mera transposición de las expuestas por el espectro de Polidoro, *Hec.* 36-41, y del triste mensaje que el coro de troyanas lleva a Hécuba en 109-115; sin embargo, Ovidio no se limita a repetir a Eurípides sino que lo va reescribiendo, para conducir al lector con sus personales indicios hasta la doliente madre. Así, aunque aparentemente sólo dice que están en la costa de Tracia esperando vientos favorables, los vv. 439-440:

<sup>9</sup> Cf. M<sup>a</sup> C. Álvarez-R. M<sup>a</sup> Iglesias, “Injerencia de Ovidio en algunos relatos de las *Metamorfosis*”, *MD* 45, 2000, pp. 88-89.

<sup>10</sup> Sobre las diferentes técnicas de cómo Ovidio utiliza a Virgilio, véase R. M<sup>a</sup> Iglesias-M<sup>a</sup> C. Álvarez, “La “Eneida” homérica de Ovidio”, en *Iucundi acti labores*. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez, Santiago de Compostela, 2004, pp. 309-318.

*Litore Threicio classem religarat Atrides,  
dum mare pacatum, dum ventus amior esset:*

no intentan reproducir simplemente lo dicho en *Hec.* 35-36:

πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἥσυχοι  
θάσσουσ' ἐπ' ἄκταις τῆσδε Θρηκίας χθονός.

pues la mención expresa de *Atrides* no es tan sólo la singularización de los aqueos en el jefe de la expedición, sino que Ovidio quiere sugerir a sus lectores el estrecho paralelismo entre un padre, el ἀναξ ἀνδρῶν, que, para conseguir vientos favorables en el viaje de ida a Troya, tuvo que sacrificar a su hija<sup>11</sup> y una madre, “ἀναξ γυναικῶν”, cuya hija va a ser inmolada a fin de hacer propicio el mar para el regreso.

De igual modo, los siguientes versos de Ovidio, 441-444:

*hic subito, quantus, cum viveret, esse solebat,  
exit humo late rupta similisque minanti  
temporis illius vultum referebat Achilles,  
quo ferus iniustum petiit Agamemnona ferro*

tampoco han de entenderse sólo como una mezcla de *Hec.* 37-39:

ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεῖς  
κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,  
πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην·

y 109-113:

τύμβου δ' ἐπιβὰς  
οἶσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὅπλοις  
τάς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας  
λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας  
τάδε θωύσσαν·

Frente a lo que precisan el espectro de Polidoro y las cautivas acerca de que Aquiles hace su aparición sobre su tumba (φανεῖς en *Hec.* 37 y ἐφάνη en 110) para que, al ser avistada su enorme figura, las naves se detuvieran cuando se encaminaban a las costas tracias, Ovidio, confiriendo coherencia al relato, sugiere que el sacrificio de Polixena se realice, sí en honor de Aquiles pero no necesariamente en su tumba, pues eso signi-

<sup>11</sup> Recordemos que el sacrificio de Ifigenia está concisamente narrado en *Met.* XII 24-38; al igual que en *Hécuba* es Ulises el encargado de convencer a la reina de que debe obedecer el acuerdo de los griegos y entregar a Polixena para ser inmolada, también lo fue en el caso de Ifigenia en los *Cypria* y se deduce de *IA* 1362 y el propio itacense se jacta de ello en *Met.* XII 181-195.



ficaría arriesgarse a cruzar un mar que, como ha dicho, no es *amicus*; es, en todo caso, el espectro de Aquiles el que ha atravesado el estrecho, ya que surge de la tierra (*ex humo late rupta*, v. 442) y no de su túmulo. Ovidio, que sabe al igual que sus lectores que ya en Homero (*Od.* XXIV 71-84) la tumba del Pelida está situada en la Tróade, no quiere que Hécuba sea informada de la muerte de su hija por ningún emisario, sino que la convertirá en madre dolorosa haciéndola conocer de primera mano todo el suceso, para lo cual el escenario tiene que estar en Tracia. La figura del Pelida se engrandece porque la tempestad, que ha obligado al Atrida a buscar refugio, más que responder a la petición de Atenea a Posidón en *Trojanas*, se debe a que el mismo Aquiles, como si de una divinidad se tratara, ha impedido el avance para reclamar una víctima propiciatoria. El paralelismo con lo sucedido en el caso de Ifigenia vuelve a ser manifiesto. Ésa es la razón de que la descripción de la epifanía de Aquiles en *Metamorfosis* sea mucho más vívida e impactante que las palabras de Polidoro e incluso que las del coro, que recuerdan sólo que portaba doradas armas; más parece estar inspirada en alguna de las muchas representaciones iconográficas que había del héroe, basadas, por supuesto, en la iliádica cólera del Pelida, pues su amenazador aspecto (vv. 441-443) es eco de la fórmula homérica de *Il.* I 148: Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, que, referida a Aquiles, volvemos a leer en XXII 260 y 344 y en XXIV 559, y el ataque a Agamenón del v. 444: *quo ferus iniustum petiit Agamemnona ferro*, sin duda haría evocar a los lectores de Ovidio el momento en que es obstaculizado el Pelida por Atenea cuando se apresta a agredir al Atrida, en *Il.* I 194: ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος.

El narrador hace hablar a Aquiles reclamando la inmólación de Políxena, 445-448:

*'inmemores' que 'mei disceditis,' inquit 'Achivi,  
obrutaque est mecum virtutis gratia nostrae!  
ne facite! utque meum non sit sine honore sepulcrum,  
placet Achilleos mactata Polyxena manes!'*

y combina el discurso indirecto de Polidoro en *Hec.* 40-41:

αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην  
τύμβωι φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.

con las palabras del héroe reproducidas en estilo directo por el coro en 113-115:

Ποῖ δὴ, Δαναοί,  
τὸν ἐμὸν τύμβον  
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες

Para la escena en que Políxena es arrancada del regazo de su madre, Ovidio (*Met.* 449-452) sigue fielmente aquellos emotivos momentos de la tragedia en que el coro anuncia a Hécuba que vendrán a arrebatárle a su hija (141-143) a la vez que condensa

el diálogo entre Hécuba y Políxena (155-215). Señalemos, además, que el v. 450: *rapta sinu matris, quam iam prope sola fovebat* sin duda evocaría en los conocedores de la *Hécuba* euripídea los versos en que la madre expresa su deseo de morir en lugar de su hija o, al menos, de ser inmoladas juntas, pues no se separará de ella, según dice tajantemente en 398 (ὁμοια· κισσὸς δρυὸς ὅπως τῆσδ' ἔξομαι) y 400 (ὥς τῆσδ' ἐκοῦσα παιδὸς οὐ μεθήσομαι), palabras a las que sin duda acompañaría del gesto de abrazar estrechamente a la muchacha.

El relato de la inmolación de la doncella es otra importante muestra del *modus narrandi* ovidiano, ya que traduce en código épico escenas de tragedia de gran patetismo, en las que juegan un importante papel los emisarios encargados de notificar la decisión de los aqueos de llevarse a la joven víctima y de informar de la ejecución del sacrificio. Ovidio suprime el papel de esos personajes masculinos, Ulises y Taltibio, ya que está escribiendo una “tragedia” de mujeres y para conferir fuerza dramática a la narración hace algo impensable en un drama: presta su palabra a la propia víctima en “escena”, mientras se ofrece para ser degollada (XIII 457-473), sustituye al emisario de tragedia describiendo la acción y, de aquello que Taltibio refiere a Hécuba una vez consumada la funesta matanza, selecciona lo que le parece más apropiado para realzar el *pathos* y omite los preparativos del sacrificio, presentando la acción en el momento en que Neoptólemo se dispone a consumarlo (455-456):

*utque Neoptolemum stantem ferrumque tenentem;  
inque suo vidit figentem lumina vultu*

Con todo, sigue muy fielmente el texto del trágico, *Hec.* 543-544:

εἴτ' ἀμφιχυσον φάσγανον κόπης λαβὼν  
ἐξεῖλκε κολεοῦ

pero con inversión del orden, pues las últimas palabras de Políxena, 563-565:

Ἴδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ ἡρανία,  
παίειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' ἀχένα  
χρήζεις πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὅδε

Ovidio, acordándose de que para Taltibio es la frase más heroica de todas (*Hec.* 562: ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον), las traslada al comienzo de la presencia de la joven en “escena”, 457-459:

*'utere iamdudum generoso sanguine' dixit  
'nulla mora est; at tu iugulo vel pectore telum  
conde meo'*

con la “acotación”, 459: *iugulumque simul pectusque retextit*, que sigue reproduciendo palabras de Taltibio, pero dichas inmediatamente antes (560-561: *μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὥς ἀγάλματος / κάλλιστα*). Como se ve, Ovidio sitúa fuera de la vista lo que Eurípides presenta en escena además de efectuar una inversión de los momentos euripídeos.

La condición de esclava de Políxena y el rechazo que esto le produce en la tragedia (357 ss. y 552 ss.) apenas es significativo en *Metamorfosis*, donde adquiere mayor relevancia la esclavitud de Hécuba, ya que en torno a ella gira todo el relato; de ahí además que la joven víctima no lamente para nada sus truncadas bodas, su carencia de hijos, su futuro en suma (*Hec.* 416 ss.) y sólo diga, 460: *'scilicet haud ulli servire Polyxena vellem'*. Pero ese simple no querer vivir como esclava es altamente significativo: su deseo de morir antes que ser cautiva intenta neutralizar el efecto propiciatorio del sacrificio que Neoptólemo ha rogado en la libación a su padre (*Hec.* 534-541); además aclara la rotundidad del v. 461 (*haud per tale sacrum numen placabitis ullum*), ya que Políxena parece presentarse voluntariamente como víctima, actitud que anula la venganza de Aquiles, pues es un ofrecimiento para ver cumplidos sus deseos de no vivir como esclava. Ovidio, además, introduce unos versos (no procedentes del parlamento de Taltibio) que incorporan al relato a la aparentemente olvidada Hécuba: del *numen* que es el padre de Neoptólemo, el sacerdote del sacrificio de la hija, se pasa a la madre de la víctima, no tanto como causa de la muerte de Aquiles sino como la desgraciada *mater orba* en que devendrá, 462-464:

*mors tantum vellem matrem mea fallere posset:  
mater obest minuitque necis mihi gaudia, quamvis  
non mea mors illi, verum sua vita tremenda est.*

versos que, por otra parte, son recuerdo de las palabras de Hécuba (*Hec.* 229-233) y que con el juego epanáforico y de variatio (*mors, necis*), de polyptoton (*matrem, mater*) y de oxymoron (*mors, necis / gaudia, vita*) dotan al relato de un patetismo tan elevado como los quejidos de la reina en el drama.

Repetición de la tragedia y reiteración de las intenciones de Ovidio se observa en los vv. 465-473; repetición suponen las palabras de Políxena, pidiendo que ningún hombre la toque (465: *vos modo, ne Stygios adeam non libera manes*), donde del poeta emplea el término *libera* con la misma ambigüedad que Eurípides ἐλευθέρᾳ (*Hec.* 550: ἐλευθέρᾳν δέ μ', ὥς ἐλευθέρᾳ θάνω), pues tanto pueden significar libre de ataduras o de sujeción, como no esclava; es precisamente en esta segunda acepción en la que incide al decir en XIII 467-468: *acceptior illi, / quisquis is est, quem caede mea placare paratis, liber erit sanguisque*, constituyendo la referencia al destinatario del sacrificio insistencia de en qué poca consideración tiene la víctima al que antes ha mencionado como *numen* y ahora simplemente como *quisquis is est*. Esa misma idea de *libera* como no esclava se repite en 470-471 (*Priami vos filia regis, non captiva rogat*), donde Ovidio sin duda tiene presente que en *Hécuba* (551-552) Políxena dice que siendo una princesa no desea llegar como esclava al Hades (ἐν νεκροῖσι γὰρ / δούλη κεκλήσθαι

βασιλῆς οὐδ' αἰσχύνομαι), palabras con las que la joven víctima quiere aprovechar el estremecimiento que entre los aqueos despertarán sus *ultima verba* (469-470), reflejo a su vez de la emoción contenida en la tragedia, pero empleadas por el épico romano para llevar la atención de nuevo hacia Hécuba y resaltar una previsión de futuro anclada en una similar situación del pasado: que, aunque el padre de Neoptólemo devolviera a Príamo a cambio de oro el cadáver de su hijo, la madre de Políxena recupere el de su hija sin pagar nada por ella, 470-473:

*verba movent oris Priami vos filia regis,  
non captiva rogat, genetrici corpus inemptum  
reddite, neve auro redimat ius triste sepulcri,  
sed lacrimis! tum, cum poterat, redimebat et auro.'*

No se trata tan sólo una mera ingenuidad de la joven, como señala F. Bömer *ad loc.*, sino un deseo de forzar el paralelismo con el final de la *Iliada*, cuando Príamo, mucho más padre que rey, conmueve hasta las lágrimas a Aquiles y consigue recuperar el cadáver de Héctor, pero, como aún es rey, lo logra también con múltiples presentes, entre los cuales había 10 talentos de oro (*Il.* XXIV 228-236). En este parlamento podemos observar con claridad la transposición épica que Ovidio realiza de un elemento trágico: Políxena ruega en “escena” que su madre no sufra, con lo que ha transferido la dolorosa situación de la Hécuba del drama euripídeo, sus súplicas y el normal espíritu de sacrificio de una madre a la aceptación por parte de la joven de su inmolación, lo que constituye una muestra de la enorme generosidad de una hija que prefiere la muerte antes de ver la aflicción de su madre, una joven que se comporta todavía como princesa y quiere que su madre sea tratada como una reina; tal generosidad de Políxena es indicio de que es digna hija de Hécuba y que es de noble cuna, lo que evidencia el poeta al unir sentimientos y tradición literaria, al diseccionar el alma de una joven que va a morir y extraer lo mejor de ella. El narrador en los vv. 474-480 reproduce la misma imagen de la que informa Taltibio a Hécuba en 566-570: la vacilación de Neoptólemo, emocionado por las *ultima verba* de Políxena, y la famosa escena de la *puđicitia* de la doncella al caer.

La innovación que realiza Ovidio en esta tragedia de mujeres consiste en que, puesto que las troyanas y la propia Hécuba no reciben la información de ningún mensajero ya que están presentes, son las cautivas, y no los aqueos como en el drama, las que recogen inmediatamente el cuerpo sin vida e inician como plañideras los ritos funerarios que derivan en lamentos por la madre, recordando los tópicos tradicionales referidos a la reina troyana, que pueden evocar algunos momentos de las *Troyanas*. Tales gemidos por hija y madre tienen su clímax en la apóstrofe proléptica de los vv. 483-485: *teque gemunt, virgo, teque, o modo regia coniunx, / regia dicta parens, Asiae florentis imago, / nunc etiam praeidae mala sors*, que nos pone sobre aviso de que la tragedia no ha concluido y de que las desgracias se verán incrementadas; en efecto, falta el treno de la madre y, sobre todo, el descubrimiento del cadáver de Polidoro. El treno de Hécuba es uno de los monólogos de lamento contenidos en las *Metamorfosis*, que, pese a ser

un elemento estructural propio del drama, tiene raigambre épica ya que vemos que está fuertemente influido por dos discursos de la *Iliada*: el de la despedida de Héctor (VI 441-465) y las quejas de Andrómaca por la muerte de su esposo (XXIV 724-745). Con todo, el análisis pormenorizado del contenido nos hace ver que los detalles proceden de las dos tragedias de tema troyano de Eurípides. Común a los precedentes épicos y de tragedia es que las mujeres no hacen la guerra, pero es mucho más desgarrado el lamento de la Hécuba ovidiana (Met. XIII 497-498: *at te, quia femina, rebar / a ferro tutam: cecidisti et femina ferro*), con su insistente repetición y oposición de términos (*femina, ferro* y *tutam/cecidisti*); igualmente tópica es la idea de los numerosos hijos habidos y perdidos a manos de Aquiles; mas Ovidio engrandece esa imagen para realzar, aún más si cabe, la desgracia que le sobreviene a esa *mater orba*; incluso innova al hacer que Hécuba en su treno recuerde que tras la muerte de Aquiles: *nunc certe, dixi, non est metuendus Achilles* (v. 503), para contrarrestar las palabras ya dichas con la situación del momento, mediante la insistencia de los vv. 503-504 (*cinis ipse sepulti / in genus hoc saevit, tumulo quoque sensimus hostem*) que culmina en el v. 505: *Aeacidae fecunda fui!*, eco indubitado de las palabras de Andrómaca a Astianacte de Tr. 747-748: οὐ σφάγιον <ύιον> Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,/ ἄλλ' ὥς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου; Ovidio asimila así a las dos madres más desgraciadas del linaje dardanio, confiriendo al pasaje un patetismo que no responde a la mera acumulación criticada por Escauro<sup>12</sup>, pues una madre, que acaba de perder a su hija de forma tan cruel, forzosamente tiende a repetir sin cesar reproches contra el que ha provocado esa muerte, máxime si, como en el caso de Hécuba, el causante la ha dejado *orba*. La reina, consciente del gran poder que tuvo y de haberlo perdido todo y de su condición de esclava, continúa hablando (XIII 506-520) con ecos de *Trojanas* (104-106, 140 ss., 190-196, en especial 474-476: ἦ μὲν τύραννος κὰς τύρανν' ἐγημάμην / κἀνταῦθ' ἀριστεύοντ' ἐγεινάμην, / οὐκ ἀριθμὸν ἄλλως ἄλλ' ὑπερτάτους Φρυγῶν) de momentos previos a tener constancia de la muerte de Políxena y al parlamento de Taltibio, cuando le relata cómo se desarrolló el sacrificio de la doncella en *Hec.* 492-497; Ovidio quiere resaltar ahora la soledad de aquella famosa e ilustre madre de Héctor (XIII 512-513: *“haec Hectoris illa est / clara parens, haec est” dicet “Priameia coniunx,”*), palabras que supone dirá Penélope al mostrar a su nueva esclava, anciana y sin ningún valor, que reproducen los tristes agüeros que para sí vaticina Hécuba en Tr. 489-497. Con el tópico del padre muerto que

<sup>12</sup> F. Bömer en su comentario *ad loc.* reproduce el texto de Sen. Contr. IX 5, 17: *orator potest poetae similis videri solebat Scaurus Montanum inter oratores Ovidium vocare; nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere. Ne multa referam quae Montaniana Scaurus vocabat, uno hoc contentus ero: cum Polyxene esset abducta ut ad tumulum Achillis immolaretur, Hecuba dicit: cinis ipse sepulti / in genus hoc pugnat. Poterat hoc contentus esse; adiecit: tumulo quoque sensimus hostem. Nec hoc contentus est; adiecit: Aeacidae fecunda fui. Aiebat autem Scaurus rem veram: non minus magnam virtutem esse scire dicere quam scire desinere.* No creemos que, en esta ocasión, el tantas veces dado al humor Ovidio (cf. R. M<sup>a</sup> Iglesias-M<sup>a</sup> C. Álvarez, “Ovidio, un poeta lascivus no tan lascivo”, en *Amica verba*. Homenaje al profesor Dr. D. Antonio Roldán Pérez, Murcia, 2005, pp. 403-419) quisiera superar con la reiteración el excesivo dramatismo de la situación provocando una relajación en la tensión narrativa.

ya no contemplará más desgracias de los suyos, la Hécuba ovidiana (XIII 521-522) aúna las palabras que reina y coro intercambian en el *éxodos* de *Troyanas* (1312-1316) con el lamento que, en *Aen.* XI 158-161, Evandro emite acerca su hijo Palante, consolándose de que su esposa ya fallecida no pueda verlo.

La simplificación de las escenas posteriores en el relato épico no disminuye sino que intensifica aún más el dramatismo de la acción, pues sin duda no sólo el hecho de que Hécuba haya sido testigo directo de la inmolación de Polixena sino también la pérdida de sus atribuciones de reina contribuyen a agrandar el *pathos*. Recordemos que en *Hécuba* ha recibido a través del mensajero Taltibio la orden de enterrar a su hija, que se dispone a realizarlo y que envía a una sierva que le traiga una urna llena de agua de mar y esa sierva será la que, en lugar de la urna, le traiga el cadáver de Polidoro, mientras que en el episodio ovidiano tan sólo se repite el detalle de la petición del recipiente (534: *'date, Troades, urnam!'* = *Hec.* 609-610), ya que será la propia Hécuba la que se dirija al mar y allí, de improviso, descubrirá el cuerpo sin vida de su hijo, al que como único superviviente y consuelo de sus padecimientos se ha referido en las últimas palabras del treno (527-530). Frente a las muchas palabras de dolor que emite en *Troyanas* y en *Hécuba*, en Ovidio hay silencio; pero, tal vez recordando una frase de la Hécuba eurípidea que es tan sólo una frase más entre todos los lamentos (*Hec.* 683: ἀπωλόμην δούστηνος, οὐκέτ' εἰμι δῆ), el narrador parece indicarnos que la reina casi se muere de dolor, pues sus reacciones, como vemos en los vv. 538-544:

*obmutuit illa dolore,  
et pariter vocem lacrimasque introrsus obortas  
devorat ipse dolor; duroque simillima saxo  
torpet et adversa figit modo lumina terra,  
interdum torvos sustollit ad aethera vultus,  
nunc positi spectat vultum, nunc vulnera nati,  
vulnera praecipue*

corresponden a una conversión en piedra, tipo de transformación que, según hemos dicho en otro lugar<sup>13</sup>, puede ser entendida como una especie de colapso o de ataque al corazón y que como tal puede producir la muerte inmediata o una paralización transitoria; es el tipo de reacción inesperado ante un profundo dolor, por regla general precedido por el espanto y consternación ante el hecho que lo motiva, que Ovidio ha desarrollado magistralmente en el caso de Níobe, que le ha servido como modelo para las inmovilizaciones de dos padres: la propia Hécuba y Dedalión<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Cf. R. M<sup>a</sup> Iglesias-M<sup>a</sup> C. Álvarez, "Muerte *versus* cambio de forma", en W. Schubert (ed.), *Ovid-Werk und Wirkung*. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1998, 381-382.

<sup>14</sup> Por lo tanto, no coincidimos con J.P. Néraudau, art. cit, pp. 38-44, para quien el mutismo al descubrir el cadáver de Polidoro es un indicio la regresión de Hécuba a la animalidad.

Hécuba, pues, resucita impelida por la cólera y maquina la venganza (v. 544-546: *seque armat et instruit ira /qua simul arsit .. / ulcisci statuit poenaeque in imagina tota est*) con mayor inmediatez en el relato ovidiano de lo que ocurre en el drama griego; Ovidio en esta “tragedia troyana” sin hombres nada dice de la conversación de Hécuba con el Atrida en la que le refiere la traición de Poliméstor, ni de cómo la pusilanimidad de Agamenón y su miedo a ser criticado por su pueblo, si él es el autor del castigo a un aliado, mueven a la doliente soberana, ya esclava, a solicitar al rey de reyes complicidad en la venganza que ha decidido llevar a cabo con la ayuda de las troyanas. En el relato épico es la propia *mater orba* la que acude en busca del rey tracio y lo engaña con los mismos argumentos utilizados en el drama (*Hec.* 1000-1022), el oro que despertará su insaciable avaricia, *Met.* XIII 551-553:

*vadit ad artificem dirae, Polymestora, caedis  
conloquiumque petit; nam se monstrare relictum  
velle latens illi, quod nato redderet, aurum.*

lo que estimula tanto la codicia del traidor que el poeta, en lugar de repetir las palabras de halago que pronuncia en su salutación de *Hec.* 953-954, se limita a constatar que habló con lisonjeras palabras (vv. 555-556: *tum blando callidus ore / ... dixit*) y la astucia se traduce en un juramento, ausente en el modelo trágico, que configura mejor todavía la maldad del único hombre que aparece en escena en la “Hécuba” ovidiana (557-558: *omne fore illius, quod das, quod et ante dedisti, / per superos iuro*) y justifica el aumento de la cólera de la vengativa madre. La *narratio* épica permite una mayor plasticidad en la exposición de los sucesos sangrientos, que nunca podrían ser representados en la escena ática; por ello, la cruel venganza no se realiza dentro de las tiendas de las cautivas, sino que el poeta refiere con celeridad la especie de aquelarre de mujeres convocadas por Hécuba, quien de modo simultáneo produce en el rey ceguera y muerte. La fiera de la reina contra el bárbaro y perjuro rey es brutal, vv. 561-564:

*digitos in perfida lumina condit  
expellitque genis oculos facit ira potentem  
inmergitque manus foedataque sanguine sonti  
non lumen neque enim superest, loca luminis haurit.*

Su acción sólo tiene un paralelismo en la literatura latina en la autoceguera de Edipo, según Sen. *Oed.* 956-974; sin embargo, la atribulada madre ovidiana en su inmensa cólera no realiza el cruel crimen que sí llevan a cabo, en cambio, las troyanas de la tragedia: en el episodio de *Metamorfosis* no hay infanticidio. Dado que ceguera y muerte son simultáneas, Poliméstor no tiene tiempo para lanzar maldición alguna contra Hécuba, ni por tanto para predecir su futuro; ya ha hecho un doble vaticinio en la tragedia: que se subirá al mástil de la nave y desde ella se arrojará al mar y que se convertirá en perra (1265: κῶων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα) en un futuro cercano, pero en todo caso después de haberse subido a las naves que la alejarían de Tracia; y ese vaticinio

lo eleva Ovidio a definitivo con su particular innovación, pues son los súbditos tracios vengando a su rey quienes consuman la profecía, v. 565-568:

*clade sui Thracum gens inritata tyranni  
Troada telorum lapidumque incessere iactu  
coepit, at haec missum rauco cum murmure saxum  
morsibus insequitur rictuque in verba parato  
latravit, conata loqui*

Finaliza el drama euripídeo con la orden de Agamenón a Hécuba de que entierre a sus dos hijos y suba a las naves; Ovidio, en cambio, al haber acelerado la metamorfosis, nada aclara al respecto; bien se puede deducir que las troyanas cuidarían de las exequias de los jóvenes y que “la perra Hécuba” vagaría por entre los sepulcros de sus hijos, de los que no habría sido definitivamente arrancada, y los cuidaría hasta que a su muerte se la enterrara en el lugar que la tradición<sup>15</sup> llama sepulcro de la perra, muy cercano a los parajes donde se desarrollan las escenas de la tragedia.

---

<sup>15</sup> Ya Eur. *Hec.* 1273 habla del κυνὸς ... σῆμα.; para los autores helenísticos, cf. F. Bömer, *ad loc.*



## TERENCIO, ANDRIA 88: EL COMENTARIO DE JUAN DE FONSECA\*

MILAGROS DEL AMO  
FILOMENA FORTUNY  
Universidad de Murcia

Juan de Fonseca y Figueroa, como hemos recordado en otro lugar<sup>1</sup>, fue autor, entre otras obras, de unas *Notae* a la *Andria*. No debe sorprender que este canónigo hispalense se ocupara en los comienzos del siglo XVII de Terencio. El comediógrafo había sido objeto de atención desde la antigüedad. Hay que destacar por encima de todos el comentario que llevó a cabo Donato en el siglo IV; cuando en el siglo XV se descubre este comentario, el interés por Terencio crece considerablemente<sup>2</sup> y las ediciones y comentarios se multiplican. A ello se une el redescubrimiento de la comedia latina como género, que hace que los humanistas se sientan atraídos por este autor. Esta pujanza del éxito del poeta, que afecta al teatro y a la escuela, continúa en el siglo XVI y se intensifica en el XVII<sup>3</sup>. Así pues, en el momento en que nuestro humanista atiende a esta comedia, Terencio se halla entre los focos de interés.

La situación en España está dentro de esta tendencia. A partir, sobre todo, del último tercio del siglo XV y durante el siglo XVI Terencio es objeto de atención en nuestro país<sup>4</sup>;

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto BFF 2002-03004.

<sup>1</sup> Además de la noticia que ofrece N. Antonio (*Bibliotheca hispana nova*, v. I, Madrid, 1783 (=Roma, 1672), p. 691), otras fuentes bibliográficas para acercarnos a este humanista pueden verse en nuestro trabajo: M. del Amo-F. Fortuny, "Terencio explica a Terencio. Las citas terencianas en el comentario de Juan de Fonseca a *Andria*" (*Myrtia* 20, 2005, pp. 223-241).

<sup>2</sup> El comentario de Donato fue descubierto —recordamos— en 1433 por Aurispa de Maguncia. De 1470 data la *editio princeps* de Terencio.

<sup>3</sup> Acerca de la gran cantidad de ediciones de las comedias y, además de ser muchos los comentaristas que se ocuparon de él, las muchas veces que han sido reeditados, cf. Graesse, J.G.T., *Trésor de livres rares et précieux*, Milano, 1993 (=1897), pp. 51-67.

<sup>4</sup> Consideraciones más detalladas acerca de la fortuna de Terencio pueden hallarse en la introducción de la edición de las *Comedias* de Terencio de L. Rubio (v. I, Barcelona, 1958), pp. L-LIX, o en la más reciente de J. Román Bravo (Madrid, 2001), pp. 87-104; para su fama en España puede verse E.J. Webber "The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain", *Hispanic Review* 24, 1956, pp. 191-206, y es imprescindible el trabajo del profesor L. Gil "Terencio en España: Del medievo a la ilustración" en L. Gil (ed.), *Estudios de Humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 95-125.

dado que no había sucumbido a los recortes que por causa de la moralidad afectaron a otros autores, Terencio se mantuvo en la literatura<sup>5</sup> y en la escuela<sup>6</sup>. Incluso, si damos crédito a lo que el librero Vindel afirmó a comienzos del pasado siglo, hubo en España una impresión en 1490<sup>7</sup>; sí es seguro que en 1498, en Barcelona, se editó el comentario de Donato y el de J. Calpurnio al *Heautontimorúmenos*. Y en el siglo XVI hay varias ediciones en España, muchas que incluyen otros comentarios que sobre el poeta se habían realizado<sup>8</sup>.

De los comentarios antiguos nos han llegado los de Donato y Eugrafio. Conservamos algunos de los realizados en la Edad Media<sup>9</sup>. De los del Humanismo, entre los más reeditados está el de Guido Juvenal, pero también atendieron al texto de Terencio Goveano (1541), Melanchton (1543), Mureto (1555) y Faerno (1565), entre otros muchos<sup>10</sup>.

Entre los españoles hubo algunos estudiosos que se ocuparon de Terencio: Pedro de Figueroa<sup>11</sup>, Nebrija y Simón Abril<sup>12</sup> que lo tradujo<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> Las primeras citas de Terencio en autores españoles quizá no sean a través de un conocimiento directo, pero el comediógrafo, además de estar citado por autores como el marqués de Santillana, Juan de Mena, el traductor del *De genealogia deorum*, o Diego de Valera, ha influido en otros como Juan del Encina y de manera más perceptible en Torres Naharro y Lope de Rueda. También algunas obras de Lope de Vega, Ruiz de Alarcón o Fernández de Moratín revelan que está detrás el modelo de Terencio.

<sup>6</sup> Colaboró a esta presencia en la pedagogía la escuela de Guarino Guarini. Hay testimonios de que se mantenía como ejemplo de buena latinidad –Erasmus lo proponía como modelo, junto a Cicerón, Virgilio, Horacio, César y Salustio– y de que en alguna Universidad era representado en las fiestas. Y, además de la literatura y la escuela, por la fama que tenía de las excelencias de su lengua, era signo de distinción conocerlo y, por ende, entre la nobleza hubo una atracción por poseer su obra: “A knowledge of Terence represented an ideal of learning, an accepted symbol of proficiency in the humanities, and no man who claimed to have a whole education could fail to know him well”, Webber, *art. cit.*, p. 202.

<sup>7</sup> Cf. A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, v. 7, Madrid, 1990 (1923<sup>1</sup>), p. 22.

<sup>8</sup> Cf. L. Gil, *art. cit.* La de Nebrija, por ejemplo, se editó por primera vez en fecha incierta en Alcalá, y luego en Zaragoza en 1524, con las explicaciones de Guido Juvenal, Ascensio y Poliziano. Hemos consultado el ejemplar de la BN de signatura R-30276: *P. Terentii aphri comicorum elegantissimae comediae a G. Iuvenale Ascensio castigante nunc tandem et sibi restitutae iuxta Politiani et philologi correctionem Antonii que Nebriss. recognitionem. Addita insuper quaedamque necessaria visa sunt annotamenta de quibus carminum*.

<sup>9</sup> Están recogidos en *Scholia Terentiana*, Leipzig, 1893, *Commenti medievali a Terenzio*, SIFC (1897), 3144 ss. Cf. L. Rubio, *loc. cit.*, p. LIV.

<sup>10</sup> Un elenco de los humanistas que se ocuparon de Terencio hasta el siglo XVII puede verse en J.F. Maillard et alii, *L'Europe des Humanistes (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1998<sup>2</sup>, p. 499.

<sup>11</sup> *Enarrationes vere avreae in P. Terentii Andriam, et Evnuchum, ex optimis quibusque scriptoribus magno iudicio, diligentiaeque collectae... / Petro a Figueroa auctore. Quibus additus est Elenchus eorum auctorum, quorum adiumento, hae Comoediae exponuntur...* (Valentiae: Ex typographia Petri a Huete: Extant apud Antonium Larium, 1569). Hemos consultado dos ejemplares de la BN: R-20531 (al que faltan algunas págs.) y R-27220.

<sup>12</sup> La primera edición fue en Zaragoza en 1577.

<sup>13</sup> Además, claro está, de los que en sus obras aluden a algún fragmento de sus comedias: encontramos, por ejemplo, citas de Terencio en la obra del Brocense, que sabemos que nuestro humanista conocía bien. Tenemos noticia (cf. n. siguiente), por otra parte, de que usó un ejemplar, que no hemos localizado, anotado por él.

Por lo que respecta al trabajo de Fonseca, este no es en absoluto ajeno a sus antecedentes, sino que se inserta en la tradición que existía: pero, que sepamos, solo sigue a Donato, que –según manifiesta<sup>14</sup>– consulta en edición de R. Estienne<sup>15</sup>, y a Figueroa<sup>16</sup>. No sabemos si conocía o usó la traducción de Simón Abril. Nada dice.

En su trabajo Fonseca toca temas diversos, incluyendo los de *realia*<sup>17</sup>, cuestiones relacionadas con lo que en el poema hay y que él va entresacando para sus lemas, que cree que pueden ayudar a que se comprenda mejor lo que en la comedia se encuentra.

Sin embargo, hay varias *notae* en que su explicación no parece ajustarse a lo que el texto demandaba, sino que se extiende, desarrolla el contenido del texto, podríamos decir que “se recrea” ilustrándonos con ampliaciones del tema y con citas de autores clásicos o alusiones a otros comentaristas. Vamos a comprobarlo analizando y valorando la *nota* al verso 88, a propósito de su comentario sobre *symbolam*. Pues en esta *nota*, para apoyar la *lectio symbolam* y precisar su significado, hallamos cuestiones de *realia*, bastante erudición<sup>18</sup>.

En el lema correspondiente al mencionado verso 88<sup>19</sup>, encontramos un breve texto de la primera escena de la obra, *EHO QVID PAMPHILVS? QVID*<sup>20</sup> *SYMBOLAM dedit*<sup>21</sup>; son palabras de Simón, el padre del joven Pánfilo. Simón en charla con Sosia nos pone en antecedentes de lo que va a ocurrir en la comedia. Hablan de Pánfilo y de la andriana, una mujer extranjera que ha llegado recientemente y que ha pasado de una vida honrada

<sup>14</sup> En una hoja suelta que se conserva junto al manuscrito de las *Notae*. Allí alude a unas notas manuscritas que se encuentran en el margen de un ejemplar terenciano, entre las que sobresalen las de Sánchez de las Brozas: *cum notatiunculis ms. in margine cuiusdam scoli interquas ut luna inter minora sidera Francisci Sanchez Brocensis*, y también a dos ediciones de Estienne, y a la *Editio Valentina anno MDLXIX cum enarrationibus Petri a Figueroa in Andriam et Eunuchum*.

<sup>15</sup> No sabemos con exactitud de qué edición o ediciones se trata, tan solo que el lugar de publicación fue París y la fecha anterior a 1606. Nosotros hemos consultado dos ejemplares, de sendas ediciones parisinas, que se hallan en la Biblioteca Nacional, uno de la de 1530, signatura R-18668, y otro de la de 1541, T-11515: *P. Terentii Comoediae sex, tum ex Donati commentariis, tum ex optimorum, praesertim veterum, exemplarium collatione... emendatae. Aelii Donati... in easdem... commentarii... Calphurnii in tertiam comoediam... interpretatio...* Parisiis Ex officina Roberti Stephani.

<sup>16</sup> Que, según lugar y año, parece la misma que hemos consultado. De otra parte, no conocemos que este comentario se reeditase; de hecho ni siquiera lo conocen Maillard o Graesse (*cf. obs. cit.*); solo hay noticia de él en N. Antonio, *Biblioteca Hispana nova*, v. 2, Madrid, 1996 (1788<sup>1</sup>), p. 193.

<sup>17</sup> Así, por ejemplo, cuando explica el significado de *nubere* (v. 534) ha de aludir al hecho de que en el matrimonio romano se use un verbo diferente según se trate del hombre o de la mujer (incluso en el margen se alude a que se corresponde con el vocablo hispano “nobios”), y tiene que dar cuenta de que aquí se usa indistintamente para ambos sexos, debe mencionar los contextos en que suele aparecer, etc.; o en el v. 465, la *nota* a *actum est*, incluye lo que había dicho Donato sobre un paralelo plautino, en que aparecía esta expresión junto a *ilicet* y el comentarista ha de aclarar quién y cuándo se usaba este vocablo.

<sup>18</sup> Una *nota* de extensión infrecuente: ocupa más de dos páginas.

<sup>19</sup> Falta la primera palabra del verso (*amabant*); en el lema incluye *–dedit*, con minúscula- el verbo al que complementa *symbolam* que está encabalgado en el verso siguiente.

<sup>20</sup> Así está en el ms., sin signo de interrogación.

<sup>21</sup> “Bien, ¿y Pánfilo, qué? ¿Qué? Entregó la *symbola*”.

a dejarse llevar por su inclinación al placer. En este momento el padre comunica con gozo a su liberto que su hijo no está entre los amantes de la muchacha; se sabe que ha acudido a su casa, pero él mismo ha preguntado a los esclavos qué ha hecho Pánfilo cuando ha ido allí, y la respuesta ha sido esta: *symbolam dedit, cenavit*.

Veamos en qué consiste el comentario de Fonseca<sup>22</sup>. En primer lugar aclara el sentido del lema: Pánfilo no es amante de Crisis, sino que, como se extrae del texto con la lectura *symbolam*, tan solo ha cenado.

Pero lo que en su comentario parece tan evidente el mismo Fonseca dice que ha dado lugar a explicaciones «erróneas», por eso considera que hay que dejar claro qué es *symbola*<sup>23</sup>, y, puesto que esta palabra (en griego συμβολή), está relacionada con un tipo de cena (ἔρανος) en que cada uno paga una cuota que es su parte en esa cena (*symbola*), comienza explicando los tipos de cena.

Hay tres clases de cena y los términos griegos para designarlas son: γάμος, εἰλαπίνη y ἔρανος.

Fonseca va aduciendo testimonios para cada uno de los conceptos: para definir el primero, γάμος, ofrece el comienzo de este lugar homérico<sup>24</sup> y luego, según es costumbre en sus *notae*, su traducción al latín<sup>25</sup>; para el segundo, εἰλαπίνη, trae unas palabras del comentario de Eustacio sobre este pasaje<sup>26</sup>.

Por último, para precisar ἔρανος, el vocablo que designa el tercer tipo de cena y que es el que más interesa para el texto terenciano, ya que con él está relacionado el término *symbola* (συμβολή), añade dos testimonios: son textos de comentaristas de Homero y Teócrito<sup>27</sup>. Tras aportar estos dos lugares en que, relacionado con ἔρανος, hallamos

<sup>22</sup> Adelantamos que hay para este lugar dos variantes textuales: se trata de dos términos muy parecidos, cuyos significados tampoco son claros. El problema es qué se lee, *symbolam* o *symbolum*, y cómo se delimita el significado de cada una de esas lecturas.

<sup>23</sup> Este es el comienzo de su explicación (conservamos la puntuación y acentos del manuscrito; introducimos la localización de las citas y algunas comillas): *sensus erit Phaedrum aut Cliniam, aut Niceratum Chrysidem habuisse; Pamphilum symbolam dedisse et cenasse, sed nihil cum Chryside habuisse, (ut ipsius Terentii verbis utar) nunc videamus quid sit symbola ubi scio doctissimos viros hallucinasse*. Más adelante concretará en qué consiste el error: se trata de la confusión *symbola-symbolum*; de entre los que han errado mencionará solamente a R. Constantin.

<sup>24</sup> *sciendum igitur, coenam triplicem, γάμος i. nuptiale convivium Odys. α. <226> εἰλαπίνη ἢ γάμος*. En realidad los tres están mencionadas en la Odisea, los pone Homero en boca de Atenea; el texto homérico continúa: ἐπεὶ οὐκ ἔρανος τὰδε γ' ἐστίν.

<sup>25</sup> En esta ocasión informa de que el traductor es H. Estienne: *mirè H. St. Vertit. festas nuptiarum dapes*.

<sup>26</sup> *εἰλαπίνη quae convivantis splendorem praefererat. Eustathius <Comm. ad Il. I, p. 52> διὰ τὸ λαπτικὸν τῆς τοιαύτης λαμπρᾶς παρασκευῆς καὶ δάπανον i. propter devorabile huius apparatus et sumptus*. El comentario de Eustacio de este verso de la Odisea es muy amplio, y es posible que haya sido útil a Fonseca como fuente de información sobre este asunto de los “convites” en que se detiene.

<sup>27</sup> *Altera ἔρανος quae ex symbolis constabat, Homeri interpretes ἔρανος λέγεται τὸ ἐκ συμβολῆς γινόμενον δεῖπνον i. ἔρανος dicitur convivium ex symbolis factum, Theocriti interpretes ὅστις ἐπὶ δεῖπνον κληθεὶς ὠπὲ ἔρχεται, ἢ χωλὸς ἐστίν, ἢ οὐ δίδωσι συμβολάς i. qui ad cenam vocatus tardius venit aut claudus est, aut non dat symbolas*.

el término *συμβολή* (*symbola*), se detiene en hacernos reparar en que tanto en griego como en latín existen tres vocablos muy similares (*συμβολή-symbola*, *σύμβολον-symbolum* y *σύμβολος-symbolus*) y que en absoluto deben confundirse el femenino y el neutro<sup>28</sup>, cosa que hace Robert Constantin<sup>29</sup>, puesto que –asegura– *συμβολή* y *σύμβολον* significan cosas diversas<sup>30</sup>.

Para dejar claras las diferencias comienza definiendo *symbola* a partir de un texto de Proclo que analiza el término *συμβολή*<sup>31</sup>; se dice allí que el vocablo designa una comida en grupo en la que cada uno hace una aportación, en especie o en dinero, de modo que todo el que quiera acudir a comer junto a otros y compartir la comida tenga facilidades.

Una vez que considera bien delimitado el significado de *symbola*, esto es, que se dice de uno de los tipos de convite, a saber, el que está formado de *symbolae*, pasa a ocuparse de *symbolum* (*σύμβολον*), del que afirma que es el anillo que se da como arras: *erit amulus aut omne arrae loco datum*<sup>32</sup>. Ilustra esta explicación con citas de la comedia (TER. Eun. 539-541, y PLAVT. Bacch. 327-329)<sup>33</sup> y dos de Plinio (nat. 33, 4 y 33, 6)<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Es evidente que entre el masculino y el neutro las diferencias son muy pocas, también en lo morfológico; no nos interesa ahora atender a ellas.

<sup>29</sup> Se refiere al *Lexicon Graecolatinum Rob. Constantini*; hemos consultado un ejemplar de la Universidad de Murcia, de signatura S-B-745, de la *secunda hac editione partim ipsius authoris partim Francisci Porti & aliorum additionibus plurimum auctum... Genevae, excudebant haeredes Eustachii Vignon & Iacobus Stoer*, 1592.

<sup>30</sup> *nunc notandum συμβολή i. symbola, σύμβολον i. symbolum σύμβολος i. symbolus in utraque dicimus lingua, et confundi nequaquam debent σύμβολον et συμβολή ut viro Docto Roberto Constantino placuit, aliud significat in foemina aliud in neutra declinatione.*

<sup>31</sup> Siempre en relación con *ἔρανος* (uno de los tipos de banquete): *erit itaque symbola ut ait Proculus <ad Hes. Op. 720 y 722> φησὶ χώραν δίδωσι ταῖς καλουμέναις συμβολαῖς: αὗται γὰρ πολὺξεναι ἂν εἴεν ἐκ τοῦ κοινῇ πολλοῖς συσσιτεῖν εἶναι, προξενοῦσαι μὴ οὐκ εἶναι δυσπρόξιτον <-σιτον> ἐν ταύταις, καὶ δύσκολον ἐχούσας δαπάνην μὲν ἐλαχίστην, χάριν δὲ πλείστην διὰ τὴν κοινωνίαν, οὕτω γὰρ πάλοι συνεσίτουν ἀλλήλοις συνεισφέροντες εἰς τὸ κοινὸν ἕκαστοι, καὶ μετ' ἀλλήλων ἐστόμενοι i. haec (inquit) locum dant symbolis quae appellantur. Hae enim valde hospitales et multorum hospitum, fuerint, multos inter se concilians, ut una cibum capiant, et efficientes nequis in eis se aditu difficilem et morosum praebeat, quia sumptum quidem exiguum habeant, iucunditatem autem et gratiam plurimam propter communionem: sic enim olim una inter se cibum capiebant, conferentes singuli in commune et una inter se epulantes.*

<sup>32</sup> *vidisti quid symbola ex Procli verbis, erit idem quod ἔρανος: non in re sed quia ἔρανος erat coena ex symbolis, hoc est, portionibus constructa, ut ex Homeri interprete demonstravimus, hoc est δαίτην ἀπὸ συμβολῶν. Symbolum σύμβολον erit anulus aut omne arrae loco datum.*

<sup>33</sup> Cuando concluya que se debe leer en femenino –*symbolam*– aducirá dos textos plautinos más.

<sup>34</sup> *exemplis rem aperio: Terentius: <Eun. 539-541> «Heri aliquot adolescentuli coimus in Piraeeo, in hunc diem ut de symbolis essemus: Cheream ei rei/ praefecimus, dati, anuli, locum, tempus constitutum est». Plinius, lib. 31 <33, 4> «de nomine (ait) anuli ambigi video: Graeci à digitis appellavere: apud nos prisci ungulum vocabant: postea et Graeci et nostri symbolum». et iterum <PLIN. nat. 33, 6> «celebratior anuli usus cum faenore coepisse debet: argumento est consuetudo vulgi ad sponsiones etiamnum, anulo exiliente, tracta ab eo tempore quo nondum erat arra velocior» haec ille, Plautus, Bacchidibus <327-329>: «Atque heus tu? NI. quid vis? CH. anulum gnati tui facito ut memineras ferre NI. quid opus anulo? CH. quia signum est cum Theotimo, qui eum illi afferet/ ei aurum ut reddat NI. meminero et recte mones».*

Los ejemplos de Plauto y Terencio son importantes porque la mayoría de las ocurrencias de estos vocablos tienen lugar en estos autores<sup>35</sup>.

El paralelo de *Eunuco* que aquí aporta (539-541) es el que suele citarse en todos los comentarios de este lugar, ya que es un texto que explica cómo se organiza una comida del tipo aquí descrito (ἔρρανος). Los ejemplos de Plinio, por su parte, ayudan a entender que *symbolum*-σύμβολον significa *anulus*, así está dicho expresamente en el primero de ellos, y de su uso en lugar de arras se habla en el segundo. En cuanto a la cita de Plauto, de *Báquides* 327-329, es un testimonio más de que el anillo se puede emplear como contraseña.

Repite a continuación Fonseca que el *symbolum* es *quidquid arrae loco in pactionibus dabant*, luego recuerda aquel proverbio que expresa la pobreza suma de alguien afirmando de él que no tiene ni *symbolum*<sup>36</sup>, y concluye que en *Andria* hay que leer *symbolam*, como ya defendieron otros. Insiste una vez más en que *symbola* es un convite que forman los propios comensales y lo refrenda con dos citas de Plauto<sup>37</sup>; una, *Gorgojo* 474, alude al nombre de quienes se encargan de recoger las contribuciones a una comida organizada por muchos (*symbolarum collatores*)<sup>38</sup>; la otra, *Estico* 437, hace referencia a una cena y a lo que se paga por ella (*symbola*)<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Hay en la literatura de la edad antigua veintiocho ocurrencias con esta raíz *symbol-*, que sean del femenino o del neutro-masculino (excluimos *symbolice* que, aunque con igual lexema, no puede confundirse). De ellas, diecinueve son ejemplos de Plauto o Terencio (de este solo tres: el que aquí se comenta de *Andria*, y dos de *Eunuco*; el verso 539, aquí traído, y el 607, en ab. pl. -*symbolis*- y, por tanto, ambiguo; los demás lugares se hallan en Plauto, doce en sus obras y cuatro en los *argumenta* de ellas). Completan el inventario una cita de Catón (frag. dub. 2, 37), dos de Plinio (nat. 4, 86 y -citada en la *nota*- 33, 10), GELL. 7, 13, 12, APVL. Plat. 2, 7, MACR. Sat. 1, 24, 14 y IVST. epi. 2, 12, 1. En la literatura cristiana la acepción más frecuente fue la de *symbolum* aplicado a la fe. Pero también hallamos *symbola*, pl. de *symbolum*, como sinónimo de *collationes* o para indicar lo que se paga por ellas; cf. Andreos de Sancto Victore, *Expositiones historicae in libros Salomonis, Expositio historica in Parabolis*, línea 2464: *symbola- collationes sive in aere sive in his quae ad cibum pertinent, quas singuli conferunt ut unum pluribus paretur convivium, symbola dicuntur*; o algunos comentarios que aluden a *Proverbios* -cf. la explicación de Figueroa- o a la *Epístola a los Romanos*, como *Commentarium in epistulam Pauli ad Romanos* 4, 13, 291 de Petrus Abelardus; *Sermones* 17, 321 de Thomas de Chobham; o la *Explanatio symboli* 2, 3 y 7, 9, atribuida a Ambrosius Mediolanensis, que contiene la expresión plautina *collatores symbolarum*.

<sup>36</sup> *fuit itaque «symbolum» quidquid arrae loco in pactionibus dabant, unde proverbium de homine nimia paupertate emaculato, εἶχεν οὐδὲ σύμβολον i. nec symbolum habet.*

<sup>37</sup> *itaque in Andriae vesiculum symbolam leges, ut observarunt doctissimi viri, et convivium erit ex ipsis conflatum. «symbolarum collatores» dicti à Plauto in Curculione <474> et Stichio <437-438> «eadem symbolam/ dabo et iubebo ad sagarium coenam coqui». Doctissimus sanctius Brocensis ut suo vidi in codice, «symbolum» (contra Turnebum) legendum existimavit sed hodie nihil illi credemus alioqui doctus.*

<sup>38</sup> Un lugar donde, como en el que se comenta de *Andria*, la lectura con *a* (*symbolarum*) no es unánime, pero con esta forma se cita como juntura que ha permanecido después. Cf. *supra*, n. 35.

<sup>39</sup> En las ediciones modernas es unánime esta lectura con *a* (solo se apuntan variantes en el prefijo: *sym-/ sim-*); cf. Lyndsay, ed. Oxoniense 1963 (=1903), y Ernout, Paris, 1972; J. L. Ussing, *Commentarius in Plauti Comoedias II*, Hildesheim, 1972.

Defendía esta variante que nuestro humanista propugna Turnèbe; en contra estaba, por ejemplo, la consideración del Brocense, que Fonseca leyó anotada en el margen del ejemplar que manejaba<sup>40</sup>.

Hasta aquí la explicación de Fonseca.

Pero, pese a la claridad y valor didáctico de su exposición, cuando Fonseca explicó este lugar, las cosas no eran tan sencillas, y tampoco ahora están completamente claras.

Para el texto terenciano había dos lecturas, *symbolum* y *symbolam*, y los significados de *symbolus* (-um) y *symbola* se entrecruzaban. Ambos sustantivos, *symbola* y *symbolum*, se consideraban a veces, ya en el principio, intercambiables<sup>41</sup>. Es evidente que pueden estar relacionados desde su propio origen<sup>42</sup>, que su significado converge en alguno de sus valores, que, para aumentar el problema, ambos términos ofrecen en latín más coincidencias en los casos oblicuos, y que de las ocurrencias que hay en latín, muchas no tienen lectura unánime<sup>43</sup>.

Veamos ahora cuál ha sido el comentario que se hacía a este lugar.

Ya hemos dicho que se leyó *symbolum* (Donato, Ascensio, Figueroa, Nebrija, anotación del Brocense) y también *symbolam* (Turnèbe, al menos).

Respecto a lo que otros comentaristas hicieron destacamos lo que explicó Donato y lo que hallamos en las explicaciones de algunos humanistas: la de Guido Juvenal<sup>44</sup>, y, sobre todo, la del español Pedro de Figueroa.

Donato<sup>45</sup>, que lee *symbolum*<sup>46</sup>, se fija en que los esclavos, pese a la aparente sencillez de su respuesta a Simón, no han negado que el muchacho estuviera en casa de Crisis y

<sup>40</sup> Así consta en la hoja adjunta al manuscrito que hemos descrito (cf. n. 14).

<sup>41</sup> Ya en el comentario de Servio se lee: *symbolum vel symbolam i. collationem suam didit* (sic) s. *nullum malum cum Criside egit*; esto es, se identifican el femenino y el neutro. Consultamos el ejemplar que contiene cinco comentarios, entre los que está el de Servio (*Terentius cum quinque commentis videlicet, Donati, Guidonis, Calphurni, Ascensii et Servii*, Venetiis, 1518) en la página [www. Gallica.bnf.fr](http://www.Gallica.bnf.fr).

<sup>42</sup> Hay quien entiende incluso que σύμβολον se creó a partir del genitivo plural de σύμβολη. En todo caso, se admite que ambos términos están formados de συν y βόλλω; y suele traducirse por *collatio*.

<sup>43</sup> Excepto la de PLAVT. Stich. 437, las citas que hay en la *nota* de Fonseca están dentro de esa ambigüedad: TER. And. 88 y PLAVT. Curc. 473 cuentan con lecturas con el término en masculino. La de TER. Eun. 539, en ab. pl., podría ser de cualquiera de los dos; si bien el contexto (*edere*) hace interpretarlo como “escote”, dado que este es el contexto habitual en que suele aparecer: son contextos de comida (cf. TER. Andr. 88 *cenavit*; Eun. 539 *essemus* —de *edere*; PLAVT. Stich. 432 *cenare*; Stich. 437 *cena*; GELL. 7, 13 *mensae*) y también a menudo con *dare* o *fero*, pero también el masculino se halla con estos verbos, cuando se entiende como “contraseña”.

<sup>44</sup> Aunque también comentaremos lo que Ascensio explicó en su edición de Guido Juvenal.

<sup>45</sup> Estas son sus palabras: *Mire nulla negatio facti est posita pro Pamphilo: sed per puerilem simplicitatem omnia gesta narrata sunt, et quidem tacitum est, non celatum. sed ut non factum esse videatur*.

<sup>46</sup> Sin embargo, una edición del comentario de Donato del siglo XVII, posterior, por ende, a Fonseca, la de Schrevelius, aun informando de que existe también la variante *symbolum*, lee *symbolam* y explica el sustantivo en relación con ἑρπνοϛ. Se esmera en diferenciar sus significados: el femenino indica dinero para la cena; en cambio, *symbolum* es *parvum numisma aut signum ut annulus*. En dicha edición se añaden anotaciones de varios comentaristas de Terencio; así leemos (*Variorum*, dice): *symbolam dedi*] *Id est < > tulit aliquid ad coenam: symbolae enim <era> nt pecuniae quas erogabant*

hubiera hecho algo más; con lo que cuentan al padre da la impresión de que nada más ha hecho el joven, de que ninguna otra cosa esconden, ya que ellos están silenciando algo, no ocultándolo.

En la *interpretatio* de Guido Juvenal<sup>47</sup> también hallamos *symbolum* y una explicación que se funda en lo que piensa Tortellius, y que remite al vocabulario de Julio Pólux; entiende que el sustantivo se refiere a “su parte” o a una “señal”<sup>48</sup>, y la conclusión es que con *symbolum* también se alude a la cena.

La misma *lectio*<sup>49</sup> (*symbolum*, con *i*) continúa en la edición ascensiana de Guido Juvenal<sup>50</sup>, donde Ascensio mantiene que con ello se alude al dinero para cenar<sup>51</sup> o a cualquier prenda que saldara su parte en la cena. Por lo demás, esta anotación de la edición ascensiana se extiende en comentar lo que había glosado Donato acerca de que los esclavos no nieguen que estuvo Pánfilo en la casa de la muchacha<sup>52</sup>, ni que fue

---

*singuli ad <ce>nam collatitiam: a συμβάλλω co<nfe>ro: ita ut coena illa dicatur “collatio”, gr. ἔρανος. Alii legunt symbolum, quod est parvum numisma aut signum aliquod, ut annulus. (Publij Terentij Carthagisiensis <sic> Afri, Comoediae sex post optimas editiones emendatae accedunt Aelij Donati commentarius integer cum selectiss. variorum notis <...> accurante Corn. Schrevelio Lugd. Batavorum 1657, p. 20). Hemos consultado un ejemplar de la Universidad de Murcia, S-B-3618.*

<sup>47</sup> Hemos consultado un ejemplar de la edición de Lyon de 1493 a través de la pág. [www. Gallica.bnf.fr](http://www.Gallica.bnf.fr).

<sup>48</sup> *dedit symbolum (ut sentit Tortellius) portionem suam vel signum dedit: ut annulum vel aliquid tale quousque pecuniam conferrent. Symbolum enim teste Iulio Polluce de vocabulis rerum parvum erat nummista, unde et signum a nonnullis traditur qui et eusymbolum bonum omen interpretantur. cum autem a συμβάλλω quod est confero deducatur quidam collationem interpretari voluerunt. ita ut coena illa dicatur collatio in quam comparandam plures aliquid contulerunt. symbola enim huius symbolae est collatio. cenavit cum sociis scilicet. ego pater gaudebam.*

<sup>49</sup> Aunque con *-i-*, en vez de *-y*.

<sup>50</sup> *Terentius cum commento. P. Terentii aphri comicorum elegantissimi Comedie a Guidone Iuvenale perquam litterato familiariter explanate, et a Iodoco Badio Ascensio una cum explanationibus (sic) rursum annotata atque recognite. cumque eiusdem Ascensii praenotamentis atque annotamentis suis locis adhibitis (Lugduni, 1512, BN, R-18001).*

<sup>51</sup> *Eho quid ergo Pamphilus faciebat. Pueri autem respondebant quid? hoc est queris quid pamphilus fecit: ipse dedit symbolum hoc est imposuit pecuniam pro cena: vel dedit anulum vel aliud pignus ut facta cena cum aliis portionem suam solveret, et cenavit cum aliis. Hic considerata est expositio Donati qui in sententiis subtilissimus semper est. unde dicit. «Mire nulla negotio facti est posita pro pamphilo: sed per puerilem simplicitatem omnia gesta narrata sunt». Ubi sciendum est quod subtiles et astuti viri non possunt melius decipi quam per fictam simplicitatem. Nam sciunt omnes quod qui in aliquo peccato culpabiles sunt maxime solent se de illo purgare.*

<sup>52</sup> Comenta que esta *simplicitas (ficta)* de que habla Donato es la mejor manera de engañar al padre del joven, según enseñan conocidos ejemplos; nos cuenta dos: el de la mujer adúltera, cuyo engaño suscita menos sospechas si con normalidad critica a otras adúlteras, o el caso de aquel guardián de cerdos que con astucia los robaba y se ensañaban con quienes parecía que hacían lo propio; tanta crítica hizo sospechar de él, fue sometido a vigilancia y sorprendido *in fraganti*. Ofrecemos el ejemplo del ladrón: *Et fur occultus semper de furibus male loquitur et se nimis anxie purgat. Unde legitur de quodam qui dum frumenti caritas atque penuria esset et frumentum civitatis custodiretur: solebat nocte admodum porci incedere quadrupes et grunnire et portare saccum sub ventre in quo frumentum furatum reportabat ante custodes qui credebant porcum esse non hominem quodam autem die dum fur*



*luxuriosus*. Concluye afirmando que lo que contestan los esclavos aleja toda sospecha del padre, mientras que hubiera dado qué pensar que hubieran insistido en negar que el joven acudiera a casa de la muchacha<sup>53</sup>.

Ascensio lee, pues, *symbolum*, mas con el mismo significado de *symbola*, esto es, la cantidad que uno paga en un convite. Es decir, igual que estaba en el humanista que está editando.

La misma lectura, *symbolum*, encontramos en la edición zaragozana de este humanista con *recognitio* de Nebrija<sup>54</sup>.

Mucho más interés tiene para nosotros lo que en este lugar explica P. de Figueroa<sup>55</sup>. Reza así<sup>56</sup>:

“*symbolum dedit* Symbolum aliquando collatio dicitur: hoc est, quod plures conferunt in unum, ita ut coena illa dicatur collatio, in quam comparandam plures aliquid contulerunt. Dicitur paraeterea symbolum indicium, & signum: ut, annulus. In prima autem significatione hoc loco summitur (...)”<sup>57</sup>.

Esto es, lee *symbolum*, vocablo que tiene para él dos significados (*collatio*—ἐρανος y *annulus*), y en este lugar adquiere el valor de *collatio*.

Es evidente que la *enarratio* de su compatriota no le ha servido a don Juan de Fonseca de fuente, pues P. de Figueroa, de una parte, elige la *lectio symbolum*; y, de otra, en el comentario ni alude a la variante en femenino (*symbola*), ni le preocupa la distinción entre ambas formas; antes al contrario, parece que, como critica Fonseca, confunde el significado de *symbolum* con el de *symbola*.

A la vista de todo lo anteriormente expuesto, es claro que lo que a Fonseca mueve a extenderse en la *nota* al verso 88 de la *Andria* es una voluntad de aclarar y distinguir los dos vocablos; mediante la diferenciación de lo que nunca antes había sido claramente

*ad furcas duceretur ille insultabat ipsi dicens. Vade miser ad patibulum quo dignus abire es: quare non vixisti labore tuo sicut ego et hoc dicens ostendebat ei callosas manus. Quod videntes viri sapientes incipiebant habere suspicionem de ipso et observabant vitam eius unde paulo post deprehensus est in furto et ad patibulum diiudicatus.*

<sup>53</sup> *Si ergo servi respondissent sic Queris quid Pamphilus fecit ipse non curat de meretricibus ipse nimis est continens. Numquam ipse tale quid faceret tunc simo cepisset suspicionem et putasset quod servi fuissent conscii et docti sic repondere. Nunc vero quia non negant ipsum esse luxuriosum: sed fatebantur ipsum cenasse et simbolum dedisse: unde simo posset irasci: quia sic bona consumpsisset. ipse Simo nullam habuit suspicionem de vita Pamphili. unde dicit. «Ego audiens tale responsum gaudebam: et similiter alia die querebam et comperiebam nihil omnino attinere ad pamphilum de amore illius mulieris».*

<sup>54</sup> En la redacción de su *Dictionarium* aún no había tenido en cuenta estas concepciones del vocablo; pues en él leemos, además de que no está el femenino, otras definiciones: “*symbolus* por el anillo priscum, *symbolum* por el apellido en guerra, *symbolum* por la conveniencia”. Manejamos el ejemplar, s.d., de la BN de signatura INC-1778.

<sup>55</sup> Además de lo que había en la edición que Estienne había hecho de Donato.

<sup>56</sup> Cf. p. 71. En la 51 estaba el texto: *symbolum dedit*.

<sup>57</sup> Y continúa: *Divus Hieronymus in parabolis*. “*Noli, inquit, esse in conviviis potorum, nec in comensationibus eorum, qui carnes ad vescendum conferunt, quia vacantes potibus & dantes symbola consumentur*”. Es decir, lo refrenda con una cita que atribuye a S. Jerónimo. Es un comentario de Proverbios 23, 20.

distinguido pretende que permanezca establecida la correspondencia de cada uno de los significantes con sendos significados.

La ausencia de límite en el significado de estos sustantivos la confirman, además de los comentarios que hemos ido revisando, otros testimonios más elocuentes que indican que no estaban delimitados los términos en la lengua latina, como tampoco lo hacían en la lengua griega de la que derivan.

En griego observamos esta no discriminación de significados en los léxicos antiguos y modernos. Así está en el de Robert Constantin<sup>58</sup>, en el que -como Fonseca mencionase identifican *συμβολή* y *σύμβολον*. Muy similar es lo recogido en el *Thesaurus* de la lengua griega de H. Estienne<sup>59</sup>.

Coincidencias semejantes entre algunos de los valores del femenino y el neutro hallamos en los diccionarios modernos. Refiere expresamente la identificación de ambos sustantivos en algunas de sus acepciones el diccionario de Dimitrakos<sup>60</sup>. En los demás, leves diferencias entre los dos términos definen el neutro preferentemente como una prenda en garantía, o como una moneda, mientras que el femenino se especializa más en la designación de una comida o la contribución a ella<sup>61</sup>.

En la lengua latina la información de léxicos y diccionarios es similar: los valores y significados se encuentran muy “cruzados” en algún punto. Así están ya, lógicamente, en el *Thesaurus* de la lengua latina de R. Estienne, donde cita los mismos textos que Fonseca, si bien muchos con la variante en neutro y recordando que otros leen de otra manera<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Cf. *op. cit.*, pp. 683-684.

<sup>59</sup> H. Stephanus, *Thesaurus graecae linguae ab Henrico Stephano constructus; post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio ediderunt Carolus Benedictus Hase, Guilielmus Dindorfius et Ludovicus Dindorfius*, Graz, 1954. En la entrada *σύμβολον* hallamos, entre otras acepciones (*signum, commissio, pactum, omen...*), la que habla de “*collecta, sicut et συμβολή, quidam interp...*”. En *συμβολή* trata, entre otras cosas, de su equivalencia a *collatio*, ejemplificada con textos, entre otros, de Plauto y Terencio. Manifiesta el humanista francés la posibilidad de que del genitivo de *συμβολή* se llegara al de *σύμβολον*, y recuerda que los lugares de Plauto y Terencio no están exentos de dudas textuales: *Sed quae non immerito alicui suspecta fuerint, quum facilias accentus lapsus esse potuerit, ex συμβολῶν a συμβολή in συμβολῶν a σύμβολον. Legimus tamen ap. Gell. 6, 13 fin. Talia symbola. Et ap. Plaut. et Terent. Non solum symbolam, sed et symbolum verum hoc ne ibi quidem ap. quosdam suspicione caret.*

<sup>60</sup> D. Dimitrakos, *Mega lexikon (...)*, Atenas, 1958; en la entrada *συμβολή* hallamos que uno de sus significados es *σύμβολον* (acepción n° 8); aparece como *ἔρανος* (la n° 11) o como que alude a la parte para contribuir a un simposio (n° 13).

<sup>61</sup> Así, por ejemplo, en L-S, s.v., de *σύμβολον-ου*, se recoge que uno de sus significados es el de algo que se deja como garantía (*pignus, anulus*) o también una moneda (*numisma*). Entre las acepciones de *συμβολή* encontramos la idea de reunión y encuentro, y en su uso en plural se entiende como aquello con lo que se contribuye a una comida en común, o como la comida misma (*collatio*).

<sup>62</sup> R. Stephanus, *Thesaurus linguae latinae in IV tomis divisus*; hemos consultado la edición de Bruselas, 1964 (=Basilea, 1743); ofrece los textos con *symbolum* (Andr. 88) y *symbolorum* (PLAUT. Curc. 474) e informa de que otros leen *symbolam* y *symbolarum*. Solo presenta con la lectura en femenino la cita de *Estico* 437 (mas añade “*sic in emendatis libris*”). Ofrece más textos y más información; considera muy semejantes los tres sustantivos, por lo que está muy justificado que haya variantes: *Sed fere in his locis variant codd. Apud Graecos tamen συμβολή et σύμβολον et σύμβολος reperitur.*

En los diccionarios modernos de latín se define el femenino siempre como la parte de una comida o la comida misma; el neutro (o masculino), como una pieza o señal<sup>63</sup>.

Finalmente las ediciones, traducciones y comentarios posteriores continúan ofreciendo *symbolam*<sup>64</sup>; todos los trabajos que hemos consultado (de los siglos XIX y siguientes) entienden que Pánfilo pagó su parte correspondiente por haber cenado allí<sup>65</sup>; y si son traducciones que llevan notas, tienen alguna en este lugar: se suele aclarar que es una cena a escote (bastante bien explicada cuando aborda Fonseca ἔρανος), y en algún caso se hace referencia, además de a que cada uno de los comensales tiene que pagar (y eso se indica con *symbola*), al hecho de que se dejaba como señal algún objeto (lo que en gr. era σῦμβολον).

Esto es, en ediciones posteriores, aunque sus significados puedan ser casi equivalentes, se ha preferido la lectura *symbolam*, la misma que recomendaba leer nuestro humanista, y han aclarado, como en él estaba, que se trata de una comida en que cada asistente aporta una cantidad; si bien algunas explicaciones modernas añaden que también puede referirse al objeto que a modo de señal se deja en dicha comida.

Inserto, por tanto, en una tradición en que no se discriminan los significados de ambos términos, pero que elegía mayoritariamente *symbolum* (a excepción de Turnèbe), acertó en elegir la lectura *symbolam* que luego ha prevalecido y proporcionó información suficiente para que se entendiera lo que esa variante indicaba.

Su explicación, como ocurre con frecuencia en los comentarios humanistas, sigue teniendo vigencia en la actualidad<sup>66</sup>, y, si bien algunos detalles pueden omitirse en este lugar terenciano, mucho de lo que el humanista del XVII anotó es necesario que se continúe explicando en el siglo XXI.

<sup>63</sup> Así está en Forcellini, OLD, Gaffiot, Ernout. En Forcellini, por ejemplo, encontramos: *symbola* «... de pecunia...; collatio»; *-us-um* «signum; annulus». Para *symbola* el valor más común es siempre comida o «escote»; OLD, para TER. Andr. 88 y Eun. 540, define: “a sum contributed towards the expenses of a common meal by each participant”.

<sup>64</sup> Y en el aparato crítico dan cuenta de que con *-um* también estaba en los manuscritos.

<sup>65</sup> En España ya Simón Abril —de 1577 es la primera edición— tradujo así, “pagó su escote”, e igual S. Costanzo en el siglo XIX (1859). En los siglos XX y XXI todas las traducciones que hemos consultado contienen “pagó su escote, su cuota” o “dio su parte”. De manera similar se encuentra en otras lenguas: en una traducción de 1572 (Micard), con la lectura *symbolum*, luego corregido en *a*, leemos “luy, il a souppé, et payé son escot honêtement”; casi igual Nisard (1851) y Marouzeau (1942); o en inglés B. Radice (1976) y Sargeant (1979).

<sup>66</sup> Recordamos que, incluso ya entre los humanistas, Schrevelius se detuvo en la explicación de ambas variantes, adjudicándoles significados similares a los que hallamos recogidos en las *Notae*. Cf. n. 46.

## SÓFOCLES, TRAQUINIAS 205-215 Y 528\*

JOSÉ VTE. BAÑULS OLLER  
PATRICIA CRESPO ALCALÁ  
Universitat de València

0. “Si no es faltar al respeto yo osaría dirigirme brevemente a los especialistas en la dramaturgia sofoclea: el texto de las *Traquinias* no admite dudas, dada la uniformidad de todos sus manuscritos; la interpretación literal, tampoco las suscita... Y con todo el drama resultante es, en su conjunto indigno de Sófocles”. La contundencia con la que I. Errandonea<sup>1</sup> expresa esta opinión, halla explicación en el cuestionamiento inmediato de sus causas, pues a continuación se pregunta si tal apreciación no se deberá más bien a un enfoque inadecuado al objeto, antes que al supuestamente poco afortunado en esta ocasión quehacer dramático de Sófocles. La notable ausencia de discrepancias en los manuscritos, el que el texto de esta tragedia no admita dudas, el que su interpretación literal tampoco las suscite, debiera ser motivo de especial prudencia a la hora de proponer enmiendas al texto antes de haber agotado todas sus posibilidades de interpretación, o si se prefiere, como apunta Errandonea, antes de haberlo abordado desde todas las perspectivas posibles. Esto es, precisamente, lo que nos proponemos hacer, contribuir en algo a agotar los enfoques posibles en la esperanza de contribuir a hacer innecesaria la enmienda del texto, y a tal fin abordaremos estos versos, y en general el contexto en el que cobran un significado pleno, desde la perspectiva metodológica estilística.

1. Se puede definir el estilo y los procedimientos que lo hacen posible, como una desviación de la norma<sup>2</sup>, desviación que, en ocasiones, es sentida no como tal, sino como secuelas que los avatares de la azarosa transmisión han dejado en el texto, lo que hace

---

\* 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.

<sup>1</sup> *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*, Madrid, 1970, p. 223.

<sup>2</sup> Esta definición, formulada en su momento por Paul Valéry, ha substanciado de diferentes formas las distintas definiciones y posicionamientos que desde entonces se han venido produciendo en torno a la estilística. A este respecto es interesante el trabajo de M. Riffaterre, “Criteria for style analysis”, *Word* 15, 1960, pp. 154-174.

necesario su restablecimiento por medio de propuestas de lectura y enmiendas. Las razones de esta tendencia de la Filología Clásica son fundamentalmente dos: por un lado, el que no nos acabemos de liberar de una imagen de perfección y equilibrio un tanto idealizada de las obras clásicas heredada de una larga tradición, por otro, el hecho innegable del deterioro sufrido por la mayor parte de estas obras, lo que se traduce en la praxis filológica en una cierta inercia intervencionista sobre los textos, tendencia ésta que, si bien las más de las veces está plenamente justificada, no deja de ser un tanto contradictoria con el carácter monumental y cuasi sacral de los textos<sup>3</sup>. Con todo, antes de proceder a una intervención material, es conveniente apurar la vía hermenéutica, aquella que lleva a apurar al máximo sus posibilidades expresivas. No hay que olvidar que el texto artístico busca expresar lo inexpressable contando con la complicidad del receptor en la transgresión de los límites. Si, como afirma J. Marouzeau<sup>4</sup>, “l’expression linguistique n’est jamais qu’une traduction approximative de la pensée, (...) La langue n’exprime pas plus littéralement les démarches de notre esprit qu’une pièce de théâtre ne représente la vie ou un tableau la nature”, cuando los pensamientos se ven sacudidos por sentimientos complejos y pasiones violentas, su expresión requerirá probablemente ir incluso más allá de los límites difusos que la norma impone a los procedimientos estilísticos, unos límites que, cuando se trata de una obra dramática, se tornan aún más difusos por la intervención de otros lenguajes en su realización<sup>5</sup>. Esto exige del receptor una cierta complicidad con el autor en la fase final de la obra, en su realización. La definición que en 1899 diera W. Meyer-Lübke en el Prefacio al último volumen de su *Gramática comparada de las lenguas romances*, la podemos encontrar bajo una forma u otra en las diferentes definiciones que desde entonces se han venido dando de la estilística, y nos habla de esa complicidad necesaria entre el autor y el público a unos niveles que van más allá del mero uso de la lengua con fines comunicativos: “Quant à la stylistique, je l’abandonne à d’autres... La stylistique est l’étude de la langue comme art; pour la traiter, il faut posséder le sens artistique, le talent de pénétrer des sentiments des autres à un degré où il ne m’est pas donné d’atteindre”<sup>6</sup>. Todo esto es algo que debemos tener presente al abordar un texto literario, y más aún cuando éste sea un texto dramático, como es el caso, y en particular unos versos, los 205-208, sobre los que se ha llegado a afirmar con relación a las enmiendas de las que se les puede hacer objeto que “the number of possibilities here is embarrassingly large”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Las motivaciones para intervenir en un texto son diversas, pero tras ellas en no pocas ocasiones subyace un deseo de “normalizarlo”. A este respecto cf. C. Morenilla & J.Vte. Bañuls, “La seducción del corpus y las citas de autor”, *Habis* 27, 1996, pp. 283-297.

<sup>4</sup> *Précis de stylistique française*, Paris, 1959<sup>4</sup>, p. 12.

<sup>5</sup> La música es uno de esos lenguajes que convergen en el texto trágico griego. Sobre su importancia cf. J. García López, “La música en el desarrollo del género teatral griego: la tragedia”, *Historia y Humanismo. Homenaje al Prof. Pedro Rojas Ferrer*, Murcia, 2000, pp. 247-267.

<sup>6</sup> Citado por L. Spitzer en “Les études de style et les différents pays”, *Langue et littérature. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Paris, 1961, pp. 23-38, aquí 23.

<sup>7</sup> H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*, Oxford, 1990, p. 156.

2.1. El pasaje de *Traquinias* en el que se hallan los vv. 205-215, constituye, junto con el formado por los vv. 633-662 de la misma tragedia, un buen ejemplo de un elemento dramático estructural<sup>8</sup> constituido por un segmento argumental definido por producirse en él la salida de una situación negativa opresiva y el consiguiente brote de alegría y felicidad, y que precede al planteamiento de una situación problemática que derivará hacia el conflicto trágico. Lo hallamos también en otras tragedias, como *Ayante* 693ss.; también en el *Agamenón* de Esquilo, en su comienzo, con la llegada de la noticia de la caída de Troya a través del resplandor de las hogueras y de la pronta arribada de los expedicionarios vencedores, creándose con ello una situación de exultante alegría preñada de funestos presagios; y también en la *Antígona* de Sófocles, vv. 100-133, pasaje éste que irradia el júbilo que surge al disiparse las tinieblas en las que se hallaban sumidos los tebanos, en este caso no, como en el *Agamenón*, por la luz de las fogatas, proyección material de los incendios de la caída de Troya que anuncia la victoria, sino por el sol, cuya luz viene también de oriente, y que juega un papel relevante en los pasajes de *Traquinias* que vamos a considerar. El primero de ellos está formado por los vv. 205-215, y en torno a él vamos a nuclear el presente trabajo. Se trata de un pasaje de una gran emotividad, en el que la larga y tensa espera en Traquis, sin noticias de Heracles, se rompe en el preciso momento en que el tiempo de Heracles llega a su término (v. 167: τοῦ χρόνου τέλος) y comienza a dársele por muerto, con el anuncio de la llegada de un mensajero por parte de un habitante de Traquis que anticipa la buena nueva de que es portador aquel. En este pasaje, en las palabras de exhortación que Deyanira dirige al coro, resuena como un eco difuso la reiterada invocación que el coro realiza a Helios poco antes, en el v. 96 de la párodos; se trata de unas referencias cargadas de simbolismo, sobre todo por la forma en que Deyanira lo hace, a partir de la segunda invocación del coro, ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα<sup>9</sup> (v. 102), ἀελπτον ὄμμα (v. 203), como veremos más adelante, en los vv. 527s. y sobre todo en los vv. 633ss., en los que se mostrará ὄμμα en su terrible realidad. Se trata de sendos pasajes, 205-225 y 663ss., relacionados no sólo por la función estructural antes señalada, sino también por la propia naturaleza de estas partes corales caracterizadas por una elevada emotividad y, en el caso de los vv. 205-225, también por un fuerte mimetismo<sup>10</sup>. La luz que traen las

<sup>8</sup> Sobre este procedimiento estructural de contraste y su clasificación con criterios más estrictos, cf. J.M.<sup>a</sup> Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, 1982, pp. 198s. y 221s.; y ya en concreto, en referencia a este pasaje, A. Rodighiero, *Sófocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia, 2004, pp. 194s.

<sup>9</sup> En situaciones similares se invoca al Sol con este término y con ese sentido, así, p. ej., en *Iliada* 3.277, *Odisea* 8.270s., 9.109, *Himno homérico* 2.69ss., etc. Sobre el uso del Sol como punto de referencia para arrojar luz sobre aquello que se ignora, cf. K.J. Dover, “*ΗΑΙΟΣ ΚΗΡΥΧ*”, *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh (eds.), Amsterdam, 1976, pp. 49-53.

<sup>10</sup> Como señala en referencia al origen y evolución de los cantos corales trágicos A. Dain en *Traité de Métrique Grecque*, Paris, 1965, pp. 197s.: “A dire vrai, autant qu’on en peut juger, les stasima, au début du genre tragique, se distinguaient par le calme et la sérénité de l’expression. Le chœur exécutait la tranquille ἑμμέλεια, danse tragique de caractère majestueux. Avec la forme du

palabras del mensajero, anticipadas por el voluntarioso traquinio metido a mensajero eventual, hace que Deyanira, llena de júbilo y de esperanza, exhorte a todos, a los de dentro de la casa y a los de fuera, a través del coro de doncellas de Traquis, a entonar un canto, unas jóvenes que atienden la orden y, a su vez, contagiadas de la alegría general, extienden a todos la exhortación de Deyanira. Se trata de los vv. 205-224, si bien nos centraremos en 205-215:

ἀνολολύξατε δόμοις	^ ia + ^ ia	205
ἐφεστίοις ἀλαλαῖς	ia + ^ ia^	
ὁ μελλόνυμφος · ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων	tri. ia	207
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφარέτρων	ia^ + ^ ia + ia^	
Ἀπόλλωνα προστάται,	ia ^ + ia	
ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-	ia + ^ ia	210
ᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι.	ia ^ + ia	
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον	di. ia.	
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,	hex. dact.	213-4
γείτονας τε Νύμφας.	itif.	215 <sup>11</sup>

2.2. De entre los diferentes términos que encontramos en este pasaje, vamos a dedicar una atención especial a ἀλαλαῖς, y, en relación con él, a ἀνολολύξατε, que se opone a ἀναλαλάξατε<sup>12</sup> por el género de quienes se sirven de él y también por el ámbito en el que éstos se mueven, el de los hombres y, en particular, el relacionado con la guerra, y el de las mujeres, en particular el de la casa y, desde ella, el del culto y los sacrificios<sup>13</sup>.

peán, et surtout de l'hyporchème, la danse devenait dans le chant du chœur un élément essentiel. Le péan des *Trachiniennes* de Sophocle (v. 205-224), construit sur une seule strophe, peut donner une idée de ces formes anciennes des chants du chœur. Dans le second stasimon de l'*Ajax* du même poète (v. 693-718), sorte d'hyporchème en l'honneur de Pan, on trouve l'accouplement de la strophe et de l'antistrophe, de construction assez savante"; y al hablar de la estructura de las estrofas de la poesía coral, *ibid.* p. 173: "Sauf le cas de l'hyporchème, qui s'accompagne d'une musique expressive et d'une danse rapide, le chant choral s'exécute le plus souvent de plano ou suivant un rythme processionnel". Sobre el carácter fuertemente mimético de este canto coral *cf.* S. Grandolini, "Sophocl. *Trac.* 205-224: peana, ditirambo o iporchema?", *GIF* 47, 1995, pp. 249-260.

<sup>11</sup> "Que eleve un ὀλολύγη en las dependencias en los fuegos del hogar con ἀλαλά quien aguarda al ser amado; y entonces común clamor de los jóvenes venga al de la hermosa aljaba Apolo protector, y al mismo tiempo un peán, un peán entonad, doncellas. Clamad a su hermana Ártemis Ortigia, flechadora de ciervos, la de la doble antorcha, y a sus vecinas las Ninfas".

<sup>12</sup> Sobre la forma ὀλολύζειν *cf.* A. Debrunner, *Griechische Wortbildungslehre*, Heidelberg, 1917, p. 117; y sobre ἀλαλάζειν, *ibid.*, p. 121.

<sup>13</sup> *Cf.* J. García López, *Sacrificio y sacerdocio en las religiones micénica y homérica*, Madrid, 1970, pp. 56s., y J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*, Paris, 1992<sup>2</sup>, pp. 178-180, 254 y 262. La estricta separación del acto ritual del sacrificio y el resto de la actividad humana se refleja en la interdicción de no servirse de la μάχαιρα, cuchillo empleado para el sacrificio, en otras actividades, incluso en aquellas, como la guerra, en la que bien podría servir como arma. Tal interdicción se extiende también a hacer víctima de un sacrificio a un buey de labor, animal que colabora con el hombre en el trabajo de la tierra, y así

En el ámbito griego el empleo de ἀλαλά está bien definido y se adscribe de modo exclusivo a los hombres en un contexto determinado: el momento en que se produce la victoria<sup>14</sup>. El empleo de ὀλολυγή, por su parte, no lo está menos, y hace referencia en sentido estricto al momento de la σφαγή, exactamente al momento en que la víctima del sacrificio cae abatida<sup>15</sup>, y en un sentido laxo al momento en que cae algo que constituía una amenaza o bien que era causa de una situación negativa<sup>16</sup>, y su empleo se adscribe de modo exclusivo al ámbito de la mujer<sup>17</sup>. Esto es algo que las mujeres griegas tenían claro<sup>18</sup>, tan claro que una mujer como la Clitemnestra de Esquilo, con su carácter y su poder, en los vv. 594-596 del *Agamenón* de Esquilo llega incluso a precisar los límites de su uso:

---

“en la versión del sacrificio del buey de labor que Heracles realiza en Lindos, conocida sobre todo por Filóstrato (*Imag.* 2, 24), el héroe siempre es representado como alguien errante”, como apunta E. Calderón en “Arato y la raza de bronce (*Phaen.* 131-132): una interpretación”, *QUCC*, NS 78, 3, 2004, pp. 143-151, aquí 150, en la esclarecedora interpretación que nos ofrece de estos versos de Arato.

<sup>14</sup> Encontramos precisamente en Sófocles un uso excepcional de ἀλαλά en boca de una mujer no menos excepcional, Medea, en el fr. 534R de *Las cortadoras de raíces*. Sobre la excepcionalidad de este uso y la función que tiene cf. J. Vte. Bañuls & P. Crespo, “Sófocles fr. 534 Radt: una aportación a la caracterización de Medea”, *Convegno Internazionale di Studi e Ricerca Teatro e Comunicazione. Medea*, Bari (en prensa).

<sup>15</sup> Cf. P. Stengel, *Die griechischen Kultusaltertümer*, München, 1920<sup>3</sup>, p. 112; A. Corlu, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*, Paris, 1966, pp. 86, 121s.; B.J. Collins, “Greek ὀλολύω and Hittite *palwai*:- Exultation in the Ritual Slaughter of Animals”, *GRBS* 36, 1995, pp. 319-325; y L. Deubner, *Ololyge und Verwandtes*, Berlin, 1941.

<sup>16</sup> Con este sentido lo hallamos en boca de Euriclea, la nodriza de Odiseo, en *Odisea* 22.408s., cuando éste ha dado muerte a los pretendientes de Penélope. Y en la narración que nos ofrece Tucídides en II, 4, del intento de los Tebanos por atraerse a los Platenses y del modo como engañados fueron los más de ellos muertos y otros capturados, nos cuenta que las mujeres, al tiempo que les atacaban desde las casas con piedras y tejas, entonaban el ὀλολυγή. De este grito propio de las mujeres que entonan en el marco de un sacrificio y también en momentos de elevada emotividad, se han encontrado paralelos en otras culturas, como el *jiu iu iu ...!* que aún hoy día entonan las mujeres en muchos países musulmanes. El carácter expresivo de la secuencia que conforma este grito, el ὀλολυγή, por sí mismo y por las circunstancias en las que las mujeres lo entonan, ha hecho que se asimile al canto de algunos animales, en especial de aves, a las que en ocasiones incluso les da nombre; a este respecto es interesante el problema que plantea E. Calderón en “A propósito de ὀλολυγών (Arato, *Phaen.* 948)”, *QUCC*, NS 67, 1, 2001, pp. 134-139.

<sup>17</sup> Pólux I, 28; y Hesiquio, *s.u.* ὀλολυγή. En los poemas homéricos las mujeres se sirven únicamente de ἐλ, si bien fuera de ellos en alguna ocasión también se sirven de ἰά, no de ἀλαλά; a este respecto cf. C. Theander, “Ὀλολυγή und ἰά”, *Eranos* 15, 1915, pp. 99-160, y 20, 1921-1922, pp. 1-50.

<sup>18</sup> Hasta tal punto es esto así que después de la parodia del juramento con sangre que encontramos al comienzo de los *Siete contra Tebas* de Esquilo, en los versos 42-48, realizada por Lisístrata en la comedia homónima de Aristófanes en el v. 240, las mujeres, una vez que han tomado la Acrópolis, no entonan el grito de ἀλαλά, sino el de ὀλολυγή.



... , καὶ γυναικείῳ νόμῳ  
 ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν 595  
 ἔλασκον εὐφημοῦντες, ...<sup>19</sup>

Tanto ὀλολύζω como ἀλαλάζω son formas expresivas onomatopéyicas<sup>20</sup>. El coro de las *Traquinias* con su exhortación plantea algo que, en principio, no es realizable, al menos tal como aparece formulado, pues no es posible llevar a cabo la acción que el verbo requiere, no es posible entonar un ὀλολυγή sirviéndose a tal fin del grito de ἀλαλά, lo que aún resulta más evidente por el hecho de que tanto ἀνολολύξατε como ἀναλαλάξατε son denominativos. Nos encontramos, pues, ante lo que se puede considerar un aprosdoceto, ya que es de todo punto inesperado que ese ἀνολολύξατε inicial instrumentalice ἀλαλαῖς en su realización. Detrás de ἀνολολύξατε (...) ἀλαλαῖς subyace la dualidad real existente, una dualidad que aparece desarrollada en los versos que siguen<sup>21</sup>, y que bajo diferentes formas se halla siempre presente en la tragedia de Sófocles, el parecer y el ser, lo que parece enunciar estos dos versos y lo que realmente enuncian, una dualidad que en el Edipo de *Edipo Rey* alcanza una de sus formas dramáticas más acabadas. Se hace, pues, necesaria la disociación de esa dualidad, la explicación de quiénes van a entonar uno y otro canto; y con ello esa realidad aparente enunciada por los dos versos primeros se disipa al salir a la luz lo que realmente hay tras ella, una dualidad cuyo desarrollo se marca en su inicio de forma muy clara con ἐν δὲ ... / ὁμοῦ δὲ ..., respectivamente, y es precisamente en esa explicación donde encontramos la dualidad que subyace en la confluencia de ἀνολολύξατε con ἀλαλαῖς. El inicio del desdoblamiento de la dualidad en ἐν δὲ está reforzado métricamente por la cesura pentemímera y subrayado por la heptemímera. Ambos gritos, el de las mujeres y el de los hombres, tienen fundamento en las circunstancias en las que el coro exhorta a ello, pues ha llegado la noticia de que Heracles está vivo y regresa victorioso, y que se dirige hacia casa portando el botín, vv. 181-183; el coro de mujeres traquinias exhorta a entonar el grito ritual por la liberación de una situación negativa, y lo hace con ἀνολολύξατε, la forma propia de las mujeres; hasta este punto todo está bien, pero deja de estarlo cuando el coro pronuncia ἀλαλαῖς. Encontramos pues a través de una

<sup>19</sup> “Y, según la costumbre femenina, un ὀλολυγή unas por un lado y otras por otro por la ciudad hacían resonar de buen augurio,...”

<sup>20</sup> Se trata de formas expresivas de naturaleza onomatopéyica y marcadamente expresivas; a este respecto y con relación a ὀλολυγή y sus derivados cf. E. Tichy, *Onomatopoeitische Verbalbindungen des Griechischen*, Wien, 1983, pp. 145-147, 236s., 242s., 277 n. 137; y con relación a ἀλαλά y sus derivados, *ibid.*, pp. 168 y 238s.

<sup>21</sup> En ese sentido precisamente van unas palabras de U. von Wilamowitz en uno de sus trabajos ya clásico referidas a este pasaje, *Griechische Verskunst*, (reimpr. de la 1ª ed. Berlin, 1921) Darmstadt, 1962, pp. 526s.: “Deianeira hat Befehl gegeben, die Frauen in und außer dem Hause sollten ihre Stimmen erheben; im Leben würde das nur eine ὀλολυγή sein, im Drama wird es ein Lied. Der Chor besteht aus Jungfrauen, und so fordert er auch nur die μελλόνυμφος drinnen auf; aber das männliche Gesinde soll mit einstimmen, und zwar sich an Apollon wenden, während alle Mädchen den Ruf an Artemis richten wie sich gebührt”.

expresión braquiológica fruto de unas elipsis<sup>22</sup> notables una simbiosis de ambas formas que proporciona una ambigüedad que enriquece en gran manera la expresividad del pasaje en la medida en que pone de manifiesto la extrema agitación emocional en que se hallan todos.

2.3. Las enmiendas a este texto, en particular a los primeros versos, están motivadas fundamentalmente por la alteración métrica, una alteración que muy bien puede ser reflejo de una no menor alteración emocional que ha hecho presa en el coro y de las elipsis que dicha alteración provoca. La lectura presentada por los manuscritos del v. 205 da dos yambos sincopados con resolución en sendas breves de dos de sus largas (UU—UU—). La primera palabra objeto de enmienda es el verbo que abre la intervención del coro. Frente a las formas que presentan los manuscritos, ἀνολολύξατε /-ετε, unos<sup>23</sup> optan por -άτω, otros<sup>24</sup> por -ετοι, con ello se elimina la síncopa del segundo yambo y se reduce la acumulación de breves al no haber resolución de una de las dos largas (UU—UU—), regularización que se muestra aún si cabe menos necesaria si se tiene en cuenta que las formas sincopadas y catalécticas son propias de

<sup>22</sup> La elipsis es el nombre que se les da a las *figurae per detractiōnem*, “por la cual se suprime alguna palabra en una frase”, se relaciona con la “sintaxis caótico-compulsiva” y está tradicionalmente considerada uno de los *vitia* (H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1984, vol. II, pp. 147-170, y 383s.), por lo que su consideración no puede decirse que sea positiva, como en no pocas ocasiones también la tiene la desviación de la norma. Pero el hecho teatral permite por la convergencia en la acción dramática una serie de licencias que en otro género de obras serían difícilmente aceptables; las elisiones son uno de los casos más notorios. A este respecto afirma Jakobson: “Digamos entre paréntesis que ni la elipsis, ni la reticencia, ni el anacoluto deberían ser considerados como estructuras aberrantes: todas estas expresiones y el estilo relajado, código braquiológico al cual pertenecen, no son más que derivaciones permisibles de las formas nucleares incrustadas en la norma explícita” (“Lingüística y teoría de la comunicación”, *Ensayos de lingüística estructural*, Barcelona, 1984, pp. 79-94, aquí 93.)

<sup>23</sup> Jebb, Burges, Pearson, Masqueray, Errandonea, Easterling, Dawe, Lloyd-Jones & Wilson.

<sup>24</sup> Elmsley, Rademacher, Dain & Mazon, Schiassi, Kamerbeek, Davies. Pero, como señala T.C.W. Stinton en “Heracles’ homecoming and related topics: the second stasimon of Sophocles’ *Trachiniae*”, *Collected papers on greek tragedy*, Oxford, 1990, pp. 402-429, en concreto 417-421, el futuro carece del valor yusivo requerido por el contexto. Además el futuro separa el estado emocional en que se hallan todos, de su expresión produciendo un distanciamiento que resta espontaneidad y no concuerda con la emotividad. Encontramos el futuro en una expresión similar en Eurípides, *Electra* 691, cuando Electra formula la petición a Orestes de que dé muerte a Egisto. El contexto de la *Electra* de Eurípides ratifica lo dicho, ya que allí Electra expone el plan a Orestes, le dice qué tiene que hacer él y qué va a hacer ella, Orestes dará muerte a Egisto (v. 685: καὶ σοι προφωνῶ πρὸς τὰδ’ Αἰγισθον θανεῖν), y ella va a entrar en casa para disponerlo todo (v. 689: δόμων ἔσω βᾶσ’ εὐτρεπὲς ποιήσομαι), para que cuando llegue la noticia del éxito de la misión (v. 690: ὥς ἦν μὲν ἔλθῃ πύστις εὐτυχῆς σέθεν), hacer que la casa toda entone un ὀλολυγή (v. 691: ὀλολύζεται πᾶν δῶμα). Frente a la emotividad y espontaneidad de *Traquinias*, la frialdad y el cálculo en el pasaje de la *Electra* de Eurípides. Por esta misma razón nosotros de entre las dos formas que presentan los manuscritos optamos por ἀνολολύξατε, forma recogida por *Laur.* 31.10, *Laur.* 32.2, frente a ἀνολολύξετε, recogida por *Laur.* 32.9, *Vat. gr.* 2291, *Paris. gr.* 2712, *Ven. gr.* 467 y *Vindob. Phil. gr.* 48.

los pasajes líricos frente a los recitados. Objeto de enmiendas también es ἐφεστίους (v. 206), que es sustituido por ἐφεστίοισιν, o bien ἀλαλαῖς, que es sustituido por ἀλαλαγαῖς<sup>25</sup>, si bien ésta es una forma tardía creada a partir de ὀλολυγή<sup>26</sup>. Por un lado, la enmienda del verbo inicial, sea en -άτω o en -ετοι, elimina la reiteración de la secuencia tres breves-larga y del ritmo sincopado al eliminarla del segundo yambo, con lo que se debilitan dos de los recursos que contribuyen a expresar a través del metro la alteración emocional: la acumulación de breves y el ritmo sincopado; por otro la enmienda del v. 206, ya sea la de ἐφεστίους por ἐφεστίοισιν, o bien la de ἀλαλαῖς por ἀλαλαγαῖς, introduce una mayor regularidad al metro a la par que reitera la secuencia (UUU—) con la que abre su intervención el coro, en un caso con -σιν ἀλαλαῖς, en otro con ἀλαλαγαῖς, con lo que se crea una estructura simétrica<sup>27</sup> en quiasmo (UUU—UU—|UU—UU—), que dota a estos dos versos de un cierto equilibrio formal que vincularía formalmente el verbo al dativo que supuestamente ha de ser instrumentalizado por aquel en su realización; con todo ello se elimina un recurso, en nuestra opinión, relevante: la doble síncopa de ἀλαλαῖς por sí misma, pero también por contraste con la dipodia yámbica regular de ἐφεστίους que le precede, pone de relieve la excepcionalidad del uso de ἀλαλαῖς en ese contexto, excepcionalidad que se ve corroborada inmediatamente por la regularidad del trímetro yámbico del v. 207 que le sigue; además ἀλαλαῖς a través de esa doble síncopa muestra una cierta disonancia con ἀνολολύξατε, pero sin llegar a romper su relación con él, y al mismo tiempo por contraste pone de relieve la vinculación de δόμοις a ἀνολολύξατε, así como el valor ambiguo y de tránsito en ese contexto de ἐφεστίους, una ambigüedad que lo vincula a ὁ μελλόνυμφος. El hecho de que el metro coincida con las palabras en el v. 206 es además un recurso empleado por Sófocles para establecer relaciones de contenido de diverso tipo, los ejemplos de ello en Sófocles son abundantes: *Edipo Rey* 1215: τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον; *Edipo en Colono* 1237: φόνοι, στάσεις, ἔρις, μάχαι. Dentro del mismo ritmo yámbico, ἀλαλαῖς, a pesar de su excepcionalidad, marca

<sup>25</sup> ἀλαλαγαῖς *Laur.* 32.2, *Vat. Pal. gr.* 287; ἀλλαλαγαῖς Triclinio, cuya recensión está recogida en los códices *Paris. gr.* 2711 y *Ven. gr.* 470; ἀλαλαῖς *Laur.* 32.9, *Laur.* 31.10, *Vat. gr.* 2291, *Paris. gr.* 2712, *Ven. gr.* 467, y *Vindob. Phil. gr.* 48. Con relación a ἀλαλαγαῖς Wilamowitz, en *op. cit.*, p. 527, después de haberla contemplado en la lectura que él presenta, aclara que: “ist ἀλαλαγαῖς bisher aus *Pal.* 287 gegen ἀλαλαῖς genommen; Triklinios ist daran unschuldig, ob echt oder Konjektur, bleibt zu entscheiden”.

<sup>26</sup> En la mayor proximidad a la forma material en que este grito se produciría en el caso de los hombres frente a la formalización y, por tanto, distanciamiento de la forma material en que las mujeres elevarían este grito, ἀλαλά frente a ὀλολυγή, subyace el carácter masculino de la cultura griega, una cultura hecha por y para los hombres, una cultura que integra con el distanciamiento de la morfologización el grito propio de un sector de la sociedad pasivo en la cultura, en el pensamiento y, sobre todo, en aquello que lo vehicula. A este respecto *cf.* P. Crespo, “Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles”, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos*, Bari, 2004, pp. 137-172; y J. Vte. Bañuls, “Mujeres en la voz de mujeres”, *Dona i Literatura*, Valencia, 1997, pp. 43-62.

<sup>27</sup> Esto fue percibido por W. Kraus en *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I Aischylos und Sophokles*, Wien, 1957, p. 133: “Zwei Dimeter, paeon IV. + ia und ia + paeon IV., stehen einander symmetrisch gegenüber”.

también el tránsito al desarrollo de la dualidad que como falsa unidad aparece en los vv. 205s., y que aún se mantiene marcando el inicio del desarrollo en la primera dipodia yámbica del v. 207 en ὁ μελλόνυμφος, un singular con valor colectivo en lugar del plural<sup>28</sup>, para iniciar acto seguido su disociación en las unidades que lo integran, los hombres, por un lado, y las mujeres, por otro. Las enmiendas, pues, con las que se pretende regularizar la métrica y, en parte, también la forma, privarían al texto en su mismo comienzo de uno de los mecanismos con los que se expresa la alteración emocional del coro<sup>29</sup>. El hecho de que el coro de *Traquinias* esté formado por mujeres contribuye notablemente a facilitar la presentación dramática de un estado de alteración emocional muy alto difícilmente aceptable en la Atenas de aquel momento en un coro masculino, como sería, por citar un caso con el que guarda ciertas analogías, el coro de venerables ancianos tebanos de la *Antígona* de Sófocles en los vv. 100-133. Además, el recurso a la métrica así como a las elipsis para expresar estados de una alteración emocional fuerte no es algo nuevo, uno de los ejemplos más notables lo encontramos en la párodos de *Siete contra Tebas* de Esquilo, una párodos que ha sido objeto de reiterados intentos de “normalización” métrica<sup>30</sup>. Sófocles también se sirve de este tipo de recursos, y de ello tenemos un buen ejemplo en el conocido el pasaje de *Edipo Rey* en el que a través de la responsión el coro establece la identidad entre Edipo y el hijo de Layo, una aclaración de identidad que, como ya hemos indicado, también se da, aunque a mucha menor escala y bajo otra forma, en este pasaje de *Traquinias*. El establecimiento de esta identidad hace que en el coro de nobles ancianos tebanos la tensión emocional aumente llegando a alterar la métrica en el v. 1216, que curiosamente va precedido de un verso al que ya hemos hecho referencia, el 1215, en el que el metro coincide con las palabras subrayando su individualidad y haciendo que se repare en ellas con la finalidad de despertar la atención de los espectadores y prepararlos para el verso siguiente. Los intentos por “normalizar” esta parte del *Edipo Rey* han sido también numerosos,

<sup>28</sup> Escribe Ps. Longino en 24, 1-2, con relación a este recurso: ὅπου τε γὰρ ἐνικὰ ὑπάρχει τὰ ὀνόματα, τὸ πολλὰ ποιεῖν αὐτὰ παρὰ δόξαν ἐμπαθοῦς· ὅπου τε πληθυντικά, τὸ εἰς ἓν τι εὔηχον συγκορυφοῦν τὰ πλείονα διὰ τὴν εἰς τοῦναντίον μεταμόρφωσιν τῶν πραγμάτων ἐν τῷ παραλόγῳ. “El uso del singular por el plural da al estilo, a veces, una gran elevación. (...) Donde los nombres están en singular ponerlos en plural produce una sensación inesperada, y donde están en plural, la reunión de una pluralidad en una unidad sonora, por el cambio de los hechos en dirección contraria de forma inesperada, produce el mismo efecto”.

<sup>29</sup> Sobre la elevada emotividad de este pasaje y su relación con el metro y la música cf. W. C. Scott, *Musical design in sophoclean theater*, Hanover & London, 1996, pp. 101s.

<sup>30</sup> Para entender bien la estructura de este pasaje debemos tener en cuenta, como ya señala W. Kraus, *op. cit.*, p. 58, que la laxitud en la responsión, incluso la no responsión, es una forma de expresión del pánico: la construcción estrófica, que implica un retorno en su reiteración, necesita una contención, un control que las muchachas tebanas no pueden tener en ese momento. Y a la par que el pánico se va transformando en miedo y éste se va controlando disminuyen las “irregularidades” y la laxitud en la responsión. El final de este proceso hay que fijarlo en el primer estásimo, y el primer paso efectivo en el primero de los pares estróficos, a partir del v. 150. La disminución de las “irregularidades”, en el que algunos filólogos han querido ver responsión a partir del v. 109, es la manifestación de ese progresivo dominio de sí mismas.

y de hecho en la mayor parte de las ediciones aparece “normalizado”. Los códices presentan en el v. 1216 Λαῖειον, que rompe en ese punto, al establecerse la identidad a través de la responsión estrófica entre Edipo y el hijo de Layo, la responsión métrica; por ello unos<sup>31</sup> han enmendado el texto introduciendo ὦ ante τέκνον, otros<sup>32</sup> han cambiado la -ε- en -η-, y leen Λαῖήτιον con dos diéresis, y no han faltado quienes han formulado otras propuestas<sup>33</sup>. Todo ello, en nuestra opinión, no hace más que privar al texto de uno de los mecanismos expresivos que hace que el coro al establecer la identificación de Edipo con el hijo de Layo, ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα 1207) ~ ἰὼ Λαῖειον τέκνον (1216), falle en el metro provocando en ese punto, al pronunciar Λαῖειον, un fallo en la responsión (⏟—⏟—⏟—⏟—~⏟—(⏟)—⏟—⏟— docmio + dipodia yámbica) expresión de la alteración emocional que tal identificación le produce<sup>34</sup>. Nos interesa este par estrófico, el segundo del cuarto estásimo, por varias razones. En él se distinguen tres periodos marcados por sendas secuencias métricas de transición; la primera de ellas es precisamente ésta, la constituida por los vv. 1207 ~ 1216, una secuencia de transición que a la vez constituye el punto hacia el que converge la tragedia en su conjunto; la segunda la encontramos en el segundo hemistiquio de los vv. 1209 ~ 1218, θαλαμηπόλῳ πεσεῖν ~ περίαλλ’ ἰαχέων, y presenta además cierta semejanza con el v. 206 de *Traquinias*. El primer periodo va desde el comienzo, vv. 1204 ~ 1213 hasta los vv. 1206 ~ 1215; al dímetro yámbico de los vv. 1206 ~ 1215 siguen los vv. 1207 ~ 1216, en los que se establece la identidad, que van marcados en estrofa y antístrofa con la exclamación ἰὼ, sendas dipodias yámbicas precedidas de un docmio faltándole al del v. 1216 la última larga fruto de la alteración emocional del coro al identificar a Edipo como hijo de Layo. Esta secuencia, docmio + dipodia yámbica, constituye el punto central de este canto y el de la tragedia en su conjunto, y a la vez marca el paso al segundo periodo formado por una serie de hipodocmios, tres, hasta llegar al segundo hemistiquio del v. 1209 ~ 1218: θαλαμηπόλῳ πεσεῖν ~ περίαλλ’ ἰαχέων, donde el dímetro coriámbico, el primero acefálico y el segundo con anáclasis (⏟— ⏟—⏟—), cierra el grupo a la vez que marca el inicio del periodo final, vv. 1210-1212 ~ 1219-1221, que tras una serie coriámbica se cierra con un itifálico. El segundo hemistiquio de los vv. 1209 ~ 1218 presenta la misma escansión métrica que

<sup>31</sup> Campbell, Erfurdt, Nauck, Meikler, Jebb, Bruhn, Pearson, Dain, Colonna, Dawe, Lloyd-Jones & Wilson / ὦ Hermann.

<sup>32</sup> Bothe, Kamerbeek y más recientemente Bollack.

<sup>33</sup> Así, por ejemplo, Schneidewin propuso Λαῖαγενές.

<sup>34</sup> Sobre esa relación de identidad establecida a través de la responsión estrófica y la alteración emocional expresada a través del metro, cf. C. Morenilla, “Wiederkehrende Strukturen und ihre Durchbrechung in der griechischen Tragödie. (Aischylos, *Sieben gegen Theben*; Sophokles, *König Oidipus*)”, *Drama* 5, 1997, pp. 95-103.

el v. 206 de *Traquinias*, pero invertida<sup>35</sup>. El v. 206 de *Traquinias*, como ya hemos señalado antes, marca también un paso, en él están presentes dos de los elementos que remiten a aquellos que van a llevar a cabo la acción a que exhorta el coro: ἔφεστίοις ἀλαλαῖς, el primero de ellos marca ya la transición, pues si bien hace referencia al fuego sagrado del hogar, también remite a la procedencia del fuego que va a contribuir al fin de Heracles en colaboración con el fuego del monte Eta, en cuya pira hallará la muerte y a la vez la inmortalidad, y a esto último hace referencia el segundo elemento, ἀλαλαῖς, el grito de victoria por la que será la mayor victoria de Heracles, y con este grito se apunta ya con claridad hacia una de las unidades, la de los hombres, que conforman la dualidad no diferenciada con la que inicia el canto el coro; el inicio del v. 207 retomará de nuevo la dualidad por medio de un singular con marcado valor colectivo, ὁ μελλόνυμφος, y en ἐν δὲ κοινὸς ὁρσένων la línea hacia la que apunta ἀλαλαῖς encuentra ya pleno desarrollo individualizado; y será en el v. 210, en ὁμοῦ δὲ, donde se inicia el desarrollo del segundo formante de aquella dualidad no diferenciada, el que hace referencia a las mujeres.

Expresión de la alta emotividad de este pasaje de *Traquinias*, nucleado en torno a los vv. 205-224, es también la acumulación de dativos, δόμοις ἔφεστίοις ἀλαλαῖς, tras la exhortación a entonar un ὁλολυγὴ con la que se abre la intervención del coro, también lo es la ambigüedad tanto del pasaje como de los términos que lo integran, como ὁ μελλόνυμφος y κοινός, una ambigüedad ésta, que unida a la braquilogía fruto de las elipsis de estos primeros versos, confiere una alta concentración de contenido a la vez que una no menos alta intensidad expresiva a los versos iniciales del pasaje, consecuencia de la elevada tensión emocional del momento. Detrás de la propuesta realizada por algunos en el sentido de considerar ὁ μελλόνυμφος un colectivo, que agruparía en

<sup>35</sup> Esta secuencia métrica, con independencia de la interpretación que de ella se haga en función del ritmo dominante, la encontramos en otros pasajes, así, p. ej. en *Antígona* 612 ~ 623. Por otro lado, la presencia de secuencias anapésticas en contextos yámbicos no es un fenómeno extraño; con relación a esta combinación señala A. Dain, *op. cit.*, pp. 126s.: “Sophocle emploie les anapestes lyriques fort régulièrement; mais les ensembles anapestiques purs sont chez lui peu développés. (...) Les anapestes, comme les iambes, sont de style ascendant. On ne s’étonnera pas de trouver des vers anapestiques dans des morceaux en majeure partie constitués par des vers iambiques. (...) la poésie lyrique grecque n’a pas développé un style anapesto-ïambique, comme elle a fait pour les dactylo-trochaïques”. Ejemplos hay, incluso algunos que guardan relación con el pasaje aquí estudiado, como Eurípides, *Electra* 585-595, unos versos sobre los que apunta J.D. Denniston en *Euripides. Electra*, Oxford, 1939, p. 123: “Very probably, as Keene suggest, this little ode is accompanied by the lively movements of the ὑπόρχημα”. Y el mismo Denniston con relación al metro escribe en la p. 221: “Iambics are constantly found combined with dochmiacs, and anapaests are not infrequently introduced as a third element. Themixed dimeter (2 and 4) is found elsewhere in iambo-dochmiac surroundings”. A este respecto escribe M.L. West en *Greek Metre*, Oxford, 1982, p. 112: “An anapaestic metron occasionally occurs among dochmiacs: *Sept.* 78 (+ cr), *Eum.* 843, *S. fr.* 269c. 18, *Alc.* 397 ?, 400. In *S. Tr.* 1007f. we find three metra together (two of them fully contracted), and Euripides from *Andromache* on introduces more extended anapaestic sequences, with or without contraction. In *Andr.* 861 and *Hec.* 1065 he makes a transition from dochmiacs to anapaests by means of the ambiguous colon — — — — . Often he augments an anapaestic metron or dimeter with an iambic unit (ia, ia^, ^ia^, pe, lk, 2cr)”.

su interior hombres y mujeres, subyace esa ambigüedad, esa indefinición, en suma, una ambigüedad similar a la de κοινός del v. 207, que sólo se disipa cuando el coro pronuncia κλαγγά, ambigüedad que hace que no pocos comentaristas consideren conveniente aclarar que su género es el femenino. La excepcionalidad de este uso es tal que incluso los diccionarios<sup>36</sup> no dejan de señalarla. Posiblemente lo más correcto en este caso fuera considerar el uso de κοινός en la misma línea que las irregularidades métricas de los vv. 205-207, en cuyo caso se mantendría como masculino, lo que supondría un mantenimiento inicial de la ambigüedad con la que abre su intervención el coro, con la consiguiente ruptura de la concordancia y una afloración de una cierta concordancia *ad sensum*, ya que se va a hablar del componente masculino explicitado inmediatamente en el ὁρσένων que le sigue. En κλαγγά, además, un término expresivo onomatopéyico, resuena el ἀλαλάς del v. 206 tanto por la secuencia vocálica como por los usos que de este término y sus derivados encontramos en Sófocles. Dejando a un lado los usos en *Edipo Rey* 966, en *Antígona* 1002 y en el *fr.* 959 Radt para referirse al griterío de las aves, y en *Rastreadores* 315 para referirse al sonido de una lira, es el uso que nos ofrece el v. 112 de *Antígona*, donde hace referencia a los gritos de guerra<sup>37</sup> que durante el asalto lanza Polinices al que se le compara con un águila, el que arroja algo de luz sobre el uso de κλαγγά en este pasaje de *Traquinias* como un eco de ἀλαλάς. El tono de este canto<sup>38</sup> podría evocar aquella otra Deyanira viril y guerrera que Sófocles transforma en una dulce y paciente esposa en el proceso de “normalización” que caracteriza el proceso de configuración de sus personajes<sup>39</sup>, una Deyanira que los espectadores debían tener en la mente a lo largo de la representación.

<sup>36</sup> Cf. *s.u.* LSJ, y A. Bailly, *DGrFr*.

<sup>37</sup> E. Tichy, *op. cit.*, p. 41: *Kriegsgeschrei*, y en general sobre κλαγγά y sus derivados, *ibid.*, pp. 41-47, 60, 159, 165 y 226s. Como grito en un contexto báquico lo encontramos en Eurípides *Ifigenia en Áulide* 1062, y en Esquilo *Coéforas* 535 referido al grito con el que Clitemnestra despierta del sueño premonitorio. Encontramos este término en el *N.T.*, en *Corintios* 13.1: 'Εὰν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων, ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, γέγονα χαλκὸς ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον. “Si hablando lenguas de hombres y de ángeles no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que alaladea”; este uso neotestamentario, el único, posiblemente haga referencia a un instrumento musical de percusión de origen militar cuyo antecedente bien podría ser la acción de golpear con la espada el escudo metálico cuando se produce la victoria.

<sup>38</sup> A este respecto cf. J. Rudhardt, *op. cit.*, p. 183: “A l’annonce du retour d’Héraclès, Déjanire proclame sa joie et le chœur s’écrit: ‘... vierges, entonnez le péan...’. Le chant clame alors les noms de plusieurs dieux, d’Apollon, d’Artémis et des Nymphes; la flûte l’accompagne; il entraîne des danses parentées des rondes bacchiques. Triste ou joyeux, toutefois, il exprime des sentiments extrêmes. Pour cette raison sans doute, il convient à la vie militaire; c’est par excellence un chant guerrier”.

<sup>39</sup> Cuando pensamos en Deyanira en principio no se nos pasa por la imaginación que la Deyanira no sofoclea pudiese ser muy diferente, y menos aún que se presentara como una heroína viril y guerrera. De la persistencia de aquella otra Deyanira nos habla entre otros Ps. Apolodoro en su *Biblioteca* 1, 8, 1. La razón de este cambio en Deyanira se encuentra en una de las características de la tragedia sofoclea. Sófocles somete a las figuras de las sagas míticas a un proceso de aproximación cuyos resultados son más perceptibles en los personajes femeninos, en la medida en que el marco de acción que la sociedad griega otorga a la mujer es más limitado y, en consecuencia, está mejor definido, y que consiste fundamentalmente en despojarles de aquellos rasgos de carácter que puedan resul-

En el término ἐφεστίους<sup>40</sup>, como si de un ligero guiño al público se tratara, encontramos anticipadas una serie de referencias que le dan una gran ambigüedad, algo, por otro lado, muy del gusto de Sófocles: referencia al fuego en que se verá consumido Heracles, referencia a la procedencia de ese fuego, referencia también a la situación del propio Heracles y Deyanira, huéspedes en Traquis, referencia al enlace entre Heracles y Yole, aún no anunciado, todo esto converge en ese ἐφεστίους que, aunque posee por sí mismo contenido más que suficiente para alcanzar entidad sustantiva y funcionar como tal, sin embargo parece referirse más bien tanto a ἀλαλαῖς, que dependería de un no expresado ἀναλαλάξατε, como a un no expresado ὀλολυγαῖς, que dependería del ἀνολολύξατε, con el que el coro abre su intervención. Tendríamos, pues, ἀνολολύξατε ἐφεστίους ὀλολυγαῖς, por un lado, y ἀναλαλάξατε ἐφεστίους ἀλαλαῖς, por otro, sendas construcciones con dativo instrumental interno etimológico, “una duplicación con valor expresivo”, como señala F.R. Adrados<sup>41</sup>, desarrollo todo ello de una expresión braquilógica de elipsis muy acusadas que oculta una dualidad de género que el coro saca a la luz en los vv. 207-209 y 210-215, respectivamente. Y ambas referencias de ἐφεστίους, con ἀνολολύξατε (ὀλολυγαῖς), por un lado, y con (ἀναλαλάξατε) ἀλαλαῖς, por otro, tanto al sacrificio como a la victoria, son correctas, ya que finalmente será un sacrificio y a la vez una victoria: un Heracles consumido por la túnica sacrificial impregnada con el filtro que el centauro Neso entregara a Deyanira, se acabará de consumir en la cima del monte Eta, y allí, mediante ese sacrificio, vencerá a la muerte alcanzando la inmortalidad. Heracles, cual víctima sacrificial, arderá y morirá, pero al hacerlo alcanzará su mayor victoria, pues vencerá a la mortalidad alcanzando la inmortalidad. Victoria, pues, la mayor de todas, y al mismo tiempo sacrificio, sufrimiento y muerte, con el manto sacrificial, y las mujeres entonando el preceptivo ὀλολυγή, y los hombres el no menos obligado ἀλαλά por la mayor de las victorias de su señor. Las referencias al destino que aguarda a Heracles, son, pues, muy claras en este pasaje, en 205ss., y en el contexto inmediato que lo precede: el sol, la luz, el fuego sagrado del hogar, la casa, todo aquello que recoge el canto de júbilo del coro y que se concentra en sus primeros versos, empezará a presentarse con su verdadero rostro en el segundo canto de júbilo

---

tar excesivamente duros o inapropiados en el marco griego de relaciones. Sobre la “normalización” como mecanismo en la configuración de los personajes sofocleos cf. J.Vte. Bañuls & P. Crespo, “La imposible *Medea* de Sófocles”, *Convegno Internazionale di Studi e Ricerca Teatro e Comunicazione. Medea*, Bari (en prensa), y de los mismos, “La *Fedra* en Sófocles”, *Fedras de ayer y de hoy*, Granada (en prensa).

<sup>40</sup> El espectro cultural que cubre este término es muy amplio, como recoge J. Rudhardt, *op. cit.*, en cuya p. 159 leemos: “Le vocabulaire nous fournit quant au but de ces repas une première indication: dénominatif tiré de ἐστία, le verbe ἐστιᾶν unit étroitement le repas au foyer. Cette relation n’est pas seulement étymologique. Considérons, en effet, dans quelles circonstances des repas remplissent une fonction rituelle. Dans la famille, c’est après une naissance ou lors d’un mariage: pour consacrer l’introduction d’un nouveau membre dans la communauté que définit la participation au même foyer ou, à l’égard d’étranger, pour créer le lien d’hospitalité qui oblige tous les parents des commensaux”.

<sup>41</sup> *Nueva Sintaxis del Griego Antiguo*, Madrid, 1992, pp. 199s.



del coro, el que conforman los vv. 633-662, así como en los versos que le preceden, y también en las palabras de Deyanira que le siguen. Allí, como ya sucediera al comienzo, en los versos que preceden a 205ss., de nuevo se anuncia la llegada de Heracles, y un júbilo renovado estalla:

ὁ γὰρ Διός, Ἰλκμήνας κόρος, 644  
 σοῦται πάσας ἀρετᾶς  
 λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκου<sup>42</sup>,

La motivación fundamental hay que buscarla en las palabras y en la actitud de Deyanira, que expone al coro su plan para acabar con la amenaza que a su *status* de mujer legítima<sup>43</sup> supone Yole, sirviéndose a tal fin del filtro que le diera el centauro Neso cuando estaba muriendo. En las instrucciones que da a Licas sobre el modo en que ha de ser usada la túnica sacrificial, todo aquello que aparecía en aquel pasaje nucleado en torno a los vv. 205ss. como elementos positivos en los cuales se focaliza y simboliza la alegría, todo comienza a desvelarse como elementos potencialmente negativos y en extremo peligrosos:

μηδ' ὄψεταί νιν μήτε φέγγος ἡλίου 606  
 μήθ' ἔρκος ἱερὸν μήτ' ἐφέστιον σέλας<sup>44</sup>,

Pero a pesar de ello nadie tiene conciencia del peligro real que encierra el plan de Deyanira, y únicamente se deja entrever una cierta incertidumbre al respecto en las palabras que cruzan la corifeo y la propia Deyanira en los vv. 588-597, cuando ésta abiertamente declara que, si bien confía en el plan (πίστις, vv. 588, 590), no ha tenido, sin embargo, ocasión de experimentarlo (πεῖραι, v. 591, πειρωμένη, v. 593)<sup>45</sup>. Y en el

<sup>42</sup> “Pues el hijo de Zeus, de Alcmena se dirige con rapidez a casa portando el botín de todo su valor”.

<sup>43</sup> No se trata de recuperar el amor de Heracles, en el sentido romántico del término, sino de la atracción, del deseo, πόθος, y así lo deja bien claro Deyanira en las palabras con las que despide a Licas en los vv. 631s.: τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ ... ποθοῦμεθα. Al igual que a Medea, a Deyanira no la mueven los sentimientos violentos que en una mujer pueden encender el amor traicionado, sino el verse privada de lo que simboliza su posición, que en el caso de Medea se une a la traición por parte de Jasón del compromiso suscrito bajo juramento por ambos en la Cólquide.

<sup>44</sup> “Que no vea esto luz del sol, ni (fuego de) recinto sagrado, ni resplandor de fuego del hogar”.

<sup>45</sup> Advierte aquí Sófocles, como en otras tragedias, de los excesos de la cultura racionalista, de lo peligroso que puede llegar a ser el llevar a cabo una acción apoyándose para ello sólo en datos obtenidos por la razón, no empíricamente; en este sentido V. Di Benedetto en la introducción a *Sófocle: Trachinie. Filottete*, Milano, 2003<sup>4</sup>, escribe en pp. 23s: “Sófocle fa parlare in questo modo Deianira proprio perché vuole caratterizzare il personaggio nella direzione di una accentuata consapevolezza dei procedimenti conoscitivi e in particolare del *mathein* (l'apprendere): si ricordi comme questo concetto giochi un ruolo importante nell'*Edipo re*”; en el mismo sentido P.E. Easterling en *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge, 1982, pp. 7s.

canto de júbilo que entona el coro también encontramos, en este caso subrayadas por la responsión estrófica<sup>46</sup>, referencias al destino que aguarda a Heracles y a la procedencia de ese destino, y así, por ejemplo, el v. 650 de la estrofa segunda, ἅ δέ οἱ φίλα δάμαρ, “la querida esposa”, concreción en su forma más relevante de aquel ὁ μελλόνυμφος del v. 207, establece con el verso correspondiente de la antístrofa, el 658, νασιῶτιν ἔσταν, “el isleño fuego del hogar”, una relación entre la procedencia del instrumento del destino que aguarda a Heracles y la forma que este presenta; y, en efecto, será un fuego procedente de la casa, de su hogar, instrumentalizado inconscientemente por Deyanira, el que consumirá a Heracles, un fuego enviado por su “querida esposa”, ἅ δέ οἱ φίλα δάμαρ, un fuego que además tiene una entidad sagrada. Y después de este canto de júbilo del coro viene la mala nueva, en este caso no por boca de un mensajero, sino de Deyanira, que ha visto lo que un rayo de sol ha hecho con el vellón de lana utilizado para impregnar la túnica sacrificial con el filtro; y en esas palabras de Deyanira, en particular en su extensa explicación al coro, vv. 672-722, los elementos que en 205-224 y en su contexto inmediato precedente son mostrados como positivos, aparecen aquí ya en su valor negativo pleno. Y es aquí donde adquiere entidad plena aquel ἄελπτον ὄμμα del v. 203, en las palabras de exhortación de Deyanira al coro, con el que se hacía eco de la reiterada invocación al sol por parte del coro, unas referencias cargadas de simbolismo que aquí se desvela en toda su terrible realidad. Detrás de ἄελπτον ὄμμα late el efecto no esperado del filtro que le diera Neso, el no esperado efecto del rayo de luz que acabará con la vida de Heracles, y la no esperada visión de un Heracles presa de un destino del que la Deyanira de Sófocles ha sido instrumento no consciente<sup>47</sup>, todo ello será recogido más adelante, en los versos que siguen inmediatamente al pasaje formado por los vv. 633-662 (v. 667: ἐλπίδος καλῆς, v. 673: ἀνέλπιστον, v. 724: ἐλπίδ(α), v. 726: ἐλπίς), y la realidad de aquel ὄμμα, lo que realmente subyace tras él, la encontraremos en boca de Hilo en 746s.:

αὐτὸς βαρεῖαν ξυμφορὰν ἐν ὄμμασιν<sup>48</sup>  
πατρὸς δεδorkῶς κοῦ κατὰ γλῶσσαν κλύων<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Sobre este género de relaciones establecidas a través de la responsión estrófica, que en no pocas ocasiones no son objeto de la consideración que merecen, cuando no son sencillamente ignoradas, cf. C. Morenilla, “Wort-und Klangresponsion bei Aristophanes”, *Philologus* 131, 1987, pp. 32-49, y de la misma su ya citado trabajo en *Drama*.

<sup>47</sup> No compartimos la opinión formulada por I. Errandonea entre otros en el sentido de que Deyanira sí es consciente de lo que hace. Con relación a la configuración de las heroínas por Sófocles, cf. J. Vte. Bañuls & P. Crespo, “La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, *L’ ordim de la llar*, Fr. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari 2003, pp. 31-102.

<sup>48</sup> Una expresión semejante hallamos en *Ayante* 1004, en las palabras con las que abre su parlamento Teucro al descubrir el cuerpo sin vida de Ayante: ὦ δυσθέατον ὄμμα. También se usa ὄμμα para referirse al ojo del cielo, el sol, que permite ver las cosas.

<sup>49</sup> “Yo mismo penosa desgracia en mis ojos de mi padre he visto, no me lo han contado”.

Aquel ἄελπτον ὄμμα (v. 203) con el que Deyanira se hacía eco de la reiterada invocación a Helios, palabras con las que ordenaba al coro entonar aquel premonitorio canto en el que éste a su vez instaba con resonancias guerreras a lanzar el grito de victoria a los hombres y el grito ritual a las mujeres, lo encontramos de nuevo en un canto del coro<sup>50</sup>, en el v. 527, en unas palabras muy esclarecedoras que vinculan a Deyanira y al Sol, a la vez que evoca en los espectadores la identidad plena de Deyanira al aludir a los orígenes de su unión a Heracles:

τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας  
ἐλεεινὸν ἀμμένει, 528<sup>51</sup>

Ese ἀμφινείκητον ὄμμα (v. 527) referido aquí a Deyanira, lo hemos visto antes dissociado y referido a las dos entidades, Deyanira y el Sol, que van a poner fin a la vida de Heracles. En el v. 102 ὄμμα en referencia al Sol, y en el v. 104 ἀμφινεικῇ en referencia a Deyanira, ese ojo, el Sol, que con Deyanira va a traer a Heracles el sufrimiento y la muerte. El mismo término, y curiosamente vinculado a través de la responsión estrófica a un canto de boda, lo encontramos referido a otra de las mujeres griegas causa de sufrimiento y de muerte, Helena, en los vv. 686s. ~ 705s. del *Agamenón* de Esquilo:

τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῇ θ' πρασσομένα τὸ νυμφότιμον  
'Ελέναν; ... μέλος ἐκφάτως, ... <sup>52</sup>

El hecho de que el término ἀμφινεικῇ, que en el v. 104 y en el v. 527, junto con ὄμμα, lo encontramos referido a Deyanira, lo encontremos referido a Helena en el v. 686 del *Agamenón* de Esquilo, refuerza la idea de que la sombra de aquella Deyanira viril y guerrera tan diferente de la que nos presenta Sófocles, planearía por toda la obra, una Deyanira que fue desposada por Heracles contra su voluntad, y, como Helena, va a ser causa de sufrimiento y muerte. Y de nuevo aquí la métrica como posible recurso para subrayar la singularidad del contenido de estos versos, 527s.. Los manuscritos presentan ἐλεεινὸν ἀμμένει, la misma secuencia que ya hemos visto en la segunda parte de los vv. 1209 ~ 1218, la misma, pero invertida, que presenta el v. 206. Este verso ha sido objeto de sendas enmiendas consecutivas: primero se sustituye la forma no contracta por la contracta, ἐλεινόν, sustitución que en su momento realizó Porson y que por lo general se acepta, y, a continuación, para eliminar la tripodia yámbica resultante, con el argumento de que tal secuencia únicamente aparece en un contexto docmiaco,

<sup>50</sup> Sobre el priamel que en la estructuración inicial de este canto del coro se observa, así como su función con relación al contenido del epodo en el que se hallan los vv. 527s. cf. W.H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, 1982, pp. 90s.

<sup>51</sup> “Pero objeto de disputa la mirada de la doncella digna de compasión aguarda”.

<sup>52</sup> “A la novia por la lanza, a la disputada Helena? ~ A los que ejecutaban el nupcial canto de honor a voz en grito”.

se supone la existencia de una laguna al final del verso, que unos<sup>53</sup> reponen con τέλος, otros<sup>54</sup> con λέχος, y otros simplemente señalan la laguna con una base yámbica<sup>55</sup>. Nos parece que, una vez más, se priva al texto de un recurso que hace que la atención recaiga sobre este verso y el precedente, versos que enlazan el pasado de Deyanira con los acontecimientos que se desarrollan en esta tragedia, unos acontecimientos de los que la Deyanira sofoclea se muestra como instrumento no consciente.

3. Por todo lo expuesto consideramos, “si no es faltar al respeto”, que las enmiendas en este pasaje de *Traquinias*, en particular a los vv. 205-208 y al v. 528, no son realmente necesarias, sino que tienden a “regularizar” el texto privándole de una potencialidad expresiva notable, ya que, como afirma M<sup>a</sup>G. Fileni en un reciente trabajo<sup>56</sup>, “la pratica ‘normalizzatrice’ produce un effetto di omogeneizzazione dell’opera poetica, che il più delle volte resta priva dei caratteri linguistici e metrico-ritmici semanticamente più rilevanti, cioè delle proprie peculiarità espressive”. Con todo, y en tan breve espacio, nuestro objetivo se limita, como ya dejamos dicho al comienzo, a contribuir en algo a agotar los enfoques posibles en la esperanza de contribuir a hacer innecesaria la enmienda del texto; en ningún momento hemos pretendido negar la conveniencia e incluso en no pocas ocasiones la necesidad de hacer objeto de enmienda algunos pasajes, pues, como afirma Carles Riba<sup>57</sup> desde la doble autoridad que le otorga su condición de poeta y helenista, “Sempre resten indrets en què s’ha temut, es tem o es temerà, que, pel que varia la tradició, o digui el que vulgui la tradició, alguna cosa no està bé. La sagacitat d’humanistes i filòlegs s’ha exercit des del Renaixement a fixar-los i a corregir-los. La moda i el prejudici han creat sovint la necessitat allí on no existia, a les conjectures s’han afegit conjectures. Però no totes les esmenes dels doctes poden ésser ignorades sistemàticament; sense algunes d’elles, en més d’un cas no podríem llegir el text. Cal solament que hagin estat fetes amb prudència, amb tacte i amb gust, qualitats que, convinguem-hi amb Masqueray, si són molt precioses, són, en suma, força rares”.

<sup>53</sup> H. Gleditsch en *Die Cantica der Sophokleischen Tragödien*, Wien, 1883, propone τέλος corrigiendo su primera propuesta de λέχος, que sostiene Dawe en *Studies on the text of Sophocles*, III, Leiden 1977; U. von Wilamowitz, *op. cit.*, pp. 529s.; también Lloyd-Jones & Wilson, Davies.

<sup>54</sup> Dale. En apoyo de la restitución en esta hipotética laguna con λέχος P. Gildersleeves, en “Two notes on Sophocles’ *Trachiniae*”, *JHS* 105, 1985, pp. 154s., ve en estos versos un eco de los vv. 27s.

<sup>55</sup> P.E. Easterling, así como Dawe en su edición para la Teubner, Leipzig, 1985.

<sup>56</sup> “Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico”, *QUCC*, NS 78, 3, 2004, pp. 85-98, aquí 85.

<sup>57</sup> En “Introducció” a *Sòfocles. Tragèdies*, vol. I, Barcelona, 1951, p. 39.

## CITAZIONI MENANDREE IN PLUTARCO. A PROPOSITO DI UNA CONTRADDIZIONE SUL TEMA DELL' ἔρως: PLUT., AMAT. 763B – FR. 134 SDB. (Περὶ ἔρωτος)

FRANCESCO BECCHI  
Università degli Studi di Firenze

Attraverso il *De audiendis poetis* e i libri V e VII delle *Quaestiones convivales*, che non sono scritti di poetica, ma di pedagogia l'uno e di contenuto miscelaneo gli altri, è possibile ricostruire quelli che sembrano costituire i tratti essenziali della critica estetica del Cheronese.

L'arte poetica per il Cheronese non si fonda sulla verità, ma sulla mimesi, che per P. perde quel “carattere di colpevole perversione”<sup>1</sup> di ascendenza platonica, in quanto risponde ad un'esigenza connaturata allo spirito dell'uomo. La poesia dunque, in quanto arte imitativa, la cui efficacia dipende dalla sua forza di persuasione, non è soltanto imitazione ἀνθρώπων, come per Platone<sup>2</sup>, ma innanzi tutto ἡθῶν καὶ βίω<sup>3</sup>, come per Aristotele<sup>4</sup>. Questa natura imitativa della poesia, che separa il piano estetico da quello pedagogico, permette di comprendere il carattere principale dell'arte poetica, che per P. non è rappresentato dalla finalità paideutica, come credono Plebe<sup>5</sup> e Valgiglio<sup>6</sup> e, sulla loro scia, più di recente, Di Florio<sup>7</sup>. Il riconoscimento della funzione paideutica che la poesia è in grado di esercitare sotto la guida di un buon maestro, così da trasformarsi in una sorta di propedeutica alla filosofia o “prefilosofia”, non significa che il compito primario che P. le assegna sia quello di insegnare ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις<sup>8</sup>, ma

---

<sup>1</sup> G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, p. 159.

<sup>2</sup> Su Platone e la *mimesis* vd. Arrighetti, *op. cit.*, p. 152 ss.

<sup>3</sup> Plut., *aud. poet.* 26A: ...ἀλλ' ἐκεῖνο μᾶλλον οἰέσθω, μίμησιν εἶναι τὴν ποίησιν ἡθῶν καὶ βίω<sup>3</sup> καὶ ἀνθρώπων...

<sup>4</sup> Arist., *Poet.* 1450a 15 ss.

<sup>5</sup> A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952, pp. 102-112.

<sup>6</sup> Plutarco, *De audiendis poetis*. Introduzione, testo, commento, traduzione a c. di E. Valgiglio, Torino 1973, p. XII.

<sup>7</sup> M. Di Florio, (articolo in corso di stampa).

<sup>8</sup> Plut., *aud. poet.* 18B. Cf. Valgiglio in: Plut., *De audiendis poetis*, *op. cit.*, p. 111.

quello di procurare piacere<sup>9</sup> e ammirazione attraverso questa mimesi<sup>10</sup>, trasmettendo χάρις e τέρψις e soddisfacendo piaceri che sono innati nell'animo dell'uomo. P. sembra così prendere le distanze dalla condanna pronunciata da Platone contro la mimesi ed avvicinarsi alle posizioni di Aristotele, riconoscendo il duplice effetto della poesia, il piacere catartico della mimesi<sup>11</sup> e l'utilità che viene dalla conoscenza<sup>12</sup>. Per P., per il quale il fine primario della poesia è rappresentato dal piacere, il dissidio platonico tra filosofia e poesia sembra superato e non mancano esempi di poeti come Pindaro, Euripide e Menandro<sup>13</sup>, che con i loro versi hanno saputo coniugare il dilettevole con ciò che è moralmente utile, dando vita ad una poesia capace, per dirla con le parole di P., di "purificare con l'acqua pura della ragione l'orecchio sporco di salmastro"<sup>14</sup>, procurando così ἡδονὴν ὁμοῦ καὶ ὠφέλειαν<sup>15</sup>.

Anche il successo che il dramma menandro sembra riscuotere al tempo di P.<sup>16</sup>, con letture nei simposi<sup>17</sup> e rappresentazioni nei teatri<sup>18</sup>, dove richiama anche un pubblico d'élite<sup>19</sup>, è da mettere in relazione soprattutto con la χάρις e la τέρψις che la commedia menandrea è in grado di comunicare. Infatti, l'ammirazione di P. per Menandro non si limita alla correttezza dell'espressione<sup>20</sup> e alla grazia dello stile (λέξις ἡδέϊα καὶ

<sup>9</sup> Sul tema della ἡδονή ο τὸ τέρπον vd. Plut., *aud. poet.* 14F, 15F, 16A, 16BC, 18AC.

<sup>10</sup> Plut., *aud. poet.* 18A (ἡδόμεθα).

<sup>11</sup> Per l'effetto catartico esercitato dalla mimesi vd. Plut., *quaest. conv.* V 673C: ΠΡΟΒΛΗΜΑ Α: Διὰ τί τῶν μιμουμένων τοὺς ὀργιζομένους καὶ λυπομένους ἡδέως ἀκούομεν, αὐτῶν δὲ τῶν ἐν τοῖς πάθεσιν ὄντων ἀηδῶς.

<sup>12</sup> P. sembra concordare con lo Stagirita nell'individuare la δύναμις dell'arte poetica, riconoscendo assieme alla conoscenza il piacere che la mimesi procura. Sull'ἡδονή e la μάθησις prodotta dalla μίμησις vd. Arist., *Poet.* 48b 6-7: τοῦτω διαφέρει < ὁ ἄνθρωπος > τῶν ἄλλων ζῶων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι.

<sup>13</sup> Plut., *quaest. conv.* 706D, 712D; *glor. Ath.* 347EF.

<sup>14</sup> Plut., *quaest. conv.* 627F, 706D, 711D; *esu carn.* 997F-998A. Cf. Pl., *Phdr.* 243d; Eur., *Hippol.* 653-655.

<sup>15</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712B. Cf. Pl., *R.* 607d 8.

<sup>16</sup> Plut., *quaest. conv.* V 673B, VII 712B; cf. [Plut.], *comp. Aristoph. et Men.* 854A-854AB: 'Ο δὲ Μένανδρος μετὰ χαρίτων μάλισθ' ἑαυτὸν ἀντάρκη παρέσχηκεν, ἐν θεάτροις, ἐν διατριβαῖς, ἐν συμποσίοις...

<sup>17</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712BC: <sc. ἡ νέα κωμῳδία> οὕτω γὰρ ἐγκέκρται τοῖς συμποσίοις ὥς μᾶλλον ἂν οἶνου χωρὶς ἡ Μενάνδρου διακυβερνήσαι τὸν πότον...ἐπ' οὐδὲν ἂν πεποιῆσθαι δοξείεν ἄλλ' ἡ πεπωκότων καὶ διακεχυμένων ἡδονὴν ὁμοῦ καὶ ὠφέλειαν. Cf. [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 854B: 'Εν δὲ συμποσίοις τίτιν δικαιότερον ἢ τράπεζα παραχωρεῖ καὶ τόπον ὁ Διόνυσος δίδωσι;

<sup>18</sup> Plut., *vit. pud.* 531B; *quaest. conv.* VII 711E-712D; [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 854B: Πότε δὲ θεάτρα πίμπλαται ἀνδρῶν φιλολόγων, [ἡ] κωμικοῦ προσώπου δειχθέντος;

<sup>19</sup> Plut., *quaest. conv.* V 673B (Καὶ μίμοις καὶ ἡβολόγοις καὶ τοῖς Μένανδρον ὑποκρινομένοις). Cf. [Plut.], *comp. Aristoph. et Men.* 854AB.

<sup>20</sup> Plut., *aud. poet.* 25A. Per la preferenza accordata a Menandro per il suo stile variegato, ma sempre rispettoso della convenienza (τὸ πρέπον), che lo rende adatto a tutte le nature, caratteri e le età vd. [Plut.], *comp. Aristoph. et Men.* 853DE: Μένανδρος οὕτως ἐμίξε τὴν λέξιν, ὥστε πάσῃ καὶ φύσει καὶ διαθέσει καὶ ἡλικίᾳ σύμμετρον εἶναι...

πεζή) che accompagna l'azione<sup>21</sup> e la rende fruibile ad un vasto e qualificato pubblico di spettatori e lettori<sup>22</sup>, ma si estende alla piacevolezza e all'eleganza dei soggetti trattati, alla rappresentazione di caratteri ἐπεικὴ καὶ φιλόανθρωπα<sup>23</sup> e di sentimenti che risultano adatti ai personaggi<sup>24</sup>, alla presenza di γνωμολογίαι τε χρηστοὶ καὶ ἄφελεις, che fanno della commedia menandrea una felice combinazione di elementi seri e scherzosi (ἡ τε τῆς σπουδῆς πρὸς τὴν παιδίαν ἀνάγκη<sup>25</sup>), per usare le parole dell'A. della *Comparatio* che, se non è P., sembra comunque rifletterne il pensiero.

L'esaltazione poi della commedia menandrea come il soggetto più bello che la cultura greca abbia prodotto<sup>26</sup>, è l'espressione di un'affinità spirituale che lega i due autori e si manifesta principalmente nell'ottimismo e nella fiducia con cui ambedue guardano alla vita dell'uomo. Esiste tra i due autori una precisa consonanza di ideali, primo fra tutti quello, fondato sulla παιδεία e finalizzato alla formazione di un ἥθος virtuoso<sup>27</sup>. Con Menandro P. condivide anche la concezione di una felicità che non dipende dal possesso di beni esterni, ma fondata su una correttezza di ragionamento<sup>28</sup>; l'importanza del ruolo che nella vita dell'uomo svolgono il νοῦς e la saggezza<sup>29</sup>, gli unici veri antagonisti dell'onnipotenza di *tyche*; l'esaltazione della bellezza di sentimenti quali la φιλία, la φιλοανθρωπία e l'ἔρως<sup>30</sup>.

Non desta quindi meraviglia che Menandro risulti tra i poeti più ricordati dal Cheronese con trentaquattro citazioni<sup>31</sup>, di cui alcune riportate in più di uno scritto:

<sup>21</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712B; cf. [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 853DE, 854B (δεξιότης λόγου...μετὰ πειθοῦς). L'importanza che P. (*aud. poet.* 33E) assegna alla lingua e allo stile è giustificato dal fatto che il discorso rappresenta lo strumento di persuasione più conveniente all'uomo, di cui dispone la virtù.

<sup>22</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712C; vd. [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 854BC: Φιλοσόφους δὲ καὶ φιλολόγους (Witt. φιλοπόνους codd.), ὥσπερ ὅταν οἱ γραφεῖς ἐκπονηθῶσι τὰς ὀψεις, ἐπὶ τὰ ἀνθηρὰ καὶ ποώδη χρώματα τρέπουσιν, ἀνάπαντα τῶν ἀκράτων καὶ συντόνων ἐκείνων Μένανδρος ἐστίν...

<sup>23</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712D.

<sup>24</sup> Plut., *aud. poet.* 19A. Vd. [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 853DE.

<sup>25</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 712B.

<sup>26</sup> [Plut.], *comp. Arist. et Men.* 854AB.

<sup>27</sup> Plut., *aud. poet.* 19A, 21C, 34C.

<sup>28</sup> Plut., *aud. poet.* 34C = Men., Fr. 111, 1 K.-A.; *tranq. an.* 466B = Men., *Kithar.* 1, 471B = Men., Fr. 219, 4-7.

<sup>29</sup> Plut., *virt. mor.* 450C = Men., Fr. 604 K.-A.; *tranq. an.* 475B = Men., *Epitr.* 9; *cup. divit.* 524E = Plat. *quaest.* 999D = Men., Fr. 889 K.-A. (καθάπερ Μένανδρος 'ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ὁ θεός');

<sup>30</sup> Per la coppia eterosessuale come la più naturale vd. Men., Fr. 572. Cf. Plut., *quaest. conv.* VII 712C.

<sup>31</sup> Per le corrispondenze dei *Frammenti* menandrei nell'*opus* di P. vd. l'utile lavoro di Di Florio (in corso di stampa), da cui sono partito.

	Menandro	Titolo	Kassel-Austin	Körte	Sandbach
<i>Alex.</i> 17, 6 (•)	*	—	598	751	
<i>Aud. poet.</i> 19A (•)	*	<i>Thais</i>	163	185	
<i>Aud. poet.</i> 21C (•)	*	—	599	737	
<i>Aud. poet.</i> 21C	*	—	600	738	
<i>Aud. poet.</i> 25A (•)	*	—	601	739	
<i>Aud. poet.</i> 33EF <i>Cf. Praec. ger. reip.</i> 801C	*	—	362, 7	407, 7	
<i>Aud. poet.</i> 34C	*	—	111,1	101,1	
<i>Adulat.</i> 57A (•)		—			<i>Colax</i> 2, 3-4
<i>Adulat.</i> 57A (•)		—			<i>Colax</i> 3
<i>Adulat.</i> 57A (•)		—			<i>Colax</i> 6
[ <i>Cons. Ap.</i> ] 103C	*	—	602	531	
[ <i>Cons. Ap.</i> ] 119E	*	—		125	<i>Dis. ex.</i> 4
<i>Tuend. san.</i> 128A		—	842	618	
<i>Tuend. san.</i> 133AB (•) <i>Quaest. conv.</i> VII 706B <i>Cf. Sept. sap. conv.</i> 159D	*	—	603	741	
<i>Virt. mor.</i> 450C (•)	*	—	604	742	
<i>Tranq. an.</i> 466AB					<i>Kithar.</i> 1
<i>Tranq. an.</i> 471B (•) <i>Cf. Virt. et vit.</i> 100E (vv. 4-6)		—	219, 4-7	251, 4-7	
<i>Tranq. an.</i> 474B	*	—	500,1-3	714,1-3	
<i>Tranq. an.</i> 475B <i>Cf. Exil.</i> 599C	*	—			<i>Epir.</i> 9
<i>Tranq. an.</i> 476DE	*	—	256, 4	295, 4	
<i>Frat. am.</i> 479C (•) <i>Cf. Amic. mult.</i> 93C (v. 4)	*	—	605	743	
<i>Frat. am.</i> 491C (•) <i>Cf. Amic. mult.</i> 95CD	*	—	606	744	
<i>Cup. div.</i> 525A (•) <i>Cup. div.</i> 525A		—			<i>Mis.</i> 4-5 <i>Mis.</i> 10- 12
<i>Laud. ips.</i> 547C	*	—	607	745	
<i>Laud. ips.</i> 547E (•)	*	—	608	746	
<i>Quaest. conv.</i> IV 666EF (•)			609	747	
<i>Quaest. conv.</i> VII 706B <i>Cf. Sept. sap. conv.</i> 159D					
<i>Quaest. conv.</i> VIII 739F					<i>Th.</i> 1, 14-15
<i>Esu carn.</i> 995E (•)	*	—	611	748	
<i>Plat. quaest.</i> 999D (•)	*	—	889	749	
<i>Stoic. absurd.</i> 1058B			838, 6	614, 6	
<i>Comm. not.</i> 1076C			670	786	
<i>Non posse su.</i> 1102B (•)	*	—	612	750	
Fr. 134 Sandbach (Περὶ ἔρωτος) <i>Cf. Amat.</i> 763B			791, 1-8	568, 1-8	



Di queste trentaquattro citazioni<sup>32</sup>, per lo più con esplicitazione del nome dell'A.\*, ma quasi sempre senza indicazione della commedia da cui sono tratte, trentatre appartengono ai *Moralia* ed una alle *Vitae* (*Alex.* 17, 6). Di esse ben diciannove sono trasmesse dal solo P. (•)<sup>33</sup>, che arreca così un notevole contributo alla conservazione dei testi menandrei<sup>34</sup>.

La citazione menandrea nel contesto plutarcheo risponde in generale ad una precisa esigenza funzionale e segnala una consonanza di idee, anche se non mancano casi in cui il filosofo corregge e modifica il pensiero del poeta<sup>35</sup>, che nella sostanza mostra di condividere<sup>36</sup>. Esiste un solo caso in cui la citazione menandrea, stando almeno all'interpretazione vulgata, non risulterebbe funzionale al contesto. Faccio riferimento agli ultimi due trimetri (vv. 7-8) del Fr. 791 K.-A. (= 568 Körte) di Menandro, citati da P. nel cap. 18 dell'*Amatorius* (763B), un dialogo che Flacelière, nell'introduzione alla sua seconda edizione, definisce "le plus constamment attrayant et vivant de tous ceux que nous a laissés Plutarque, et peut-être aussi le plus révélateur de sa personnalité"<sup>37</sup>. Due versi particolarmente importanti perché presentano la definizione di "amore" che P., per il quale non è concepibile vero amore senza un dio<sup>38</sup>, come riconoscono unanimemente i migliori poeti, legislatori e filosofi<sup>39</sup>, non avrebbe potuto disapprovare.

Dell'importanza di questo frammento (791 K.-A.) dimostra di essere ben consapevole il Cheronese, che lo cita integralmente (vv. 1-8) nel Περὶ ἔρωτος (Fr. 134 Sdb.). Questo assieme all'*Amatorius* costituiscono i due più importanti scritti composti da P. sul tema dell'ἔρως: il primo, dedicato all'analisi di questa passione dell'animo, è da assegnarsi all'epoca più "filosofica", mentre l'*Amatorius* è da ascrivere all'epoca "più

<sup>32</sup> In questa sede non prendo in esame il problema della manipolazione cui queste citazioni a volte vanno incontro per esigenze di contestualizzazione.

<sup>33</sup> Si tratta del contrassegno usato nella Tabella per segnalare le citazioni trasmesse solo da P.

<sup>34</sup> A queste citazioni, generalmente inserite nel contesto per delineare un carattere (il soldato fanfarone, l'adulatore) e rappresentare un personaggio (lo Pseudo-Eracle) o illustrare per analogia od opposizione<sup>34</sup> il pensiero di P., vanno aggiunte le cosiddette "reminiscenze" menandree: *Ant.* 6, 3 = Men., Fr. 792 K.-A. (μόνος ἔστ' ἀπαρηγόρητον ἀνθρώποις ἔρως); *Fort.* 98A = Men., Fr. 682 K.-A. (τυφλὸν γε καὶ δύστηνόν ἐστιν ἡ τύχη); *Fort. Rom.* 318D (cf. *quaest. conv.* III 654D) = Men., *Mis.* 1-2; *Apophth.* 206C = 59, 4 K.; *Garr.* 513E = Men., Fr. 129 K.-A. (ἀγρυπνίας λαλίστατον); *Cup. div.* 524E = *Kithar.* 2 (τὸ κουφότατόν σε τῶν κακῶν πάντων δάκνει, / πενία. τί γὰρ τοῦτ' ἐστίν; ἥς γένοιτ' ἂν εἰς / φίλος βοηθήσας ἱατρὸς ῥαδίως); *Laude ips.* 547B = 750 K.-A. (ἀπερυθρίαί πᾶς, ἐρυθρίαί δ' οὐδεὶς ἐτι); [*Cons. ad Apoll.*] 118BC = 874 K.-A. (ἀνθρωπίνως δεῖ τὰς τύχας φέρειν); *Ser. num. vind.* 551D = Men., Fr. 187 K. (φθείρουσιν ἡθη χρησθ' ὁμιλίας κακάς); *Quaest. conv.* IV 671F = 610 K.-A.; Fr. 134, 22ss. Sdb. = Men., Fr. 791, 3 K.-A.

<sup>35</sup> Si tratta di quattro casi isolati: Plut., *aud. poet.* 33EF = *praec. ger. reip.* 801C; *fort. Rom.* 318D = *quaest. conv.* III 654D; *tranq. an.* 474B; Fr. 134, 22ss. Sdb. = Men., Fr. 791, 3 K.-A.

<sup>36</sup> Cf. Plut., *aud. poet.* 33EF = *praec. ger. reip.* 801C con *aud.* 41B; Plut., Fr. 134, 16-17 Sdb.

<sup>37</sup> Plutarque, *Oeuvres Morales*, t. X. Texte établi et traduit par R. Flacelière, Paris 1980, p. 33.

<sup>38</sup> Men., Fr. 209 K., 253K. (εἴτ' οὐ μέγιστός ἐστι τῶν θεῶν ἔρως / καὶ τιμωτάτος γε τῶν πάντων πολὺ); Plut., *amat.* 759D, 763A, EF.

<sup>39</sup> Plut., *amat.* 763E: ... κοινῇ συνεγγράφουσιν εἰς θεοὺς ποιητῶν οἱ κράτιστοι καὶ νομοθετῶν καὶ φιλοσόφων.

teologica<sup>40</sup>, quando il filosofo era ormai diventato anche sacerdote e teologo. Ma, al di là del differente tono che caratterizza i due scritti<sup>41</sup>, la dottrina alla quale P. fa riferimento per quanto riguarda questo importante sentimento dell'animo sembra la stessa. Infatti, se sul piano filosofico P. prende le distanze tanto da chi, come gli Epicurei, fanno dell'ἔρως una passione<sup>42</sup>, quanto da chi, come gli Stoici, lo riducono alla ragione<sup>43</sup>, la situazione risulta analoga sul piano teologico dove P. nel precisare che ὁ τῶν ἐρώωντων ἐνθουσιασμός non è concepibile senza un dio<sup>44</sup>, prende le distanze tanto dalla soluzione epicurea<sup>45</sup>, che esclude qualsiasi intervento divino negli affari umani, quanto da quella stoica che tende a personificare l'amore con la divinità<sup>46</sup>.

Nell'*Amatorius* P. — padre del narratore Autobulo e rispettato πατήρ τοῦ λόγου, nel quale occupa il posto d'onore con i suoi numerosi e lunghi interventi da maestro — dopo aver illustrato la potenza di Ἐρως (762 A: μετὰ δὲ τὴν ἰσχὺν τοῦ Ἐρωτος), passa nei capp. 17 e 18 ad esaminare la benevolenza del dio (762 B: τὴν πρὸς ἀνθρώπους εὐμένειαν καὶ χάριν) e conclude con la dimostrazione del carattere sovranaturale dell'amore come "entusiasmo" e possessione divina (763 A: <οὐ> θεοληψία καταφανής;). La sezione (762 A – 763 B), contraddistinta da una serie di citazioni poetiche (Pindaro, Frinico, Filosseno e Saffo), si apre con una citazione da Euripide e si chiude con una citazione da Menandro, due poeti drammatici che P. definisce esperti nelle cose d'amore (ἐρωτικός)<sup>47</sup>.

La citazione menandrea, a cui P. affida il compito di chiudere il tema della natura δοιμόνιος dell'ἔρως, risulterebbe, stando alle moderne interpretazioni, non funzionale al contesto e inserita dal Cheronese in un punto così strategico per affermare da un lato la propria incapacità di comprendere quello che il poeta comico intendesse dire con questi versi e per rilevare dall'altro la mancanza di comprensione da parte di Menandro della natura divina dell'ἔρως.

Ma quale incapacità di comprendere, se P. nel Fr. 134 Sdb. del Περὶ ἔρωτος, approva (Fr. 134. 42 Sdb.: εἶ καὶ ὁρθῶς) proprio i versi (Men., Fr. 791, 7-8 K.-A. = Plut., Fr.

<sup>40</sup> Flacelière in Plutarque, *Oeuvres Morales*, t. X, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>41</sup> Flacelière in Plutarque, *Dialogue sur l'Amour*, Annales de l'Université de Lyon, 3<sup>a</sup> série, Lettres, fasc. 21, p. 36 n. 1: «Mais le ton du fragment, conservé par Stobée, est très différent de celui de l'*Éroticos*; il est beaucoup plus doctoral et abstrait».

<sup>42</sup> Plut., *amat.* 757BC. Cf. Babut, *op. cit.*, p. 456: "Et quand Pemptidès proclame ailleurs qu'«il est impie d'identifier les dieux à nos passions» (οὔτε πάθη τοὺς θεοὺς ποιεῖν ὄσιον), c'est pour approuver les critiques que vient de formuler Plutarque contre Chrysippe, accusé «d'ouvrir la voie» à ceux qui veulent réduire les dieux à personifier nos passions, nos facultés ou nos vertus".

<sup>43</sup> Cf. Plut., Περὶ ἔρωτος Frr. 134, 22-23 (cit.); 135 e 136 Sdb.: ἐκ τῶν Πλουτάρχου "Ὅτι οὐ κρίσις ὁ ἔρως".

<sup>44</sup> Plut., *quaest. conv.* VII 759D.

<sup>45</sup> Ep., [1] 118, 10 p. 27 Arr.: οὐδὲ θεόπεμπτον εἶναι τὸν ἔρωτα.

<sup>46</sup> Plut., *amat.* 751AB: ...ἡ δ' ἡδονὴ κοινὸν καὶ ἀνελεύθερον.

<sup>47</sup> Plut., *amat.* 762B (ἐρωτικός ὁ Εὐριπίδης); *quaest. conv.* III 654D (ἐρωτικός ἀνὴρ Μένανδρος).

134, 16-17 Sdb.) in cui Menandro manifesta la sua δόξα sull'amore?<sup>48</sup> Avrebbe potuto dire semmai di non condividere più il pensiero espresso da Menandro su questo tema, ma non certo di non capirlo. E ancora, come è possibile che a Menandro, che P. definisce "esperto nelle cose d'amore" (ἐρωτικὸς ἀνὴρ Μένανδρος)<sup>49</sup> e "massimamente seguace del dio Ἔρως"<sup>50</sup>, sia sfuggita la natura divina di questo sentimento?

Ma procediamo con ordine ed analizziamo i testi:

I) nel Fr. 134 Sdb. del Περὶ ἔρωτος, che è un commento agli otto versi del frammento menandro (791 K.-A.) sull'origine e la natura dell'amore<sup>51</sup>, P. è alla ricerca della causa che muove l'amore (Fr. 134. 18-19: ταῦτα τίν' ἐστὶ σκεψώμεθα· καὶ γὰρ ἔχει τι κρουστικὸν καὶ κινητικὸν αἴτιον <ὁ ἔρως...= amat. 763B: διὰ τίν' αἰτίαν) e per questa ricerca (ἐἰς τὴν ζήτησιν) ricorre alla testimonianza di Menandro sulla base di tre considerazioni:

- 1) perché l' ἔρως costituisce l' essenza di tutti i drammi di Menandro;
- 2) perché Menandro è massimamente seguace del dio Amore (μάλιστα θιασώτην τοῦ θεοῦ καὶ ὀργιαστήν);
- 3) perché Menandro ha parlato della passione d'amore φιλοσοφώτερον.

P., commentando i versi di Menandro, esclude che la causa dell'amore possa essere la vista della bellezza<sup>52</sup> o il piacere della συνουσία, precisando che questi potrebbero essere i principi (ἀρχαί), ma non la causa della passione che risiede altrove (ἐν ἑτέροις). Da qui l'esortazione di P. a rivolgere l'attenzione alle parole del poeta ἐν οἷς ἤδη τὴν αὐτοῦ δόξαν ἀποφαίνεται, con la conclusione che Menandro ha definito εὖ καὶ ὀρθῶς questo νόσος dell'animo un καιρός, cioè "una corrispondenza" d'amorosi sensi offerta del dio.

II) nell'*Amatorius* (763B) dopo aver constatato il fatto che molti vedono lo stesso corpo e la stessa bellezza, ma uno solo, l'innamorato, ne resta conquistato, P., preve-

<sup>48</sup> Soprattutto considerando il fatto che P. dissente da quanto il poeta comico afferma nei versi precenti (Men., Fr. 791, 3 K.-A. = Plut., Fr. 134, 12 Sdb.: κρίσιν γὰρ τὸ βλέπειν ἴσιν ἔχει). Cf. Plut., Fr. 134, 22-40 Sdb.: ἡ δ' ἀπόδειξις ἐλαφρά καὶ οὐδ' ἀληθής· οὐ γὰρ ἔχει κρίσιν <ἴσιν> τὸ βλέπειν... Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐάσωμεν...

<sup>49</sup> Plut., *quaest. conv.* III 654D.

<sup>50</sup> Plut., Περὶ ἔρωτος Fr. 134, 5-6 Sdb.

<sup>51</sup> Gli ultimi due di questi otto trimetri sono citati, secondo una prassi consolidata in P., anche nell'*Amatorius* (763B).

<sup>52</sup> Plut., *quaest. conv.* III 654D («Ὅψις γὰρ ἡμῖν οἰκνύεται τῶν διὰ τοῦ σώματος ἔρχεται, κατὰ τὸν Πλάτωνα»); V 681AB: καὶ τῶν ἐρωτικῶν...ἀρχὴν ἡ ὄψις ἐνδίδωσιν... Sull'ὄψις come ἀρχή vd. Arist., *EN* 1167a 4 (< sc. ἀρχή > τοῦ ἔρᾶν ἢ διὰ τῆς ὄψεως ἡδονή); Ep., Fr. [6] 18, 1-2 p. Arr. (ἀφαιρουμένης προσόψεως καὶ ὁμιλίας ἐκλύεται τὸ ἐρωτικὸν πάθος); Philostr., *Ep.* 52 (ἀπὸ τοῦ ὁρᾶν ἔρᾶν). Per gli Stoici (D.L. VII130 = *SVF* III 716, 718) l'amore è inteso come uno sforzo di procurarsi amicizia tramite la bellezza esteriore (εἶναι δὲ τὸν ἔρωτα ἐπιβολὴν φιλοποιίας, διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον). Cf. Plut., *comm. not.* 1072F-1073A = *SVF* III 719; Fr. 138 Sdb.: ἡ γὰρ ὄψις λαβὴ τοῦ πάθους ἐστὶ.

nendo l'eventuale domanda del suo interlocutore, si chiede non senza retorica: per quale causa? (διὰ τίν' αἰτίαν;). La risposta introduce la citazione menandrea:

«οὐ γὰρ μανθάνομέν γέ που τοῦ Μενάνδρου λέγοντος οὐδὲ συνίεμεν,  
 Καιρός ἐστιν ἡ νόσος  
 ψυχῆς, ὁ πληγεὶς δ' † εἴσω δὴ † τιτρώσκεται·  
 ἀλλ' ὁ θεὸς αἴτιος τοῦ μὲν καταψάμενος, τὸν δ' ἐάσας».

Il supplemento (εἴσω δὴ) della lacuna (δ' è tum spat. vac. 6 litt.) suggerito dallo Xylander sulla base del testo dello Stobeo (4 p. 444 H.), che trasmette il Frammento 134 Sdb. del Περί ἔρωτος, e accolto da Pohlenz (coll. p. 379, 12), da Flacelière nella prima edizione del 1953<sup>53</sup> e nella seconda del 1980<sup>54</sup>, e da Sandbach<sup>55</sup>, risulta inaccettabile innanzi tutto per motivi di ordine metrico (spondeo in quarta sede). Pertanto, se si colma la lacuna con il supplemento dello Stobeo è necessario, contrariamente a quanto si è fatto sinora, crocifiggere il testo (δ' † εἴσω δὴ †), seguendo l'esempio di Kassel-Austin. L'editore inglese dell'*Amatorius*, Helmbold<sup>56</sup>, accoglie, l'integrazione οὖν ἐκὼ ν avanzata da Post, mentre Hubert<sup>57</sup>, l'editore teubneriano, facendo propria la proposta di Wilamowitz, supplisce la lacuna con ε<ἴσεθ' ἦι>. Nessuna delle numerose proposte avanzate sinora per colmare la lacuna (εἰσβολῇ Bentl., εἰς ὄλην Pauw, ἐνδοθεν D'Orville et Cobet (ἀντόθεν praefert Meineke), εἰς ὁδεῖ Wytt., εἰς ὁδεῖ G. Hermann, εὐστοζιοι Jacobs, εἴσεθ' ἦι Wil., οἶδεν ἦι Papabasileios, εἰς ἀκμήν Sandbach), è apparsa convincente.

Passando all'interpretazione, l'editore francese traduce<sup>58</sup>:

“Non, je ne sais ce que Menandre avait dans l'esprit, je ne le comprends pas, lorsqu'il dit de l'amour:  
 «Cette maladie est une crise de l'âme;  
 Celui qu'elle atteint porte une blessure interne».  
 En réalité, c'est le dieu qui est cause de tout: c'est lui qui frappe l'un et épargne l'autre”,

e l'editore inglese<sup>59</sup>:

<sup>53</sup> Vd. *supra* n. 41.

<sup>54</sup> Vd. *supra* n. 37.

<sup>55</sup> Plutarch's *Moralia* XV (*Fragments*), edited and translated by F. H. Sandbach, London, Cambridge, Massachusetts 1969, pp. 248-252.

<sup>56</sup> Plutarch's *Moralia* IX with an English Translation by W. C. Helmbold, Cambridge, Massachusetts, London 1961, p. 390. Helmbold accoglie tra l'altro anche l'emendamento di ἦ in ἦ avanzato nel primo trimetro sempre da Post.

<sup>57</sup> Plutarchi *Moralia* vol. IV *recensuit et emendavit* C. Hubert, Leipzig 1971, p. 373.

<sup>58</sup> Flacelière in Plutarque, *Oeuvres Morales*, t. X, *op. cit.*, p. 85.

<sup>59</sup> Plutarch's *Moralia* IX, *op. cit.*, p. 390.

“For surely we are not instructed by Menander nor do we understand when he says,  
 «It's malady of mind that turns the scale;  
 Right gladly is the wounded pricked by love»;  
 rather, it is the god that makes the difference by pouncing on one and letting another go free”.

Questa interpretazione è stata recepita dagli studiosi moderni. Barigazzi nella sua monografia menandrea, rilevando la difficile interpretazione, dovuta anche al testo non sicuro, degli ultimi due versi del frammento trasmesso dallo Stobeo, nota come lo stesso P. nell'*Amatorius* confessasse “di non capire quello che il poeta avesse nella mente”<sup>60</sup>. Più di recente, Frazier<sup>61</sup>, che all'*Amatorius* ha dedicato più di un lavoro ed ha in preparazione uno studio monografico su questo importante e complesso dialogo, seguendo, se non nella forma, almeno nella sostanza, l'interpretazione di Flacelière, traduce:

“Non, nous ne pouvons comprendre ni concevoir ces vers de Ménandre:  
 «Cette maladie est une crise  
 de l'âme et c'est à l'intérieur qu'est blessé celui qu'elle frappe»,  
 c'est le dieu le responsable, qui s'empare de l'un et laisse l'autre”.

Queste interpretazioni risalgono tutte, direttamente o indirettamente, consapevolmente o inconsapevolmente, ad un illustre archetipo: la versione latina dei *Moralia* pubblicata da Xylander a Basilea nel 1570 per i tipi di Thomas Guarino e ristampata a fianco del testo greco dallo Stephanus nelle edizioni francofurtane del 1599 e del 1620, da Reiske (Lipsia 1774-1782) e da Wytttenbach (Oxford 1795-1800) nelle loro rispettive edizioni.

Questa la traduzione di Xylander:

“Non enim intelligimus Menandrica ista:  
 — «est morbus opportunitas  
 Animae, quod ictus vulnus accipit grave».  
 Sed in causa est deus, alium tangens, alium praeteriens”.

Ora, se questa fosse l'interpretazione corretta dei due trimetri, ne conseguirebbe che il Cheronese di fronte agli stessi versi di Menandro esprime a distanza di tempo due giudizi opposti e contraddittori tra loro, l'uno nel Περὶ ἔρωτος e l'altro nell'*Amatorius*.

Di questa contraddizione sembra non essersi reso conto Flacelière, che si limita a rilevare come il frammento del Περὶ ἔρωτος (Fr. 134 Sdb.) contenga una citazione di

<sup>60</sup> A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965, p. 196.

<sup>61</sup> F. Frazier, «L'*Érotikos* et les fragments sur l'amour de Stobée», in *Os Fragmentos de Plutarco e a recepção da sua obra*, Coimbra 2003, *Humanitas* LV (2003), p. 73.

otto trimetri di Menandro (Fr. 568 K. = 791 K.-A.) che “se termine par les mots Καίρως ...τιρώσεται”<sup>62</sup>. Barigazzi invece dimostra di avere consapevolezza del problema e in nota segnala che nel frammento del Περὶ ἔρωτος P. “approva l’affermazione finale καίρως ἔστιν ἡ νόσος ψυχῆς”<sup>63</sup>. Frazier, che ha il merito di aver richiamato l’attenzione su questa contraddizione, in una comunicazione tenuta al Congresso plutarco di Coimbra dal titolo “L’*Érotikos* et les fragments sur l’amour de Stobée”<sup>64</sup>, da un lato ripete, come si è accennato, l’interpretazione di Flacelière, secondo cui P. nell’*Amatorius* non riuscirebbe a capire quello che volesse dire Menandro con i due trimetri καίρως — τιρώσεται<sup>65</sup>, dall’altro giustifica la contraddizione con l’assunzione da parte del filosofo di Cheronea di due punti di vista diametralmente opposti, etico nel Περὶ ἔρωτος e teologico nell’*Amatorius*.

Premetto subito che non credo ad un “renversement de perspective”<sup>66</sup> e tanto meno condivido il principio della doppia verità in P., per cui il Cheronese sosterrebbe idee opposte e contraddittorie tra loro, come ritiene Babut<sup>67</sup>, a seconda che parli “en moraliste” o “en théologicien”, oppure, come vuole Dillon<sup>68</sup>, a seconda della forma dello scritto (trattato o diatriba), tanto più che nel caso in esame non si tratta di una modificazione di opinione, ma di una incapacità di comprendere quello che il filosofo mostra non solo di aver ben compreso, ma di condividere pienamente (Fr. 134. 42 Sdb.: εὖ καὶ ὁρθῶς).

La causa di questa incomprensione sembra comunque destinata a restare ignota. Si dovrà pensare alla vecchiaia? considerato che P., stando almeno all’ipotesi avanzata dall’editore teubneriano, non avrebbe portato a termine l’*Amatorius* causa il sopraggiungere della morte. Credo di no.

Personalmente reputo poco credibile, per non dire incredibile e inverosimile, che P., divenuto oltre che filosofo anche sacerdote e teologo, in un dialogo come l’*Amatorius*, che segna la difesa dell’ἔρως eterosessuale su quello pederastico e riconosce il carattere divino di questo sentimento dell’animo, dominato da un impulso superiore ad ogni ragionamento umano<sup>69</sup>, potesse accusare Menandro, che definisce ἐρωτικὸς ἀνὴρ, cioè “esperto nelle cose d’amore”<sup>70</sup> e massimamente seguace del dio Amore (μάλιστα θιασώτην τοῦ θεοῦ καὶ ὀργιαστήν)<sup>71</sup>, di non aver compreso la natura δαιμόνιος del

<sup>62</sup> Plutarque, *Oeuvres Morales*, t. X, *op. cit.*, p. 146 (p. 85 n. 3).

<sup>63</sup> Barigazzi, *op. cit.*, p. 196 n. 32.

<sup>64</sup> Frazier, *art. cit.*, pp. 63-87, in particolare pp. 70-79: “Les deux interprétations divergentes de Ménandre: le frg. 134 et *Amat.* 18”.

<sup>65</sup> Frazier, *art. cit.*, p. 66: “...Plutarque revient au bouleversement de tout l’être si bien exprimé par Sapho, et si mal compris par Ménandre (18. 763B)...”.

<sup>66</sup> Frazier, *art. cit.*, p. 64 sg.

<sup>67</sup> D. Babut, *Plutarque et le Stoïcisme*, Paris 1969, p. 333.

<sup>68</sup> J. Dillon, *The Middle Platonists*, London 1977, p. 189.

<sup>69</sup> Plut., *amat.* 755E: ... θεία τις ὄντως ... ἐπίπνοια καὶ κρείττων ἀνθρώπινου λογισμοῦ.

<sup>70</sup> Plut., *quaest. conv.* 654D. Cf. [Plut.], *comp. Aristoph.-Men.* Sull’ἔρως come vera essenza che, come πνεῦμα κοινόν, pervade tutti i drammi di Menandro.

<sup>71</sup> Plut., Περὶ ἔρωτος Fr. 134, 5 Sdb.

sconvolgimento dell'anima (σάλος τῆς ψυχῆς)<sup>72</sup> prodotto dall'amore e così bene rappresentato da Saffo, quando proprio su questi temi si registra anche in questi versi in cui il poeta, per usare le parole di P.<sup>73</sup>, si è espresso φιλοσοφώτερον, una perfetta consonanza di idee. Lo dimostra anche la conclusione (ἀλλ' ὁ θεὸς αἴτιος τοῦ μὲν καθαψάμενος, τὸν δ' ἐάσας) che dalla citazione menandrea evince P. nell'*Amatorius*<sup>74</sup>, dove la congiunzione ἀλλά andrà intesa non in senso avversativo, ma in quello conclusivo di “ebbene”, “allora”, “dunque”.

Sono convinto che non esista alcuna contraddizione tra la concezione dell'amore che si legge nel Fr. 134 Sdb. del Περὶ ἔρωτος e quella presente nell'*Amatorius*, dove l'aspetto religioso si integra con quello filosofico<sup>75</sup>, e giudico possibile la ricostruzione da questi due testi di una dottrina unitaria dell'ἔρως come θεῖον τι κίνημα τῆς ψυχῆς καὶ δαίμονιον<sup>76</sup>.

Ma procediamo con ordine: nel Περὶ ἔρωτος parafrasando i versi di Menandro P. esclude, come nell'*Amatorius*, che la causa dell'ἔρως possa essere l'ἡδονή<sup>77</sup>, che ne è piuttosto l'ἀρχή. Nel precisare poi che la potenza e l'origine di questa passione non dipende né dall'ὄψις né dalla συνουσία, ma è altrove (ἡ δ' ἰσχύς καὶ ῥίζωσις τοῦ πάθους ἐν ἑτέροις)<sup>78</sup>, P., in polemica con le moderne scuole di pensiero, epicureismo e stoicismo, intende affermare il principio che non si dà vero ἔρως senza l'intervento di un dio<sup>79</sup>.

Credo quindi che per quanto riguarda la causa della passione amorosa non esistesse alcuna contraddizione tra il Περὶ ἔρωτος, probabilmente indirizzato polemicamente contro l'omonimo scritto di Crisippo, e l'*Amatorius*. In entrambi gli scritti P. fa propria la δόξα menandrea 'καίρος ἐστὶν ἡ νόσος ψυχῆς', non solo perché l'ἔρως richiede una corrispondenza (ἀπάντησις / σύναψις / εὐστοχία) tra la potenza (δύναμις) dell'elemento che suscita la passione d'amore e la disposizione (διάθεσις) di quello che la subisce<sup>80</sup>, ma anche e soprattutto perché i versi di Menandro agli occhi di P. rappresentavano una testimonianza eloquente di quale fosse la vera causa che colpisce e muove questa passione dell'anima (κρουστικὸν καὶ κινητικὸν αἴτιον): una causa divina (δαίμωνιος)<sup>81</sup>, che colpisce l'uno e lascia l'altro e fa dell'ἔρως una θεοληψία.

L'interpretazione delle due proposizioni coordinate che nell'*Amatorius* introducono la citazione menandrea (οὐ γὰρ μανθάνομεν γέ που τοῦ Μενάνδρου λέγοντος οὐδὲ συνίεμεν), nella versione di Xylander (“Non enim intelligimus Menandrica

<sup>72</sup> Plut., *amat.* 763A.

<sup>73</sup> Plut., Fr. 134, 6-7 Sdb.: ἐπεὶ καὶ λελάληκε περὶ τοῦ πάθους φιλοσοφώτερον.

<sup>74</sup> Plut., *amat.* 763B: ἀλλ' ὁ θεὸς αἴτιος τοῦ μὲν καθαψάμενος, τὸν δ' ἐάσας.

<sup>75</sup> Plut., Fr. 134, 6-7 Sdb.

<sup>76</sup> Plut., Περὶ ἔρωτος Fr. 135, 4 -5 Sdb.

<sup>77</sup> Plut., Περὶ ἔρωτος Fr. 134, 21 Sdb.

<sup>78</sup> Plut., Περὶ ἔρωτος Fr. 134, 19-20 Sdb.

<sup>79</sup> Diversamente non avrebbe avuto senso ricorrere εἰς τὴν ζήτησιν ad un seguace del dio quale è Menandro (Fr. 134, 5 Sdb).

<sup>80</sup> Plut., Fr. 134, 42-47 Sdb.

<sup>81</sup> Plut., *amat.* 759D, 763B.

ista”) e di Dübner (“non enim intelligimus ex his Menandri verbis, neque discimus”) nell’edizione didotiana del 1856<sup>82</sup> ha finito per condizionare l’interpretazione degli studiosi moderni. Ma il punto debole di questa interpretazione è rappresentato dalla costruzione *μανθάνειν τινός* che non ha il senso di “comprendere qualcosa”<sup>83</sup>, bensì quello di “apprendere da qualcuno”<sup>84</sup>.

Ora, per allineare i due testi ed eliminare qualsiasi divergenza a proposito della *δόξα* menandrea non c’è bisogno di costosi interventi testuali, ma è sufficiente trasformare da asseverativo in interrogativo retorico il periodo che nell’*Amatorius* (763B) è introdotto dalle parole *οὐ γὰρ μανθάνομέν γε πού τοῦ Μενάνδρου λέγοντος...*, uniformandolo per altro alle proposizioni che precedono:

«Davvero molti vedono lo stesso corpo e la stessa bellezza, ma uno solo, l’innamorato, ne resta conquistato; per quale motivo? perché forse non lo apprendiamo forse né lo comprendiamo da Menandro quando dice ...?»

Resta ancora da precisare il senso dell’espressione menandrea *καίρως ἐστὶν ἡ νόσος ψυχῆς*. Barigazzi non la traduce e segnala in nota che “καίρως è il punto critico, essenziale”. Flacelière e Frazier traducono il termine *καίρως* con “crise de l’âme”, facendo dipendere con Xylander il genitivo epesegetico *ψυχῆς* da *καίρως* e non, come il testo suggerisce, da *ἡ νόσος*<sup>85</sup>. Helmbold, che traduce “It’s malady of mind that turns the scale”, fa di *καίρως* l’attributo di *ἡ νόσος*. Ancora più libera risulta la traduzione di Sandbach<sup>86</sup> “No, this disease / Comes when the heart is ready”.

Personalmente credo che in questo contesto il *καίρως* del verso menandreo trovi una sua precisa corrispondenza in italiano nell’espressione “colpo di fulmine”<sup>87</sup>.

Questa la traduzione che dei due trimetri propongo:

«“un colpo di fulmine è questa malattia  
dell’anima, e chi (ne) è colpito davvero va in rovina”?<sup>88</sup>  
Ebbene il dio ne è causa, che colpisce l’uno e lascia l’altro».

<sup>82</sup> Plutarchi, *Scripta Moralia*, emendavit Fredericus Dübner, Graece et Latine, volumen secundum, Parisiis, 1856, p. 932.

<sup>83</sup> Anche Dübner a *intelligimus* sembra sottintendere il complemento oggetto (*causam*).

<sup>84</sup> Vd. la traduzione di Helmbold.

<sup>85</sup> Cf. Plut., *Amat.* 763A (σάλλος τῆς ψυχῆς) e la traduzione *ad l.* di Dübner (*op. cit.*, p. 932: «*Morbus animi occasio est*») e di Helmbold (Plutarch’s *Moralia* IX, *op. cit.*, p. 391: «It’s malady of mind»).

<sup>86</sup> Vd. n. 54.

<sup>87</sup> Di questa interpretazione ho poi trovato conferma nell’edizione di Reiske che nel vol. IX (p. 58 n. 23) riporta *ad l.* l’annotazione di Xylander: “καίρως enim letalis vulneris significat hic opportunitatem, unde πληγὴ καίρια. Xylander”.

<sup>88</sup> Per quanto attiene la lacuna suggerirei *exempli gratia* il supplemento ἐκ θεοῦ. Cf. D. Wyttenbach, *Animadversiones in Plutarchi Opera Moralia*, t. III, Lipsiae 1834, p. 100: “καίρως ἐστὶν ἡ νόσος / ψυχῆς ὁ πληγείς δ’ εἰσὼ δὴ τιτρώσκειται, puta, Amore, ex contextu”.



# TEOPOMPO, FR. 343 JACOBY Y EL TÓPICO DE LA PÉRDIDA DE LA SOMBRA

MARIANO BENAVENTE  
Universidad de Jaén

I. El tema de la pérdida de la sombra está documentado en literaturas populares y cultas de distintos países y tiempos y presenta diferentes variantes, según esta privación tenga unas u otras causas y según provoque diversas consecuencias. Y es satisfactorio descubrir que también hallamos tal cosa en la literatura helena, según hemos de ver en el citado fragmento del historiador de Quíos.

Tornando a los relatos folclóricos posteriores, creemos poder afirmar que en ellos está más testimoniado el tópico dicho que en las obras de autores conocidos. Sabido es que en algunos pueblos primitivos es considerada la sombra como cosa en íntima relación con la vida y el alma de su poseedor<sup>1</sup>, hasta el punto de que pueda ser tenida como “prenda de la vida” o, empleando la expresión inglesa, “life-token”<sup>2</sup>. De ahí también que, en otras consejas populares, la sombra sea capaz de sanar a un enfermo, dejar embarazada a una mujer o proteger a los seres sobre los que se proyecte<sup>3</sup>.

No extraña entonces que la venta de la sombra resulte una típica transacción comercial con un espíritu maligno, como subtipo del vender el alma al demonio, tema pululante en narraciones folclóricas y en las letras cultas<sup>4</sup>. Mas la variante de la sombra vendida es de

---

<sup>1</sup> Vid. J.G. Frazer, *La rama dorada*, trad. esp., México, 1951<sup>2</sup>, pp. 230-235.

<sup>2</sup> Vid. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington (Indiana), 1966<sup>2</sup>, II, pp. 510-517; Frazer, *op. cit.*, p. 230 s.; M. Benavente, “Seis tópicos del folclore universal en Diodoro de Sicilia”, en J. Lens (ed.), *Estudios sobre Diodoro de Sicilia*, Univ. de Granada, 1994, pp. 255-258, en especial.

<sup>3</sup> Vid., respectivamente, J.P. Cross, *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington (Indiana), 1952, *ad loc.*; S. Thompson – J. Balys, *Motif and Type Index of Oral Tales of India*, Bloomington (Indiana), 1967, *ad loc.*; VT, Psalm. 91, 1; NT, Act. 5, 12; y W. Wundt, *Völkerpsychologie*, IV, p. 125 ss., Berlín, desde 1900.

<sup>4</sup> Vid., verbigracia, por lo que hace a los relatos populares: A. Aarne – S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1982, v. Types 330, 360, 361, 756B, 810, 812 y 1170-1199; y Grimm, 101 (“Der Bärenhäuter” = “Piel de Oso”) y 125 (“Der Teufel und seine Grossmütter” = “El Diablo y su Abuela”); y, en lo tocante a relatos cultos: E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. esp., Madrid, 1980, pp. 8-14.

origen popular<sup>5</sup> y aparece, en patética peripecia, en uno de los más importantes trasuntos de la literatura culta: “Peter Schlemihls wundersame Geschichte” (= “La portentosa historia de Peter Schlemihl”)<sup>6</sup> de Louis – Charles Adélaide Chamisso de Boncourt, más conocido por su nueva nominación germanizada de Adalbert von Chamisso<sup>7</sup>.

Ante la dificultad que entraña una clasificación cronológica de los casos hallados, porque la data de los relatos populares suele resultar muy discutible; nos proponemos hacer a continuación un examen de este lugar común literario ateniéndonos a sus principales variantes, a saber:

## II. a) *La pérdida de la sombra como castigo*:

Aquí tiene cabida el fragmento de Teopompo (343 Jacoby), que dice así:

τὸ γὰρ φάσκειν ἓνια τῶν σωμάτων ἐν φωτὶ τιθέμενα μὴ ποιεῖν σκιάν ἀπηλγηκυίας ἐστὶ ψυχῆς· ὃ πεποίηκε Θεόπομπος φήσας τοὺς εἰς τὸ τοῦ Διὸς ἄβατον ἐμβάντας κατ’ Ἀρκαδίαν ἀσκίους γίνεσθαι.

Esto es, en español:

“Pues el afirmar que algunos de los cuerpos colocados bajo la luz no dan sombra es propio de un espíritu extraviado; lo cual ha hecho Teopompo al sostener que los que entraban en el lugar sacrosanto de Zeus, en Arcadia, se quedaban sin sombra”.

Como puede verse, Polibio, fuente transmisora del fragmento que nos ocupa, censura a Teopompo por su aserto<sup>8</sup>.

Por lo que toca a los relatos folclóricos de tiempos posteriores, hallamos el caso de ciertas mujeres que, por evitar el embarazo o el parto<sup>9</sup>, se quedan sin sombra. Tal hecho nos surge en los “Märchen” de los países nórdicos<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Vid. H.F. Feilberg, *Bidrag til en Ordborg over jyske Almuesmal* (= *Ensayo para un léxico sobre la jutlandesa Almuesmal*), 4 vols., København, 1886-1914, s.u. “sjael” (= “alma”) en III 214b; y Frenzel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> Se publicó esta obra en 1814, un siglo antes de que estallara la primera Guerra Mundial, y fue vertida al inglés mucho después, en 1827, bajo el título de *Peter Schlemihl's Remarkable Story*. Como quiera que el autor era galo, es posible que hiciera una primera redacción en francés y que sobre este texto, inédito, realizara luego la definitiva redacción en alemán.

<sup>7</sup> Louis-Charles Adélaide Chamisso de Boncourt era de Champagne y huyó de la Revolución Francesa a tierras germanas. En ellas tomó su nombre de Adalbert von Chamisso.

<sup>8</sup> Cf. Polibio XVI 12, 7.

<sup>9</sup> En las literaturas populares es frecuente el tema del aborto castigado. Cf., p. e., G.P. Malasekera, *Dictionary of Pali Proper Names*, Londres, 2 vols., 1937, II, p. 918; Feilberg, *op. cit.*, s.u. “skygge” (= “sombra”) en III 347ab; Aarne – Thompson, *op. cit.*, Type 755.

<sup>10</sup> Cf. Feilberg, *op. cit.*, loc. cit. En la nota precedente; y V.E.V. Wessman, *Förteckning över Sägentyperna* (= *Disposición en los tipos de las sagas* (?)), Helsingfors, 1931, p. 19, nº 186.

Otra posible punición con la pérdida de la sombra es la sufrida por algunos seres monstruosos y perversos que, quizá por razón de su maldad, tampoco proyectan sombra. Esto se nos dice de un ogro, un fantasma y de un demonio<sup>11</sup>.

b) *La pérdida de la sombra por tratos con el maligno:*

Bajo este epígrafe cabe colocar, ante todo, al llamado ‘Milagro de Teófilo’, un ejemplo más de los milagros de la Virgen contados por Berceo<sup>12</sup>:

“...al placer del diablo	ovo a consintir;
fizo con él su carta	e fizola guarnir
de su seyello mismo	que nol’ podié mentir.
Partióse d’ él con esto	tornó a su posada,
cerca era de gallos	cuando fizo tornada ...
Pero perdió la sombra,	siempre fo desombrado ...”

Asimismo el malhadado protagonista de la narración de von Chamisso vende su sombra al demonio. El espíritu malo dobla y guarda en su bolsillo esta silueta, que aquí se identifica también con el alma, y tal privación lleva al héroe del relato a pasar graves apuros y tribulaciones.

Otras veces el hombre que sufre la pérdida de su sombra ha asistido primero a una pavorosa escuela, en la que el mismísimo Satanás impartía enseñanzas a un grupo de audaces. Terminadas estas clases sobre saberes ocultos, el demonio trata de apoderarse de uno de sus discípulos e intenta coger al que sale en último lugar, pero sólo consigue asir la sombra del alumno rezagado. Por ello éste queda *desombrado*, como dice Berceo. Tales cosas ocurren en un cuento popular escocés<sup>13</sup> y en otro de Navarra<sup>14</sup>, en el que se nos cuentan las aventuras del intrépido Atarrabio, párroco de Goñi.

Y asimismo queda sin sombra un tal Johanes, alias “Juan sin sombra”, alias “el brujo de Bargota”<sup>15</sup>, persona con pésima fama de hechicero y perseguida que fue por la inquisición. Esta privación la sufre por un encuentro, tal vez fortuito, con un sujeto de traza demoníaca (y digamos, de pasada, que este brujo de Bargota comparte con su paisano

<sup>11</sup> Cf., respectivamente, E.B. Cowell y otros, *The Jākata or Stories of the Buddha's Former Births*, 6 vols. And index, Cambridge, 1895-1913, vol. V, p. 18; Feilberg, *op. cit.*, s.u. “skygge” (“sombra”) en III 347a; y Dov. Neuman, *Motif-Index to the Talmudic-Midrashic Literature*, Ann Arbor (Michigan), 1954, *ad loc.*

<sup>12</sup> Vid. G. de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (ed. J.M. Cacho Blecua), Madrid (Col. Austral), 1991<sup>12</sup>, pp. 198-223 y, en especial, p. 205.

<sup>13</sup> Vid. E.W. Baughman, *A Comparative Study of the England and North America*, Ann Arbor (Michigan), 1954, *ad loc.*

<sup>14</sup> Vid. Anónimo, *Leyendas del País Vasco y Navarra*, Barcelona, 1985, “El hombre que perdió su sombra”, en pp. 117-121.

<sup>15</sup> Vid. A. Gil del Río, *Inquisición y brujería*, Madrid, 1992, pp. 161-179 “El brujo de Bargota”, y, en especial, p. 169-170.

Atarrabio, con el licenciado Torralba –del cual nos da noticia Cervantes<sup>16</sup>– y con cierto legendario obispo de Jaén<sup>17</sup>; un supuesto vuelo portentoso, por obra del Maligno, que asimismo hizo volar, muchos siglos antes, a Simón Mago<sup>18</sup>).

c) *Dos variantes risueñas: la sombra se pierde por accidente o por broma:*

Frente a estos negros sucesos y tratos con los poderes del Averno, que deparan tales desapariciones de la silueta humana, contrasta el percanche que dejó a Peter Pan, aquel niño que no quería crecer, sin su sombra durante un breve tiempo. Y es también suave avatar la chanza de la luz vespertina al niño loco, en los versos lorquianos.

Veamos ambos casos:

“... Trató de pegarse su sombra con el jabón del cuarto de baño, pero esto también le falló. Peter pan se estremeció violentamente y, sentándose en el suelo, lloró.

Sus sollozos despertaron a Wendy, que se sentó en la cama...”<sup>19</sup>

No seguimos la cita para no alargarnos en demasía, pero creemos que con ella basta para mostrar el tierno humor sin hiel del creador del niño de Nunca Jamás.

“... Aquella era pequeña  
y comía granadas.  
Esta es grandota y verde, yo no puedo  
tomarla en brazos ni vestirla.  
¿No vendrá? ¿Cómo era?  
(Y la luz que se iba dio una broma.  
Separó al niño loco de su sombra)”<sup>20</sup>.

d) *La sombra escapada abandona a su propietario por propia voluntad:*

Sabida es la vena triste y muy original de Hans Christian Andersen. En un cuento de poco más de diez páginas titulado “La sombra” (= “Skyggen”) el bardo de Odense nos narra tal cosa: la sombra de un sabio abandona a su propietario, como si fuera un

<sup>16</sup> Cf. *Quijote*, Parte Segunda, capítulo XLI.

<sup>17</sup> Vid. J. Eslava Galán, *Catedral*, Barcelona, 1991<sup>2</sup>, pp. 30, 47, 69, 161, 170, 179 y 187.

<sup>18</sup> Cf., p. e., D. Muñoz León, “Apócrifos Bíblicos” en p. 479 del tomo II de la GER (= *Gran Enciclopedia Rialp*), madrid, 1971, pp. 475-482, y, en especial, la p. dicha, la 479, en que se hace mención y estudio de los “Hechos de San Pedro”. Vid. asimismo s.u. “Simon Magus” en p. 219 del tomo IX de la “Micropaedia”, en *The New Encyclopaedia Britannica*, 30 vols., Chicago – Londres 1943-1973.

<sup>19</sup> Vid. J.M. Barrie, *Peter Pan y Wendy*, trad. esp., Barcelona, 1953<sup>8</sup>, p. 29.

<sup>20</sup> Vid. F. García Lorca, *Obras completas, tomo I, Verso* (ed. A. del Hoyo), Madrid (Aguilar), 1986<sup>22</sup>, p. 362, poema “El niño loco”.

criado infiel, y luego regresa, en traza de ricachón ostentoso, y consigue que el sabio acepte ahora el papel de sombra. Después, por medio de la intriga y la calumnia, lleva a su ex-dueño, a la muerte. Es de notar que Andersen hace alusión a la obra de von Chamisso<sup>21</sup>, por lo que no es difícil colegir que, de algún modo, se ha inspirado en la narración de éste:

“... Por la noche toda la ciudad estaba iluminada y los cañones hicieron ¡pum! y los soldados presentaron armas. ¡Qué boda aquella! La princesa y la sombra se asomaron al balcón para mostrarse y recibir una vez más las aclamaciones.

El sabio no se enteró de nada, porque le habían quitado la vida”.<sup>22</sup>

Y de nuevo el melancólico autor danés nos conmueve con una historia afflictiva, en la que satiriza de pasada a los parásitos y advenedizos, como ha señalado Alberto Adell<sup>23</sup>.

III. Sentiríamos que la pluralidad de autores y épocas y los varios sentires y decires en ellas implicados suscitaran el cansancio del lector. Mas creemos que sólo así, bajo esta mirada calidoscópica, podemos dar idea de la rica diversidad del tópico estudiado: mucho media entre los desaprensivos que pierden su sombra por tratos con Satán y el inocente Peter Pan, *desombrado* por un trivial incidente en la ventana de la casa de Wendy. Y asimismo hay distancia abismal entre las malas mujeres despojadas de sus sombras como castigo a sus prácticas abortivas y el pobre niño loco, cuya silueta arrebatada la luz vespertina, en los versos de Federico García.

Y de otro lado, y con esto acabamos, estimamos que el tema presente es en especial interesante por estas dos causas:

- a) Porque no es muy conocido y no es tan frecuente como otros lugares comunes literarios que a diario topamos.
- b) Porque, tal sucede en otros muchos casos de la temática literaria, está documentado a la par en los relatos populares y en las obras de autores cultos.

---

<sup>21</sup> Vid. H.Chr. Andersen, *La sombra y otros cuentos*, trad. esp., (ed. A. Adell), Madrid, 1983<sup>3</sup>, pp. 31-43, y, en especial, p. 34.

<sup>22</sup> Vid. *op. cit.* en nota precedente, p. 43.

<sup>23</sup> Vid. esta misma *op. cit.* de Andersen, p. 26.

# ΜΑΓΟΙ EN EL PAPIRO DE DERVENI: ¿MAGOS PERSAS, CHARLATANES U OFICIANTES ÓRFICOS?\*

ALBERTO BERNABÉ  
Universidad Complutense

## 1. DUDAS SOBRE EL SENTIDO DEL TÉRMINO μάγοι EN EL *P. DERVENI*

La columna VI del Papiro de Derveni fue reeditada por Tsantsanoglou en 1997<sup>1</sup>. En ella se mencionan tres veces unos μάγοι que realizan ciertos ritos. La palabra no era legible en la edición anterior del papiro<sup>2</sup>, de modo que fue a partir de esta segunda publicación cuando se suscitó la discusión sobre la entidad de los μάγοι, cuestión a la que se han dado tres respuestas: a) serían profesionales extranjeros (magos iranos, según Tsantsanoglou y Burkert, o babilonios o asirios, por entonces sometidos a los persas, según West); b) charlatanes, según Jourdan, y c) sacerdotes órficos, según Most y Betegh<sup>3</sup>. Una discusión pormenorizada de los argumentos para defender una u otra postura necesitaría mucho más espacio del que es adecuado a esta contribución. Por ello partiré de la base de que acepto en su conjunto la explicación de Betegh de que, si bien el término es de origen iranio, los μάγοι mencionados aquí son oficiantes órficos, y que es probable que los magos persas fueran considerados expertos en actividades

---

\* Este trabajo forma parte de un proyecto financiado por el Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento del MCT (BFF2002-03741). Agradezco profundamente a Raquel Martín Hernández que me haya permitido el acceso a datos de su Tesis Doctoral en elaboración sobre Magia y Orfismo, así como sus interesantes sugerencias.

<sup>1</sup> K. Tsantsanoglou, “The First Columns of the Derveni Papyrus and their Religious Significance”, en A. Laks-G. W. Most (eds.), *Studies on the Derveni papyrus*, Oxford 1997, p. 95 (cf. la traducción de A. Laks-G. W. Most, “A provisional translation of the Derveni Papyrus”, *ibid.* p. 11s.).

<sup>2</sup> Me refiero a la edición anónima “Der Orphische Papyrus von Derveni”, *ZPE* 47, 1982, pp. 1-13, con nueva paginación detrás de la última página del número de la revista. En esta primera publicación del papiro, la columna era la n. II.

<sup>3</sup> K. Tsantsanoglou, *op. cit.*, pp. 110-115; W. Burkert, *De Homero a los Magos, La tradición oriental en la cultura griega*, trad. esp., Barcelona 2002, pp. 146ss.; M. L. West, “Hocus-Pocus in East and West: Theogony, Ritual, and the Tradition of Esoteric Commentary”, en A. Laks-G. W. Most (eds.), *op. cit.*, p. 89; F. Jourdan, *Le papyrus de Derveni*, Paris 2003, pp. XIV y 37s.; G. W. Most, “The fire next time. Cosmology, allegoresis and salvation in the Derveni papyrus”, *JHS* 117, 1997, 117-135; G. Betegh, *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology, and Interpretation*, Cambridge 2004, pp. 78ss.

rituales y que los iniciadores órficos se equipararan o compararan con ellos. Limitaré mi aportación a discutir la propuesta de Jourdan (que no pudo ser tenida en cuenta por Betegh) y a dar algún argumento adicional para defender el carácter griego de los μάγοι. Pero, antes que nada, conviene presentar el pasaje del *Papiro de Derveni* en que aparecen los μάγοι, la col. VI.

## 2. TEXTO Y TRADUCCIÓN<sup>4</sup>

.....ἐὺ]χαῖ καὶ θυσ[ί]αι μ[ε]ιλ[ί]ισσουσι τὰ[ς] ψυχάς.  
ἐπ[ω]ιδῇ δ]ὲ μάγων δύν[α]ται δαίμονας ἐμ[πο]δῶν  
γι[νο]μένου]ς μεθιστάναι· δαίμονες ἐμ[πο]δῶν ὄντες εἰσι  
ψ[υχ]αὶ τιμω]ροί. τὴν θυσ[ί]ην τούτου ἔνεκε[μ] π[ρο]ιοῦσ]ιν  
οἱ μά[γο]ι, ὥσπερ εἰ ποινηγ ἀποδιδόντες. τοῖς (i. e. τοῖς δὲ)  
ἱεροῖ[ς] ἐπισπένδουσι ὕ[δω]ρ καὶ γάλα, ἐξ ὧμπερ καὶ τὰς  
χοάς ποιοῦσι. ἀνάρημα [κα]ὶ πολυόμφαλα τὰ πόπανα  
θύουσιν, ὅτι καὶ καὶ ψυχὰ[ν] ἀν[ά]ριθμοί εἰσι. μύσται  
Εὐμενῖσι προθύουσι κ[α]τὰ τὰ] αὐτὰ μάγοις· Εὐμενίδες γάρ  
ψυχὰ εἰσιν. ὧν ἔνεκ[εν] τὸμ μέλλοντ]α θεοῖς θύειν  
ὀρνίθειον πρότερον [χρη]τὴ λύειν σὺν] οἷς πρῶτ[ε]ρον]ται.

Invocaciones y sacrificios apaciguan a las almas. Un ensalmo de los magos puede mudar<sup>5</sup> a los demonios que estorban, dado que los demonios que estorban son almas vengadoras. Por eso es por lo que hacen el sacrificio los magos, como si estuvieran expiando un castigo. Sobre las ofrendas vierten agua y leche, con las cuales hacen también las libaciones. Incontables y de múltiples bollones son las tortas que queman como ofrendas, porque también las almas son incontables. Los mistas sacrifican primero a las Euménides, igual que los magos, pues las Euménides son almas, por lo cual quien vaya a sacrificar a los dioses primero deben liberar un pájaro con los que echan a volar.

## 3. Μάγοι NO ES AÚN UN TÉRMINO PEYORATIVO

Una de las dificultades para determinar el sentido de μάγοι en el texto se deriva de la polisemia que el término tiene en los textos griegos y de la hasta ahora nula do-

<sup>4</sup> Reproduzco sólo las 11 primeras líneas, dado que a partir de la 12 el deterioro del texto impide obtener un sentido continuo. Sigo la edición de R. Janko, "The Derveni papyrus: an Interim Text", *ZPE* 141, 2002, pp. 1-62, salvo para la lín. 11, para la cual cf. A. Bernabé, "¿Qué se puede hacer con un pájaro? ὀρνίθειον en el papiro de Derveni", en A. Alvar Ezquerro-J. F. González Castro (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, I, Madrid 2005, pp. 287-297. Cf. asimismo A. Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid 2004, en cuyo cap. 8 se encuentra el texto y la traducción del Papiro de Derveni.

<sup>5</sup> Traduzco "mudar" ya que no podemos determinar si lo que hace es "cambiarlos de sitio" o "cambiar su naturaleza".

cumentación de la palabra en ámbito religioso (no sólo órfico) desde una perspectiva interna. Llamo “perspectiva interna” a la que ofrecerían autores para quienes los μάγοι son profesionales cuyo trabajo es valorado porque practican unos ritos en los que creen. La “perspectiva externa” es la de quienes no aprecian su actividad porque están fuera del círculo religioso que sustentan.

El uso de μάγοι en este texto de forma peyorativa sólo sería posible si el autor se moviera desde una perspectiva externa a la de estos oficiantes. Tal posibilidad es sostenida por Jourdan, quien, aunque sugiere que “el comentarista juega quizá con los dos significados” (sacerdotes venidos de oriente o charlatanes)<sup>6</sup> se decide claramente por la interpretación “charlatanes”, referida a quienes, según el comentarista serían una especie de embaucadores, a la manera de los citados por Platón<sup>7</sup>. El principal argumento de Jourdan es el uso de ὥσπερ (lín. 5) que, según ella<sup>8</sup>, hace el autor del texto:

El primer elemento ... ὥς, indica una comparación, idea que subraya y precisa la partícula περ. El segundo elemento ἐὶ ‘si’ introduce de golpe la dimensión hipotética. Suspende el valor de verdad de lo que va a ser enunciado. La comparación es así puesta en duda de antemano y, en el contexto de la exégesis, rechazada de antemano como errónea. ... Aquí se dice que los magos hacen los sacrificios “exactamente como si pagaran una deuda expiatoria” ... Literalmente, su gesto haría creer que cumple una función expiatoria... El autor del papiro sugiere quizá que hay otra interpretación ... Podría disimular una intención menos honorable ... apaciguar el espíritu de los fieles de los que esperarían dinero a continuación.

En mi opinión, el sentido que Jourdan le da a ὥσπερ es correcto, pero no el valor que le confiere en el pasaje. La comparación hipotética no se refiere a la totalidad del rito, ni obedece al hecho de que el comentarista vea tras la pretendida expiación intereses menos honorables del mago. Simplemente, el autor usa la expresión en un sentido traslaticio al que subyace una comparación entre el mundo judicial y el religioso; ποινὴν ἀποδιδόντες es una expresión judicial ya que, como indica la propia Jourdan<sup>9</sup>, ποινή designa “el precio que debe pagarse por la sangre vertida” o “una indemnización destinada a lavar una falta”. El comentarista utiliza ὥσπερ porque quiere expresar que, de igual manera que el que comete un delito de sangre (en la justicia de la tierra), debe pagar una ποινή, el alma que comete una falta (religiosa) debe pagarla por medio del sacrificio<sup>10</sup>. El sacrificio es “como si” fuera la indemnización por la sangre vertida. Nada hay en el texto que sugiera una crítica ni una manifestación de desacuerdo, ni

<sup>6</sup> Jourdan, *op. cit.* p. 37, en XIV da, aunque con interrogación, la traducción “charlatans”.

<sup>7</sup> Pl.R.527e4, cf. Jourdan, *op. cit.*, p. 37ss.

<sup>8</sup> Jourdan, *op. cit.*, p. 38.

<sup>9</sup> Jourdan, *op. cit.*, p. 38.

<sup>10</sup> Sobre ποινή en este ámbito religioso, cf. M. A. Santamaría Álvarez, “Ποινὰς τίνειν. Culpa y expiación en el orfismo”, en Alvar Ezquerro-González Castro (eds.), *op. cit.*, pp. 397-405.



siquiera un distanciamiento del autor respecto a la práctica de los μάγοι, sino que el pasaje es una explicación del sentido de lo que éstos hacen. Por ello el comentarista usa el verbo εἰσὶ ‘son’ (líns. 3-4 δαίμονες ἔμπο[δῶν] ὅ[ν]τες εἰσὶ ψ[υχὰι] τιμω[ροί], lín. 9 Εὐμενίδες γὰρ ψυχαὶ εἰσιν) y las conjunciones causales ἔνεκεν (lín. 4 τούτου ἔνεκε[μ], 10 ᾧ ἔνεκε[ν], γάρ (lín. 9 Εὐμενίδες γάρ) y ὅτι (8). Si hubiera querido manifestar su desacuerdo o no implicarse en las prácticas que describe, esperaríamos la conjunción causal subjetiva ὥς y, en vez de εἰσὶ, expresiones como οἰονται οὐ λέγουσι οὐ φασι εἶναι.

La idea de que μάγοι no tiene aún matiz peyorativo podría apoyarse en el hecho de que, cuando se quiere criticar a los sacerdotes órficos, las palabras usuales para designarlos son otras, como ἀγύρται<sup>11</sup> o γόητες<sup>12</sup>. En cambio μάγοι parece ser en los primeros usos un término técnico que designa a este tipo de profesionales dedicados a la iniciación, los rituales místicos, la mántica e incluso la magia. Analizaré algunos pasajes significativos para apoyar esta afirmación. Así, en un pasaje de Heráclito<sup>13</sup> μάγοι figura en una relación de términos técnicos que se refieren a participantes en los misterios:

νυκτιπόλοις, μάγοις, βάκχοις, λήναις, μύσταις· τούτοις ἀπειλεῖ τὰ μετὰ θάνατον, τούτοις μαντεύεται τὸ πῦρ· τὰ γὰρ νομιζόμενα κατ’ ἀνθρώπους μυστήρια ἀνιερῶστί μυνεῖνται.

A los noctívagos, a los magos, a los bacantes, a las lenas, a los iniciados, a unos los amenaza con lo que hay tras la muerte, a otros les profetiza el fuego, pues se inician impiamente en los misterios practicados por los hombres.

Todos los demás términos citados por Heródoto en su retahíla están documentados en otras fuentes como términos propios del mundo de los misterios órfico-dionisiacos, sin matiz despectivo<sup>14</sup>, por lo que no tenemos por qué dudar que μάγοι también lo sea. Otra cosa es que Heráclito no crea en este tipo de prácticas o las critique.

<sup>11</sup> Pl.R.364b.

<sup>12</sup> Str. 7, fr. 10a Radt (dicho del propio Orfeo).

<sup>13</sup> Heraclit. fr. 87 Marcovich (14 D.-K.) = Clem. Al. Prot. 2.22.2. Sobre las dudas acerca de la autenticidad del pasaje véase M. Marcovich, *Heraclitus. Greek Text with a short Commentary*, Mérida 1967; Ch. H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge 1979; J.F. Pradeau, *Heraclite, Fragments*, Paris 2002; en sus respectivas notas al fragmento, así como F. Graf, *La magie dans l’antiquité Gréco-Romaine*, Paris 1994, p. 33 y n. 8; J. Bremmer, “The birth of the term Magic”, *ZPE* 126, 1999, pp. 1-12 esp. 3 y n. 20. Pero la documentación de μάγοι en el *Papiro de Derveni*, donde también encontramos referencias a lo que viene tras la muerte (concretamente los “terrores del Hades”) y al fuego, apoya poderosamente la autenticidad del fragmento.

<sup>14</sup> Así, por citar sólo algún ejemplo, νυκτιπόλου es epíteto de Ζαγρέως en E. fr. 472.11 Kan-nicht; βάκχοι y μύσται se mencionan juntos en la laminilla de Hiponio fr. 474.16 de A. Bernabé, *Poetae Epici Graeci Testimonia et fragmenta*, Pars. II, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta, Monachii et Lipsiae K. G. Saur, 2004, etc. (a partir de aquí citada simplemente *OF*), mientras que λήναι aparece como el título del idilio 26 de Teócrito.

Otro texto frecuentemente esgrimido para considerar que el término tenía un valor despectivo procede del *Corpus Hippocraticum*<sup>15</sup>

ἐμοὶ δὲ δοκέουσιν οἱ πρῶτοι τοῦτο τὸ νόσημα (sc. *morbum sacrum*) ἱερώσαντες τοιοῦτοι εἶναι ἄνθρωποι οἷοι καὶ νῦν εἰσι μάγοι τε καὶ καθαρταὶ καὶ ἀγύρται καὶ ἀλαζόνες, ὁκόσοι προσποιέονται σφόδρα θεοσεβέες εἶναι καὶ πλεον τι εἰδέναι. οὗτοι τοίνυν παραμπεχόμενοι καὶ προβαλλόμενοι τὸ θεῖον τῆς ἀμηχανίης τοῦ μὴ ἔχειν ὃ τι προσενέγκαντες ὠφελέσουσι καὶ ὥς μὴ κατάδηλοι ἔωσιν οὐδὲν ἐπιστάμενοι, ἱερὸν ἐνόμισαν τοῦτο τὸ πάθος εἶναι,

Me parece que los primeros en sacralizar esta dolencia fueron gente como ahora los magos, purificadores, charlatanes y embaucadores, que se dan aires de ser muy piadosos y de saber más. Estos en efecto tomaron lo divino como abrigo y escudo de su incapacidad al no tener remedio de que servirse y para que no quedara en evidencia que no sabían nada estimaron sagrada esta afección<sup>16</sup>.

Hipócrates no siente precisamente simpatía por estos “profesionales” que considera competidores desleales. Pero, aun siendo eso cierto, si analizamos con cuidado el pasaje, vemos que Hipócrates emplea cuatro términos claramente balanceados. Los dos primeros, unidos por τε καί, son los técnicos, “magos y purificadores”, los dos siguientes, *in crescendo* son la “traducción” que los términos técnicos generan en el autor, la interpretación que el autor hace de estos personajes, como mendigos y embaucadores.

El mismo procedimiento se da en otro pasaje del mismo libro<sup>17</sup>:

οὗτος καὶ ταύτην τὴν νοῦσον ἰῶιτο ἂν, εἰ τοὺς καιροὺς διαγνώσκοι τῶν συμφερόντων, ἄνευ καθαρμῶν καὶ μαγίης καὶ πάσης τῆς τοιαύτης βαναυσίης

Ese puede curar también esta enfermedad, si reconoce los tiempos oportunos para los tratamientos adecuados, sin purificaciones ni magia, ni toda la charlatanería de ese estilo.

De nuevo encontramos dos términos técnicos, καθαρμοί y μαγίη, seguidos de su “traducción” en la interpretación hipocrática πάσης τῆς τοιαύτης βαναυσίης. Serían frases semejantes a como si ahora dijéramos “tú lo que necesitas son unas vacaciones y no psiquiatras ni sacacuartos”, donde el matiz peyorativo no lo tiene el término “psi-

<sup>15</sup> Hippocr. *Morb. Sacr.* 1, 10 (60 Grensemann), cf. V. Muñoz Llamosas, “De morbo sacro 1.23 o la visión negativa del mago”, en J. Peláez (ed.), *El dios que hechiza y encanta*, Córdoba 2002, pp. 155-165.

<sup>16</sup> Trad. de C. García Gual, como también la del siguiente pasaje citado de la misma obra.

<sup>17</sup> Hippocr. *Morb. Sacr.* 18, 6 (90 Grensemann).

quiatra”, sino que la valoración negativa que el hablante hace de sus actividades se advierte en la “traducción” o equivalencia que añade detrás del nombre profesional. De todos modos, no cabe duda de que fue esa valoración negativa de los μάγοι como profesionales de la religión o de la curación por parte de sus competidores la que acabaría por darle al término el valor peyorativo que tiene en textos posteriores.

#### 4. LOS ΜΑΓΟΙ NO SON MAGOS PERSAS

Independientemente del origen de la palabra, los μάγοι que aparecen en el *Papiro de Derveni* no son en ningún momento designados como extranjeros ni presentan características que puedan señalarlos como tales. Celebran un ritual que es griego y que tiene paralelos claros en Grecia. Respecto a las libaciones sin vino, Raquel Martín Hernández<sup>18</sup>, señala un interesante paralelo, un pasaje de Esquilo<sup>19</sup> en que el fantasma de Clitemestra incita a las Erinis y les recuerda que ella celebró en su honor, en vida, ritos de características muy similares al descrito en el Papiro de Derveni:

χόας τ' αοίνους, νηφάλια μιλίγματα,  
καὶ νυκτίσεμνα δείπν' ἐπ' ἐσχάρῃ πυρὸς  
ἔθου, ὦραν οὐδενὸς κοινήν θεῶν.

Libaciones sin vino, abstemias ofrendas apaciguadoras  
y festines nocturnos sobre el altar de fuego  
ofrecí, a una hora no común a la de ningún dios.

En cuanto al uso de las “tortas de múltiples bollones (lín. 7 πολυόμφαλα πόπανα), tenemos numerosos testimonios muy claros de su uso en diversos ritos griegos<sup>20</sup>.

Las divinidades que reciben culto son asimismo griegas, ya que no hay motivo alguno para considerar que las Erinis sean “traducciones” de las *Fravashis* persas, como quiere Tsantsanoglou<sup>21</sup>. Hay ecos de ritos similares en honor de las Erinis griegas en otros textos. En efecto, Sófocles<sup>22</sup> nos presenta a Edipo ante las Erinis calificándose a sí mismo como un sobrio que se encuentra ante quienes no beben vino (νήφων αοίνοις). Y un escolio<sup>23</sup> glosa la expresión del coro κρατὴρ μιλιχίων ποτῶν ‘cratera de dulce bebida’ con la siguiente explicación:

<sup>18</sup> En su Tesis Doctoral citada, siguiendo una sugerencia de A. Henrichs, “The Eumenides and the wineless libation in the Derveni Papyrus?”, en *Atti del XVII Congresso Internazionale de Papirologia*, Napoli 1984, II, pp. 255-268.

<sup>19</sup> A. *Eum.* 107ss.

<sup>20</sup> Cf. Clem. Al. *Prot.* 2.22.4 entre otros pasajes citados por A. Bernabé en el aparato crítico del OF 471; cf. asimismo Henrichs, *op. cit.* pp. 260s., n. 22-24.

<sup>21</sup> Tsantsanoglou, *op. cit.*, p. 113.

<sup>22</sup> S. *OC* 100.

<sup>23</sup> Sch. S. *OC* 159.

ὁ ἔστι μέλιτος, οἷς μειλίσσουσι τὰς θεάς. συγκιρνᾶται ταύταις  
ταῖς θεαῖς ὕδατος καὶ μέλιτος χοή.

Es decir, de miel, con lo que apaciguan a las diosas, pues se les mezcla a estas diosas una libación de agua y miel.

Por último, el texto que recitan los μάγοι es griego, ya que es de toda verosimilitud que el poema teogónico comentado luego con pormenor por el autor del texto y protagonizado por los mismos dioses que la de *Teogonía* de Hesíodo (Urano, Crono, Zeus), sea el que sirve de λεγόμενα al rito comentado.

A este respecto, se cita frecuentemente un texto de Heródoto acerca de los magos persas para señalar el paralelismo con el pasaje que estoy comentando y apoyar que los μάγοι del papiro son también persas<sup>24</sup>:

μάγος ἀνὴρ παρεστὲως ἐπαίδει θεογονίην, οἷν δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι  
εἶναι τὴν ἐπαοιδή.

Un mago, presente al efecto, entona una teogonía (al menos ese es, según ellos en contenido del canto en cuestión).

Si bien es cierto que los μάγοι del Papiro de Derveni también entonan una teogonía, el ritual incruento que celebran es completamente distinto al de los persas, en que se hierva carne. Y además, ni siquiera parece que fuera cierto que el canto de los persas fuera una teogonía, sino que probablemente era un himno en que se invocaba a Ahura-mazdah<sup>25</sup>. Todo ello nos hace pensar que, como en otros lugares de su obra, Heródoto hace una *interpretatio Graeca* del ritual que describe y atribuye a los magos persas la imagen de los magos conocidos por él en Grecia<sup>26</sup>.

En conclusión, el *onus demonstrandi* de que son magos persas queda del lado de quienes lo afirman, dado que nada en el texto sugiere que estos profesionales no sean griegos.

<sup>24</sup> Hdt. 1.132 La traducción es de C. Schrader, Heródoto, *Historia*, I-II, Madrid 1977, p. 201.

<sup>25</sup> Cf. Schrader, *l. c.*

<sup>26</sup> Sugerencia de Raquel Martín Hernández, en el trabajo citado. Martín Hernández señala que Heródoto usa constantemente nombres griegos para hablar de los dioses de otras regiones, como Dioniso por Osiris (Hdt. 2.47.9, 2.48.1, 2.123.6), muestra reticencia a hablar de rituales de Osiris como si fueran místéricos (Hdt. 2.47.2, 2.61.1 o 2.132.2), aunque en Egipto no lo son, porque proyecta sobre el hecho religioso egipcio los rasgos griegos de los misterios; cf. también C. Sourdille, *Hérodote et la religion d'Egypte*, Paris 1910, pp. 2-26 y A. B.Lloyd, *Herodotus Book II*, vol. II 1988, p. 279, quien comenta "to speak of them as a *mysteria* (as in II, 171, 1) is simply another example of *interpretatio Graeca*".

## 5. TESTIMONIOS SOBRE LOS ORFEOTELESTAS

Trataré a continuación de apoyar la interpretación de que los μάγοι son oficiantes órficos, los mismos profesionales que son llamados en algunas fuentes “orfeotelestas”. Este nombre no está documentado una sola vez en una fuente órfica, sino siempre aparece en autores extraños, incluso hostiles al orfismo. Da la impresión de que orfeotelesta es un término propio de lo que antes llamaba “perspectiva externa”, en este caso una perspectiva erudita y casi de “historiador de las religiones”, mientras que μάγοι sería propio de una “perspectiva interna”. Veamos los pasajes en cuestión, a los que añadiremos otros en que no aparece el término, pero que se refieren también a oficiantes órficos, para comparar luego las actividades que se les atribuyen con las que desempeñan en el *Papiro de Derveni*.

Plutarco<sup>27</sup> nos habla de un orfeotelesta en una anécdota del rey espartano Leotíquidas, en los siguientes términos:

Λεωτυχίδας ὁ Ἀρίστωνος πρὸς... Φίλιππον τὸν ὀρφεοτελεστήν παντελῶς πτωχὸν ὄντα, λέγοντα δ' ὅτι οἱ παρ' αὐτῷ μνηθέντες μετὰ τὴν τοῦ βίου τελευτὴν εὐδαιμονοῦσι, τί οὖν, ὦ ἀνόητε, εἶπεν, οὐ τὴν ταχίστην ἀποθνήσκεις, ἵν' ἅμα πάύσῃ κακοδαιμονίαν καὶ πενίαν κλαίων;

A Filipo el orfeotelesta, que era extremadamente pobre y que decía que los que se iniciaban con él eran felices tras el final de su vida, le dijo (Leotíquidas) “Entonces, insensato, ¿por qué no te mueres cuanto antes para dejar de lamentar tu desgracia y tu miseria?

Por su parte, Teofrasto nos cuenta lo siguiente, cuando tipifica al beato obsesionado por la religión<sup>28</sup>:

καὶ ὅταν ἐνύπνιον ἴδῃ, πορεύεσθαι πρὸς τοὺς ὀνειροκρίτας, πρὸς τοὺς μάντις, πρὸς τοὺς ὀρνιθοσκόπους, ἐρωτήσων, τίτι θεῶν – ἢ θεᾶι – προσεύχεσθαι δεῖ. καὶ τελεσθησόμενος πρὸς τοὺς Ὀρφεοτελεστάς κατὰ μῆνα πορεύεσθαι μετὰ τῆς γυναικός – ἐὰν δὲ μὴ σχολάζῃ ἡ γυνή, μετὰ τῆς τίτθης – καὶ τῶν παιδίων.

Y cuando tiene un sueño, acude a los intérpretes de sueños, a los adivinos, a los augures, para preguntarles a qué dios (o diosa) debe suplicarle. Y acude a celebrar los ritos con los orfeotelestas cada mes con su mujer (y si la mujer no tiene tiempo, con la nodriza) y con los hijos.

<sup>27</sup> Plu. *Apophth. Lacon.* p. 224d (OF 653).

<sup>28</sup> Thphr. *Char.* 16, 11 (OF 654).

Por último, Filodemo<sup>29</sup> al hablar del estilo de unos poemas, nos dice:

ὀλίγον λόγον οὗτος Ὀρφεοτελεστοῦ τυμπάνῳ καὶ παιδαγωγοῦ  
καλαμίδι προσθεῖς, ὅτι δέῃ τῶν ψευδορήμονα μὴ ξενόσ[τ]ομα μόνον  
ἐγλέγειν, ἀλλὰ <καὶ> κάλλιστα’.

[Esta crítica tiene] poca justificación al añadir, con el tímpano de un orfeotelesta y el cálamo de un pedante, que “el que cuenta mentiras no sólo debe elegir palabras exóticas, sino también las más hermosas”,

donde “el tímpano del Orfeotelesta” se refiere a la musicalidad sin sentido alguno.

Completan el panorama que estoy trazando, además de los dos pasajes del *De morbo sacro* citados anteriormente, otros dos: el primero es de Platón<sup>30</sup>, uno de los testimonios más antiguos y más conocidos sobre la cuestión que nos ocupa:

ἀγύρται δὲ καὶ μάντεις ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὥς  
ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπιδαΐς,  
εἴτε τι ἀδίκημά του γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκείσθαι μεθ’ ἡδονῶν  
τε καὶ ἑορτῶν, ἐάν τέ τινα ἐχθρὸν πημῆναι ἐθέλῃ, μετὰ σμικρῶν  
δαπανῶν ὁμοίως δίκαιον ἀδικῶ βλάψειν ἐπαγωγᾷς τισιν καὶ καταδέ  
σμοις, τοὺς θεοὺς, ὥς φασιν, πείθοντές σφισιν ὑπηρετεῖν ... βιβλῶν δὲ  
ὁμαδὸν παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως, ... καθ’ ὅς θυηπολοῦσιν,  
πείθοντες οὐ μόνον ἰδιώτας ἀλλὰ καὶ πόλεις, ὥς ἄρα λύσεις τε καὶ  
καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν εἰσι μὲν ἐπι  
ζῶσιν, εἰσὶ δὲ καὶ τελευτήσασιν, ὅς δὴ τελετὰς καλοῦσιν, αἱ τῶν ἐκεῖ  
κακῶν ἀπολύουσιν ἡμᾶς, μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει.

Charlatanes y adivinos que van a las puertas de los ricos les convencen de que están dotados de un poder procedente de los dioses, el de, por medio de sacrificios y ensalmos, curar cualquier injusticia cometida por uno mismo o por los antepasados, con la ayuda de diversiones y fiestas, y el de, si alguien quiere causar un mal a un enemigo, por poco dinero, y tanto si es justo como injusto, dañarle por medio de conjuros y ataduras, pues dicen que persuaden a los dioses para que les sirvan. ... Nos aducen un batiburrillo de libros de Museo y Orfeo ... con arreglo a los cuales organizan sus ritos, convenciendo, no sólo a particulares sino incluso a ciudades, de que es posible la liberación y la purificación de las injusticias, tanto en vida como una vez muertos, por medio de sacrificios y juegos divertidos, a los que, eso sí, llaman “iniciaciones”, que nos liberan de los males del más allá, mientras a los que no han celebrado sacrificios, les esperan terribles castigos.

<sup>29</sup> Phld. *De poem.* P. Hercul. 1074 fr. 30 (181, 1ss Janko).

<sup>30</sup> Pl. *R.* 364b (*OF* 573, con bibliografía).

El segundo es un pasaje de Estrabón en que presenta al propio Orfeo con los rasgos característicos de un sacerdote órfico<sup>31</sup>:

ἐνταῦθα (sc. ἐν Πιμπλείαι) τὸν Ὀρφέα διατρίψαι φασὶ τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα ἀπὸ μουσικῆς ἅμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα.

Allí (en Pimplea) dicen que pasaba su vida Orfeo el Cícón, un brujo que vivía de limosna a cambio de música, adivinación y celebración de rituales orgiásticos.

## 6. LOS ΜΑΓΟΙ DEL PAPIRO DE DERVENI SON LOS ORFEOTELESTAS

Los textos que acabo de citar componen un conjunto de características de los orfeotelestas que resulta totalmente similar al que presentan los μάγοι de la columna VI del Papiro de Derveni. Bastará un cuadro comparativo de los datos suministrados por los textos referidos a los orfeotelestas y los de la columna VI sobre los μάγοι para poner de manifiesto que ambos se refieren al mismo tipo de personas.

Sobre los orfeotelestas en otras fuentes	Sobre los μάγοι en el Papiro de Derveni
Sus ritos son místéricos (Plu. μνηθέντες, Str. Pl. τελετάς, Thphr. τελεσθησόμενος)	VI 8 μύσται
Celebran sacrificios (Pl. θυσίαις, θυηπολοῦσιν)	VI 1 εὐ]χαί καὶ θυσ[ι]αί
Prometen felicidad ultraterrena (Plu. εὐδαιμονοῦσι. Pl. τελευτήσουσι)	VI 2 δύν[α]ται δαίμονας ἐμ[ποδῶν γι]νομένου]ς μεθιστάγαι <sup>32</sup>
Y terrores a los no iniciados (Pl. μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει)	V 1 τὰ ἐν Ὀ]ιδου δειν[ά]
Usan la música (Phld. τυμπάνωι Strab. μουσικῆς)	II 8 αρμ]οστο[υ]ς τῇι μουσ[ι]κῇ
así como el ensalmo (Pl. ἐπωιδᾶις)	VI 2 ἐπ[ωιδῆ]
y la adivinación (Strab. μαντικῆς Pl. μάντεις)	V 3 χρῆσ[τ]ηριάζον[ται, V 4 μαν]τεῖον

<sup>31</sup> Str. 7, fr. 10a Radt (*OF* 659). Cf. Liv. 39.8.3. Para la relación entre ambos pasajes, cf. A. Bernabé, "Un 'resumen de historia del orfismo' en Strab. 7 fr. 18", en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 2002, pp. 59-66.

<sup>32</sup> Entiendo que librar de los δαίμονες ἐμποδῶν que son ψυχὰι τιμωροί permiten al iniciado que se libre del castigo en el Más Allá.

Se basan en libros de Orfeo (Pl. βιβλων 'Ορφέως)	El texto de Orfeo comentado en el papiro.
Purifican de injusticias (Pl. λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσίων)	VI 4-5 τὴν θυσίην...π[οιοῦσ]ι[ν] οἱ μά[γο]ι, ὥσπερ εἰ ποινὴν ἀποδιδόντες.
Los ensueños tienen un papel (Thphr. <sup>33</sup> )	V 6 ἐ]νύπνια

## 6. CONCLUSIÓN

La conclusión que se impone a partir del análisis de los datos es que μάγος, un término de origen persa que designaba a unos determinados practicantes de ritos, se aplica en Grecia, probablemente por el prestigio profesional de los primeros, a una serie de practicantes de ritos no ciudadanos relacionados con los ritos místicos e iniciáticos. Estos ritos son griegos, en griego y para griegos, acompañados de música, con λεγόμενα referidos casi con seguridad al sentido de los misterios y con ἐπωιδαί, lo que los aproxima al mundo de la magia propiamente dicha. Los profesionales así nombrados asumen diversas funciones: el sacrificio (al parecer, incruento), el vaticinio, la sanación, la purificación, la preparación para la muerte, los ritos funerarios, todas ellas con un considerable componente mágico. Quienes participan de estos ritos son llamados μύσται y actúan en ellos de forma similar a la que marcan los magos.

Sacerdotes de otras esferas, médicos, adivinos oficiales y otros “profesionales” debieron de ver en sus prácticas una competencia peligrosa o un intrusismo intolerable, por lo que denunciarían sus prácticas como malintencionadas o simplemente como falsas o inútiles, razón por la que los μάγοι irían desprestigiándose y el nombre se fue restringiendo cada vez más a la esfera de lo que hoy llamamos “magos”.

<sup>33</sup> No es casual que se refiera al orfeotelesta justo después de hablar de ἐνύπνια.



## ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL MENSAJERO EN EL TEATRO ÁTICO CLÁSICO

MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ  
Universidad de Sevilla

Entre los recursos dramáticos del siglo V en Atenas estuvo una de las creaciones relativas de la tragedia: la figura del *ángelos* o mensajero<sup>1</sup>. Y decimos creación relativa porque ya en la épica existen antecedentes. Tampoco caben dudas de que la comedia se limitó a aprovechar, y no intensamente desde luego según puede comprobarse incluso en la desproporción bibliográfica, un personaje ya presente en la escena trágica. Y era ésta una figura obligada en la medida en que no había la posibilidad de representar acciones más allá del exterior inmediato que se encarnaba en la *orchestra* y en la escena, ni, a partir quizás de mediados del siglo V y salvo de un modo muy convencional, la de mostrar lo que sucedía en el interior de la llamada *skéné*, que a su vez se identificaba simbólica y generalmente con el interior de un templo o un palacio. De lo que pudiese ocurrir tras la fachada de la *skéné* el público podía así tener noticia no sólo a través de sonidos sino por mediación de un *exángelos*, es decir, de un personaje que, saliendo de allí, podía explicar lo que ocurría (por ejemplo, en *Edipo rey* 1223 ss.), como una ampliación de la tarea tradicional del mensajero proveniente del espacio “extraescénico”. Bien es verdad que esta distinción terminológica no es siempre precisa entre los antiguos y en todo caso se refiere a dos realidades que no son sino variantes de una misma función y que responden simplemente a una distinta base espacial, pues apenas puede haber otra diferencia relevante entre un mensajero que trae sus noticias desde un exterior y un sirviente que sale del palacio para comunicar un suceso ocurrido en su interior, aunque las situaciones sean lógicamente distintas, como lo son de obra a obra.

Nos encontramos, por tanto, ante una adquisición dramática, que a la vez supuso, como sucede con los prólogos del tipo eurípideo, una nueva ganancia para la narración, en detrimento de la representación, en la pugna que el teatro griego sostuvo a lo largo

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el mensajero es abundante y podemos mencionar como compendios hasta sus fechas el estudio ya clásico de L. di Gregorio (*Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967) y, mucho más recientemente, el libro de J. Barret (*Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 2002). Hoy contamos también con el ensayo narratológico de I. J. F. de Jong *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991.

de su historia entre su herencia narrativa y las posibilidades de la acción representada. Y a la vez ante una figura trágica que era inevitable que padeciese la parodia cómica.

El mensajero suplía una debilidad material en el contexto de un teatro en el que, como debe siempre subrayarse, el control de la acción dependía más de la palabra que de la propia actuación física. Ya que, dentro del rango que posee la palabra en el drama ático y sobre todo en la tragedia y a la vez en el contexto de esa complementariedad de la acción representada y el relato, es fácil observar que la narración todavía conserva un gran peso como medio expresivo y, naturalmente, informativo. La comedia, como en tantos otros aspectos formales, se muestra en esto mucho más flexible que la tragedia, que estaba sujeta a una regulación bastante rígida y ritualizada, y, así, por poner un ejemplo, si en *Asambleístas* primeramente se nos anticipa el ensayo informal de una sesión de la asamblea popular (las mujeres estudian su posterior comportamiento en la institución masculina), más tarde lo realmente ocurrido se nos hace presente en forma de relato. Pero la disyuntiva entre representación directa, con la visión y la palabra colaborando en su papel informativo, e información indirecta, sólo a través de la palabra, no implica una contraposición de dos métodos excluyentes, sino una gradación en el uso del instrumento verbal. De ahí la relevancia en el teatro griego, en el segundo caso y en particular en la tragedia, de la figura del mensajero que constituye uno de sus elementos más típicos, sobre todo y en un principio frente a nuestra concepción teatral moderna, y de ahí también su mucho menor peso en la comedia, a pesar de su empeño paródico y gracias a un muy imaginativo aprovechamiento del espacio disponible. Y conviene señalar que todavía nuestro teatro clásico, aquejado de debilidades espaciales que no son idénticas a las del ático, pero sí cercanas, utiliza esta figura para contar un sucedido exterior según el procedimiento que suele conocerse con el término *relaciones*: así, por ejemplo, en la escena VI del acto I de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

Respecto a los orígenes del mensajero teatral nos limitaremos a recordar esa interpretación tradicional que los sitúa en la epopeya, lo que, para nosotros aquí, es independiente del grado de influencia que puedan tener determinados episodios de los poemas homéricos en obras dramáticas concretas<sup>2</sup>. Tampoco es posible detallar aquí la historia de las escenas de mensajero, para la cual podemos remitir simplemente a Di Gregorio (sobre todo pp. 33 ss.), el cual se inclina de modo decidido y sin duda con razón por ver en esta figura de informador (un concepto que prefiere al de “messo” o mensajero)<sup>3</sup> un elemento existente ya en la tragedia más antigua, a lo que cabe añadir que la tesis contraria, que no ve todavía en un Esquilo más que algún empleo excepcional (en *Persas* y *Siete contra Tebas*), no es sino la consecuencia de la aplicación de criterios muy restrictivos, basados en buena parte en los planteamientos euripideos, de la concepción de estas escenas, lo que no significa que la afirmación de Di Gregorio de que “con ogni

---

<sup>2</sup> No compartimos la pretensión de Di Gregorio (pp. 11 ss.) de rebajar considerablemente en las escenas trágicas de mensajero el peso de la herencia épica, que se revela incluso en ciertos usos lingüísticos. En cambio, es un punto de vista muy constante en Barrett.

<sup>3</sup> Dado el arraigo de este término, seguiremos empleándolo, al igual que el de “mensaje”, incluso como conceptos amplios, a pesar de su evidente impropiedad.

probabilità la figura del'ángelos è una creazione del primo grande tragico" (36) no nos parezca a su vez sino una simple hipótesis<sup>4</sup>, cuya base principal reside en los pasos dados por Esquilo en el reparto de los papeles entre actores diversificados. Lo cierto es que Esquilo ofrece ya indiscutibles figuras de informadores y no sólo en las dos obras mencionadas. También es aceptable, en palabras de Di Gregorio, que "la differenza di struttura fra queste scene e quelle di Euripide si comprende quando si consideri che gli annunci sono soggetti, nelle linee generali, ad uno sviluppo" (*ibid.*), si bien no está de más insistir, sin negar el valor de las innovaciones del tratamiento euripideo de estas escenas, en que algunas de esas novedades se encuentran ya prefiguradas en pasajes de Esquilo y Sófocles. Y, por otro lado, sin que Eurípides haya respondido a esta tradición previa con un esquema estable en la estructura de tales escenas, al menos parece haber intentado articularlas de un modo más natural, lo que es paralelo a otros desarrollos del género cuando nos acercamos a fines del siglo V, siendo un punto esencial de esta nueva articulación una relación más compleja entre diálogo y *rhexis* como evolución del viejo y simple esquema de las preguntas a las que el mensajero responde con una exposición continuada de unos sucesos.

Es importante señalar, por otra parte, que en Homero esta función tiene una variedad y complejidad notables, pero la actuación del mensajero trágico, dada la diversidad de las situaciones, posee, a pesar de ser el núcleo de una escena típica, igualmente una gran riqueza y puede desbordar una simple funcionalidad, de suerte que también en el teatro el mensaje posee diferentes tipos de significación, pero no hay duda de que a la vez el drama ha debido simplificar aquella variedad que ofrecía la épica: por ejemplo, en la escena no tendría ningún sentido un mensajero mudo, como ocurre con los embajadores en *Il.* 1.326-347. Pero, si queremos ser estrictos, deberíamos comenzar por distinguir claramente al menos la función de este personaje como *ángelos* o simple noticiero de la del enviado con una orden, recadero o heraldo (*kéryx*)<sup>5</sup>, como, por ejemplo, el de *Heraclidas* 55 ss. o la recuperada figura épica de un Taltibio en *Hécuba* y *Troyanas*. Y aun se puede ser más o menos rígido en los límites del tipo dramático y distinguirlo, como Barrett (*cf.* sobre todo p. 97), de figuras afines, pero tampoco se puede negar en absoluto ese carácter, por ejemplo, al guardia de *Antígona*<sup>6</sup> o al sirviente frigio de *Orestes*<sup>7</sup>. De ahí que creamos que Barrett va demasiado lejos al atribuirles a estos dos personajes citados un *status* cómico-paródico y más como perspectiva para entender esa simple afinidad. Sea como sea,

<sup>4</sup> Así pensaban sin duda los antiguos, como atestigua Filóstrato (*VS* 1.9). Di Gregorio a la vez parece apuntar sin embargo una posición diferente cuando afirma que "l'embrione dal quale si è sviluppato il dramma doveva essere costituito dai racconti del messaggero e, precisamente, da una serie di *angelikai* inserite fra gli stasimi" (p. 39).

<sup>5</sup> La distinción terminológica no es constante en la épica (*cf.*, por ejemplo, *Od.* 16.468 s.) y en la comedia se encuentra la misma indiferenciación.

<sup>6</sup> Este personaje tiene ciertamente rasgos particulares y en concreto por sus escrúpulos y temores, pero este aspecto creemos que se debe asociar a la mayor involucración del mensajero trágico en los argumentos como testigo comprometido y, si se quiere, a unos pruritos psicológicos muy euripideos. En este caso los hechos se complican también por su propia reiteración como noticiero.

<sup>7</sup> Sin embargo, ambos personajes aparecen luego integrados como mensajeros en su catálogo (pp. 223 s.).

aquellos dos tipos, que se diferencian por su actitud y desde luego por el contenido de su exposición, tienen también, y no sólo formalmente, una estrecha relación entre sí como portadores de información. Ambas figuras, tanto en la épica como en el teatro, comparten el papel de intermediario o mediador, al servir de enlace, no como lo expresa Barrett, “between the sender and the recipient of a pronouncement” (p. 57), dado que esta definición es más válida para el segundo caso, sino entre una fuente distante (que puede ser un hecho o un individuo) y un o unos receptores, y es así, con este sentido general y común, como los entenderemos aquí y por lo general bajo la convencional etiqueta de mensajeros. Y no hace falta añadir que el mensajero no es la única fuente información externa en el drama: así, en *Siete contra Tebas* 24 ss. se nos dice que un vidente ha anunciado una inminente guerra, sin que sea precisa la presencia del adivino.

La adopción por el drama de esta figura no debe achacarse a un simple mecanismo de imitación o herencia épica, sino a la necesidad de aprovechar diversas posibilidades que la necesaria existencia de una información extraescénica requería. De ahí que se observen unas claras diferencias en su empleo, dado que con mayor frecuencia en el drama, respecto a lo que sucede en la épica, el mensajero no reitera un mensaje, sino que cuenta un suceso del que generalmente ha sido testigo y en el que no tiene por qué haber tenido otra intervención más que como tal, en tanto que en la épica, por la abundancia de la figura del enviado y naturalmente también por el carácter de la dicción de la epopeya, lo más típico es esa reiteración. Y, por otra parte, si en la épica esa información tiende a poseer un contenido autosuficiente que implica una exposición continua y cerrada y por la propensión de la epopeya justamente al discurso, en el drama, aunque exista, al menos en el caso concreto de la tragedia, la convención añadida de que, una vez iniciado propiamente el relato y como en un distante reflejo épico, haya la tendencia a que éste no se interrumpa<sup>8</sup>, aunque sí pueda subdividirse, conformando una *rhesis* o en todo caso una serie de tiradas de versos con evidente pretensión unitaria, no es infrecuente en absoluto que ese discurso se integre secundariamente en un diálogo, lo cual significa que, si bien domina con mucho el relato, se da sin duda una presentación más dramática y un mayor alejamiento respecto al modelo épico. Una tendencia esta que es todavía más acusada en la comedia de corte aristofánico, en la que la información aportada tiende a diluirse en el coloquio, lo que tiene como consecuencia la mayor rareza y brevedad de la *rhesis* informativa<sup>9</sup>. Y, si nos referimos a la oportunidad del mensaje, que en tragedia suele estar justificada, no es así siempre en la comedia, donde la propensión paratrágica puede predominar sobre la necesidad de información<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cf., en sentido muy contrario a esta tendencia, A., *Pers.* 256 ss. o S., *Tr.* 180 ss.

<sup>9</sup> Las *rheses* de mensajeros cómicos más largas se encuentran en Ar., *V.* (1292-1325), informativa, y *Au.* (1271-1307), donde se da una combinación de las funciones de heraldo y mensajero estricto. En tragedia la *rhesis* puede alcanzar y aun sobrepasar fácilmente, sobre todo si sumamos las posibles varias secciones informativas, el centenar de versos.

<sup>10</sup> Ejemplos de esto son Ar., *Ach.* 1073-1094, donde la noticia, con formato paratrágico, se hace realidad representada de inmediato con la aparición del lisiado Lámaco, y *Au.* 1706-1719, cuando un pregonero festivo anuncia la entrada inmediata del triunfante Pistetero. En S., *Tr.* 180 ss., este muy particular mensajero comienza por anticipar por muy poco tiempo la entrada de Licas.

El mensaje trágico, como era de esperar, es usualmente patético, aunque no faltan algunos positivos, como el ya citado de *Traquinias* 180 ss., y su portador aparece implicado personalmente en el carácter de su información, pero sin que ello presuponga que debe haber participado en los hechos que cuenta desbordando su papel de mero testigo: una excepción, señalada así por H. Strohm<sup>11</sup> y el ya mencionado Barrett (pp. 169 ss.), es la exposición del auriga herido en *Reso*. Y digamos también que, como un resto quizás del carácter imperativo del heraldo épico y a la vez por una convencionalmente atribuida (y autoatribuida) veracidad, el mensaje trágico suele aparecer como un discurso autorizado y objetivo, como “a narrative that in general is conspicuously disassociated from any particular point of view” (Barrett, p. xvii). En relación con esto puede estar el que sea anómalo el mensaje engañoso o ficticio, cuyo sentido se articula en una trama intencionadamente tramposa<sup>12</sup>. Y añadamos, aunque debería ser innecesario, que buena parte de esa autoridad le es otorgada por su frecuente papel de testigo visual<sup>13</sup>; también por supuesto y convencionalmente porque de la veracidad de su noticia depende por lo general el desarrollo posterior de la trama dramática. Lo que ya no nos parece en cambio aceptable es que podamos llamar al individuo portador de un mensaje no verídico un “falso messaggero” como hace Di Gregorio (p. 8), al referirse como ejemplo a *Filoctetes* 542 ss.<sup>14</sup>. Desde una perspectiva estrictamente formal es indiferente por supuesto que los mensajes sean verídicos o que eventualmente formen parte de un engaño. Lo que importa es su estructura narrativa y su contenido como referido a sucesos que, reales o no, acontecen o podrían haber acontecido fuera de la vista de los espectadores.

Otro aspecto que hoy puede llamar la atención en la actuación de los mensajeros es el de la prolijidad de sus relatos, que es inseparable decididamente de la herencia de los habituales pormenores del relato épico y en especial de la tendencia general del teatro griego antiguo a lo que ahora podríamos considerar un abuso de la verbalidad. Sin embargo, la prolijidad del mensajero debería ser más aceptable, en la medida en que lo que narra no se ve en escena, que la también usual de los personajes que se refieren a sus propias actuaciones en ésta, sobre todo en la descripción de detalles que el espectador se supone que también ve. Es imprescindible, por ello, intentar adoptar la perspectiva del público antiguo, que no debía quizás percibir más que una abundancia retórica. Es claro

<sup>11</sup> “Beobachtungen zum *Rhesus*”, *Hermes* 87, 1959, pp. 257-274: véanse pp. 266 ss.

<sup>12</sup> Barrett ha estudiado en detalle (pp. 132 ss.) el discurso ficticio del *paidagogós* en S., *El.*, que sin poseer la excepcionalidad que le atribuye (“the only fictitious *angelia* in the extant tragic corpus”) tiene el especial interés, como pieza efectivamente de un engaño, de un complot, y por tanto como motor de la acción.

<sup>13</sup> Véase una excepción en S., *Tr.* 180-199. Pero, como veremos (*cf.* n. 21), esta anomalía encaja bien con otras particularidades de su actuación.

<sup>14</sup> Evidentemente distinto de aquel en que el mensajero relata una intriga o trampa, como en E., *Hel.* 1526 ss.: *cf.* sobre este tema F. Solmsen (“Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides”, *Philologus* 87, 1932, pp. 1-17) y, para ciertas obras de Eurípides, M. Quijada, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria, 1991, pp. 37 ss.

que tal superfluidad verbal representaba en sentido general una importante posibilidad de ahorro en la propia acción dramática, pero en nuestro caso esta razón no es aplicable estrictamente, puesto que el mensaje es ajeno a la representación propiamente dicha. Debemos por tanto entender que sus pormenores corresponden más bien a un empeño en trazar un cuadro como visión imaginada lo más convincente posible.

El mensaje se entiende que está dirigido a los oyentes escénicos, que esperan paciente o impacientemente su término, y no al público: de ahí la (habitual en tragedia) ausencia en él de metateatralidad. Pero el tiempo escénico que puede llegar a ocupar, así como las posibilidades dramáticas que el mensaje trágico con sus largas *rheseis* ofrece y sobre todo el impacto de su aportación noticiara son lo que explicaría el dato de que los primeros actores solían representar ese papel, y alguno de ellos se hizo famoso justamente por su lucimiento en este tipo de actuación (cf. Di Gregorio, p. 6). Pero es irrelevante aquí en cambio que la figura del mensajero sea típicamente masculina, ya que esto depende de los argumentos y desde luego de la frecuencia con que arriban desde el exterior extraescénico<sup>15</sup>. En cuanto a la comedia, incluso con la suma del enviado estricto y del individuo noticiario, tiene sin duda, como decíamos, un relieve menor, de lo cual es muy revelador ya que en Aristófanes se puedan contar seis obras (*Eq.*, *Nu.*, *Pax*, *Th.*, *Lys.*, *Ra.*) en las que no aparece esta función<sup>16</sup>. Y no es imaginable que papeles de tan escaso brillo fuesen, frente a lo que sucedía en la tragedia, una tentación para los primeros actores.

En una buena parte de los casos el mensajero es un ser anónimo, pero sin que pueda, contra lo que hace De Jong, tomarse este rasgo como criterio particular y claramente definitorio del personaje. Se observa que incluso un Taltibio, bien conocido por Homero, pierde su denominación en *Agamenón*<sup>17</sup>. Pero, excepcionalmente, puede tener nombre, lo que suele coincidir con un papel que desborda su función de mensajero: así, Licas e Hilo en *Traquinias* y otros casos que veremos. No es raro, por otra parte, que el portador de una noticia actúe por propia iniciativa, más bien lo contrario y a diferencia del heraldo o recadero, y esto siempre porque considera que su información es valiosa. Y es una función tan particular que tiende a agotarse en sí misma, sin otra participación en el desarrollo dramático que no sea la propia información y, naturalmente, sus con-

<sup>15</sup> Los casos que se escapan a esta regla (nodriza en S., *Tr.* 871-946, sirvienta en E., *Alc.* 141-212) representan una típica salida desde el interior de la *skéné*. Este hecho es ajeno a las más que discutibles “feminine characteristics” que Barrett (p. 100) atribuye al tipo del mensajero en general.

<sup>16</sup> Los fragmentos apenas pueden darnos seguridad al respecto. Véase, por ejemplo, M. Napolitano, “Un caso di probabile *logos aggelikos* paratragico nei *Kolakes* di Eupoli”, *SemRom* 1.2, 1998, pp. 289-298, cuyos argumentos (referidos a los frs. 162, 166 y 169 K.-A.) naturalmente son debatibles.

<sup>17</sup> Según G. R. Manton, “for Aeschylus the herald has a clearly defined character, but he is a representative of the type of the soldier returning from the war, rather than an individual, and a name is not needed” (lo que nos parece una precisión innecesaria), si bien de hecho esta tendencia concreta debe integrarse en la más general, referida a los personajes secundarios: “It seems that as a general rule Aeschylus would give names only to those whose characters were of individual significance to the play, provided that the name was well enough known” (“Identification of Speakers in Greek Drama”, *Antichthon* 16, 1982, pp. 1-16: p. 4). Y éste es un principio válido para la tragedia en general.

secuencias: de ahí el *status* muy habitual del mensajero como socialmente marginal, al ser por lo general un mero sirviente, y el que sea menos usual que posea o se atribuya dramáticamente alguna personalidad más allá de la de portador de las noticias, lo que lo convierte con bastante frecuencia en un tipo teatral muy definido y convencional<sup>18</sup>, pero que, como se ha dicho, no es obstáculo para que pueda sentirse simpatéticamente asociado a los acontecimientos, y de ahí que en ocasiones tenga incluso intervenciones líricas. Pero otras veces, según hemos señalado, es un personaje de función diversa que, como tal secundario, participa en la intriga y adopta también de modo eventual la de portador de noticias: así, por citar unos pocos casos, puede ser un viejo ayo, como en *Electra* de Sófocles (vv. 660 ss.) o, en *Antígona*, un vigilante que traerá incluso un doble informe de sus observaciones, o, en *Reso*, un pastor, pero igualmente, aunque muy rara vez, una figura de mucho más peso dramático, como la de Dánao en *Suplicantes* de Esquilo (cf. vv. 600 ss.)<sup>19</sup>, o Ismene en *Edipo en Colono* (vv. 361 ss.), lo que puede ocurrir también fuera de la tragedia, según vemos en el *Cíclope* euripideo, en que es el propio Odiseo el que sale de la cueva del monstruo e informa de los actos cometidos allí dentro (vv. 375-436)<sup>20</sup>. Incluso puede ser un dios, lo que nos remonta a la épica: así, Hermes en *Prometeo*, conceptualizado como mensajero en el propio texto (vv. 943 y 969). Y, en una multiplicidad enriquecedora, la función puede ser adoptada por una sucesión de individuos en la misma obra: así, Licas (vv. 229 ss.), Hilo (vv. 750 ss.) o la nodriza (vv. 871 ss.) en *Traquinias*, a los que se suma, en una cifra nada corriente, un mensajero anónimo del tipo más usual<sup>21</sup>. Lo que significa para el análisis teórico que el concepto no tiene una fácil definición ni puede sostenerse a ultranza la especificidad

<sup>18</sup> Para la discusión sobre su funcionalidad y otras perspectivas interpretativas cf. Barrett, pp. 14 ss. Para la convencionalidad véase especialmente J. M. Bremer, "Why Messenger-Speeches?", en S. L. Radt, J. M. Bremer y C. J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeck*, Amsterdam, 1976, pp. 29-48.

<sup>19</sup> El *corifeo* lo saluda precisamente como portador de noticias (v. 602). No han faltado quienes han pretendido ver en el uso de un término como éste una intención metateatral, contra la clara inclinación de la tragedia, frente a la comedia, al rechazo de cualquier pretensión de metateatralidad. Otro caso sería la pregunta que leemos acerca de la ausencia de noticias en E., *El*. 759, a la que sigue de inmediato la aparición de un mensajero y que debemos entender como una forma sutil de anuncio: cf. el comentario de C. W. Marshall ("Theatrical References in Euripides' *Electra*", *ICS* 24-25, 1999-2000, pp. 326-341: p. 326), que sí parece creer en un uso metateatral: "It is difficult not to see in *Electra's* question an explicit recognition of the theatrical convention of the messenger speech..." (p. 326).

<sup>20</sup> Barrett menciona este mensaje de Odiseo, pero no lo incluye en su catálogo citado: se trataría de un relato "produced against the model of the *tragic* messenger", lo que podría malinterpretarse como parodia. Digamos de paso que su catálogo es incompleto: así, no menciona tampoco los casos citados de Dánao ni de Hermes, en función sin duda de sus restricciones en la definición del mensajero.

<sup>21</sup> Sólo sabemos que es un anciano (v. 184). Pero su papel en un principio es muy breve y no fácil de justificar plenamente como mensajero, ya que sólo sirve para anticipar la llegada del verdadero portador de noticias, Licas. Pero su auténtica función se percibirá más adelante (vv. 335 ss.), lo que explica la anomalía de que permanezca en escena después de haber hecho su (aquí primera) exposición.

de este papel, ni menos la estricta obligatoriedad de su carácter anónimo o secundario, dada la flexibilidad de su tratamiento por parte de los autores dramáticos.

La escena de mensajero responde sin duda, como señalábamos, a una concepción dramática muy distante de la actual, que tiende a hacer objeto de representación lo que en el teatro antiguo era bastante forzoso narrar. En el caso de las noticias llegadas de un exterior más o menos distante la razón es bastante obvia, por lo que la discusión se ha centrado más bien en aquellas que proceden de un interior inmediato. Como las nuevas transmitidas por el mensajero trágico suelen ser referidas a hechos patéticos y no raras veces sangrientos, se ha asociado su figura y su función por parte de algunos estudiosos a una especie de regla del género que vetaría la visión por los espectadores de sucesos semejantes. Pero sabemos que al menos no parece haber prevención, sino más bien lo contrario, ante la idea de que se muestren a la vista del público las consecuencias de los actos violentos: por ejemplo, los resultados de la muerte de Penteo en *Bacantes*, ésta sí ocurrida en el exterior. Hoy no podemos creer desde luego que no se represente una escena violenta porque el coro no se limitaría a “guardare senza intervenire” (Di Gregorio, p. 29); tampoco porque los coturnos supuestamente elevados impidiesen los movimientos agitados de los actores. También pueden discutirse otras diversas motivaciones alegadas (una herencia de la pureza ritual o la razón estética que ya leemos en Horacio, *AP* 182 ss.), pero deben tenerse en cuenta las dificultades técnicas, algunas indisolubles del número de los actores, así como unos usos dramáticos derivados tal vez de un teatro muy primitivo o incluso de una época preteatral, cuando en lugar de una representación propiamente dicha habría todavía más bien una rememoración lírico-narrativa de sucesos del pasado o de acontecimientos distantes en el espacio. Pero, contra lo que cree Di Gregorio, las razones de la economía escénica pueden ser muy relevantes y no deben relegarse en bien de una hipótesis plausible pero insuficiente, puesto que son muchos los aspectos en que el teatro griego ha evolucionado a partir de esa misma situación presumiblemente primitiva o preteatral. Y lógicamente (*cf.* Di Gregorio, p. 27) en la presencia y uso de la figura del mensajero ha de reconocerse el efecto del conservadurismo típico de la tragedia, en el que ha insistido sobre todo Bremer, lo que se corroboraría en sentido contrario en la comedia, proclive a los cambios y mucho menos a esa presencia concreta del típico noticiero: la tragedia se empeña en rechazar las alteraciones espaciales imaginativas al modo cómico sin duda porque conservaba fielmente recursos como el del mensajero y quizás también porque aquéllas eran precisamente una marca de la comedia y debilitarían la gravedad del género. Pues, efectivamente, existe una relación entre la fijeza espacial de la tragedia y la función del mensajero, pero no estrictamente como causa y efecto, sino como dos hechos concomitantes, que se apoyan el uno al otro, y constitutivos de la ficción trágica. Y también debe recordarse la dependencia del teatro, no sólo de la tragedia, de una fuerza de primera magnitud ya comentada como es el lenguaje, que se basta para presentar lo que podría teóricamente verse representado<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Creemos que Barrett (p. 15 sobre todo) simplifica los hechos al hablar del peso de la retórica y no de una *verbalidad* en sentido amplio.



No puede precisamente decirse que las escenas de mensajero a lo largo de la historia conocida de la tragedia en el siglo V hayan sufrido un desgaste; más bien, todo lo contrario. Y no creemos que esto se deba de modo especial a la conciencia por parte de los espectadores de que constituían una parte de la herencia épica<sup>23</sup>. Es mucho más fácil aceptar que una razón prioritaria fue, como hemos visto, la simple necesidad teatral de introducir una información extraescénica, como observamos aún en nuestro teatro clásico. Otra cosa es que actualmente resulte menos comprensible la existencia del esquema formal y la reiteración de estas escenas, lo que sólo supone una incompreensión anacrónica, que olvida que esta solución teatral simplificaba la acción y aportaba de una vez nuevos y decisivos elementos. Pero un anticipo de esa inquietud crítica pudo darse ya de algún modo en la propia historia de la tragedia, por cuanto se observa en ella la búsqueda de nuevas fórmulas, que tienen su momento más destacado en la producción eurípidea, en la que se tiende a que la escena de mensajero coincida con la mayor frecuencia con lo que en la concepción aristotélica responde a la *catástrofe* y casi siempre tras algún canto coral en que el colectivo expresa sus temores, como un modo sutil de anticipar la llegada del mensajero, en tanto que en cambio, cuando el mensajero entra en una escena dialogada, es más frecuente que sea un personaje el que anuncie explícita o indirectamente su aparición. Es posible que Eurípides haya pretendido responder así, con una mayor variedad de esquemas, al lógico anquilosamiento de estas escenas. La diversidad de las estructuras eurípideas ofrece ejemplos especialmente complejos, como los de *Suplicantes*, la primera escena de mensajero de *Helena*, las de *Fenicias* o la tan novedosa y ya mencionada del sirviente frigio en *Orestes*. Por no hablar de esa mayor implicación del propio noticiero en la acción que hemos visto en *Reso*, y en este punto tanto da que esta obra sea de Eurípides como lo contrario. Es más, estas innovaciones dan pie a su vez a la observación de que las comedias que podemos leer están más cerca, aun en su escasez, de este variado tratamiento eurípideo que de la mayor rigidez de la tragedia previa, lo que nos ofrece un paralelismo de interés en el desarrollo de ambos géneros durante aproximadamente las mismas fechas.

---

<sup>23</sup> Así parece opinar Barrett (p. xvii).

## BAQUÍLIDES Y LA MÚSICA

ESTEBAN CALDERÓN DORDA  
Universidad de Murcia

οἶνος νέος φίλος νέος· ἐὰν  
παλαιωθῇ, μετ' εὐφροσύνης  
πίεσαι αὐτόν (*Eclo.* 9, 19).

§ 1. Baquilides (ca. 520-450 a.C.) compuso poemas<sup>1</sup> en honor de los vencedores en los grandes certámenes atléticos de la Antigüedad, poemas que incorporaban un acompañamiento musical que debía ser respetado por sus ejecutores en el lugar en el que se había producido la victoria o al llegar el vencedor a su ciudad. Sabemos que el repertorio poético de Baquilides fue tan variado como extenso, a pesar de la precariedad en que nos ha llegado lo que conservamos de su obra, por lo que causa extrañeza que las monografías sobre este autor ignoren o pasen de puntillas sobre un aspecto tan fundamental y tan vinculado a los géneros poéticos como es la música. Compositor de epinicios —el término ἐπινίκιον aparece por primera vez como sustantivo en B. 2.13—, peanes, ditirambos, himnos, prosodios, partenios, hiporquemas<sup>2</sup> y encomios. No es este el lugar para explicar la evolución de los cantos culturales (el himno, el prosodio, el partenio o los νόμοι en general, como el peán o el ditirambo) como géneros literarios. El metricista Hefestión (71, 21 Consbruch) cita a Baquilides como autor de estribillos “epiptegmáticos” (*fr.* 18 y 19)<sup>3</sup>. Los escolios a Píndaro *DEFKPQ* (1.11 Drachmann), al hablar de los nueve poetas líricos, incluyen a Baquilides. También un epigrama de la *A.P.* (9.571) enumera y caracteriza brevemente a los nueve líricos<sup>4</sup> y de nuestro poeta dice (v. 4): λαρά δ' ἀπὸ στομάτων φθέγξατο Βακχυλίδης. Donde λαρά habla del carácter dulce y encantador de su poesía.

Como Píndaro y otros poetas, Baquilides se considera a sí mismo como un eslabón más en la tradición poética y musical; un sentimiento que nuestro autor expresa en un conocido fragmento de un peán (*fr.* 5)<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Seguimos la edición de B. Snell – H. Maehler, *Bacchylides*, Leipzig 1970.

<sup>2</sup> Baquilides es el último poeta del que se sabe que compuso hiporquemas.

<sup>3</sup> Cf. Q. Cataudella, “Ephymnia ed epiphthematika”, *BPEC* 1, 1942, pp. 193-196.

<sup>4</sup> Cf. *A.P.* 9.184.

<sup>5</sup> Cf. L.E. Rossi, “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *BICS* 18, 1971, pp. 69-94 (en p. 76).

ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός  
τό τε πάλαι τό τε νῦν.

Se trata, pues, de un aprendizaje y el resultado, la obra poética, es el producto de una σοφία que no todos poseen (B., *fr.* 14 y 26). Un concepto que hallamos también en Píndaro<sup>6</sup>. El poeta es consciente de la importancia que su quehacer tiene y que su voz (γᾶρυς) sirve para alabar (αἰνεῖν) (B. 5.15). El poeta es, así, el ave de las Musas, un μελίγλωσσος ἀηδών (B. 3.98)<sup>7</sup>, mientras que en otro lugar se compara con un gallo (ἀλέκτωρ) (B. 4.8)<sup>8</sup> que es ὄδυεπής ('de dulce voz') (B. 4.7), adjetivo utilizado también por Píndaro (N. 7.22) para definir el quehacer poético de Homero, ya que puede hacer referencia tanto a la palabra como al verso, así como para calificar el canto en sus diferentes variantes<sup>9</sup> e, incluso, a la lira<sup>10</sup>. Por otra parte, en B. 4.11 s., si aceptamos la corrección de Lasso de la Vega ὄρνις Κηϊδί, se retomaría la imagen del "gallo-heraldo" de las Musas como el "gallo de Ceos", que bebe su inspiración en la límpida fuente Castalia, tan ligada a Apolo. Sabido es que ὄρνις en ático es normalmente 'gallo' o 'gallina', pero el uso del femenino invita a interpretar al poeta simplemente como el "ave canora de Ceos", que sería una especie de σφραγίς por parte de Baquilides<sup>11</sup>. Sin embargo, la comparación que mejor define su quehacer es la abeja de aguda nota: la λιγύθογγος μέλισσα (B. 10.10) —en 5.23 las aves son λιγύθογγοι—.

Nada nos dice el poeta acerca de los modos musicales empleados en sus poemas, aunque lo más probable es que no estuviese lejos de los empleados por Píndaro y de los que sí poseemos algunos datos. De un reciente trabajo del Prof. García López<sup>12</sup> se desprende que Píndaro utilizó, al menos, los modos dorio, lidio y eolio. Aunque no conservamos ninguno de nuestro autor, Ps.-Plutarco, en el *De Musica* (1136F), afirma que Baquilides compuso partenios dorios (Δώρια παρθένια), al igual que Alcmán, Píndaro y Simónides. Los partenios dorios eran unas composiciones corales para ser cantadas con acompañamiento de danzas, a cargo de jóvenes doncellas (παρθέναι), en honor de Apolo y Ártemis principalmente; de este modo, las doncellas eran iniciadas en el matrimonio a través de rituales de paso de la adolescencia a la edad adulta. Al

<sup>6</sup> Pi., O. 1.112; P. 4.248; N. 7.23.

<sup>7</sup> Cf. E., *fr.* 591 N<sup>2</sup>; Call., *Del.* 252.

<sup>8</sup> Cf. Simon., *PMG* 583; Theoc., *Id.* 7.47 (Μοισᾶν ὄρνιχες). *Vid.* también C. Gallavotti, "Struzzi e galli filologici", *Belfagor* 1, 1946, pp. 242-246. También hallamos este tipo de comparaciones en otros autores, e.g. Alcmán.

<sup>9</sup> Cf. Pi., N. 1.4; h. *Hom.* 21.4 s. El mismo Baquilides utiliza τερψιπέης (13.230) en similar contexto.

<sup>10</sup> Pi., O. 10.93, cf. Pi., O. 6.96.

<sup>11</sup> Cf. J.S. Lasso de la Vega, "Bacchylidea", *CFC* 19, 1985, pp. 35-46 (en pp. 37-39). Para la relación entre el gallo y Apolo, *uid.* M. Marcovich, "Pythagoras as Cock", *AJPh* 97, 1976, p. 334.

<sup>12</sup> J. García López, "Cantando de Homero a Píndaro", en *Homenaje al Prof. Trigueros Cano* (eds. P.L. Ladrón de Guevara et alii), I, Murcia, 1999, pp. 169-183. Cf. W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Londres, 1994, pp. 94-112.

parecer, el ritmo de los coros de los partenios era rápido y posiblemente de movimiento circular<sup>13</sup>.

§ 2. Los términos más usados por Baquílides para designar su canto son ὕμνος, ᾠοιδά, μέλος y μολπά. Los tres primeros también aparecen, en el mismo orden de frecuencia, en Píndaro. Los ὕμνοι se empleaban para cantar a las divinidades<sup>14</sup>, pero también para recordar gestas y ciudades. En la cultura griega arcaica la palabra ὕμνος designaba toda clase de canto y sin vinculación con una determinada forma métrica, una neutralización que también se evidencia en ocasiones en la poesía de Baquílides<sup>15</sup>, aunque, con el andar del tiempo, el himno se va limitando de manera más específica al culto de diversas divinidades. Baquílides llama con frecuencia himno al epinicio. No obstante, el peán se distinguía del himno por su carácter de invocación<sup>16</sup> y el hiporquetma por su singular forma de danza y su ritmo métrico. En las colonias dorias de occidente el himno coral había sido secularizado por Estesícoro, quien hacía protagonistas de sus cantos a los hombres. La forma usual constaba de estrofa-antístrofa-epodo y su armonía fue a menudo la doria, grave y solemne, aunque sabemos que Estesícoro cultivó la frigia y Laso la eolia<sup>17</sup>.

Existían, asimismo, los llamados παιδικοὶ ὕμνοι (*fr.* 4.80), cuya naturaleza no nos es conocida. Que compuso himnos lo sabemos, entre otros testimonios, por los escolios a los *Acarnienses* (v. 47) de Aristófanes: τοῦ δὲ Κελεοῦ μέμνηται Βακχυλίδης διὰ τῶν ὕμνων. Posiblemente se refiera a algún himno a Deméter o a Core<sup>18</sup>. También hace mención a los himnos Estobeo (4.54.1). Se trata de composiciones para ser interpretadas al son de la forminge (B. 1.5; 4.10). Del mismo modo, el quehacer del poeta es representado con mayor frecuencia por el verbo ὑμνεῖν: el poeta canta la ἀρετὰ del vencedor (B. 5.32s.) y los lugares en donde venció, como en el caso de Liparión (Pitón, Nemea y el Istmo: B. 7.17s.), o a Fliunte, en el caso de Automedes (B. 9.6), o directamente para celebrar al vencedor, al Πυθιόνικος (B. 11.13). En consecuencia, los hombres cantarán (ὕμνεϊν) la χάρις del poeta de voz melíflua (μελίγλωστος) (B.

<sup>13</sup> Cf. E. Calderón, “Alcmán y la μουσικὴ τέχνη”, en *Lógos Hellenikós. Hom. al Prof. G. Morochó* (coord. J.-M<sup>a</sup> Nieto), León, 2003, pp. 233-241. Sobre los partenios, cf. S. Constantinidou, “Dionysiac elements in spartan cult dances”, *Phoenix* 52, 1998, pp. 15-30.

<sup>14</sup> Pl., *Lg.* 700B: καὶ τι ἦν εἶδος ᾧδῆς εὐχαὶ πρὸς τοὺς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο.

<sup>15</sup> Proclo (*Chrest.* 9 ss.) afirma que todos los géneros de la poesía mélica no son sino formas especiales del himno. Este uso más relajado y neutro del término ὕμνος se da también en Eurípides, cf. F.J. Pérez Cartagena, “Terminología musical en Eurípides: los géneros poético-musicales”, *Myrtia* 18, 2003, pp. 91-103.

<sup>16</sup> Entonar un peán es παιανίζειν (B. 17.129).

<sup>17</sup> Cf. H.W. Smyth, *Greek Melic Poets*, Londres, 1900, p. XXXI s. Sobre el papel de Estesícoro en la música griega, cf. A. Barker, “La musica di Stesicoro”, *QUCC* 67, 2001, pp. 7-20.

<sup>18</sup> Cf. H.W. Smyth, *op. cit.*, p. 445.

3.97), aunque tal vez haya que entender χάρις como ‘canción’ en el presente contexto, según la interpretación de Fränkel<sup>19</sup>.

Los ὕμνοι del poeta son un regalo (B. 13.223) que se “teje” (ὑφαίνειν) (B. 5.9s.) –también usa el mismo verbo en sentido figurado<sup>20</sup> en 1.4 y 19.8– y que principalmente se dedican a los vencedores legítimos (γνήσιοι) (B. 9.83) como regalos de las Musas (B. 9.87); también las Gracias cubren de honores los himnos del poeta (B. 19.7s.). Entre las Musas es Urania la que más favorece al poeta, de suerte que ésta lo envía cargado de πολύφατοι ὕμνοι (B. 16.4) y se puede hablar de un Οὐρανίας ὕμνος para el vencedor (B. 6.11). El poeta también pide a la Musa Clío –llamada ὑμνοάνασσα ‘señora de los himnos’ (B. 12.1)<sup>21</sup> y γλυκύδωρος ‘de dulces dones’ (B. 3.3)– que cante (ὑμνεῖ) (B. 3.2-4) a Deméter, a Core y a los veloces corceles de Hierón de Siracusa, vencedor en los Juegos Olímpicos<sup>22</sup>. No falta, igualmente, la invocación a otra Musa, Calíope, para que cante a Zeus como dios de los Juegos (B. 5.179).

Según el *fr.* 1Ab, transmitido por Menandro el Rétor, Baquilides compuso himnos de despedida (ἀποπεμπτικοί), género muy raro según aquél. Estos himnos son de carácter mítico y su tema principal es el lugar que un dios abandona en dirección a otra ciudad o pueblo, con las consiguientes descripciones topográficas y otro tipo de digresiones; en cualquier caso, mucho más abundantes que en los himnos de llamada (κλητικοί). También había una súplica por el retorno y por una segunda visita. Tal vez se refiera a esta cuestión Calímaco cuando su escoliasta (*sch. ad Hymn.* 4.28) apostilla que entre los ᾠδοί que se han compuesto en honor de Delos están los de Píndaro y Baquilides<sup>23</sup>.

§ 3. Con el término ᾠδοί designa nuestro poeta los cantos del tiempo de paz, las μελιγλώσσοι ᾠδοί (B., *fr.* 4.63), aunque, por el contrario, también puede referirse al canto de guerra que hace resonar la salpínge (B. 17.4). No obstante, en Baquilides este término tiene poca incidencia y los ᾠδοί son más bien los cantos propios del ὕμνος que se canta a las puertas de la casa del vencedor, es decir, un epinicio (B. 6.14). También parece desprenderse del contexto que las τερψιπεῖς ᾠδοί (“cantos de placenteras palabras”) (B. 13.230) son los cantos del himno. Por otro lado, y de la misma raíz, el verbo ἀείδειν se utiliza como genérico para cantar al vencedor de los Juegos Píticos (B. 4.5) o a las victorias olímpicas (B. 4.8; 6.6).

<sup>19</sup> H. Fränkel, *Dichtung und philosophie*, München, 1976, p. 142, n. 26. Para otras posibles interpretaciones, *uid.* F. García Romero, *Estructura de la oda baquilídea: estudio composicional y métrico* (2 vols.), Madrid, 1986, p. 179 s.

<sup>20</sup> Cf. Pi., *fr.* 179; N. 4.44 ss.; y C.M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, p. 16 s.

<sup>21</sup> Cf. Los compuestos con ἀναξι- en Baquilides referidos a una Musa o a su conjunto: ἀναξιμολπος (6.10), ἀναξιχοροι (65.11 *dubium*) o el suplemento de Maas ἀ[ναξιφόρ]μιγγος (4.7) (cf. Pi., O. 2.1).

<sup>22</sup> La vinculación de Hierón y las diosas viene dada por el hecho de que los sicilianos sentían veneración por ambas (cf. Pi., O. 6.93ss; N. 1.13ss.) y porque Hierón ostentaba el título de sacerdote hereditario suyo (Hdt. 7.153). Hierón, además, había erigido en su honor templos gemelos (D.S. 11.26).

<sup>23</sup> Así lo piensa U. von Wilamowitz, *Pindaros*, Berlín-Zúrich-Dublín, 1966, p. 327.

§ 4. Otros términos que aparecen en Baquílides, pero con escasa incidencia son μέλος y μολπά<sup>24</sup>. Así, los ἀμβρόσιοι μέλοι (B. 19.2) son los “inmortales cantos”, don que el poeta recibe de las Musas de Pieria, mientras que μολπά –forma doria de μολπή– se utiliza para designar a las μολπαὶ λίγχειαι (B., *fr.* 4.57), tal vez en honor de Apolo. Como epíteto de Urania hallamos el compuesto ἀναξιμολπος (‘señora de la canción’)<sup>25</sup> (B. 6.11). De la misma raíz que μολπά hallamos el verbo μέλπειν (‘cantar danzando’), como se puede observar en el coro de vírgenes coronadas de flores (B. 13.94) o en los jóvenes (νέοι) que reciben del poeta el encargo de cantar la victoria de Píteas (B. 13.190). En un contexto sumamente deteriorado (*fr.* 20C.31) usa ἐ]μελπο[ν, tal vez refiriéndose a los cantos entonados por el poeta por indicación de los dioses.

Baquílides utiliza de manera ocasional<sup>26</sup> el verbo κελαδεῖν –aunque no el sustantivo κέλαδος, salvo en el adjetivo νεοκέλαδος (*fr.* 61 *dubium*)– para cantar al santuario de Posidón Petreo y a Cleoptólemo de Tesalia por su victoria en los carros (B. 14.21; *cf.* 9.65). También lo emplea para designar la interpretación de los peanes por parte de los coros de los delfios (B. 16.12). En general, denota un tono de voz bastante elevado (*cf.* Pi., *fr.* 159).

De manera metafórica es definido el canto como γλυκύδωρον ἄγαλμα de las Musas (B. 5.4), expresión que hallamos repetida en B. 10.11 (ἄθάνατον Μουσᾶν ἄγαλμα) y el *fr.* 20B.5, al igual que en Píndaro (N. 8.16). Interesante es la concepción de la canción como πολυφθόγγων ἀνθεμον Μουσᾶν (“flor de las Musas de múltiples notas”) (B. 20C.3), si aceptamos los suplementos de Snell para el primer término.

§ 5. Si hay algo fundamental para la μουσική τέχνη es el aspecto instrumental, pues define y matiza adecuadamente el tenor de la misma, ya que cada tipo de canto tiene un acompañamiento diferente. Los más importantes son los instrumentos cordófonos (ἐντατά ὄργανα), entre los cuales destaca la forminge (φόρμιγξ). Es el más antiguo de los instrumentos considerados “nacionales”, en contraposición a otros considerados de origen bárbaro; de hecho, en los Juegos Píticos se celebraba un famoso concurso de tañedores de forminge<sup>27</sup>. Se trata de un instrumento de cuerda más antiguo que la lira, de estructura diferente y de tono más claro. Al igual que en Píndaro, la forminge es el instrumento musical más citado por Baquílides y está atestiguada desde Homero. Sabemos que constaba de cuatro cuerdas tendidas desde una caja armónica de forma redondeada, de aspecto barrigudo –Homero la llama γλαφυρά (*Od.* 8.257)– hasta un travesaño horizontal que unía los dos brazos, razón por la cual se asemejaba a la lira siria, difundida en Asia Menor. En el s. VII a.C. sufrió algunas transformaciones atribui-

<sup>24</sup> Según O. Szemerényi (“Latín *promulgare*”, *Emerita* 22, 1954, pp. 159-174), μέλος procedería de la raíz \**mel-*, que sería la originaria de \**mel-p-*, de suerte que μέλος estaría emparentado con μολπή y μέλπω.

<sup>25</sup> *Cf.* El epíteto de Clío: ὑμνοάνασσα (§ 2).

<sup>26</sup> También hallamos en una ocasión el verbo βοᾶν con sentido de ‘cantar’ (B. 13.103). Para κελαδεῖν, *cf.* Pi., *O.* 10.78; *I.* 5.48; 8.61; y H. Kriegler, *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der backhyllideischen Dichtung*, Viena, 1969, p. 166 ss.

<sup>27</sup> Str. 9.421.

das a Terpanandro y a su discípulo Capión<sup>28</sup>. Su armonioso sonido (φόρμιγγος ὁμφά) no es compatible con el fragor de la batalla ni con el duelo que ésta provoca (B. 14.13), es decir es apropiado para la amable lírica. Se tocaba rozando con el plectro (πλῆκτρον), que, como informa Píndaro (N. 5.24), podía ser de oro, aunque lo habitual es que fuese de marfil, cuerno o algún otro tipo de metal, y cuya invención Apolodoro (3.10.2) atribuye a Hermes.

Baquílides llama a las Musas Piérides κλυτοφόρμιγγες ('famosas por la forminge') (B. 1.1), instrumentos con los que deben entretejer ὕμνοι (B. 1.5; 4.10) –según conjetura de Blass– dedicados a Posidón. Efectivamente, tanto la forminge como la lira son los instrumentos que habitualmente acompañaban al himno<sup>29</sup>. Para el v. 21 del *POxy* 32 *add.* 2364 (B. 28) Snell sugiere leer κλυ[τ]οφ[ορμιγ. . .], pero con indecibles cautelos. La Musa Urania, de la que el poeta es servidor (θεράπων) (B. 5.14), es llamada ἀνοξιφόρμιγξ ('señora de la forminge') (B. 4.7) con suplemento de Maas, como ya hemos indicado<sup>30</sup>.

§ 6. También menciona nuestro autor la bárbito (βάρβιτος), instrumento de origen oriental, frigio, aunque según Píndaro (*fr.* 125), fue inventada por Terpanandro<sup>31</sup> y era el instrumento predilecto del anterior cantor de Ceos, el poeta Simónides<sup>32</sup>. Su caja no era demasiado grande, parecida a la lira, pero con los brazos más largos. No se tocaba con los dedos, sino con el πλῆκτρον y se afinaba a la octava inferior de la péctide (πηκτίς). Debía tener un registro bastante grave debido a la longitud de sus cuerdas. En el *fr.* 20C.1-2 es llamada λιγυραχῆς βάρβιτος ('bárbito de claro sonido'). Sobre este instrumento dice Baquílides (*fr.* 20B.1-2):

ὦ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσσω  
ἐπτάτονον λιγυράν κάππαυε γάρυν·

Tanto el adjetivo λιγυραχῆς como λιγυρά hacen referencia a un sonido claro y melodioso<sup>33</sup>. También la φόρμιγξ es descrita habitualmente como λιγεία en Homero (*e.g.*

<sup>28</sup> Cf. E. Calderón, "El léxico musical en Teócrito", *Habis* 31, 2000, pp. 99-112 (en p. 103 s.). Para todos los instrumentos que se van a citar en este trabajo, cf. L.A. Stella, "Strumenti musicale della lirica greca arcaica", en *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in on. Di F.M. Pontani*, Padua, 1984, pp. 17-32.

<sup>29</sup> Cf. E. Calderón, "El léxico musical en Esquilo", *Prometheus* 28, 2002, pp. 97-115 (en p. 110).

<sup>30</sup> Epítetos similares: ποικιλοφόρμιγξ (Pi., *O.* 4.2), φιλοφόρμιγξ (A., *Supp.* 697), δυσφόρμιγξ (E., *IT* 225) o εὐφόρμιγξ (*AP* 7.10.5).

<sup>31</sup> Sobre la etimología, el origen y el uso de la βάρβιτος, cf. J. McIntosh Syngler, "The Barbitos in the Classical Period", *CJ* 67, 1972, pp. 331-340.

<sup>32</sup> Cf. Theoc., *Id.* 16.44-46.

<sup>33</sup> H. Krieglér (*op. cit.*, p. 183) define su timbre como "Klangfarbe". El gusto de Baquílides por el adjetivo λιγύς y sus compuestos ha sido reconocido por M. Kaimio (*Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, 1977, pp. 141 ss. y 231 ss.) y es evidente a lo largo de estas páginas. Para su uso en Teócrito, cf. E. Calderón, art. cit., *Habis* 31, 2000, p. 100.

*Od.* 8.67; 8.105; etc.). Pero también el adjetivo ἐπτάτονος nos revela una interesante información, puesto que se refiere a las notas o a las cuerdas, y es sinónimo de ἐπτά χορδος y de ἐπτάφθογγος<sup>34</sup>, términos todos ellos que remiten al número de cuerdas y notas de los instrumentos de la familia de la lira<sup>35</sup>. Parece que se utilizaba en los encomios, en los que predominaban los dáctilo-epítritos.

Por otro lado, la lira (λύρα) está presente en el compuesto εὐλύρας como epíteto de Febo (B., *fr.* 20B.50)<sup>36</sup>. La lira, que era más alta que la forminge, tenía las siete cuerdas reglamentarias<sup>37</sup>, como recuerda el *h. Merc.* 51: ἐπτά χορδάς, y, al igual que la bárbito, era usual en los encomios.

§ 7. Entre los instrumentos aerófonos (ἐμπνευστὰ ὄργανα), Baquilides presta especial atención al αὐλός, frente a la σάλπιγξ, que aparece sólo dos veces y en un contexto que no podemos considerar estrictamente musical. El αὐλός, que transcribimos como ‘auló’, toda vez que es incorrecto traducirlo como ‘flauta’<sup>38</sup>, no estaba muy difundido antes del s. VII a.C., ya que aparece poco en Homero y en pinturas, pero recibió su impulso definitivo gracias al αὐλητής frigio Olimpo, que viene a ser como el símbolo de unión entre la música asiática y la griega. A partir del s. VII se utilizó en las competiciones píticas y en el drama, por lo que alcanzó una gran difusión, ya que su estructura permitía efectos polifónicos y lo convertían en el instrumento propio del ditirambo. Eurípides habla del αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶ (*Tr.* 126). A diferencia de los ditirambos pindáricos, plenos de entusiasmo dionisiaco, los de Baquilides son mera narración de un mito y prácticamente ignoran al dios; su mención al final del *fr.* 19 es secundaria<sup>39</sup>. Consistía en dos tubos de caña unidos en un extremo y con cuatro agujeros por caña. Un elemento no estructural del αὐλός, pero a menudo evidenciado en las fuentes iconográficas es la φορβεία, correas a modo de bozal que contenían el exceso de soplo y facilitaban el control del instrumento, como especifica Plutarco (*Coh. ira* 456C). En la época postclásica aumentó el número de agujeros.

<sup>34</sup> Cf. E., *Io.* 881; *HF* 683 s.

<sup>35</sup> Cf. E., *HF* 683-4: παρὰ τε χέλνος ἐπτατόνου μολπάν.

<sup>36</sup> Como epíteto de Apolo, cf. *Sapph.*, *fr.* 44.33 Voigt; Ar., *Th.* 969; Eur., *fr.* 477N<sup>2</sup>, *Alc.* 570: ὁ Πόθος εὐλύρας Ἀπόλλων. También como epíteto de las Musas, cf. Ar., *Ra.* 229.

<sup>37</sup> Cf. N. Thurn, “Die Siebensaitige Lyra”, *Mnemosyne* 51, 1998, pp. 411-434.

<sup>38</sup> La flauta carece de lengüeta, no así el auló, que se parecería más a nuestro oboe (cf. E. Calderón, art. cit., *Prometheus* 28, 2002, p. 111 s., n. 52, y G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, 1979, pp. 72-76). Ya reconocía este hecho Esquines (3.229): οὐ τὴν γλώτταν ὥσπερ τῶν αὐλῶν ἔαν τις ἀφέλῃ, τὸ λοιπὸν οὐδὲν ἔστιν, y también Pólux (4.7) al hablar de las partes de este instrumento. J. García López ha propuesto y generalizado esta transcripción en su magnífica y reciente traducción del *De Musica*: ‘auló’ para el singular y ‘aulós’ para el plural (*Plutarco. Obras morales y de costumbres*, XIII, Madrid, 2004, p. 45 s., n. 29, y recientemente “Nota a una traducción”, *Myrtia* 19, 2004, pp. 173-174).

<sup>39</sup> Cf. D. Comparetti, “Les dithyrambes de Bacchylide”, en *Pindaros und Bacchylides* (eds. W.M. Calder – J. Stern), Darmstadt, 1970, pp. 391-404, y A. Privitera, “Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale”, *C&S* 43, 1972, pp. 56-66.



Los αὐλοί, que, según Baquilides (*fr.* 4.68), tocan los νέοι en los cortejos, producen un γλυκεῖαν καναχάν (B. 2.12) y se emplean en el acompañamiento de los peanes, aunque también de los epinicios (B. 2.13; 9.68; 10.54), mientras que otras veces su sonido es descrito como αὐλῶν βοαί (B. 9.68), si bien lo fragmentario del pasaje impide conocer el contexto. En 23.4 –muy fragmentario– hallamos αὐλῶν πινοῶ, perteneciente al poema *Cassandra*, que, según Aristarco, no era un peán, a pesar de que contenía el epifonema peánico<sup>40</sup>. En realidad, de los peanes de Baquilides sólo poseemos un fragmento que sea relevante (*fr.* 4), en ritmo dáctilo-epitritico. Si aceptamos en λι[γ. .αι σὺν] los suplementos de Lobel (λιγεία) o de Snell (λιγυρῶ), por no solucionar el problema textual los escolios *ad loc.*, se puede entender como un soplo ‘sonoro’ o ‘melodioso’. Los fenicios hacían uso de unos αὐλοί específicos, llamados γιγρῶνοι, de un palmo de longitud y que emitían un sonido agudo y lastimero y que también utilizaban los carios para sus trenos, como señala Ateneo (174F) al indicar que también Baquilides llamaba Fenicia a Caria (*fr.* 40). Cabe señalar que al son del αὐλός se entonaban en las solemnes procesiones los prosodios, cantos de invocación o de agradecimiento a los dioses, como se puede observar en numerosas representaciones artísticas de procesiones, y de los que Baquilides también fue autor alcanzando cierta notoriedad, como ha quedado dicho al principio, aunque originariamente su acompañamiento musical era la lira<sup>41</sup>. La armonía propia del prosodio era la doria<sup>42</sup>. En cuanto al metro, tanto Píndaro como Baquilides parecen decantarse por el ritmo dáctilo-epitritico y por el eolo-coriábico. También los hiporquemas eran, al parecer, acompañados por los αὐλοί, aunque originariamente lo fueran por la forminge (Poll. 4.82). Hay que señalar que, según Aristóxeno (*Harm.* 47.1-15 Da Rios), los “harmónicos” ordenaban los τόνοι valiéndose de los agujeros del αὐλός como criterio y que consideraban la tonalidad hipodoria como la más grave, la mixolidia medio tono más aguda y la doria a medio tono de ésta.

Por otro lado, ya hemos dicho que la σάλπιγξ, la trompeta χαλκοκώδων (‘de bronceínea boca’), como dice nuestro poeta, es habitualmente un instrumento musical para la guerra y, por consiguiente, para entonar una πολεμῆϊα αἰοιδά (B. 17.3 s.). En otro lugar las σάλπιγγες son χάλκεαι y producen κτύπος (B., *fr.* 4.75), también en un contexto bélico<sup>43</sup>.

§ 8. Como es lógico, también los coros están presentes en Baquilides, tanto en su vertiente de canto coral como de la danza, unos coros que eran λιγυκλαγγεῖς (B. 14.14), epíteto que sólo hallamos en nuestro poeta. Ambos aspectos eran compatibles y complementarios, puesto que Ateneo (613C), al citar un texto de un hiporquema de Baquilides (*fr.* 15), añade que en la danza hiporquemática el coro bailaba mientras cantaba. De hecho, la estructura misma del vocablo indica que la correlación entre la danza y el canto era más estrecha en el hiporquema que en otras composiciones corales.

<sup>40</sup> Cf. A. Privitera, “Il peana sacro ad Apollo”, *C&S* 41, 1972, pp. 41-49.

<sup>41</sup> Ateneo (4, 139E) cuenta que los prosodios laconios se cantaban en las Jacintias.

<sup>42</sup> Cf. H.W. Smith, *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXV.

<sup>43</sup> Cf. M.A. Petretto, “Musica e guerra: note sulla *salpinx*”, *Sandalion* 18, 1995, pp. 35-53.

Nuestro poeta cita algunos coros, cuyos componentes pueden ser diversos, como el de mujeres que danzaban en las Ἡμεράσια, fiestas en honor de Ártemis Apaciguadora (B. 11.112)<sup>44</sup>, así como los coros de los delfios, que entonan peanes junto al templo de Apolo (B. 16.11) o los de los ceyos en honor del mismo dios. Se trata siempre de coros que recogen el espíritu melodioso y amable de la música baquilídea, como lo demuestran los adjetivos de algunos coros: el νεοκέλαδος χορός dedicado a Cipris (*fr.* 61 *dubium*) o el ἡμερόεις χορός de la diosa Victoria (*epigr.* 1), el primero de los cuales probablemente haga referencia a la novedad de la música de Baquilídes.

§ 9. Baquilídes emplea en su obra conservada un abundante léxico musical que permite incluirlo, sin lugar a dudas, en el mundo de la μουσική τέχνη. Un léxico que, amén de algunas innovaciones, recoge la tradición anterior y en el que especial referencia hay que hacer de los compuestos del tipo λιγύφθογγος –también usado por Teócrito (*AP* 9.437.9)– o πολύφθογγος, que hacen mención expresa a las notas musicales, toda vez que los griegos distinguían habitualmente entre φωνή (‘sonido’) y φθόγγος (‘nota’)<sup>45</sup>, lo que nos remite a una concepción musical de los adjetivos. De igual modo, hay que señalar la vinculación de la versátil obra de Baquilídes con algunos de los grandes νόμοι de origen cultural y de los géneros antiguos, melodías tradicionales sujetas a normas invariables. De todo esto se deduce también el dominio de Baquilídes de, al menos, dos de los principales elementos de que constaba la μουσική τέχνη entre los griegos: la palabra (λόγος o λέξις) y la música (μέλος), que estaba representada por la melodía vocal y por la melodía instrumental de acompañamiento. Hay que señalar que Baquilídes era recordado como μελοποιός en diversas fuentes<sup>46</sup>, término que designa al poeta lírico en la época más antigua. La principal ἁρμονία utilizada por Baquilídes parece ser la doria, una armonía calificada como σεμνός por Aristóxeno (*fr.* 82 = Plu., *Mus.* 1136F) y que provocaba un estado de ánimo μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως<sup>47</sup>, toda vez que la nota predominante en la escala doria era la μέση. Hay que recordar que existía una afinidad muy grande entre el modo dorio y el género enarmónico, el último en ser usado, el más preciso y aceptado, y que estaba formado por un doble tono y dos cuartos de tono consecutivos<sup>48</sup>; “enarmónico” significa “internamente proporcionado”. La proximidad y familiaridad de Baquilídes con la música se observa en su relación con los que son considerados patronos de la música griega, es decir, Apolo y las Musas, a quienes, como hemos tenido ocasión de comprobar, se refiere con frecuencia asociando a ellos su música y su canto. Aunque no falta la mención al quehacer del poeta individual, la música de Baquilídes muestra su ἦθος grupal y polifónico, con fuerte

<sup>44</sup> Cf. Paus. 8.18.8; y R. Merkelbach, “Bakchylides auf einen Sieger in den Ἡμεράσια zu Lonsoi”, *ZPE* 11, 1973, pp. 257-260

<sup>45</sup> Cf. S. E., *M.* 6.158.

<sup>46</sup> Así en Clem. Al., *Strom.* 5.110.1; Syncr. 257C; *sch. ad Pindarum* EPQ (1.10-11 Drachmann).

<sup>47</sup> Arist., *Pol.* 1340b 7.

<sup>48</sup> Cf. J. García López, *op. cit.*, p. 66, n. 102, y E. Calderón, art. cit., *Prometheus* 28, 2002, p. 97.

presencia de la participación coral. Se materializa con nitidez la variedad y riqueza de la terminología que designa el canto y su querencia por los compuestos en γλυκύ- o μέλι- y otros adjetivos que lo definen. En cuanto a los instrumentos, se puede apreciar que, como era de esperar, están constantemente ligados a la voz y que predomina el instrumento cordófono.

## ¿SÓCRATES ESCRITOR?

JAVIER CAMPOS DAROCA  
Universidad de Almería\*

### I

Pocos testimonios hay de la historia del platonismo antiguo más sorprendentes que el que se lee al final de la *Carta II* del *corpus* de epístolas atribuido a Platón. Al final de la misma, el “Platón” remitente justifica la existencia de escritos a su nombre, pese a la descalificación terminante que acaba de hacer de la escritura como medio para la transmisión de doctrinas filosóficas<sup>1</sup>. Esta recusación de los escritos se hace en los siguientes términos; οὐ γὰρ ἔστιν τὰ γραφέντα μὴ οὐκ ἐκπεσεῖν. διὰ ταῦτα οὐδὲν πάποτ’ ἐγὼ περὶ τούτων γέγραφα, οὐδ’ ἔστιν σύγγραμμα Πλάτωνος οὐδὲν οὐδ’ ἔσται, τὰ δὲ νῦν λεγόμενα Σωκράτους ἔστιν καλοῦ καὶ νέου γεγονότος (314c1-4)<sup>2</sup>. En demostración de su coherencia con lo dicho, el autor de la carta pide al destinatario que la queme tras la lectura repetida. La afirmación de que los que pasan por escritos platónicos son, en realidad, de Sócrates “joven y bello”, resume en pocas palabras dos provocaciones notables: la de rechazar la autoría vigente de las obras platónicas conocidas y la de atribuir las a la persona que representa para antiguos y modernos la

---

\* Este trabajo es resultado de la investigación desarrollada en el proyecto “Argumenta Dramatica”, financiado por la DGICYT (proyecto BFF2002-00084). La mayoría de los temas que se tratan en este trabajo han surgido en el curso de una fecunda colaboración con el prof. Juan Luis López Cruces, de la U. de Almería, y quiero dejar constancia de esta inmensa deuda, a la que he de añadir la de las correcciones a la última versión. También debo correcciones y sugerencias a la prof. L. Romero Mariscal de la U. de Almería, a quien agradezco su sabia generosidad.

<sup>1</sup> Sobre esta carta, cf. la reciente revisión y la bibliografía actualizada de L. Brisson, *Platon. Lettres*, París, 2004, pp. 81-84, donde se enumeran en detalle los argumentos que inclinan a considerarla inauténtica. En p. 70 Brisson incluye una relación sinóptica de las posiciones a favor y en contra de su autenticidad desde Ficino, por la cual constatamos que hasta once estudiosos, incluyendo a Ficino, la consideraron auténtica. El interés fundamental de la carta es el que suscita la cuestión “divina” sobre la que Dionisio II pregunta a Platón: “la naturaleza del primero” (312c). La importancia de la doctrina de los tres principios expuesta en la carta por medio de “enigmas” (en previsión de que un accidente propague las doctrinas entre quienes no las entienden) ha sido muy considerable en el platonismo medio y hay acuerdo en vincularla con el renacimiento del pitagorismo en el siglo I a.C. con la figura de Eudoro de Alejandría.

<sup>2</sup> La expresión es eco evidente de la famosa y disputada declaración de la *Carta VII*, 341c.

enseñanza oral de la filosofía. ¿Hay que entender que la fama del maestro ágrafo, que correspondería en justicia a Platón, es un mito del propio Sócrates, quien se habría servido para ello de la pseudoepigrafía y de su propio discípulo como “mouthpiece”? No es extraño que entre las iniciativas que ha suscitado este misterioso pasaje se hayan contado tanto la corrección del nombre de Sócrates como la identificación del Sócrates nombrado con personas diferentes del maestro de Platón<sup>3</sup>.

Si aceptamos el nombre y la referencia habitual de Sócrates, el texto nos reta a una interpretación, pero conviene, al aceptarla, no tratar de diluir las provocaciones que nos lanza. Tal ocurre en traducciones como la reciente y, por lo demás excelente, de Ciani, quien vierte la última frase como: “Quello che oggi si attribuisce a Platone è in realtà l'insegnamento impartito da Socrate quando era giovane e bello”<sup>4</sup>. Hemos de entender que las enseñanzas que se atribuyen a Platón en virtud de determinados escritos son, en realidad, de Sócrates. Pero lo desconcertante sigue siendo que Platón se desentiende de manera tajante de lo que la gente llama escritos suyos y que el argumento definitivo de este hecho está en la relación especial que hay entre tales escritos y su maestro Sócrates. Tanto si aceptamos esta elaborada lectura como si nos atenemos a la más plausible y aceptada de entender que son los escritos mismos lo que se atribuye a Sócrates<sup>5</sup>, la cuestión sigue abierta. ¿Qué relación existe entre Sócrates y los escritos recién nombrados? En cualquiera de las interpretaciones nos enfrentamos a la curiosa figura de “Sócrates autor”, si no escritor<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Howald, en su edición de las cartas (Zúrich, 1923, p. 188), corregía en “Isócrates”, por referencia al conocido pasaje del final de *Fedro* 277e. Otros autores, como Raeder (cuya posición resume M. Isnardi-Parente en el comentario citado en nota siguiente), han preferido referir el nombre al personaje que aparece en *Teeteto* (147d) y *Sofista* (218b) precisamente como “Joven Sócrates”, quien hace en *Político* el papel de interlocutor principal. Ninguna de las propuestas que rebajan el enigma del texto ha logrado éxito en los estudios platónicos.

<sup>4</sup> *Platone, Lettere*, edición de M. Isnardi Parenti y traducción de M.G. Ciani, Florencia, 2002, p. 25, comentario de Isnardi-Parente, en pp. 198-199). La traducción implica que el participio *legόμεna* no se lee referido *ad sensum* a *syngramma*.

<sup>5</sup> Cf. las traducciones de L. Brisson, *op. cit.*, p. 92: “Voilà pourquoi je n’ai jamais rien écrit, moi, sur ces questions; de Platon il n’y a aucun traité et il n’y en aura pas non plus; ceux qu’on lui attribue maintenant sont de Socrate, lorsque il était jeune et beau”; R. G. Bury, Cambridge (Mass.), 1966: “For this reason I myself have never yet written anything on these subjects, and no treatise by Plato exists or will exist, but those which now bear his name belong to a Socrates become fair and young”; en español, hemos consultado las de J. Zaragoza, Madrid, 1992 (p. 464: “Las que ahora se dice que son tuyas son de Sócrates en la época de su bella juventud”) y de M. Toranzo, Madrid, 1954 (p. 42-43: “Las que ahora se dice que son tuyas pertenecen realmente a Sócrates, restituído al esplendor de su juventud”).

<sup>6</sup> Es interesante la interpretación de J. Glucker, *Antiochos and the Late Academy*, Gotinga, 1978, pp. 41-44, quien considera que este pasaje cobra sentido por referencia a la interpretación académica del *Parménides*. Efectivamente, en el *Parménides* 127c, Antífonte habla de un Sócrates “extremadamente joven” (*sphódra néon*, juventud evocada en *Teeteto* 183e y *Sofista* 217c), pero no habla de su belleza; el autor de la carta podía tener en cuenta la belleza que se atribuye indirectamente Sócrates en el *Teeteto* por el intermedio del joven matemático que da nombre al diálogo, a quien se parece de una manera extraordinaria. En el curso del diálogo Sócrates acaba destacando la belleza

La interpretación que proponemos intenta poner de relieve la consistencia literaria de este “Sócrates autor” que nos sale al paso por sorpresa en la epístola pseudoplatónica. Veremos, en primer lugar, que la enseñanza de Sócrates integra también una “lección de escritura”, que es consistente con las reservas del maestro respecto de este controvertido medio. En segundo lugar, mostraremos que literariamente el enigma puede aclararse si se encuadra en el enigma mayor que sigue siendo para nosotros el de la autoría antigua, tan atrayente hoy en tiempos de muerte del autor. ¿Qué quiere decir escribir para los griegos? ¿Cuándo esta actividad implica un vínculo de propiedad definitivo entre una persona y un texto? ¿Hasta qué punto esa persona alcanza la autonomía que hoy otorgamos al autor como figura creada en la propia composición a la cual, en cierta manera, pertenece? En suma, ¿qué quiere decir esa propiedad de la palabra que funda uno de los problemas más permanentes de la filología y qué valor tuvo en las cuestiones filosóficas?

## II

Respecto de lo que hemos llamado la “lección de escritura” socrática, podemos remitirnos a las aclaraciones de Nancy al respecto<sup>7</sup>. La lección del maestro sobre el controvertido invento de las letras, que tan malparadas salen de la inspección de Tamus en el final del *Fedro*, no se dirige tanto a un rechazo de la escritura en beneficio de un medio más adecuado de transmisión de las doctrinas, como a promover su uso adecuado filosóficamente hablando. De hecho, sorprende constatar que la palabra de Sócrates goza de virtudes que resultan ser, precisamente, vicios incurables de lo escrito: siempre dice lo mismo y sin hacer distinción entre aquellos a quienes se dirige<sup>8</sup>. En realidad, sólo Sócrates puede dar voz a una crítica coherente del uso de las letras, por ser él mismo ágrafo impenitente y por saber mostrar, siendo fiel a esa misma vocación oral, la limitación de la escritura, cuyo uso se difunde entre los nuevos profesionales de la palabra, incapaces, a riesgo de contradicción, de hacerse abiertamente con el medio. En realidad, la fijación e inmovilidad que lastra las letras es una limitación insalvable para la oratoria cuando el criterio de su uso es la ocasión (*kairós*) de la palabra, pero se ve con otra luz desde la firmeza y constancia de la palabra socrática que apunta al saber de lo permanente, así como desde la universalidad que disfruta al no atender al cambio constante que impone un público tiránico.

---

del joven conforme queda patente en el aprendizaje la nobleza de su alma, cf. *Teeteto* 165e. Cuestión controvertida es la traducción del participio de perfecto *gegonótos*, que suele trasladarse como indicación de la edad del pretendido Sócrates escritor; sobre el sentido de la frase, cf. la detallada revisión de Glucker, *ibid.*, pp. 44-55 y notas.

<sup>7</sup> M. Nancy, “La leçon d’écriture de Socrate dans le *Phèdre* de Platon”, en M.-O. Goulet-Cazé, G. Madec y D. O’Brien (eds.), *Σοφίης Μαθήτορες*. «*Chercheurs de sagesse*». *Hommage à Jean Pépin*, Paris, 1992, pp. 77-92.

<sup>8</sup> Cf. los conocidos textos de Platón, *Apología* 29d, 30a y 33a; *Gorgias* 490e y Jenofonte, *Memorables* IV 4, 6.

El reproche de Sócrates es, en suma, que la escritura sigue pretendiendo parecerse a la palabra hablada y disimularse a sí misma. La lección práctica de escritura es, según Narcy, “poner, en el discurso escrito, al enunciador a distancia del autor”, algo que nos aproxima al misterio de la opción literaria de Platón<sup>9</sup>. Siempre en el *Fedro*, constatamos que la palinodia de Sócrates contesta formalmente al discurso de Lisias que entusiasma a Fedro en que éste *imita* el discurso de un enamorado, mientras que el de Sócrates *cuenta* lo que tal hombre diría en tal caso. Narcy ve en esta enseñanza una manera de proponer una escritura que no se disimula ni oculta, como el discurso de Lisias bajo el manto de Fedro. Cuestión más ardua es descubrir si esta escritura sincera se salva de la condena terminante de Sócrates, si la traslación de modo altera su estatuto. Como todo lo humano, la dignidad que alcanza es sólo la del buen juego, el juego serio. Teniendo en cuenta esto, hay una escritura fiel a su “necesidad”, que se acerca a la agricultura espiritual y puede secundar la labor del filósofo de arraigar productivamente los discursos en el alma del que escucha. Ciertamente, no alcanzará las dignidades de la dialéctica, pero tendrá la virtud de la sinceridad, de declarar que es todo lo que se alcanza humanamente por ese medio a comunicar de verdadero. Esta escritura, que toma el modelo que Sócrates enfrenta al de Lisias, es “mitologizante”, es decir, remite al ditirambo de *República* en el que Sócrates encarnaba la *diēgēsis* pura. Un “Sócrates escritor” o, tal vez mejor, “maestro de escritura”, tiene, pues, un ambicioso sentido filosófico y literario que no nos parece ajeno al que sugiere la pseudoplatónica *Carta II*.

### III

Con vistas a aclarar precisamente esa curiosa declaración “platónica”, seguiremos explorando la coherencia literaria de la “escritura” socrática, tanto en sus aspectos teóricos, como aportando pasajes y autores que saquen el pasaje de la epístola pseudoplatónica de su aislamiento. En primer lugar, el texto es un testimonio especialmente interesante de la dificultad que los antiguos tuvieron para idear la “persona literaria” como instancia enunciativa específica construida en el texto mismo<sup>10</sup>. Al hacer de Sócrates el autor verdadero de los diálogos que circulan como “platónicos”, el Platón de la carta se atiene, en realidad, al mismo principio que lleva a identificar al autor con lo que dicen sus textos. Ciertamente, en este caso se ha procedido en un sentido diverso del habitual (cuando conocemos el autor), pues en lugar de la conocida construcción biográfica que parte de las obras para concluir sobre la “vida” del poeta, el Platón de nuestra epístola ha hecho del personaje fundamental de los diálogos el autor de los mismos.

<sup>9</sup> Narcy, art. cit., pp. 85-86, nota 22, señala que, cuando Sócrates alude a aquellos de quienes ha aprendido este arte de hablar (entre los que incluye a Safo y Anacreonte), hay que contar Platón mismo tras la referencia a los *syngrapheis*. De este modo Narcy entiende que se contesta la objeción al hecho de que, al fin y al cabo, Platón, oculto detrás de Sócrates, está cercano a la práctica de los logógrafos.

<sup>10</sup> Seguimos las sugerentes exploraciones sobre el tema de D. Clay, “The Theory of the Literary Persona in Antiquity”, *MD* 40 (1998), pp. 9-40, quien se propone fundamentalmente determinar las razones culturales de esa diferencia de la crítica antigua.

Pero merece la pena abundar sobre esta posibilidad de la imaginación histórico-literaria de los antiguos. Para empezar, conviene señalar que, al proceder a la creación de un inusitado Sócrates escritor, el falsario de la epístola parece haber conseguido que el *corpus* de escritos platónicos se ajuste mejor a la tipología textual que instituye la controvertida sección del libro III de *República*, donde la censura literaria procede según la distinción de estilo, decisiva para la poética antigua y moderna, entre los estilos diagético simple, mimético y su mezcla o comunión<sup>11</sup>. En lo sucesivo, el modo mimético caracterizará aquellos textos en los que se representan personajes (*prósōpa*) distintos del autor que hablan en propia persona (*apò prosōpou*) con un carácter determinado (*ēthopoia*), y es designado también con frecuencia como “dramático”. Sabemos que esta cualidad fue pronto reconocida como la peculiar, si no original, aportación de los escritos platónicos al incierto género del diálogo socrático<sup>12</sup>.

Más interesante, sin embargo, es constatar que la distinción entre estilos se aplicó al *corpus* platónico, pese a ser, en rigor, inadecuada, pues, como es frecuente señalar hoy, éstos son en su totalidad miméticos *sensu stricto*<sup>13</sup>. Es, en realidad, el propio Platón quien abre la posibilidad de esta clasificación, en principio abusiva, de sus propios escritos. En efecto, en el centro de la producción platónica se distingue la serie de diálogos narrados en boca de Sócrates, quien ante un público indefinido hace detallada

<sup>11</sup> *República*, III 392d-394d. En lo que sigue aprovechamos el documentado trabajo de M. W. Haslam, “Plato, Sophron and the Dramatic Dialogue”, *BICS* 19 (1972), pp. 17-38, quien en p. 20s. hace un amplio elenco de textos críticos que recogen esta distinción.

<sup>12</sup> El *POxy* 3219, publicado y comentado por Haslam en el artículo citado en nota anterior (editado por él mismo en *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XLI), presenta en el fr. 1 esta cuestión en términos de “historia literaria”. El autor del papiro defiende la originalidad de Platón en la invención del “diálogo dramático”, cuyo estímulo había encontrado en los mimos de Sofrón, contra la aseveración de Aristóteles en el libro I de *Sobre la poética*, donde mencionaba a un tal Alexino de Tenos como introductor de esta forma literaria. La información del papiro tiene paralelos cercanos en textos bien conocidos de Ateneo, XI 505c, y Diógenes Laercio, III 48 (fr. 72 Rose). Ambos presentan variantes en el patronímico de Alexino y citan la obra como *Sobre los poetas* (Diógenes con la precisión del libro primero). Sólo Ateneo (en un pasaje muy maltratado textualmente) hace mención, citando a Aristóteles, de la condición mimética de los diálogos socráticos y los mimos de Sofrón (en términos cercanos a los que leemos en *Poética* I, 1447b sobre la “anonimia” de ese género de imitación). Las noticias sobre la inspiración de Platón en Sofrón son numerosas, pero, como señala Haslam (quien las cita *ibid*), sólo el autor del papiro se expresa en el sentido de que la deuda concierne a la forma dramática, implicando con ello la existencia de diálogos que no lo eran. La polémica con Aristóteles sería propiamente acerca de si el tal Alexino, del que nada se sabe fuera de estas noticias, habría escrito ya o no diálogos miméticos antes que Platón.

<sup>13</sup> Haslam, art. cit., p. 21 aporta al propósito los testimonios de Plutarco, *Cuestiones Convivales* VII 8, I 711b (“dramáticos” y “diegemáticos”) y Diógenes Laercio, III 50 (“dramáticos”, “diegemáticos” y “mixtos”), quien afirma que esta clasificación es más propia de la tragedia que de la filosofía. Haslam, art. cit., p. 36 nota 15, asigna la división de los diálogos en trilogías o tetralogías que Diógenes aplica equivocadamente a la distinción platónica.



relación de sus encuentros y conversaciones<sup>14</sup>. En estos diálogos la construcción poética fundamental es la de una *fictio auctoris* especialmente poderosa, pues es al propio maestro a quien se representa hablando, a veces, como en *República*, con una dimensión auténticamente rapsódica<sup>15</sup>. Aunque, ciertamente, la tendencia es a considerar que la opción platónica de hacer hablar a Sócrates es dramática, en continuidad con el resto de los diálogos, conviene señalar que esta situación enunciativa está en *República*, por así decirlo, todavía indeterminada en cuanto a su naturaleza modal. Sin lugar es afín a los casos que podríamos llamar excepcionales. En efecto, si atendemos a la situación del “hombre de bien”, se observa que a éste le toca en la ciudad que está siendo diseñada en palabras una entrega imitativa a lo que Sócrates designa “la imitación pura de lo bueno” (397d); si tenemos en cuenta que en estos difíciles pasajes la idea implicada en la imitación es la conocida en inglés como *impersonation*, el correlato poético de esa recepción virtuosa del futuro hombre bueno, que tendrá como resultado educativo el dotarlo de modo de hablar apropiado a su excelencia, no puede ser sino el discurso de un hombre bueno que invita sin reserva a la imitación. Y dado que este hombre no podrá cambiar de voz sin restar pureza a su bondad, este discurso es en puridad diégetico simple: nunca se esconde. La clave de la diégesis simple es, pues, que, en boca de la persona adecuada que cuenta inevitablemente los mitos adecuados, nos lleva a la concordancia y, musicalmente, al unísono de los hombres buenos. Desde el punto de vista de la virtud, mimesis y diégesis se neutralizan en un hablar que se multiplica imitativamente sin alteración. Y, como se sabe, el término neutro de las operaciones

<sup>14</sup> Los diálogos son *Lisis*, *Cármides* y *República*; tras un pequeño marco dramático, *Protágoras*, *Eutidemo* (que incluye un pequeño interludio mimético en 290e-293a) y, con una complicación enunciativa excepcional, *Simposio* (174a, *hōs ekeinós diēgeito kai egō peirásomai diēgēsasthai*). Entre los de autoría cuestionada llama la atención *Rivales*. En *Fedón* es el personaje que da título al diálogo quien asume “socráticamente” la narración (59c *diēgēsasthai*) y en *Parménides* un personaje de *República*, Céfalo, emprende una narración de modo semejante al maestro en aquel diálogo. En esta serie habría que contar, naturalmente, *Apología*, a la que correspondería como a pocas obras platónicas la caracterización discursiva que defendemos a continuación. Según H. Thesleff, *Studies in the styles of Plato*, Helsinki, 1967, el sentido de esta fórmula es el de crear un “Sócrates glorificado” que sirviera a propósitos protrepticos de manera más adecuada; para ello Platón habría reescrito textos que originalmente tenían la forma mimética más estricta. Thesleff, *ibid.*, pp. 45-6, detecta en la literatura de memorias biográficas (Ion de Quíos, Critias, Estesímbroto) el origen de esta fórmula literaria que cuenta entre los ancestros de la novela, aunque los candidatos más próximos para inspirar a Platón son sus propios condiscípulos, Aristipo y Esquines, cuya producción dialógica incluía probablemente ya esta fórmula en su *Alcibiades* (fr. 2 Dittmar = SSR VI A 43), cf. D. Clay, “The Origins of the Socratic Dialogue”, en P.A. Vander Wardt (ed.), *The Socratic Movement*, Ithaca-Londres, 1994, pp. 42-43, quien señala que la polémica sobre la introducción del elemento dramático perdería sentido si no hubiera predominado en la Antigüedad la idea de que el diálogo narrativo era anterior al mimético.

<sup>15</sup> Sobre la relación de rivalidad entre el diálogo platónico y la recitación de Homero, cf. G. Nagy, *Plato's Rhapsody and Homer's Music: the poetics of the Panathenaic Festival in classical Athens*, Cambridge, 2002, p. 9-35, esp. p. 33: “The Socratic *dialegesthai* of Plato brings back to life the words of Socrates each time they are read, but does not bring back Socrates himself (...) Rhapsodic *dialegesthai*. by contrast brings back to life not only the words of Homer. It brings back Homer himself.”

poéticas del estilo es, para Platón precisamente el de *diēgēsis*, cuando el que habla, vale decir, el autor en el caso de la poesía, es siempre *él* mismo.

El Sócrates de los “reported dialogues” es, desde estas consideraciones, un autor propiamente dicho y uno, por cierto, especialmente cercano a los mejores poetas, según los cánones de la *República*, por su habilidad narrativa<sup>16</sup>. Un pasaje del *Teeteto* resume admirablemente estas consideraciones y abunda en esta promoción de Sócrates al canon de los autores<sup>17</sup>. En el diálogo marco, Euclides expone que el escrito que se disponen a (hacerse) leer deriva de la información de un Sócrates “narrador” (*diēgoúmenon hōs diēgeito*); éste, ya en el medio de la escritura de su discípulo, se convierte en el “personaje” Sócrates. El discurso socrático originario era, pues, narrativo, y es a sus discípulos a quien toca la tarea ponerlo en drama, lo que, pese a su apariencia de proximidad, es en realidad síntoma de una mayor lejanía enunciativa, cuando no de una degradación literaria. Así pues, si la lección de escritura socrática nos llevaba al mito, esta lección poética nos lleva a sus fundamentos estilísticos, de la mano, una vez más, de un Sócrates al que podemos considerar, en el sentido más exigente, autor, alguien a quien pertenecen sus palabras.

Lo que distingue al pretendido Platón de la carta es el haber sacado consecuencias filosóficas nuevas de una ambigüedad propia de la construcción literaria de los diálogos que, en el ámbito más estricto de la filología, había quedado en clasificaciones y, en todo caso, disputas sobre inventores, autenticidades y plagios. En esta carta, la consideración autorial de Sócrates, posible como hemos visto en el imaginario literario de la antigüedad, es aprovechada para una operación doctrinal de envergadura, como es la de distinguir *toto coelo* lo que se lee en los diálogos y la enseñanza auténtica de Platón. En rigor, la tajante formulación de la carta se adecua mejor a las pretensiones de algunos defensores de las doctrinas no escritas que la más ambigua de la *Carta VII* que le sirve de modelo, pues su rechazo de todo lo que circula con el nombre de Platón es más extremo, entre otras cosas por estar asignado expresamente a otro autor<sup>18</sup>. Tiene, además, el interés de que, si se acepta la lectura que hemos avanzado, se trata de uno de los primeros documentos de la interpretación filosófica de las categorías literarias que pronto se irá abriendo paso en el platonismo medio, al mismo paso, precisamente, que la revalorización de Homero insinuada por el propio Platón, a su pesar<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Proclo en su introducción a los *Comentarios a la República* (I, p. 14 Kroll), clasifica la *República* precisamente en el género mixto, tomando como paralelo estricto de Platón a Homero.

<sup>17</sup> *Teeteto* 143c. Cicerón, *Lelio* 1, 4-5, asume en propia persona esta misma traslación modal.

<sup>18</sup> Cf. Glucker, *op.cit.*, p. 43. nota 110, contra los intentos de leer en la *Carta II* las reservas de la expresión paralela en la *Carta VII*.

<sup>19</sup> Sobre el tema, hemos recopilado la información fundamental y hecho algunas propuestas nuevas en J.L. López Cruces – J. Campos Daroca, *Máximo de Tiro. Disertaciones filosóficas*, Madrid (Gredos), 2005, vol. I, pp. 31-40.

## IV

Aportaremos finalmente y de manera sumaria, a modo de esas pruebas que Aristóteles llamaría “ejemplos”, el paralelo de dos autores que ilustran esta promoción de la figura de Sócrates a la condición de autor de sus propios diálogos, dando al calificativo “socráticos” el sentido autorial inusitado, aunque perfectamente posible, que andamos persiguiendo<sup>20</sup>. Ambos textos nos llevan, como la carta pseudoplatónica, a los primeros siglos de nuestra era, una época en la que el interés por la literatura socrática de autores como Antístenes, Esquines o Fedón<sup>21</sup>, coincide con el imponerse de una sistematización del estudio de los diálogos platónicos que incorpora de manera definitiva los elementos literarios, sobre todo dramáticos, en su exégesis<sup>22</sup>.

El primero lo aporta el discurso de Dión de Prusa titulado, precisamente, *Sobre Homero y Sócrates*. En él las figuras señeras de la poesía y la filosofía son equiparadas por desempeñar una misma actividad pedagógica que es inseparable de un modo de presentación de los personajes<sup>23</sup>:

“No en vano hacía hablar (οὐ μάτην ἐποίει λέγοντας) a Gorgias, Polo, Trasímaco, Pródico, Menón, Eutifrón, Ánito, Alcibiades o Laques, cuando le era posible eliminar los nombres. Pues sabía que de aquel modo sería más útil a su público, si es que lo entendían. Pues comprender a las personas a partir

<sup>20</sup> No es del todo pertinente para nuestra discusión el tan comentado pasaje de Epicteto, *Disertaciones* II 1, 32-33: “¿Qué, entonces? ¿No escribió Sócrates? –¿Y quién tanto como él? –¿Y cómo? –Como no podía tener siempre a quien refutara sus opiniones o a quien pudiera él refutar su vez, se refutaba él a sí mismo y se examinaba, y siempre se ejercitaba en el uso de algún preconcepto particular: así es como un filósofo escribe. Dejo a otros las frasecillas «dijo él» y «dije yo»”. Siguiendo una de las posibles lecciones de la escritura socrática del *Fedro*, Epicteto entiende el escribir como una metáfora de la auténtica conversación filosófica, a costa, precisamente, de la dimensión literaria que aquí nos ocupa, cf. A.A. Long, *Epictetus. A Socratic and Stoic Guide to Life*, Oxford, 2002, p. 73 y nota 3.

<sup>21</sup> Sobre el interés renovado por los autores socráticos menores, cf. A. Brancacci, “Dio, Socrates and Cynicism”, en S. Swain (ed.), *Dio Chrysostomus, Politics, Letters and Philosophy*, Oxford, 2000, pp. 240-260, esp. para Antístenes, al que toca un lugar de honor en esta recuperación por su vinculación con el cinismo, cf. pp. 247-250.

<sup>22</sup> Uno de los cuales es el de distinguir entre los personajes de los diálogos aquellos que esconden a Platón mismo, cf. Diógenes Laercio, III 52 y el *POxy* 3219 fr. 2 col. 1 (ya comentado en nota 12), que presenta una exposición semejante a la de Diógenes, con la diferencia de que acepta la identificación del Extranjero ateniense y el de Elea con Platón y Parménides, respectivamente. Sobre los esquemas introductivos a la filosofía platónica y la recepción de las categorías literarias, cf. los dos primeros capítulos de J. Mansfeld, *Prolegomena. Questions to be settled before reading an Author or a Text*, Leiden, 1994, pp. 12-13 (nota 7) y 80-82.

<sup>23</sup> Dión de Prusa, LV 9 (= *SSR* I C 444): “De las mismas cosas se preocupaban ambos (sc. Homero y Sócrates) y hablaban, uno en su poesía, otro en discurso seguido, de la virtud de los hombres y del vicio, de los yerros y las acciones rectas, sobre la verdad y el engaño, y cómo la multitud tiene opinión, mientras que los sabios, conocimiento.” Sobre este texto nos hemos extendido en “Homero y la tragedia, entre Antístenes de Atenas y Zenón de Citio”, *Ítaca* 19 (2003), pp. 76-77.

de las palabras y las palabras a partir de las personas no es fácil para nadie, excepto para los filósofos y los que han recibido educación. (13) Sócrates pensaba que, cada vez que introducía a un fanfarrón, estaba hablando sobre la fanfarronería... y lo mismo en los demás casos, mostraba las afecciones y enfermedades a propósito de las personas mismas poseídas por las afecciones y enfermedades con más claridad que si las dijera sin más (τοὺς λόγους ψιλοῦς)”<sup>24</sup>.

A Sócrates se atribuye la actividad característicamente poética de hacer hablar (ἐποίει λέγοντας) a personajes en los que no podemos dejar de reconocer a los de famosos diálogos platónicos. La clave de esa presentación literaria descrita en términos dramáticos está en que, según Dión, con el mismo gesto que hace hablar a determinados personajes, Sócrates comenta éticamente su talante: representar es ya enseñar. Sócrates no lo habría podido hacer en un medio literario más sencillo, con lo que se subraya la relación estrecha entre forma literaria y actividad educativa en la persona de Sócrates haciendo abstracción del que para nosotros es hoy el autor.

De mayor interés, es el segundo texto que aducimos, que debemos a Máximo de Tiro<sup>25</sup>. En la conferencia que abre la serie dedicada al arte erótica de Sócrates (XVIII), Máximo distingue al maestro por una enseñanza que es inseparable de un medio literario:

“Dado que de este mismo modo hay que poner a prueba y examinar minuciosamente el discurso amoroso, habremos de atrevernos también con Sócrates, sobre qué fueron aquellas palabras tan conocidas de sus discursos, como aquello que dice sobre sí mismo de que es «servidor del amor», «un cordel blanco con los bellos mozos» y «experto en este arte». Pero también ha dejado registrados (ἐπιγέγραπται) a los maestros del arte, Aspasia de Mileto y Diotima de Mantinea, y consigue como discípulos del arte al orgulloso Alcibíades, al hermosísimo Critobulo, al exquisito Agatón, a la «inspirada testa» de Fedro, al mancebo Lisis y al hermoso Cármides”<sup>26</sup>.

Máximo, como Dión en el texto más arriba citado, neutraliza las instancias autoriales para restituir la palabra a Sócrates, a quien, al mismo tiempo, libera de su condición

<sup>24</sup> Dión de Prusa, LV 12-13 (= SSR I C 444). Sobre la prosa llana en el sentido de exenta de elementos dramáticos, cf. Anónimo, *Prolegómenos a la filosofía de Platón* 15, p. 209, 30-31 Hermann (= p. 23 Westerink).

<sup>25</sup> Sobre el cual puede verse una revisión en López Cruces y Campos Daroca, *Máximo*, cit. vol. I, pp. 1-49, e id. s. v. «Maxime de Tyr», en R. Goulet (ed.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, vol. IV, París (en prensa). Más detalles sobre la interpretación de este pasaje en el conjunto de las conferencias de este orador pueden leerse en J.L. López Cruces – J. Campos Daroca, “Maxime de Tyr et la voix du philosophe”, en prensa.

<sup>26</sup> Máximo de Tiro, XVIII 5. Las traducciones de los textos de Máximo de Tiro están tomadas de las realizadas por J.L. López Cruces – J. Campos Daroca, en el volumen citado en la nota anterior.

de personaje. A Sócrates le atribuye las operaciones poéticas de forjar fábulas (XVIII 4, *anaplátton mýthōn*), de insinuar sentidos (XVIII 5 *ainíttesthai*) y la virtud literaria de una vigorosa ficción (XVIII 5, *dynatōn en tēi mimései*), lo cual lleva a nuestro orador a concluir que sus ficciones son más peligrosas que las del propio Homero a quien, con toda injusticia, excluía Sócrates de su ciudad.

Pero no es sólo la voz platónica la que, como en el de Prusa, queda anulada, sino la del conjunto de la literatura que hizo de Sócrates su personaje fundamental y que tomó por ello el calificativo de “socrática”. Todos ellos quedan relegados a la condición de simples abogados de Sócrates en la medida en que su voz concuerda con la del maestro:

“¿Qué quieren decir esas ingeniosidades de Sócrates, sean enigmas o ironías? Que nos responda en favor de Sócrates Platón o Jenofonte o Esquines o cualquier otro de los que tienen su misma voz (ὁμοφώνων ἀντῶ).”<sup>27</sup>

En el unísono de las voces la auténtica autoría de las palabras corresponde al que les da unidad en la medida que propiamente le pertenecen. El modo en que Máximo conjuga sin dificultad los enclaves enunciativos de los discípulos y del maestro para dar a éste el protagonismo poético es revelador de una indeterminación autorial heredera de la más antigua literatura, en la que el autor no es tanto el que escribe, sino el que “hace decir” a otros lo mismo que él dijo, el que obliga a buscar en la voz y la figura ausente la invariante del decir presente. Desde este punto de vista, escribir se dice propiamente del que ostenta esa fuerza, independientemente del que efectivamente trace sobre el papel los signos de la escritura. Esta concepción ve en la escritura el medio no tanto de fijar como de consolidar un poder de someter a alguien a la palabra de otro, con una eficacia diferente a la del encantamiento poético. No se revela en las pasiones que suscita, sino que va más allá, hasta hacer decir lo mismo, sirviéndose para durar de la voz ajena como de la propia.

Máximo aporta en lo que sigue intuiciones especialmente interesantes que, con todo, no ha llevado hasta el final. Cuando apunta que en las incriminaciones de los acusadores de Sócrates no se hacía mención de su vida amorosa, algo que Máximo interpreta en el sentido de que el asunto “no era reprensible” (XVIII 6), deja la puerta abierta a entender que toda la variada peripecia erótica de Sócrates no es, en sus aspectos provocadores que la hacen interesante, sino ficción de un poeta con propósito educativo. No en vano, Máximo hace remontar los auténticos modelos de este Sócrates poeta de sí mismo a Safo y Anacreonte, poetas precisamente cuya vida fue y es construida de manera fiel a lo que declaraba su poesía (XVIII 7)<sup>28</sup>. Máximo roza aquí la invención de la persona literaria. Ciertamente, como suma de esta ascendencia, Máximo se inclina por revisar

<sup>27</sup> Máximo de Tiro, *ibid.*

<sup>28</sup> Safo y Anacreonte, dos autores por los que Máximo siente especial predilección. Máximo también menciona, aunque para rechazarlo, el ejemplo de Arquíloco (XVIII 9).

el arte homérico de enseñar con ficciones que declaran en sí mismas su ejemplaridad positiva o negativa, en lo que se muestra efectivamente como hábil artista (XVIII 8). Pero tras Homero, Máximo vuelve sobre el modelo sáfico para equiparar los personajes de los diálogos con los de la poesía de la lesbia, a la que añade el arte de Anacreonte, amante y panegirista de “todos los mozos hermosos” (XVIII 9). Juventud, pues, y hermosura, como aquellas que adornaban al Sócrates “joven y bello”, al que un Platón especialmente desconfiado de los signos de la escritura atribuía lo que circulaba bajo su nombre<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Entendemos, por consiguiente, que la precisión participial que cierra el pasaje que comentamos y que suele traducirse como determinación temporal de la escritura de los diálogos (“cuando era joven y bello”), se ha de interpretar como una caracterización del Sócrates autor (“que fue joven y bello”), como rasgos que precisamente lo habilitan para escribir. En este sentido nos parece sugerente la traducción de M. Toranzo, citada en nota 5.

## IL CROIT, COMME UNE BRUTE, À LA REALITÉ DES CHOSES ...<sup>1</sup>

JOLANDA CAPRIGLIONE  
II Università di Napoli

Lo sprezzante invito di Apollonio al fedele Damis ad abbandonare l'eremita Antonio alla sua banale "credulità" nelle apparenze, che dà il titolo a questo mio scritto, non è né vuole essere da parte di Gustave Flaubert un tentativo per riscrivere la storia di Apollonio di Tiana, ma certo è singolare che dopo tanti secoli il carisma di questo straordinario *sapiente*<sup>2</sup> sia rimasto pressoché intatto. Ed è ancora più singolare il fatto che lo scrittore moderno scelga, a caratterizzare questo *sophos*, il suo fermo rifiuto a credere esclusivamente a ciò che possono offrire gli occhi del corpo: piccola cosa, pur se *ianua cordis*<sup>3</sup>, che non può soddisfare né il *sophos* né, tanto meno, il *poietes* chiamato al difficile compito della rappresentazione del visibile, ma anche dell'invisibile, sia esso la divinità o l'immagine che ha perso la sua corporeità, ma non la sua forza evocatrice al punto che Manlio Brusatin può parlare di una loro *seconda vita* che le metamorfizza fino a renderle, di vita in vita, imperiture<sup>4</sup>.

Com'è ovvio, non sappiamo se Filostrato abbia scritto una *historie* nel senso che Tucidide ha dato a questo termine, non sappiamo se sia mai esistito il diario del fido,

---

<sup>1</sup> La frase è di G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, in *Oeuvres complètes*, Paris, 1951, pag. 127.

<sup>2</sup> Apollonio è "il sapiente" per definizione secondo Costantino Kavafis che lo considera tanto straordinario da fare miracoli (*thaumata*): "Dov'è sparito, dove s'è nascosto il Sapiente?/ dopo tanti miracoli (si sparse/ fra tante e tante genti/la fama della sua predicazione), s'è celato, d'un tratto. Cos'è stato di lui/ nessuno sa di certo/ e nessuno ha mai visto la sua tomba ... Forse non è venuto ancora il tempo/ d'una sua nuova comparsa nel mondo,/o forse, ignoto, in una strana metamorfosi fra noi s'aggira ...", *Se pure è morto in Poesie*, trad. F. M. Pontani, Milano 1972.

<sup>3</sup> Ricordo Isidoro di Siviglia: *oculi ... inter omnes sensus viciniore animae existunt* (*Etym.* XI 33), residuo di uno schema molto antico che potrebbe riassumersi nelle parole di Plinio: *in oculis animus habitat* (*Nat. Hist.* XI 145). Più vicino a Flaubert, e in questo senso più significativo, è André Gide e la sua icastica condanna dello sguardo, a suo dire *le plus désolant de nos sens ...* perché *"l'esprit saisit plus aisément la pensée/Que notre main ce que notre oeil convoite"* (*Ronde de la grenade* da *Les Nourritures Terrestres*, Paris 1897).

<sup>4</sup> *Storia delle immagini*, Torino, 2002, pagg. XV-XVI: "Ogni uomo è un piccolo archivio di immagini che diventano sacre, ma possono essere profanate dagli stessi custodi, per essere raccolte in frantumi e per questo maggiormente venerate nei frammenti ... C'è una vita delle immagini pressoché indipendente dal modo di vederle".

piccolo Damis di Ninive che seguiva Apollonio come un'ombra, ma non importa: forse si tratta solo di uno splendido *escamotage* letterario di Filostrato che, grazie a questo inesistente *diario*, si concede una grande libertà, la libertà di chi, anche di fronte all'incredibile, può attribuire la *colpa* alla sua (leggendaria?) fonte.

O forse l'opera di Filostrato è solo "un ritratto idealizzato del *theios aner* perfetto" come sostiene Dodds<sup>5</sup>.

#### DOCTI CERTANT

Di straordinario c'è ancora la committenza dal momento che Filostrato non scrive per diletto, ma su commissione, una commissione del tutto speciale perché stiamo parlando di Giulia Domna, moglie di Settimio Severo, ma soprattutto, per quel che qui ci riguarda, figlia di Bassiano, sacerdote siriano del culto al dio Sole.

*Absit iniuria verbis*, ma è proprio questa *barbara* di lusso, apparentemente lontana dalle eleganze speculative elleniche, che incarica un raffinato letterato come Filostrato, orgoglioso della recente acquisizione della cittadinanza ateniese che segna per lui uno *status symbol*, di costruire intorno ad Apollonio di Tiana un percorso religioso che fondi un nuovo sincretismo, una nuova *humus* panoptica delle molte voci che ormai da tempo attraversavano l'impero, e non sempre in maniera rassicurante.

A noi interessa un aspetto molto particolare del lungo e suggestivo "racconto" che Filostrato dedica ad Apollonio e ai suoi viaggi, aspetto che è anche la *ratio* del titolo di questo mio scritto: cosa accade quando il *poietes* decide di rappresentare un'immagine con le parole o con le forme, le linee e i colori? E ancora: un'immagine è necessariamente il risultato di un processo visivo che nasce da *to on*?

Evidentemente no, se Luciano di Samosata può definire 'Fidia della storia', per esempio, colui il quale può riportare ai nostri occhi l'assente grazie alla forza dell'*energeia* (*De hist. conscr.* 11)<sup>6</sup>.

E' bene ricordare l'impatto che questo termine avrà sull'estetica e sulla retorica, al punto che Cicerone ritiene di doverlo tradurre con due parole non casuali come *inlustratio* ed *evidentia* (cf. Quint. *Inst.* 6.2.32), il tutto forse racchiudibile nell'icastica formula oraziana *ut pictura poesis* (*Ars. poet.* 361).

Filostrato non è Platone e, dunque, i suoi problemi non riguardano la *theia mania* o, comunque, l'origine dell'ispirazione *poietica*: il suo problema è piuttosto relativo al che cosa rappresentiamo e come. Egli vuol sapere, ben dopo Aristotele e il suo elogio della *mimesis*, se l'artista deve restare legato al reale di fronte ai suoi occhi o può liberamente abbandonarsi all'*inventio*, figlia della *phantasia*, senza per questo cadere

<sup>5</sup> Pagani e cristiani in un'epoca d'angoscia. *Aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, trad. it., Firenze, 1970, pag. 33 n. 97.

<sup>6</sup> In proposito vedi G. Zanker, "Energeia in the Ancient Criticism of Poetry", *RhMus* 124, 1981, pagg. 297-311.



nelle pericolose reti dell'anima irrazionale, come sembra suggerire Plutarco almeno nel *De defectu oraculorum* (429 A; 437 D; cf. *De virt. mor.* 441 F sgg.)<sup>7</sup>.

Un eminente studioso come W. Tatarkiewicz arriva a dire che “il concetto di *mimesis*, che aveva caratterizzato così a lungo l'arte greca, perde il suo significato ed è sostituito da quello di *immaginazione*”<sup>8</sup>.

In effetti, sono i processi della mente che interessano Filostrato, le facoltà, le *dynamis* che si mettono in moto ogni volta che il *poieta* vuole rappresentare un'immagine giacché, comunque, le cose che noi rappresentiamo sono sempre *eide* (*eidola* per Plat. *Resp.* 598 b), cose viste dagli occhi del corpo o dagli occhi interiori dell'immaginazione o della *phantasia*.

Faccenda complessa, come ben si comprende, per molti ordini di motivi perché portare fuori il *poieta* dall'ambito, pur sempre circoscritto, della *theia mania* e dalla sua dimensione di eccezionalità, significa *ipso facto* trasformarlo in un *borderline*, una sorta di essere strano che non risponde più alle categorie fondanti del *koinos bios* e del *politikos bios*: parole esemplari come *aidos* e *dike* si svuotano di senso perché viene a mancare la loro premessa, cioè *aletheia*.

L'artista, infatti, non deve produrre cose vere, ma belle (e piacevoli, avrebbe aggiunto Aristotele; cfr. *Poet.* 48 b), secondo l'antico monito teognideo: “Chi è bello è caro agli dei” (*El.* I v. 18; cf., a titolo esemplare, Eur. *Bacc.* v. 884).

O almeno così sembra.

I passi della *Vita di Apollonio* nei quali Filostrato enuncia la sua estetica sono due, peraltro apparentemente diversi fra loro.

Il primo lungo testo (II 22) è probabilmente la più ricca descrizione di *mimesis* che ci offre la letteratura classica.

Il dialogo, di stampo socratico, almeno nella struttura, si svolge fra Apollonio e il fido Damis nella città di Tassila davanti ad un tempio ricco di opere d'arte di gran livello dedicate alle gesta di Alessandro Magno e del suo fedele generale Poro.

Che cos'è la pittura? Damis risponde in maniera un po' ingenua, alla maniera del Socrate che discute con Parrasio nei *Memorabili* senofontei (III 10)<sup>9</sup>, affermando che la pittura è l'arte di mescolare i colori per riprodurre ciò che si è visto: “La pittura, Parrasio, è raffigurazione di cose viste (*eikasia*)? Cioè corpi bassi e alti, giovani e vecchi, voi pittori li rappresentate (*ekmimēsthe*) raffigurandoli con i colori”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> E', invece, proprio *mimesis*, secondo Platone a provocare *tarache* all'anima razionale con il suo essere non solo *phaulon*, ma addirittura “se stessa ed altro da sé” (*tauton kai thateron*, *Resp.* 603 b; cf. 478 d) per cui la raffigurazione “in realtà è, pur non essendo realmente” (*Soph.* 240 b). M. Cacciari ha già parlato della condanna ontologica delle immagini che invano aspirano ad essere realtà (“Lo specchio di Platone”, in *Metaphorein* 12, 1988, pagg. 7-15).

<sup>8</sup> *Storia dell'estetica*, vol. I (*L'estetica antica*), trad. it., Torino, 1979, pag. 337.

<sup>9</sup> U. Eco, *Storia della bellezza*, Milano, 2002, pag. 48 nutre dubbi sulla veridicità di Senofonte (come testimone di Socrate?) a ragione della sua faziosità: che dire allora di Platone o di Aristofane?

<sup>10</sup> Sul rapporto, anche materiale, fra colori e pittura vedi M.R. De Rosa, *Il colore e la pittura*, in C. Carluccio, *Educazione all'immagine*, Napoli, 2004, pagg. 223-238.

Damis usa la stessa tecnica di risposta: "La pittura ... mescola insieme tutti i colori che esistono, l'azzurro al verde, il bianco al nero e il rosso al giallo ... e lo fa allo scopo di imitare per raffigurare un cane e un cavallo, un uomo, una nave e tutte le cose che contempla".

Socrate nei *Memorabili* pone a questo punto una domanda cruciale allo sbigottito Parrasio: "Ma voi rappresentate l'*ethos* di psiche? oppure questo non è rappresentabile (*mimeton*)?". Socrate, insomma, sostiene che si possono rappresentare i sentimenti, le emozioni che hanno un *medium* fisico negli occhi, nello sguardo che, infatti, brilla o si incupisce in relazione agli stati d'animo (*ibid.*), come ben sapevano i retori che, come il Favorino filostrateo (*VS* I 8 = *test.* 6 Barigazzi), potevano incantare (*thelgein*) gli ascoltatori/spettatori con la sonorità della voce e la forza espressiva dello sguardo (*toi semainonti tou blemmatos*) o anche come lo stesso Apollonio che per ben cinque anni riuscì a comunicare usando solo la forza dei gesti e dello sguardo (*Vita di Apoll.* I 14)<sup>11</sup>, suscitando l'ammirazione di Eusebio (*Adv. Hierocl.* p. 381 Kayser).

Anche Damis entra in una complicata riflessione sulla rappresentabilità dell'invisibile che, in questo caso, è il risultato di ciò che gli occhi vedono con la forza delle convinzioni: " <La pittura> raffigura il sole stesso ora portato da quattro cavalli secondo la tradizione di questi paesi, altre volte mentre percorre il cielo con una face, quando si rappresentano l'etere e le dimore degli dei". Dunque, per Damis la pittura è imitazione del reale, ma è anche rappresentazione di ciò che non ha vita in sé, ma la trova in un *nomos* o in un'immagine, ancorché inventata e tramandata dagli uomini. Ma questo non basta ad Apollonio che sa che esistono altri mondi, altri spazi che sono il risultato della potenza demiurgica degli occhi quando questi si liberano dal rigore loro imposto da *gnome* per approdare nei mari ben più liberi di *phantasia*, *dynamis* quest'ultima che pure portava su di sé non pochi problemi di definizione e di interpretazione, in particolare per un filosofo 'diffidente' nei confronti di tutto ciò che potrebbe sfuggire al rigido controllo del *logos* come Platone. Egli cerca, infatti, di 'porre limiti' alla *phantasia* definendola come uno *status* del *logos* che "gioca" con le forme apparenti di cui si rivestono le cose: essa viene così assimilata "all'apparire, somigliare, senza veramente essere (*to phainesthai touto kai to dokein, einai de me*, *Soph.* 236 e)", tant'è che J. P. Vernant può dire che agli occhi di Platone è "una forma addormentata di pensiero"<sup>12</sup>: i *phantasmata* sarebbero una sorta di gioco di specchi che il *mimetes* riproduce, sapendo di aver a che fare con *to phainomenon*, non con la Verità (*Resp.* 596 d-598 b).

<sup>11</sup> Ilaria Rizzini ha studiato con profonda acribia questo aspetto della comunicazione non necessariamente verbale in *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia 1998, ma per quanto riguarda la Seconda Sofistica, e Filostrato in particolare, vedi Filostrato, *Vite dei Sofisti*, a cura di M. Civiletti, Milano, 2002, *Introduzione*, par. 2, in particolare pag. 47 dove parla esplicitamente di *performance* retorica: "Movimento ed azione vocale sono elementi fondamentali di ogni recitazione, imprescindibili supporti scenici che conferiscono alla declamazione l'aspetto di una vera e propria rappresentazione teatrale".

<sup>12</sup> *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, trad.it., Milano, 1982, pag. 129. Di grande interesse, rispetto a Platone, è l'analisi di Ch. Janaway, *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford, 1995, in particolare capp. 5 (*Mimesis*) e 6 (*Against Mimetic Poetry*).

Non senza ragione Gioia Rispoli sottolinea il fatto che “la polarità tra vero e falso nella poesia sotto il profilo della natura stessa della struttura letteraria, ed inoltre sotto il profilo ontologico ed etico, raggiunse il suo punto di crisi più drammatico in Platone”<sup>13</sup>, anche se sappiamo che la riflessione era cominciata molto prima, con la dichiarazione di veridicità propria del poeta rivendicata da Esiodo (*Theog.* vv. 27-28 = *fr.* 1 Lanata).

La possibile funzione *poietica* e, quindi, svincolata dal rapporto mimetico con *to on* della *phantasia* naturalmente suscita preoccupazione in Platone, come rivela il significativo dialogo tra Socrate e Protarco nel *Filebo* dove Socrate invita l’interlocutore a riflettere sulla natura di un *demiourgos* presente nella nostra anima, un pittore (*zoographos*) che disegna, dopo lo scriba, le immagini (*eikonas*) delle cose dette, descrivendone così i meccanismi: “Quando un uomo, dopo aver ricevuto dalla vista o da qualche altro senso gli oggetti dell’opinione e dei discorsi, vede in qualche modo dentro di sé le immagini di questi oggetti ...” (39 a-b)<sup>14</sup>.

Fatto è, però, che spesso noi *vediamo* immagini che non corrispondono a nessun oggetto: è il caso, per esempio, delle figure che ognuno di noi *vede* nelle nuvole che trascorrono nel cielo: cavalli, capricervi, centauri ...

Problema non nuovo, pure se insoluto. Fra gli immediati precedenti di Filostrato pensiamo, a titolo esemplare, a Seneca che pone proprio la questione della natura di *imagines* quali i Centauri, *Gigantes et quidquid aliud falsa cognitione formatum habere aliquam imaginem coepit, quamvis non habeat substantiam* (*Ep.* 58.15).

CONSUEVI ... DICERE PICTURAE INVENTOREM FUISSE ... NARCISSUM ILLUM ...<sup>15</sup>

Filostrato, come Seneca, si chiede quale sia, dunque, la natura di queste *imagines* che sono prodotto della *phantasia*: possono avere struttura fisica, se dipinte, ma non sono certo parte di *ta physika*.

Anche in questo caso bisogna parlare di *mimesis* perché noi *physei* siamo inclini a *to mimetikon* anche verso ciò che non ha natura materiale, ma è solo il risultato del lavoro di altre facoltà diverse da *nous* cosicché possiamo dire, conclude Apollonio, che *mimesis* può essere tanto quella che si serve della mano e della mente, cioè la pittura, quanto quella che imita solo grazie al lavoro della mente (*monoi toi noi*), in una sorta di pittura ideale, come suggerisce, del resto, il paragone (quasi un *topos*)<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia e il mito*, Napoli, 1988, pag. 109.

<sup>14</sup> Ho già parlato di questi temi in “Dopo Platone. Note a margine sulla *phantasia* in Aristotele e Averroè”, in *Myrtia* 19, 2004, pagg. 23-32.

<sup>15</sup> L. B. Alberti, *De pictura* II 26.

<sup>16</sup> Pensiamo a Dione Crisostomo che non esita a parlare di Omero come del *più grande pittore* e di Fidia come del *miglior poeta* (XII 37) e ancora Strabo VIII 3.30; Val. Max. 3.4.

fra Omero e Fidia dello stesso Apollonio, pur se con una dichiarata preferenza per il poeta<sup>17</sup> (IV 7).

Su questo punto più che a Damis, pur a distanza di secoli, Apollonio sembra voler rispondere al Parrasio senofonteo che non crede sia possibile rappresentare qualcosa che sia privo di colore e per di più in-visibile (*Mem.* III 10): la pittura, infatti, non ha bisogno di molti colori, come mostra il fatto che i pittori antichi utilizzavano un solo colore ricorrendo alla raffinata tecnica della *skiagraphia*, del pericoloso gioco di luci ed ombre che pure ci permette di leggere l'oggetto della rappresentazione, anche se, come nota Gombrich, è "difficile stabilire se il termine *skiagraphia* implicasse l'effettiva riproduzione delle ombre o se si riferisse semplicemente all'uso della luce e dell'ombra ai fini della resa plastica"<sup>18</sup>.

Nelle parole di Apollonio la *mimesis* assume una nuova identità più ricca giacché essa per un verso "si fonda su un principio di *aletheia* della *skiagraphia* risolutamente irriducibile a un modello piattamente imitativo"<sup>19</sup>, mentre, per altro verso, diviene, per usare un termine moderno, 'interattiva'.

La rappresentazione, infatti, non può essere ricevuta passivamente dallo spettatore, ma ha bisogno, per vivere e significare, del suo *nous*: bisogna imparare a guardare con intelligenza (usando il *logismos*, avrebbe detto Luciano) le opere d'arte e ciò vuol dire, continua Apollonio, che "quanti contemplan le opere dell'arte figurativa hanno bisogno di facoltà mimetica giacché non è possibile lodare un cavallo o un toro dipinto, senza avere in mente l'animale che l'autore ha inteso rappresentare".

<sup>17</sup> "Gli uomini che giungono in ogni luogo non sono in nulla diversi dallo Zeus di Omero, che è stato rappresentato dal poeta in molte fogge ed è di gran lunga più mirabile che quello d'avorio: questo, infatti, si mostra soltanto sulla terra, l'altro si può immaginare dovunque nel cielo" (IV 7). Mi sembra di ritrovare qui un'eco della *quaestio* relativa al rapporto fra la poesia e quelle che oggi chiameremmo "belle arti" che, secondo alcuni, non potrebbero essere oggetto di *ekphrasis* e avrebbero, quindi, uno *status* inferiore. La *quaestio*, com'è noto, sarà 'chiusa' solo nel V sec. d. C. con Nicolao di Mira, anche se già Luciano di Samosata, oltre a Filostrato con le sue *Eikones*, aveva dato un'importante risposta con le sue splendide *Descrizioni di opere d'arte* nelle quali sottolinea come sia necessario sempre che la visione sia sostenuta dal *logismos* (*Peri tou oikou*, 6). Sul tema in generale vedi S. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, in G. Cambiano-L. Canfora- D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I2, Roma, 1993, pagg. 469-498. Ricordo che la condanna delle *immagini verbali* risale al *Sofista* platonico (234 c: *eidola legomena*) e si colloca all'interno della polemica sulla retorica.

<sup>18</sup> *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, trad. it., Torino, 1996, pag. 16. A giusta ragione Platone temeva i pericoli insiti nella 'scrittura per ombre' perché "entrare nel regno dell'ombra equivale ad abbandonare l'abituale, ovvio mondo della veglia ed entrare in una terra incognita di cui mai nessuno ha disegnato (o diffuso) una mappa, almeno in Occidente. Forse questa riluttanza dipende dal fatto che l'uomo è tendenzialmente *phototropico*: attirato dalla luce, sotto la sua egida esercita l'attività percettiva", come scrive A. De Rosa nel più importante *reading* sul tema dell'ombra: *Tra luce ed ombra*, Venezia, 2004, pag. 15.

<sup>19</sup> F. Fimiani, *Lo sguardo in ombra, in Tra luce ed ombra, op. cit. supra*, pag. 269.

Del resto, se è vero che la *graphike* è una *techne* che bisogna apprendere, è anche vero che la *mimetike* è data all'uomo dalla *physis*<sup>20</sup> e, dunque, è a questa comune natura *mimetica* che fa riferimento il pittore quando realizza un dipinto.

Bisogna dire, però, che nel momento in cui oggetto della *mimesis* sono capricervi o centauri siamo già fuori dall'idea della *mimetike techne* come riproduzione di ciò che si conosce in quanto visibile nella sua dimensione materiale o puramente iconica giacché, come spiega Apollodoro, basta anche solo un piccolo tratto perché questa *noesis* collettiva si risvegli per portarci verso il riconoscimento. Non è necessario, infatti, dipingere dettagliatamente un Indiano perché sia riconoscibile, ma basta un cenno caratteristico: il naso camuso o i capelli crespi, per esempio.

La dimensione simbolica, combinata con quella potente *dynamis* che è la memoria, si offre qui come vera e piena forma di conoscenza che struttura di sé la rappresentazione del *poietes* la quale ha in sé un'*energeia* (cf. Arist. *Rhet.* 1412 a 3) sì da dare quasi vita in sé alla *mimesis* che non è, dunque, la tecnica del semplice transito dall'oggetto alla sua riproduzione.

L'antica, logora visione che chiude *mimesis* in una dimensione rigidamente imitativa non tiene conto, infatti, del *tertium*, cioè lo sguardo dell'artista che non è un inerte *medium* fatto solo di *techne*, ma un agente attivo fatto anche di *paideia*, di emozioni, di volontà comunicativa, di *targets* sia esistenziali che estetici: "Il rapporto di emozionalità, che si istituiva nell'esecuzione di un testo poetico, non sarebbe comprensibile fuori dell'idea di mimesi, un processo mimetico che si ritrasmette all'uditorio sotto la forma della compartecipazione emozionale"<sup>21</sup>.

Al di là delle parole di Filostrato, pensiamo al caso della rappresentazione di un paesaggio che non sarebbe in alcun modo possibile senza questo comune sentire mimetico e simbolico che permette a chi guarda di riconoscere, per esempio, in una punta aguzza una montagna o in un arco un golfo. Ma questo è possibile perché *mimesis* non ha un codice gnoseologico autonomo e definito una volta per sempre, ma vive invece di fragili criteri che si costruiscono volta a volta con le cose che, da parte loro, si offrono in libertà giacché "non hanno contorni" che le costringano, come scrive G. Bateson<sup>22</sup>.

In questo caso intervengono facoltà come la memoria, certo, ma anche l'immaginazione e la fantasia che, pur avendo quest'ultima una forte dimensione di autonomia, nel momento in cui deve interrelarsi con altre *dynamis* a lei estranee è

<sup>20</sup> Cf. Arist. *Poet.* 48 b: "Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni" (trad. D. Lanza, Milano 1987).

<sup>21</sup> B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma, 1984, pagg. 74-75. Com'è ovvio, questo processo emozionale si instaura in ogni forma d'arte, non esclusa la pittura che, già per Simonide, è "poesia muta" mentre la "poesia è pittura sonora" (Plut. *Mor.* 346 F).

<sup>22</sup> *Verso un'ecologia della mente*, trad. it., Milano, 1976, pag. 62.

costretta ad una sorta di disciplina perché deve accettare un diverso codice gnoseologico. Naturalmente questo codice può anche non rispondere alle categorie aristoteliche, che pure fondano la *gnosis* nel mondo del *nous*, e funzionare perfettamente.

Le considerazioni presenti in questo passo sembrano preludere all'altro del libro VI (cap. 19) che ha come oggetto la rappresentabilità del divino, l'invisibile per eccellenza.

Il dialogo si svolge fra Apollonio e Tespesione, il più anziano dei Ginni (lib. VI, cap. 10) che vivevano su una collina poco lontana dal Nilo ed erano famosi per la loro *sophia*: "Si narra che in sapienza siano inferiori agli Indiani ben più di quanto superino gli Egiziani" (*ibid.* cap. 6).

Eppure, nonostante questa loro riconosciuta sapienza, Apollonio si vede costretto a porre una domanda che a prima vista sembra quasi scortese: perché mai per rappresentare gli dèi si servono di figure di animali o, comunque, di forme non convenienti alla divinità? (*ibid.*, cap. 19).

La questione evidentemente va al di là del fatto particolare denunciato da Apollonio perché essa pone, invece, un problema relativo al rapporto fra contenuto e forma, problema millenario, mai veramente risolto.

Se il 'contenuto', l'oggetto dell'opera sono gli dèi, è giusto, secondo il *sophos*, che la forma sia conveniente, cioè rispettosa di ciò che si vuole rappresentare, il che non sembra possibile se si utilizzano figure di gatti o coccodrilli: evidentemente nella scala gerarchica dei viventi che egli ha in mente gli animali non sono al primo posto, com'è ovvio, né degni di tanto carico semantico<sup>23</sup>.

Poche pagine prima Apollodoro si è dichiarato Pitagorico e vegetariano, come gli Indi che egli tanto ammira, e non c'è dubbio alcuno che egli abbia rispetto per il mondo animale, ma è, comunque, intriso di cultura greca e, dunque, ha ben chiara, ancorché non dichiarata, la piramide perfettamente disegnata da Aristotele alcuni secoli prima e trasmessa all'Occidente tutto con il suo potente apparato teorico: "Bisogna ammettere chiaramente che le piante sono fatte per gli animali e gli animali sono fatti per l'uomo: quelli domestici perché li usi e se ne nutra; quelli selvatici, perché se ne nutra e se ne serva per gli altri bisogni, ne tragga vesti e arnesi. E poiché la natura non fa niente di imperfetto e niente senza scopo, è per l'uomo che li ha fatti tutti" (*Pol.* 1256 b).

Da questo momento in poi il finalismo antropocentrico dominerà la scena dell'etica e della scienza, in particolare quella ippocratica e galenica<sup>24</sup>.

Non è necessario ribadire che il pitagorismo, cui si richiama esplicitamente il Nostro, non condivide la dietetica ippocratico-aristotelica, ma certo condivide la scala gerarchica elaborata da Aristotele secondo la quale gli animali sono subalterni all'uomo

<sup>23</sup> *Contra* non solo la tradizione teofrastea, ma anche Plutarco e la sua dichiarata certezza che gli animali hanno intelligenza, tema al quale dedica scritti importanti come il *De sollertia animalium* e il *Bruta animalia ratione uti*.

<sup>24</sup> Vedi il mio "La diaita secondo Galeno", *CFC egi* 10, 2000, pagg. 155-172.

perché inferiori<sup>25</sup>: ne consegue che ai suoi occhi raffigurare gli dèi come animali era certamente una grave forma di insulto e comunque una maniera non bella. Tespesione, figlio di tutt'altra cultura, crede che Apollonio faccia riferimento alla grazia esteriore: "Certo ti riferisci allo Zeus di Olimpia e alla statua di Atena, a quella della dea Cnidia e dell'Argiva e a tutte le altre che sono belle e piene di grazia". Ma non è questo il punto. Apollonio dà per scontato che un'opera d'arte debba *ipso facto* essere bella, ma la questione è ben altra: "Io sostengo che in generale l'arte figurata presso gli altri popoli si attiene alle norme del decoro, mentre voi vi prendete gioco della divinità, anziché renderle il culto dovuto".

La *mimesis* e le sue forme, insomma, non sono innocenti, ma anzi cariche di responsabilità.

Tespesione non comprende e crede che il suo interlocutore stia ponendo non già un problema di qualità del rapporto di corrispondenza contenuto-forma, ma un banale problema di somiglianza e reagisce in maniera infantile, almeno agli occhi di un *sophos* che da qualche millennio, da Senofane in poi, ha dato per certa l'invisibilità degli dei: "Forse che i Fidia e i Prassitele salirono in cielo e presero l'impronta degli dèi, per poi riprodurli nella loro arte, oppure qualche altro impulso guidò la loro creazione?" (*ibid.*).

Questione banale, come ben si comprende, alla quale Apollonio risponde introducendo una *dynamis* nuova, non sempre tenuta nella giusta considerazione sulla scena dell'estetica, cioè la *phantasia* che egli pone addirittura ad un livello più alto rispetto alla *mimesis* giacché questa può rappresentare solo ciò che vede e conosce, mentre la *phantasia* può inventare *ex nihilo* forme sconosciute: "L'immaginazione è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà. Inoltre l'imitazione è sovente sconvolta dal terrore<sup>26</sup>, ma nulla può turbare l'immaginazione poiché essa procede impavida verso l'idea che da se stessa si è fatta" (*ibid.*).

E comunque, la risposta di Tespesione non è certo sufficiente, anche se questa volta priva di sarcasmo: gli Egizi decisero di rappresentare gli dèi in forma di animali non

<sup>25</sup> Mentre Eudosso di Cnido narra che Pitagora rifiutava qualunque rapporto con cuochi e cacciatori, considerati come assassini (in Porph., *V. Pythag.* 7 = D.-K. 14 A 9), in ambito pitagorico viene più genericamente ammessa la possibilità del sacrificio cruento, a patto che non si tratti di animali da lavoro, in particolare del prezioso bue (Jambl., *V. Pythag.* 1, 150); in proposito vedi M. Detienne *I giardini di Adone. I miti della seduzione erotica*, trad.it., Torino, 1975, c. II (*Il bue di aromi*).

<sup>26</sup> Fatto è che *mimesis* non ha una struttura ontologica sua propria e ciò vuol dire, come scrive Nicoletta Salomon, che il suo universo "è fenomenico, mutevole, sciocco e leggero, regno instabile di *metabolé* e metamorfosi ... La verità di *mimesis* né riguarda *episteme* e *sophia*, né è relegabile nel cerchio del falso ... Per questo la parola mimetica eccellente è *eikon*, *eikos* il suo aggettivo essenziale, *eidolon* la sua estremizzazione polarizzata sul visibile", *La zattera di mimesis. I Greci, la creazione, l'arte*, Venezia, 2001, pagg. 39-40.

perché questi dovessero raffigurare mimeticamente il dio, ma perché fungessero da simbolo allusivo<sup>27</sup>.

Ancora una volta Apollonio ribadisce che forse sarebbe stato meglio non scegliere alcuna figura “e non esporre effigi, bensì lasciare che i devoti si immaginassero da sé l’aspetto degli dèi. La mente sa delineare e plasmare figure meglio dell’arte, ma voi avete sottratto agli dèi il privilegio sia di essere visti sia di essere immaginati secondo bellezza” (*ibid.*).

Credo sia necessario a questo punto ricordare che Apollonio istituisce una gerarchia fra la *mimesis* e la *phantasia* e, forse per la prima volta nella storia estetica e gnoseologica dell’Occidente, con una netta preferenza per quest’ultima.

L’antico problema senofaneo della rappresentabilità degli dei, cioè dell’invisibile per definizione, viene superato con due livelli di discorso:

- a) se è proprio necessario scegliere un’immagine per rappresentare gli dei, allora è bene scegliere l’immagine più alta, più vicina alla perfezione, cioè l’uomo, l’essere più alto della scala gerarchica che informa di sé la *physis*;
- b) la *phantasia* può creare forme che la *mimesis*, sensibilmente legata a *to on*, neppure conosce.

Questo vuol dire essere sapienti: riconoscere la vera, alta sapienza che è nell’arte che ha come proprio *metron* specifico la bellezza, secondo una tesi comune anche a Luciano (*Caridemo* 25) e Massimo di Tiro che non esita ad affermare che “le arti tendono alla più grande bellezza” (*Diss.* XVII 3).

La Bellezza, dunque, nella scala dei valori precede *Aletheia* ed è ormai immemore del motto delfico che la equipara a *dike*.

Com’è evidente, questo ha ben poco a che fare con il Bello in sé che “l’uomo animato dal desiderio di sapere riconosce anamnesticamente” giacché nel tempo precedente alla vita mortale, la sua anima l’aveva contemplata tra le forme eterne nella “pianura della Verità” (*Phaedr.* 248 b)<sup>28</sup>.

Platone ne sarebbe stato spaventato, certo, ma questo non turba l’artista filostrateo, vero *sophos* (*contra Plat. Resp.* 380-382; 603 b) che insinua il suo *plassein* nelle pieghe delle fragilità di *mimesis* la quale, ricordiamo ancora, non ha uno statuto ontologico suo proprio, ma vive nella misura in cui ripropone la realtà e al contempo la nega.

Se, infatti, *mimesis* si limitasse a *grafein* la realtà con tecnica puramente descrittiva, non avrebbe certo assolto al suo compito che trova, invece, la sua *ratio* allorché il *poietes* riesce a creare in noi un *pathos* che muove il *nous*.

Il *technites* saprà darci dettagli e precisione descrittiva, ma solo l’artista saprà offrirci l’invisibile (per esempio un’atmosfera, un’aura), più vero del vero-visibile:

<sup>27</sup> La cultura indiana, così cara ad Apollonio, non è lontana, come ben mostra G.G. Filippi, “La rappresentazione spaziale nella pittura buddhista dell’India classica” in *Oriente e Occidenti della rappresentazione* a cura di A. De Rosa, Venezia 2005, pagg. 255-259.

<sup>28</sup> Vedi G. Lombardo, *L’estetica antica*, Bologna, 2002, pag. 54 sgg.



Filostrato sta proponendo una gnoseologia rovesciata in cui la rappresentazione ci permette di conoscere un *holon* più del *nous*, in accordo, ancorché non dichiarato, con il proclama di Seneca secondo il quale un vero artista è in grado di racchiudere *totum in exiguo* (Ep. 53.11): un caso a sé stante, ma straordinariamente significativo, è dato dalla rappresentazione in architettura cui, non a caso, un maestro come Vitruvio dedica pagine ancora oggi di grande valenza didattica<sup>29</sup>.

Di fatto, per Filostrato diventa una qualità positiva tutto ciò che preoccupava Platone: la rappresentazione, che ha uno statuto esistenziale, ma non ontologico, è una forma di *sophia*, laddove invece Platone non esitava a parlare di inganno, di pericolosa *thaumatopoiia*.

Ciò che muove il rapsodo Jone è una *mania*, ciò che muove il *poietes* filostrateo è una forma di *sophia* giacché egli, avrebbe detto Aristotele, “deve comporre trame e dare loro forma” (Poet. 1455 a 21).

Filostrato trova forza nel fatto di aver introdotto una *dynamis* che la storia dell'estetica greca non ha mai accettato come una forza positiva, la *phantasia*, descrivendola non già come *dynamis* indipendente, quasi anarchica rispetto alle rigide e rassicuranti regole della *logike techné*, ma come una *dynamis* che si muove in collaborazione con *gnome* che, nel caso posto da Tespesione circa la rappresentabilità degli dei, da sola non ha gli strumenti per tradurre in materia iconica ciò che riesce a *theorein*<sup>30</sup>.

Naturalmente sappiamo che Filostrato è solo l'ultima tappa (per quanto qui ci riguarda) del lungo cammino che la *phantasia* ha dovuto percorrere negli ultimi secoli che precedono lo scrittore per acquisire forza di *dynamis* in grado di produrre *images* cariche di dignità estetica ed esistenziale e non solo di far da supporto come umile *ancilla*.

Da allora in poi non si è fermata più.

<sup>29</sup> M. Bolgherini, *Dal disegno alla scienza della rappresentazione*, Venezia, 2005, pag. 5, ricorda che per Vitruvio l'architetto doveva essere *peritus graphidos* (De architectura I, praef. 3) che grazie al *paradeigma* del progetto era in grado di *mostrare* l'opera (cf. Hdt. II 86). Più in generale vedi J.J.Coulton, *Greek Architects at Work. Problems of Structure and Design*, London, 1997, in particolare pag. 170 sgg.

<sup>30</sup> Contrariamente a quanto aveva, pur autorevolmente, sostenuto E. Birmelein, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, I, *Philologus* 88, 1933, pagg. 149-180; II *ibid.* 392-414, *phantasia* non è una forma di *mimesis* (II, pag. 399 sgg.). Per un'ampia storia della *phantasia* nel medioplatonismo rinvio a J. Dillon, *Image, Symbol and Analogy: Three Basic Concepts of Neoplatonic Allegoric Exegesis*, in *The Significance of Neoplatonism*, Albany, 1976, pagg. 247-262.

## ORFISMO: USOS Y ABUSOS\*

FRANCESC CASADESÚS BORDOY  
Universitat de les Illes Balears

Si se analiza la evolución de la doctrina órfica, desde su aparición en Grecia, se constata pronto que resulta complicado definir un perfil que la identifique con precisión. Para desesperación del estudioso, el denominado “orfismo”, al carecer de un contorno sólido, parece diluirse en otros ámbitos de la religiosidad, la magia, la filosofía o la literatura, identificado o confundido, por ejemplo, con el dionisismo, el pitagorismo o la filosofía platónica. Este es el principal motivo por el que, en el pasado, ilustres filólogos llegaron a negar la existencia en Grecia de ningún movimiento que pudiera ser calificado como “órfico”<sup>1</sup>.

En este trabajo intentaremos demostrar que lo que explica esta indefinición es que en Grecia no existió nunca un movimiento órfico organizado bajo la dirección de una secta u organización religiosa. De este modo, lo que conocemos como orfismo no sería más que la amalgama de todos los que, por muy diversas intenciones e intereses, se cobijaron bajo el nombre de Orfeo para propagar sus creencias y doctrinas.

De hecho, las expresiones más frecuentes para aludir a los órficos, ὀρφικοί o οἱ ἄμφ’ Ὀρφέα, lejos de conformar un grupo organizado o estructurado, designarían simplemente a quienes apelaban a Orfeo, una figura que gozaba de una extraordinaria aureola mítica y literaria, para introducir nociones relacionadas con el poder que ejercía sobre los demás seres. Precisamente el testimonio más antiguo que poseemos afirma que Orfeo era ya, en tiempo de Íbico, *onomakliton*, “de nombre famoso”<sup>2</sup>.

Si recordamos algunos de los rasgos esenciales del mito de Orfeo, comprenderemos mejor a qué se debía su prestigio. Con su voz y el son de la lira, Orfeo atraía a los seres animados e inanimados que le seguían por doquier vencidos por el poder de su canto. En este sentido, derivado de su aureola mítica, los órficos no serían más que todos los que seguían a Orfeo embelesados por su música, tal como Platón sugiere en un expresivo pasaje en el que compara el poder de la retórica del sofista Protágoras con el musical

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto financiado por el Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento del MCT (BFF 2002-03741).

<sup>1</sup> Posición defendida por U. von Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, Berlin, 1931, y seguida, entre otros, por E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951.

<sup>2</sup> 864 T. Bernabé 2005.

de Orfeo: “De cada ciudad por la que pasa Protágoras, encantándolos con su voz como Orfeo, lleva tras de él extranjeros seducidos por su canto”<sup>3</sup>.

Y es que el nombre de Orfeo se convirtió, tal como lo demuestran numerosos ejemplos literarios, en un referente al que recurrir para asegurar la eficacia de determinadas acciones mágicas o sobrenaturales. Así, Eurípides pone en boca de Ulises la siguiente afirmación: “conozco un buen encantamiento de Orfeo para que la antorcha, dirigiéndose por ella misma hacia la cabeza, queme al hijo de la tierra de un solo ojo, el Cíclope”<sup>4</sup>.

De modo semejante, el coro en el *Alcestris* apela al poder remediador de la voz de Orfeo: “yo, a través de la música, me lancé sobre el mundo y conociendo la mayoría de las doctrinas no he encontrado nada más poderoso que la Necesidad ni ningún remedio en las tablillas tracias que la voz de Orfeo llenó de escritos”<sup>5</sup>.

La fama de Orfeo culminaba en su hazaña de haber penetrado en la profundidad del Hades en busca de su mujer Eurídice, tras haber aplacado a los dioses infernales con sus encantadoras melodías. Orfeo mostraba así definitivamente que gozaba de un poder sobrenatural que le permitía doblegar la voluntad de los dioses. Tal como nos vuelve a demostrar Eurípides, Admeto suspiraba por conseguir usar ese poder para sacar del Hades a su mujer Alcestris: “Si tuviese la voz y el canto de Orfeo, para encantar a la hija Deméter o a su marido, y con himnos pudiese sacarte del Hades, bajaría sin que me detuviesen ni el perro de Plutón ni Caronte que guía las almas con su remo hasta haberte sacado con vida a la luz”<sup>6</sup>.

Todos estos ejemplos demuestran que el prestigio de Orfeo atraía a quienes anhelaban apoderarse de sus facultades sobrenaturales para usarlas en su propio beneficio. Orfeo se erige así en un guía, en patrón de actuación que debe ser imitado, ni que sea fingiendo, para conseguir un fin. De nuevo Eurípides nos ofrece un buen ejemplo de ello en el reproche que Teseo lanza a su hijo Hipólito a quien considera causante de la muerte de su mujer, Fedra: “Y ahora vanagloríate y estafa por medio de una alimentación inanimada y teniendo a Orfeo como señor agítate como un Baco, honrando un humo de muchos libros, porque has sido descubierto. Yo declaro públicamente que hay que huir de tales individuos pues cautivan con sus palabras santas, maquinando maldades”<sup>7</sup>.

El texto de Eurípides no puede ser más explícito. Teseo intenta desenmascarar a Hipólito presentándolo como alguien que utiliza a Orfeo, “honrando un humo de muchos libros” y absteniéndose de comer alimentos animados, rasgo ritual característico del orfismo. Sin embargo, Teseo tiene mucho interés en resaltar algo que nos interesa en el contexto de nuestra exposición: La actitud que critica de su hijo Hipólito sería la manifestación de una impostura, de un abuso ilegítimo de la figura de Orfeo, en manos de individuos sin escrúpulos que apelarían a su nombre con la finalidad de “maquinar maldades”.

<sup>3</sup> Pl. *Prt.* 315a-b.

<sup>4</sup> E. *Cyc.* 646-649.

<sup>5</sup> E. *Alc.* 962-970.

<sup>6</sup> E. *Alc.* 357-362.

<sup>7</sup> E. *Hypp.* 952-957.

A un tipo semejante de individuos se refirió Platón, con un tono de reprobación, en el pasaje del libro de la *República* 363e5-365a3 en el que denuncia el abuso al que se vieron sometidos los poetas por parte de individuos poco escrupulosos que, apelaban a Orfeo y Museo, pero también a Homero y Hesíodo, para demostrar que gozaban de poderes sobrenaturales. Así, Platón menciona a unos charlatanes y adivinos, *agurtai kai manteis*, que acudían a la casa de los ricos y los convencían de que poseían un poder formidable procedente de los dioses que les permitía, tanto si ellos como sus antepasados habían cometido un delito, borrar la injusticia con sacrificios y encantamientos. Es más, si estos potentados deseaban perjudicar a un enemigo, los *agurtai kai manteis* prometían que lo conseguirían a cambio de unas pequeñas cantidades económicas, fuese justo o injusto el afectado por esa acción. Afirmaban que esto lo conseguían con la ayuda de encantamientos y lazos mágicos porque, según decían, los dioses les obedecían.

Para demostrarlo, además de citar a Homero y Hesíodo, estos *agurtai kai manteis* presentaban un “tumulto”, *homadon*, de libros de Museo y Orfeo para persuadir no sólo a particulares, sino a ciudades enteras, de que existen liberaciones y purificaciones de las injusticias mediante ceremonias que denominan *teletai*, iniciaciones, que redimen a los hombres de los posibles males en el Más Allá. Sostenían también que, a quienes no realizasen estos sacrificios, les aguardaban males terribles.

A Platón, en definitiva, le repugnaba el abuso al que se veían sometidos los poetas, entre ellos muy especialmente Orfeo, por parte de individuos sin escrúpulos para justificar acciones injustas o ilícitas, orientadas a dañar a los demás, perder el miedo al Más Allá y el respeto a los dioses, fomentando una actitud descreída y atea que da rienda suelta a comportamientos injustos. Para Platón este abuso resultaba tan despreciable que en las *Leyes* 909b llegó a proponer los más duros castigos a este tipo de individuos.

## USOS FILOSÓFICOS

### A. Pitágoras

Pero el interés por Orfeo no se limitó a los círculos literarios o mágicos sino que también fue objeto de la atención de algunos prominentes filósofos griegos. Así, las fuentes nos indican que Pitágoras y los pitagóricos hicieron uso de los poemas de Orfeo generando una mezcla doctrinal que ha dado pie al calificativo “órfico-pitagórico”. De hecho, sabemos que, según la denuncia de Heráclito, Pitágoras podría haber utilizado fraudulentamente los saberes de otros para presentarlos como propios: “Pitágoras, el hijo de Mnesarco, se ejercitó en la investigación mucho más que los otros hombres y habiendo seleccionado estos escritos adquirió para sí una sabiduría, una erudición y una mala técnica”, *kakotechnie*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> H. Diels- W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín 1971, 22 B 129. En un segundo fragmento, Heráclito, vuelve a intentar desenmascarar la fama de sabio, de filósofo, que distinguía a Pitágoras: “La erudición no enseña a tener inteligencia pues, de otro modo, hubiera enseñado a Hesíodo, Pitágoras, Jenófanes y Hecateo”, 22 B 40 DK.

Precisamente un llamativo ejemplo de la utilización de estas “malas artes” o *kakotechnie* pitagórica está relacionado con el uso del nombre de Orfeo por parte de Pitágoras. Así, según Ión de Quíos, “Pitágoras atribuía a Orfeo algunos poemas que él mismo había hecho”<sup>9</sup>, afirmación que testimonios posteriores parecen confirmar al sugerir que algunos pitagóricos adjudicaron a Orfeo sus propios poemas. En esta práctica destaca el pitagórico Cércope autor, según Aristóteles, de un *Carmen Orphicum*<sup>10</sup>. Además, se sabe también que otros pitagóricos escribieron libros de influencia órfica: Cércope habría escrito también poemas órficos como un *Descenso al Hades* y un *Relato sagrado* (*hieros logos*) y que, Brontino, otro pitagórico de la primera época del que se dice que estuvo emparentado con Pitágoras<sup>11</sup>, habría escrito un *Manto* (*Peplos*) y unos *Físicos*<sup>12</sup>. Otros testimonios confirman que la propensión a referir opiniones propias a Orfeo habría sido una práctica habitual entre los sucesores de Pitágoras<sup>13</sup>.

Además, son muchos los indicios que sugieren que Pitágoras se habría apoderado de principios doctrinales órficos plasmándolos, incluso, en un relato sagrado, *hieros logos*. Así, Jámblico confirma que “no es dudoso que Pitágoras, tomando los principios de Orfeo, dispuso un texto acerca de los dioses al que llamó “sagrado”<sup>14</sup>. Jámblico concretó aún más el papel que Pitágoras había desempeñado en relación con Orfeo: “dicen que Pitágoras era el celador de la interpretación de Orfeo y que honraba a los dioses de una manera semejante a Orfeo”. A continuación, Jámblico añade que Pitágoras había compuesto una filosofía y un culto divino cuyas características había aprendido de los órficos, de los caldeos, de los magos y de la iniciación de los misterios de Eleusis”<sup>15</sup>.

Proclo, por su parte, basándose en el testimonio de Jámblico, añade que Pitágoras aprendió en Tracia la doctrina que Orfeo había transmitido “mediante palabras secretas” gracias a un iniciado de nombre Aglaofamo, del que tan sólo sabemos que habría sido el introductor de Pitágoras en las iniciaciones y teología órficas<sup>16</sup>. El pasaje de Proclo confirma que Pitágoras plasmó esos conocimientos en un *hieros logos*, un “relato sa-

<sup>9</sup> L. Brisson muestra su desconfianza ante este testimonio de Ión de Quíos al argumentar que es poco probable que Pitágoras y los pitagóricos hubieran atribuido poemas a Orfeo, porque eran conocidos por no haber dejado nada escrito. L. Brisson “Nascita di un mito filosofico: Giamblico (VP. 146) su Aglaophamos”, en M. Tortorelli, A. Storch, A. Visconti (eds.) *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell' Antichità*, Napoli, 2000, p. 246.

<sup>10</sup> Cic. *ND* I 38, 107.

<sup>11</sup> D. L. VIII 42.

<sup>12</sup> Clem. Al. *Strom.* I 131.

<sup>13</sup> Cf. Gal. *Phil. Hist.* 56; Aët. *Plac.* 2, 13, 15; Clem. Al. *Strom.* 5, 8, 49.

<sup>14</sup> Iamb. *VP* 146.

<sup>15</sup> Iamb. *VP* 151.

<sup>16</sup> Esta ignorancia ha inducido a suponer que este personaje habría sido “una invención debida a Jámblico mismo con la finalidad de establecer la existencia de una conexión objetiva entre Orfeo y Pitágoras”, L. Brisson “Nascita di un mito filosofico: Giamblico (VP. 146) su Aglaophamos”, en M. Tortorelli, A. Storch, A. Visconti (eds.) *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell' Antichità*. Napoli 2000, p. 240.

grado”, y que gracias a Pitágoras “llegó a los griegos el conocimiento de los dioses que procedía de la tradición órfica”<sup>17</sup>.

Según estos testimonios, la influencia del orfismo en la conformación de la filosofía de Pitágoras habría sido tan grande que le habría inspirado incluso a elaborar un culto a los dioses relacionado con los números: “(sc. Pitágoras) extrajo de los órficos la sustancia de los dioses limitada por el número. Por medio de estos números hizo un extraordinario conocimiento y el culto más afín a los dioses según el número”<sup>18</sup>. De hecho, se han establecido paralelismos entre la cosmogonía órfica que relata el origen del cosmos a partir de una profundidad infinita, un mar infinito, de la que, tras sucesivas mezclas y torbellinos, se formó un huevo del que surgió el dios primordial de la teogonía órfica, Fanes, con la formación del Uno, generador de los demás números, según la *aritmogonía* pitagórica mencionada por Aristóteles en la *Metafísica*<sup>19</sup>.

A partir de este tipo de usos del nombre de Orfeo y de algunos aspectos míticos y doctrinales se habría conformado el entramado que hoy conocemos como “órfico-pitagórico”. Es más, existen indicios suficientes para suponer que el pitagorismo acabó apropiándose de la noción órfica de la inmortalidad del alma y sus correspondientes premios y castigos en el más allá. En otras palabras: la teoría órfica, conocida como *soma-sema*, de que el cuerpo es la tumba del alma, en castigo de una antigua pena de la que los hombres deben purificarse, fue incorporada por el pitagorismo para consolidar su propia teoría acerca de la transmigración de las almas. Como ya han advertido otros estudiosos, habría existido en Grecia una metempsicosis pitagórica “sin matices morales” que no tendría como objetivo la liberación del ciclo de reencarnaciones, sino que sería la consecuencia lógica de su concepción animista del cosmos<sup>20</sup>.

Lo novedoso que se incorpora en la noción de trasmigración que poseían los pitagóricos es el aspecto moral órfico que se deriva, en palabras de F. Cornford, de que “la reencarnación expie alguna falta original y que el alma individual persista, cargando el peso de su responsabilidad inalienable, a través de un ciclo de vidas, hasta que purificada por el sufrimiento, escape para siempre”<sup>21</sup>. De este modo, Pitágoras se habría apropiado de elementos doctrinales órficos que ya existían combinándolos con la noción

<sup>17</sup> Procl. *In Ti.* III, 168, 9.

<sup>18</sup> Iamb. *VP* 147.

<sup>19</sup> Arist. *Metaph.* 1091a 13-18. “Parece como si los pitagóricos de los que habla Aristóteles hubiesen imitado especialmente su doctrina del número de esta cosmogonía órfica”, W. Burkert, “Orpheus und die Vorsokratiker. Bemerkungen zum Derveni-Papyrus und zur pythagoreischen Zahlenlehre”, *Antike und Abenland*, 14, 1968, p. 109; Ch. Riedweg, *Pythagoras*, München, 2002, pp. 117-119.

<sup>20</sup> W. Stettner, *Die Seelenwanderung bei Griechen und Römern*, Berlin, 1934, pp. 7-19. Cf. G. Casadio, “La metempsicosi tra Orfeo e Pitagora”, en Ph. Borgeaud (ed.), *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, 1991, p. 142.

<sup>21</sup> F. M. Cornford, “Mysticism and Science in The Pythagorean Tradition”, *Classical Quarterly*, 16, 1922, p. 141.

de que el alma está sometida a continuas transmigraciones<sup>22</sup>. Esta nueva doctrina “órfico-pitagórica” habría sido recogida en el *hieros logos* que se adjudica a Pitágoras.

En definitiva, la férrea estructura de la secta pitagórica, frente a la inexistente o, en cualquier caso muy débil, organización órfica<sup>23</sup>, permitió a los pitagóricos usar a su gusto la figura de Orfeo y los elementos doctrinales órficos. Se generó así el “orfismo-pitagorismo”, expresión con la que se describe la fusión resultante del orfismo reelaborado por Pitágoras y sus seguidores.

### B. Platón

Todo indica que Platón, de un modo parecido a como lo hicieran los pitagóricos, incorporó en su propio sistema filosófico numerosos elementos órficos, relacionados principalmente con la noción de inmortalidad del alma y su destino en el Más Allá. Esto es lo que al menos parece sugerir la conocida afirmación de Olimpiodoro de que Platón había parafraseado a Orfeo en toda su obra<sup>24</sup>.

En efecto, Platón, partiendo de la tesis de la inmortalidad del alma de procedencia órfico-pitagórica, estructuró su sólido sistema filosófico. Además, utilizó terminología órfica, como el concepto de iniciación, ligado con la noción de reminiscencia, para exponer con maestría y originalidad su pensamiento.

Como muestra de su método expositivo servirá el siguiente pasaje del *Menón* en el que Platón relacionó la noción de inmortalidad del alma con un “antiguo duelo”, teoría que, en este caso, Sócrates afirma haber oído de “hombres y mujeres sabias en asuntos divinos” y “de Píndaro y de muchos otros poetas divinos”: “los que lo dicen son sacerdotes y sacerdotisas que se preocupan de las cosas que practican y son capaces de dar razón de ello. Pero también lo dice Píndaro y muchos otros de los poetas que son divinos. (...) Afirman, en efecto, que el alma del hombre es inmortal y que unas veces acaba, lo que los hombres llaman morir, y otras veces vuelve a nacer, pero que nunca se destruye. Por esto se hace necesario pasar la vida lo más justamente posible. Porque de quienes ‘Perséfone acepte el castigo de un antiguo duelo, de estos devuelve, al noveno año, las almas hacia el alto sol, de las que surgirán nobles reyes y hombres impetuosos en fuerza y grandes en sabiduría. Y durante el tiempo restante serán llamados héroes castos por los hombres’”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> “Parece muy probable, dado el carácter de los dos sistemas, y en particular por el hecho de que el pitagorismo adopta el orfismo en su seno y al mismo tiempo posee un sistema para reforzarlo, que el dogma órfico ya había sido formulado, al menos en sus líneas generales, cuando Pitágoras fundó su hermandad”, W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek religion*, Princeton, 1952, p. 220.

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión *vid.* W. Burkert, “Craft Versus Sect: The Problem of Orphics and Pythagoreans”, en B. F. Meyer y E. P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition*, Philadelphia, 1982, pp. 1-22.

<sup>24</sup> Olymp. In *Phd.* 10, 3.

<sup>25</sup> Pl. *Men.* 81a-c.

Tras esta cita de Píndaro, Platón insiste de nuevo en postular que el alma es inmortal, introduciendo, además, la noción de reminiscencia, en una buena muestra de su capacidad de trasladar conceptos doctrinales órficos a su propio sistema filosófico:

“El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces y visto tanto todas las cosas de aquí como las del Hades no hay nada que no haya aprendido. De manera que no es asombroso que pueda recordar acerca de la virtud y otras cosas que ya conocía. (...) En efecto, el indagar y el aprender es todo reminiscencia”.

Es sobre este ciclo de las almas sobre el que Platón construye su entramado ético-epistemológico: Los hombres deben dedicar su vida a purificar su alma para llegar a la muerte con el máximo grado de pureza para así zafarse definitivamente del ciclo de las reencarnaciones y pasar el resto de la eternidad junto a los dioses.

En el *Gorgias*, Platón, en el contexto de la disputa entre Sócrates y Calicles, desarrolló de nuevo estas ideas con una terminología iniciática de fuerte sabor órfico. Así, tras citar a Eurípides y preguntarse “¿quién sabe si el vivir es morir y el morir, vivir?”, Platón alude a la noción órfica del *soma-sema*: “pues yo he oído de alguno de los sabios que nosotros ahora estamos muertos y que nuestro cuerpo, *soma*, es una tumba, *sema*”. A continuación menciona a un “hombre ingenioso, siciliano o itálico, que expresándose de manera mítica, a los insensatos, *anoetous*, los denominó no iniciados, *amuetous*”. El pasaje finaliza con el recordatorio del conocido castigo órfico que aguarda en el Hades a los no iniciados: transportar agua a un tonel agujereado con un cedazo agujereado. Sócrates explica que, según el hombre ingenioso que se lo refirió, el castigo simboliza la falta de memoria y olvido de los ignorantes-no iniciados: “estos son en el Hades los más desgraciados, los no iniciados, y llevarían agua hacia un tonel agujereado con un cedazo también agujereado. Y dice quien me lo relató que el cedazo es el alma y comparó el alma de los insensatos a un cedazo porque está agujereada y no puede retener nada por su falta de fe y olvido”<sup>26</sup>. Llegado este momento Sócrates se ve obligado a reconocer la dificultad de entender estas nociones órficas al sugerir a Calicles que “estas afirmaciones son extrañas, pero explican lo que quiero demostrarte”.

Gracias a un conocido pasaje del *Crátilo* sabemos que Platón está utilizando conceptos órficos, aunque siguiendo su propio criterio de interpretación. De hecho, Platón fue muy explícito a la hora de atribuir a los órficos la teoría de que el alma se encuentra encerrada en el cuerpo para expiar un castigo:

“Algunos dicen que esto (*sc.* el cuerpo, *soma*) es la tumba (*sema*) del alma, como si esta estuviera enterrada en el momento presente y, puesto que por medio de este el alma indica (*semainei*) las cosas que indica, también esto se denomina correctamente “señal” (*sema*). Y me parece que fueron sobre todo los seguidores de Orfeo los que pusieron este nombre porque pagando el alma un castigo por lo que debe pagarlo, lo tiene como un recinto, mientras se preserva (*soxetai*), a imagen de una cárcel. Y, en efecto,

<sup>26</sup> Pl. *Grg.* 493a-c.



el cuerpo es la salvación (*soma*) del alma, como este se llama, hasta que haya pagado lo que debe, y no es necesario cambiar ni una letra”<sup>27</sup>.

Por este motivo, para Platón, en un ejemplo extraordinario de su capacidad de transponer terminología órfica, la verdadera iniciación filosófica consiste en abandonar las impurezas causadas por el cuerpo para “iniciarse en las iniciaciones perfectas, y alcanzar así la perfección, *teleous aei teletas teloumenos, teleos ontos monos gignetai*. El iniciado, en definitiva, es aquel que alcanza un perfecto conocimiento de aquello en lo que se inicia, es decir, el conocimiento de las verdades eternas, la contemplación “del brillo de la belleza”, acompañando a los dioses inmortales. Contemplación que, según el uso platónico de la doctrina órfica, sólo puede alcanzarse “iniciándonos en las visiones íntegras, simples, inmóviles y felices y que observamos en su luz pura, estando purificados sin la marca, *asemantoi*, que ahora nos rodea y que denominamos cuerpo, prisioneros como si se tratase de una ostra”<sup>28</sup>.

### C. Los estoicos

Los primeros filósofos estoicos también recurrieron a los poetas, entre ellos Orfeo, para afianzar su teoría filosófica: En efecto, Cicerón sostuvo que Crisipo “quiere acomodar las fábulas de Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero a las cosas que él mismo había dicho acerca de los dioses inmortales, para que incluso los más antiguos de los poetas, que ciertamente no las habían conjeturado, pareciese que habían sido estoicos”<sup>29</sup>.

Algunos indicios sugieren cuál podría haber sido el uso estoico de los versos adjudicados a Orfeo. En efecto, Plutarco confirma que los estoicos recitaban el conocido verso “Zeus es el principio, Zeus es el final, todas las cosas se originan a partir de Zeus”<sup>30</sup> cuando “se hacía necesario corregir y enderezar los pensamientos sobre los dioses al embargarles alguna inquietud o extravío”<sup>31</sup>. Los estoicos, en definitiva, podrían haber adoptado los versos órficos que más se ajustaban a su ideal de divinidad, llegando, incluso, a considerar este verso como un lema propio, por la claridad con que expresaba el omnímodo poder de Zeus. Además, y como han señalado algunos estudiosos, hay in-

<sup>27</sup> Pl. *Cra.* 400b-c. Platón ofrece dos etimologías distintas, la propiamente órfica que hace proceder la palabra *soma*, “cuerpo”, de *sema*, “señal” y la suya propia, que deriva *soma* de *soxetai*, “salvar”, “preservar”. Sobre esta cuestión *vid.* A. Bernabé, “Una etimología platónica: *soma-sema*”, *Philologus* 139, 1995, pp. 204-237. En cualquier caso, este importante pasaje deja bien claro que la doctrina órfica asociaba la reencarnación del alma a un castigo que esta debía expiar.

<sup>28</sup> Pl. *Phdr.* 250 bc.

<sup>29</sup> Cic. *ND* I 41. Cicerón coincide en su observación con Filodemo, *P. Herc.* VI 16.

<sup>30</sup> Platón en *Leyes* 715 alude a este mismo verso, que atribuye a un “antiguo relato” para afianzar el poder de la divinidad y la justicia. Sobre esta cuestión, *vid.* F. Casadesús, “Influencias órficas en la concepción platónica de la divinidad. (*Leyes* 715e 7-717a 4)”, *Taula*, 35-36, 2002, pp. 11-18. El escolio del pasaje platónico (317 Greene) recuerda que Platón estaba aludiendo al verso órfico.

<sup>31</sup> Plu. *De com. not. contra stoic.*, 1074d-e.

dicios suficientes para sospechar que los primeros filósofos estoicos manipularon o modificaron algunos versos del Himno órfico a Zeus con la intención de “estoizarlos”<sup>32</sup>.

Asimismo, también se ha sugerido que los estoicos realizaron algún tipo de ritos iniciáticos. Galeno, por ejemplo, menciona que los estoicos expresaban algunos aspectos de su doctrina en secreto, *esoterikon*, y que consideraban no iniciados, *aneiskatos*, a los ignorantes e incapaces de aprender<sup>33</sup>. De hecho, utilizaron terminología propia de los ambientes iniciáticos para expresar su doctrina: “(sc. Cleantes) sostenía que los dioses son figuras místicas y denominaciones sagradas y afirmaba que el sol es el portador de la antorcha, y que el cosmos es un misterio y llamaba “iniciados” a los inspirados en los asuntos divinos”<sup>34</sup>. Asimismo, Crisipo estableció un paralelismo entre las iniciaciones y los estudios de física relacionados con una explicación teológica: “en los estudios de la física el punto extremo está en relación con la argumentación acerca de los dioses, por lo que llamaron “iniciaciones” a su exposición”<sup>35</sup>. El propio Crisipo había definido las iniciaciones, *teletai*, siguiendo su inclinación por explicar etimológicamente los términos, como procedentes de la palabra *teleutaious*, “finales”, “extremas”: “como las argumentaciones, *logous*, que se dicen razonablemente acerca de los dioses. Pues estas se expresan las últimas y se enseñan a todos, teniendo el alma una reserva, estando retenida y pudiendo callar ante los no iniciados”<sup>36</sup>.

Vistas todas estas utilizaciones del nombre de Orfeo, de los poemas que se le atribuían y de aspectos esenciales de la doctrina órfica, por parte de una variopinta gama de personajes, desde magos e individuos sin escrúpulos a los más ilustres filósofos, no nos queda más que plantear, a modo de hipótesis, si lo que entendemos actualmente como “orfismo” no fue, en realidad, más que el conjunto de toda esta amalgama de usos y abusos a las que se vio sometido su nombre. Es decir, si el orfismo, no habría sido más que el resultado de su continua transformación en manos de todos aquellos que se apoyaron en Orfeo atraídos por su irresistible y mítico carisma.

---

<sup>32</sup> “La tardía poesía órfica compuesta durante la época helenística y posthelenística representa una amalgama de frases y líneas enteras de versos tomados de una literatura órfica anterior (tal como ahora lo sabemos con certeza a partir del Papiro de Derveni) combinado con un nuevo material escrito en un novedoso lenguaje y estilo contemporáneo. Es importante anotar que, incluso en el caso de pasajes muy probablemente adaptados de un modelo más antiguo, hay signos de intentos deliberados de substituir una dicción y terminología modernas. Lo que es más, las afinidades predominantes y extendidas de estos tardíos textos órficos —tanto en el ámbito lingüístico como filosófico— son estoicos”, P. Kingsley, *Ancient philosophy Mystery, and Magic*, Oxford, 1995, p. 124.

<sup>33</sup> Gal. *De Plac. Hp. et Pl.* 3, 4, 12-13.

<sup>34</sup> J. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Stuttgart, 1964, vol. I, fr. 538. El texto presenta distintas lecturas que, sin embargo, no alteran su sentido iniciático y místico.

<sup>35</sup> Plu. *De Stoic. Rep.* 1035 a.

<sup>36</sup> J. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Stuttgart, 1964, vol. II, fr. 1008.

## IL DISCORSO GIUSTO S'ARRENDE (ARISTOFANE, NUVOLE 1102-4)

ANGELO CASANOVA  
Università di Firenze

Mi sono già occupato ripetutamente altrove delle *Nuvole* aristofanee, cercando di chiarire alcuni dei molti problemi che il testo a noi pervenuto pone all'interprete, sia illustrando in generale la questione della revisione della commedia<sup>1</sup> e la sua datazione<sup>2</sup>, sia illustrando in particolare la mia interpretazione dell'agone tra Discorso Giusto e Discorso Ingiusto<sup>3</sup>, un brano che non compariva nell'edizione delle *Nuvole* rappresentate nel 423 a.C., ma fu scritto da Aristofane in vista di una seconda edizione che non fu poi portata a termine.

In onore dell'amico José García López, finissimo interprete e traduttore di testi antichi, esperto commentatore di testi teatrali, arguto intenditore di comico, mi sia consentito soffermarmi semplicemente sull'interpretazione di *Nub.* 1102 ss., gli ultimi versi pronunciati dal Discorso Giusto, a chiusura dell'agone.

Ecco anzitutto il testo secondo la recente edizione di Giulio Guidorizzi<sup>4</sup>:

ἡττήμεθ', ὧ κινούμενοι.  
πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου θοιμάτιον, ὥς  
ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

La stessa edizione ci dà la bella traduzione di Dario Del Corno:

---

<sup>1</sup> "La revisione delle *Nuvole* di Aristofane", *Prometheus* 26, 2000, pp. 19-34. Cf. "Parodia filosofica e polemica letteraria nelle *Nuvole* di Aristofane: qualche riflessione", in: *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno Pisa 7-9 giugno 1999, a cura di G. Arrighetti, Pisa 2000, pp. 367-376; "Incendio finale nel teatro classico: *Nuvole* e *Troiane*", in: *Poikilma. Studi in onore di Michele R. Cataudella*, La Spezia 2001, I, pp. 279-289.

<sup>2</sup> Vid. "Iperbolo e i comici", *Prometheus* 21, 1995, pp. 102-110.

<sup>3</sup> Vid. in particolare "La difesa dell'educazione tradizionale nell'agone delle *Nuvole* di Aristofane", *Atti del Simposio Internacional Escuela y Literatura en la Grecia antigua*, Salamanca, 17-19 Noviembre 2004, a cura di J. A. Fernández Delgado, in corso di stampa.

<sup>4</sup> *Aristofane, Le Nuvole*, a cura di G. Guidorizzi, Introd. e trad. di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 1996.

“Ho perduto, voi fottuti!  
Prendete il mio mantello, in nome degli dèi:  
sono un disertore, passo dalla vostra parte”.

La traduzione stessa evidenzia che c'è una piccola difficoltà nella punteggiatura nel testo (come in altre edizioni del passato): siccome il verbo iniziale è alla prima persona plurale, ὦ κινούμενοι “voi fottuti” non può appartenere alla stessa proposizione. Altrimenti il testo rischia di significare “io e voi siamo stati sconfitti”, mentre i κινούμενοι (cioè l'intero stuolo formato dal Discorso Ingiusto e da tutti quelli del Pensatoio, più –stando al testo– la maggior parte degli spettatori) hanno clamorosamente vinto, non perso. Il vocativo appartiene dunque alla proposizione successiva, che ha come verbo δέξασθε, e la punteggiatura giusta è quella di Dover<sup>5</sup>, di Sommerstein<sup>6</sup>, di Mastromarco<sup>7</sup> (e di molti altri editori):

ἡττήμεθ'. ὦ κινούμενοι,  
πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου θοιμάτιον, ὥς  
ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

Una traduzione vivace può essere quella recente di Alessandro Grilli<sup>8</sup>:

“Abbiamo perso. Razza di culaperti, tenete, eccovi il mio mantello: passo dalla vostra parte”.

A questo punto, naturalmente, resta da chiarire con precisione a chi sono rivolte queste parole: cosa che ha sempre costituito un piccolo ma non trascurabile problema.

Dover, nel suo ampio e celebre commento, precisa che “Right now treats Wrong and the audience together as one side in the battle which he has lost” (p. 228): un giudizio sicuramente condivisibile. Il linguaggio è di stampo militare e presenta la resa dello sconfitto, e addirittura il suo passaggio al nemico.

Tuttavia, nella nota successiva, Dover fa una distinzione sicuramente fuorviante: “Obviously, however, those addressed in δέξασθε, before Right starts running, cannot be the same as the people to whom he is deserting” (e ne conclude che δέξασθε sarà diretto a Strepsiade e Fidippide, cui getta il mantello prima di slanciarsi tra il pubblico). Io non ho dubbi che tale interpretazione sia sbagliata. Nel testo non c'è alcun elemento che faccia pensare ad una distinzione fra due diversi tipi di “voi”: e il πρὸς ὑμᾶς del v. 1104 non comprende certo Strepsiade e suo figlio. Né vedo elementi per affermare che “Right starts running”.

<sup>5</sup> *Aristophanes, Clouds*, ed. with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford 1968.

<sup>6</sup> *Aristophanes, Clouds*, English and Greek, by A. H. Sommerstein, Warminster 1982.

<sup>7</sup> *Commedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco, vol. I, Torino 1983.

<sup>8</sup> *Aristofane, Le Nuvole*, Introd. trad. e note di A. Grilli, testo greco a fronte, Milano 2001, p. 223.

Enzo Degani, in una nota del 1990 riedita recentemente<sup>9</sup>, argomenta con decisione che il “voi” κινούμενοι si debba riferire al pubblico e, riprendendo in parte un’osservazione di G. Hermann<sup>10</sup>, intende che il Discorso Giusto sceglie il partito degli spettatori ed esce di scena andando tra il pubblico. Una tale interpretazione era stata sostenuta non solo da Hermann, ma anche da Rogers e da altri<sup>11</sup>.

Ora, io credo che l’uscita di scena di un attore attraverso il pubblico debba considerarsi un’eventualità improbabile e macchinosa nel teatro greco, proprio per le sue strutture. La *cavea* circolare, rialzata, del teatro greco è certo una difficoltà reale per una tale uscita, senza contare il fatto che l’assenza di ‘buio in sala’ non consente affatto all’attore di ‘sparire’ inosservato<sup>12</sup>. Per di più, ricordiamo che l’attore ha sempre dei precisi doveri di rientro per impersonare altri personaggi sulla scena. E, soprattutto, ritengo che il testo di Aristofane non contenga nessuna ‘indicazione registica’ per una tale uscita e s’intenda meglio senza introdurre questa forzatura.

L’origine delle incertezze esegetiche si può far risalire, a mio avviso, agli *scholia vetera* alla commedia. In essi infatti si rileva che il personaggio si libera del mantello ἵνα εὐχερῶς αὐτομολήσῃ (β) o ἵνα ἐξ ἑτοίμου καὶ εὐχερῶς χωρήσῃ πρὸς αὐτούς, καὶ μὴ ἐμποδίζοιτο τῷ δρόμῳ (α), che è un commento assolutamente sciocco, a mio avviso autoschediastico, ed induce in errore. Come ricorda Degani, già il Brunck<sup>13</sup> contestava tali *scholia* e rilevava che nel testo il personaggio lancia il mantello agli uomini del Pensatoio, perché il sacrificio del mantello è condizione per accedere all’interno (cf. v. 498). Al contrario, Hermann e Degani (come già Rogers, e altri) vi hanno trovato sostegno per argomentare la loro interpretazione del brano come fuga precipitosa per trovar rifugio tra gli spettatori.

Ora, nel suo commento Dover ricordava che un uomo si toglie il mantello per fuggire meglio ai suoi inseguitori o per battersi; e ne traeva la curiosa conclusione: “hence a hoplite’s slave would discard it when deserting in the field”. Ma —a parte che così si torna all’idea della fuga e della corsa, di cui a mio avviso nel testo non c’è traccia— l’osservazione di Dover è incompleta e non esaurisce le possibilità. Ci sono almeno altre due eventualità che Dover non ha considerato, entrambe più pertinenti al nostro caso: in città, il mantello si consegna entrando in casa altrui per un soggiorno più o meno lungo (si dà al padrone di casa o ai suoi servi), mentre in guerra un uomo può consegnare il mantello al nemico come segno di resa, come può consegnare le armi, le insegne, la bandiera, i suoi beni. Il nostro caso riunisce curiosamente entrambe

<sup>9</sup> E. Degani, “Appunti per una traduzione delle *Nuvole* aristofanee”, *Eikasmòs* 1, 1990, pp. 119-145 = *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Hildesheim-Zürich-New York, 2004, I, pp. 387-413.

<sup>10</sup> Lipsia 1830<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> B. B. Rogers, *The Clouds of Aristophanes*, London 1930<sup>2</sup>. Per un panorama delle vecchie interpretazioni del passo si veda L. M. Stone, “A Note on *Clouds* 1104-5”, *CPh* 75, 1980, pp. 321-322 e n. 3.

<sup>12</sup> Osservazioni analoghe ha fatto G. Guidorizzi *ad loc.*

<sup>13</sup> R. Fr. Ph. Brunck, London 1823. Cf. J. van Leeuwen, *Aristophanis Nubes*, Leyden 1898 (=1968).

le situazioni: siamo infatti davanti al Pensatoio e tutti ricordano che Socrate ha già imposto a Strepsiade di consegnare il mantello al suo ingresso nella scuola: chiaramente egli ha trasformato un uso di buona educazione in una norma rigida, perché è un ladro di mantelli (cf. v. 179, 497-8, 856, 1498). In questo momento però, il Discorso Giusto usa un linguaggio militaresco: sta dichiarando la sua resa e la sua intenzione di passare al nemico. Con questo s'arriva dunque a riprendere l'argomentazione proposta brevemente da Laura M. Stone nel 1980,<sup>14</sup> che secondo me non è stata apprezzata adeguatamente.

Nel testo greco, ripeto, non c'è nessun segno di corsa o di fuga: siamo –metaforicamente– sul campo di battaglia: dopo la sconfitta, il personaggio s'arrende, consegna le sue armi, le sue insegne o le sue bandiere, è a discrezione del nemico: e chiede di poter disertare, entrando tra le fila opposte. È esattamente quello che il Discorso Giusto sta facendo. Con buona pace dello scoliaste ὡς ἐξάντομολῶ πρὸς ὑμᾶς non è finale, ma causale: “prendete il mantello che mi arrendo” (il verbo è dunque indicativo, non congiuntivo). Anzi, se osserviamo proprio il termine metaforico usato, ne possiamo ricavare una puntuale indicazione di linguaggio militare. Il verbo ἀντομολέω indica precisamente l'azione di chi diserta, ma, accompagnata da πρὸς e l'accusativo, non indica l'azione del disertore che abbandona i compagni scappando via di corsa (e buttando via anche le armi, per correre più in fretta, come confessava Archiloco), ma l'azione di chi diserta chiedendo di essere accettato tra le fila del nemico. E nemico del Discorso Giusto può essere solo il Discorso Ingiusto e gli altri appartenenti alla rovinosa scuola del Pensatoio. La consegna del mantello è esattamente il simbolo della resa e della rinuncia alle proprie insegne e ai propri averi.

Per di più, il significato militare dell'espressione nel contesto di questa commedia finisce per riallacciarsi ai significati occasionali e specifici: il Discorso Giusto s'arrende ai socratici “ladri di mantelli”, che lo pretendono sempre per iniziazione al gruppo e lo hanno ripetutamente richiesto a Strepsiade. Qui è giusto ripetere la citata osservazione della Stone, che è assolutamente perfetta: la consegna del mantello non vuole affatto facilitare la corsa, ma è la resa ai socratici che lo vogliono, anzi lo esigono. Per tutta la commedia la consegna del mantello è motivo di comicità ripetuta: Strepsiade lo ha già sacrificato, per entrare nel Pensatoio (e già al v. 856 suo figlio lo ha deriso per questo: διὰ ταῦτα δὴ καὶ θοῖμάπιον ἀπώλεσας;). Il Discorso Giusto compie ritualmente il gesto che tutti i nuovi adepti devono compiere per entrare nel Pensatoio (cf. v. 498). E, nel contempo, suggerisce tale gesto anche al prossimo adepto.

Mi si conceda un'ultima osservazione. Secondo me, l'agone delle *Nuvole* non è il confronto in cui “due potenti astrazioni a cui viene dato il nome di “discorso giusto” e “discorso ingiusto” vantano rispettivamente i meriti dell'antica educazione virtuosa e della nuova educazione libertina, con la vittoria scontata dell'immoralità”<sup>15</sup>, come spesso s'interpreta, ma uno straordinario pezzo di metateatro in cui due esponenti del Pensatoio recitano i due ruoli opposti, facendosi beffe della vecchia educazione e

<sup>14</sup> Nelle pagine citate alla n. 11.

<sup>15</sup> G. Paduano, *Aristofane. Gli Acarnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, Introd. trad. e note, Milano 1979, p. xiii.

rappresentandola come risibile e facilmente battuta. È una recita a soggetto che si ripete ogni giorno nel Pensatoio, o almeno ogni volta che càpita loro un potenziale cliente<sup>16</sup>. Una volta chiarito questo senso, mi sembra addirittura ovvio che –come la perorazione del Discorso Giusto non è stata una vera difesa o esaltazione dell'educazione tradizionale, ma una recita caricaturale, una scimmiettatura di essa– la conclusione dell'agone non può essere una fuga del personaggio dal Pensatoio, a cercar rifugio tra il pubblico. Nell'insieme dell'azione teatrale i due personaggi, che Socrate ha fatto uscire dal Pensatoio per convincere Strepsiade, ovviamente vi rientrano, indicandogli la via della resa e della consegna. E, teatralmente, è un'uscita assolutamente semplice e naturale.

---

<sup>16</sup> Ho illustrato specificamente tale interpretazione dell'agone delle *Nuvole* nelle mie pagine citate alla n. 3.

# EL DE CONSCRIBENDIS EPISTOLIS DE JUAN DE SANTIAGO: EDICIÓN Y ESTUDIO

J. DAVID CASTRO DE CASTRO  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. INTRODUCCIÓN

Se ha señalado recientemente que durante el periodo humanístico no puede percibirse en España un interés especial por la composición de manuales acerca del arte epistolar<sup>1</sup>. Contamos, sin embargo, además del célebre manual de Vives, con varios trataditos, originales o reelaborados a partir de notas de clase, escritos por españoles. Algunos de ellos han sido editados o estudiados recientemente. Si restringimos aún más el ámbito de estudio, limitándonos a la producción de miembros de la Compañía de Jesús en España, es preciso mencionar el *De conscribendis epistolis* de Bartolomé Bravo<sup>2</sup>, obra de notable interés y cierta influencia posterior. Pero no fue éste el único manual compuesto por un jesuita español, pues algunos años después de la aparición de la obra de Bravo el toledano Juan de Santiago compuso un pequeño tratado también llamado *De conscribendis epistolis*, que publicó en 1595 en Sevilla como apéndice de su *De arte Rhetorica*<sup>3</sup>. No tenemos noticias de la utilización efectiva de este manualito en las clases de la Compañía, lo cual no quiere decir, por supuesto, que no fuera usado.

---

<sup>1</sup> Ésta es la opinión de Á. L. Luján en el capítulo “El arte epistolar en la Universidad de Valencia” en la introducción a su edición de la *Dilucida conscribendi epistolae ratio* (1585) de J. L. Palmireno, en el CD-Rom editado por M. Á. Garrido Gallardo, *Retóricas del siglo XVI escritas en latín*, Madrid, 2004.

<sup>2</sup> Este manual fue editado en Pamplona en 1589 y contó con varias reediciones. M. Nieves Muñoz Martín ha estudiado esta obra junto con otros tratados de jesuitas, entre los que se incluye el de Juan de Santiago, en “Sobre artes epistolares jesuíticas: los tratados de Bartolomé Bravo, Juan de Santiago y Bartolomé de Alcázar”, en A. M. Martins Melo (ed.), *Actas do Congresso Humanismo Novilatino e Pedagogia*, Braga, 1999, pp. 249-366. También sobre Bravo puede verse el trabajo de J. Lawand, “La Retórica y la enseñanza: el *Liber De conscribendis epistolis* del jesuita Bartolomé Bravo” en Helena Beristáin (ed.), *Lecturas retóricas de la sociedad*, México, 2002, pp. 98-98, que lamentablemente no hemos podido consultar.

<sup>3</sup> El *De arte Rhetorica* ha sido editado por nosotros y está incluido en el CD-Rom mencionado en nota 1.



El tratado de Santiago es muy breve, apenas 10 páginas, frente a las 108 del *libellus* de Bravo en la edición de 1601, si bien sólo 32 de ellas son de teoría, mientras que el resto consiste en ejemplos. Al contrario que la obra de Bravo, que insiste notablemente en la dimensión práctica del aprendizaje y que aporta numerosos materiales y ejemplos para facilitar la labor del alumno, el tratamiento de Santiago posee un carácter eminentemente teórico y esquemático. No obstante, es evidente que, como en el caso de Bravo, los preceptos están encaminados a impulsar la ejercitación, especialmente estilística, de los alumnos<sup>4</sup>. Aunque en la obra sólo se menciona como autor de referencia a Cicerón, la presencia del Arpinate es mucho menor en Santiago que en el tratado de Bravo, lo que no es extraño dado el eclecticismo que el primero propugna en lo que a la imitación se refiere<sup>5</sup>. Por otra parte, el jesuita toledano aporta preceptos sólo para la composición de cartas latinas, con lo cual se diferencia, por ejemplo, del *De conscribendis epistolis* de Vives, que incluye las cartas en vernáculo. Comienza Santiago su tratado proponiendo una definición de epístola y una clasificación de las cartas<sup>6</sup>. La llamativa definición, cuyos orígenes remotos pueden rastrearse en Cicerón (ad Q. fr. 1, 1, 37 y fam. 2, 4, 1), es *oratio quae de re aliqua certiore facit absentem* (1, 2)<sup>7</sup>. Aspectos importantes en esta caracterización de la epístola son la utilización del término *oratio* y el énfasis en la función comunicativa de la carta. En efecto, Santiago define la epístola como un tipo de *oratio*<sup>8</sup>, y no, lo que constituye la práctica más habitual en la época (especialmente en la corriente que subraya que el estilo de una carta ha de ser más o menos tan coloquial como el de una conversación), como *sermo*. Con ello subraya, frente a los partidarios de la independencia de la carta respecto a la Retórica, la estrecha relación del arte epistolar con ésta. Tal subordinación es ya evidente al haber convertido su tratadito epistolar en apéndice del manual de Retórica<sup>9</sup>. Con ello se muestra claramente la posición del jesuita

<sup>4</sup> Muñoz Martín, *art. cit.*, p. 350; J. Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, 1996, p. 83.

<sup>5</sup> Muñoz Martín, *art. cit.*, p. 360.

<sup>6</sup> Este procedimiento de *definitio* y *divisio* es precisamente el que Santiago, al tratar del “método de doctrina” (§ 94), defiende en su *Retórica* como el más adecuado para la exposición de una cuestión.

<sup>7</sup> P. Martín Baños, en su reciente libro *El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600*, Bilbao, 2005, p. 498, considera esta definición como “retorizante”.

<sup>8</sup> Santiago no es el único en utilizar este término. Ya en *artes dictaminis* medievales y en humanistas de la primera época herederos de la doctrina medieval aparece el término, pues la carta es la forma por excelencia del discurso, que tiene ahora naturaleza escrita y ya no oral. Encontramos el término, por ejemplo, en la *Brevis introductio ad dictamen* (p. 1) de Iohannes Bonandree (s. XIV), en Paulo Camaldulense y F. Nigro. En cambio, F. J. Bardaxí distingue explícitamente en su *De conscribendis epistolis* (Valencia, 1564) entre *epistola* y *oratio* (16v).

<sup>9</sup> Sin embargo, precisamente el que la obra, en cuanto apéndice, posea una cierta independencia respecto a su *Retórica* parece indicar que la posición de Santiago no es tan extremada como la de Furio Ceriol, autor que, al igual que el propio Santiago, estaba claramente influido por el ramismo, y a quien el jesuita copia en muchas partes de su *Retórica*, cf. Muñoz Martín, *art. cit.*, p. 362. Furió considera la carta como ámbito propio de la Retórica y censura la publicación de obras de *conscribendis epistolis*, Martín Baños, *op. cit.*, p. 398.

en la discusión, frecuente en época humanística, sobre la necesidad o no de incluir el arte epistolar en el ámbito de la Retórica<sup>10</sup>. La carta es, pues, para Santiago un tipo de discurso que entra perfectamente en el terreno propio de la Retórica.

Por otra parte, la definición de Santiago subraya la utilidad de la carta aludiendo explícitamente a su función comunicativa: *de re aliqua certiozem facit absentem* (1, 3). Está también presente otro tópico frecuente en las definiciones de *epistola*, el de la superación de la ausencia<sup>11</sup>. No sigue, por tanto, nuestro tratado la línea de definiciones, más frecuente en la época y de larga raigambre clásica, en las que se caracteriza la epístola como una conversación entre amigos ausentes<sup>12</sup>. En este último grupo de definiciones cabe adscribir la de Erasmo, al menos en sus obras tempranas, si bien es preciso recordar la larga evolución doctrinal del roterodamense, que le conducirá finalmente a una actitud de rechazo de la limitación estilística aparejada a la interpretación rígida de una definición de esta naturaleza.

La definición de Santiago indica que el jesuita no está interesado en subrayar de manera especial o exclusiva el carácter coloquial de la epístola. No obstante, no deja de hacer alusión a éste, al rechazar con palabras que recuerdan a Erasmo, en el apartado dedicado a la elocución, la *affectedata locutio* y defender, en consecuencia, la *familiaritas* de la expresión. Sin embargo, matiza Santiago, también con Erasmo (*Libellus* I-II)<sup>13</sup>, que el carácter coloquial no ha de estar reñido con la elegancia (*ita tamen ut elegans sit sermo*, 4, 26-27). Además, introduce el principio de “decoro” al defender que, en las ocasiones en las que la materia requiera un estilo algo más alto, sea posible elevarlo para ajustarse así a la situación. Apoya su planteamiento recordando que en Cicerón es posible encontrar cartas escritas en ambos estilos. En consecuencia, en la línea del Erasmo más tardío, se acepta el carácter predominantemente coloquial de la carta, pero sin descartar la posibilidad de que el estilo se eleve en función de las circunstancias. No menciona Santiago virtudes de la carta frecuentemente estudiadas en otros tratados, como la brevedad o la claridad, ni hace referencia a la facultad que la epístola posee de reflejar el carácter del autor.

Divide Santiago los tipos de cartas en *simple* y *mixta*, clasificación que obtiene probablemente de Erasmo (*Libellus*, 181v)<sup>14</sup>. La epístola simple, que consta de un solo argumento, puede presentar distintas formas que caben en alguno de los tres géneros retóricos: demostrativo, deliberativo y judicial. La aceptación, en la estela erasmiana<sup>15</sup>,

<sup>10</sup> En la práctica, la enseñanza jesuítica utilizaba las cartas y su preceptiva en la enseñanza de la Retórica, pero también en la de diversos niveles de Gramática.

<sup>11</sup> Martín Baños, *op. cit.*, pp. 499-500.

<sup>12</sup> No obstante, al tratar el estilo, dice: *eiusmodi elocutio formaque dicendi esse debet, qualis cum amico priuato collocutio solet esse* (4, 24-25).

<sup>13</sup> Nos referimos a su *De componendis epistolis libellus* (Compluti, Miguel de Eguía, 1529).

<sup>14</sup> Esta distinción la toma Erasmo de Francesco Nigero, como señala J. R. Henderson, “Erasmo y el arte epistolar” en James J. Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento*, Madrid, 1999, p. 408. Bravo comienza su *Liber de conscribendis Epistolis* (Burgis, 1601) con una distinción entre *moralis*, *negotialis* y *mixta* (1r). Lo más habitual es la distinción entre *moralis* y *negotialis*.

<sup>15</sup> Erasmo, *Libellus* (183r). Añade, sin embargo, el humanista holandés que existen algunos tipos de cartas que no caben en ninguno de estos tres tipos (183v). El jesuita Bartolomé Bravo omite esta tripartición, Trueba Lawand, *op. cit.*, p. 84.

de esta tripartición supone un alejamiento de las posiciones ramistas<sup>16</sup>, defendidas en muchos pasajes de su *Retórica*. No se añade aquí, en cambio, una innovación de Erasmo en el *Opus*, el *genus familiare*, que sí está presente en otros manuales hispanos como, por ejemplo, el de Palmireno (21).

La epístola mixta, que puede dividirse a su vez en varios tipos diferentes, es una carta que responde a varias misivas o bien incluye una materia variada. Consigna Santiago las posibilidades de ordenación de las cuestiones tratadas (según vengan a la mente, orden cronológico, artificial) y algunos ejemplos de fórmulas de transición para pasar de la respuesta a una de ellas al tratamiento de la siguiente. Santiago sostiene que es de gran importancia mantener el orden en las epístolas que respondan a varias cartas. Esta ordenación coincide casi literalmente con la del *Libellus* de Erasmo (181v).

Santiago mantiene, como muchos de los defensores de una epístola de naturaleza retórica, la división de ésta en partes, heredada, con más o menos cambios, de la doctrina medieval<sup>17</sup>. Las partes de la epístola son, según Santiago<sup>18</sup>, cinco. La primera es la *salutatio*, cuya función es preparar al lector y en la que han de constar el nombre del remitente, el nombre del destinatario, la ocupación y la dignidad de ambos. En ella ha de evitarse la *assentatio*, como ya recomendaba Erasmo (con ilustres precedentes clásicos) en su *Libellus* (180r). Menciona Santiago de manera explícita la importancia de la utilización adecuada de los epítetos, aportando algunos ejemplos, que espiga, si no nos equivocamos, también del *Libellus* erasmiano. A continuación va el *exordium*, cuya función consiste en explicar la razón de la carta. Le sigue la *narratio*, que ha de explicar qué ha sucedido o qué se quiere que suceda. Tras ella encontraremos la *conclusio*, en la que se consigna lugar y fecha y se desea salud. Finalmente está la *superscriptio*, que permite indicar el destinatario de la carta.

Respecto a la *dispositio*, se plantea el orden en que es preciso abordar las distintas cuestiones, señalando en primer lugar que es preciso responder antes a las cartas públicas que a las privadas<sup>19</sup>. En todo caso prefiere que se utilice para decidir el orden en que se tratarán las cuestiones el “método de prudencia”, es decir, la selección de la estrategia más efectiva en cada caso en función de las circunstancias, al más rígido “método de doctrina”, que privilegia sobre cualquier otro criterio la claridad en la exposición<sup>20</sup>. Insiste, por otra parte, Santiago en su planteamiento retorizante al señalar que en la composición de la epístola simple han de seguirse los preceptos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* retóricas.

<sup>16</sup> Martín Baños, *op. cit.*, p. 398.

<sup>17</sup> Bartolomé Bravo también mantiene las partes, y lo hace, como nos recuerda Martín Baños, *op. cit.*, p. 429, “por mor de la utilidad y del ejercicio escolar”.

<sup>18</sup> Muñoz Martín, *art. cit.*, p. 362, subraya la correspondencia entre las partes estructurales y funcionales de la carta según Santiago y las de la epístola clásica, a pesar de que nuestro jesuita confunde en parte marco epistolar y cuerpo de la carta.

<sup>19</sup> Erasmo, *Libellus* (182r): *Aut primum publicis, deinde privatis de rebus scribimus, prius quae ad nos, deinde quae ad ipsum spectant.*

<sup>20</sup> Respecto al método de doctrina y al de prudencia según Santiago, puede consultarse el libro II de su *Retórica*, especialmente los párrafos 93, 125 y 126.

Una vez acabada la parte teórica general, pasa Santiago a la segunda parte del tratado, en la que, por brevedad, limita su tratamiento de los tipos de cartas a tres de ellas y, en concreto, a las más habituales: la epístola consolatoria, la petitoria y la gratulatoria. A partir de estos ejemplos, nos dice Santiago, el lector podrá reconstruir el procedimiento adecuado para los restantes tipos de cartas. El planteamiento es siempre el mismo: Santiago, tras señalar la *quaestio* de cada tipo de carta, aporta algunas claves sobre la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* propias de cada una.

En la epístola consolatoria la *quaestio* que se formula es “no hay que dolerse por los males”. Respecto a la *inventio*, se señala que todos los *argumenta* son adecuados para la composición. Santiago los va recorriendo y pone algunos ejemplos. En lo referente a la *dispositio* se distinguen dos partes, la consolación propiamente dicha y el ofrecimiento de ayuda. Dada la gran conmoción emotiva del destinatario, el “orden de prudencia” será mucho más efectivo que el de doctrina. Respecto a la *elocutio*, Santiago hace un catálogo de los tropos y figuras más frecuentes: metáfora y alegoría, de entre los primeros; epanalepsis, de las figuras de dicción y prolepsis, preterición, ocupación y subjeción, de las de pensamiento.

La epístola petitoria o comendaticia tiene por *quaestio* “debes hacer lo que te pido” o “debes ocuparte de esta persona a la que te recomiendo”. En el tratamiento de la *inventio* se señalan las tres partes de cualquier petición: la legitimidad y honestidad de la petición, la demostración de que el destinatario tiene capacidad de satisfacerla y la solicitud en sí misma. Es posible hacer uso de todos los argumentos. En lo que toca a la *dispositio*, se señala la conveniencia de decidir si es más adecuado utilizar el método de doctrina o el de prudencia. Respecto a la *elocutio*, es frecuente el uso de la preterición y la ocupación, aunque también pueden utilizarse otras figuras en función de las circunstancias.

En la epístola gratulatoria la *quaestio* consiste en el agradecimiento por la obtención de un favor o beneficio. Consta de tres partes: reconocimiento del bien obtenido; elogio de quien lo ha concedido y promesa de alguna contrapartida, como, por ejemplo, un agradecimiento eterno. En el tratamiento de la *inventio* se señala que es posible utilizar todos los argumentos, aunque destaca entre todos ellos la comparación. La *dispositio* se regirá por los principios señalados en su tratado de *Retórica* acerca del método de doctrina y de prudencia. En la *elocutio* se señala que las figuras de lengua son frecuentes, mientras que las de pensamiento lo son mucho menos, salvo la preterición, el apóstrofe y la corrección. Muy apropiado para este tipo de epístola es el uso de la *concininitas* y el ritmo. Es interesante señalar que, para ejemplificar, alude a tres discursos de Cicerón (el *Pro Marcello* y dos discursos posteriores a su retorno del exilio).

En definitiva, el pequeño tratadito de Santiago pretendía, sin duda, ser una herramienta auxiliar básica, clara y bien ordenada, destinada a la docencia. Llamen la atención su extrema brevedad y su carácter casi exclusivamente teórico. Un guión, por tanto, que cada profesor expandiría y ejemplificaría en clase a voluntad. El carácter ecléctico de la doctrina de Santiago queda patente por su combinación de elementos de distinto origen, que conduce a que conceptos ramistas se combinen, por ejemplo, con una clara influencia del Erasmo del *Libellus* y con rasgos que, aunque presentes

en algunos tratados de la época, recuerdan en gran medida la doctrina sostenida desde época medieval.

## 2. TEXTO<sup>21</sup>

### DE CONSCRIBENDIS EPISTOLIS, APPENDIX AD ARTEM RHETORICAE.

[1] Epistola est oratio quae de re aliqua certiore facit absentem. Ea uel simplex est, uel mixta. Simplex in certo orationis genere consistit, id est, simplici argumento constat. Mixta circa uaria orationis genera uersatur. Vnde quae simplex est distribui potest in demonstratiuam, deliberatiuam et iudicalem. Mixta uero in mixtas alias formas. Nam uel una epistola ad multas atque diuersas respondemus, uel res maxime diuersas una epistola complectimur; cuius exempla esse possunt, cum multae Ciceronis epistolae, tum illa ad Q. Fratrem cuius initium est: *Ad quartum nonas Iunias*, etc. <ad Q. f. 2, 14>

[2] [257] In hoc genere aut quidquid in mentem uenit effundemus, aut a tempore rerum ordinem sumemus, aut certe ordinem nos ipsi confingemus. Si ad plures epistolas una respondere sit necesse, ordine id faciemus et huiusmodi transitionibus utemur: *Habes de primis literis, de alteris nunc accipe; respondi ad secundas, iam audi de proximis*, etc.

[3] Iam de partibus epistolae dicamus. Atque illae quinque in uniuersum numerari possunt, uidelicet, salutatio, exordium, narratio, conclusio et superscriptio. Salutatio legentem praeparat constatque nomine scribentis et eius ad quem scribit et utriusque officio et dignitate, ut si diuus Paulus ad diuum Petrum hac ratione scribat: *Paulus, doctor gentium, Petro, Ecclesiae principi, salutem in Christo*, etc. In exordio causam explicat quae eum ad scribendum impulit, ut: *Cum te impense diligam ac ut uicarium Christi colam, rerum quae apud nos geruntur uolui certiore facere*, etc. Iam uero in narratione dicet quid factum sit quidue fieri uelit, ut: *Ingenti malorum tempestate*

---

<sup>21</sup> Hemos realizado la transcripción del texto a partir del ejemplar de la BN de Madrid R 28360 de la obra: *IOANNIS / IACOBI, SIVE DE SAN- / tiago e Societate Iesu de arte Rhetorica libri / quatuor: in quibus eiusdem artis praecepta / artificiosa methodo explicantur ad Elo- / quentiam comparandam. / Ad cuius finem pro appendice additum est brevissimum / opusculum de conscribendis epistolis cum / indice totius operis. (ESCUDO) Hispali excudebat Ioannes Leonius. / Anno. 1595*, pp. 256-265. Nos atenemos a los criterios que ya seguimos en la edición de la *Retórica* de Santiago, de la que este tratado constituye un apéndice, incluida en el CD-Rom coordinado por M. Á. Garrido Gallardo, *Retóricas del siglo XVI escritas en latín*, Madrid, 2004. Hemos respetado el texto original, manteniendo sus características, a excepción de la regularización de v/u, que en el original sigue la convención mecánica de v- inicial y -u- en interior de palabra. Hemos modernizado la puntuación, desarrollado las abreviaturas y mantenido el uso de mayúsculas y minúsculas. Señalamos en cursiva las frases que Santiago propone como ejemplo. Numeramos entre paréntesis cuadrados los párrafos y señalamos los números de página del original también entre paréntesis cuadrados, pero en negrita. Corregimos únicamente un par de claras erratas (*nonas* por *novas* 1, 7 y *fere* por *ferae* 11, 15).

*iactamur. Proinde et consiliis tuis et precibus multum indigemus*, etc. Conclusio locum et tempus indicat, et bene rursus precatur, ut: *Vale. Datis Ephesi calendis Ianuariis*. Denique superscriptio designat quis ille sit ad quem mittitur epistola, ut: *Ad summum Ecclesiae Pontificem, divum Petrum*, etc.

[4] Affectata locutio longe abesse debet ab epistolae familiaritate, ideoque eiusmodi elocutio formaque dicendi esse debet, qualis cum amico priuato collocutio solet esse. Vnde Cicero dixit in epistolis: *Epistolas quotidianis uerbis texere solemus* <fam. 21, 9, 1>, ita tamen ut elegans sit sermo. Quod si de re magni momenti interdum scribere [258] opus sit, licebit altius scribere pro materiae dignitate. Vtriusque styli exempla extant apud Ciceronem in Familiaribus epistolis.

[5] In salutatione fugienda est assentatio, sed epithetis honestis utemur, ut, si scribas ad summum Pontificem, dices: *Beatissime, sanctissime et benignissime pater*, etc. Si ad regem: *Inuictissime, potentissime et clementissime*, etc. Si ad Senatorem: *Grauiissime, ornatissime, iustissime*. Si ad Theologum: *Doctissime*. Si ad Oratorem: *Eloquentissime*. Denique pro ratione personarum ad quas scribis epithetis uteris. Quando una epistola ad res multas respondemus, prius de publicis, deinde de priuatis dicemus. Quae methodo prudentiae potius quam doctrinae relinquenda censeo.

[6] De simplici epistola hoc unum pro multis praeceptum esse potest, ut eam secundum artis Rhetoricae praecepta constituamus, nimirum inuentionis, dispositionis et elocutionis.

[7] His igitur de conscribendis epistolis breuissime a nobis constitutis, ex omnibus epistolarum generibus tria dumtaxat eligamus, in quibus inuentionem, dispositionem atque elocutionem demonstremus, ut ex illis, tanquam frequentioribus, facile possint reliqua cognosci. Et illa quidem sunt Epistola Consolatoria, Petitoria et Gratulatoria.

## [259] DE RATIONE SCRIBENDI EPISTOLAS CONSOLATORIAS.

[8] QVAESTIO in omni consolatione haec est proposita: *Non est tibi dolendum, Serui aut Lentule, propter exilium aut filii mortem, uel propter amissa bona*.

### INVENTIO CONSOLATIONIS.

[9] OMNIA argumenta cadunt in consolationem, haec tamen frequentiora sunt: finis, ut spes uitandi incommodi uel boni consequendi; causae efficientes sponte et non sponte, *sed hoc accidit alterius culpa aut necessitate aut natura aut fortuna*, etc.

[10] Item effecta, ut: *qui bene consulit Reipublicae consolandus est*. Etiam subiecta et adiuncta, quae circumstant. Subiecta, ut qualitas temporis et loci, ut: *Temporis locique perturbatio plerosque consolatur*. Adiuncta, ut bona de nobis existimatio, iniuria et

inuidia inimicorum. Comparationes frequentissime cadunt in consolationem, maxime a minori et a pari, ut: *mollis foemina hanc feret molestiam, tu uir non eam aequo animo feres? Alii interierunt in hoc bello docti et graues ciues, et tu igitur patienter debes ferre mortem filii*. Diuisiones quoque sunt in consolatione frequentes, ut: *Aut doles tua causa aut filii; tua non est tibi dolendum, quia grauis et prudens es, neque filii, quia in caelo iam [260] uersatur, igitur dolendum non est tibi*. Genus etiam ualet multum ad consolandum, ut: *quod omnibus hominibus accidit est patienter ferendum*. Quauis haec consolatio a multis perturbatur. Definitiones, nomina et testimonia non cadunt in consolationem, etc.

#### DE DISPOSITIONE EPISTOLAE CONSOLATORIAE.

[11] IN omni consolatione duae fere sunt partes: una qua consolaris afflictam personam, altera qua ei tuam polliceris operam. Ordo autem doctrinae minime in consolatione seruatur, quia illius quem consolaris animus est dolore commotus. Atque ita non erit necessarius ordo propositionum syllogismi neque partium epistolae, sed methodo prudentiae omnis dispositio epistolae consolatoriae relinquenda est, etc.

#### DE ELOCVTIONE EPISTOLAE CONSOLATORIAE.

[12] EX tropis adhibentur metaphora et allegoria; ex uerborum figuris, epanalepsis. Reliquae sunt raras. Figurae uero sententiarum frequentius adhibentur, quarum frequentissimae sunt prolepsis, praeteritio, occupatio et subiectio.

#### DE RATIONE SCRIBENDI EPISTOLAS PETITORIAS SEV COMMENDATI-TIAS.

[13] [261] QVAESTIO in epistola petitoria siue commendatoria est: *debes hoc facere quod a te peto* aut *hic uir quem tibi commendo debet tibi esse curae*.

#### INVENTIO EPISTOLAE PETITORIAE.

[14] OMNIS petitio in tres partes diuiditur: prima declaratur legitima causa et honesta quae subest petitioni, secunda ostenditur potestas in eo esse a quo petimus et tertia pollicemur aliquid de nobis aut de eo quem commendamus.

[15] Causa legitima et honesta sumi potest ex omnibus fere locis seu argumentis, praecipue a fine: *Vt melior sit Reipublicae administratio, debes huic uiro relinquere expectata negotia*. Ab effectis, ut: *Eius curam habere debes, a quo et tu et ego multa beneficia accepimus*. A rebus subiectis quae circumstant. Sic a qualitate loci et temporis ducitur honesta petitionis causa, ut: *Debes hunc uirum habere charum, quia in eo loco uersatur; ubi tu imperas, et eo tempore petit quo aduersa fortuna praemitur*. Ab adiunctis quae insunt et circumstant, ut: *Hunc uirum debui tibi commendare, quoniam*

*est amicus et doctus et prudens et cuius calamitatis multi miserentur deque illius iniuriis conque[262]runtur.* Potestas explicatur fere causis adiuuantibus et exemplo rerum ante gestarum, ut: *Cui tot insunt uirtutum praesidia et artium et diuitiarum. Qui alias haec beneficia contulit poterit et nunc conferre quod petimus.* Pollicemur fere uarios fructus, qui ad locum causarum et effectorum referuntur, ut dignitatem et utilitatem et amicitiam. Quae confirmamus et commendamus ab effectis nostris et eius quem commendamus, ut: *Quod gratus ante fuerit in eos, a quibus beneficia acceperat, etc.*

#### DISPOSITIO EPISTOLAE PETITORIAE.

[16] DISPOSITIO argumentorum in epistola petitoria erit et doctrinae et prudentiae pro diuersitate rerum et personarum.

#### ELOCVTIO

[17] IN epistola petitoria seu commendatitia adhibentur praeteritio et occupatio. Reliqua in hoc compositionis genere misceri possunt, ut locus et temporis occasio postulabunt.

#### DE RATIONE SCRIBENDI EPISTOLAS GRATVLATORIAS.

[18] QVAESTIO in gratiarum actione est: *Ago tibi gratias propter beneficium collatum.* Constat autem gratiarum actio [263] tribus fere partibus: prima confitemur beneficium acceptum et laudamus, secunda eum laudamus qui beneficium contulit et tertia nos pollicemur aliquid, praesertim gratam beneficii memoriam et eius qui contulit, etc.

#### INVENTIO EPISTOLAE GRATVLATORIAE.

[19] CONFESSIO beneficii ex omnibus locis duci potest, maxime uero ex minorum comparatione, qua probes beneficium acceptum maius esse reliquis beneficiis et quid inter illa et hoc praesens beneficium intersit. Amplificabis comparationem ab omnibus fere locis. A fine: *Quia beneficium non est collatum quaestus gratia.* A causa absoluta: *Quia collatum est sine aliis praesidiis.* A causa efficiente sponte: *Quia ultro et sponte collatum est.* Ab effectis: *Quia delectatio ex beneficio consecuta est.* Laudatur uero persona quae beneficium contulit ex omnibus locis, sed praecipue ex illis qui ualent ad beneficia conferenda, ut sunt finis, causa absoluta, adiuuans, efficiens sponte: *Nam beneficium collatum necessario, non debet nuncupari beneficium.* Effecta uoluntatem hominis declarant. Adiuncta etiam quae insunt et circumstant. Laus personae ualde augeatur comparatione eorum qui contulerunt [264] beneficia. Aliorum quoque testimonia personam commendant.

[20] Ad extremum dices te, quanquam aliquid polliceri uelis, nihil tamen posse quod maius beneficium sit quam ut possit compensari. Atque ita comparatione quadam exte-



nuabis potestatem tuam ex quibuscunque locis et argumentis poteris. Voluntatem tuam declarabis et accepti beneficii magnitudinem, ut ex hac comparatione grata hominis illius memoria declaretur.

[21] Dispositio argumentorum erit secundum ea quae in Rhetorica dicta sunt de methodo doctrinae atque prudentiae.

#### ELOCVTIO EPISTOLAE GRATVLATORIAE.

[22] PRIMA, Secunda et Tertia pars multis tropis possunt illustrari, sed minime cum confiteris acceptum beneficium, nisi cum eius magnitudinem amplificas. Verborum figurae sunt frequentes in hoc genere. Sententiarum uero non sunt perinde frequentes, nisi praeteritio, quae est urbanitatis et laudis plena, et apostrophe et correctio, quae etiam aliquam prae se ferunt urbanitatem. Concinnitas denique in gratulatione magnifica et splendida est ad[265]hibenda, quae numerosa oratione uerbisque sonantibus gratum animum declarare uidetur. Huius rei exempla esse possunt tres Ciceronis orationes, duae post reditum ab exilio et tertia pro M. Marcello.

#### FINIS APPENDICIS AD RHETORICAM DE CONSCRIBENDIS EPISTOLIS.

## PALAMEDEIA (IV): ACOTACIONES ICONOGRÁFICO-RELIGIOSAS A LA “JUSTIZMORD” O MUERTE MÍTICA DE PALAMEDES

JOSÉ ANTONIO CLÚA SERENA  
Universidad de Extremadura

Dentro de la caracterización detallada de las numerosas peripecias míticas de Palamedes<sup>1</sup>, uno de los “*prótoi heuretai*” o “primeros inventores” más sugerentes del mundo griego antiguo al que hemos dedicado algunos trabajos con anterioridad<sup>2</sup>, nos interesa indagar en estas líneas lo que rodea a la “muerte inocente” de dicho héroe civilizador, relacionada con su introducción en el ciclo troyano, a su culto, así como a la enumeración de sus escasas representaciones plásticas e iconográficas. Un tema que quiere servir como modesto homenaje particular al prof. D. José García López, conocedor como pocos en nuestro país y allende nuestras fronteras de la religiosidad y de la mitología griegas, así como de sus vinculaciones con la literatura de distintas épocas.

Así pues, retomando nuestro análisis sobre el tema al que pretendemos ocuparnos en este Homenaje, señalemos que, mientras todos los héroes épicos demuestran su grandeza por medio de sus acciones, Palamedes lo hace mediante una muerte inocente (*Justizmord*). Al margen de su talante inventor y benefactor, se nos muestra sólo como guerrero pacifista, un sofista verdadero, un Sócrates *avant la lettre*. Por todo esto, algunos críticos han tildado a este héroe de “añadido mítico”, o de “personificación de la cultura minoica”, o, incluso, de “héroe con un papel secundario”, etc.

En cuanto a los hechos míticos referentes al asesinato mítico de Palamedes, existen diversas opiniones y pareceres. Con todo, la versión dominante en la tradición mítica

---

<sup>1</sup> Cf. J. A. Fuchs, *De varietate fabularum Troicarum quaestiones*, Colonia, 1830, cap. VIII: “*De Palamede*”, p. 88 y ss., así como el excelente estudio de compendio acerca de Palamedes a cargo de M. Szarmach, “Le mythe de Palamède avant la tragédie grecque”, *Eos* 62, 1974, pp. 35-47.

<sup>2</sup> Cf. J. A. Clúa Serena, “El mite de Palamedes a la Grècia antiga: aspectes canviants d’un interrogant cultural i històric”, *Faventia* 7, 1985, pp. 69-93; *Ídem*, “Hermes, Theuth i Palamedes, *prótoi heuretai*”, Actas del “Col.loqui Internacional sobre els valors heurístics de la figura mítica d’Hermes” Universitat de Barcelona, 1985, pp. 57-69; *Ídem*, “*Entorn del Prometeu i el Palamedes d’Èsquil*”, en *El teatre grec i romà*, Actas del VIIIè Simposi de la Societat Espanyola d’Estudis Clàssics (Secció Catalana), celebrado en Reus, 25-25 de abril de 1985, Barcelona, 1986, pp. 179-189.

explica que el héroe fue lapidado por supuesta traición, después de haber sido acusado por un tribunal de excepción formado por aqueos<sup>3</sup>.

Por otro lado, la acusación como tal por medio de un tribunal de príncipes griegos era una forma de leyenda que aparece por primera vez en la tragedia y, más concretamente, en Sófocles y Eurípides.

En cambio, en los *Cantos Ciprios*<sup>4</sup> se nos dice que Diomedes y Ulises ahogaron a Palamedes cuando éste se encontraba pescando. Y parecida a ésta es la versión que nos ofrece el falso Dictis<sup>5</sup>, cuando explica que Ulises y Diomedes informaron a Palamedes que habían encontrado un tesoro dentro de un pozo y que le exhortaron para que descendiera hasta él. Una vez estuvo en el fondo del mismo, le taparon la entrada con piedras y murió al instante. Finalmente, según Dares, nuestro héroe moría en la guerra golpeado por Paris, después de haber asesinado a Sarpedón y Deífobo.

Por otro lado, Filóstrato sigue una versión muy diferente a las mencionadas hasta ahora: Ulises aprovecha la ausencia de Aquiles y Palamedes para calumniarlos delante de Agamenón, el jefe del ejército griego, y conseguir que éste haga volver sólo a Palamedes, para poder asesinarlo “con sus malas artes”.

Según M. Szarmach<sup>6</sup>, Filóstrato utilizó profusamente las versiones de los mitos tratados por Eurípides. Así, en algunos lugares concretos de su *Heroicós*, existen párrafos prestados del *Palamedes* de Eurípides. Por tanto, podemos considerar verosímil el suponer que la versión de la muerte de Palamedes por Filóstrato se basara en la versión de Eurípides y que éste sea un argumento conclusivo a la hora de atribuir las versiones que nos han llegado de “muerte de Palamedes”<sup>7</sup> a las respectivas tragedias perdidas de

<sup>3</sup> Conocemos también numerosos datos sobre el rol mítico de nuestro héroe en la guerra de Troya a través de Filóstrato, autor perteneciente a la *Segunda Sofística*. Concretamente, en su *Heroicós* (IX-XI) hace hablar de Palamedes a un viñador que mantenía un contacto místico con Protesilao. Pues bien, por medio de dicho viñador nos enteramos de la amistad íntima entre Palamedes, Aquiles y Áyax, de la campañas de Palamedes y de Aquiles por las islas cercanas a Troya, de los beneficios de Palamedes para con los griegos (ejemplificados en sus invenciones y en las muestras de sabiduría práctica), de la envidia de Ulises y de cómo éste consigue deshacerse de nuestro héroe.

<sup>4</sup> Fr. 21 de Proclo, *Chrest.* 20,9 ss.21, según Pausanias X, 31,1.2. Versión mítica que, aunque parezca poco verosímil, puesto que los héroes homéricos no acostumbraban a pescar, resulta muy digna de credibilidad, si se piensa en una posible “hambruna” que acosaba al ejército y que obligaba a los caudillos a pescar para sobrevivir. Recuérdese, por lo demás, que posiblemente una parte de los *Cantos Ciprios* era una *aristeia* de Palamedes, la *Palamedeia*.

<sup>5</sup> II,15.

<sup>6</sup> M. Szarmach, “*Heroikos*. Filostrata jako glowne źródło do rekonstrukcji zaginionego *Palamedesa* eurypidesa”, *Meander* 1973, pp. 281-287. Por otro lado, esta relación entre Eurípides y Filóstrato ya fue mencionada por F. Jouan, *Eurípide et les légendes des Chants Cipriens*, París, 1966, p. 339 y ss.

<sup>7</sup> Versiones: I. - Epítome de la *Bibl.* de Apollod. III,8.

IIa.- Hyg. *Fab.* CV.

IIb.- Seru., *ad Aen.* II,81.

III. - Sch. *ad Eur. Orestes* 432.

IV. - ps.Alcid., *Odis*.

los tres grandes trágicos. Sin embargo, esta hipótesis ha sido rebatida por R. Scodel<sup>8</sup>, con argumentos como la “distorsión de la épica y de la tragedia” que hace Filóstrato, “la imaginación y el carácter tardío del material que utiliza”, etc.

Sea como fuere, Filóstrato nos proporciona algunos detalles sobre los últimos momentos de la vida de Palamedes: así, que en la lapidación participaron, de un modo especial, los griegos del Peloponeso y de Ítaca, patrias respectivas de Agamenón, de Diomedes y de Ulises. Por lo demás, que las últimas palabras de nuestro héroe fueron: “Te lamento, oh verdad, puesto que has muerto antes que yo”.

El asesinato de Palamedes se hizo rápidamente proverbial e incluso el mismo Sócrates se gloriaba de poderse encontrar en el Hades con Palamedes y con Áyax<sup>9</sup>. Su muerte, única en la tradición épica, por cuanto se trataba de la muerte de un compañero de armas, conmovió a Cicerón hasta el punto de hacerle decir<sup>10</sup> que en el caso de Palamedes se habían acumulado tantas sospechas contra él como para convencer a los jueces que era un traidor y que frente a circunstancias como ésta la verdad no podía negar tales apariencias.

De hecho, tan conocida y difundida como la leyenda de la muerte de Palamedes fue la versión de la “venganza” de su padre Nauplio. El relato mítico explica que cuando éste se enteró de que su hijo había sido lapidado, navegó al encuentro de los griegos y les exigió una explicación y una reparación por la injusta muerte de Palamedes; no consiguió su empresa, ya que todos eran favorables al rey Agamenón, cómplice de Ulises en el asesinato de nuestro héroe. Entonces Nauplio recorrió toda Grecia exhortando a las esposas de los caudillos griegos para que cometieran adulterio —Clitemnestra con Egisto, Egialea con Cometes, etc.<sup>11</sup>—. Después, al saber que los griegos volvían a sus lugares de procedencia, encendió unos fuegos sobre el monte Cafereo, en la isla de Eubea (que más tarde fue denominada *Xylophagus*, es decir “devoradora de barcos”) y hacia sus escollos se dirigieron los griegos, pensando que se trataba de un puerto fondeable<sup>12</sup>.

Cafereo puso el cúmulo a la desgracia de los griegos, que fueron dispersados por el enojo de Atenea contra Áyax, el hijo de Oileo, que había raptado a Casandra, la profetisa de la diosa, aunque ésta había acudido como suplicante al templo de Atenea en Troya. Finalmente, y según ps.-Apolodoro<sup>13</sup>, Nauplio murió con la misma muerte con que hizo morir a los griegos.

<sup>8</sup> R.Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Hypomn. Hefts 60, Gotinga, 1980, p. 48.

<sup>9</sup> Pl., *Ap.* 41 b; Xen., *Ap.* 26.

<sup>10</sup> Cic., *Top.* 20,76.

<sup>11</sup> Eustacio, en su comentario a la *Odisea* I, 344 y XI, 23 explica que Nauplio se vengó divulgando la noticia de la muerte de Odiseo y con esto propició que su madre Anticlea se suicidara. Nauplio lanzó a Penélope al mar, pero fue salvada por “anades”.

<sup>12</sup> Esta leyenda formaba parte también de los *Nóstoi* épicos y seguramente de los de Estesícoro. Vid. M.L. Roscher, III, 24 y ss., así como Schmid-Stahlin, *Griech. Liter.* I, 2, 444 y ss. Sófocles hizo de este relato tema de dos tragedias de las que conservamos doce escasos fragmentos.

<sup>13</sup> *Bibl.* II,1,5.

Posiblemente fue Nauplio la pieza principal para poder rastrear la introducción de Palamedes en el ciclo épico<sup>14</sup>. Uno de los narradores de los *Nóstoi* se vio falto de un personaje que destruyera a los griegos cuando éstos volvían de Troya, puesto que Poseidón estaba relacionado con la persona del locrio Áyax. Entonces se le ofreció Nauplio, el originario y funesto *daimon* marino, que tenía su sede en Eubea y transmitía la fuerza de los vientos que procedían de Tracia. Así, Nauplio sería la forma primeramente introducida en la leyenda y convenía, pues, un compatriota o ser muy próximo a Nauplio (Palamedes en concreto) para que éste decidiera vengarse. Pues bien, las características que este personaje había de reunir se correspondían perfectamente con el ser irreal de nuestro héroe. Y como señala E. Howald<sup>15</sup>, éste es el motivo por el que a Palamedes le faltaban “la carne y la sangre de un héroe griego”.

Filóstrato, en la *Vida de Apolonio de Tiana*<sup>16</sup>, nos pone en boca de Apolonio que Palamedes yacía muerto en Metimna y que tenía cerca de su tumba una imagen en la

<sup>14</sup> He aquí una explicación sucinta y diacrónica de las principales teorías e interpretaciones sobre el “Palamedes épico”:

E. Curtius, “Phönizier in Argos”, *RM* 7, 1850, pp. 455 y ss.: Palamedes, personificación de la cultura que los griegos recibieron de los fenicios. Las invenciones que se le atribuyeron —los faros, las medidas, la balanza, las letras— son testimonio de ello. Por eso, nuestro héroe no tiene parentesco alguno con los héroes de Argos y recibe todo el odio y el menosprecio con que lo acogieron los extranjeros.

A. Lang, “The story of Palamedes”, en *The World of Homer*, Londres, 1910, pp. 188-196: Palamedes, héroe cultural posthomérico, introducido en la épica troyana, concretamente en los *Cantos Ciprios*, por influjo antiaqueo. Palamedes era un habitante de Nauplia, en la costa, ciudad en relación con Atenas por la Anficionia de Calaurea, y, por tanto, personaje favorito para los poetas jónico-áticos.

E. Howald, “Palamedes”, *Geist. Arb.* 6, 1939, p. 7: Palamedes, ser irreal, sólo es comprensible en relación con su padre Nauplio, deificado marinerio. Palamedes, pues, es un añadido mítico posterior, para dar coherencia a las acciones de Nauplio; por tanto, le faltan la carne y la sangre de un héroe griego, porque se trata de un personaje inventado.

E. D. Philips, “A suggestion about Palamedes”, *AJPh* 78, 1957, pp. 267-278, basándose en R. Graves, *Greek Myths* (trad.cast. Buenos Aires, 1967, 162, 6) y, en parte, en J. Bérard, “Écriture pre-alphabétique et alphabet en Italie et dans les pays égeens”, *Minos* 1953, pp. 65-83: Palamedes es el representante delante de Troya, por sus invenciones, de las consecuciones de la tradición minoica, heredada después por los micénicos. La leyenda metamorfoseó a Palamedes de simple transmisor del arte de la escritura en inventor. Se ganó el odio de los caudillos griegos (micénicos) porque saber escribir era algo funesto para ellos.

M. Delcourt, “The Last Giants”, *Hist. of Relig.* 4, 1965, pp. 209-242, que sigue, en parte, los estudios de U. V. Wilamowitz, *Aischylos Interpretationen*, Berlín, 1914, p. 146 y L. Preller – C. Robert, *Griechische Mythologie*, 5 vols., Berlín, 1887-1926 (cf. II 1127): Palamedes, titán hecho héroe épico. Sus inventos son nefastos para esta misma condición suya. Palamedes, Filoctetes y Áyax fueron reconocidos como antiguos *daimones*, pero al ser insertados en el *épos*, perdieron sus características y consiguieron, en cambio, otros valores de cariz psicológico. Sólo Palamedes conserva rasgos de Prometeo.

<sup>15</sup> E. Howald, “Palamedes”, *Geistige Arbeit* 6, 1939, p. 7 y ss. Sobre esta interpretación puede verse también S. Karouzou, “Der Erfinder des Würfels. Das älteste griechische mythische Pörrat”, *Mitteilungen des Deutschen Archäol. Instituts*, Berlín 88, 1973, pp. 55-65.

<sup>16</sup> IV 13.

que se podía leer: “Al divino Palamedes”. Filóstrato añade que Apolonio erigió allí un pequeño santuario.

Sin embargo, Palamedes no tenía nada propio de un héroe homérico ni de un ser divino, y esto no es contrario a la tradición, que nos ofrece, conviene destacarlo, poca documentación sobre su culto. Concretamente, las noticias sobre su tumba aparecen solamente en el *corpus Philostratorum*, según T. Mantero<sup>17</sup>. Pero, además, es muy posible que esta información que nos proporciona el mismo Filóstrato no sea del todo verdadera, sino todo lo contrario, fruto de la imaginación literaria y con afán propagandístico. Y es que Filóstrato “cerca sempre di ancorare le sue invenzioni a fatti concreti e reali, per dar loro l'apparenza di veridicità”<sup>18</sup>.

Por otra parte, E. Curtius<sup>19</sup> supone que existía un santuario de Palamedes en la montaña que domina Nauplia. Además, por Plinio<sup>20</sup> tenemos noticia, no de una tumba<sup>21</sup> ni de un templo, sino de la existencia de una ciudad denominada *Palamedium*, que estaba situada en Eolia (Asia Menor).

En cuanto a las reliquias, Eustacio<sup>22</sup> nos cuenta que en Nevilion se conservaba una piedra en la que Palamedes acostumbraba a jugar con los dados y que en el templo de *Tyche* en Argos se conservaban los dados que él mismo había inventado.

Otro hito importante para adivinar o rastrear en profundidad la fama de que gozó y el influjo que tuvo Palamedes en épocas posteriores son las representaciones plásticas e iconográficas. Concretamente, el testimonio más antiguo que nos ha llegado en pintura no parece tener gran importancia. En una *pixis* del Louvre (ca. 570 a.C.), con el nombre del célebre pintor de vasos llamado Cares, encontramos a Palamedes en medio de un grupo de jinetes troyanos<sup>23</sup>. Por otra parte, habrá que esperar mucho tiempo todavía para descubrir a nuestro héroe en otra representación ática.

Con todo, Palamedes fue el personaje principal de toda una serie de cuadros, como el *Iliupersis* de Polignoto en la *Lesché* cnidia de Delfos<sup>24</sup>, en la que se representaba el viaje al Hades por parte de Odiseo.

Nuestro héroe fue pretendiente de Helena, según un espejo etrusco<sup>25</sup>, en donde es acompañado por Áyax, Menelao y Diomedes; en otra ocasión se le ve acompañado por

<sup>17</sup> T. Mantero, *Ricerche sull'Heroikos di Filostrato*, Génova, 1966, p. 122.

<sup>18</sup> Cf. T. Mantero, *ibidem* p. 123.

<sup>19</sup> E. Curtius, “Phönizier in Argos”, *RM* 1850, p. 455 y ss.

<sup>20</sup> *N.H.* V 30, 123.

<sup>21</sup> En cuanto a la tumba de Palamedes tenemos, junto al de Filóstrato, los testimonios —posiblemente tomados del mismo Filóstrato— de Licofrón, *Alex.* 1098 y Tzetzes, *schol. Lyc.* 386 y 1097, entre otros. Sobre este tema de *realia* puede verse también CH. Vellay, “La Palamédie”, *Bull. de l'Association G. Budé* 22, 1956, p. 63.

<sup>22</sup> *Od.* I 107: *Il.* II 308. La noticia de Pausanias II, 20,3 es uno de los testimonios más clarividentes para la demostración de la relación entre Palamedes y la cleromancia.

<sup>23</sup> Cf. S. Karouzou, *art.cit.*, p. 61.

<sup>24</sup> *Vid.* por ejemplo A. Balil, “Iconografía de los personajes del ciclo troyano”, *Revista de Guimarães* 1961-64, *passim*.

<sup>25</sup> *Vid.* R. Lambrechts, “Un miroir étrusque inédit et le mythe de Philoctète”, *Bull. de l'Institut. historique belge de Rome*, 1968, pp. 1-29.

Filoctetes antes de ser mordido por una serpiente. Plinio también llegó a conocer un cuadro de Eufranor (*Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens*) y parece ser que otros pintores, como Parrasio, también representaron la locura fingida de Ulises<sup>26</sup>.

Contamos, también, como decíamos, con unos espejos etruscos, seis en total si añadimos el mencionado *supra*, que son escenas de la épica. No son ricos en contenido porque, como afirma R. Lambrechts, “les artisans étrusques appréciaient le patrimoine légendaire grec pour sa valeur décorative plus que pour sa richesse de contenu...”<sup>27</sup>.

Finalmente, uno de los últimos hallazgos de espejos etruscos en Castro<sup>28</sup> nos presenta a Palamedes con la grafía *PALMITHE*, junto con Hermes y Filoctetes. Puede suponerse, con toda probabilidad, que Hermes hace de *psychopompós* de las dos víctimas de Ulises.

Podemos concluir, pues, estas breves notas afirmando que las artes plásticas no han dado gran animación a la leyenda de Palamedes y que tampoco se han hecho mucho eco de dicho héroe. Con todo, conviene señalar que Palamedes fue tenido en consideración, especialmente en lo relativo a su rol en la épica. Por tanto, las artes plásticas son un testimonio conclusivo de la importancia de las peripecias épicas de Palamedes, en detrimento del Palamedes trágico que influyó poco en las artes figurativas.

---

<sup>26</sup> Para toda esta información pictórica es muy valiosa la inveterada obra de L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París 1967 (1926<sup>1</sup>).

<sup>27</sup> Cf. R. Lambrechts, *ibidem* p. 28.

<sup>28</sup> Vid. Fr. De Ruyt, “Risultati dei più recenti scavi belgi a Castro (1965-1966)”, *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia di Roma*, 1-14.

## AMBIVALENCIA DE LA EDAD AVANZADA COMO GARANTÍA DEL OPTIMUS PRINCEPS (SHA Y HERODIANO)

ELENA CONDE GUERRI  
Universidad de Murcia

La etapa biológica opuesta a la juventud, es decir la *senectus* o πρεσβεία, tenía sin duda una consideración muy peculiar en la mentalidad de las sociedades grecolatinas. Admitiendo como un tópico ya conocido que las consecutivas secuencias biológicas no eran idénticas a las del mundo contemporáneo, parece claro que la valoración o, en su caso, la irrisión o el desprecio por la vejez, dependían directamente de los cometidos específicos vinculados a profesiones, a coyunturas transitorias o a cargos a desempeñar.

Las fuentes así lo evidencian y el testimonio de cada autor, dentro del género literario elegido, delata también su mentalidad y la oportunidad del momento histórico en que escribe. Por ello, me parece innecesario detenerme de nuevo en el panegírico inmerso en el *Cato Maior*, tantas veces estudiado, y cuya repercusión fue muy fecunda en autores posteriores a Cicerón. O bien en el valor de la experiencia implícita a la ancianidad, como tesoro paideútico para los más jóvenes que deseen aprovecharla, que el mismo autor ensalzó especialmente en *De amicitia*, 1. Cicerón relataba el privilegio que él mismo tuvo cuando, recién tomada la toga viril y animado por su padre, aún tuvo tiempo de frecuentar a un Q. Mucio Escévola —cónsul en el 117 y formado, a su vez, a la sombra de su suegro Cayo Lelio, el gran político y militar— ya muy viejo “al objeto de grabar en su memoria muchas cosas que éste decía como sabio y muchas sentencias breves pero oportunas, aprovechándose así de su experiencia”. La ancianidad de los años tranquilos que seguían al inevitable retiro del *cursus* político y militar, daba la oportunidad de una serena introspección donde el sujeto podía dedicarse con plena lucidez a otro tipo de actividades no menos trascendentes<sup>1</sup>. Bajo esta perspectiva la vejez

---

<sup>1</sup> Sumergirse en el análisis histórico de los hechos ya vividos o pasado, cultivando la historiografía era, sin duda, una de las dedicaciones preferidas por los “héroes prosopográficos”. Como ejemplo significativo, Catón el Censor se decidió a escribir historia en su ancianidad, *senex historias scribere instituit*, y en siete libros abarcó desde la monarquía romana hasta las hazañas del propretor Servilio Galba contra los lusitanos en el 151 (Cornelio Nepote, *Vit.* 3, 2-4). Testimonios y juicios similares en lo referente a la historia, música, contemplación filosófica y, sobre todo, dominio de uno mismo, en L.A. Séneca, *De Tranq. an., passim*, donde reverdecía la desiderata de Horacio, *Carmen saec.* 45-48, puesta en boca del superviviente y predestinado Eneas: *di, probos mores docili iuventae / di, senectuti placidae quietem / Romulae genti date remque prolemque / et decus omne*. Respecto al



no es estéril sino fecunda, aunque fuese obvio, bajo otras perspectivas, que ya no era apta para las actividades militares. Surge así la primera ambivalencia. Quizá, una desmedida exaltación de la milicia, propia de la política expansionista del Estado romano, indujo a esta sociedad a ignorar documentalmente en determinados periodos la vejez y sus determinantes, pues resulta evidente que no es agradable ni estética ni rentable en si misma. Al igual que en nuestra sociedad actual, “la senectud aparta de la actividad, debilita el cuerpo, priva de casi todos los placeres y tiene cercana la muerte..., aunque ésta puede llegar a cualquier edad” (Cicerón, *Cato, cit.*). Pero, curiosamente, tales evidencias fueron matizadas y sublimadas por el mismo autor exaltando las antítesis con visión neoplatónica. La experiencia acumulada, la serenidad y la objetividad para juzgar sin apasionamiento —el último aspecto, discutible, pienso— coinciden casi con nuestro juicio actual sobre las bondades de la vejez, en que se tiende a ponderar los contrarios de la juventud para lograr el efecto compensatorio. Conviene resaltar, en suma, que el tema mantiene viva su actualidad y si en algo las sociedades presentes beben de las antiguas es adoptando ópticas similares en temas similares marcados también por el peso de la tradición colectiva. Se evitan ciertas realidades por onerosas o poco estéticas y, si es ineludible, se enfatizan aquellos reductos marcados por virtudes o ἀρεταί que se suponen extrínsecas al ímpetu de la juventud<sup>2</sup>.

Tras estas ideas introductorias sobre el tema, en esta confrontación entre pasado y presente hay un punto de gran trascendencia que no ha perdido valor y que, en mi contribución a este Homenaje, he centrado en el marco de la historia de Roma y, concretamente, en la segunda mitad del siglo III del Imperio. Avalando la senectud, ¿es bueno, es positivo y conveniente para el Imperio tener un emperador de edad avan-

---

mencionado *De senectute*, J.M<sup>a</sup> Bañales-R. Martínez, “La versión griega del diálogo ciceroniano *De senectute* por Teodoro de Gaza”, en *Urbs Aeterna. Roma entre la literatura y la historia* (Homenaje a la Profesora Carmen Castillo), Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 241-261, hacen un minucioso estudio del léxico conforme a la perspectiva del enfoque elegido. Pero lo cito porque es un buen ejemplo de la pervivencia del interés por el tema de la ancianidad en la tradición humanística y su nueva pujanza en el siglo XV bajo el patrocinio del Cardenal Besarión.

<sup>2</sup> Con excepción de las sociedades arcaicas y patriarcales donde se valoraban colectivamente, casi con reverencia, la edad y su experiencia, la vejez fue adquiriendo tintes peyorativos a medida que se configuraban dinámicamente las constituciones de las respectivas “poleis”. En la tradición occidental se ha mantenido un juicio mayoritariamente negativo sobre la vejez por las limitaciones que implica, aunque surgió también, y sigue existiendo, la versión antitética que concede a la ancianidad sus valores específicos. *Conflicto, drama y literatura en el mundo antiguo*. Madrid, 2003. (Ciclo de conferencias del XLVIII Festival de Teatro Clásico de Mérida). Esencialmente, S. López Moreda, “Semblanzas de la vejez en la literatura grecolatina”, pp. 67-84, y A. López Eire, “Edipo en Colono: la vejez en el mundo occidental”, pp. 53-65. De modo similar, el estudio de K. Cokayne, *Experiencing Old Age in Ancient Rome*, London, 2003, pone de manifiesto la diferencia funcional del hecho de ser anciano en la antigüedad y cómo las alabanzas o las vejaciones podían alternarse en el escenario variopinto del dónde, cuándo y para qué, a tenor del género literario que reflejase la vejez. Etapa de la vida, por su parte, bastante descuidada por la investigación moderna, a juicio de la autora, que ya se está subsanando en los últimos años. Cerradas ya las primeras pruebas de imprenta, tengo conocimiento de la publicación que añado por su interés: *L’ancienneté chez les anciens*. II vols. Etudes rassemblées par B. Bakhouch. Université de Montpellier III. 2003.

zada?, ¿garantiza la experiencia y la presunta serenidad que otorgan los años el ideal del *optimus princeps*?, ¿en qué medida un *senex* / πρέσβυς puede compensar con sus conocimientos de la política constitucional su carencia de fuerza física para dirigir las tropas como *imperator* hacia las victorias territoriales? La respuesta no era nada fácil, sobre todo en determinadas etapas del Imperio romano en que las circunstancias se habían precipitado de modo incontrolado, como es sabido, y la sucesión legítima por la vía hereditaria de la sangre —ya cuestionada hábilmente por Tácito en su famoso discurso puesto en boca de Galba para apoyar la candidatura por adopción legal del joven patricio Pisón Liciniano (*Hist.* I, 16)— se había tornado casi obsoleta a favor de la proclamación de los candidatos ya por el senado ya totalitariamente por el ejército. La *Historia Augusta*, complementada y contrastada en su caso con Herodiano, ofrecen a mi juicio una interesante información al respecto, rica en datos y sobre todo en intenciones, considerada la naturaleza de dichas fuentes. Ambas son parciales en su testimonio cronológico pues documentan etapas del Imperio perfectamente acotadas en la diacronía general y subyacen también en ambas interrogantes sobre la exacta identidad de sus autores, su lugar de origen, los móviles que impulsaron su historiografía y si fueron o no contemporáneos a los hechos, aspectos, por otra parte, ya muy esclarecidos en el caso de Herodiano<sup>3</sup>. Así pues, los diez años de intervalo entre la muerte de Aureliano en el 275 y la proclamación de Diocleciano previa a la constitución de la Tetrarquía, me han parecido particularmente sugestivos, por menos estudiados y por ofrecer ejemplos casi emblemáticos de la preferencia por emperadores mayores. La elección de emperadores de sesenta años, o bien que habían superado esta edad que fijaba de modo amplio el inicio de la senectud, puede responder a la intención de los biógrafos en cifrar la estabilidad de un Imperio —ya de por sí fracturado por la propia idiosincrasia de cada provincia— en la veteranía que se presume conceden los años, por oposición a muchos de los césares precedentes, demasiado jóvenes y, por ello, demasiado inestables y totalmente carentes de la responsabilidad a la que habían sido llamados aniquilada por el efecto de placeres y diversiones. Herodiano (III,10, 3) hace una rápida semblanza de los dos hijos de Septimio Severo, Caracalla y Geta, especificando que eran unos adolescentes, μειράκια, y por ello más maleables a la corrupción de los atractivos que ofrecía

<sup>3</sup> Ambas fuentes se han leído en las respectivas ediciones de *The Loeb Classical Library*, London-Cambridge-Harvard. La *HA* no constituye la materia intrínseca de mi artículo, por ello no incidiré en las diversas teorías que ha generado como fuente histórica, pero sí remito a los lectores interesados a los respectivos *Colloquia*, desde los primeros celebrados en Bonn a partir de 1963 —y donde ha sido determinante el equipo rector formado por los Profesores A. Alföldy- A. Chastagnol- J. Straub— hasta el *Genevense* de 1998, que yo sepa, publicado en Bari al igual que los inmediatamente precedentes. La relación entre los autores mencionados ya fue estudiada con rigor por F.Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta*, (Beiträge zur HA Forschung. Band 9), Bonn, 1972, a lo que siguió posteriormente la valiosa aportación de F.Paschoud, centrada en las fuentes para la vida del emperador Tácito, en el *Colloquium Maceratense* de 1992. Para Herodiano y su *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*, también la traducción, introducción y notas de J. Torres Esbarranch en la Biblioteca Clásica Gredos (80), Madrid, 1985, con muy buenos comentarios y seleccionada bibliografía al respecto.

Roma. En consecuencia, existe a priori una relación causa-efecto entre la edad biológica y la propensión al ocio mal entendido y a la banalidad política. Sin embargo, su padre impulsó a toda prisa una expedición de castigo contra los bárbaros de Britania “aunque ya era viejo (πρεσβύτης) y estaba enfermo de gota (ὑπὸ τῆς ἀρθρίτιδος νόσου κάμνων)”. Con todo, su espíritu, ψυχή, era más animoso que el de un joven, νεανίας (III,14,2). El autor establece una lograda disonancia entre cuerpo y espíritu, entre σῶμα y θυμός, en que prevalece la fuerza del segundo. Manteniéndose vivo y activo por encima de las debilidades orgánicas, tal emperador compensa así el declinar fisiológico de un hombre de sesenta y cinco años, edad que tenía Severo cuando murió en York en febrero del 211, en el curso de esta campaña. Este ejemplo puede ser especialmente significativo, volviendo ahora a la HA y al pasaje de la elección de Tácito tras el asesinato de Aureliano. El forcejeo existente entre el senado y el ejército se salvó finalmente con la proclamación de Tácito por el senado, equilibrándose el balancín que identificaba *optimi versus pessimi principes* según el estamento que les hubiese proclamado, juego en que las fuentes historiográficas no ocultan la intencionalidad o tendencias de cada autor. En este caso, el propio electo –que, al parecer, estaba a la sazón en Bayas– se sorprendió al conocer la noticia arguyendo que “quisieran nombrar emperador a un anciano, *senem velle principem facere*, después del muy arrojado Aureliano y especificó también todas las artes marciales propias de un buen general que a él ya le estaban vedadas por imperativo de su edad, limitaciones que, con buen criterio, podrían provocar el reto del ejército (Vit., 4-5). El senado replicó que Trajano, Adriano y Antonino Pío también eran ancianos cuando asumieron el poder, repitiendo por diez veces consecutivas que “habían nombrado emperador y no general”. La sentencia lapidaria de que *caput imperare non pedes*, como ya había dicho Severo, fue conclusiva (5,2) y elevada casi a la categoría de ley en el discurso epidíctico que pronunció a continuación Falconio Nicómaco en representación de todo el senado, hermosísima pieza de retórica en su estructura formal y encomio de la madurez en su contenido (6). La oportunidad o acierto de nombrar a un hombre mayor no se justifica tanto por su preparación, experiencia o supuestas aptitudes o *virtutes* cuanto por la presunción de que la edad le apartaba, sin posibilidad de retorno, de las lacras o dependencias propias de los *impuberes*, que exigían en la mentalidad de tal biógrafo y su círculo –con independencia del momento histórico en que se fue redactando la HA, repito– *rehuir absolutamente el modelo del príncipe infantil*, en mi opinión. Éstos, no pueden ser “padres de la patria” conforme a las bases más sólidas de la siguiente *argumentatio*: “dependen de su preceptor, temen a su nodriza, sus maestros o preceptores tienen que llevarles de la mano para firmar”. Es obvio que hay una hipérbole para reforzar la idea de que tales personas carecerán de criterio en las *res publicae* y “otorgarán los consulados a quienes les halaguen con el atractivo de recibir golosinas” e, igualmente, “harán magistrados a su arbitrio, sin considerar ni su linaje ni sus méritos”. Por el contrario, Tácito “cuidará de todos con la solicitud de un padre en razón de su edad –*seniorem principem fecimus et virum qui omnibus quasi pater consultat*– y de un padre no pueden esperarse decisiones imprudentes, perjudiciales o emanadas de la crueldad”. Esto puede ser improbable pero no imposible. No obstante, se manifiesta aquí toda la intencionalidad de la historiografía en patrocinar

a candidatos de edad avanzada para reforzar la autoridad del senado que, a la larga, no elige basándose exclusivamente en su criterio sino “en la sabiduría ancestral del pueblo romano”, virtud en la éste ha superado a todos los demás pueblos del orbe. Esto me parece importante. El peso de la tradición y de las *mores maiorum* se revela en este fecundo discurso como prioritario, tras etapas convulsas en que el procedimiento errado exigía retornar a los fundamentos. Es la mencionada sabiduría, justamente representada en sus *patres*, la que realmente elige en la certeza de que Tácito, en razón de su aplomo y edad, no dispondrá del Estado como un *privatus* puede disponer sin restricciones de sus haciendas, colonos y esclavos.

La obsesión o conveniencia política del biógrafo de esta *Vida* llega a más. El senado ruega a Tácito que no haga herederos del Imperio a sus hijos, *parvulos tuos*, para evitar así la repetición de conductas irresponsables identificadas con la adolescencia, como se ha dicho. Incluso teniendo descendencia, los deseos y decisiones de un *privatus* en este juego del poder, deben de posponerse ante las obligaciones del *homo publicus* consagrado al bien del Imperio: *Ingens est gloria morientis principis rem publicam magis amare quam filios* (*idem*, 6, 9). Tal sentencia provocó la aceptación definitiva del candidato, ratificada poco después tanto por los togados cuanto por el ejército, tras las respectivas intervenciones del *praefectus urbis* y del *praefectus praetorii*. No obstante, observo una diferencia significativa en la actitud del nuevo emperador en su presentación a ambos estamentos. No habla ante la población civil, sólo ante los soldados. Les recuerda que también Trajano fue proclamado César mayor, *Traianus ad imperium senex venit*, pero él había adquirido mayor responsabilidad al haberlo sido por los *ordines* principales y aquél por designación de una sola persona, Nerva. Debido a su edad, ya no podía garantizar *fortia facta*. Pero existía la compensación de sus *digna consilia*. Rectos criterios que, sin duda, Tácito acrecentaba con su gusto por la lectura, mantenido hasta su muerte, como apasionado de la historiografía y sobre todo de Cornelio Tácito –haciendo honor a su hipotético antepasado– en cuya reflexión se sumergía tomando notas incluso de noche pues ello no le impedía leer hasta la letra más pequeña (11). Sabio y doble recurso de la *HA* para librar a este emperador de toda sospecha de disminución mental por su edad y refrendar también su elección por un senado que había sido ya revalorizado por la ideología del citado historiador. En una palabra, en estas décadas del siglo III en que el mantenimiento de las fronteras ya adquiridas y el éxito de los avances programados eran vitales, Tácito, con estas palabras de intimidad desvelada, estaba garantizando al ejército que él podía ser un *imperator* potencialmente activo dictando las órdenes más oportunas. La promesa de un donativo especial a las tropas, que siguió a continuación, hizo el resto (8). Pero la esperanzada “restauración” duró sólo seis meses, pues Tácito murió en junio del 276 sin que se sepa con certeza la causa. Podría catalogarse como el intento de una digna figura de transición, paulatinamente arrinconada por la ambición de su hermanastro Florianio quien le sucedió efímeramente ante la presión de los partidarios del panonio Probo (*Vit.*, 3). Éste, procedente de una familia con tradición militar y muy grato al propio Tácito, era joven, curiosa antítesis pues su juventud no fue óbice para su proclamación. Es más, su biógrafo hace un panegírico de la juventud del *princeps* por boca del cónsul Elio Escorpiano quien, recordando que el candidato ya había

mandado previamente, como tribuno, y con gran éxito a seis cohortes de sarracenos en años de Valeriano (*idem*, 4), enfatizó que “si Tácito había sido más apto por su edad, el joven emperador, *exemplum militiae*, *exemplum imperii*, aventajaba a los demás por todas estas cualidades” (*idem*. 11-12).

En consecuencia, la valoración de la experiencia vinculada a la edad como garantía del *optimus princeps* suele mostrarse relativa en la *HA*, dentro de la complejidad de dicha fuente, como dije. De hecho, en la biografía de Saturnino, uno de los efímeros emperadores antes de la llegada de Caro en el 282 y cuyo fugaz mandato se entrecruzó con los de Firmo, Próculo y Bonoso, el mencionado tuvo que justificar sus deseos de rehuir su elección, al menos ante sus seguidores, filosofando sobre las cargas y los peligros implícitos al poder que era siempre un arma de doble filo: *amici, quid mali sit imperare!* Todo es discutible en el *princeps*, también la edad. *Adde quod omnis aetas in imperio reprehenditur. Senex est quispiam? Inhabilis videtur. Adulescens? Additur his et furere* (*Vit.*, 10)<sup>4</sup>. Resulta indudable, con todo, que la consideración de la edad madura en los emperadores de esta etapa de la historia de Roma no dejaba a nadie indiferente. Se juzga a la ancianidad con un criterio mayormente positivo, como se ha visto, aunque no siempre. A veces, ambiguo o adaptado a las circunstancias de unos años también ambiguos en que los emperadores por elección respondían a las más variadas y sorprendentes personalidades. De comportamiento sangriento, pero leídos y bilingües, como el caso de Aureliano (*Vit.*, 24. 26-27). Guerreros y destructores pero amantes y celosos de la tradición y las *mores*. Entusiastas de los deportes pero también adictos a los banquetes y a la gula, sin excluir la afición por los mimos y las representaciones dramáticas (*idem*, 49). Una mezcla versátil adaptada sin duda a las circunstancias y en la que la edad proveya no era de entrada un impedimento para la materialización del *optimus princeps* como, planteándonos un horizonte utópico, lo eran la crueldad, la imbecilidad o la arbitrariedad.

Herodiano había advertido ya dicha versatilidad, justificando un modo distinto de comportamiento político según fuesen sus edades y también su autoridad, pues “los de edad más avanzada (οἱ μὲν ... πρεσβύτεροι), a causa de su experiencia en los asuntos públicos, se cuidaron mejor de ellos mismos y de sus súbditos, pero los jóvenes (οἱ δὲ ... νέοι), llevando una vida completamente negligente (κοιμῶν ... ῥαθυμότερον), introdujeron muchas novedades” (I,1,6). Habría que analizar qué entendía el historiógrafo por innovación política, τὸ κοινόν, y a qué público, seguramente aristócrata y culto, dirigió su obra, aceptando el atinado juicio de De Blois de que “Herodian’s work is a

---

<sup>4</sup> Estos razonamientos, dentro de un discurso programático, no extrañan pues su biógrafo recalca que Saturnino, oriundo de la Galia, había desempeñado previamente altas magistraturas en Egipto donde estudió retórica –probablemente en Alejandría, a mi entender– que después perfeccionó en Roma. No sería extraño que, dado su origen, hubiese conocido en su juventud las enseñanzas propias de las escuelas de Autun, Burdeos o Tréveris, famosas en dicho arte, que ya empezaban a despuntar y fructificaron años más tarde en la literatura panegírica oficial.

mixture of history, enkomion, novel and biography”<sup>5</sup>. Y esta atractiva mezcla de géneros, si así puede llamarse, queda patente en su modo de hacer historia, la cual, como ha quedado claro, no es impermeable en sus juicios sobre los emperadores al influjo de las escuelas filosóficas pujantes en ese momento y de la segunda sofística, que se sirve esencialmente de la elocuencia como vía casi natural de expresión de las sutiles críticas constitucionales. Tal evidencia justifica la naturaleza de muchos de los discursos que Herodiano puso en boca de los césares y en los que, sin duda, se inspiró en gran medida la *HA*. Si, como se ha dicho, ya hizo un juicio de las ventajas e inconvenientes vinculados a la marca biológica de los emperadores en la persona de los dos hijos de Septimio Severo, me parece oportuno destacar que a Herodiano le interesaba tal problema desde una secuencia cronológica anterior. Lo prueba el discurso que Marco Aurelio, casi moribundo, pronuncia ante su círculo de asesores solicitando el apoyo paideútico apropiado a su jovencísimo hijo y sucesor Cómodo que entonces, en diciembre del 176, tenía diecinueve años. Su desiderata es que logre alcanzar la εὐνοία como suprema virtud política conduciendo hábilmente su juventud y su falta de experiencia (I, 4, 3-4), al igual que el capitán de una nave debe guiarla con pericia entre rocas y tempestades. Discursos de este tipo funcionaban en calidad de *exempla* desde la literatura de siglos precedentes, desde el paradigmático Salustio, y resulta admirable constatar lo que actualmente llamamos “la adaptación al medio”<sup>6</sup>. Por ello, el propio Cómodo, muerto ya su padre, recalcó desde la tribuna a los soldados su indiscutible legitimidad “como hijo desde el mismo momento de salir del vientre materno”, pero reconoció a la vez la “inexperiencia de su juventud”, no dudando en contar con la lealtad y, sobre todo, con la tutoría de los más ancianos a quienes convenía tal responsabilidad, τῶν μὲν πρεσβυτέρων τροφεῖα

<sup>5</sup> L. de Blois, “The perception of Roman imperial authority in the Herodian’s work”, en *The representation and perception of Roman imperial power (200 B.C.- A.D. 476)*, (Netherlands Institute in Rome. Colloquium march, 2002), Amsterdam, 2003, pp. 146-158. El autor cita una amplia bibliografía contemporánea al respecto, con sugestivas teorías sobre dicho autor. Herodiano debió de escribir con intenciones y para destinatarios similares a los de Dión Casio, de ahí la especificidad de su léxico (M.L. Freyburger-Galland, 1997). Sigue igualmente vigente la opinión de Alföldy (1989) de que el autor, oriundo de algún punto cercano a la costa de Siria, fue un liberto al servicio de la familia imperial, consiguiendo así información privilegiada y bien documentado de cuantas corrientes religiosas e intelectuales dominaban estos años. *Vid.*, para los aspectos relacionados con la literatura imperial de los años de los Antoninos y siguientes, así como para las tendencias filosófico-religiosas, y para la repercusión de la obra de Herodiano, los vols. II, 33,6 (Berlin-New York, 1992) y II, 34, 4 (*idem*, 1998) del *ANRW, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Herausg. von H. Temporini-W. Haase.

<sup>6</sup> Esencialmente, J.M. David, “Rhétorique et Histoire. L’*exemplum* et le modèle de comportement dans le discours antique et medieval”, *MEFRA* 92, Rome-Paris, 1980. Del mismo autor, *Valeurs et mémoire à Rome: Valère Maxime ou la vertu recomposée*, Paris, 1998. La trascendencia de la oratoria filosófico-política, desde el magistral Cicerón, influyó hasta la Antigüedad tardía traspasando las fronteras geopolíticas y fue el germen de los llamados “estereotipos maleables a las circunstancias sociohistóricas de quien escribía”. Así lo ven, entre otros, Eck, Atkins, Barnes, en *Philosophy and power in the graeco-roman world*, G. Clark-T. Rajak eds. (Essays in honour of Miriam Griffin), Oxford, 2002, *passim*.

μοι ταῦτα ὀφειλόντων (I, 5, 3 ss.). Hermosa semántica que habla propiamente de una tarea nutricia y que repite, si se observa, léxico similar o idéntico en contextos también similares mencionados en líneas anteriores. Este discurso es, sin duda, paradigmático en el tema pertinente. Se ensalza el juego de los contrarios que, inexorablemente, deben funcionar en un todo armónico dirigido a la plástica del mejor emperador: juventud y nobleza legitimada por el nacimiento frente al apoyo de la veteranía y la lealtad de los *seniores*. Y sin despreciar la apariencia corporal ya que la propia edad de Cómodo reunía también la belleza y la estética de un rostro de rasgos hermosos, encomiados tanto por Herodiano (I, 7, 5) cuanto por la biografía de la *HA* (10, 7). Tal combinación no era sólo la recreación artística de un retrato. Era el referente para la atracción de toda una nación que aglutinaba ya a muchos pueblos. Era el de quien debía regir todo un Imperio y salvaguardar su constitución y sus fronteras. Los discursos mencionados, por tanto, no son meras piezas retóricas sino que persiguen la exaltación de unas *virtutes* en que el atractivo de la juventud alimentada por la guía de la madurez garantizará la estabilidad y grandeza de lo ya conquistado, bajo la tácita complicidad del divinizado Marco Aurelio. En la práctica, si se recuerda, estos proyectos pronto se frustraron por incitación del prefecto del pretorio Perenio, que gobernó de facto de 182 a 185 y “aprovechándose de la edad del muchacho, la apartó de la responsabilidad de las cargas del Imperio incitándole a excesos y borracheras” (*idem*, I,8,2). Esta realidad histórica demuestra, al menos sobre el testimonio documental, dos cosas. En primer lugar, no siempre los *seniores* y quienes ostentaban las magistraturas de mayor responsabilidad, respondían a su presunta obligación de lealtad de desplegar su “*paideia* política” con el más joven, aun siendo su emperador. Por otra parte, en el intento de equilibrar la esencia de la juventud con la de la vejez, la primera se muestra al final como una desventaja pues las inclinaciones propias de una edad en que prima lo pasional no logran supeditarse a las altísimas responsabilidades implícitas a un emperador. Al menos, en el caso de Cómodo. Quizá para huir de esta experiencia, se decidió elegir como su sucesor a “un hombre de edad avanzada y prudente en su intención”. Al prefecto de la ciudad Helvio Pertinax quien, a sus sesenta y siete años, pidió que le eximiesen de tal responsabilidad alegando su edad y admitiendo que no cesaban de burlarse de un viejo, οὐ παύσεσθε χλευάζοντες πρεσβύτην (II, 1, 3-4. 7-10. 3,3, respectivamente.) Sin duda, este pasaje que descubre la lucidez de quien asume que la vejez puede resultar irrisoria para algunos cometidos, y blanco de la crueldad de los antagonistas biológicos, sustenta, entre otros muchos, las apreciaciones de la citada publicación de Cokayne.

¿Cuál era, para ir concluyendo, el candidato más idóneo para la púrpura imperial en la complejidad de este periodo?, ¿debía de ser determinante la edad biológica?, ¿hasta qué punto las fronteras biológicas opuestas respondían a las expectativas útiles para el buen gobierno que se suponían en cada una de ellas? Opino que deben de introducirse aquí las profundas reflexiones al respecto de otro autor, también de lengua griega, aristócrata, magistrado y fecundo en su obra literaria. Plutarco de Queronea –imprescindible ya en muchas de las investigaciones sobre el amplio campo de las humanidades y el mundo antiguo y justamente revalorizado en los Coloquios de la Sociedad pertinente– ya había adelantado, al final del gobierno de Trajano, si un anciano era apto para las tareas de

gobernar en su tratado *An seni sit gerenda Respublica*.<sup>7</sup> El autor es consciente de que la tradición gerontocrática, típica de la edad arcaica, se había mantenido en el mundo griego tan sólo en algunas Constituciones –Esparta es siempre el modelo referencial– y que Roma, la imperialista y, a su modo, la integradora, estaba significando el modelo opuesto, el de la ruptura de los pretéritos. Recalco, en este sentido, que sus conquistas y su unificación jurídica implicaban también la modernidad, la quiebra de sistemas y normativas previas y autóctonas en gran medida, ya que el *cursus honorum* vigente en la Constitución romana patrocinaba esencialmente la juventud y un ciudadano podía ser legalmente cónsul antes de los cuarenta años, aun contemplando las restricciones silanas en este aspecto. Hecho que, para Plutarco, no invalida la capacidad de la gente mayor que quiera dedicarse a la política por vocación y para el bien de la ciudadanía y no por φιλοτιμία o ambición de poder y magistraturas (788 E). Se presume, al menos, que la ancianidad conlleva virtudes específicas como “la dulzura, la moderación y la sabiduría” –presentes, si se recuerda, también en el mensaje de la *HA* y de Herodiano– en las que debe educar a los más jóvenes con el propósito de cumplir una doble misión pues el propio Estado sale beneficiado con la preparación de las generaciones venideras que lo regirán (789 C- 790 D).

Resultaría, por tanto, injusto privar a la patria del beneficio de las cualidades de perfección implícitas a la vejez. Pero, ¿en qué frontera biológica sitúa el de Queronea la vejez para estos menesteres? La antítesis, protagonista en este tratado, entre νέοι y γέροντες resulta, a mi entender, algo simple, ya que puede haber jóvenes honestos y aptos para la vida política y ancianos poco recomendables. Y entre ambos límites existe una edad, la de los ἀκμάζοντες o “quienes están en su plenitud” y que podría concretarse en torno a los cuarenta años, ignorada por Plutarco, según perspicaz apreciación del citado Cuvigny. El autor, en consecuencia, no intenta escribir un tratado de política constitucional sino un conjunto de reglas didascálicas, una normativa tendente a la formación del *optimus*, donde siguen vivas las herencias de Aristóteles y de Teofrasto. Y, eligiendo siempre el equilibrio, Plutarco se decide por los cincuenta años como “la edad más adecuada para subirse a la tribuna” (784-C). Esto podrá aceptarse o no, pero es así. Al igual que Augusto sea en esta obra el único emperador presentado como modélico, sin duda porque murió longevo, superados los setenta años, y desde los diecinueve su Principado era indiscutible, aunque su mayor mérito se reveló al final, por su continui-

---

<sup>7</sup> Esta obra, incluida en *Moralia*, nº 51, se ha seguido en la edición crítica de Les Belles Lettres, t.XI, 1. Paris, 1984. Traducida y comentada por M. Cuvigny. Defiende que Plutarco la escribió ya mayor, cumplidos los sesenta, con todo el bagaje de sus experiencias personales y de su carrera política. Personalmente, ratifico que ya había compuesto sus *Vidas*, dada la cantidad de citas recurrentes a modo de *exempla* que el autor inserta en los pasajes adecuados del tratado. Lo más importante, sin duda, es comprender que Plutarco escribió esta obra desde la mentalidad griega y para ser adaptada al sistema interno de funcionamiento constitucional de las “poleis” griegas, activo en muchas de ellas todavía, y respetado por una Roma tan imperialista cuanto sutil, a pesar del marco vigente de la provincialización y del efecto Roma/metrópoli en el periodo previo al de la anarquía militar. Por otra parte, las teorías que expone son susceptibles de aplicarse a toda la *ecumène*, de ahí su trascendencia institucional.



dad y la de sus logros, “no fue su gobierno al final de sus días menos benefactor para los ciudadanos”. El ejemplo era especial y Plutarco lo realiza parafraseando la famosa frase que Augusto solía dirigir a los jóvenes con apetencias: “que escuchasen a un anciano a quien, cuando era joven, escuchaban los ancianos” (2-D). En una palabra, la juventud biológica no siempre es identificable con la superficialidad o falta de preparación política. Todo es adaptable por los diversos autores, todo es maleable según la voluntad y libertad de las personas, pues también hay políticos ancianos que se dan a la molice y a la avaricia (4 D-E). En realidad, Plutarco considera la tarea de gobernar como un ἀγών —a mi también me lo parece— y, si bien las actividades de tipo militar se ven obstaculizadas por la vejez, se compensan con la εὐλάβεια y la φρόνησις que se presuponen implícitas a la madurez (8 C). En estos aspectos insiste el autor, pero enfatiza otro que, quizá, es más peligroso para el gobernante que una inexperta juventud. Lo más negativo es la provisionalidad. El que aspire a ser el mejor debe exigirse una dedicación plena. Esto y practicar las tres ἀρεταί políticas por antonomasia: δικαιοσύνη, σωφροσύνη, φρόνησις (28), presumiéndose que los ancianos las habían adquirido en mayor medida que los jóvenes.

A modo de conclusión, si ésta es factible partiendo de lo que ha intentado ser un planteamiento y una síntesis de un argumento de por sí extraordinariamente rico y también complejo. En el plano del enquiridión ideal en que Plutarco se mueve, sus teorías y sus reflexiones son tanto documentadas cuanto útiles. En el plano real, en el campo pragmático, cada gobernante, cada magistrado en su caso y esencialmente cada emperador podía aplicarlas de modo diverso, como la propia historia del Imperio lo demostró sin pudor en los años que he considerado. La aspiración del *optimus princeps* jugará con mayor probabilidad si éste tiene una edad ya vivida, pero la ancianidad no siempre es garantía absoluta. Subyace la ambivalencia, la mentalidad y la acomodación a episodios concretos vinculados a etapas históricas también muy concretas, como así evidencian las fuentes historiográficas consultadas.

## Γνώμη EN ARISTÓFANES

EMILIO CRESPO

Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Pastor de Estudios Clásicos

En su utilísimo volumen sobre las *Ranas*<sup>1</sup>, José García López menciona el uso de refranes, sentencias (γνώμαι) y proverbios (παροιμίες) como uno de los rasgos del estilo de Aristófanes. A lo largo del comentario, su autor recoge y comenta oportunamente los citados en esta comedia. Tomando como punto de partida las informaciones ofrecidas por García López en el libro mencionado, estas páginas, escritas como testimonio de amistad y respeto a nuestro amigo y colega, reúnen los ejemplos más antiguos de γνώμη en el sentido de ‘máxima’ o ‘sentencia’ y llaman la atención sobre la importancia que Aristófanes atribuye al uso de γνώμαι como rasgo de la creación literaria.

El sustantivo verbal γνώμη presenta la misma raíz que el verbo γι-γνώ-σκ-ω ‘conocer’. Se emplea en la literatura griega desde fecha posterior a Homero y Hesíodo como *nomen actionis* que designa la facultad consistente en el ‘conocimiento’, ‘entendimiento’, o como *nomen rei actae* que expresa el resultado del conocimiento: ‘creencia’, ‘opinión’, ‘juicio’, ‘convicción’<sup>2</sup>. En el sentido de ‘sentencia’ o ‘máxima’, γνώμη designa una entidad (*nomen rei actae*) contable, mientras que en el sentido de ‘entendimiento’ designa una entidad (*nomen rei actae*) no contable. De manera análoga, por ejemplo, πίστις designa una entidad no contable en el sentido de ‘confianza’, pero una entidad contable en el sentido de ‘testimonio’. El Diccionario de la Real Academia Española define el sustantivo ‘máxima’ en su acepción segunda como “sentencia, apotegma o doctrina buena para dirigir las acciones morales”, y ‘sentencia’, también en su acepción segunda, como “dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad”.

El primer uso seguro de γνώμη en sentido de ‘máxima’ o ‘sentencia’ se encuentra en el *Ajax* (1091 s.) de Sófocles. En estos versos, el corifeo reacciona con las siguientes palabras al discurso que Menelao acaba de pronunciar ordenando al coro enterrar el cadáver de Ajax:

---

<sup>1</sup> Aristófanes, *Las Ranas*, Introducción, comentario y traducción, Murcia 1993, p. 23.

<sup>2</sup> Véase H. A. Gärtner, *Der Neuer Pauly*, s.v. Gnome, que también recoge la bibliografía (cf. también s.v. Apophthegma, Aphorismos), y el *Diccionario Griego-Español* s.v. γνώμη.

- XO. Μενέλαε, μὴ γνώμας ὑποστήσας σοφᾶς  
 εἴτ' αὐτὸς ἐν θανούσιν ὑβριστῆς γένηι.  
 “Menelao, después de haber dado sabias sentencias,  
 no te conviertas en ultrajador de los muertos.”

En su discurso previo, Menelao ha hecho afirmaciones generales sobre la conducta que los aqueos deben seguir ahora que acaban de encontrar el cadáver de Ajax, que se ha suicidado. Estos juicios generales están basados en la situación presente. Es decir, en este ejemplo γνώμη designa un juicio para guiar la conducta que es improvisado y que es acuñado por una persona determinada en una situación concreta.

La presencia de γνώμοι de este tipo en la literatura griega es muy anterior a la fecha en que se documenta el término usado para designarlas y remonta ya a los poemas homéricos. Por ejemplo, el contenido del verso de Homero, *Iliada*, 2.204

οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη· εἷς κοίρανος ἔστω,  
 “no es bueno el caudillaje de muchos; sea uno solo el caudillo”

es una generalización acuñada por Odiseo a partir de la situación presente, en la que los aqueos huyen como consecuencia de la interpretación que hace Agamenón ante los aqueos del sueño recibido de Zeus<sup>3</sup>. El verso consiste en una γνώμη en el sentido restringido de sentencia acuñada en una situación concreta por una persona determinada, aunque el término que designa ese contenido se documenta solo en el siglo V a.C.

Es decir, en su uso antiguo γνώμη designa un juicio general para dirigir la conducta moral acuñado por una persona de modo improvisado a raíz de una situación concreta.

Este sentido de γνώμη convive y es reemplazado más tarde por el más genérico de máxima o sentencia destinada a dirigir la conducta moral. Así, γνώμη es usado en este sentido genérico en las Δημοκράτους γνώμοι, datables hacia 430 a.C. si deben ser entendidas como ‘Sentencias de Demócrito’. La número 1 (Demócrito, frag. B 35) es:

γνωμέων μευ τῶνδε εἴ τις ἐπαίει ξὺν νόῳ, πολλὰ μὲν ἔρξει πράγματ'  
 ἀνδρὸς ἀγαθοῦ ἄξια, πολλὰ δὲ φλαῦρα οὐχ ἔρξει.  
 “Si uno escucha estas máximas mías con inteligencia, hará muchas acciones dignas de un hombre bueno y evitará muchas malas.”

También Eurípides, fragmento 362, 3 (Nauck), usa γνώμη en este sentido general:

βούλομαι δὲ σοὶ τέκνον,  
 φρονεῖς γὰρ ἥδη κάποσῶσαι' ἂν πατρός  
 γνώμας φράσαντος ...

<sup>3</sup> Sobre la relación de las máximas o sentencias en la literatura arcaica con la situación de la que surgen, cf. A.P.M.H. Lardinois, *Wisdom in Context: The Use of Gnomic Statements in Archaic Greek Poetry*, Diss. Princeton University 1995.

“quiero a ti, hijo,  
pues ya tienes sensatez y salvaguardarías las máximas  
que te diga tu padre...”

Aristóteles (*Retórica* II 21, 1394a21-25) define ya γνώμη de la siguiente manera:

ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἑκάστον, οἷον ποῖός τις Ἰφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ <ἀ> αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν.

“Una máxima es una aseveración; pero no, ciertamente, de cosas particulares, como, por ejemplo, de qué naturaleza es Ifícrates, sino en sentido universal; y tampoco de todas las cosas, como, por ejemplo, que la recta es contraria a la curva, sino de aquellas precisamente que se refieren a acciones y son susceptibles de elección o rechazo en orden a la acción” (traducción de Quintín Racionero en *Aristóteles, Retórica*, Madrid 1994, p. 409).

A continuación, Aristóteles dice que el uso de las máximas es propio de las personas de edad, idea que aparece ya en un fragmento de Eurípides, que usa γνώμη en este mismo sentido general:

291      ὦ παῖ, νέων τοι δρᾶν μὲν ἔντονοι χέρες,  
            γνώμη δ' ἀμείνους εἰσὶ τῶν γεραιτέρων·  
            “Hijo, sábetе que las manos de los jóvenes son vigorosas para actuar,  
            pero los juicios de los viejos son mejores.”

Aristófanes usa γνώμη en el sentido genérico de ‘máxima’ en *Nubes* 924:

Kp.        σὺ δέ γ' εὖ πράττεις.  
            καίτοι πρότερόν γ' ἐπώχευες,  
            Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων  
            ἐκ πηριδίου  
            γνώμας τρώγων Πανδελετείους.

ARGUMENTO JUSTO. “Tú en cambio prosperas.  
Sin embargo, tiempo atrás mendigabas  
diciendo que eras Télefo el Misio  
y de tu zurroncillo  
roías máximas de Pandeleteo”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Según los escolios, este Pandeleteo era un sicofanta o delator profesional. La situación del Argumento Injusto era en otro tiempo tan miserable que solo podía llevarse a la boca máximas empleadas por personajes de mala catadura.

En los demás pasajes de Aristófanes γνώμη admite ser entendida como ‘opinión’. Además, el término no es usado por Aristófanes en el sentido de sentencia general acuñada por una persona a partir de una situación con el propósito de dirigir la conducta moral.

El sentido expresado por γνώμη en su uso genérico se distingue difícilmente de otros términos en muchos pasajes. En general, frente a γνώμη, παροιμία suele designar una opinión anónima; αἶνος, un relato moral; ἀπόφθεγμα, la opinión de un individuo formulada en una ocasión que pasó a formar parte de la memoria social; παράγγελμα (latín *praeceptum*), el consejo de una persona o de una institución que tiene autoridad moral, como los Siete Sabios o el santuario de Delfos; ἀφορισμός, un tipo de γνώμη consistente en una definición. Otros términos que expresan conceptos parecidos y que en ocasiones parecen ser sinónimos son ὑποθήκη y χρεία. El término latino correspondiente a γνώμη en esta acepción es *sententia*. Todos estos términos designan expresiones en prosa que en época arcaica recogían la sabiduría popular de modo oral<sup>5</sup>.

Los pasajes de las *Ranas* que José García López cita bajo la rúbrica de refranes, sentencias y proverbios no son γνώμαι en el sentido preciso del término, sino un tipo de γνώμαι en su sentido genérico, que consisten en definiciones para dirigir la conducta (ἀφορισμοί). Este es el caso de 1082 οὐ ζῆν τὸ ζῆν ‘la vida no es vida’ y de 1477 τίς δ’ οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν ‘¿quién sabe si vivir es morir?’. Los demás ejemplos señalados por García López en su comentario son proverbios anónimos (παροιμίαι), como los citados en los versos 191 (τὴν περὶ τῶν κρεῶν a partir de ὁ λαγὼς τὸν περὶ τῶν κρεῶν τρέχει ‘la liebre corre la carrera en la que se juega sus carnes’ es decir, ‘su vida’) y 1068 (περὶ τοὺς ἰχθύς ‘en el mercado de pescado’), o expresiones hechas, tomadas especialmente de Eurípides (el verso 105 aparece en Eurípides, *Andrómeda* 237; el 304 es parodia de Eurípides, *Orestes* 279), o repetidas en las *Ranas* (versos 87, 403, 1265).

Aparte de γνώμη, Aristófanes usa γνωμοτυπῶ, γνωμοτύπος y γνωμοτυπικός<sup>6</sup>. En estos compuestos es inseguro si el elemento γνωμο- se refiere a opiniones o a máximas. Pero es interesante destacar que los ejemplos indican que la acuñación de γνώμαι es propia de la creación literaria. En *Ranas* 877, Aristófanes se refiere a las mentes inteligentes de Esquilo y Eurípides como λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας... ἀνδρῶν γνωμοτύπων ‘mentes sutiles e ingeniosas de hombres acuñadores de pensamientos’ (o de máximas). En tres pasajes más Aristófanes usa γνωμοτύπος, el verbo γνωμοτυπῶ y el adjetivo derivado γνωμοτυπικός (*Nubes* 952, *Tesmoforiazusas* 52, *Caballeros* 1379), referidos a las dotes literarias del Argumento Justo y del Argumento Injusto, al poeta trágico Agatón y al orador Féace, respectivamente. Se observa, pues, que un rasgo propio de la creación literaria según Aristófanes es la acuñación de máximas.

<sup>5</sup> Sobre la expresión oral de estas formas en prosa durante la época arcaica, véase J. Russo, “Prose Genres for the Performance of Traditional Wisdom in Ancient Greece: Proverb, Maxim, Apothegm”, en L. Edmunds & R. W. Wallace (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore and London 1997, 49-64.

<sup>6</sup> Véase A. Willi, *The Languages of Aristophanes*, Oxford 2003, p. 124 y 139.

En conclusión, γνώμη en el sentido de ‘máxima’ se documenta desde el siglo V a.C. con dos valores: como juicio general que orienta la conducta moral acuñado por una persona determinada a partir de una situación concreta; y, ya desde antes de Aristófanes, como máxima que orienta la conducta moral, que es como la define Aristóteles. Aristófanes, por su parte, estima que la acuñación de γνώμαι es un rasgo propio de la creación literaria.

## SOFISTAS EN BAROJA

M<sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES DURÁN LÓPEZ  
Universidad de Málaga

En el primer capítulo de *La dama errante* Pío Baroja nos habla de la infancia de su protagonista, María Aracil; en el segundo se ocupa del padre de la joven, el doctor Enrique Aracil de quien ya sabíamos que había sido un muchacho listo y aplicado, pero también orgulloso y soberbio. Y puntilloso. Nos enteramos ahora de que a juicio de su hija el doctor, además de ser “buen mozo”, tenía “fama de médico inteligentísimo y de hombre extraordinariamente original”. En realidad, era –dice Baroja– “más superficial que hondo, más ingenioso que original y más cuco que sincero”. Más o menos a mitad del capítulo –una posición que contribuye a dar relieve al concepto así destacado– el novelista se decide a sintetizar su opinión sobre su personaje:

“Analizando los procedimientos de fabricar cosas originales de este médico sofista, se veía que procedían casi siempre de un artificio retórico”<sup>1</sup>.

La calificación de *sofista* no constituye precisamente un elogio. Sobre el término pesan las connotaciones peyorativas impuestas por los discípulos de Sócrates, especialmente Platón, cuando lo utilizaron para separar del maestro a quienes competían con él en la arriesgada pretensión de hacer de la educación y la política actividades guiadas por la razón y no por la tradición. A partir de entonces quedó establecida la oposición entre el filósofo, que, consciente de su ignorancia, anhela y desea saber<sup>2</sup> y el sofista, que, en su vanidad, alardea de un saber simplemente práctico, carente de base filosófica<sup>3</sup>. Sin embargo, Baroja no pone en tela de juicio los conocimientos médicos del doctor Aracil ni su modo de ejercer la profesión, como hace con algún otro entre los muchos médicos

---

<sup>1</sup> P. Baroja, *Obras completas*, T. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947, p. 241.

<sup>2</sup> En este deseo de saber que nace de su conciencia de no saber insiste Sócrates en la *Apología* platónica; será asimismo un rasgo explícitamente destacado en la caracterización del Eros filósofo que debemos a Diótima en el *Banquete*.

<sup>3</sup> Sobre esto véase F. R. Adrados, *Ilustración y Política*, Madrid, 1966, pp. 202-210.

que aparecen en sus novelas<sup>4</sup>. No faltan, sin embargo, en el doctor Aracil conductas y actitudes coincidentes con las que los socráticos censuraban en los sofistas que frecuentaban Atenas en tiempos de Pericles y de la guerra del Peloponeso.

Empezando por lo más obvio –no en vano este capítulo se titula *El hombre bajo la máscara*– Enrique Aracil era un dandy que cuidaba su vestimenta y que, por sus intervenciones en las dos tertulias a las que acudía, se jactaba de original e inoportuno; lo peor del asunto es que todo esto surtía efecto. Por ejemplo, dice Baroja que el hecho de no usar gabán “le había dado más clientela que todos sus estudios”. Una vez que lo ha tildado de *médico sofista* es grande la tentación de ver en las frases con que lo describe el novelista ecos más o menos claros de los pasajes de los diálogos en los que Platón se burla de la reunión de sofistas en casa de Calias, del empaque de Protágoras, de las rivalidades, de la vanidad y engreimiento de todos ellos, de su suficiencia y petulancia, etc. También nos llegan observaciones de otros autores antiguos que, mejor o peor, permiten establecer cierta relación entre la descripción que hace Baroja de su personaje y gestos o actitudes que la tradición atribuye a los sofistas; así, por Eliano sabemos que Gorgias e Hipias se presentaron, al menos en alguna ocasión, con las vestiduras púrpuras de los rapsodas, sin duda para indicar que eran sus continuadores<sup>5</sup>. Pero, al parecer, Aracil los supera en inconsistencia, porque en algún caso consigue ahogar bajo su superficialidad aportaciones de los sofistas que han sido siempre apreciadas como valiosas, por ejemplo la Sinonímica de Pródico –en realidad diéresis de aparentes sinónimos– cuya influencia en la dialéctica socrática y en la dierética platónica no puede ponerse en duda. La Sinonímica de Pródico se basa en la etimología, entendida como lo hacían los griegos, esto es, como una explicación de los efectos de la cosa nombrada<sup>6</sup>; pues bien, uno de los procedimientos dialógicos de Aracil era el de cortar la palabra a su interlocutor “para explicar la etimología griega o sánscrita de una palabra, cuyo significado usual y corriente estaba al alcance de todo el mundo”. Lo que para Pródico era una tarea importante, porque concebía la precisa distinción de los términos como medio para distinguir adecuadamente los conceptos, se convierte en Aracil en alarde erudito con el único fin de lucirse e impedir que otro pudiera exponer sus ideas.

Aunque sólo fuera por la mención explícita a los artificios retóricos, mayor importancia habrá que conceder al modo de hablar o, como apunta con indudable intención el novelista, de *perorar* que exhibía Aracil en sus tertulias. Como primera providencia

---

<sup>4</sup> En esta misma podía haber merecido el calificativo por falso saber ese “Catedrático de Medicina de San Carlos... que había tenido el desparpajo de construir, en pleno siglo XIX, un sistema médico sobre la sólida base de unas cuantas frases, de unos cuantos chistes y de unas cuantas fórmulas matemáticas aplicadas sin ton ni son a los fenómenos de la vida”. Otro buen candidato pudo haber sido el doctor Armendáriz de *El puente de las ánimas*, que recurría a procedimientos terapéuticos estrambóticos “para darse tono entre los beocios donostiarra”.

<sup>5</sup> DK 82 A 9.

<sup>6</sup> Un ejemplo típico de etimología *graeco modo* es la triple etimología del nombre de Helena que ofrece el coro del *Agamenón* de Esquilo: Helena es “la que destruye las naves”, “la que destruye a los hombres”, “la que destruye la ciudad”.



“se notaba que tenía un repertorio de ingeniosidades, de salidas, de comparaciones, con el cual deslumbraba a sus interlocutores”<sup>7</sup>.

Esto nos lleva directamente a los *lugares comunes* de Aristóteles e, inmediatamente después a lo que suele admitirse como contenido de los primeros manuales de Retórica; en efecto, de la *Techné* del siracusano Tisias y de la de Gorgias suele decirse que debían consistir en repertorios de modelos que el alumno memorizaba, que es precisamente lo que pretende hacer Fedro con el discurso erótico de Lisias al principio del diálogo que lleva su nombre<sup>8</sup>. G. Kennedy ha sostenido convincentemente que los repertorios de lugares comunes, introducciones de discursos, conclusiones, etc. existieron también al margen las *technai* y que éstas no se agotaban en los ejemplos prácticos, sino que, como vemos en el *Fedro* platónico, debían incluir normas de composición y cuestiones teóricas<sup>9</sup>. Para nuestros fines actuales nos basta con constatar la existencia de esos repertorios en los que hemos de ver los precedentes de los que utilizaba Aracil en la novela de Baroja. Conque el doctor no era tan original como creía su hija.

El pasaje del *Fedro* recién aludido puede ser un buen testimonio de la importancia que los profesores de Retórica atribuían a la composición: Hay que empezar por el *preámbulo*, seguir con la *exposición* y tras ésta con los *testimonios* y los *indicios*, etc. Estas normas no han sido respetadas por Lisias en su *Erótico*: ha empezado por el final, no ha seguido un orden, mezcla las ventajas y desventajas, se repite<sup>10</sup>... En suma, su discurso puede compararse con el epitafio que Cleóbulo de Lindos dedicó al rey Frigio Midas y cuyos versos —a excepción del primero— pueden sucederse en cualquier orden sin que cambie el mensaje. Baroja se vale de otros términos para censurar la composición de los discursos de Aracil, pero, en mi opinión, hay bastante similitud en el fondo.

“Tomaba una idea encerrada en una frase y la cambiaba mudando caprichosamente una de las palabras. Como lo mismo le daba asegurar blanco que negro, y no le importaba contradecirse, le era fácil el retorcimiento de la idea. El cambio le sugería otra frase, y así hacía marchar una tras otra, con travesura e ingenio; pero sus frases no terminaban en algo que pareciera una conclusión, sino que danzaban de aquí para allí, siguiendo un rumbo caprichoso, que muchas veces dependía del sonido o de la consonancia de un vocablo. Hay muchas personas que al decir una palabra recuerdan vagamente el objeto que representa...; pero otros muchos, y en general los oradores y los poetas..., no recuerdan ni la idea, ni el objeto..., lo que les permite el discurso brillante y el juego del vocablo.

<sup>7</sup> *La dama errante*, p. 240.

<sup>8</sup> Sobre Gorgias, cf. Aristóteles, *Refutaciones sofísticas*, 183 b 36-38.

<sup>9</sup> G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Londres, 1963, pp. 52-57. El pasaje del *Fedro* corresponde a 266 d-269 c.

<sup>10</sup> Lisias no es un sofista, pero, especialmente en los discursos que no escribía por encargo, bebe de ellos.

... las ideas no brotan arrastrando las palabras, sino que son las palabras las que van sugiriendo las ideas<sup>11</sup>...”

Las asociaciones fónicas destacadas en el párrafo anterior sugieren inmediatamente el recuerdo de las figuras gorgianas y el uso masivo de las mismas por parte de algunos de los seguidores del sofista de Leontinos, como puede comprobarse en el *pastiche* platónico que constituye el discurso de Agatón en el *Banquete*<sup>12</sup>. Aracil se dejaba llevar también por asociaciones que no podemos llamar de *ideas* porque Baroja acaba de compararlo con un loro que utilizara palabras ambiguas. Se trata de relaciones semánticas del tipo de las que admiten los estructuralistas que excluyen el significado en la descripción de las relaciones entre palabras que pertenecen a un mismo campo semántico, como antonimia, sinonimia, incompatibilidad, etc. Baroja nos ofrece un par de ejemplos de la utilización de alguno de estos recursos por parte de su médico sofista.

“Se decía delante de él, por ejemplo “Hay que dar trabajo a los obreros”, y él replicaba en seguida: “No; lo que hay que dar es obreros al trabajo”. “Hay que europeizar España”; él contestaba: “Hay que españolizar Europa”.

Baroja no lo apunta, pero es fácil advertir que estas “antítesis mecánicas” que generan inmediatamente quiasmos, producen a la vez una serie de aliteraciones y esquemas rítmicos que vuelven a certificar la prioridad de lo fónico anteriormente señalada. El monopolio de este plano, cuyos signos no tienen más que una “cara”, confirma la exclusión de las ideas en el discurso de Aracil que la comparación con el loro ya había denunciado.

El otro procedimiento que, también mecánicamente, prodigaba consistía en

“devolver la frase al interlocutor, aplicando palabras de ideas materiales a conceptos puramente espirituales, o al contrario, procedimiento que, a pesar de estar a la altura de cualquiera, no dejaba de producir efecto en los contertulios de Aracil.

Se le decía: “Habría que encontrar un medio de ventilar bien el hospital”. Y él replicaba: “Lo primero sería ventilar bien las conciencias”. Otro decía: “A los campos españoles les falta, sobre todo, abono químico”. “Más abono químico les falta a nuestras almas, que están siempre en barbecho”.

Estas metáforas, “ventilar las conciencias”, “abonar las almas” podrían sugerir la intención de pasar a otro tema, de abandonar la cuestión técnica que se estuviera tratando y pasar a consideraciones morales, pero no hay tal; lo que hay, en el fondo, es

<sup>11</sup> *La dama errante*, p. 240.

<sup>12</sup> La comparación de los discursos de Aracil con el de Agatón perjudica al poeta que supo poner a contribución todos sus adornos retóricos para comunicar su idea de Eros como dios *philanthropos*.

un testimonio del desinterés de Aracil por el tema debatido. Sólo le interesaba el plano de la forma.

La caótica organización de los discursos de Aracil nos ha permitido compararlos con el *Erótico* de Lisias, pero no puede ocultar una fundamental diferencia entre ambos: el discurso de Lisias es un texto seguido, pronunciado por un orador a quien nadie interrumpe. Las intervenciones de Aracil, en cambio, se producen en un marco dialógico en el que juegan necesariamente las voluntades y los modos de entender las cosas. Los diálogos platónicos proporcionan ejemplos de las distintas posibilidades que encierra una situación de diálogo, desde la ideal de la búsqueda en común para resolver un problema, al esquema didáctico en el que el que más sabe ayuda a su interlocutor a reconocer sus errores y confusiones, etc. antes de orientarlo y asistirlo en la persecución del conocimiento que busca. El *Eutidemo* es, desde este punto de vista, un diálogo con dos líneas paralelas: por un lado tenemos la conversación entre Sócrates y el joven Clinias. Como éste no se ve aquejado de falsas creencias, no necesita ser purgado de ellas por medio del elenco y éste es sustituido por una exhortación a la filosofía. Previa a esta conversación con Sócrates, el joven Clinias ha sostenido otra con dos sofistas extranjeros, Eutidemo y Dionisodoro que presumen de poder enseñar la virtud en muy poco tiempo. Su conversación con el muchacho es un remedo, una parodia del elenco socrático que nos muestra los peligros de este procedimiento por quienes, como hará el doctor Aracil, reducen los argumentos a juegos verbales. De hecho, sus “artificios retóricos” guardan relación con los que manejan los personajes del diálogo platónico, especialmente el uso de antítesis basadas en términos contrarios, etc. En su primer protréptico Sócrates les quita hierro –los presenta como un juego, como la danza de los coribantes previa a la iniciación que, en este caso, sería “una consagración sofística”–; hace de ellos un análisis en los que destaca precisamente su reducción al plano verbal.

“En primer lugar, como dice Pródico, hay que aprender el uso correcto de los nombres, que es precisamente lo que estos dos extranjeros te están indicando, que no sabes que la gente utiliza el verbo *manthanein*, (“aprender” y “comprender”), para el que carece, de raíz, de conocimiento sobre un objeto... y utilizan esa misma palabra para el que ya tiene ese conocimiento<sup>13</sup>...”

Desde el principio del diálogo Platón ha insistido en comparar a los dos hermanos, sofistas y expertos en táctica militar, con luchadores de pancracio, con jugadores de pelota, con bailarines, con los coribantes, con quienes quitan el asiento a alguien que se va a sentar y se ríen al verlo en el suelo. También esto tiene su paralelo en *La dama errante*, donde los alardes retóricos del doctor Aracil, son calificados de “ejercicios acrobáticos”, una expresión que recuerda las de Platón a propósito de los de los dos hermanos. En su conversación preliminar con Critón, Sócrates ha precisado que Eutidemo y Dionisodoro han dejado de practicar los métodos usuales entre los sofistas,

---

<sup>13</sup> Platón, *Eutidemo*, 277 e- 278 c.

que ahora miran con desprecio. Ahora se dedican a una nueva variedad de Sofística, la Erística, que consiste en

“luchar con palabras y en refutar todo lo que se diga, sea verdadero o falso”<sup>14</sup>.

Esta es, indudablemente, la modalidad dialéctica que practicaba Aracil, a quien, como hemos visto, lo mismo le daba “decir blanco que negro” o contradecirse.

Por otra parte la prevalencia que otorgaba a lo fónico y a la palabra sobre la idea se refleja en el privilegio que concede a la frase sobre los juicios y argumentos. Al presentar la personalidad del doctor y su práctica oratoria, Baroja ha ido dejando caer algunas indicaciones en este sentido. Entre otras que

“no era capaz de sacrificarse por nada ni por nadie; en cambio, sacrificaba a cualquiera... por colocar a tiempo una frase feliz.”

Esta línea de conducta concuerda con su convicción de que los que perduran no son los hombres de ideas, sino los hombres de frases, un punto de vista que, de nuevo, nos lleva a los repertorios, esta vez de frases célebres, que –Baroja no lo dice pero cabe deducirlo– prefería a la lectura de obras históricas o biográficas de las que hubiera podido extraer alguna reflexión, alguna enseñanza moral.

Incluso en lo ideológico manifiesta esa misma querencia por la palabra, por la frase y su incapacidad para preguntarse qué significado podía tener en el concreto contexto en que las encontraba: El doctor Aracil, era “un anarquista retórico”, sin “tendencia apostólica y utópica”, sin “entusiasmo por una vida nueva”, enemigo acérrimo de las fórmulas de cortesía, pero poco o nada comprometido con la moral. Se indignaba ante expresiones como “su seguro servidor” y similares, cuyo sentido literal ha sido erosionado por el paso del tiempo y ya no son más que un modo de anunciar el final de la misiva, pero no reaccionaba ante absurdos científicos y aberraciones morales. La conclusión que se impone es la de ausencia de ideología, sustituida por una *pose* cuyo único objetivo es *épater les bourgeois*. Este mismo objetivo lo indujo a escoger como tema “El anarquismo como sistema de crítica social” cuando fue invitado a pronunciar una conferencia en el Ateneo<sup>15</sup>. Sostuvo entonces que los sistemas anarquistas conocidos no son más que subproductos sin valor del socialismo utópico; frente a ellos sostenía un concepto de anarquismo como pura crítica, versión popular de la tendencia analítica de la que nacían en los hombres superiores las nuevas ideas, generalmente opuestas a las dominantes en su momento, que van construyendo la Filosofía, la Crítica y la Ciencia. Todo esto –dicho sea entre paréntesis– huele a Nietzsche quien en *Más allá del Bien y del Mal* afirma que todo filósofo ha debido hallarse siempre en contradicción con su

<sup>14</sup> *Eutidemo*, 272 a.

<sup>15</sup> *La dama errante*, p. 522.

época y reconocer que representaba la mala conciencia de los tiempos en que le había tocado vivir. Nietzsche habla de la Europa del S. XIX, pero el ejemplo que pone es el de Sócrates criticando los valores tradicionales de la aristocracia<sup>16</sup>. El nuevo concepto de anarquismo que Aracil propone vacía el término de su contenido habitual al reducirlo a un método de análisis, pero, además, paradoja en quien se decía anarquista, lo deválúa, porque no es más que la versión inferior del análisis que en manos de los grandes hombres hace avanzar las ideas.

Pues bien, el doctor Aracil pidió opinión sobre el texto de la conferencia a su amigo Iturriz y en el comentario de éste empezamos a encontrar afirmaciones que, en mi opinión, recuerdan lo que dicen Calicles y Trasímaco. Cuando Iturriz dice:

“... me parece natural y lógico en toda persona joven, sana y honrada ser rebelde, inmoral e incrédulo... todo hombre fuerte, inteligente, que conserve sus tejidos cerebrales jugosos, tiene que ser un negador en presencia de la estupidez de las leyes y de las costumbres”,

podría reclamar la paternidad de esta idea el hombre superior de Calicles que se define precisamente por ser *phronimos* y *andreios*, que desprecia los *nomoi* con los que la masa de los débiles pretende impedirle el ejercicio de su superioridad e instaurar una supuesta igualdad, que les conviene, porque les otorga más de lo que por naturaleza les corresponde<sup>17</sup>. Podrían pugnar también por ella, si no se hubieran empezado a publicar seis o siete años después de esta novela, los fragmentos del tratado *Sobre la verdad* de Antifonte que pregonan que la justicia consiste en no transgredir las normas de la ciudad de la que sea uno ciudadano, de modo que la persona que mire realmente por sus intereses actuará de acuerdo con la legalidad ante testigos, pero ausencia de éstos, seguirá los dictados de la naturaleza, porque estos son los que proporcionan placer; que la mayor parte de las conductas consideradas justas de acuerdo con la ley son contrarias a la naturaleza<sup>18</sup>. Cuando Iturriz dice después:

“el día que los hombres elevados sean muchos y sus instintos débiles, nadie querrá mandar”,

recordamos a Epicuro<sup>19</sup> y su rechazo de la vida política, a los cínicos; también a Antifonte, cuyo frag. 49, nos previene contra los muchos esfuerzos y pesares que requieren los honores y premios en cualquier competición<sup>20</sup>. Frente a ellos, contra Calicles que

<sup>16</sup> F. Nietzsche, *Más allá del Bien y del Mal*, & 212.

<sup>17</sup> Platón, *Gorgias*, 483 a-484 c.

<sup>18</sup> DK B 44. La idea básica aparecerá de nuevo en boca de Calicles: “por naturaleza es más reprochable todo lo que implica mayor perjuicio, como el hecho de sufrir injusticia; en cambio, por ley es más reprochable cometerla” (*Gorgias* 483 e).

<sup>19</sup> *Máximas vaticanas*, 58 y Diógenes Laercio X, 119. La relación entre Iturriz y Epicuro es explícita en *El árbol de la Ciencia* donde el Jardín reside ahora en la terraza de Iturriz.

<sup>20</sup> Transmitido por Estobeo, este fragmento no plantea problemas de cronología.

defiende la satisfacción de todos los deseos, tanto Antifonte como Epicuro, elogian y predicen la amistad, un individualismo basado en una disciplina que permita asegurar la paz interior que se consigue, cuando “uno está gobernado por un mismo sentimiento y una única manera de pensar”. Estas últimas palabras pertenecen al comentario de Jámblico a la obra *Omonoia*, la *Concordia* de Antifonte. En ella el sofista ponía el acento en la necesidad de unas normas de convivencia en cualquier tipo de comunidad –familia, aldea, Estado– y, aún, anticipándose en esto a Platón, en el alma del propio individuo. Y es que, como, basándose en un verso de Sófocles, dice el *fr.* 61, “Ninguna cosa es peor para los hombres que la *anarchia*”, un término que A. Melero traduce con todo acierto por “falta de autoridad”<sup>21</sup>. Las contradicciones, reales o aparentes<sup>22</sup> que, desde Hermógenes, se advierten entre la posición ante las leyes positivas en la *Verdad* y en la *Concordia* encuentran un paralelo en las palabras de Iturrioz, quien, junto a la necesidad de rechazar, como acabamos de ver, “la estupidez de las leyes y de las costumbres”, afirmará:

“es que el individualismo, la concurrencia libre, no quiere decir la desaparición absoluta de la ley y de la disciplina; quiere decir la muerte de una ley para la implantación de otra, la derogación de una ética contraria a los instintos naturales por el reinado de otra ética en armonía con ellos.”

Y, presionado a definir el contenido de esa ética natural, dice:

“... yo creo que, para la moral, se puede tomar como norma la vida misma. Debemos decir lógicamente: “Todo lo que favorece la vida es bueno; todo lo que la dificulta es malo”.

En esto coincide, de nuevo, con las primeras columnas conservadas del *fr.* 44 de Antifonte:

“Pues las disposiciones de las leyes son impuestas; las de la naturaleza, en cambio, necesarias. Las de las leyes resultan de una convención, no proceden de la naturaleza, mientras que las de la naturaleza se imponen por sí mismas,

<sup>21</sup> A. Melero, *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Introducción, traducción y notas, Madrid 1996.

<sup>22</sup> Coincido en considerarlas más aparentes que reales con W. K. C. Guthrie, *Historia de la Filosofía griega. III.S. V. La Ilustración*, trad. esp., Madrid, 1988, p. 282 (“El reconocer esto no supone negar que la leyes sean artificiales y a veces malas, que... no pueda un hombre quebrantar la ley para sus propios fines siempre que lo haga con impunidad y sin ser visto”); J. de Romilly, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, París, 1988, p. 246, que sugiere que el tratado *Sobre la Verdad*, puede corresponder a la fase crítica, mientras que el *Sobre la Concordia*, correspondería a la fase constructiva. Para A. Melero, *op. cit.*, pp. 374-375, n. 54, no hay contradicción porque Antifonte no supone un origen divino, sino una construcción de la concordia, de cuya necesidad el hombre debe ser convencido racionalmente, no obligado por la imposición de una ley.

no por convención. Conque el transgresor de las normas legales, si lo hace sin que se enteren los que las han convenido, queda libre de vergüenza y castigo; aunque no, si se enteran. En cambio, si, contra toda probabilidad, viola alguno de los preceptos inherentes a la naturaleza, aunque no se entere absolutamente nadie, no es menor el daño, ni mayor aunque lo vieran absolutamente todos; porque ese daño no depende de la opinión, sino de la verdad” (= la realidad).

O, al final de la columna III y principio de la IV, donde podemos leer:

“El vivir procede de la naturaleza, también el morir; el vivir les viene (a los humanos) de lo que les conviene y el morir de lo que no les conviene...”

Teniendo en cuenta que el sofista está discutiendo los efectos que tiene sobre la vida del hombre lo que es considerado conveniente por las leyes y lo que la naturaleza establece como útil, la frase de Iturriz citada en último lugar no haría más que precisar las consecuencias morales que se derivan de la oposición entre naturaleza y convención en la exposición de Antifonte.

En el prólogo de *La dama errante* Baroja comenta, entre irónico y hastiado, las influencias que unos y otros han encontrado en sus novelas y dice que si hubiera escrito *La casa de Aizgorri* después de la *Electra* de Pérez Galdós, *La Busca* después de *La Horda* de Blasco Ibáñez y *Paradox Rey* después de *La isla de los pingüinos* de Anatole France, lo habrían acusado de imitador porque hay ciertas semejanzas entre esas obras y las suyas. Lo mismo nos pasaría con el papiro la *Verdad* de Antifonte y este capítulo de *La dama errante*. A pesar de todo, la relación del comentario de Iturriz con las tesis individualistas que se formulan en el marco de la gran controversia sobre Naturaleza y Convención en la segunda mitad de S. V parece evidente y, al margen de sus propias lecturas, también parece evidente que en su afinidad con los defensores del *physeos nomos* y de *to tes physeos dikaiōn*<sup>23</sup> ha mediado Nietzsche cuyo entusiasmo por ellos es bien conocido<sup>24</sup>.

De todo lo que precede podría deducirse que la valoración de los sofistas por parte de Baroja no es unitaria: por un lado tenemos el juicio negativo que se deduce de las connotaciones del médico sofista, vanidoso, superficial, dado a los juegos verbales en detrimento del significado de las palabras y de las frases, oportunista e inconsecuente hasta el punto de vaciar de contenido la propia opción ideológica a la que se jacta de adherir. Este modo de considerar a los sofistas como unos charlatanes insustanciales –el famoso *legein logou charin* que les reprocha Aristóteles<sup>25</sup>–, preocupados tan sólo

<sup>23</sup> Platón, *Gorgias*, 483 e 3 y 484 b 1.

<sup>24</sup> Entre nosotros el *locus classicus* es el ensayo “Socrates, Callicles, Nietzsche” publicado por E. R. Dodds como apéndice a su edición del *Gorgias* platónico.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Metafísica* IV 5, 1009 a 16-22. B. Cassin, “Du faux ou du mensonge à la fiction”, en B. Cassin (ed.) *Le plaisir de parler*, París, 1986, pp. 3-29, estudia el carácter creativo de esos discursos sofísticos a los que Aristóteles reprocha que no dicen nada.

de los efectos retóricos, cuando no decididamente inmorales es la tradicional, que, en el momento en que Baroja publica *La dama errante* había empezado ya a ser puesta en cuestión<sup>26</sup>. Por otra parte tenemos la valoración positiva que se deduce de la coincidencia de las opiniones de Iturriz, con la tesis de Calicles y con los fragmentos del tratado *Sobre la Concordia* de Antifonte. A estos pasajes de *La dama errante* podemos agregar algún otro en los que Baroja da por buenos planteamientos cuya autoría podemos retrotraer con certeza a algún sofista. Tal es el caso del pasaje de *El puente de las ánimas* en el que Fanny recibe la visita de Ordoqui, el viejo mago que era primo de su criada; al llegar el hombre estuvo contemplando el jardín, la fuente de Acuario y las estatuas de los demás dioses paganos. Fanny le pidió su opinión y Ordoqui contestó:

“Me figuro que hace muchísimos años habría hombres así en alguna parte del mundo... Después de muertos se hablaría de ellos; si andaban con rapidez se diría que tenían alas; si eran altos y fuertes, se diría que eran gigantes, y alguno que supiera hacer figuras las haría como las soñaba la gente, y todos añadirían algo para hacer más atractivos sus tipos”<sup>27</sup>.

Cierto es que falta aquí alusión alguna a la agricultura, a los descubrimientos que después fueron interpretados como dones a los hombres y al sentimiento de gratitud que llevó a éstos a aunar a condición divina a sus benefactores, pero, en mi opinión, estamos ante la reelaboración de la doctrina de Pródico sobre el origen de la creencia en los dioses.

En estos casos en los que lo importante es el contenido Baroja valora tan positivamente a los sofistas que, conforme a lo que dice de su temperamento “un tanto dionisiaco”<sup>28</sup>, se apodera de ellos, los asimila en ese proceso que los pedagogos llaman *apropiación*.

---

<sup>26</sup> Sobre la rehabilitación de los sofistas, véase Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge Univ. Press, 1981, pp. 4-14.

<sup>27</sup> *Obras completas*, p. 61.

<sup>28</sup> Prólogo a *La dama errante*, p. 229.



# DÉBIL VERSUS FUERTE. UN ARGUMENTO DE EIKOS EN SÓFOCLES Y SUS IMPLICACIONES EN LA CUESTIÓN DEL ASESINO O ASESINOS DE LAYO\*

M<sup>a</sup> CARMEN ENCINAS REGUERO  
Universidad del País Vasco

El tópico del enfrentamiento entre un hombre débil y uno fuerte parece estar en la base de las formas de argumentación retórica desde su nacimiento, pues es el ejemplo elegido tanto por Platón como por Aristóteles para explicar el funcionamiento de este nuevo arte. El tópico, además, se halla presente, no ya en el nivel teórico sino empleado en la práctica, en las obras de otros autores. En este trabajo vamos a rastrear su presencia a través concretamente de la obra de Sófocles. El estudio del tópico en este dramaturgo nos permitirá, además, en un segundo y tercer apartados dentro de este artículo abordar otras cuestiones interesantes en el trágico, como la referente al número de asesinos de Layo en *Edipo Rey*.

## I

Tradicionalmente se acepta que el arte retórico nace en Siracusa ca. 465 a.C. de la mano de Córax y Tisias<sup>1</sup>, vinculada a numerosos procesos judiciales resultado de la caída de la tiranía y de la voluntad de volver a la situación anterior a ésta<sup>2</sup>. La esencia

---

\* Este estudio se ha desarrollado en el marco de un proyecto de investigación (1/UPV00106.130-H-14000/2001) financiado por la Universidad del País Vasco. Por otra parte, quiero agradecer a la Dra. Milagros Quijada su ayuda en la elaboración de este trabajo con la lectura atenta del mismo y sus consejos al respecto.

<sup>1</sup> Sobre Empédocles como posible precursor del arte retórico, *cf.* Hinks, 1940, pp. 61-2.

<sup>2</sup> En realidad, hay dos teorías sobre el origen de la retórica de Córax y de su discípulo Tisias. Una de ellas propone que, después de la muerte de Hierón, se establece en Siracusa una república y, gracias a su dominio de la retórica, Córax gobierna la asamblea y dirige el estado democrático. Esto implica que la retórica comienza con el género político. La segunda teoría, más aceptada, defiende que la retórica surge vinculada al género judicial. En el año 485 a.C. Gelón se había convertido en tirano de Siracusa. Después fue Hierón, su hermano y sucesor, y Trasíbulo, hijo de este último, quienes continuaron con su política. Sin embargo, en 465 a.C. se abole la tiranía y se crea un clima de anarquía y de caos, hasta que se decide restablecer la situación anterior a los tiranos. Esto inaugura una larga serie de acciones judiciales, que favorecen el surgimiento de la retórica en la isla; *cf.* Hinks, 1940, pp. 62-3. Véase también Navarre, 1900, pp. 3-9.

de este nuevo arte es el desarrollo de *to eikos*, esto es, el argumento de verosimilitud o probabilidad<sup>3</sup>. Así al menos nos lo relatan Platón y Aristóteles, dos de nuestras principales y, sobre todo, más tempranas fuentes al respecto.

En el *Fedro* de Platón Sócrates atribuye el nacimiento del arte retórica únicamente a Tisias<sup>4</sup> y, como era de esperar, enfatiza el hecho de que *to eikos*, que él define como “la opinión de la muchedumbre” (273a-b), implica la preferencia de lo plausible o convincente frente a la verdad, una característica que constituía el fundamento de la sofística y que Platón atacaba fuertemente. El ejemplo que Platón utiliza para explicar el modo en el que funciona este nuevo arte del discurso hace referencia al enfrentamiento entre un hombre débil y valiente y otro fuerte y cobarde. Así, Platón asegura que Tisias escribió que “si era llevado a juicio un hombre débil y valeroso (ἀσθενής καὶ ἀνδρικός) por haber golpeado a uno fuerte y cobarde (ἰσχυρὸν καὶ δειλὸν), y robado su manto u otra cosa, no debían decir ninguno de los dos la verdad, sino afirmar el cobarde que no había sido golpeado sólo por el valiente, y el otro argüir que estaban los dos solos, y recurrir al célebre: «¿Cómo hubiera podido atacar yo, un hombre tan débil, a uno tan fuerte?». Éste a su vez no reconocerá su propia cobardía, sino que, tratando de inventar otra mentira, pondrá tal vez en manos de su adversario un modo de refutarle” (273b-c). Es decir, en el caso de que un hombre débil agreda a uno fuerte, el débil debe negarlo y apelar a lo *eikos* arguyendo que eso no es probable en función de la diferencia de fuerza entre ambos; el fuerte, por su parte, tiene que mentir y decir que no fue atacado sólo por uno sino por varios hombres, de manera que el hecho, aunque falso, resulte más verosímil. Lo *eikos* emana en este argumento de un elemento esencialmente físico, la fortaleza; sin embargo, Platón incide también en el componente moral al subrayar la valentía o cobardía del individuo en cuestión<sup>5</sup>.

Aristóteles, por su parte, atribuye el surgimiento de *to eikos* a Córax<sup>6</sup> pero él distingue entre lo absolutamente probable (εἰκὸς ἀπλῶς) y lo probable relativo (εἰκὸς τι), ya que admite que lo no probable también es probable en relación a algo (*Rh.* II, 24, 1402a 12-16). Y cuando toca explicar el funcionamiento de este argumento de probabilidad que

<sup>3</sup> Sobre este argumento y su utilización, sobre todo, en la oratoria temprana, cf. Kuebler, 1944, Hinks, 1940, pp. 63-4.

<sup>4</sup> Tisias es el único personaje al que Platón atribuye el nacimiento de la retórica, sin embargo, hay un momento en su *Fedro* en el que Sócrates hace constar la incertidumbre acerca de este hecho (“es el descubrimiento de un arte oculto lo que parece haber hecho sagazmente Tisias, o quien sea su verdadero descubridor, y el nombre que le guste recibir”, 273c). La traducción que seguimos es la de L. Gil Fernández, *Platón. Fedro*, Madrid 1970 (1957').

<sup>5</sup> Esta antítesis de verdad y probabilidad que Platón explota no es invención suya, sino que era conocida ya en Sicilia antes del final del s. V y es empleada, por ejemplo, por Gorgias en la *Defensa de Palamedes* (24); cf. Goebel, 1989, pp. 47-9. Sobre el argumento de *eikos* en el *Fedro* de Platón, cf. Hinks, 1940, pp. 64-5.

<sup>6</sup> Parece ser que circuló en algún momento un manual de retórica que pudo ser obra bien de Córax bien de Tisias. No hay nada seguro al respecto, pero lo más probable es que dicha obra estuviese formada esencialmente por los apuntes de Tisias, discípulo de Córax, junto con algún añadido propio y personal. De ahí, la divergencia en cuanto a la autoría; cf., por ejemplo, Navarre, 1900, p. 14, Kennedy, 1959, pp. 175-8. Sobre la figura de Córax y su relación con Tisias, cf. Cole, 1991, pp. 65-84.

atribuye en origen a Córax, Aristóteles recurre al mismo ejemplo que encontramos en Platón, esto es, el enfrentamiento entre un hombre fuerte y otro débil. Pero Aristóteles no subraya el elemento de falsedad, sino las posibilidades argumentales. Así, le atribuye a Córax la enseñanza siguiente: “si uno no está incurso en una causa, por ejemplo, si uno es débil (ἀσθενής), puede escapar a una acusación de violencia (porque no es probable); pero igualmente <puede>, si sí está incurso, por ejemplo, si es fuerte (ἰσχυρός) (porque no es probable, supuesto que iba a parecer probable)”<sup>7</sup> (*Rh.* II, 24, 1402a17-20). Es decir, si existe una agresión entre un hombre débil y uno fuerte, el débil se defenderá de la acusación por la misma diciendo que eso no es probable por la diferencia de fuerza entre ellos –en esto, como era de esperar, Platón y Aristóteles coinciden– y el fuerte lo hará arguyendo que no es probable que él hiciese tal cosa porque todo el mundo pensaría, en función precisamente de lo probable, que él era el autor, de modo que este pensamiento le haría renunciar a tal acción. Por supuesto, este razonamiento funciona sólo en el caso de que se asuma que el fuerte lo pensó así antes de actuar. Aristóteles acepta que la retórica es engaño (ψεῦδος) (*Rh.* II, 24, 1402a26), al igual que hacía Platón, pero lo que él explota son sus posibilidades argumentativas y, desde luego, el componente moral, que si encontrábamos en Platón, está en él ausente.

Aunque el ejemplo en esencia es el mismo y los términos empleados por Platón y Aristóteles para referirse a las categorías del hombre débil y del fuerte también coinciden (ἀσθενής e ἰσχυρός), existe una diferencia entre los dos pasajes que nos parece llamativa. Platón presenta un caso en el que un hombre débil ataca a uno fuerte. Ambos mienten. El débil lo hace para defenderse de la acusación y el fuerte, que, según Platón, es inocente, lo hace para persuadir y también para defender su *ethos*. En el pasaje que nos presenta Aristóteles, en cambio, lo que este autor proporciona son las posibilidades de argumentación que tiene cada uno para defenderse, sobre todo el que es fuerte y, por lo tanto, más susceptible de ser acusado por un acto de violencia. La defensa del *ethos* no parece tener lugar alguno en Aristóteles. Éste valora únicamente la fortaleza física, que en último término es lo único relevante para este argumento de probabilidad, y omite las referencias morales o psíquicas que encontrábamos en Platón. De todos modos, ambas interpretaciones son complementarias y juntas nos dan una idea del desarrollo que alcanzaron las diversas formas de argumentación basadas en lo εἰκός<sup>8</sup>.

La coincidencia entre Platón y Aristóteles respecto al ejemplo elegido para ilustrar el argumento de verosimilitud nos hace pensar que posiblemente éste era el ejemplo esencial de la retórica griega desde sus comienzos y, de hecho, parece constituir un lugar común frecuente en la literatura. En este trabajo nos vamos a centrar en un único autor, Sófocles, clave dentro del género trágico por ocupar un lugar entre Esquilo, demasiado temprano quizás como para hacerse eco de este nuevo arte, y Eurípides, entusiasta receptor y usuario del mismo. Sófocles recurre en varias ocasiones a este conocido tópico.

<sup>7</sup> La traducción que seguimos es la de Q. Racionero, *Aristóteles. Retórica*, Madrid 1990.

<sup>8</sup> Sobre las diferencias entre Platón y Aristóteles respecto al argumento de *eikos*, cf. Goebel, 1989, pp. 41-53.

El primer ejemplo lo encontramos en *Áyax*. El héroe de esta tragedia ha intentado matar al ejército griego; sin embargo, la intervención de la diosa Atenea lo ha impedido y Áyax ha terminado hundiendo su espada en las reses y sus guardianes, lo que claramente constituye un deshonor para él y, por lo tanto, un motivo de alegría para sus enemigos (en función del tópico que propugna ayudar a los amigos y dañar a los enemigos)<sup>9</sup>. En su primera *rhexis* (vv. 430-80) Áyax recurre a este tópico del enfrentamiento entre un hombre fuerte y uno débil (“Pero, cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil [κακὸς] podría esquivar al poderoso [κρείσσονα]”<sup>10</sup>, vv. 455-6)<sup>11</sup> y lo hace con la intención de recalcar que, pese a haber sido derrotado, él no es el débil en ese enfrentamiento, ni los Atridas y Odiseo, sus enemigos, son los fuertes. No olvidemos que Áyax ha defendido ser el mejor guerrero del ejército griego después de Aquiles y que su postura y sus acciones se fundamentan en esa idea; su derrota, por lo tanto, podría hacer pensar que no es así. Pero él es el fuerte en este enfrentamiento y sus enemigos la parte débil. Él habría vencido, con toda probabilidad, si no hubiese sido por la intervención de la divinidad.

El vocabulario que emplea Sófocles en este pasaje (κακὸς y κρείσσονα) no es el que emplean más adelante Platón y Aristóteles para referirse a las categorías del hombre débil y el hombre fuerte (ἄσθενής e ἰσχυρός). Además, el tópico se presenta en términos exclusivamente de fuerza, no en términos morales, aunque, sin duda, la idea de proteger el *ethos* del personaje sí que está presente, como lo estará en Platón.

El tópico, de todos modos, aparece en este pasaje de *Áyax* con una modificación, ya que incluye la idea de que la participación divina puede conseguir que el resultado de una contienda entre un hombre débil y uno fuerte sea el contrario al esperado. Esta misma idea, y prácticamente en los mismos términos, se nos plantea en una obra de la época tardía de Sófocles, en *Electra*. En esta tragedia el pedagogo se dispone a relatar la ‘muerte’ de Orestes durante el transcurso de una competición atlética. Para evitar que ello suponga un desdoro del personaje, el pedagogo remarca la responsabilidad divina. Orestes es el fuerte frente a sus adversarios humanos, pero eso no es relevante cuando un dios actúa (“Pero cuando alguno de los dioses se propone hacer daño, ni aun siendo fuerte [ἰσχύων] se puede uno librar”, vv. 696-7)<sup>12</sup>.

La expresión es prácticamente la misma que encontramos en el pasaje de *Áyax*. El mismo razonamiento, la misma intención de proteger el *ethos* de un determinado per-

<sup>9</sup> La idea de ayudar al amigo y dañar al enemigo es un pilar básico de la ética heroica. A su estudio, particularmente en la tragedia de Sófocles, se ha dedicado Blundell, 1989, sobre todo, pp. 26-59.

<sup>10</sup> La traducción de las tragedias sofocleas que hemos utilizado es la de A. Alamillo, *Sófocles. Tragedias*, Madrid 1992 (1981').

<sup>11</sup> ... εἰ δέ τις θεῶν/ βλάπτοι, φύγοι τὰν χά κακὸς τὸν κρείσσονα.

<sup>12</sup> ... ὅταν δέ τις θεῶν/ βλάπτῃ, δύναιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἰσχύων φυγεῖν.

sonaje, la misma posición dentro de los versos y casi en el discurso<sup>13</sup> y prácticamente las mismas palabras. Pero hay una diferencia llamativa y es que en *Electra* Sófocles se refiere al hombre fuerte con el término ἰσχύων, el mismo término (o, al menos, la misma raíz) que encontramos más adelante en Platón y Aristóteles cuando relatan el ejemplo de la retórica siciliana<sup>14</sup>.

Encontramos también el tópico en *Antígona*. La joven heroína acaba de conocer las intenciones de Creonte de no permitir que Polinices, su hermano, reciba sepultura, y trata de persuadir a su hermana, Ismene, para juntas oponerse al edicto del rey y procurar un entierro a Polinices. Ismene, en cambio, cree que no deberían hacerlo, puesto que, siendo cual son, no tienen posibilidad de vencer en el enfrentamiento (“piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres [γυναιχ’], no hechas para luchar contra los hombres [ἄνδρας], y, después, que nos mandan los que tienen más poder [κρείσσωνων], de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas”, vv. 58-64). En el enfrentamiento entre las jóvenes y el monarca ellas son indudablemente la parte débil y, además, lo son por dos motivos, a saber, porque son mujeres que se enfrentan a hombres y porque, además, tienen menos poder que su adversario, que es nada más y nada menos que el rey.

En cualquier caso, nos llama la atención el uso del mismo término que Sófocles utilizaba en *Áyax* [κρείσσονα - κρείσσωνων] para hacer referencia a la parte fuerte del enfrentamiento. El fuerte es identificado en este pasaje de *Antígona* con el hombre (ἄνδρας) y no hay ningún término especial para designar al débil, aunque en la medida en que ἄνδρας se presenta como una de las partes y la opuesta es γυναιχ’ hemos de entender que éstas, las mujeres, serían las débiles.

Fijémonos ahora en otro ejemplo, éste de nuevo en *Electra*. De modo similar a como ocurría en *Antígona* la heroína en esta tragedia trata de persuadir a su hermana Crisótemis para que la ayude a dar muerte a Egisto (aunque no lo diga, probablemente

<sup>13</sup> El discurso de Áyax (vv. 430-80) se divide esencialmente en dos partes, a saber, una primera de carácter narrativo (vv. 430-56) y una segunda, reflexiva (vv. 457-80). Pues bien, el tópico que tratamos es utilizado para poner fin a la parte narrativa. En el caso de la *rhesis* del pedagogo en *Electra* (vv. 680-763) lo que tenemos es una larga narración precedida también de una relativamente larga introducción (vv. 680-97). Pues bien, en este caso el tópico pone fin a la parte introductoria de la *rhesis* previa al relato detallado de los hechos. De modo que en ambos casos Sófocles emplea el tópico casi en los mismos términos y, además, como elemento que pone fin a un apartado dentro de la *rhesis*.

<sup>14</sup> La misma idea está presente también en la épica, por ejemplo, en Hom., *Il.* 16. 843-50 (“Con lánguida voz le respondiste, caballero Patroclo: «¡Héctor! Jáctate ahora con altaneras palabras, ya que te han dado la victoria Zeus Cronida y Apolo; los cuales me vencieron fácilmente, quitándome la armadura de los hombros. Si veinte guerreros como tú me hubiesen hecho frente, todos habrían muerto vencidos por mi lanza. Matáronme la parca funesta y el hijo de Leto, y Euforbo entre los hombres; y tú llegas el tercero, para despojarme de las armas»)” (trad. de L. Segalá y Estalella, *Homero. Iliada*, Madrid, 1994 (1954<sup>1</sup>)). Pero en este caso, aunque la idea realmente es la misma, todavía no se expresa en los términos que ya encontramos en Sófocles.

también a Clitemnestra)<sup>15</sup> y ésta se niega argumentando, como hacía Ismene, que, dado que se encuentran en una posición de inferioridad frente a su enemigo, por ser mujeres y por tener menos poder, lo más probable es que sean derrotadas, por lo que lo mejor es aceptar la situación y no acometer imprudencias (“Eres mujer [γυνή] y no hombre [ἄνθρωπος], y tienes en tus manos menos fuerzas que tus enemigos. La fortuna les sonríe a ellos cada día, mientras que para nosotras se pierde y llega a nada. En este caso, ¿quién que planeara prender a semejante persona podría escapar a la desgracia sin sufrir daño? Ten cuidado, no vaya a ser que, además de irnos ya mal, obtengamos aún mayores desdichas si alguien escucha semejante razonamiento”, vv. 997-1004). Aquí ya no se emplea ningún término de los que aparecían en los pasajes anteriormente citados, pero se mantiene la oposición de género que encontrábamos en *Antígona*.

Las semejanzas entre todos estos ejemplos son evidentes, tanto en el nivel de la forma como del contenido. Por lo que se refiere al primero, encontramos una coincidencia en el vocabulario empleado. En *Ant.* 58-64 se utiliza κρείσσωνον para designar al fuerte, al igual que en *Aj.* 455-6, que, además, usa κακὸς para el débil. Ninguno de estos términos coincide con los empleados por Platón y Aristóteles. Pero el ejemplo más próximo a *Aj.* 455-6, esto es, *El.* 696-7, sí que utiliza la terminología de los autores citados. Casualmente es la tragedia más tardía de Sófocles en la que encontramos un ejemplo de este tópico. Es posible intuir que el uso del mismo se fuera formalizando cada vez más y que, en el caso de encontrar un ejemplo posterior, éste emplearía un vocabulario en la línea de Platón y Aristóteles, como ya se apunta en *Electra*. Pero lo cierto es que sin más ejemplos del tópico, sobre todo en las tragedias tardías de Sófocles, donde sería muy interesante encontrarlo, no podemos llegar a ninguna conclusión definitiva.

En el nivel del contenido, es obvio que en todos los pasajes citados se recurre al mismo tópico que tanto Platón como Aristóteles emplean para explicar el argumento de *eikos* o probabilidad. Ahora bien, el uso que Sófocles hace de este argumento en estos pasajes es muy sencillo y consiste simplemente en la constatación de que en un enfrentamiento entre dos personas, siendo una más débil que la otra, lo más probable es que la parte más débil sea vencida por la más fuerte y de que el ser vencido implica parecer débil y, por lo tanto, cuando es un hombre el que habla, implica un demérito que hay que combatir, de ahí la apelación en los ejemplos citados a la mediación divina. De todos modos, como hemos dicho, en Sófocles encontramos un uso muy sencillo de un argumento del que los dos autores citados, Platón y Aristóteles, sobre todo este último, dieron muestras de poder ser usado con mayor elaboración retórica. ¿Desconocía Só-

<sup>15</sup> Se han ofrecido múltiples explicaciones para justificar el hecho de que Electra cite en este momento sólo a Egisto y omita la referencia a Clitemnestra (vv. 954-7). La explicación más sencilla parece ser que Electra evita aludir al matricidio a sabiendas de que Ismene lo rechazaría por completo. No obstante, se ha propuesto también que Electra no piensa realmente en matar a Clitemnestra (Sheppard, 1918, pp. 86-7) o que no se enfrenta en este momento totalmente a la situación (Kirkwood, 1942, pp. 89-91).

focles esa posibilidad de tratar este mismo argumento con mayor complejidad? Tal vez no. Detengámonos por un instante en una tragedia diferente, *Edipo Rey*.

## II

La alternancia que se produce en *Edipo Rey* entre el uso del singular y del plural en relación al asesino o asesinos de Layo es una cuestión que se ha suscitado en numerosas ocasiones. Y es que en esta tragedia los diferentes personajes, al referirse al incidente en el que Layo y su séquito resultaron muertos, utilizan unas veces el singular implicando la existencia de un único asesino y otras el plural insinuando la existencia de varios. La base de esta alternancia está en el hecho de que Edipo en solitario mató a Layo y su séquito, pero, en cambio, el único superviviente del incidente relató en su momento que habían sido atacados por un grupo de malhechores y no por una única persona (“a él, al menos según el rumor, unos bandoleros extranjeros le mataron en una encrucijada de tres caminos”, vv. 715-6). Precisamente este dato es el que confiere a Edipo la esperanza de no haber sido él el autor del suceso, ya que él es consciente de haber matado a un grupo de personas similar en todo al que formaban el rey y su séquito pero sabe que lo hizo en solitario (“Decías que él afirmó que unos ladrones le habían matado. Si aún confirma el mismo número, yo no fui el asesino, pues no podría ser uno solo igual a muchos. Pero si dice que fue un hombre que viajaba en solitario, está claro: el delito me es imputable”, vv. 842-7).

Este ‘error’ en el relato del superviviente ha sido sometido a múltiples interpretaciones y se ha llegado a afirmar incluso que Edipo en realidad pudo no matar a Layo<sup>16</sup>. Ahora bien, yo creo que debemos preguntarnos por qué, si sabemos que Edipo mató a Layo (y creo que no tiene demasiado sentido sostener lo contrario), por qué el superviviente inventa un relato falso, y, por supuesto, debe ser falso, ya que no es posible que ese relato y la versión de Edipo sean ambos ciertos. Así pues, debemos buscar una explicación lógica y racional que dé cuenta de la mentira. Y la clave, sin duda, está precisamente en este tópico que venimos analizando.

En función de un argumento de *eikos*, como ya hemos dicho, hemos de entender que lo probable es que en un enfrentamiento débil *versus* fuerte, el primero sea vencido por el segundo. Ahora bien, paradójicamente no es eso lo que sucede en el enfrentamiento entre Edipo y Layo. Edipo es una única persona y Layo lleva consigo un séquito de cuatro personas. La probabilidad nos dice que Edipo lleva todas las de perder en este

---

<sup>16</sup> Harshbarger, 1963-4, pp. 124-31, propone valorar la posibilidad de que el Coro sea al asesino real de Layo. También Goodhart, 1978, pp. 55-71, defiende la posibilidad de que Edipo sea inocente y no haya matado a Layo y propone una nueva lectura de la tragedia, según la cual “rather than an illustration of the myth, the play is a critique of mythogenesis, an examination of the process by which one arbitrary fiction comes to assume the value of truth”. Ahl, 1991, p. x, defiende que “in this play, no conclusive evidence is presented that Oedipus killed his father and married his mother”. Por su parte, Griffith, 1993, pp. 95-114, revisa y critica los trabajos que defienden la inocencia de Edipo, particularmente el trabajo de F. Ahl.

enfrentamiento. No obstante, Edipo vence y en contra de lo esperado acaba con la vida de cuatro de sus cinco oponentes<sup>17</sup>.

Imaginemos ahora que el superviviente, de vuelta en Tebas, hubiese contado la verdad. Su relato habría sido poco creíble, porque es contrario a lo probable o verosímil, y, además, habría perjudicado su *ethos* y el del resto del grupo. ¿Qué decide entonces hacer el superviviente? Pues precisamente seguir el consejo que Platón atribuye a los sofistas en *Fedro*, a saber, sustituir una verdad no verosímil por una falsedad verosímil. Y así, el superviviente afirma que fueron atacados por un grupo de ladrones, de tal modo que Layo y su séquito pasan a ser la parte débil en ese enfrentamiento y su derrota a manos de los supuestos ladrones se convierte en un argumento perfectamente acorde con lo *eikos*. La prueba de ello está en que durante años nadie en absoluto duda de que ese relato sea veraz.

Éste es el mayor grado de complejidad al que Sófocles llega en el manejo de este tópico y lo hace, además, de una forma implícita. Desde luego, no podemos saber en modo alguno hasta qué punto Sófocles era consciente o no de la teoría que subyacía a su práctica. En cualquier caso, no hay un desarrollo retórico muy destacado y, por supuesto, las posibilidades argumentativas que plantea Aristóteles son aquí todavía inexistentes.

Por otra parte, esta explicación de la versión del superviviente no explica por completo la alternancia que se da en la tragedia entre el singular y el plural a la hora de referirse al asesino o asesinos de Layo. En el siguiente apartado vamos a ver cómo se manifiesta esa alternancia e intentar dar alguna respuesta.

### III

En numerosas ocasiones se ha subrayado el modo en que Sófocles juega con el singular y el plural al hacer que sus personajes se refieran al asesino o asesinos de Layo<sup>18</sup>. Sin duda, el uso en cada caso del singular o el plural no es casual.

El personaje que reproduce el oráculo de Apolo es Creonte y en las palabras de éste no se determina en un primer momento el número de asesinos. Apolo se refiere única y enigmáticamente a una ‘mancilla’ o μίαισμα (“Diré las palabras que escuché de parte del dios. El soberano Febo nos ordenó, claramente, arrojar de la región una mancilla que existe en esta tierra y no mantenerla para que llegue a ser irremediable”, vv. 95-8). Al explicarle después a Edipo con más detalle los hechos acaecidos es cuando Creonte recurre al plural (τοὺς αὐτοέντας, v. 107). Este pasaje (“Él murió y ahora nos prescribe claramente que tomemos venganza de los culpables con violencia”, vv. 106-7), que se refiere a los asesinos en plural, se ha considerado tradicionalmente como el punto en el que Apolo produce el equívoco. Yo, sin embargo, no tengo claro que aquí haya que

<sup>17</sup> Sobre los detalles del relato de la muerte de Layo, que ocupa un lugar relevante en *Edipo Rey* al estar situado casi exactamente en el centro de la tragedia, cf. Roussel, 1929, pp. 361-72.

<sup>18</sup> Sobre la cuestión del asesino o asesinos de Layo cf., por ejemplo, Greene, 1929, pp. 75-86, Harshbarger, 1963-4, pp. 120-31, Goodhart, 1978, pp. 55-71, Newton, 1978-9, pp. 231-4.



adjudicar el uso del plural a Apolo. Hemos visto que en los vv. 95-8 es donde Creonte reproduce el oráculo y ahí Sófocles tiene un cuidado escrupuloso en hacer que el dios no se decante. En esta otra versión yo creo que Creonte ya no está reproduciendo el oráculo del dios sino que se deja llevar probablemente por lo que él conoce, que es la versión en plural del único superviviente<sup>19</sup>. Edipo sigue la conversación hablando en plural (v. 108) pero en seguida opta por el singular (vv. 108-9).

Poco después Creonte explica con mayor detalle la versión que ofreció el superviviente y, por supuesto, recurre al plural (ληστᾶς, v. 122). Acto seguido, Edipo pasa al singular, que mantiene en lo sucesivo (ὁ ληστής, v. 124; cf. ὁ κτανῶν, v. 139; ἀνδρὸς ἐκ τίνος, v. 225; τὸν αὐτόχειρα, v. 231).

Tras el edicto promulgado por Edipo, es el Corifeo quien se refiere en singular al asesino (vv. 277-9), llevado probablemente por las palabras del monarca, porque poco después utiliza el plural al referirse a la versión que dio el superviviente (πρὸς τινων ὁδοιπόρων, v. 292).

Pero lo que, sin duda, sorprende es que Edipo utilice poco después el plural (τοὺς κτανόντας, v. 308). Curiosamente, sin embargo, lo hace al reproducir las palabras que adjudica a los embajadores de Apolo<sup>20</sup>. Hemos visto ya que estrictamente Apolo no emplea singular ni plural (μίασμα, v. 97), pero, en cambio, su embajador, Creonte, sí que utiliza siempre el plural. Esto puede explicar que Edipo recurra aquí al plural, pero entonces ¿por qué hasta ahora ha empleado el singular? Sigamos.

Tiresias opta por el singular porque él sabe perfectamente que el asesino de Layo es Edipo (φονέα, v. 362). Yocasta, al igual que Creonte, se aferra a la versión en plural del superviviente (ξένοι λησται, vv. 715-6). Y al referirse más adelante a la versión de Yocasta también Edipo utiliza el plural (ληστᾶς, v. 842)<sup>21</sup>.

Así pues, es evidente que existe una alternancia entre el singular y el plural, pero en gran medida esta alternancia es fácilmente explicable. Así, Creonte y Yocasta utilizan siempre el plural porque ellos reproducen la versión que dio en su día el único superviviente del ataque. Tiresias, en cambio, emplea el singular porque él sabe perfectamente

<sup>19</sup> Newton, 1978-9, pp. 231-4, considera que en los vv. 106-7 Creonte reproduce el oráculo de Apolo. Los dioses, dice él, no mienten, pero tampoco dicen toda la verdad. Así que este autor busca una explicación para el uso del plural τοὺς αὐτοέντας. Y esa explicación es realmente ingeniosa. Él considera que este término, αὐτοέντας, es ambiguo y posee varios significados: 1) designa al asesino de un miembro de su familia, por lo que se le puede aplicar a Edipo; 2) designa también al que vuelve sus manos contra sí mismo, es decir, a un suicida, por lo que se le puede aplicar a Yocasta; 3) pero también significa gobernante o amo, por lo que se puede aplicar a Edipo y a Yocasta. Así pues, en los vv. 106-7 el oráculo anuncia el castigo del pasado asesino (Edipo), de la futura suicida (Yocasta) y de los presentes gobernantes de Tebas (Edipo y Yocasta).

<sup>20</sup> En este momento Edipo se dirige a Tiresias, que empleará el singular, y así, Harshbarger, 1963-4, p. 123 n. 4, llama la atención sobre el hecho de que Edipo emplea el singular cuando otros emplean el plural y, a la inversa, recurre al plural cuando su interlocutor lo hace al singular. De este modo Sófocles mantiene siempre la dicotomía.

<sup>21</sup> Greene, 1929, pp. 76-80, repasa con mayor detenimiento todos los pasajes en los que se hace referencia a la muerte de Layo.

que el asesino de Layo es Edipo. En realidad, la dificultad se limita únicamente al uso que hace Edipo<sup>22</sup>. Este monarca utiliza el singular siempre salvo en dos ocasiones (v. 308 y 842) (no creo que el v. 108 sea significativo). En el v. 842 no hay dificultad alguna porque Edipo está reproduciendo las palabras previas de Yocasta. Curiosamente también en el v. 308 Edipo está reproduciendo las palabras, esta vez, de Febo a través de sus enviados. En definitiva, Edipo parece emplear el plural al relatar la versión de otros y el singular cuando no reproduce palabras ajenas. Y esto es lo curioso y lo que hemos de intentar explicar.

Se ha hablado en ocasiones del uso del plural donde el singular parecería más natural, explicándolo como plural alusivo, de majestad...<sup>23</sup> pero, dado que aquí existe una diferencia entre el plural que reproduce palabras ajenas y el singular que no lo hace, esta explicación no nos convence. Hay que buscar otra y se nos ocurren dos tipos diferentes de explicación.

Es posible que Edipo se decante por el singular porque, aunque Layo y su séquito hubiesen sido atacados por varias personas, el autor de la muerte concreta del rey habría sido sólo uno de ellos. De modo que al singularizar la muerte concreta de Layo y separarla del incidente completo, el asesino es sólo uno. Y esta tarea se ve facilitada y propiciada probablemente por el recuerdo que tiene Edipo del episodio en el que él mató a un grupo de personas. Esta explicación, aunque plausible, nos parece, sin embargo, remota y, sobre todo, creemos que este tipo de explicaciones no aporta nada al conocimiento de la tragedia. Pensamos que es mejor optar por otra línea de interpretación.

Así, pensamos que al usar el singular Edipo facilita la ironía trágica, ya que la audiencia seguramente sabría que Edipo es el asesino de su padre y de este modo el público entendería que paradójicamente el monarca se refiere a sí mismo. Y, de hecho, al emplear el singular Edipo se condena a sí mismo, porque, como él mismo explica (vv. 842-7), si los asesinos son varios, él es inocente, pero si sólo hay un asesino, él es el culpable<sup>24</sup>. Hay que tener muy presente que *Edipo Rey* es una tragedia en gran medida sobre el conocimiento humano y la capacidad que tienen los seres humanos de hallar la verdad a partir de razonamientos lógicos. Edipo, que al principio se nos presenta como el gran descifrador de enigmas, resulta estar finalmente ciego ante su propia identidad. El que parecía saber, no sabe nada realmente. El hecho de que una y otra vez Edipo se refiera en singular al asesino de Layo subraya la ironía de su situación. Tiene la verdad delante, la roza una y otra vez, la pronuncia incluso repetidamente, pero no la ve y no

<sup>22</sup> También existe una dificultad en la interpretación del plural en los vv. 106-7, pero, como dijimos, creemos que aquí Creonte se está dejando influir ya por la versión que él conoce, después de haber reproducido el oráculo en los vv. 95-8.

<sup>23</sup> Greene, 1929, pp. 82-3, distingue concretamente el plural de majestad, el plural alusivo, el masculino plural usado a menudo en la tragedia en lugar del femenino singular, el plural de modestia, el 'nosotros' usado por un orador en un diálogo platónico incluyéndose él y por cortesía también a su interlocutor y el uso del plural de un hecho único visto emocionalmente como de gran interés o importancia para el orador.

<sup>24</sup> Vernant, 2002, p. 108 n. 12.

es consciente de lo que dice. Cuando Tiresias utiliza el singular y lo apunta a él como asesino de Layo, Edipo se enfurece, pero paradójicamente Edipo también está empleando en la obra el singular, como Tiresias, apuntando sin darse cuenta en la misma dirección que éste. La paradoja a lo largo de la tragedia es constante y el singular que emplea Edipo contribuye a ella y a subrayar la dificultad que tienen los seres humanos para conocer la verdad<sup>25</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ahl, F., 1991, *Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction*, Ithaca.
- Arthur, E.P., 1980, "Sophocles' *Oedipus Tyrannos*: The Two Arrivals of the Herdsman", *Antichthon* 14, 9-17.
- Blundell, M.W., 1989, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.
- Cole, T., 1991, "Who was Corax?", *ICS* 16, 65-84.
- Goebel, G.H., 1989, "Probability in the Earliest Rhetorical Theory", *Mnemosyne* 42, 41-53.
- Goodhart, S., 1978, "Ἀριστὸς Ἐφάσκει: Oedipus and Laius' Many Murderers", *Diacritics* 8, 55-71.
- Greene, W.C., 1929, "The Murderers of Laius", *TAPhA* 60, 75-86.
- Griffith, R.D., 1993, "Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' *Oedipus the King*", *Phoenix* 47, 95-114.
- Harshbarger, K., 1963-4, "Who Killed Laius?", *Tulane Drama Review* 9, 120-131.
- Hinks, D.A.G., 1940, "Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric", *CQ* 34, 61-69.
- Kane, R.L., 1975, "Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*", *TAPhA* 105, 189-208.
- Kennedy, G.A., 1959, "The Earliest Rhetorical Handbooks", *AJPh* 80, 169-178.
- Kirkwood, G.M., 1942, "Two Structural Features of Sophocles' *Electra*", *TAPhA* 73, 86-95.

---

<sup>25</sup> Arthur, 1980, p. 12, considera que, al hacer que Edipo utilice el singular, Sófocles crea en la audiencia la incertidumbre de que Edipo pueda conocer la verdad. Así, la audiencia se pregunta por lo que Edipo sabe. Vernant, 2002, p. 107, llama la atención también sobre la ambigüedad que suele impregnar las palabras de Edipo, pero en su opinión "la ambigüedad de sus palabras no traduce la doblez de su carácter, que es todo de una pieza, sino, más profundamente, la dualidad de su ser". Kane, 1975, pp. 189-208 pero, sobre todo, pp. 206-8, se posiciona a favor de la consideración de *Edipo Rey* como una 'crítica al racionalismo'. En su opinión, la tragedia revela que, dado el dominio que el azar tiene sobre los asuntos humanos, ningún refinamiento de la lógica puede llevar al conocimiento de la verdad, porque ¿cómo se puede deducir lo desconocido a partir de lo conocido, si lo que uno cree que sabe lo percibe sólo imperfectamente? La ciencia no puede compensar los espacios que deja la imperfecta perspectiva del hombre y el razonamiento ejercido en un vacío perceptual puede ser incluso, como vemos en esta tragedia, peor que la ignorancia. Sobre la crítica en *Edipo Rey* a las pretensiones del nuevo aprendizaje sofístico, cf. también Rocco, 1997, pp. 34-67.

- Kuebler, C.G., 1944, *The Argument from Probability in Early Attic Oratory*, Diss. 1941, Chicago.
- Navarre, O., 1900, *Essai sur la Rhétorique grecque avant Aristote*, Paris.
- Newton, R.M., 1978-9, "The Murderers of Laius, Again (Soph. OT 106-7)", *CW* 72, 231-234.
- Rocco, C., 1997, "Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. The Tragedy of Enlightenment", *Tragedy and Enlightenment. Athenian Politician Thought and the Dilemmas of Modernity*, Berkeley, Los Angeles, London, 34-67.
- Roussel, L., 1929, "Le récit du meurtre de Laïos dans *Œdipe-Roi* (798-813)", *REG* 42, 361-372.
- Sheppard, J.T., 1918, "The tragedy of Electra, according to Sophocles", *CQ* 12, 80-88.
- Vernant, J.-P., 2002, "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*", en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Madrid (1987<sup>1</sup>), 103-135 (trad. de *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris 1972).

## INTERTEXTUALIDAD, INTRATEXTUALIDAD Y PARODIA EN LA PARÁBASIS DE NUBES

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO

FRANCISCA PORDOMINGO

Universidad de Salamanca

El objeto del pequeño ensayo con el que queremos contribuir al merecido homenaje al querido amigo y copartípe en tantos encuentros académicos y menos académicos (y ¿cómo pensar en José García López sin acordarse de la entrañable Conchita?), el par estrófico oda-antoda de la parábasis de *Nubes* –la primera de las dos que contiene la obra–, aun habiendo sido abordado por la crítica aristofánica en diversas ocasiones, todavía no ha recibido, que sepamos, toda la atención que merece\*. Sí ha sido objeto de concienzudos análisis métricos, por parte de Eduard Fränkel en su momento<sup>1</sup> y ahora de Laetitia Parker en su libro sobre los coros de Aristófanes<sup>2</sup>. Pero de análisis puramente literario, ni en aquellos trabajos de carácter más general pero cuyo planteamiento podría propiciarlo, como los de Silk<sup>3</sup>, Zimmermann<sup>4</sup>, Segal<sup>5</sup>, Hubbard<sup>6</sup> o Kugelmeier<sup>7</sup> ni en otros más específicos, como el comentario de Dover<sup>8</sup> o el pequeño trabajo, más reciente, de Ruth Scodel<sup>9</sup>, encontramos algo realmente importante, si bien estos dos últimos

---

\* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación HUM2004-04110 financiado por la Dirección General de Investigación del MEC.

<sup>1</sup> “Die Parabasenlieder”, en E. Fränkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, 1962, pp. 191-215 = H. J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975, pp. 30-54 (35-37).

<sup>2</sup> L. P. E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford, 1997, pp. 24 ss., 194-196.

<sup>3</sup> M. S. Silk, “Aristophanes as a lyric poet”, en J. Henderson (ed.), *Aristophanes: essays in interpretation*, *YCLS* 26 (1980) 99-151 (111).

<sup>4</sup> B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödie*, I-III, Königstein/Ts., 1985, II, pp. 210-211.

<sup>5</sup> Ch. Segal, “Aristophanes’ Clouds Chorus”, *Arethusa* 2, 1969, pp. 143-161 = H. J. Newiger (ed.), *Aristophanes...*, pp. 174-197.

<sup>6</sup> Th. K. Hubbard, *The Mask of Comedy (Aristophanes and the Intertextual Parabasis)*, Ithaca-London, 1991, pp. 106 ss.

<sup>7</sup> Ch. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen komödie*, Stuttgart-Leipzig, 1996, pp. 83-96.

<sup>8</sup> K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Ed. with Intr. and Comm., Oxford, 1970, pp. 124-128.

<sup>9</sup> R. Scodel, “The Ode and Antode in the Parabasis of Clouds”, *CPh* 82, 1987, pp. 334-335.

contienen algunas aportaciones aisladas. La contribución más amplia es la realizada por R. K. Fisher en lo que fue su tesis doctoral, el cual al menos ha puesto claramente de manifiesto el juego nombrados/no nombrados que se establece entre los dioses invocados en la oda y la antoda, aunque, eso sí, centrando el análisis en la cuestión de una supuesta confusión teológica que en modo alguno compartimos<sup>10</sup>. De manera que, como el propio Fisher dice de la escasa contribución de Silk al tema, también nosotros pensamos que cabe añadir más cosas al estudio de dicho elemento de la pieza.

Creemos que la responsión canónica entre la oda y la antoda de esta parábasis (vv. 563-574~595-606), cuyo fin es solicitar de los espectadores el triunfo para esta comedia tras un fallido intento anterior (vv. 518-562: parábasis propiamente dicha), añade a la conexión habitual un componente harto concreto que se deja definir muy bien por relación a un hipotexto no específico sino genérico, cual es el himno literario. Ahora bien, la distribución en dos partes de la materia himnica se lleva a cabo no de forma correlativa sino repartiéndola en dos mitades en gran medida simétricas, coincidentes con las respectivas secciones estróficas y cada una de las cuales se refiere a cuatro divinidades diferentes, entre sí y de las otras cuatro, dedicando idéntica extensión (y por supuesto el mismo ritmo) a cada una de las cuatro parejas homólogas, y conteniendo un elemento, característico de la invocación himnica, también diferente en cada mitad: epítetos encomiásticos, siguiendo a la referencia al dios en acusativo, en la oda y oraciones de relativo indicando la zona de dominio del dios, tras su interpelación en vocativo, en la antoda<sup>11</sup>. De modo que la propia estructura composicional de ambas secciones responsivas, aparte de otros detalles que veremos luego, se puede definir como un intratexto, independientemente de la responsión obligada de la métrica, esa suerte de intratextualidad total, la cual, que sepamos, todavía no ha encontrado su clasificación en la teoría de la intertextualidad. Por último, las conexiones tanto inter como intratextuales de esta doble sección responsiva de la parábasis, creemos que no son puramente de copresencia (referencia o alusión) sino que obedecen a una forma muy concreta, entre las llamadas de derivación, que es la parodia, aun cuando un estudioso como Silk, que tanto ha hecho por desvelar la comicidad de la lírica aristofánica, apenas haya reparado en este caso<sup>12</sup>. Es más, el efecto interactivo o de rebote que todo texto ejerce sobre el

<sup>10</sup> R. K. Fisher, *Aristophanes Clouds: purpose and technique*, Amsterdam, 1984, pp. 158-169. Tampoco compartimos su idea de “a strange mixture of comic and serious/tragic”, a la cual en todo caso reconoce que “I have to find a satisfactory explanation” (158).

<sup>11</sup> Sobre los elementos constitutivos del himno son fundamentales: E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig, 1932; R. Wünsch, “Hymnos”, *RE* IX 1, cols. 140 ss.; K. Keyssner, *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnos*, Stuttgart, 1932, pp. 1-8. Cf. además K. Traede, “Hymnus I”, *Reallexikon für Antike und Christentum* XV, Lief 126, Stuttgart, 1993, cols. 915-946; W. D. Furley, “Praise and Persuasion in Greek Hymns”, *JHS* 115, 1995, pp. 29-46 y W. Horn, *Gebet und Gebetssparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970.

<sup>12</sup> Sobre los conceptos teóricos utilizados cf. el instructivo librito de N. Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, 1996, y otra bibliografía en U. J. Hebel, *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*, New York-London, 1989; H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin-New York, 1991; G. Hassler (ed.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, München, 1997.

hipotexto acreedor, se pone claramente de manifiesto en la oda de *Nubes* (vv. 563-574), cuya enunciación muestra un significado mucho más claro e incisivo después que a la antoda (vv. 595-606) se la ha dejado expresarse.

Pues bien, observemos con detalle la composición de ambas secciones a la luz de los principios teóricos expuestos, siguiendo, en la medida de lo posible y para una mayor claridad, el orden en que éstos han sido expuestos. Para ello comenzaremos por presentar ambos textos uno al lado del otro, indicando la notación métrica y algunas de las correspondencias más notables, a fin de facilitar su confrontación, si bien se ha de ser bien consciente en todo momento de que entre ambas secciones median veinte versos del epirrema:

ὑπνιμέδοντα μὲν θεῶν	{στρ.}	2ch (ch ia)	ἀμφὶ μοι αὐτὲ Φοῖβ' ἀναξ {άντ.}	595
Ζῆνα τύραννον εἰς χορὸν		2ch (ch ia)	Δήλιε Κυνθίαν ἔχων	
πρώτα μέγαν κυκλήσσω	565	ar (ch ba)	ὑπνικέρατα πέτρων	
τόν τε μεγασθενὴ τριαίνης ταμίαν,		3ch(ch ia ch)	ἦ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγχρυσον ἔχεις	
γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσ-		2ch (ch ia)	οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σε Λυ-	
σης ἄγριον μοχλευτήν		ar (ch ba)	δῶν μεγάλως σέβουσιν	600
καὶ μεγαλῶνιμον ἡμέτερον πατέρ'		4+5 da	ἦ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός	
Αἰθέρα σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων			αἰγίδος ἡνίοχος, πολιοῦχος Ἀθήνα·	
	[570]			

Pasos fundamentales en la constitución de dicha teoría representaron J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969; R. Barthes, "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia universalis*, 1973; G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982; M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, 1983.

Sobre la aplicación de la teoría al campo de la filología clásica —donde aquélla ha venido a superponerse a la doctrina clásica de la *mimesis/imitatio* y a la moderna *arte allusiva*— son importantes: G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio* (Quaderni dell'Ist. di Filol. Greca della Univ. di Palermo, 14), Palermo, 1985; P. Pucci, *Odysseus Polutropos (Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad)*, Ithaca, 1987; G. B. Conte & A. Barchiesi, "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", en G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma Antica, I: La produzione del testo*, Roma, 1989, pp. 81-114; M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, 1990; L. Edmunds, "Intertextuality today", en V. Citti (ed.), *Atti del Convegno Internazionale "Intertestualità: il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche"* (Cagliari, 24-26 novembre 1994) = *Lexis* 13, 1995, pp. 3-22; D. Fowler, "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD* 39, 1997, pp. 13-34; S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998; V. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca, 2000; A. L. Gallego Real, *El hipotexto hesiódico en los Phaenomena de Arato*, Amsterdam, 2004 (tesis doctoral Univ. Extremadura dirigida por J. A. Fernández Delgado).

Otras aplicaciones de la teoría concretamente al campo de la comedia antigua son: N. V. Slater & B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, 1993; M. Quijada, "El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad", en B. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad...*, pp. 41-57; L. Pérez Gómez, "Las voces y los ecos: palimpsesto y collage en el *Amphitruo* de Plauto", en V. Bécaries, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte, *Intertextualidad...*, pp. 175-195.

τὸν θ' ἵππωνάμην, ὃς ὑπερ-  
λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει  
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς  
ἐν θνητοῖσι τε δαίμων.

2ch (ia ch) Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων  
2ch (---- ch) πέτραι σὺν πεύκαις σελαγῆι  
gl Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων  
ph κωμαστῆς Διόνυσος.

605

*Al que reina en las alturas, Zeus,  
caudillo de los dioses, a nuestro  
gran coro en primer lugar invoco;*

*A mi lado también Febo, soberano  
Delio, que posees la roca  
Cintia de elevados cuernos;*

*y al dueño del tridente, de gran fuerza,  
de la tierra y el mar salobre  
agitador salvaje;*

*y tú, bienaventurada, que en Efeso tienes  
tu hogar todo de oro, en el que las jóvenes  
Lidias a lo grande te veneran;*

*y a nuestro padre de gran renombre,  
el muy augusto Eter; aliento vital del universo;*

*y tú, nuestra diosa paisana,  
portadora de la égida, dueña de la ciudad, Atenea;*

*y al conductor de caballos, que con sus rayos  
luminosos abarca  
el suelo terrestre, gran divinidad  
entre los dioses y los mortales.*

*y el que, en posesión de la roca  
Parnasea, brilla a la luz de antorchas  
destacando entre Delficas Bacantes,  
Dioniso cortejero.*

Cada una de las dos estrofas consta de cuatro unidades composicionales (coincidentes con los cuatro períodos métricos), cada una dedicada a un dios distinto y con variaciones métricas o rítmicas entre sí: de los cuatro períodos correspondientes, el primero, dedicado a Zeus/Apolo, y el segundo, dedicado a Posidón/Artemis, son yambo-coriám-bicos, y el cuarto, dedicado a Helio/Dioniso, cambia a un ritmo predominantemente eolo-coriám-bico; el tercero, dedicado a Eter/Atenea, está constituido por una llamativa sucesión de cuatro más cinco dáctilos que le confieren una especialidad solemnidad<sup>13</sup>. Los dos primeros períodos constan de una misma secuencia de coriambo-yambo clausurada en ambos casos por un aristofaneo (ch ba), con la única diferencia de que el primer *colon* del segundo período es un trímetro coriám-bico (ch ia ch) frente al dímetro de los demás (ch ia). El último período vuelve al ritmo coriám-bico y compensa la imponencia del anterior con una mayor extensión y con la utilización, primero, de una secuencia de cuatro sílabas largas como alternativa al yambo del dímetro coriám-bico anterior en su segundo *colon*, y, segundo, de medidas eolo-coriám-bicas muy características –gliconio y ferecracio– en los dos siguientes.

La responsión entre ambas partes es subrayada, aparte de por la métrica y la común referencia a cuatro divinidades –como veremos, homólogas– en sus respectivos períodos, por ciertas correspondencias léxicas bien dosificadas:

<sup>13</sup> Cf. K. J. Dover, *Aristophanes...* p. 125; L. P. E. Parker, *The Songs...*, pp. 24 ss., 194-196. Los dáctilos del tercer período estrófico evocan los de la imponente párodo, donde Sócrates invoca a las Nubes como compañeras del Eter (v. 285: 265).



- ὑψιμέδοντα 563~ὑψικέρατα 597 (– υυ – υ): ambos a comienzo de *colon* en el primer par de unidades composicionales homólogas
- (καὶ μεγάλωνυμον) ἡμέτερον (πατέρ') 569~(ἢ τ' ἐπιχώριος) ἡμέτερα (θεὸς) 601 (– υυ – υυ) – υυ – (υυ): primer *colon* del tercer par de unidades
- δς (ὑπερλάμπροις ἀκτῖσιν) κατέχει (υ (...) υυ–) 571/72~δς κατέχων (/πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεί) (–υυ –) 603/04: ambas formas de κατέχω a final de *colon*

Y hasta aquí las concomitancias que cabe atribuir a la responsión estrófica y a la habitual conexión léxico-semántica entre oda y antoda de la parábasis, si bien las precisas coincidencias en la asignación a 4+4 divinidades de sus unidades composicionales nos permite dudar de dónde acaba la responsión (hecho en buena medida obligado) y dónde empieza la correspondencia intratextual (hecho de afinidad selectiva). Desde luego, nada comparable encontramos en los casos en que esta sección de la parábasis se ha conservado (*Acarnienses* 665-675~692-701, *Caballeros* 551-563~581-594, *Avispas* 1060-1070~1091-1101, *Paz* 775-790~796-816, *Aves* 737-751~769-784 o *Ranas* 674-685~706-716: la divinidad invocada es solamente la Musa en todas ellas, excepto en *Caballeros*, que son Posidón en la oda y Palas en la antoda<sup>14</sup>, y *Avispas*, que no es himnica), lo cual hace pensar que la estricta correspondencia semántica entre la oda y antoda de *Nubes* es mucho más una cuestión de elección que de norma.

Desde el punto de vista intertextual, es claro que el hipotexto genérico del par estrófico es el himno clético, el cual, eso sí, constituye asimismo un referente habitual –y por tanto se supone que en buena medida obligado– en la mayoría de los casos de parábasis citados, según hemos visto. En este caso, como en todos los demás, con una ligera variante en el de *Aves*, se trata concretamente de la invocación a las distintas divinidades, tanto en la oda como en la antoda, a unirse al coro, se supone que en su acción del canto y la danza. De hecho, como señala Dover en su comentario, la frase ἀμφὶ μοι αὖτε (αὖτις)... ἄναξ (ἄνακτα), que se presenta en el primer verso de la antoda, constituye una fórmula ditirámica, registrada ya en Terpendro (fr. 697 Page) y dirigida igualmente a Apolo (ἐκατηβόλον)<sup>15</sup>, aunque no parece empleada, como aquí, para la invocación múltiple de divinidades y sin necesidad de una forma verbal impe-

<sup>14</sup> El canto más afín al de *Nubes* también desde el punto de vista rítmico: yambo-coriábico, eolo-asclepiádico (en lugar de dactílico) y eolo-coriábico, cf. L. P. E. Parker, *The Songs...*, *ibid.*

<sup>15</sup> K. J. Dover, *Aristophanes...*, *comm. ad* 595, 597. Cf. A. Gostoli, *Terpendro* (Veterum testimonia collegit, Fragmenta edidit), Roma, 1990, pp. 128 ss. y B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, 1992, espec. p. 118 ss.; “Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes”, en P. Thiery & M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité* (Actes colloque Toulouse 1994), Bari, 1997, pp. 87-93, el cual menciona el carácter e inspiración etéreos –“Die Kunst der Dithyrambiker hat ihren Platz in den Wolken. In diesen luftigen Regionen erhalten die Dichter ihre Inspiration. Die Dichtungen entsprechen ihrer Herkunft: Wie die Wolken sind sie luftig, ungreifbar und schwebend, sie können dunkel und schwer zu durchschauen sein...”, p. 90–, la acumulación de epítetos y neologismos compuestos, y las variaciones rítmicas como rasgos propios de la poesía/parodia ditirámica.

rativa; la expresión ὑπικέρατα πέτρων del tercer verso está presente en Píndaro, fr. 325 Mähler (*incertae sedis*).

Sin embargo, no estamos de acuerdo con la afirmación de Dover –y de los demás estudiosos que se han referido al pasaje sin manifestar lo contrario– de que “the form of invocation is a serious one (not peculiar to comedy or even characteristic of it)”<sup>16</sup>. Para empezar, en relación con el hipotexto himnico, no sabemos cómo sonaría al público de Aristófanes la designación de Zeus como τύραννον (v. 564: cf. A. Pr. 736), si es verdad que la acepción negativa del término se inició en el marco del debate sofístico<sup>17</sup>; o la aplicación a Posidón del epíteto ἄγριον “salvaje” (v. 568), que para el propio Dover<sup>18</sup> es “strong language when used of the god”, añadido al neologismo μοχλευτήν “que mueve con una palanca”<sup>19</sup>; o la también acuñación aristofánica βιοθρέμμονα (πάντων) “alimento vital” (v. 570) aplicada, junto con los epítetos μεγαλώνυμον y σεμνότατον, al Eter, de cuya divinización no hay otra huella en el s. V si no son ciertas alusiones eurípideas a la función cosmogónica del cielo<sup>20</sup>; o la no menos hiperbólica caracterización del Sol (Helio), divinidad –al igual que la Luna/Selene– secundaria hasta ese momento<sup>21</sup>, con la quíastica expresión final de la oda μέγας ἐν θεοῖς ἐν θνητοῖσι τε δαίμων.

En segundo lugar, de los dos componentes característicos de la invocación himnica aquí presentes, a saber, los epítetos encomiásticos acompañando al nombre de la divinidad y las frases de relativo que describen su ámbito de adscripción, en vez de combinados encontramos una mecánica distribución de cada uno de ellos (en sendas construcciones de acusativo y vocativo) entre la oda por un lado y la antoda por otro, respectivamente. De un modo todavía más pedestre, la serie de epítetos incluye, a propósito de cada una de las cuatro divinidades invocadas en la oda, el socorrido elemento μεγα-: μέγαν (v. 565), μεγασθενῆ (v. 566), μεγαλώνυμον (v. 569), μέγας (v. 573); y la serie de oraciones de relativo o equivalentes en aposición a cada una de las cuatro divinidades invocadas en la antoda contienen el no menos corriente lexema ἔχ-: ἔχων (v. 596), (ἦ τ’...) ἔχεις (v. 598), (ἦ τ’...) πολιοῦχος (precedido de un anafórico

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 125. Ya antes C. M. Bowra, “A love-duet”, *AJPh* 79, 1958, pp. 376-391 (378), lo había calificado de “an authentic Hymn” y “a song conform to the characteristics expected of its kind”, catalogando este estilo aristofánico “among the glories of Greek lyric poetry”.

<sup>17</sup> Cf. J. Vela Tejada, “Plutarco (*Sol.*, 8) y Aristóteles (*AP* 14): retórica y propaganda en la Antigüedad”, en A. Pérez Jiménez, J. García López y R. M<sup>a</sup> Aguilar (eds.), *Plutarco, Platón y Aristóteles* (Actas V Congreso Internacional de la I. P. S., Madrid-Cuenca, 4-7 de mayo de 1999), Madrid, 1999, pp. 683-696 (688 y n. 14) y Ar. V. 487-499, Av. 1074 s., Lys. 630 ss....

<sup>18</sup> K. J. Dover, *Aristophanes...*, *comm. ad loc.*

<sup>19</sup> H. G. Liddell-R. Scott-H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, 1940 (1968), s. v.

<sup>20</sup> Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν αἰίδω, fr. 1023 Nauck; Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθέρ, / ὃ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ, fr. 839, 1-2 Nauck: frases con respecto a las cuales *Nu.* 570 podría entenderse como paratragedia.

<sup>21</sup> Cf. Ar. Pax 406-411 y K. Kerényi, *Godesses of Sun and Moon* (Transl. by M. Stein), Dallas (Texas), 1979; W. Fauth, *Helios Megistos* (*Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*), Leiden, 1995.

ἡνίοχος en extraño sintagma con αἰγίδος “auriga de la égida” (v. 602), (ὅς) κατέχων (v. 603). Solamente en la cuarta y última unidad composicional de la oda, dedicada a Helio, se mezcla con los epítetos laudatorios la oración de relativo –eso sí, igualmente con ὅς y κατέχω– que describe su territorio, el cual, al ser en este caso la totalidad de la tierra (γῆς πέδον, v. 573), contribuye, junto con la extensión y la expresión de μέγας...indicada, a dar a esta divinidad el mayor volumen de importancia en la composición de la estrofa.

Si del plano intertextual y el canónico-responsivo pasamos a contemplar el par estrófico desde el ángulo inter e intratextual al mismo tiempo, hallamos que, primero, los cuatro más cuatro dioses invocados no sólo se distribuyen de manera homóloga el número de versos de una y otra parte, como otros estudiosos han observado, sino que, lejos de obedecer, como cree Fisher<sup>22</sup>, a algún tipo de confusión teológica, entre ellos existe una homóloga relación jerárquica y un similar orden de importancia en su presentación. Y a su vez los dioses seleccionados en cada parte mantienen entre sí una relación que en conjunto podemos definir como de primera y segunda generación. Los dioses son: Zeus, su hermano Posidón, Eter y el titánida Helio (hijo de Hiperión, hermano de Crono, el padre de Zeus), en la oda; Apolo, su hermana Artemis, Atenea y Dioniso, todos ellos hijos de Zeus, en la antoda.

Si bien es verdad que a primera vista no se puede decir que las divinidades de la oda mantengan entre sí una misma relación jerárquica que las de la antoda, si en lugar de atender al grado de parentesco entre ellas nos fijamos en la entidad de cada una como representaciones cósmicas que son –que es lo que verdaderamente interesa destacar (y de hecho destaca) al coro “divino” de nubes, que en el epirrema subsiguiente (vv. 575-594) va a echar en cara a los espectadores su desatención cultural para con ellas, cuando tantos beneficios les prestan– vemos que dichas entidades son tan esenciales y conexas entre sí como: el cielo, el mar, el éter (que la cosmología griega distinguía muy bien de las capas bajas de la atmósfera) y el sol. Y para ello Aristófanes, por boca de las Nubes y atendiendo a la nueva teología propugnada desde el “Pensadero” socrático (cf. v. 314 ss., 365 ss., 814 ss.), no ha tenido inconveniente, primero, en divinizar e interpelar con lenguaje (acumulación de epítetos) y ritmo verdaderamente ditirámicos a un principio cósmico, el Eter, que hasta ese momento no gozaba de tal dignidad; segundo, en conceder al que en la teodicea homérica no pasaba de ser un mero servidor de los dioses, Helio, una importancia como divinidad que hasta entonces no tenía, mediante su invocación sumamente encomiástica en el cierre de la estrofa y la referencia oracional, únicamente aquí en la oda, a sus amplios dominios.

De un modo paralelo a como, de las cuatro divinidades invocadas en la oda, el coro de Nubes alude esencialmente a la vertiente cósmica de su caracterización y mutua conexión, que es la más afín a ellas mismas, en la interpelación de los cuatro dioses hermanos que tiene lugar en la antoda el coro destaca, para empezar, aspectos que hacen referencia a una amplia diversidad si no de elementos cósmicos, como antes, sí geográ-

<sup>22</sup> R. K. Fisher, *Aristophanes Clouds...*, p. 158 ss.

fica: posiblemente en consonancia, como allí, con el respectivo antepirrema (vv. 607-626), en el cual las Nubes van a transmitir a los espectadores las quejas de su compañera de viaje, la Luna, por los continuos cambios de calendario efectuados en Atenas y sus funestas consecuencias, cuando tantos beneficios reciben de ella; otro aspecto de la caracterización de estos cuatro dioses que parece advertirse en paralelo con la de los otros cuatro es su elevada ubicación, dicho más o menos explícitamente. Pero hay un tercer aspecto en el que estos dioses son caracterizados de manera opuesta a los dioses de la estrofa y es que, a diferencia de aquéllos, un poco “etéreos” en realidad todos ellos, de éstos se describe el lugar en el que reciben culto, ofreciendo así una vertiente del coro más convencional, que aproxima a sus miembros a los ciudadanos de Atenas<sup>23</sup>.

Así, el Apolo invocado no es el délfico sino el delio, el cual tiene su sede en “la roca Cintia de elevados cuernos” (hecho que, junto con la correspondencia ἀναξ, v. 595: τύραννον, v. 564, de algún modo lo pone a la altura de Zeus, cf. ὑπικέρατα, v. 597: ὑψιμέδοντα, v. 563); de Artemis, cuya sede podría estar no sólo en Esparta sino casi en cualquier región montañosa de Grecia<sup>24</sup>, señalan su áureo templo de Efeso, en el cual, añaden, es objeto de culto de las jóvenes de la vecina región de Lidia; de Atenea, la “diosa local”, se supone que tiene su sede en la Acrópolis ateniense (πολιοῦχος, v. 602, es epíteto habitual en las dedicatorias a la diosa en la Acrópolis, cf. *Caballeros* 581); el Dioniso interpelado es el que con Apolo délfico comparte durante los tres meses de invierno (en que aquél se traslada al país de los Hiperbóreos) la “roca del Parnaso” (v. 603 s.)<sup>25</sup>.

Y, del mismo modo que en la oda la relación fraterna Zeus-Posidón se subsume a partir de la divinidad siguiente (Eter) en otra más pertinente y eficaz para el carácter del coro, que es la cósmica, en la antoda la relación entre los hermanos biparentales Apolo y Artemis (hijos de Zeus y Leto) –de los cuales no hay que pasar por alto en este contexto que el primero es personificación del sol, como bien recuerda su epíteto Febo “radiante” (v. 595), y la segunda lo es de la luna<sup>26</sup>– da paso a continuación a la de los hermanos sólo de padre pero que tienen una importancia especial para un coro cómico que pretende obtener el aplauso del público ateniense: Atenea, la diosa epónima y patrona de Atenas, donde tiene lugar la representación, y Dioniso, el dios patrono de la comedia, por el cual jura el coro, al dirigirse a los espectadores en la parábasis para alabar los méritos de la obra (v. 519), con la expresión νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με “por Dioniso que me crió”.

De manera que, si ya las dos primeras unidades composicionales de la antoda no pueden ser verdaderamente apreciadas si no es al contraluz intratextual de sus homólogos de la oda, en las cuales la sutil deformación paródica del hipotexto himnico es más patente (en parte sin duda debido al propio reflejo recíproco de la antoda, que a su vez

<sup>23</sup> Cf. R. Scodel, “The Ode and Antode...”

<sup>24</sup> Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Trad. de F. Payarols), Barcelona, 1965 (1981) (Paris, 1951 (1979)), s. v.

<sup>25</sup> Cf. Plu. *E ap. Delph.* 9 (*Mor.* 389C).

<sup>26</sup> Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología...*, s. v.

permite ver con otros ojos la primera), las dos segundas unidades, más incisivas para los objetivos de la comedia, basan mucha de su gracia en la apropiación de una buena parte de la estructura rítmico-fraseológica que sirve de expresión a sus homólogas estróficas: el patrón métrico-morfo-sintáctico que compone la unidad formal relativa a Atenea (v. 601 s.) reproduce, palabra por palabra, el de la unidad relativa a Eter (v. 569 s.), con el añadido de que solamente el término más importante para los intereses del coro, ἡμέτερον/-α, es común, y la salvedad de que en el segundo *colon* (602:570) los términos que lo componen se hallan dispuestos en forma de quiasmo (*abbc: cbba*) entre uno y otro; en la unidad relativa a Dioniso, con respecto a la de Helio, ya hemos señalado la común construcción de relativo con ὅς y κατέχω, a la cual podemos añadir: primero, la resonancia rítmico-sintáctico-semántica de la expresión que define la acción de uno y otro dios (σὺν πεύκαις σελαγῇ, v. 604: ἀκτῖσιν κατέχει, v. 572), siendo Dioniso –el único entre los cuatro dioses hermanos, sobre los cuales también en esto destaca– igualmente mencionado en tercera (y no en segunda) persona; segundo, el contraste entre la referencia al brillo nocturno de Dioniso (anticipativa de la de la Luna, a la que alude el subsiguiente antepirrema) y el brillo diurno de Helio; tercero, la mención de Διόνυσος (precedida del epíteto κωμαστής, ambiguo participante del κῶμος jaranero o del procesional<sup>27</sup>, y la referencia a los rituales báquicos, en algunos de los cuales se origina en definitiva la comedia), en la posición final de la composición, homóloga de aquella en que la oda define a Helio como –obsérvese la aliteración de /d/– δαίμων “divinidad (importante entre los dioses y entre los hombres)”.

En realidad, de la unidad composicional dedicada a Dioniso –el cual, al reservarse para el cierre del conjunto, de alguna manera es equiparado a Zeus, que lo abre (y cuya raíz nominal Δι- reaparece en la primera parte del nombre de su hijo)– no sólo hay que apreciar su *vis* irónica en lo que tiene de uso interesado por el coro o a la luz responsiva y a la intratextual de su homóloga unidad estrófica dedicada al sobreelogiado Helio; también juega con las expectativas momentáneamente creadas con su primera interpe-lación como “señor de la roca Parnasea” (v. 603 s.), la cual hace pensar en el dios del Parnaso por excelencia, que es Apolo Delfico y que de este modo se ve subliminalmente menoscabado en sus prerrogativas, como se ve, por las mismas razones, Helio-Sol –del cual, por otro lado, la asimilación con Apolo<sup>28</sup> facilitó la transición de la oda a la antoda- o el propio Zeus, según dijimos, en beneficio de Dioniso.

Pero en esta particular exaltación del dios tutelar de la comedia –su designación en el último momento como κωμαστής Διόνυσος se inscribe en un *colon* cuya rotundidad no va a la zaga de la del primero (v. 563) del par composicional, dedicado a Zeus– interviene otro juego practicado a lo largo de la composición y en parte ya advertido por

<sup>27</sup> Cf. Ar. Th. 989 ἐγὼ δὲ κῶμοις σε (sc. Dioniso) φιλοχόροισι μέλπω, dicho por el coro.

<sup>28</sup> Materializada en un viejo adagio, ἥλιος Απόλλων, ὁ δὲ γ' Ἀπόλλων ἥλιος (Page, *PMG* 860, *Carm. Pop.* 14), no sabemos si conocido ya por Aristófanes y transmitido por el alegorista Heráclito, *Alleg. Hom.* 6. 6 (p. 7 Buffière), con el comentario ὅτι μὲν τοῖνυν ὁ αὐτὸς Απόλλων ἥλιος καὶ θεὸς εἷς δυσὶν ὀνόμασι κοσμεῖται σαφὲς ἡμῖν...κάκ τοῦ δημωδοῦς ἄνω καὶ κάτω θρυλουμένου...

Fisher<sup>29</sup> y antes por Dover<sup>30</sup>, con quien, sin embargo, no estamos de acuerdo en que “is common in epic and serious lyric poetry (especially Pindar)”, aunque sí en que “Aristophanes has exaggerated it”. Dicho juego, cuya clave incide mucho más en la conexión intratextual oda y antoda que en la de éstas con respecto a su hipotexto del género himnico, reclama, de la competencia y complicidad del público, atender a que, primero, de las ocho divinidades invocadas a lo largo del par composicional, la primera y la tercera y las de sus posiciones homólogas la quinta y la séptima son nombradas explícitamente (Ζῆνα-Αἰθέρα-Φοῖβ’ ἄναξ)-Αθάνα), la segunda, la cuarta y la sexta (Posidón, Helio y Artemis) lo son indirectamente, sólo a través de sus atributos, de modo que, en esa arquitectura simétrica, únicamente el nombre de Dioniso, en la octava y última posición, es mencionado inesperadamente, y por ello con mayor énfasis; segundo, y aunque no haya sido advertido, los dioses nombrados figuran a comienzo de *colon* en la oda (Ζῆνα-Αἰθέρα: obsérvese la asonancia /e-a/) y a final de *colon* en la antoda (Φοῖβ’ ἄναξ-Αθάνα: asonancia /a-a/), mientras que el término o la expresión clave de la referencia alusiva a los no nombrados ocupa el final del *colon* en la oda (τριάινης ταμίαν-δαίμων) y el comienzo del *colon* en la antoda (ἦ τ’ Ἐφέσου), si no fuera porque la mención asimétrica de Dioniso rompe de nuevo el equilibrio en el último instante.

De este modo, lo que empieza por una invocación himnica a Zeus pasa a invocar otros dioses cósmicos y por ello más próximos a la naturaleza de los componentes del coro, para invocar luego a otros dioses más cercanos al público de la obra y terminar con un verdadero “ditirambo” a Dioniso, para el cual en cierto modo ha estado preparando el tono general del conjunto. Y todo ello con una perfecta división en dos mitades de estructura especular que, en su afán de “equidad”, incluso reparten al medio los dos elementos habituales de la invocación himnica, los epítetos encomiásticos y las construcciones apositivas referentes a la adscripción geográfica del dios, hacen reflejar primero en forma paralela y luego en forma quiástica los *cola* (569/570~601/602) que contienen la mención y atributos de los dioses más relevantes para el coro y el público (Eter y Atenea) y sitúan simétricamente la referencia a los demás dioses, en una construcción cuasi-geométrica y en cierto modo anticipativa de ciertos ensayos de la epigramatística de siglos posteriores como son los caligramas.

En conclusión, podemos decir que el par oda-antoda de la parábasis de *Nubes*, que parecía contener una forma de invocación divina y una técnica de referencia alusiva propias de la alta poesía lírica aunque exageradas por Aristófanes, y relativas a una serie confusa de dioses, se ha revelado como una fina composición paródica del género himnico-ditirámbico que subrepticamente destaca a Dioniso pero en la cual sus dos mitades se distribuyen simétrica y casi geométricamente la interpelación de los dioses invocados, en función de su mayor afinidad al coro de nubes (oda) o al público ateniense de la comedia (antoda), hasta el punto de desgajar entre ambas partes, de forma aparentemente equitativa e intencionadamente ramplona, dos componentes inseparables

<sup>29</sup> R. K. Fisher, *Aristophanes Clouds...*, p. 158 ss.

<sup>30</sup> K. J. Dover, *Aristophanes...*, p. 125.

del himno clético: los epítetos encomiásticos por un lado (μεγ-) y la atribución de sus dominios (ἐχ-) por otro. Este es el tipo de logro que el arte de Aristófanes pretende sea valorado por su público, al cual ha preparado a este respecto cuando, en la parábasis inmediatamente precedente, les asegura por boca del coro que esta obra no es de las que muestran un grueso colgajo de cuero, rojo en la punta, para que se rían los muchachos, ni se burla de los calvos, ni se contonea al procaz ritmo del *córdax*, ni en ella el personaje del anciano, cuando declama, da un bastonazo al que tiene al lado para disimular sus chistes malos, ni tampoco se vale de antorchas o de exclamaciones propias de la tragedia, sino que se fía “de sí misma y de sus versos” (vv. 537-544) –afirmación que sin duda hay que interpretar en clave irónica, puesto que el autor tampoco ha renunciado a ninguno de los procedimientos criticados<sup>31</sup>–, prometiendo al público que, si disfrutaban con sus propuestas, pasarán por inteligentes en las demás ocasiones (v. 561 s.). Y esto es lo que nosotros, como de algún modo el propio público de Aristófanes, hemos creído poder captar de la mano, en cierta medida, de la metodología intertextual, cuyas pautas nos han facilitado la necesaria distinción de la conexión del par estrófico con su hipotexto genérico y la intratextual entre sus dos partes, ayudando a ver al mismo tiempo cómo ni la primera ni la segunda se basan exactamente en una relación de copresencia, sino esencialmente de derivación (parodia), la cual resulta particular y mutuamente potenciada en el juego textual entre oda y antoda, mucho más allá de lo que su obligada responsión rítmica ya de por sí permite.

---

<sup>31</sup> Cf. R. K. Fisher, *Aristophanes Clouds...*, p. 155 ss. (“In 537-562 Aristophanes continues to follow the convention, by claiming that his plays are superior to, and more original than, the work of other poets. But again the whole sequence is ironical; for while presented as τάληθῆ, it is clearly intended not to be so, and the audience know this. Aristophanes is making false claims in order to make his self-defence comical...”).

# LA ENSEÑANZA DEL LATÍN EN EL VERDADERO MÉTODO DE ESTUDIAR DE VERNEY<sup>1</sup>

ELENA GALLEGO MOYA  
Universidad de Alicante

El portugués Luis Antonio Verney (Lisboa 1713-Roma 1792)<sup>2</sup> se sitúa entre las figuras más relevantes de la cultura portuguesa en el siglo XVIII. Su espíritu reformista, alimentado por las nuevas corrientes de pensamiento europeas<sup>3</sup>, le llevó a convertir en el objetivo primordial de su vida “iluminar a la nación portuguesa”<sup>4</sup>.

Verney observaba una gran distancia cultural entre su país natal y otros países europeos y estaba convencido de que el principal motivo de esta situación era el método de enseñanza existente, debido a los jesuitas<sup>5</sup>. Esta idea podía defenderla, además, con conocimiento de causa: había estudiado durante varios años en el Colegio jesuítico de *Santo Antão*<sup>6</sup> y

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación BHA 2002-03416.

<sup>2</sup> Sobre Verney y su obra son fundamentales, entre otros, trabajos como los siguientes: L. Cabral de Moncada, *Um “iluminista” português do século XVIII: Luís António Verney*, Coimbra, 1941; A.A. de Andrade, *Verney e a cultura do seu tempo*, Coimbra, 1965; o A.A. de Andrade, *Verney e a projecção da sua obra*, Lisboa, 1980.

<sup>3</sup> Remitimos a L. Cabral de Moncada, *o.c.* Una breve panorámica sobre la influencia de estas corrientes en Verney puede verse, por ejemplo, en A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 447-451. Cf. también A.A. de Andrade, *A reforma pombalina dos estudos secundários (1759-1771): contribuição para a história da pedagogia em Portugal*, Coimbra, 1981 (en concreto, las pp. 1-7, dedicadas a “As ideias pedagógicas europeias, na base teórica da Reforma”).

<sup>4</sup> Así lo reconoce él mismo en una carta de 1786 –prácticamente en los últimos años de su vida– al Padre oratoriano José de Avezedo, con las siguientes palabras: “Eu sim tive ao principio particular ordem da Corte de iluminar a nosa nasam em tudo o que pudesse,...”. Ese fue su deseo, que, sin embargo, no pudo ver cumplido, como observamos si seguimos leyendo: “mas nunca me deram os meios para o executar”. La carta fue publicada por L. Cabral de Moncada, *o.c.*, pp. 145-149, y atribuida erróneamente al Padre oratoriano Joaquim de Foyos, error subsanado posteriormente por A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 498-499.

<sup>5</sup> Sobre la situación de la enseñanza en la Compañía de Jesús, puede verse, por ejemplo, A.A. de Andrade, *o.c.*, 1981, pp. 14-33.

<sup>6</sup> Allí habría estudiado Gramática, Latinidad y Retórica, probablemente de 1720 a 1727. A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 11ss., explica brevemente cómo pudo ser la enseñanza recibida por Verney en este Colegio.



más adelante en la Universidad de Évora<sup>7</sup>, dirigida también por los jesuitas. Fue en este tiempo cuando, sin haber concluido sus estudios universitarios, decidió marchar a Italia<sup>8</sup>, donde vivió el resto de su vida. Entre las hipótesis más plausibles que pueden explicar esta “huida”, se encuentra precisamente la decepción por la formación intelectual recibida y el deseo de conocimiento, que le llevaría, según pensaba, a cambiar la situación en Portugal<sup>9</sup>.

El primer fruto de estas inquietudes fue la redacción de su obra *Verdadeiro método de Estudar*, a la que dedicó los diez primeros años de su estancia en Roma<sup>10</sup>. Fue publicada en Nápoles en 1746, por Gennaro e Vincenzo Muzio<sup>11</sup>. La obra consistía en una dura crítica a los métodos de enseñanza de Portugal y, a la vez, en una propuesta de reforma pedagógica. Se editó de forma anónima: Verney sustituyó su nombre por el seudónimo de “R.P....Barbadiño de la Congregación de Italia” y ocultó igualmente la identidad del supuesto destinatario (“R.P....Doctor de la Universidad de Coimbra”). No fue difícil, sin embargo, adivinar quién era el autor<sup>12</sup>, pero aun así, Verney negaría su relación con la obra. El motivo de este anonimato fue probablemente evitar las represalias de los jesuitas<sup>13</sup>, pues era consciente de que su obra suscitaría las polémicas que, en efecto, provocó<sup>14</sup>.

---

<sup>7</sup> En ella se matriculó en noviembre de 1729 y obtuvo la licenciatura en Filosofía en mayo de 1736; no concluyó, sin embargo, los estudios de Teología; cf. A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 23, 49 y 84.

<sup>8</sup> En agosto de 1736.

<sup>9</sup> Sobre estas y otras posibles razones, cf. A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 84ss.

<sup>10</sup> Según A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, p.168, la compuso probablemente entre el último trimestre de 1736 y los tres primeros meses de 1745, o mejor todavía, el año 1744.

<sup>11</sup> El título completo reza así: *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à República e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, exposto em várias cartas, escritas pelo R.P. \*\*\* Barbadinho da Congregação de Itália, ao R.P. \*\*\* Doutor na Universidade de Coimbra*, 2 vols., Nápoles, Año 1746. Sobre otras ediciones que le siguieron (Valencia, 1746 y Valencia, 1747) y aclaraciones importantes en torno a ellas puede verse A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 459-463. Contamos actualmente con la edición moderna de Antonio Salgado Junior, publicada en Lisboa, en 5 vols., en los años 1949-1952 (es la edición que hemos utilizado y por la que citaremos en nuestro trabajo). Otra edición, que no hemos podido consultar, es la de Joaquim Ferreira (*Verdadeiro Método de Estudar*, con prefácio e notas de J. Ferreira, Porto, s/d). Por otra parte, Andrade edita una selección de la obra (*Verdadeiro Método de Estudar*, Seleccção, introdução e notas de A.A. de Andrade, Lisboa 1965); y M.L. Gonçalves Pires, algunas cartas (*Verdadeiro Método de Estudar* (Cartas sobre Retórica e Poética). Introdução e notas de M. L. Gonçalves Pires, Lisboa, 1991).

<sup>12</sup> Así lo dice, por ejemplo, F. Rodrigues (S.J.), *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Tomo quarto. Vol. I, Porto, 1950, pp. 305ss., donde realiza un análisis y una crítica de la personalidad que se escondía tras ese seudónimo y de su obra (ilustrativo es el título del capítulo que dedica a Verney: “O inimigo disfarçado”). Sobre la rápida identificación del Barbadiño puede verse también A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 177ss.

<sup>13</sup> Según Verney, estos sentían hacia él un “odio inmortal”. Así lo expresa en algunas de sus cartas; por ejemplo, en la que dirige a José de Avezedo –citada *supra*–; cf. L. Cabral de Moncada, *o.c.*, p. 146.

<sup>14</sup> Cf. A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, pp. 175-177.

Muchos problemas surgieron en torno al *Verdadero método*: su circulación fue prohibida en un primer momento en Portugal<sup>15</sup>; pero de mucha mayor importancia fue la polémica que despertó<sup>16</sup>, y a la que no quedó ajeno Verney<sup>17</sup>. Algo parecido ocurriría en España, con la publicación de la traducción al castellano de Joseph Maymó y Ribes<sup>18</sup>, que vio la luz en 1760<sup>19</sup>.

La publicación del *Verdadero método*, su obra, sin duda, de mayor repercusión, fue sólo el punto de partida del vasto plan reformador y pedagógico que se había propuesto. En efecto, muchas de las ideas defendidas en ella se vieron concretadas más adelante en distintas obras de carácter didáctico<sup>20</sup>: *De ortographia latina* (1747), *De re logica* (1751), *Apparatus ad philosophiam et theologiam* (1751), *De re metaphysica* (1753), *Gramática latina* (1758) o *De re physica* (1769). Verney tenía la intención de que estos compendios se utilizaran en las escuelas de Portugal, pero la reforma pombalina<sup>21</sup> tuvo en cuenta únicamente –al menos de forma directa<sup>22</sup>– su *De*

<sup>15</sup> Fue entonces cuando recurrió Verney al fraude; reimprimió la obra y le puso el nombre de un nuevo editor, Antonio Balle, y un nuevo lugar de edición, Valencia, 1746; esta edición, curiosamente, sí fue aprobada por la Inquisición; ha sido considerada por error la primera edición del *Verdadero método*; cf. A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, p. 174.

<sup>16</sup> La revolución que suscitaron sus ideas y su obra ha sido comparada con frecuencia con la que provocó Feijoo en España; cf. por ejemplo, H. Cidade, “Uma revolução na vida mental da península no século XVIII. P. Benito Feijó e P. Luiz António Verney”, *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela* 17, vol. 1, pp. 447-462.

<sup>17</sup> Cf. A.A. de Andrade, “Bibliografia da polémica verneiana (Livros portugueses e espanhóis)”, *Brotéria* XLIX, Agosto-Setembro 1949, pp. 210-232; “A polémica verneiana”, en *As Grandes Polémicas Portuguesas*, vol. I, Lisboa, 1964, pp. 279-331; y, sobre todo, *o.c.*, 1965, 453ss.

<sup>18</sup> Con el siguiente título: *Verdadero método de estudiar, para ser útil a la República y a la Iglesia.... Traducido al castellano por Don Joseph Maymó y Ribes, Doctor en Sagrada Teología, y Leyes, Abogado de los Reales Consejos, y del Colegio de esta Corte*, 4 tomos, Madrid, por Joachin Ibarra, 1760.

<sup>19</sup> No obstante, la obra de Verney era conocida en España antes de ser traducida al castellano. La publicación de la traducción de Maymó y Ribes fue retrasada unos tres años por la Inquisición y tuvo que sortear todo tipo de obstáculos; cf. A. Capitán Díaz, “Luis A. Verney (“Barbadiño”) y su Verdadero método de estudiar (1746)”, en A. Capitán Díaz, *Historia de la educación en España*, vol. I, 1991, pp. 720-733; y J. Antón Pelayo, *Herencia cultural. Alfabetización y lectura en la ciudad de Girona (1747-1807)*, Bellaterra, 1998 (2. “La pugna por la reforma de la enseñanza: la polémica Luis Antonio Verney-Antoni Codorniu”, pp. 54ss.).

<sup>20</sup> Algunas que había empezado no pudo concluir y otras quedaron en proyecto.

<sup>21</sup> Un estudio exhaustivo sobre la reforma pombalina de los estudios secundarios puede verse en A.A. de Andrade, *o.c.*, 1981.

<sup>22</sup> Pues de forma indirecta sus ideas influyeron decisivamente en la reforma de la enseñanza; cf. M.L. Gonçalves Pires, *o.c.*, p. 34; cf. también nota siguiente.

*ortographia latina*<sup>23</sup>, que se incluyó entre los libros recomendados. Sin embargo, no por ello fue escasa la influencia del resto de sus obras; el número de ediciones que se realizaron de algunas de ellas muestra la buena acogida que tuvieron entre estudiantes y profesores<sup>24</sup>.

De todo este intenso panorama editorial, nos ocuparemos en esta ocasión de una pequeña parcela del *Verdadero método*, la enseñanza del latín, tal y como exponíamos en el título.

El *Verdadero método* está compuesto por dieciséis cartas, cada una de las cuales se ocupa de una materia en la que Verney propone la renovación de los métodos de enseñanza<sup>25</sup>. Las Cartas II y III se refieren al estudio de la Gramática latina y de la Latinidad, respectivamente; las dos son necesarias, considera Verney, para un buen conocimiento de la lengua latina<sup>26</sup>.

El contenido de la Carta II<sup>27</sup> aparece resumido en el Sumario que la precede, y que reza como sigue:

“Danos que resultam da Gramática Latina que comummente se ensina. Motivos por que, nas escolas de Portugal, não se melhora de método. Nova ideia de uma Gramática Latina facilíssima, com que, em um ano, se pode aprender fundamentalmente Gramática, etc.”.

---

<sup>23</sup> En el “Alvará Régio de 28 de Junho de 1759” (*Instrucçoens para os Professores de Gram. Latina 1759*) se decía: “&. XI.... e alem disto dar-lhes as melhores regras da Ortografia, servindo-se os Discipulos da que compoz o nosso Luiz Antonio Vernei, breve e exacta”; cf. M.H. de Teves Costa, “Livros escolares de latim e de grego adoptados pela reforma pombalina dos estudos menores”, en *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, Paris, 1979, pp. 287-329 (en concreto, p. 317; en las pp. 313-321ss. se reproduce el documento de la *Instrucção* para los profesores de gramática latina); o A.A. de Andrade, *o.c.*, 1980, p. 60 (sobre las propuestas de Verney y la reforma pombalina, remitimos a las pp. 51-71, que se ocupan de la “Projecção na reforma pombalina dos estudos e nas instituições particulares e eclesiásticas”). No deja de extrañar que sea esta la única obra recomendada del pedagogo portugués; ciertamente, como explica M.H. de Teves Costa, “a.c.”, p. 291, los métodos expuestos en las *Instrucçoens* coinciden en gran manera con los del *Verdadero método* de Verney, aunque tal vez la razón de esta coincidencia sea el haberse basado en fuentes comunes (entre las que estarían preceptistas franceses como Rollin –al que aludiremos más adelante–, Lamy o Fleury, que aparecen citados en los márgenes del documento). Como reconoce esta autora, la escasa presencia de Verney en esta primera fase de la reforma se debe a que en aquel momento era *persona non grata* al Marqués de Pombal.

<sup>24</sup> Cf. M.L. Gonçalves Pires, *o.c.*, pp. 33-34.

<sup>25</sup> Carta I. Gramática e ortografia da língua portuguesa; II. Gramática latina; III. Latinidade; IV. Grego e hebraico; V. Retórica; VI. Continua o estudo da Retórica; VII. Poética; VIII. Filosofia; Lógica; IX. Metafísica; X. Física; XI. Ética; XII. Medicina; XIII. Jurisprudência; XIV. Teologia; XV. Direito Canónico; XVI. Observações várias (sobre a organização prática dos estudos e sobre a educação das mulheres).

<sup>26</sup> Por razones de espacio nos ocupamos aquí sólo de la Carta II.

<sup>27</sup> Ocupa las pp. 135 a 168 en la edición de A. Salgado, *o.c.*

Aunque Verney no siempre sigue un orden en la exposición y entremezcla y repite ideas, seguiremos en nuestra explicación el esquema que propone en el Sumario en virtud de la claridad.

# 1. DAÑOS QUE RESULTAN DE LA GRAMÁTICA LATINA QUE COMÚNMENTE SE ENSEÑA

En la Carta II Verney critica duramente la Gramática latina del jesuita Manuel Álvarez (1526-1583)<sup>28</sup>, libro de texto recomendado en la *Ratio Studiorum*<sup>29</sup> y utilizado, por tanto, en las escuelas jesuíticas desde el siglo XVI<sup>30</sup>. Estaba compuesta en latín y se había editado por primera vez en Lisboa en 1572.

---

<sup>28</sup> *De Institutione Grammatica libri tres*. Olyssipone, excudebat Ioannes Barrerius Typographus Regius, M.D.LXXII. Una breve noticia acerca de esta Gramática puede verse, por ejemplo, en F. Rodrigues (S.J.), *o.c.*, pp. 256-257; A.A. de Andrade, *o.c.*, 1980, pp. 38-41; o T. Verdelho, “Historiografía lingüística e reforma do ensino. A propósito de três centenários: Manuel Álvares, Bento Pereira e Marquês de Pombal”, *Brigantia* 2, 1982, pp. 347-383 (en concreto, pp. 353-357). Para un análisis más detenido, remitimos a R. Ponce de León Romeo, “Las propuestas metodológicas para la enseñanza del latín en las escuelas portuguesas de la Compañía de Jesús a mediados del siglo XVI”, *CFC. Estudios Latinos*, 19, 2000, pp. 233-257, quien ofrece, además, en p. 236 (n. 8) y p. 254 (n. 67), bibliografía sobre esta obra, e informa de la existencia de un facsímil de la primera edición, con una introducción de J. Pereira da Costa. La referencia completa de este facsímil (*Gramática Latina. Fac-símile da edição de 1572. Introdução do Dr. J. Pereira Costa*. Funchal, Junta-Geral do Distrito Autónomo/Lisboa, 1974) la hemos tomado de S. Cardoso, *Historiografia gramatical (1500-1920)*, Porto, 1994, p. 140. Contamos actualmente con la edición crítica (recurso electrónico) de Ponce de León Romeo (*Aproximación a la obra de Manuel Álvares: edición crítica de sus “De institutione grammatica libri tres”*, Madrid, 2004).

<sup>29</sup> Decía así la *Ratio* —en las Reglas del Prepósito provincial, en el apartado dedicado a la Gramática—: “Procurará que nuestros maestros usen la Gramática de Manuel [Álvarez]. Y si en alguna parte pareciere que su método es más exigente que lo que da la capacidad de los niños, o bien tomen la [Gramática] Romana o procure que se componga otra semejante, después de consultado el Prepósito General; conservando, sin embargo, el mismo vigor y propiedad de todos los preceptos de Álvarez”; cf. C. Labrador - J. Martínez de la Escalera - A. Díez Escanciano, *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La “Ratio Studiorum”*, Madrid, 1992, p. 81.

<sup>30</sup> Fue recomendada en la *Ratio Studiorum* de 1586 y prescrita en la de 1599 como libro de texto para todas las escuelas jesuíticas; cf. R. Ponce de León Romeo, “El Álvarez en vernáculo: las exégesis de los *De Institutione grammatica libri tres* en Portugal durante el siglo XVII”, *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, Porto. XVIII, 2001, pp. 317-338 (p. 318). Pero, como reconoce este mismo autor —y podemos observar en la nota anterior—, lo que realmente se prescribía era una gramática que conservara “el mismo vigor y propiedad” de la de Álvarez.

Una de las críticas de Verney a esta Gramática<sup>31</sup> se refiere a su extensión<sup>32</sup> y a la cantidad de obras auxiliares surgidas para su explicación<sup>33</sup>. Así lo expresa:

“Quando entrei neste Reino, e vi a quantidade de Cartapácios e Artes que eram necessárias para estudar sòmente a Gramática, fiquei pasmado.... Sei que, em outras partes onde se explica a Gramática de Manuel Álvares, também lhe acrescentam algum livrinho; mas tantos como em Portugal, nunca vi”<sup>34</sup>.

Frente a ello, propone una gramática más breve: “um livrinho em 12º e não mui grande”. Esta propuesta se vería materializada doce años más tarde en la publicación de una nueva gramática, de la que ya hemos hecho mención, y que llevaba por título: *Gramática latina tratada por um método novo, claro e fácil*<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> F. Rodrigues, jesuita, rebate las críticas que hace Verney en sus Cartas II y III a la Gramática de Álvarez y a la enseñanza del latín en las escuelas jesuíticas; cf. *o.c.*, pp. 310ss. También S. Tavares, “Traição à latinidade”, *Revista Portuguesa de Filosofia* II, fasc. 4, Outubro-Dezembro, 1946, pp. 385-404, muestra su absoluta disconformidad con las críticas de Verney (pp. 397-398).

<sup>32</sup> La gramática de Álvarez, ya de por sí extensa, había sido reelaborada por el jesuita Antonio Vélez, aumentando con ello su extensión. Decía así el título: *Emmanuelis Alvares Societate Iesu De Institutione Grammatica libri tres. Antonii Vellesii Amiensis ex eadem Societate Iesu in Eborensi Academia Praefecti Studiorum opera aucti et illustrati*. Ebora, ex Typographia Academia, 1599. Según A. Salgado, *o.c.*, p. 139 (en nota), la última edición antes de la publicación del *Verdadero método* data de 1744, por lo que fue esta probablemente la que tuvo a la mano Verney. Otras ediciones portuguesas vieron la luz en la primera mitad del siglo XVIII en los años 1748, 1751 y 1755 –la última, tres años antes de que se cerraran las escuelas de la Compañía en el reinado pombalino–; cf. F. Rodrigues (S.J.), *o.c.*, p. 256 (n. 2).

<sup>33</sup> En efecto, para facilitar el entendimiento de esta gramática en latín se publicaron, en portugués, otras obras como las de los jesuitas B. Rodrigues Chorro (*Curiosas advertências da boa gramática no compendio e exposição do P. Manuel Álvares*, Lisboa, 1619) o J. Nunes Freire (*Anotações aos Géneros e Pretéritos da Arte Nova*, Oporto, 1635; *Anotações da Rudimenta Grammaticae*, Oporto, 1643; y *Margens da Syntaxe com a contrução em Português posta na interlínea do Texto das regras dela pela Arte do P. Manuel Alvares*, Oporto, 1644), a las que posteriormente se añadieron otras, como las *Explicationes in praecipuam partem totius artis P. Emmanuelis Alvares Societate Iesu, quae Syntaxim complectitur*, Lisboa, 1670, de José Soares, o el *Promptuario de Syntaxe*, Lisboa, 1699, de Antonio Franco. Salgado ofrece una relación de ellas; cf. A. Salgado, *o.c.*, pp. 136-7 (en nota). Sobre estas obras –y otros motivos, además de los didácticos, que se encuentran detrás de su publicación– puede verse R. Ponce de León Romeo, “a.c.”, 2001.

<sup>34</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, p. 135.

<sup>35</sup> El título completo es: *Gramática latina tratada por um método novo, claro e fácil, para uso daquelas pessoas que querem aprendê-la brevemente e sólidamente. Traduzida de Francês em Italiano, e de Italiano em Português*. Barcelona, 1758. Fue publicada, como puede observarse, sin nombre de autor, ni de “traductor”. Nuevamente Verney oculta su personalidad; su obra aparece esta vez como una traducción. Las ediciones que se realizaron de esta Gramática pueden verse en A. Salgado, *o.c.*, p. 138 (en nota), o en A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, p. 486.

Censura igualmente el tiempo empleado en el estudio de esta disciplina, seis o siete años<sup>36</sup>, a pesar de lo cual –dice–, los estudiantes concluyen sus estudios sin saber explicar las Cartas más fáciles de Cicerón. En opinión de Verney, un año es suficiente para aprender la gramática básica de la lengua latina.

Otra cuestión que critica en esta Gramática es el hecho de estar escrita en latín. Coincidiendo con –o siguiendo– las ideas de Charles Rollin<sup>37</sup>, nuestro autor afirma que la gramática de una lengua desconocida –en este caso, el latín– debe escribirse y ser explicada en la lengua que el estudiante conoce<sup>38</sup>. Por consiguiente, dirá: “a Gramática Latina para os Portugueses debe ser em português”. Admite que esta misma idea parecía defender Álvarez en su Gramática, pero sin llevarla a la práctica, pues, de hecho, la había compuesto en latín<sup>39</sup>. En diversos lugares de su obra, defenderá Verney la necesidad de conocer la lengua materna, en este caso el portugués, pues solo si se conoce bien esta, pueden aprenderse otras; no es, por tanto, casual, que la Carta I de su *Verdadero método* esté dedicada al estudio de la *Gramática portuguesa*, coincidiendo nuevamente con Rollin, que también dedicaba el primer capítulo de su obra a la lengua francesa<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> En realidad, la *Ratio Studiorum* preceptuaba tres cursos de Gramática latina (elemental, media y superior), uno de Humanidades y uno de Retórica, con lo que el estudio de las letras latinas ocuparía cinco años; cf. C. Labrador– J. Martínez de la Escalera– A. Díez Escanciano, *o.c.*, p. 48.

<sup>37</sup> 1661-1741. Fue Rector de la Universidad de París, profesor de elocuencia del *Collège Royal* y director del Colegio de Beauvais. Escribió, entre otras obras, un *Traité des Études. De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au coeur* (1726-1728, 4 vols.), su principal obra pedagógica; sus ideas tuvieron eco en el pensamiento de Verney, tal y como muestran con frecuencia las Cartas del *Verdadero método*. Esta influencia ha sido señalada por Salgado en distintos lugares de su edición; cf. también A.A. de Andrade, *o.c.*, 1965, p. 182 o A. Meira Serras, “The Will to Reform. Milton's and Verney's Educational Projects”, *Sederi X*, 1999, pp. 153-157 (en p. 156). Hemos utilizado una edición de 1819 (*De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres, par rapport à l'esprit et au coeur par Rollin. Edition stéréotype, precede de la Vie d l'Auteur...* Paris, 1819) y por ella citaremos en nuestro trabajo. En las Cartas II y III hemos podido observar –y de ello daremos cuenta con algún ejemplo de la Carta II– la influencia de dos capítulos de la obra de Rollin: el dedicado al estudio de la lengua latina (“De l'étude de la langue latine, T. I, libro I, cap. III, pp. 202-278) y el que se ocupa de la organización de las clases y de los colegios (“Du gouvernement des classes et des collèges”, T. IV, libro VII, pp. 304-488). Por otra parte, debe destacarse igualmente la influencia de este autor en la reforma pombalina, tal y como señala, por ejemplo, M.H. de Teves Costa, “a.c.”, p. 289.

<sup>38</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, p. 142. Rollin, por su parte, afirmaba: “La première question qui se présente est de savoir quelle méthode il faut suivre pour enseigner cette langue. Il me semble qu'à présent l'on convient assez généralement que les premières regles que l'on donne pour apprendre le latin doivent être en français, parce qu'en toute science, en toute connaissance, il est naturel de passer d'une chose connue et claire à une chose qui est inconnue et obscure”; cf. Ch. Rollin, *o.c.*, T. I, p. 202.

<sup>39</sup> En efecto, Álvarez recomendaba a los maestros explicar a los principiantes la gramática en vernáculo, pero, como indican, entre otros, F. Rodrigues (S.J.), *o.c.*, p. 216, A.A. de Andrade, *o.c.*, 1980, p. 40, o R. Ponce de León Romeo, “a.c.”, 2001, p. 318, si este jesuita había recibido el encargo de escribir una gramática de la lengua latina para todas las naciones de la Orden, no podía hacerlo en portugués, sino en latín.

<sup>40</sup> Cf. Ch. Rollin, *o.c.*, T. I, libro I, cap. I: “De l'étude de la langue française”.

## 2. MOTIVOS POR LOS QUE EN LAS ESCUELAS DE PORTUGAL NO SE MEJORA DE MÉTODO

Verney se siente seguidor de los nuevos métodos introducidos por el Brocense<sup>41</sup>, G. Scioppio<sup>42</sup> y G. J. Vossio<sup>43</sup>, y los considera referentes fundamentales para el estudio de la lengua latina. Así lo expresa:

“Esta é, e será sempre, a época famosa da Latinidade e Gramática. A estes três grandes homens seguiram em tudo e por tudo os melhores Gramáticos que depois houveram, e devem seguir os que têm juízo para conhecer como se deve estudar a Latinidade”<sup>44</sup>.

Consciente de que muchos países europeos (Francia, Alemania, Holanda o Italia) habían seguido sus métodos, reconoce que en Portugal no era posible<sup>45</sup> porque los religiosos –especialmente los jesuitas–, responsables de la educación de la juventud, se oponían a cualquier innovación y defendían a ultranza la Gramática de Álvarez y los métodos tradicionales.

## 3. NUEVA IDEA DE UNA GRAMÁTICA LATINA FACILÍSIMA

Verney ofrece una definición de lo que es para él la Gramática latina y qué condiciones –además de lo expuesto *supra*– debe reunir:

“Toda a Gramática Latina –dice– se reduz a explicar a natureza e accidentes das oito vozes que podem entrar na oração ou discurso, e o modo de as unir e compor os períodos”<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> *Minerva seu de causis linguae latinae*, 1587. La importante influencia de este autor en Verney, como él mismo afirma, no es advertida por C.G. Rossi, “España (y Feijoo) en la obra del Padre Luis Antonio Verney”, en *Estudios sobre las Letras en el siglo XVIII*, pp. 157-180, pues, a propósito de su reflexión sobre el escaso contacto cultural entre España y Portugal, dice lo siguiente (p. 162): “En las tres primeras de las dieciséis *Cartas* (las que tratan del estudio de la lengua portuguesa, de la gramática latina, y de la latinidad), España no aparece para nada, ni siquiera a través de un nombre o de un acontecimiento, por secundario que fuera”.

<sup>42</sup> *Rudimenta grammaticae philosophicae*, 1628; *Paradoxa litteraria*, 1628; *Auctarium ad Grammaticam Philosophicam*, 1629, etc.

<sup>43</sup> *Aristarchus sive De Arte Grammatica Libri VII*, 1635.

<sup>44</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, p. 148.

<sup>45</sup> Es un hecho reconocido la dificultad que hubo en Portugal, y también en España –al contrario de lo que ocurría en otros países europeos–, para introducir la doctrina de Sánchez de las Brozas. Sobre estas cuestiones, cf., por ejemplo, J. Espino Martín, “El Brocense en la pedagogía jesuítica del latín en el siglo XVIII: Burriel e Idiáquez”, en *El Humanismo Extremeño. IV Jornadas*, 2000, Trujillo, pp. 143-155; y E. Sánchez Salor, *De las “elegancias” a las “causas” de la lengua: retórica y gramática del humanismo*, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 203-204.

<sup>46</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, pp. 144-5.

Observamos, pues, cómo en su definición incluye el estudio de las partes de la oración y la sintaxis; y en este sentido no parece tener nada que objetar a la Gramática de Álvarez<sup>47</sup>.

Algo diferente ocurre con los requisitos necesarios para su explicación, a saber, la brevedad y la claridad, puesto que, según nuestro autor, la Gramática de Álvarez es confusa y está llena de excepciones. Estas son sus palabras:

“E isto deve-se fazer com a maior clareza e mais breves regras que se puderem excogitar. O que certamente não se consegue com a Gramática usual; porque não há coisa mais confusa, nem mais cheia de exceções, que a dita Gramática”<sup>48</sup>.

Una de las quejas más frecuentes de Verney a lo largo de su exposición es el número de reglas inútiles –en verso, en prosa latina y en prosa vulgar–<sup>49</sup> y la cantidad de versos enredados en latín que aparecen en esta obra y que el estudiante debe memorizar<sup>50</sup>. Por el contrario, nuestro autor, de acuerdo con el espíritu de las gramáticas que le sirven de referente, defiende el aprendizaje de la lengua latina –y de cualquier lengua– a partir de reglas esenciales, universales, dejando a un lado las excepciones.

Verney propone una gramática<sup>51</sup> dividida en dos partes: la primera, dedicada al estudio de la gramática básica (o “pura gramática”, como él la denomina) y la segunda,

<sup>47</sup> E. Sánchez Salor, *o.c.*, pp. 435-436, señala que, si bien con anterioridad se había publicado en Portugal alguna Gramática con partes dedicadas a la Sintaxis, fue el P. Álvarez “quien definitivamente va a dar el paso hacia una Gramática moderna”. Antes incluso de sus *De Institutione Grammatica libri III*, en los que, en efecto, aparece un extenso libro dedicado a la Sintaxis (180 páginas), había publicado en 1557 un opúsculo titulado: *De constructione octo partium orationis*, de extensión muy breve (20 páginas), pero de gran importancia por el hecho de publicarse aisladamente. La obra apareció como anónima, pero puede atribuirse al P. Álvarez; fue una especie de embrión de ediciones posteriores (1570 y 1571), en las que ya aparecía claramente como autor. Sobre este opúsculo, puede verse también, R. Ponce de León Romeo, “Textos gramaticales jesuíticos para la enseñanza del latín en Portugal: el *De constructione octo partium orationis* (Coimbra 1555)”, *CFC. Estudos Latinos* 22.1, 1992, pp. 211-253.

<sup>48</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, pp. 144-5.

<sup>49</sup> E. Sánchez Salor, *o.c.*, p. 436, a propósito de la Sintaxis de la Gramática de Álvarez, afirma que, pese a acercarse en algunos aspectos a las Gramáticas racionales, sigue siendo una sintaxis “excesivamente normativa”, con “gran cantidad de reglas sintácticas, de apéndices a esas reglas y de adiciones a las mismas”.

<sup>50</sup> En la primera edición los preceptos estaban en prosa, pero A. Vélez, en su reelaboración de la gramática de Álvarez, los versificó para que los estudiantes los memorizaran; cf. A. Salgado, *o.c.*, p. 142 (en nota) y R. Ponce de León Romeo, “a.c.”, 2001, p. 318 (n. 7).

<sup>51</sup> De gran interés puede resultar la comparación entre estas ideas y la Gramática que publicó en 1758. Recordaremos, por el momento, algunas diferencias apuntadas por A. Salgado, *o.c.*, p. 152 (en nota): la Gramática de Verney no consta de dos partes, sino de una en la que une la “pura gramática” y sus “comentos”; su extensión no es tan reducida como proponía, ni sus reglas tan sencillas, por lo que contradice en parte los principios de “brevedad” y “claridad”; por último, la “pura gramática” presenta tres partes en lugar de cuatro, porque publicó aparte el *De Orthographia latina liber singularis* –hecho que justifica el autor en la *Introdução* de su Gramática–. Remitimos también a J. de Almeida Pávão, “Uma gramática latina de Verney”, *Euphrosyne* III, 1961, pp. 111-126.



a reflexiones gramaticales que tendrían como destinatarios, no a los principiantes, sino a los estudiantes avanzados y a los maestros.

En cuanto a la gramática básica, la divide en cuatro secciones<sup>52</sup>: Etimología, que se ocupa del “origem e diferença das vozes latinas, que podem entrar na oração”; Sintaxis, que “ensina a unir as vozes para fazer a oração, e, por meio desta, formar um bem regulado discurso”, y en la que “é necessario variar muito do comum, para ensinar verdadeira Syntaxe” (su fuente principal es El Brocense)<sup>53</sup>; Ortografía, que se ocupa de “letras e ortografia” y, por último, la Prosodia, de la “quantidade das sílabas”.

En la parte final de la Carta, Verney insiste en la inutilidad de la Gramática de Álvarez y en la eficacia de su propio método (natural y que llega al origen de las cosas), y dice tener noticias de una Gramática compuesta según sus ideas, así como de otro escrito relacionado, con los que se podría aprender fácilmente y en menos tiempo la gramática, y cuya publicación sería de gran utilidad. Dice así:

“Eu sei quem tem composto uma Gramática, pouco diferente da ideia que propusemos, e tem composto outro particular escrito com que se aprende Gramática mais facilmente e em menos tempo, os quais podia publicar para utilidade deste Reino. Dois nossos amigos lhe pediram instantemente que a imprimisse; mas ele desculpa-se sempre com dizer que é mais fácil conquistar um novo mundo, do que despersuadir os Velhos da antiga Gramática”<sup>54</sup>.

Es muy probable que se esté refiriendo a su propia *Gramática* y al *De orthographia latina*<sup>55</sup>, obras que publicaría más tarde<sup>56</sup>.

Los últimos párrafos enlazan con la Carta III, dedicada, como decíamos, al estudio de la Latinidad<sup>57</sup>. Nuestro autor afirma en ellos que no basta con aprender la gramática; es necesario poner en práctica esos conocimientos mediante la lectura de los buenos autores y la composición.

Hasta aquí quedan expuestas las principales ideas defendidas por Verney en la Carta II en torno a la enseñanza del latín, ideas que, como otras referidas a diferentes disciplinas, tuvieron un importante eco en la cultura de Portugal y de otros países. Estudios posteriores, que esta obra merece, contribuirán a poner de manifiesto el verdadero significado de esta figura.

<sup>52</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, pp. 152ss. Tampoco en ellas podemos detenernos por razones de espacio.

<sup>53</sup> En A. Salgado, *o.c.*, pp. 158ss., se encuentran, en nota, algunos ejemplos de esta dependencia. También constituiría un trabajo de interés la comparación entre la Sintaxis de Verney y la *Minerva*.

<sup>54</sup> Cf. A. Salgado, *o.c.*, p. 165.

<sup>55</sup> Así opina también A. Salgado, *o.c.*, p. 165 (en nota).

<sup>56</sup> Cf. *supra*.

<sup>57</sup> De ella nos ocuparemos en otro lugar.

# EL NUEVO PAPIRO DE ARTEMIDORO Y LA INTERPRETACIÓN ARCAIZANTE DEL GEÓGRAFO

ELVIRA GANGUTIA ELÍCEGUI  
Instituto de Filología, CSIC

1. Aunque a lo largo de siglos a. de C. hubo muchas noticias sobre la Península Ibérica, no nos han quedado descripciones completas de la época que abarca este trabajo. Apenas pequeñas puntas de iceberg, que en algunos casos forman retazos de descripciones, que sin embargo muestran que la Península, de cuya forma «peninsular» los griegos tardaron bastante en darse cuenta, formó parte, forzosamente de varias de las nociones y preocupaciones más influyentes en el mundo antiguo.

Afortunadamente, en los últimos años se ha encontrado un gran papiro del geógrafo Artemidoro de Efeso (II a. C.). Sin embargo lo que podía haber sido una extraordinaria edición antigua papiracea de Artemidoro fue abandonada pronto, apenas cuando se escribía la V columna del texto. Como es sabido, este papiro ha conservado para nosotros un magnífico mapa, ilustrado con pequeños dibujos que representan real o convencionalmente casas o monumentos de cada población, pero sin que los cartógrafos tuvieran ocasión de añadir los topónimos.

Ya desde la presentación del Papiro, aún con dudas, se ha pensado en que el magnífico mapa pueda representar una parte de la Península ibérica.<sup>1</sup>

No nos quedaban grandes restos de Artemidoro: un fragmento de sus Ἰωνικὰ ὑπομνήματα; un *Epítome*, fragmentario, obra del geógrafo Marciano, que además cita al Geógrafo en varios de sus *Periplos* y otros *epítomes*. En su *Fr.* 4 se llama a la principal obra de Artemidoro γεωγραφία ἥτοι περίπλους, pero con más frecuencia se dice simplemente «los 11 libros de Artemidoro».

---

<sup>1</sup> C. Gallazzi y B. Kramer, «Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrus rolle mit Text, Landkarte un Skizzenbüchern», *AfP* 44, 1998-99, pp. 189-208; B. Kramer, «The earliest known map of Spain (?) and the Geography of Artemidorus of Ephesus on Papyrus», *Imago Mundi* 53, 2001, pp. 115-120; B. Kramer y J. Kramer, «Iberia, Hispania und das neue Artemidor-Fragment», *Hortus Litterarum antiquarum. Festschrift für H.A. Gartner*, Heidelberg 2000, pp. 309-317; B. Kramer, «El nuevo papiro de Artemidoro», en J. de Hoz, E.R. Luján, y P. Sims-Williams, P. (eds.), *New approaches to Celtic place names in Ptolemy's Geography*, Madrid (en prensa); id., «La Península Ibérica en la geografía de Artemidoro de Éfeso», conferencia pronunciada en el Curso *La invención de una geografía de la Península Ibérica*, Madrid, Casa de Velázquez; P. Moret, «À propos du Papyrus d'Artemidore et la plus ancienne carte d'Espagne», *Melanges de la Casa de Velázquez* ns.33/1, 2003, pp. 350-354.

Cierta elaboración y manejo de datos encontramos en la edición de R. Stiehle en *Philologus* 11, nada menos que de 1856, p. 197-244. Stiehle empieza señalando que habría unos *Prolegomena* (p. 197 ss.) cuyo fragmento más largo sería el contenido en Plinio, pareciendo más bien un resumen programático de la mal conocida *Geografía* de Artemidoro. En estos prolegómenos ya habría menciones de diferentes países, ciudades, etc., con distancias y direcciones. Stiehle adscribe todos estos prolegómenos al libro I; entre las ciudades mencionadas en ellos, Gades parece tener un posición inicial y referencial importante. Esta es la primera novedad que parece aportar el Papiro que nos ocupa y en lo que el editor Stiehle acertó: la confirmación de unos densos y retóricos prolegómenos que ocupan unas tres columnas del papiro y en los que se exponen temas programáticos, con importante referencia a la Península Ibérica.

2. En estos prolegómenos Artemidoro hablaría de sí mismo calificándose no ya *geógrafo γεωγράφος* sino con un extraordinario y arcaizante, casi épico jonismo *γαίηγράφος*. Stiehle dispone tras este fragmento una serie de textos de Artemidoro (*Fr.* 7-14) que se refieren a la Península, partiendo de la entrada del Océano en el Mediterráneo, la cuestión de las mareas, Cádiz, la punta de Sagres, Cádiz y ambas «Estelas» de Gibraltar.

A continuación Stiehle sitúa, en el mismo libro II de Artemidoro, los fragmentos 15 y 16 que se refieren a Abdera, actual Adra<sup>2</sup> y a la zona interior: según las fuentes antiguas, en la región montañosa donde Artemidoro, posiblemente seguido por Posidonio y Asclepiades de Mirlea, mencionaba una enigmática *Odyseia*<sup>3</sup>. Tenemos aquí un primer rasgo arcaizante de la obra de Artemidoro: la «etimología» del nombre *Odyseia* remite a las andanzas occidentales de Odiseo, siendo reforzada la relación por la existencia en tal ciudad, según Asclepiades, de un templo dedicado a la diosa protectora Atenea, rico en ofrendas náuticas. La explicación se remonta a exégesis antiguas<sup>4</sup>.

En el *Fr.* 18 se mantiene esta descripción de tipo doble, costa/ interior: Artemidoro cita el étnico de los *Ὠριτανοί* u *oretanos* habitantes, no solo tierra adentro sino también en la costa. Tienen «grandes ciudades»<sup>5</sup> de las cuales la primera mencionada es *Ὠρισία*, que

<sup>2</sup> A. Tovar, *Iberische Landeskunde*, Baden Baden 1974, I, p. 83, J.L. García Alonso, *La geografía de Claudio Ptolomeo y la Península Ibérica*, Salamanca 2003, pp. 42-43; sobre sus monedas v. M.P. García-Bellido et alii, *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos, con una introducción a la numismática antigua de la Península Ibérica* Madrid 2001, pp. 16-18.

<sup>3</sup> A. Tovar, *Iberische Landeskunde*, op. cit., recoge una propuesta de A. Fernández Guerra que la identifica con Ugijar (también en la provincia de Almería y efectivamente en la sierra sobre Adra); otras propuestas recogidas por Tovar: a partir de *Vlisitanus* una eventual \*Ulisi cerca de Loja; identificada por A. Schulten (et alii), 2a. ed., *Fontes Hispaniae antiquae* Barcelona, 1954-9, VI, p. 189 con *Oducia* situada cerca de Sevilla.

<sup>4</sup> Tal vez la más antigua estaría en Epicarmo, ver E. Gangutia, *La Península Ibérica en los autores griegos: de Homero a Platón*, en *Testimonia Hispaniae Antiqua* II A (J. Mangas y D. Plácido, eds., Madrid, 1998, pp. 203 ss.

<sup>5</sup> πόλεις ... μεγάλαι: Artemidoro presume de exactitud al definir el tamaño de aglomeraciones urbanas, achacando a Eratóstenes y a Polibio exageraciones al señalar «ciudades» en sus descripciones, ver E. Gangutia, «Los griegos en España», *20 años de Filología Griega* (F. Rodríguez Adrados, J.A. Berenguer, E. Luján, J. Rodríguez Somolinos, eds.), Madrid, en prensa, n. 76. La capital de los *oretanos* que

si fuera la lectura correcta<sup>6</sup>, podría ser incluso una buena candidata a ser entendida como una Ὀδύσσεια. La segunda ciudad mencionada es Καστάλων o Cástulo que en el mismo fragmento, también proveniente de Esteban de Bizancio, recibe el calificativo de μεγίστη πόλις en el libro III de Artemidoro.

3. Esto debe llevarnos al *Fr.* 21 del geógrafo, que Gallazzi y Kramer han aducido desde el primer momento como la prueba fehaciente de que el extraordinario Papiro es obra de Artemidoro. En la columna IV del Papiro se ha hallado una versión de este *Fr.* 21, conocido por varias fuentes que han resultado extraordinariamente fiables, confirmándose así la necesidad e importancia de las ediciones de fragmentos.

La versión papiracea de dicho fragmento, con pocas pero significativas diferencias con la transmitida, vendría tras los prolegómenos y como una especie de introducción a la descripción propia de Iberia:

“Desde los montes Pirineos hasta] los lugares del entorno de Cádiz y de las regiones del interior, todo el país se llama de manera sinonímica Iberia e Hispania. Ha sido dividida por los romanos en dos provincias. Y la primera de ellas es la provincia que se extiende toda desde los montes Pirineos hasta Nueva Cartago, Castolón y las fuentes del Betis. La segunda provincia es la que comprende las zonas hasta Cádiz y las de toda Lusitania.”

El pasaje, que ahora sabemos ocupaba una posición capital en la descripción de Iberia, informa de que ésta es llamada<sup>7</sup> συνωνύμως *Hispania*, con lo que tendríamos, gracias al Papiro, el testimonio más antiguo del nombre en un texto original antiguo.

Además, y aquí está la importancia institucional que ha llevado a que el texto haya sido citado con fidelidad desde el helenismo y época bizantina<sup>8</sup>, Artemidoro dice que esta Iberia/Hispania ha sido dividida en dos eparquías (o provincias) por los romanos. Entre las escasas diferencias del texto papiráceo con el editado a principios del siglo XIX por Stiehle están dos importantes inclusiones que rellenan y completan lagunas pequeñas pero que hacían el texto difícilmente comprensible. Está el inicio de la descripción de «la primera

---

«aparece con testimonio multiforme», según F. Villar, *Indoeuropeos y no indoeuropeos en la Hispania Prerromana*, Salamanca 2000, p. 358, tuvo como nombre original *Ore*, al que se añadirán sufijaciones autóctonas como *Oretum* y otras procedentes del griego y el latín; v. también A. Tovar, *Iberische Landeskunde*, op. cit., III, pp. 28-30, 181-182, J.L. García Alonso, *La geografía de Claudio Ptolomeo y la Península Ibérica*, op. cit., pp. 345-346. En general, se identifica junto al santuario de Santa María de Oreto, junto a Granátula, a 35 Km. al Oeste de Valdepeñas.

<sup>6</sup> Se han propuesto varias lecturas, como Ὀρσία, u Ὀρία.

<sup>7</sup> El término en griego, no solo significaba *sinonímicamente* sino *con otra denominación*, con otro nombre propio, pues también puede referirse a tres nombres de un mismo personaje, como en el *Sch.* A.R. 1.1165c, donde se manifiesta que según Hesíodo, Briareo, Egeón y Gíes eran συνωνύμως el mismo personaje, ver en E. Gangutia, *La Península Ibérica en los autores griegos*, op. cit., p. 53.

<sup>8</sup> Hdn. 3.1 (288.27) (II d. C.), St.Byz. 323.19 (VI d. C.), Const.Porph. *De administrando imperio* 23.4 (X d. C.).

eparquía» y luego a continuación de *Nueva Cartago* (o Cartagena), se encuentra el nombre de Cástulo en la forma griega (gen.) Καστολῶνος<sup>9</sup>.

4. Es verdad que las dos eparquías mencionadas corresponden básicamente a intereses romanos. Pero podemos rastrear estas grandes divisiones proyectándolas a lo que en otro trabajo hemos llamado una «constante»<sup>10</sup> de las más antiguas relaciones de los griegos con la Península Ibérica.

A finales de los 80 se publican hallazgos que testimonian relaciones de la Península con el mundo micénico. Los restos cerámicos encontrados en Montoro son particularmente significativos en la medida que permiten testimoniar fechas y procedencias concretas<sup>11</sup>.

A partir de ahí puede pensarse en zonas de influencia muy antigua que afectan precisamente a las dos «grandes ciudades» oretanas transmitidas por Artemidoro, «Orisia» y «Castolón». En lo que se refiere a la primera, algunos objetos culturales hallados en Granátula, implican un grado de aculturación<sup>12</sup> que incluso hacen pensar en el supuesto «templo de Atenea» con sus ofrendas y los «miles de huellas» dejadas por Odiseo en la ciudad de *Odyseia* según Artemidoro.

En cuanto a «Castolón» o Cástulo (hoy Cazlona), sus excelentes comunicaciones por ríos y tierra, materias primas y dominio de técnicas de fundición, justifican la antigüedad de su poblamiento y el que fuera considerada por Artemidoro la μεγίστη de las ciudades de la Oretania<sup>13</sup>.

5. Siguiendo en el texto del *Fr.* 21, se percibe la misma insistencia griega antigua en la descripción de la cuenca alta del Tarteso, es decir el Betis o Guadalquivir. El nacimiento de Gerión, según Estesícoro<sup>14</sup> se produce Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς. El fragmento estesicóreo es aducido por Estrabón 3.2.11, precisamente para ilustrar su descripción de Κασταλῶν o Cástulo<sup>15</sup> y el monte Argireo<sup>16</sup> o *de la Plata*. Por lo tanto no nos parece

<sup>9</sup> Aparece en St.Byz. como Καστάλων, Κασταλῶν; Str. 3.152 Καστούλων. El único que mantiene la lectura del Papiro es Apiano, *Hisp.* 16, autor cuyos nombres hispánicos suelen ser muy particulares, remitiendo con seguridad a una fuente antigua.

<sup>10</sup> E. Gangutia, «Los griegos en España», *op. cit.*

<sup>11</sup> J.C. Martín de la Cruz, «La Península Ibérica y el Mediterráneo en el II milenio a.C.», *El mundo micénico* (J.L. Melena ed.), Madrid, pp. 112-113.

<sup>12</sup> J.C. Martín de la Cruz, «La Península Ibérica y el Mediterráneo ...», *op. cit.*, p. 113.

<sup>13</sup> J.M. Blázquez, «La ciudad de Cástulo» (1985), en *Los pueblos de España y el Mediterráneo*, Madrid 2000; id., «Influjo griego en Cástulo (Linares, Jaén)», *Fenicios, griegos y cartagineses en la península ibérica*, Madrid 1992, pp. 422-430.

<sup>14</sup> En M. Davies (ed.), *Poetarum melicorum graecorum fragmenta*, Oxford 1991, I, p. 154.

<sup>15</sup> Es la misma lectura de Apiano (*Hisp.* 61); Καστάλων en Artem.Eph.Geog.18; B. Kramer, «El nuevo papiro de Artemidoro», p. 22, considera por ahora totalmente especulativo tratar de identificar Cástulo en la parte cartográfica del gran papiro; sobre Cástulo en general, ver *supra* y n.13, J.L. García Alonso, *La geografía de Claudio Ptolomeo y la Península Ibérica*, pp. 349-350; desde el punto de vista lingüístico, F. Villar, *Indoeuropeos y no indoeuropeos en la Hispania Prerromana*, *op. cit.*, p. 310 ss.

<sup>16</sup> Ἀργυροῦν, orónimo puramente griego, F. Rodríguez Adrados, «Topónimos griegos en Iberia y Tartessos», *Emerita* 68, 2000, p. 7.

casual que en el mismo *Fr.*21 de Artemidoro, inmediatamente después del nombre (gen.) *Καστολώνας*, se mencionen las *τῶν το[ῦ] Βαίτιος πηγῶν las fuentes del Betis* en forma que remite a un autor arcaico, pero de gran influencia, como Estesícoro.

6. En el *Fr.*20 Stiehle de Artemidoro, dice su fuente Esteban de Bizancio, que el Betis es el epónimo de la *Βαϊτική* a la que Artemidoro llamó *Τουρτυτανία Turtutania* y a sus habitantes *Τούρτοι* y *Τουρτυτανοί*. Se trata de denominaciones de notable arcaísmo, siendo *Turtutania* lo que en otros autores se llamará Turdetania, indudablemente Tarteso, cuyo epónimo es el río, que aparece en el mismo fragmento de Estesícoro.<sup>17</sup>

En el relato por Heródoto del llamado «viaje de Coleo» (4.151 ss.), puede verse que el acceso a Tarteso se produce tras sobrepasar las Columnas de Hércules, remontando desde la gran ensenada de régimen oceánico del Guadalquivir, hasta ciertos puntos que permitían la aproximación de zonas ya de la meseta.

Si pensamos en la dualidad (costa/interior) que Artemidoro parece poner de relieve en el caso de Abdera/ *Odysssea* y Orisia/ la Oretania, hay que reconocer que Cástulo también participa de esa dualidad, atendiendo al valor referencial que los griegos confirieron al Guadalquivir en su doble aspecto de régimen fluvial y oceánico<sup>18</sup>.

En la visita de los focéos a Argantonio, tal como relata Heródoto (1.163 ss.), junto a *Ταρτεσσίη* la región de (jón.) *Tartesia* o *Tartesía*, aparece otra importante división de la Península *Ἰβηρίη* (jón.) *Iberie* o *Iberia*. Todavía, como se advierte en Hecateo<sup>19</sup> sería el nombre de la región que abarcaba una zona concreta desde el sureste peninsular hasta traspasar los Pirineos. Pero pronto *Ἰβηρία* se utilizará para toda la Península y se tenderá a llamar iberos a casi todos los pobladores de la Península. Sin embargo, la diversidad sociopolítica evidente obligaba a especular sobre la cuestión, y así Herodoro de Heraclea *Fr.*2a dice que hay un *Ἰβηρικὸν γένος* que se divide en diferentes *φύλαι* o *tribus* con diferentes nombres. Dentro de esta línea interpretativa habría que colocar la opinión de Éforo *Fr.* 133 de que los iberos formaban una gran *πόλις*: tal vez ello tiene que ver con que los griegos advierten la existencia de una unidad socio-cultural más que étnica<sup>20</sup>.

Puede pensarse, que desde época muy antigua, incluso micénica, se había ido configurando desde el punto de vista griego un gran hito geográfico y económico que partiendo

<sup>17</sup> Los testimonios más antiguos, mantienen la dental sorda tras *r*, como hace Artemidoro, frente a *Τουρθητανοί*, *Τουρδούλοι* de autores posteriores. Así el nombre de *Ταρτησός*, la desconocida ciudad *Turta* en Catón (*Inc.Libr.*35 Jordan) o, de época también próxima a Artemidoro, el antropónimo *Turtumelis* de la *Turma Salluitana*, ver en N. Criniti, *L'epigrafe di Asculum di Gn. Pompeo Strabone*, Milán 1970, l.31 y p. 24, 182 ss.; sobre el fenómeno de esta sonorización, ver, también en relación con la alternancia *a/u*, F.Villar, «Los nombres de Tartesos» *Habis* 26, 1995, pp.243-270; id., *Indoeuropeos y no indoeuropeos en la Hispania Prerromana*, op. cit., pp.372, 377, 390; E. Gangutia, *La Península Ibérica en los autores griegos*, op. cit., pp. 203 ss.

<sup>18</sup> Tal como puede verse en la descripción de la Turdetania por Estrabón.

<sup>19</sup> Referencia a los iberos, más que a Iberia, Hecat., *Fr.* 26, 46-52.

<sup>20</sup> Como revelaría el carácter «vehicular» de la lengua y escritura ibera: J. de Hoz, «Koiné sin Alejandro: griego y lenguas anhelénicas en el Mediterráneo occidental durante la época helenística», en C. Brixhe (ed.), *La koiné grecque antique. III Les contacts*, Nancy 1998, p. 121.

de las grandes vertientes fluviales a ambos lados del *saltus Castulonensis* permitía la concreción de regiones con ciertos rasgos identificadores. Aunque en época de Artemidoro el nombre de Iberia recubría toda la Península, tal vez sobre los límites de las dos eparquías romanas se proyecte la división que refleja Heródoto entre Iberia y Tarteso.<sup>21</sup>

7. Pero a pesar del poder de tan gran tradición, a veces más fiable que lo que generalmente se cree, Artemidoro será el obligado testigo de una realidad nueva, la administración romana. A falta de una gran *editio princeps* los retazos del Papiro que nos van presentando Gallazzi y sobre todo Kramer, permiten entrever la enorme y nueva pujanza que se va superponiendo a las imágenes anteriores de la Península. En los restos de la Παράπλους en el Papiro de Artemidoro<sup>22</sup>, además de las ciudades costeras, se pone de relieve la construcción de una poderosa línea de torres/faro destinada a asegurar la navegación.

Este viaje costero comienza a la altura de los Pirineos; parece que hay varias partes del Papiro prácticamente ilegibles hasta que aparece la mención del río Σούκρων o Júcar y Νέα Καρχηδ[*], citada también en el Fr.21 (Stiehle y Pap.) como (gen.) Καινῆς Καρχηδόνας. Tras otros pasajes perdidos, se encuentra, según Kramer, el «puerto de Menesteio» con una torre del mismo nombre que formaría parte de la mencionada línea de faros que punteaba la costa. Después de ciudades importantes de la costa hispana como Cádiz y Huelva y otras de la actual Portugal, aparece la Ἰερὰ Ἀκρᾶ, la Punta de Sagres y el cabo San Vicente; se menciona Σαλάκεια o Salacia (Alcácer do Sal) y se constata su torre/faro. Más adelante, aparece el río Βλεΐων<sup>23</sup>. Finalmente el viajero llega a Μέγας Λιμήν, según Kramer el puerto de La Coruña, cuyo faro aún hoy puede contemplarse.*

8. Casi más que algunos de los historiadores y geógrafos posteriores, Artemidoro es testigo del cambio a una realidad enormemente potente. Iberia ya no se llama así, sino Ἰσπανία; las costas del temible Océano en el que se produce el sacro y maravilloso espectáculo del Sol que se apaga con gran estrépito<sup>24</sup> están siendo domadas por la administración romana mediante una línea de torres/faro que asegura la navegación de cabotaje.

La geografía y la historia ya no pueden ser interpretadas a la luz de la larga y venerada tradición. No falta en el Artemidoro arcaizante cierta melancolía por el fin de una parte importante del mundo antiguo del que lo que queda fuera de la administración romana, parece ya irremediabilmente periclitado<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Pero ver C. Gallazzi y B. Kramer, «Artemidor im Zeichensaal ...», *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>22</sup> B. Kramer, «El nuevo papiro de Artemidoro», en J. de Hoz, E.R. Luján y P. Sims-Williams (eds.), *New approaches to Celtic place names in Ptolemy's Geography*, Madrid, en prensa.

<sup>23</sup> Sobre el que en B. Kramer «El nuevo papiro de Artemidoro», *op. cit.* p. 27, se avanzan algunas propuestas que ya se habían explorado. Pensamos que en relación con este nombre habría que estudiar tal vez los topónimos *Blendium*, *Bletisa*, el nombre del pueblo de los *belitanos* que según Artemidoro son los mismos que los lusitanos (*Fr. 31 Stiehle*) y tal vez con el antropónimo Βλέρυας en la conocida inscripción griega de Pech Maho, V a. C., en H. Rodríguez Somolinos, *Inscriptiones graecae antiquissimae*, en E. Gangutia, *La Península Ibérica en los autores griegos*, *op. cit.*, pp. 350 ss., cf. J. de Hoz, «Koiné sin Alejandro», *op. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> Str. 3.1.5.

<sup>25</sup> Ver en E. Gangutia, «Los griegos en España», *op. cit.*, n. 76.

# RELATOS HISTÓRICOS EN LA OBRA DE LICEAS DE NÁUCRATIS

MARÍA DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS  
Universidad de Las Palmas

La imagen que de Egipto poseían los antiguos griegos se halla reflejada en un número considerable de documentos pertenecientes a diversas épocas y géneros: las referencias homéricas al país, la primera pincelada literaria que esboza ya una imagen concreta de aquél<sup>1</sup>; el libro II de las *Historias* de Herodoto, el Libro I de la *Biblioteca histórica* de Diodoro, el tratado *Sobre Isis y Osiris* de Plutarco, o bien la rica plétora de fragmentos y testimonios atribuidos a escritores de los que apenas poseemos datos<sup>2</sup> y entre los que se encuentra el historiador helenístico Liceas.

Sobre este último, los fragmentos<sup>3</sup> nos revelan, además de su origen naucratita (F1, F2), la autoría de, al menos, dos obras: Αἰγυπτιακά, una monografía sobre Egipto estructurada en varios libros (el F1 deja ver la existencia de un tercero); y una historia local sobre su ciudad, Περὶ Νάυκρατος.

De la segunda citada tenemos noticia a partir de un escolio de Teócrito (17,121/3d = FGrH 613, F5) donde se alude a una nave ordenada construir por el rey Ptolomeo Filadelfo. En lo que respecta a los pasajes atribuidos a Αἰγυπτιακά, es posible su división en dos secciones temáticas, muy recurrentes, por otro lado, en el conjunto de monografías griegas sobre Egipto: las construcciones egipcias (T1= Plinio, *H.N.* I 36; F3<sup>4</sup> = Plinio, *H.N.* 36.84); y la historia del país, tratada en tres fragmentos (F1,2,4) sobre los que versa el presente estudio.

---

<sup>1</sup> Para su visión sobre el país cf. Ch. Froidefrond, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristotele*, Aix-en-Provence, 1971.

<sup>2</sup> Los fragmentos pertenecientes a historiadores griegos se encuentran compilados en la obra de F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* (31 vols.), Leiden 1923-1958. Igualmente se hace obligatorio citar la colección cuyos dos primeros volúmenes han aparecido más recientemente: E. Lanzillotta (dir.), *I frammenti degli storici greci*, Roma, 2002.

<sup>3</sup> Los fragmentos atribuidos a Liceas se hallan recogidos en la obra de Jacoby antes citada (FGrH 613).

<sup>4</sup> Pese a no hallarse especificado, es muy probable que la información sobre el laberinto egipcio provenga de su Αἰγυπτιακά, dado el protagonismo ejercido por las construcciones egipcias en los tratados griegos sobre Egipto.



## 1. LA EXPEDICIÓN DE CAMBISES A EGIPTO

El libro XIII de los *Deipnosophistas*, de donde se extrae el siguiente fragmento, se abre con una temática de índole amorosa: de ella surge la mención a ciertas mujeres, legendarias o históricas, consideradas tradicionalmente como responsables de grandes desgracias. Forma parte de la extensa lista la egipcia Nitetis:

καὶ ἡ ἐπ' Αἴγυπτον δὲ Καμβύσου στρατεία, ὥς φησι Κτησίας, διὰ γυναικα ἐγένετο. ὁ γὰρ Καμβύσης . . . ἐπεμψεν πρὸς Ἀμασιν . . . μίαν αἰτῶν πρὸς γάμον τῶν θυγατέρων· ὁ δὲ τῶν μὲν ἑαυτοῦ οὐκ ἔδωκεν . . . ἐπεμψε δὲ τὴν Ἀπρίου θυγατέρα Νειτῆτιν . . . Δίων δ' ἐν τοῖς Περσικοῖς καὶ Λυκέας ὁ Ναυκρατίτης ἐν τρίτῃ Αἰγυπτιακῶν τὴν Νειτῆτιν Κύρῳ πεμφθῆναί φασιν ὑπὸ Ἀμάσιδος, ἐξ ἧς γεννηθῆναι τὸν Καμβύσην, ὃν ἐκδικοῦντα τῇ μητρὶ ἐπ' Αἴγυπτον ποιήσασθαι στρατείαν. (FGrH 613 F1 = Ath., XIII 560D-F)

Es sabido que dicha campaña, llevada a cabo por Cambises en el año 525 a.C., surgió de una necesidad política y ya había sido proyectada por su antecesor, Ciro, en virtud de la alianza existente entre Amasis y Creso. Numerosas ciudades griegas de Asia Menor ofrecían resistencia a la soberanía persa; y tanto éstas como las plazas fuertes del litoral fenicio, mantenían estrechas relaciones con los egipcios. Con el fin de extinguir esos focos de agitación y prevenir una posible coalición, Egipto debía ser sometido. El fallecimiento del egipcio Amasis fue considerado la ocasión propicia por parte de Cambises para este fin. Psamético III (526-525 a.C.), hijo de Amasis, fue vencido en la batalla de Pelusio y Persia se apodera rápidamente de Egipto, poniendo punto final al periodo saíta e iniciándose la Dinastía XXVII, la denominada “primera dominación persa”. Cambises permaneció en Egipto hasta el 522 a.C.

Un hecho tan relevante en la historia egipcia ha tenido un especial eco en la literatura griega y ejemplo de ello es el anterior fragmento, que recoge varias versiones en torno al origen de tal expedición. La diferencia entre ellas radica en el artifice de la petición de matrimonio: Ciro para Liceas, y, al parecer, para Dinón de Colofón<sup>5</sup>; y Cambises para Ctesias de Cnido<sup>6</sup>. Herodoto (III 1-4), además, expone cuatro interpretaciones sobre el mismo suceso, dos de las cuales coinciden con las anteriores: a la coincidente con la versión del naucrática, no le otorga ninguna credibilidad y le atribuye un origen egipcio (III 2, 61-2).

El interés por esta historia y su exitosa divulgación se debe en parte a la imagen que se había extendido sobre el poder persa: ante una Grecia desorganizada por las luchas intestinas y un Egipto que basaba su política en la defensa, Persia destacaba por su fuerza militar, su riqueza, su organización y sus conquistas. De ahí la mezcla de admiración y temor existente en griegos y egipcios.

<sup>5</sup> FGrH 690, F II.

<sup>6</sup> Historiador que ocupó un lugar privilegiado en la corte persa y compuso una historia de Persia en veintitrés libros (FGrH 688, F13a).

Cambises, por su parte, se había convertido en un personaje de gran atractivo desde el punto de vista griego, adoptando en los testimonios griegos, sin embargo, una fuerte carga negativa: Herodoto, Diodoro, Estrabón y Plutarco describen su reinado como el del terror y la impiedad.

En el fragmento aquí estudiado, la campaña de Cambises contra Egipto y el posterior sometimiento del país se explican como resultado de una simple venganza, detalle que permite vislumbrar ciertas trazas de aquella imagen que la tradición griega había extendido de su gobierno en Egipto. No obstante, tal visión podría responder igualmente al sentimiento antipersa latente en el Egipto de aquella época, y concretamente al influjo de la casta sacerdotal egipcia. No hay que olvidar que entre las fuentes utilizadas posiblemente por autores griegos como Herodoto, se hallaban los propios sacerdotes, y hay constancia de la animadversión de éstos hacia el nuevo soberano, que había reducido los ingresos de los templos.

No sólo la posible existencia de prejuicios egipcios en la conformación de la imagen de Cambises podría confirmar el origen egipcio de la versión de Liceas. A ello habría que añadir, por un lado, la procedencia naucratita del historiador, que podría haber propiciado el acercamiento a los círculos indígenas y el conocimiento y adopción de tal versión; y, por otro, un elemento fundamental que surge de la historia, la atribución de una madre egipcia: Nitetis es la forma griega del nombre egipcio *Net-ityti*, “Neit ha venido”, un nombre que era relativamente frecuente en el Egipto saíta, pues Neit era una diosa originaria de Sais y, durante algunas décadas, se convirtió en la divinidad nacional de Egipto. Teóricamente, el nuevo rey debía ser hijo del anterior rey; pero cuando la situación no lo permitía, la doctrina se preservaba mediante algún subterfugio como, por ejemplo, alguna genealogía que emparentara al nuevo rey con su predecesor. Así Cambises, teniendo entonces sangre de los reyes saítas, al ser hijo de Nitetis y nieto de Apries, era legitimado como rey.

Por último, destaca sobre esta diferenciación de interpretaciones (de origen persa la de Ctesias y egipcia la de Liceas y Dinón) un elemento que todos comparten: la mujer como motivo causante de la expedición. M. L. Lang<sup>7</sup> defiende que la existencia de esa mujer en tantas versiones deja ver la posibilidad de estar ante un personaje real, cuya presencia en la corte persa se justificaría en función de un matrimonio diplomático como tantos otros establecidos entre persas y egipcios. Real o no, su papel como elemento generador del conflicto tiñe el relato de un cariz legendario, remitiéndonos a una tradición griega bastante arraigada, un tópico fruto de la ideología misógina griega que se remonta a la misma Pandora y pervive en no escasos ejemplos de la literatura griega.

---

<sup>7</sup> “War and the rape-motif, or why did Cambyses invade Egypt?”, *Proceedings of the American Philosophical Society* 116, 1972, pp. 410-414.

## 2. AGESILAO, EL PEQUEÑO REY QUE SE CONVIRTIÓ EN LEÓN

El pasaje escogido procede del libro XIV de *Deipnosophistas* y versa sobre la burla sufrida por el rey espartano Agesilao:

Ταχῶς δ' ὁ Αἰγυπτίων βασιλεὺς Ἀγεσίλαον σκώψας τὸν Λακεδαιμονίων βασιλέα ὅτ' ἦλθεν αὐτῷ συμμαχήσων - ἦν γὰρ βραχὺς τὸ σῶμα - ἰδιώτης ἐγένετο, ἀποστάντος ἐκείνου τῆς συμμαχίας· τὸ δὲ σκῶμμα τοῦτ' ἦν «ᾧδινεν ὄρος, Ζεὺς δ' ἐφοβεῖτο, τὸ δ' ἔτεκεν μῦν»· ὅπερ ἀκούσας ὁ Ἀγεσίλαος καὶ ὀργισθεὶς ἔφη «φανήσομαί σοί ποτε καὶ λέων». ὕστερον γὰρ ἀφισταμένων τῶν Αἰγυπτίων, ὡς φασὶ Θεόπομπος καὶ Λυκέας ὁ Ναυκρατίτης ἐν τοῖς Αἰγυπτιακοῖς, οὐδὲν αὐτῷ συμπράξας, ἐποίησεν ἐκπεσόντα τῆς ἀρχῆς φυγεῖν εἰς Πέρσας. (FGrH 613, F2 = Ath., XIV 616D-E)

Lo relatado se halla protagonizado por dos figuras históricas: Agesilao, sucesor de Agis I y rey de Esparta en los años 399-359 a.C.; y el egipcio Taco (o Teo) de la Dinastía XXX, que reinó entre los años 363/2-362/1.

Sustentada en un contexto histórico concreto, la expedición de Taco a Siria-Palestina, la versión de Liceas presenta algunos datos que se alejan de la realidad histórica. Sabemos que dicha expedición se llevó cabo con la ayuda de dos veteranos de las guerras médicas: Cabrias, que dirige la flota, y Agesilao, que, a pesar de su edad, viaja a Egipto a finales del 362 a.C., a la cabeza de un contingente de mil hoplitas. Liceas, en cambio, presenta al egipcio dudoso de la capacidad del espartano debido a su insignificante porte, por lo que rechaza su apoyo. La imagen decepcionante de Agesilao provoca una burla consistente en un proverbio que debió de estar bastante extendido, pues siglos después hicieron uso de él Fedro, en forma de fábula,<sup>8</sup> y Horacio<sup>9</sup>, además de Plutarco, en cuya versión (*Vida de Agesilao* XXXVI 5-6), no es el rey sino el pueblo egipcio quien, desencantado, se burla:

... σκώπτειν αὐτοῖς καὶ γελωτοποιεῖν ἐπῆει, καὶ λέγειν ὅτι τοῦτο ἦν τὸ μυθολογούμενον ᾧδινειν ὄρος, εἴτα μῦν ἀποτεκεῖν.

El desaire suscitado tras el encuentro puede ser reflejo de una malestar real por parte del espartano, que se justifica, según Plutarco (XXXVII), a partir de su disconformidad ante la posición privilegiada de Cabrias y el carácter del egipcio; y en la versión de Liceas a partir de la burla sufrida. Siguiendo al naucratita, Agesilao, arrastrado por el rencor, se niega a dispensar su apoyo al egipcio, cuando más tarde intentaba sofocar una sublevación, que debió de ser la originada por los preparativos llevados a cabo para la expedición contra Siria-Palestina (361 a.C.): con el fin de acuñar moneda (dracmas de

<sup>8</sup> IV 24.

<sup>9</sup> A.P. 139.

plata) como pago a los mercenarios griegos que formarían parte del ejército, se llevan a cabo exacciones económicas a comerciantes, campesinos y templos, que trajeron consigo un general descontento entre la población egipcia y la sublevación que menciona Liceas.

Con respecto al último dato histórico aportado, la huida de Taco a Persia, es imposible conocer de la versión de Liceas algo más allá de lo resumido por Ateneo: para nuestro historiador e igualmente para Teopompo de Quíos<sup>10</sup>, es originada por el cese del apoyo espartano en la difícil situación del país. Mas se sabe que, al emprender la campaña, Taco confía la regencia a su hermano Tjahepimu, quien, aprovechando la revuelta, hace proclamar rey a su hijo Nectánebo: Taco, así pues, huye y se refugio junto al Gran Rey<sup>11</sup>.

### 3. EL OPULENTO BANQUETE DE NECTÁNEBO II

El fragmento siguiente constituye una de las digresiones en torno al banquete habidas en el libro IV de *Deipnosophistas*:

Λυκέας δ' ἐν τοῖς Αἰγυπτιακοῖς προκρίνων τὰ Αἰγυπτιακὰ δεῖπνα τῶν Περσικῶν «Αἰγυπτίων ἐπιστρατευσάντων» φησὶν «ἐπὶ Ὀχον τὸν Περσῶν βασιλέα καὶ νικηθέντων, ἐπεὶ ἐγένετο αἰχμάλωτος ὁ τῶν Αἰγυπτίων βασιλεύς, ὁ Ὀχος αὐτὸν φιλανθρώπως ἄγων ἐκάλεσε καὶ ἐπὶ δεῖπνον, τῆς οὖν παρασκευῆς γενομένης λαμπρᾶς, ὁ Αἰγύπτιος κατεγέλα ὡς εὐτελῶς τοῦ Πέρσου διαιτωμένον· «εἰ δὲ θέλεις εἰδέναι» ἔφη «ὦ βασιλεῦ, πῶς δεῖ σιτεῖσθαι τοὺς εὐδαίμονας βασιλέας, ἐπίτρεψον τοῖς ἐμοῖς ποτε γενομένοις μαγείροις παρασκευάσαι σοι Αἰγύπτιον δεῖπνον.» καὶ κελεύσαντος, ἐπεὶ παρεσκευάσθη, ἦσθεις ὁ Ὀχος τῷ δεῖπνῳ, «κακὸν κακῶς σε» ἔφη «ὦ Αἰγύπτιε, ἀπολέσειαν οἱ θεοί, ὅστις δεῖπνα τοιαῦτα καταλιπὼν ἐπεθύμησας θοίνης εὐτελεστέρας.» (FGrH 613, F4 = Ath., IV 150 B-C)

En el 352 a.C. Oco<sup>12</sup> había logrado reconstruir el antiguo poderío del imperio persa. A pesar de la creciente influencia de Macedonia, recupera el control sobre Asia Menor, no faltándole al imperio más que la conquista de Egipto, desprovisto en este momento de alianzas. El avance persa en Egipto fue lento y dificultoso a causa de la resistencia indígena; sin embargo, el ejército, mucho mayor que el egipcio, se adentra en el Delta y se apodera de Bubastis, rindiéndose entonces otras plazas fuertes. Nectánebo II (359-341 a.C.), el rey egipcio al que debe de referirse Ateneo, ve su causa perdida y decide huir hacia el sur fuera del alcance del vencedor, hasta que se produjo la total sumisión

<sup>10</sup> Historiador del s. IV a.C. (FGrH 115, F108) citado en el fragmento.

<sup>11</sup> Según Plutarco (*Ages. XXXVII*), Cabrias regresa a Atenas, continuando ahora la expedición con el único apoyo de Agesilao.

<sup>12</sup> El rey persa Artajerjes III, que reinó entre los años 358-338 a.C. aproximadamente.

del país en el año 341 a.C. Se cree que encontró refugio en uno de los príncipes de la Baja Nubia contemporáneo de Nastesen, soberano de Napata. La derrota y la huida de Nectánebo marcarán el final de la independencia de Egipto, dando paso a la hegemonía persa en Egipto, que no durará ni diez años.

La anécdota se inserta en un momento de especial trascendencia en la historia de Egipto: el fin de una Dinastía XXX (una dinastía indígena representada aquí por Nectánebo II) y el comienzo de la denominada segunda dominación persa (343-332 a.C.). El relato habría que contextualizarlo en ese último ataque de persas contra egipcios, en el que los segundos fueron vencidos. La versión de Liceas no refleja tal huida sino su captura por los persas y posterior invitación a un banquete, mediante el que se pone de relieve la riqueza de los egipcios. Lo relatado, además, se asemeja curiosamente a un pasaje de la *Historia* de Herodoto: Pausanias, tras ordenar preparar un banquete al estilo de su prisionero persa Mardonio,<sup>13</sup>

... κελεῦσαι ἐπὶ γέλωτι τοὺς ἐωυτοῦ διηκόνους παρασκευάσαι Λακωνικὸν δεῖπνον. ὥς δὲ τῆς θοίνης ποιηθείσης ἦν πολλὸν τὸ μέσον, ... γελάσαντα μεταπέμψασθαι τῶν Ἑλλήνων τοὺς στρατηγούς, ... εἰπεῖν ..., δεικνύντα ἐς ἑκατέρην τοῦ δείπνου παρασκευήν, « Ἄνδρες Ἕλληνες, τῶνδε εἵνεκα ἐγὼ ὑμέας συνήγαγον, βουλόμενος ὑμῖν τοῦδε τοῦ Μήδων ἡγεμόνος τὴν ἀφροσύνην δέξαι, ὅς τοιήνδε δίκαιαν ἔχων ἦλθε ἐς ἡμέας οὕτω οἰζυρὴν ἔχοντας ἀπαιρησόμενος». (IX 82)

La lectura de ambos pasajes hace patentes dos ambientes históricos diferentes, aunque con obvias analogías centradas en la anécdota del banquete. En el relato del naucrática se contraponen el lujo egipcio a la frugalidad de los persas; y en la versión herodotea la dureza y sobriedad espartana al lujo de los Aqueménidas. Si bien es factible considerar la anécdota de Liceas como expresión de un tópico bien conocido sobre Egipto (su riqueza), la semejanza mencionada nos lleva a la consideración de estar, además, ante un *topos* de corte moralista a partir del cual se pone de manifiesto la ambición de uno de los pueblos en lucha. Liceas, por otro lado, ha podido tomar como fuente a Herodoto y haber trasladado la historia (consciente o inconscientemente) al contexto egipcio.

#### 4. CONCLUSIONES

A finales del s.V empiezan a proliferar en el terreno literario tratados dedicados a un lugar o país concreto del mundo. Designados con el neutro plural del adjetivo gentilicio en cuestión (Λυδιακά el de Lidia o Αἴγυπτιακά el de Egipto, entre otros) presentan generalmente, además del contenido histórico, aspectos de índole etnográfica, naturalista, geográfica e incluso paradoxográfica.

<sup>13</sup> Tras la batalla de Salamina, Jerjes, hijo y sucesor de Darío, se retira con su armada a Persia para salvaguardar el Helesponto y deja en Grecia a Mardonio, quien es derrocado por el espartano Pausanias en la batalla de Platea (479 a.C.).

Los titulados Αἰγυπτιακά constituyen un compendio de noticias sobre el legendario país egipcio. Se trata de una historia salpicada de tópicos engendrados en el imaginario griego desde tiempo atrás, tomando forma literaria en algunos pasajes homéricos, enriquecidos más tarde por Herodoto y consolidados en el vasto conjunto de obras de temática egipcia del periodo helenístico.

En virtud de una aproximación al mundo de los tratados egipcios, habría que tener presente que la afluencia de griegos a Egipto, especialmente en el periodo helenístico, no fue sinónimo de un especial acercamiento entre griegos y egipcios, y tampoco parece haber desembocado en un mayor interés entre los griegos por la realidad del país, a pesar de que se haya incrementado el volumen de obras griegas con esta temática. De hecho, las noticias conservadas se hacen eco prácticamente de los mismos tópicos que se habían forjado siglos antes. Y es más, en estos momentos alimentan a un público acostumbrado a una literatura que, por fuerte influjo propagandístico, muestra un Egipto muy idealizado y dibujado a partir de estampas marcadas por la magnificencia. Tales circunstancias debieron de influir en la obra en torno a Egipto de nuestro historiador.

A pesar del estado fragmentario de su obra, son visibles algunas peculiaridades que perfilan y definen su Αἰγυπτιακά como una de las tantas de homónimo título que formaron parte del panorama historiográfico griego.

Con respecto a los *topoi*, tan frecuentes en la literatura de temática egipcia, debemos dirigir nuestra mirada hacia el fragmento 4 en cuanto diáfano ejemplo de un tópico de larga tradición<sup>14</sup>, la riqueza de Egipto, rasgo que, si bien se halla en íntima relación con el río Nilo –cuya acción anual convierte sus tierras en un rico vergel, habitat para una variada y exótica fauna–, también se evidencia en numerosas referencias a manjares de toda índole y objetos de caros materiales y exquisitos acabados. En el fragmento que nos ocupa es el banquete el escenario idóneo a partir del cual ensalzar la riqueza del rey egipcio Nectánebo II y, por ende, de su país.

En lo que se refiere al tratamiento de la realidad histórica, aunque el interés por ella haya constituido una de las características del género historiográfico del s.IV a.C., los autores de Αἰγυπτιακά, en general, no parecen haberse hecho eco de tal tendencia. Por esa razón, el hecho de que los tres pasajes conservados se hallen sustentados en hechos históricos reales –las campañas de Cambises y de Nectánebo II (F1,4) y la ruptura de alianza entre Esparta y Egipto bajo el reinado de Taco (F2)– podría explicarse en virtud de otro condicionante, a saber, el protagonismo ejercido en dichos fragmentos por monarcas.

De un lado, el papel desempeñado por estas figuras concretas podría responder al cambio generado en la concepción del régimen monárquico. Para los griegos del s. V a.C. la monarquía constituía un régimen lejano, más propio de los bárbaros. Sin embargo, tras la muerte de Alejandro se convierte en una realidad más cercana, al tomar sus sucesores el título de reyes. La teoría política y la especulación filosófica se ven influidas por su aparición originándose así una serie de obras con un claro interés por él. Además, la presencia de personalidades sobresalientes en este periodo (Filipo, Ale-

<sup>14</sup> Cf. Hom., *Il.* IX 379-384; *Od.* IV 125-132.

jandro, Ptolomeo o Antíoco) desembocó en una historiografía marcada por el elemento biográfico.

Liceas pertenece a una época en la que surge y se consolida esta literatura en torno a la monarquía que ya hemos mencionado, de manera que cabría la posibilidad de que se sus obras y relatos fueran compuestas bajo el influjo de tal tendencia, aunque el estado fragmentario de su obra impida vislumbrar en qué medida.

De otro lado, aunque se podría argüir de igual manera que el protagonismo de estos personajes habría surgido del interés concreto de la vía de transmisión (Ateneo), es posible también interpretarlo en tanto en cuanto, según Stanley M. Burstein, “Egyptian history was heated essentially as a chronicle of the deeds of great kings”<sup>15</sup>.

Otro aspecto fundamental que marcó la generalidad de los escritos sobre el mundo egipcio fue el helenocentrismo. De hecho, la identificación de supuestas conexiones entre Egipto y Grecia fueron las mayores preocupaciones de los autores de Αἰγυπτιακά. Los historiadores griegos, bajo la denominada *interpretatio graeca*, tendían a helenizar los hechos relacionados con Egipto. Bajo este influjo se presenta la reacción del rey egipcio ante el aspecto del espartano (F2), que atiende a ciertos prejuicios e idealización del mundo espartano visible en la literatura griega. Plutarco en su *Vida de Licurgo* ofrece una estampa muy peculiar de Esparta, describiendo el carácter de los espartanos, conformado a partir de duros condicionamientos militares. Partiendo de la concepción griega, Agesilao, cojo y de una edad considerable, decepcionaría profundamente, ¿pero también a los egipcios?<sup>16</sup>

Liceas es originario de Náucratis, ciudad que, pese a su ubicación en territorio egipcio, se hallaba fuertemente helenizada desde tiempos atrás<sup>17</sup>. Nuestro historiador se halla, pues, muy influenciado por la cultura helénica y escribe en griego para un público griego. La utilización del proverbio (F2), por ejemplo, seguramente muy extendido en los círculos griegos, responde igualmente a dicho helenocentrismo: popularizaría más la historia del país egipcio, implicando un mayor acercamiento de los acontecimientos de Egipto al público griego o helenizado.

Así pues, el origen de Liceas no implica obligatoriamente un mayor acercamiento al mundo egipcio<sup>18</sup>. Siendo naucratita, pudo haber hecho uso de un principio fundamental

<sup>15</sup> “Images of Egypt in Greek Historiography” en A. Loprieno (ed.), *Ancient Egyptian Literature*, Leiden 1996, p. 593.

<sup>16</sup> El fragmento 3, que versa sobre el laberinto egipcio confirma la idea de que los griegos esperaban ver en las nuevas tierras a las que llegaban la misma realidad existente en Grecia. No sólo Liceas sino otros autores habían interpretado el templo funerario de Amenemheb III, dado su entramado de pasillos y habitaciones, como un λαβύρινθος, por la semejanza percibida entre aquél y el famoso cretense.

<sup>17</sup> La cerámica griega más antigua hallada se remonta a 630-620 a.C, confirmando el inicio del asentamiento en el reinado de Psamético I.

<sup>18</sup> En época arcaica la relación entre ambos no parece haber sido nada amistosa (Cf. A. Domínguez, “Griegos en Egipto en época arcaica”, *Historia* 16 178, 1991, p. 86). En el periodo helenístico se incrementa el malestar entre los egipcios ante una población griega favorecida por la política “segregacionista” instituida por los Ptolomeos. El *Oráculo del alfarero* y la *Crónica demótica* son testimonios de marcado carácter nacionalista que reflejan el recelo del clero egipcio hacia la dominación extranjera. Cf. N. Lewis, *Greeks in Ptolemaic Egypt*, Oxford, 1986.

como la *αὐτοψία* (la observación personal), pero sobre sus fuentes habría que considerar que en época helenística “el griego continuó siendo para todo hombre de habla griega la única lengua de la civilización”<sup>19</sup>, lo que supuso que la generalidad de los historiadores griegos no llegara a leer los libros sagrados ni consultara otras obras que no fueran las de sus compatriotas o las de los indígenas que escribieron en griego. Herodoto, cuya obra ya gozó de gran éxito en la Antigüedad y que influyó de una manera u otra en las obras de temática egipcia, pudo ser una de las fuentes de Liceas, como es posible adivinar a partir de los fragmentos 1 y 4. El primero se presenta, además, como ejemplo de un interesante mestizaje que perfila el relato desde una supuesta base egipcia enriquecida con un tópico griego: la mujer generadora de males.

Asimismo, el fin de las obras de temática egipcia no debió de ser exclusivamente informar, sino también entretener, rasgo que caracterizaba al libro II de Herodoto. Con esa intención recreativa surge, a mi juicio, la preferencia por ciertos aspectos de la civilización egipcia en detrimento de otros. En este sentido se explica, por un lado, la inclusión de ciertos elementos como el tópico antes mencionado y la burla como causa de la ruptura de una alianza política, ficciones que empañan el verdadero sentido histórico del relato; y, por otro, la inserción de anécdotas sobre los monarcas, que responde, además, a una característica del género historiográfico del s.IV<sup>20</sup>. Tras el fondo histórico existente en dos de los fragmentos estudiados —la lucha entre Nectánebo II y Artajerjes III (F4) y del apoyo del espartano Agesilao al rey egipcio Taco, (F2)— se erigen, tal vez a modo de digresión, dos anécdotas que aportan amenidad, enriquecen la historia y entretienen a un público griego: la invitación al banquete, en el que se destaca el tópico de la riqueza (F4) y la burla de Taco, un proverbio bien conocido entre los griegos (F2).

Por último, cabría destacar otro rasgo propio de la historiografía del s.IV, que se percibe, al menos, en dos fragmentos: la propensión a que la historia contribuya a la edificación moral del lector. Siguiendo esta tendencia, la mofa recibida por el rey espartano tiene un castigo, la negación de su ayuda en una ocasión posterior (F2), al igual que el succulento banquete es utilizado como evidencia de un aspecto humano tan despreciable como la ambición.

En conclusión, es factible incluir a Liceas en esa larga lista de historiadores que compuso una Historia de Egipto para griegos y muy probablemente influido por el *logos* egipcio de Herodoto. Por ello, en los fragmentos conservados son perceptibles, además de algunas peculiaridades del género de este periodo, otros elementos, como tópicos y anécdotas, surgidos desde la concepción helenocentrista que caracterizó la generalidad de la literatura griega de temática egipcia.

---

<sup>19</sup> A. Momigliano, *La sabiduría de los bárbaros. Los límites de la helenización*, Madrid 1999, pp. 21-22.

<sup>20</sup> A. Díaz Tejera, “Tendencias de la historiografía helenística”, *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, p. 40.



## ΔΟΚΕΙΝ: APUNTES PARA UNA GRAMÁTICA DE LOS TÉRMINOS EPISTEMOLÓGICOS GRIEGOS (II)

F. JAVIER GARCÍA GONZÁLEZ  
Universidad de Almería\*

καὶ ὅτω ταῦτα μὴ δοκεῖ, αὐτὸ τὸ ἔργον ἐλέγχει.  
Tucídides, VI 86, 1

El presente trabajo es continuación de uno anterior en el que abordábamos el estudio del verbo δοκεῖν desde una perspectiva sintáctica y lexemática. A aquél nos remitimos para los planteamientos generales<sup>1</sup>, pero, no obstante, parece conveniente insistir aquí, quince años después, en un aspecto crucial, ya planteado entonces, como es la inclusión del léxico de la OPINIÓN como parte un estudio dedicado al léxico del CONOCIMIENTO. Ésta es la tesis fundamental de otro trabajo anterior<sup>2</sup>, en el que estructurábamos el campo del CONOCIMIENTO en dos bloques: uno, expresando mayor seguridad (εἰδέναι ‘saber’), y otro, menor seguridad (δοκεῖν ‘creer’/‘parecer’), según que el hablante se comprometa, o no, con la veracidad de lo enunciado. En cada uno de ellos establecíamos usos centrales, a los que denominaremos locutivos, pero también usos enfocados a la acción, a los que llamaremos modales. Finalmente, por el extremo opuesto a la acción encontramos otros usos colindantes con el campo de la percepción. El siguiente esquema puede aclarar esta situación:

---

\* El presente trabajo forma parte del proyecto “*Argumenta Dramatica*” (BFF2002-00084), financiado por la DGICYT y ha sido posible gracias al insistente apoyo de mis compañeros de Filología Griega, a quienes agradezco sus correcciones.

<sup>1</sup> F.J. García González, “Δοκεῖν: Apuntes para una Gramática de los términos epistemológicos griegos”, *Flor. Ilib.* 2, 1991, pp. 199-205.

<sup>2</sup> F.J. García González, *El campo semántico del conocimiento en Eurípides: Estudio de lexemática verbal*, Tesis Doctoral, Granada, 1985.

	BLOQUE OBJETIVO	BLOQUE SUBJETIVO
<b>USOS PERCEPTIVOS</b>	‘Percibir’ E. <i>Io</i> 1184-87: εἰς οἶνον βαλὼν... φάρμακον δραστήριον..., κοῦδεῖς τάδ’ ἦδειν.	‘Creer/Parecer’ ‘Aparentar’ <sup>3</sup> E. <i>Alc.</i> 351 s.: ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν.
<b>USOS LOCUTIVOS</b>	‘Saber’ E. <i>El.</i> 270: οἶδεν δέ σ’ οὔσαν παρθένον μητρὸς πόσις;	‘Creer/Parecer’ E. <i>Heracl.</i> 871 s.: καὶ παῖδα τὸν ἐμὸν πρόσθεν οὐ δοκοῦσ’ ἐγὼ θεοῖς ὁμιλεῖν νῦν ἐπίσταμαι σαφῶς.
<b>USOS MODALES</b>	‘Saber/Poder (hacer)’ E. <i>IT.</i> 248: οὐδ’ ὄνομ’ ἀκούσας οἶσθα τῶν ξένων φράσαι;	‘Querer/Parecer bien (hacer)’ E. <i>Hec.</i> 220 s.: ἔδοξ’ Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην σφάζειν πρὸς ὀρθὸν χῶμ’ Ἀχιλλεῖου τάφου.

En el caso de εἰδέναι la alternancia entre la completiva de participio y la de infinitivo, entre otros mecanismos, así como con otros verbos similares (ἐπίστασθαι), distingue los usos locutivos de los modales. El uso perceptivo no tiene mucho que aclarar, si tenemos en cuenta el significado del verbo en los temas de presente y de aoristo. Del caso de δοκεῖν nos vamos a ocupar a continuación. Pero cada vez que acudimos a estudios<sup>4</sup> sobre este campo semántico raramente lo encontramos tratado, ni éste ni otros similares (δοκεῖν, οἶεσθαι, εἰσκέναί, etc.), sino exclusivamente los que nosotros incluimos en el primer apartado (εἰδέναι, ἐπίστασθαι, γινώσκειν, etc.). La experiencia en el estudio, así como el hecho de que el pensamiento epistemológico antiguo centra buena parte de sus esfuerzos precisamente en aclarar la relación entre opinión y

<sup>3</sup> Entendemos el sentido ‘Aparentar’ de forma neutra, es decir, abarcando tanto el valor subjetivo de ‘Dar la apariencia’, ‘fingir’, como el objetivo de ‘Tener la apariencia, la fama, etc.’. La expresión castellana que mejor traduce estos usos en su ambigüedad actancial (objetivo/subjetivo) es ‘dar la impresión’.

<sup>4</sup> Vid. M. Coray, *Wissen und Erkennen bei Sophokles*, Basilea-Berlín, 1993, y E. Douterelo Fernández, *El vocabulario del conocimiento en la obra de Esquilo*, Tesis Doctoral, Madrid, 2001, quien incluye la familia léxica de Φρήν (damos las gracias a la autora por facilitarnos la lectura del trabajo, aún inédito). La restricción en el caso de Coray, aunque justificada metodológicamente por su aplicación de la teoría del campo léxico de Coseriu, es más sorprendente, porque su propósito es aclarar el influjo de la Sofística en el uso del concepto de saber y ciencia de la Atenas de su época, en la medida en que las obras literarias permiten averiguarlo, como preparación del pensamiento platónico sobre el tema. Para los antiguos, y sobre todo durante la Sofística, el léxico de la opinión puede entenderse perfectamente como parte del continuo de sentido que delimitamos como conocimiento, tal como atestiguan la frecuencia con que los términos en cuestión entran en relación opositiva. Por otro lado, está bien establecida la estrecha relación de algunos términos centrales del conocimiento con el campo de la percepción, cf. Coray, *ibid.*, pp. 11-18. Esa constante interdependencia entre opinión y saber en la conceptualización antigua, en la medida en que se reconoce en la articulaciones léxicas, es lo que hemos señalado mediante la distinción dimensional.

conocimiento<sup>5</sup>, nos confirma en el interés de un tratamiento que incluya las dos niveles. Concretamente, el tratamiento de la δόξα como vía racional de conocimiento, en una sociedad donde cobra vigor una cultura racionalista<sup>6</sup> sobre lo verosímil a costa del tradicional conocimiento cierto y verídico, depende, creemos, de este planteamiento. Pero sobre ello volveremos en otra ocasión.

Una clara diferencia que introducimos ahora con respecto al artículo anterior la constituye el corpus trabajado. Entonces nos limitamos a la obra de Eurípides. En esta ocasión hemos ampliado dicho corpus y abarcamos también a Esquilo, Sófocles, Arístófanos, Tucídides e Hipócrates<sup>7</sup>. De esta forma, además de ampliar la casuística, hemos abarcado un panorama multidisciplinar, pero a la vez uniforme lingüísticamente.

Vamos a utilizar de aquí en adelante una serie de conceptos que nos permitirán clasificar los valores del término, cuantificando numérica y estadísticamente dichos valores, así como concretando los mecanismos lingüísticos que los marcan. Aclaremos, pues, el concepto de *Plano*: denominamos “Plano Subjetivo” (‘creer’, ‘think’, ‘croire’) y “Plano Objetivo” (‘parecer’, ‘seem’, ‘paraître’) los dos grandes bloques en que los diccionarios aglutinan los valores del término, en función de que el protagonismo actancial derive del sujeto que percibe/opina (X CREE Y) o del objeto percibido/opinión (Y PARECE a X), que son, en principio, semánticamente equivalentes, como planteábamos en el artículo originario al observar la equivalencia ἐγὼ δοκῶ ταῦτα y ταῦτα δοκεῖ μοι. Se trata de una distinción presente también en otros lexemas del grupo, si bien se limitan a un plano (οἶεσθαι) o a otro (ἔοικέναι). A ello le añadimos el concepto de *Uso*, similar en todo al aplicado al grupo de εἰδέναι y similares. Distinguimos entre Uso Locutivo y Uso Modal, según que se exprese, en el primer caso, el valor de verdad de lo enunciado (bien está que en menor grado –δοκεῖν– o en mayor grado –εἰδέναι–), y según sea indiferente al valor de verdad, en el caso del segundo. Dentro del Uso Locutivo distinguimos una tercera posibilidad, a la que denominamos Uso Perceptivo, caracterizado por negar el valor de verdad. En definitiva, estamos distinguiendo tres conceptos claros: la Apariencia (U. Perceptivo), la Opinión (U. Locutivo) y la Volición (U. Modal)<sup>8</sup>. Con estos mecanismos intentamos clasificar los distintos sentidos del verbo:

<sup>5</sup> Cf. la revisión de las principales cuestiones de la epistemología antigua y sus diferencias respecto de los planteamientos modernos a cargo de S. Everson (ed.), *Epistemology*, Cambridge, 1990, pp. 1-10.

<sup>6</sup> M. Lombardi, “Le vie della conoscenza in Aisch. Ag. 1366-1371 e Soph. Trach. 141-177; 588-593: δοκεῖν e σαφῶς εἰδέναι”, *RCCM* n.s. 2, 2002, pp. 237-242.

<sup>7</sup> En este caso nos hemos limitado a las obras de autenticidad clara y, en concreto, hemos manejado *Pronóstico* (Prog.), *Epidemias* I y III (Epid.), *Enfermedad sagrada* (Morb. Sacr.), *Antigua medicina* (VM), *Sobre aire, aguas y lugares* (Aër.), junto con los tratados quirúrgicos *Articulaciones* (Art.), *Fracturas* (Fract.) y *Heridas en la cabeza* (VC); cf. V. Nutton, *Ancient Medicine*, Londres, 2004.

<sup>8</sup> El Uso Locutivo y el Modal, básicos en la oposición, pueden darse a la vez: cf. Ar. Nu. 1437 s.: ἔμοι μὲν, ὦνδρες ἡλικες, δοκεῖ λέγειν δίκαια, κάμοιγε συγχωρεῖν δοκεῖ τούτοις τάπεικῃ.

	PLANO SUBJETIVO	PLANO OBJETIVO
<b>USOS PERCEPTIVOS</b>	<p><b>‘Fingir’</b> A. <i>Ag.</i> 1591 ss.: ... ‘Ατρεύς, προθύμως μάλλον ἢ φίλως πατρὶ τώμῳ, κρεουργὸν ἡμᾶρ εὐθύμως ἄγειν δοκῶν, παρέσχε δαίτα παιδείων κρεῶν.</p> <p><b>‘Creer’</b> E. <i>Alc.</i> 351 s.: ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλῃν ἐν ἀγκάλαις δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν.</p>	<p><b>‘Tener fama de’</b> E. <i>Tro.</i> 395 s.: δόξας ἀνὴρ ἄριστος οἴχεται θανόν, καὶ τοῦτ’ Ἀχαιῶν ἴξις ἐξεργάζεται.</p> <p><b>‘Aparentar’</b> Ar. <i>Ach.</i> 440: Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή.</p>
<b>USOS LOCUTIVOS</b>	<p><b>‘Creer’</b> Th. I 128, 7: δυνατὸς δὲ δοκῶ εἶναι ταῦτα πράξαι μετὰ σοῦ βουλευόμενος. εἰ οὖν τί σε τούτων ἀρέσκει, κτλ.</p>	<p><b>‘Parecer’</b> Hipp. <i>VM</i> 2, 10: Μάλιστα δέ μοι δοκεῖ περὶ ταύτης δεῖν λέγοντα τῆς τέχνης γνωστὰ λέγειν τοῖσι δημότησιν.</p>
<b>USOS MODALES</b>	<p><b>‘Querer’</b> A. <i>Ag.</i> 1649: ἀλλ’ ἐπεὶ δοκεῖς τάδ’ ἔρδειν καὶ λέγειν, γνώση τάχα.</p>	<p><b>‘Parecer bien’</b> S. <i>Ph.</i> 886 ss.: Νῦν δ’ αἶρε σαντόν· εἰ δέ σοι μάλλον φίλον, οἴσουσί σ’ οἶδε· τοῦ πόνου γὰρ οὐκ ὄκνος, ἐπείπερ οὕτω σοὶ τ’ ἔδοξ’ ἐμοὶ τε δρᾶν.</p> <p><b>‘Decretar’</b> Ar. <i>Ec.</i> 1014 ss.: καὶ δὴ σοὶ λέγω. ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἦν ἀνὴρ νέος νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον.</p>

El siguiente cuadro muestra los resultados y sus estadísticas, distinguiendo entre el porcentaje de un determinado uso con respecto al total del mismo uso, como el de ese mismo uso con respecto al total de apariciones dentro de un autor dado:

			Usos Perceptivos			Usos Locutivos			Usos Modales		
	Nº	%	Nº	% total	% autor	Nº	% total	% autor	Nº	% total	% autor
Esquilo	47	4,9	16	6,3	34,0	22	4,7	46,8	10	4,7	21,3
Sófocles	105	11,0	13	5,2	12,4	73	15,5	69,5	18	8,4	17,1
Eurípides	268	28,0	56	22,2	20,9	143	30,4	53,4	58	27,0	21,6
Aristófanes	185	19,4	58	23,0	31,4	63	13,4	34,1	60	27,9	32,4
Tucidides	251	26,3	67	26,6	26,7	117	24,9	46,6	66	30,7	26,3
Hipócrates	100	10,5	42	16,7	42,0	52	11,1	52,0	3	1,4	3,0
	956		252			470			215		

Destaca la fuerte presencia del término en Eurípides (28%) y Tucídides (26,3%), así como la escasa presencia en Esquilo (4,9%), lo que demuestra que es un término muy del gusto de las nuevas corrientes ilustradas. Pero es en el reparto por usos donde destacamos el escasísimo uso modal que encontramos en Hipócrates (sólo 3 casos, lo que representa el 1,4% del total de usos modales –215– y el 3,0% del total de apariciones en Hipócrates –100–), propio de una ciencia empírica, frente al uso modal que encontramos en Eurípides, Tucídides y Aristófanes. Obviamente los usos locutivos son los centrales del término (470), donde destaca con creces Eurípides (143), pero también Sófocles (73, lo que representa un 69,5% del autor), si tenemos en cuenta que ya en este autor la diferencia entre δοκεῖν y σαφῶς εἰδέναι es un tema de creciente importancia. Finalmente, los usos perceptivos (252) van aumentando paulatinamente de Esquilo a Hipócrates, buena muestra del auge que cobra la dicotomía entre δοκεῖν εἶναι y εἶναι.

PLANO SUBJETIVO				Uso Perceptivo			Uso Locutivo			Uso Modal		
	Total de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor
Esquilo	12	5,0	25,5	4	10,8	8,5	6	3,3	12,8	2	100,0	4,3
Sófocles	51	21,3	48,6	2	5,4	1,9	48	26,4	45,7	0	0,0	0,0
Eurípides	131	54,8	48,9	22	59,5	8,2	101	55,5	37,7	0	0,0	0,0
Aristófanes	26	10,9	14,1	7	18,9	3,8	18	9,9	9,7	0	0,0	0,0
Tucídides	10	4,2	4,0	1	2,7	0,4	9	4,9	3,6	0	0,0	0,0
Hipócrates	9	3,8	9,0	1	2,7	1,0	0	0,0	0,0	0	0,0	0,0
	<b>239</b>	<b>25,0</b>		<b>37</b>			<b>182</b>			<b>2</b>		

A continuación, introduciremos los datos referentes a la distinción entre Plano Subjetivo y Objetivo:

PLANO OBJETIVO				Uso Perceptivo			Uso Locutivo			Uso Modal		
	Total de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor	Nº de casos	% sentido	% autor
Esquilo	35	5,0	74,5	11	5,3	23,4	16	5,8	34,0	8	3,8	17,0
Sófocles	55	7,9	52,4	11	5,3	10,5	25	9,1	23,8	18	8,5	17,1
Eurípides	128	18,3	47,8	29	13,9	10,8	40	14,6	14,9	58	27,5	21,6
Aristófanes	154	22,0	83,2	51	24,5	27,6	45	16,4	24,3	59	28,0	31,9
Tucídides	238	34,0	94,8	65	31,3	25,9	103	37,6	41,0	65	30,8	25,9
Hipócrates	89	12,7	89,0	41	19,7	41,0	45	16,4	45,0	3	1,4	3,0
	<b>699</b>	<b>73,1</b>		<b>208</b>			<b>274</b>			<b>211</b>		

	U. PARENTÉTICO		
	Nº	% sentido	% autor
Esquilo	3	3,4	6,4
Sófocles	9	10,3	8,6
Eurípides	9	10,3	3,4
Aristófanes	34	39,1	18,4
Tucídides	24	27,6	9,6
Hipócrates	8	9,2	8,0
	<b>87</b>	<b>9,1</b>	

Una primera conclusión que extraemos de los datos es la preponderancia del Plano Objetivo frente al Subjetivo<sup>9</sup>. Sin embargo, el caso de Eurípides resulta significativo, por presentar más de la mitad de los casos del Plano Subjetivo, frente a la escasísima utilización en los dos prosistas. Por contra, en el Plano Objetivo Aristófanes se une a Tucídides e Hipócrates en el uso estadístico relativo a ellos mismos, es decir, prácticamente sólo presentan casos del Plano Objetivo (83,2%, 94,8% y 89%, respectivamente).

A continuación vamos a analizar el uso menos marcado sintácticamente, pero más identificado formalmente. Nos referimos a las formas parentéticas, un uso claramente asintáctico con respecto a la proposición y, en buena medida, formulario. Si tenemos en cuenta que este uso es claramente absoluto<sup>10</sup>, podremos comprobar que los distintos planos y usos son inherentes al verbo, no influenciados por la complementación. Destaca el fuerte uso que encontramos en Aristófanes y, algo menos, en Tucídides, algo que encaja bien como uso coloquial que es, pero que, por contra, aparece bastante poco en Eurípides. Nos lo encontramos en casi todos los usos y Planos, salvo en el Uso Modal dentro del Plano Subjetivo, lo cual, como veremos después, es completamente normal. Podemos clasificar su uso de la siguiente forma:

	FORMAS PARENTÉTICAS	
	PLANO SUBJETIVO	PLANO OBJETIVO
<b>USOS PERCEPTIVOS</b>	Ar. Nu. 878 ss.: εὐθύς γε τοι παιδάριον ὃν τυννουτοὶ ἐπλαπτεν ἔνδον οἰκίας ναῦς τ' ἐγλυφεν... ἡργάζετο κάκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει, πῶς δοκεῖς;	S. Ai. 1157 s.: Ὁρῶ δέ τοί νιν, κάστιν, ὥς ἐμοὶ δοκεῖ, οὐδεὶς ποτ' ἄλλος ἢ σύ.
<b>USOS LOCUTIVOS</b>	A. Pr. 288 ss.: ταῖς σαῖς δὲ τύχαις, ἴσθι, συναλγῶ. τό τε γάρ με, δοκῶ, ξυγγενὲς οὕτως ἐπαναγκάζει, κτλ.	Th. I 3, 3-4: οὐ μὴν οὐδὲ βαρβάρους εἶρηκε διὰ τὸ μὴδὲ Ἑλληνὰς πω, ὥς ἐμοὶ δοκεῖ, ἀντίπαλον ἐς ἐν ὄνομα ἀποκεκρίσθαι.

<sup>9</sup> Los porcentajes de 25% y 73,1% no recogen algunos casos dudosos a este respecto, generalmente por aparecer en formas no personales; cf. E. El. 925: ἀλγιστα δ' ὠικεῖς, οὐ δοκῶν οἰκεῖν κακῶς, Th. III 38, 2-3: καὶ δῆλον ὅτι ἡ τῷ λέγειν πιστεύσας τὸ πάννυ δοκοῦν ἀνταποφῆναι ὥς οὐκ ἐγνωσται ἀγωνίσαι τ' ἄν, ἢ κέρδει ἐπαιρόμενος τὸ εὐπρεπὲς τοῦ λόγου ἐκπονήσας παράγειν πειράσεται.

<sup>10</sup> Incluimos también escasísimas formas con infinitivo que encontramos en Hipócrates del tipo ὅκως ἂν δοκέῃ μετρίως ἔχειν, o también ὅκως ἂν δοκέοι ξυμφέρειν, que, por su carácter formulario (se repiten varias veces) consideramos parentéticas.

<b>USOS MODALES</b>	E. <i>Alc.</i> 1112 s.: σὺ δ' αὐτὸς αὐτήν εισαγ', εἰ δοκεῖ, δόμους. — ἐς σὰς μὲν οὖν ἔγωγε θήσομαι χέρας.
---------------------	---

Pero, si la complementación no es determinante en estos casos, otras características sí lo son. Evidentemente, el plano Objetivo viene marcado por la aparición del sujeto experimentante en Dativo, aunque también existen otros casos en los que no se explicita dicho dativo. El reparto de casos, todos dentro del Plano Objetivo, queda como sigue:

	USO DEL DATIVO							
	Totales		U. Perceptivo		U. Locutivo		U. Modal	
	+ Dat.	– Dat.	+ Dat.	– Dat.	+ Dat.	– Dat.	+ Dat.	– Dat.
Esquilo	21	13	2	9	14	1	5	3
Sófocles	43	11	8	3	21	3	14	4
Eurípides	86	44	13	17	30	11	42	16
Aristófanes	124	32	40	11	40	6	44	15
Tucídides	131	101	21	43	68	35	42	23
Hipócrates	43	46	7	34	35	10	1	2
	<b>448</b>	<b>247</b>	<b>91</b>	<b>117</b>	<b>208</b>	<b>66</b>	<b>148</b>	<b>63</b>

Observamos que el uso con Dativo es mayoritario, en líneas generales, alcanzando su pico máximo en la lengua coloquial de Aristófanes, pero igualándose en Tucídides e Hipócrates. Pero, donde hay una clara preferencia del Dativo es en el uso Locutivo y Modal, mientras que la forma sin Dativo aumenta en el caso del uso Perceptivo.

Por lo que respecta a la complementación del verbo, encontramos tanto la estructura absoluta (con o sin Dativo) como la implementada (generalmente un pronombre neutro tipo ταῦτα, que puede aparecer como Objeto Directo, en el Plano Subjetivo, como Sujeto, en el Plano Objetivo), aunque lo normal es la construcción con Infinitivo. Casos raros son la construcción predicativa<sup>11</sup> y mucho más la completiva conjuntiva<sup>12</sup>. El resto de los casos lo constituye la forma de Infinitivo. Veamos un cuadro resumen de dichas:

<sup>11</sup> A. *Th.* 590 ss.: τοιαῦθ' ὁ μάντις ἀσπίδ' εὐκῆλως ἔχων πάγχαλκον ἡῦδα· σῆμα δ' οὐκ ἐπὶν κύκλῳ. οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει, E. *Hel.* [121 s.]: οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ; — αὐτὸς γὰρ ὅσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὁρᾷ, Th. V 77, 6: ... ὅπα καὶ δικαιοτάτα δοκῇ τοῖς Πελοποννασίοις.

<sup>12</sup> Hipp. *VM* 20, 17 ss.: Καὶ μὴ ἀπλῶς οὕτω δοκεῖν ὅτι πονηρὸν βρώμα τυρός· πόνον γὰρ φέρει τῷ πληρωθέντι αὐτέου.

	TIPOS DE COMPLEMENTACIÓN											
	Totales			Uso Perceptivo			Uso Locativo			Uso Modal		
		PSub	PObj(+D)	To	PSub	PObj(+D)	To	PSub	PObj(+D)	To	PSub	PObj(+D)
Absoluta	<b>191</b>	38	153 (99)	27	5	19(10)	81	33	45(36)	69	0	88(53)
Implement.	<b>56</b>	7	47(38)	2	0	2(1)	21	7	14(12)	31	0	31(25)
Inf. Pres.	<b>474</b>	109	357(204)	172	24	145(56)	239	83	155(103)	60	2	57(38)
Inf. Fut.	<b>57</b>	32	22(15)	4	0	4(2)	49	33	16(11)	2	0	2(2)
Inf. Aor.	<b>97</b>	27	67(52)	21	3	17(8)	45	23	21(18)	29	0	26(2)
Inf. Perf.	<b>41</b>	7	34(23)	21	2	19(12)	20	5	15(11)	0	0	0
	<b>916</b>	220	680(431)	247	34	206(89)	455	184	266(191)	191	2	204(126)

Finalmente, y dentro del Plano Objetivo, podemos encontrar dos tipos de construcción: la Construcción Impersonal (CI) y la Construcción Personal (CP). Analizamos, a continuación, la frecuencia con la que cada construcción aparece en los distintos usos que hemos postulado, así como también la aparición, o no, del Dativo anotando al experimentante. veamos los resultados:

	CONSTRUCCIÓN PERSONAL / IMPERSONAL									
	Totales				U. Perceptivo		U. Locutivo		U. Modal	
	CP	%	CI	%	CP(+D)	CI(+D)	CP(+D)	CI(+D)	CP(+D)	CI(+D)
Esquilo	9	5,0	5	3,1	3 (1)	0	6 (6)	3 (1)	0	2 (0)
Sófocles	19	10,6	9	5,6	10 (7)	0	9 (8)	4 (4)	0	5 (5)
Eurípides	29	16,1	22	13,8	10 (7)	0	19 (13)	3 (2)	0	19 (16)
Aristófanes	60	33,3	40	25,0	39 (30)	2 (1)	13 (12)	7 (7)	8 (8)	20 (15)
Tucidides	44	24,4	61	38,1	22 (28)	11 (6)	35 (25)	30 (17)	0	20 (12)
Hipócrates	19	10,6	23	14,4	5 (1)	4 (4)	14 (11)	17 (15)	0	2 (1)
	<b>180</b>		<b>160</b>		89 (54)	17 (11)	96 (75)	64 (46)	8 (8)	68 (49)

Hemos descontado para este análisis todos los casos parentéticos y las complementaciones que no sean de Infinitivo, así como todas las formas no personales del verbo. Igualmente no hemos tenido en cuenta una serie de casos (40) en los que la sintaxis no permite dilucidar si estamos ante un caso u otro, dado que el posible sujeto es neutro, etc., tanto en el uso perceptivo<sup>13</sup>, como en

<sup>13</sup> A. Ag. 414 s.: πόθω δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν, Ar. Lys. 867 ss.: ἀλλ' ἄχθομαι μὲν εἰσιών, ἔρημα δὲ εἶναι δοκεῖ μοι πάντα, τοῖς δὲ σιτίοις χάριν οὐδεμίαν οἶδ' ἐσθίων, Th. I 132, 3-4: τοῦ μέντοι Πausανίου ἀδίκημα καὶ τότε' ἐδόκει εἶναι, καὶ ἐπεὶ γε δὴ ἐν τούτῳ καθειστήκει, πολλῶ μᾶλλον παρόμοιον πραχθῆναι ἐφαίνετο τῇ παρούσῃ διανοίᾳ, Hipp. Art. 50, 55 ss.: Ἦν δὲ πρὸς τῷ ὁστέῳ δοκέη εἶναι τὸ φλάσμα, καὶ ἔτι νεαρὸν ἔη, καὶ μήπω σφακελίση τὸ ὁστέον, ἦν μὲν κάρτα ὀλίγον ἔη, οὕτω καίειν χρὴ ὥσπερ εἴρηται.



el locutivo<sup>14</sup>, pero no en el modal. El resultado, incluso presentando un equilibrio entre ambas construcciones, y, como buena muestra de que estamos en el Plano Objetivo, con clara preferencia por la explicitación del Dativo experimentante, se decanta claramente hacia un uso Modal de la Construcción Impersonal y hacia un uso Perceptivo de la Construcción Personal, mientras que en el uso Locutivo se equilibran ambas construcciones. Combinando estos datos con los que hemos considerado dudosos, por tratarse de neutros que no permiten aclarar ante qué construcción nos encontramos, el hecho de que no se presenten en el uso Modal permite suponer que se comportan más como auténticos casos de Construcción Personal. A destacar las pocas apariciones que ambas construcciones presentan en Eurípides, pero hay que tener en cuenta que este autor es el único en el que los casos del Plano Subjetivo (131) superan a los del Objetivo (128).

Sobre este aspecto, M<sup>a</sup> D. Jiménez<sup>15</sup> considera que “en la construcción personal la completiva de infinitivo expresa el modo y, por consiguiente, es de modalidad declarativa, en tanto que la completiva de una construcción impersonal es indiferente al modo y, por tanto, expresa un mensaje en la modalidad impersiva”, y lo demuestra en el hecho de que “sólo en las construcciones personales el infinitivo de la completiva de δοκεῖν va acompañado de ἄν, dado que en la Construcción impersonal es el verbo y no la completiva quien expresa la modalidad”. Su estudio se circunscribe a un corpus constituido por Tucídides, Lisias, Isócrates (10 discursos), Jenofonte (*Anábasis* I) y Sófocles (*Edipo Rey*), aunque no se distingue el uso locutivo del perceptivo. En nuestro corpus observamos el mismo comportamiento.

Pero es de destacar un uso muy particular que encontramos y que se presta a interpretaciones textuales: nos referimos a la fórmula μοι δοκῶ + infinitivo (14 casos) en todos los usos posibles y con bastante rentabilidad en Aristófanes:

<sup>14</sup> A. Ag. 1345 s.: ὦμοι μάλ' αἰδοῖς, δευτέραν πεπληγμένους. — τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰμώγμασιν, S. El. 442 s.: Σκέψαι γάρ εἰ σοι προσφιλῶς αὐτῇ δοκεῖ γέρα τάδ' οὖν τάφοισι δέξεσθαι νέκυς, E. Tr. 431 ss.: δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἷά νιν μένει παθεῖν ὡς χρυσὸς αὐτῷ τὰμὰ καὶ Φρυγῶν κακὰ δόξει ποτ' εἶναι, Ar. Eq. 1050: Ταυτὶ τελείσθαι τὰ λόγι' ἤδη μοι δοκεῖ, Th. II 8, 4: ἐν τούτῳ τε κεκωλύσθαι ἐδόκει ἐκάστω τὰ πράγματα ᾧ μὴ τις αὐτὸς παρέσται, Hipp. Morb. Sacr. 2, 1 s.: Τὸ δὲ νόσημα τοῦτο οὐδέν τί μοι δοκεῖ θεϊότερον εἶναι τῶν λοιπῶν.

<sup>15</sup> M<sup>a</sup> D. Jiménez, “Δοκεῖν + infinitivo: construcción personal e impersonal”, CFC 24, 1990, pp. 235-243.

	μοι δοκῶ + <b>infinitivo</b>
<b>USOS PERCEPTIVOS</b>	E. <i>Ba.</i> 918 s.: καὶ μὴν ὄραν μοι δύο μὲν ἥλιους δοκῶ, διςσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον. Ar. <i>Lys.</i> 319: Λιγνὺν δοκῶ μοι καθορᾶν καὶ καπνόν, ὦ γυναῖκες.
<b>USOS LOCUTIVOS</b>	E. <i>IT</i> 1029 s.: ἔχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξεύρημά τι. — ποῖόν τι; δόξης μετάδος, ὥς κἀγὼ μάθω. Ar. <i>Eq.</i> 617 ss.: ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων ἐργασάμεν' εἴθ' ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς· ὥς ἐγὼ μοι δοκῶ κἂν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν ὥστ' ἀκοῦσαι. Th. VI 38, 4-5: ... τοὺς δ' αὖ ὀλίγους τὰ μὲν ἐλέγχων, τὰ δὲ φυλάσσων, τὰ δὲ καὶ διδάσκων· μάλιστα γὰρ δοκῶ ἂν μοι οὕτως ἀποτρέπειν τῆς κακουργίας.
<b>USOS MODALES</b>	Ar. <i>Pax</i> 306 ss.: οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπως ἀπειπεῖν ἂν δοκῶ μοι τήμερον, πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν εἰς τὸ φῶς ἀνελκύσαι τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην. Ar. <i>Ra.</i> 1420 s.: Ὅπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσειν μέλλῃ τι χρηστόν, τοῦτον ἄξειν μοι δοκῶ.

Como vemos, es éste el único caso en el que encontramos una Construcción Personal en un uso modal, algo reservado a la Construcción Impersonal, y además obsérvese que en el uso modal aparece la partícula modal. De igual forma, aunque el uso modal en el Plano Subjetivo no se da, algunos casos han suscitado en algunos editores la necesidad de rectificar el texto: Veamos algunos ejemplos:

- A. *Ag.* 16-18: ὅταν δ' αἰεῖδεν ἡ μινύρεσθαι δοκῶ, ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος, κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων.
- S. *Ant.* 1102 s.: Καὶ ταῦτ' ἐπαινεῖς καὶ δοκεῖς παρειαθεῖν; — Ὅσον γ', ἄναξ, τάχιστα.
- Ar. *Eq.* 1311 s.: Ἦν δ' ἀρέσκη ταῦτ' Ἀθηναίοις, καθήσθαι μοι δοκῶ εἰς τὸ Θησεῖον πλεούσας ἢ πῖ τῶν σεμνῶν θεῶν.
- Ar. *Nu.* 1415: κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλάειν δοκεῖς;
- Ar. *V.* 176 ss.: ... ἐγὼ γὰρ ἡσθόμην τεχνωμένου. ἀλλ' εἰσιῶν μοι τὸν ὄνον ἐξάγειν δοκῶ, ὅπως ἂν ὁ γέρων μῆδὲ παρακύψῃ πάλιν.
- Ar. *Ach.* 994: Ἀλλὰ σε λαβὼν τρία δοκῶ γ' ἂν ἐτι προσβαλεῖν.

Ya en un artículo no precisamente reciente<sup>16</sup>, A.T. Murray llamaba la atención sobre algunos de estos ejemplos. Bien eliminando la desinencia de 2ª persona (y rectificar δοκεῖς por δοκεῖ), bien presuponiendo o eliminando un Dativo en forma personal se intenta hacer “regular” el significado sentido como impropio. Al respecto, Murray sugiere un sentido del tipo *I think best*, paralelo al de *it seems best*. Finalmente, concluye: “The ‘law’ is regarded as established that δοκῶ μοι expressing intention may take only

<sup>16</sup> A.T. Murray, “On a use of δοκῶ”, *CPh* 5, 1910, pp. 488-493.

fut. infin. or aor. infin. With ἄν.... I venture, however, to suggest that in some cases it may be worth considering whether the MSS reading should not be kept and defended on the ground that the phrase means, not ‘think I shall’ or ‘think I could (should)’, but merely ‘have a mind to’.”

Por último, una última característica dtáctica apreciamos en este verbo. Nos referimos a la transformación sintáctica en virtud de la cual la negación que debería aparecer en la completiva de infinitivo aparece en la oración principal (los generativistas lo denominan Transporte de Negación). El verbo δοκεῖν es un tipo de verbo que, como otros (“decir”, “querer”, etc.), presenta esta característica.

TRANSPORTE DE NEGACIÓN		
	PLANO SUBJETIVO	PLANO OBJETIVO
USOS PERCEPTIVOS	E.: 2 casos; Ar.: 2 casos	A.: 1 caso; S.: 3 casos; E.: 5 casos; Ar.: 2 casos; Th.: 6 casos; Hipp.: 1 caso.
	E. <i>Hipp.</i> 462 s.: πόσους δοκεῖς δὴ κάρτ' ἔχοντας εἶ φρενῶν νοσοῦνθ' ὀρώντας λέκτρα μὴ δοκεῖν ὄραν;	S. <i>OC</i> 1665 s.: Εἰ δὲ μὴ δοκῶ φρονῶν λέγειν, οὐκ ἂν παρείμην οἷσι μὴ δοκῶ φρονεῖν.
USOS LOCUTIVOS	E.: 3 casos	E.: 1 caso; Th.: 4 casos; Hipp.: 5 casos.
	E. <i>IT</i> 800 ss.: ᾧ συγκασιγνήτη τε καὶ ταῦτοῦ πατρὸς Ἀγαμέμνονος γεγῶσα, μὴ μ' ἀποστρέφου, ἔχουσ' ἀδελφόν, οὐ δοκοῦς' ἔξειν ποτέ.	Hipp. <i>Morb. Sacr.</i> 2, 1 ss.: Τὸ δὲ νοῦσημα τοῦτο οὐδέν τί μοι δοκεῖ θειότερον εἶναι τῶν λοιπῶν, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ ἄλλα νοσήματα.

Esta característica se da, por tanto, en el uso Perceptivo y, cuando se da en el locutivo, manifiesta una opinión poco intelectual y más perceptiva. Pero nunca se da en el uso Modal. Este valor afirmativo (“creo que sí”) queda claro, por ejemplo, en S. *OT* 484 s., por su oposición a ἀποφάσκοντα: Δεινὰ μὲν οὔν, δεινὰ ταρασσει σοφὸς οἰωνοθέτας, οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ' ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.

En este mismo apartado debemos de tratar los casos en que el verbo se utiliza como respuesta, ya afirmativa, ya negativa, al interlocutor con el que se habla:

- S. *El.* 546 s.: Οὐ ταῦτ' ἀβούλου καὶ κακοῦ γνώμην πατρός; δοκῶ μὲν, εἰ καὶ σῆς δίχα γνώμης λέγω.
- E. *And.* [668 ss.] κάκεινο νῦν ἄθρησον· εἰ σὺ παῖδα σὴν δούς τωι πολιτῶν, εἴτ' ἔπασχε τοιάδε, σιγῇ καθῆσ' ἄν; οὐ δοκῶ.

Tras todo este análisis estamos ya dispuestos a extraer algunas conclusiones. Insistimos en la estructuración que expusimos al principio, con tres Usos y dos Planos:

	PLANO SUBJETIVO	PLANO OBJETIVO
USOS PERCEPTIVOS	‘Aparentar’ ‘Fingir’	‘Aparentar’ ‘Tener fama de’
USOS LOCUTIVOS	‘Creer’	‘Parecer’
USOS MODALES	‘Querer’	‘Decidir’ ‘Decretar’

El Plano Objetivo viene marcado por la aparición del Dativo que expresa la persona experimentante, si bien en ocasiones puede prescindirse de él, aunque no son la más. El Plano Perceptivo viene marcado por la característica de poder experimentar la transformación sintáctica que denominamos Transporte de Negación. La Construcción Personal (y la posibilidad de aparición de la partícula *ὅτι* en la completiva) caracteriza los usos Locutivos y Perceptivos, que, en bloque, se oponen al uso Modal, marcado por la aparición de la Construcción Impersonal. El uso Modal es claramente un uso del Plano Objetivo (y quizá todo el verbo, a tenor de su etimología como deverbativo de *δέκομαι*), mientras que el uso Subjetivo puede que sea secundario, pero no por ello hemos de excluirlo, ni siquiera dentro del Plano Objetivo, especialmente si ello implica enmendar el texto (ya sea para que aparezca el verbo en forma impersonal o presuponiendo y/o eliminando un dativo de juicio).

# ECOS NOVELESCOS DE LA ODISEA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

CARLOS GARCÍA GUAL  
Universidad Complutense

*Para José García López*

Son numerosos los ecos de la *Odisea* homérica en la literatura española del siglo XX. Abundan en la poesía y en el teatro de los últimos decenios, como he señalado en alguna ocasión<sup>1</sup>, pero son bastante más escasos, por lo que conozco, en obras en prosa. Ciertamente no hay entre estos ecos ninguna obra tan resonante como la *Odisea* de N. Katsantsakis o la novela *Ulises* de James Joyce, o algunos famosos poemas de Cavafis y Seferis. Con todo, entre los relatos novelescos que ahora recuerdo me gustaría destacar dos: el de Agustí Bartra, *Odiseo*, de cuya primera edición castellana (México, Tezontle, 1955; la versión catalana original se publicó dos años antes) se cumple ahora medio siglo, y el más reciente de Antonio Prieto, *El ciego de Quíos* (Barcelona, Seix-Barral, 1996). Por encima de algún otro texto –como el bien conocido de Alvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*, de 1970<sup>2</sup>–, esos dos relatos tienen una intensa originalidad poética a la vez que un fuerte acento personal. De manera singular el de Bartra, que combina capítulos en prosa con poemas himnicos y una clara nostalgia por el mundo mediterráneo y odiseico. Pero también la novela de Prieto responde, como veremos, a un empeño personal de largo alcance.

Agustín Bartra, nacido en Barcelona en 1908 y fallecido en 1982, tuvo que expatriarse en nuestra guerra civil y escribió su *Odiseo* en su exilio en México al cabo de

---

<sup>1</sup> Cf. Las páginas finales de “Ulises” en C.G.G. *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2002, y, con sus notas bibliográficas, el documentado artículo de F. García Romero, “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, en *Analecta Malacitana*, 10, 2, 1997, pp. 513-1526).

<sup>2</sup> El relato novelesco de A. Cunqueiro tiene, como algunos otros pastiches suyos con referencias a textos antiguos, como, por ejemplo, *Un hombre que se parecía a Orestes* o, en otra tradición, *Merlín y familia*, una mezcla muy singular de rasgos antiguos con ambientes y costumbres galaicas, siendo estos últimos los que dominan la atmósfera y marcan la psicología de los personajes, por lo que no voy a referirme aquí a esta obra.

diez años de ausencia de su Cataluña natal<sup>3</sup>. La profunda nostalgia que impregna toda la obra se explica fundamentalmente por esa añoranza de la patria perdida y lejana. Gran poeta y excelente traductor de poesía, en catalán y castellano (e introductor en nuestra lengua de un texto mítico: el *Poema de Gilgamesh*), Bartra escribió esa nueva *Odissea* no por un afán de lucir su erudición clásica, sino por el anhelo de recrear una nueva narración de algunos episodios odiseicos, con acentos muy personales y una honda emotividad. “En una palabra, el mito homérico me interesaba en tanto que despertaba en mí vivencias que, inefablemente, se construían su peculiar visión y expresión. Por otra parte, si el símbolo de Ulises, el gran errante, tenía para mí una validez tan allegada, era porque el identificarme humanamente con él representaba una esencialidad dramática que me confirmaba. Y hasta había paralelismos estremecedores. Sólo mencionaré uno: los diez años de errabundez de Ulises, terminada su guerra, coincidían, casi día por día, con mis diez años de exilio.”

He leído varias veces este texto tan singular, compuesto de episodios breves, algunos en forma de diálogos teatrales —que podrían tal vez compararse con aquellos no menos poéticos y sugestivos *Diálogos con Leucó* que escribió Cesare Pavese<sup>4</sup>— y de poemas sueltos —que en su fervor pueden recordar a algunos pasajes de Katsantsakis. Como he apuntado, el relato es muy original, y tiene un fuerte colorido sentimental. Los encuentros de Ulises con Nausica, Circe, Calipso y Penélope, situados en el centro del libro, están narrados con una sensibilidad muy personal y una presentación tersa y dramática. Son muchos los puntos en que el narrador moderno se permite discrepar de la versión homérica, que en todo caso queda siempre sugerida como telón de fondo. Veamos, por ejemplo, el final del capítulo titulado “Penélope”, en donde recrea el reencuentro final entre ambos esposos. (Como trasfondo, queda la escena en el canto XXIII de la *Odissea*, tras la matanza de los pretendientes, en que Penélope se demora, cautelosa y desconfiada, en reconocer a su esposo, tras la larga ausencia, y, al final, es el lecho que Ulises construyó lo que sirve de signo concluyente a la anagnórisis final).

Copiaré unas líneas del texto de A. Bartra. El contraste con la escena homérica no es tan sólo de contenido, sino también de estilo. El relato recreado expresa una exaltación dramática y lírica ajena al antiguo poema, mucho más sobrio en lo sentimental. A la vez los detalles nuevos recargan de otros simbolismos el relato mítico. Así la destrucción del lecho que él mismo construyó antaño, puede significar que el reencuentro de Odi-

<sup>3</sup> Sobre A. Bartra y el conjunto de su obra, puede verse el libro de Anna Murià, *L'obra de Bartra*, Barcelona 1992.

<sup>4</sup> *Diálogos con Leucó* se publicó en 1947, y Bartra pudo conocer ese texto, tan sugerente e impregnado de espíritu clásico y de nostalgia e ironía. Hay en él dos diálogos sobre Odiseo: “La isla” (diálogo de Odiseo y Calipso) y “Las brujas” (de Circe y Leucótea), que son de los más logrados interesantes de ese magnífico libro, el que tenía sobre su mesa de noche Pavese cuando se suicidó en 1950. La traducción española de Esther Benítez está editada en Cesare Pavese, *Narrativa completa*, IV, Barcelona 1980. Sobre la importancia que Pavese daba al mito en su literatura véanse las páginas recogidas luego en Cesare Pavese, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, (Traducción de E. Di Fiori), Barcelona, 1987, pp. 307 y ss. y 347 y ss.)

seo y Penélope no va a fundarse sobre la antigua rutina, sino sobre un renacido amor, fervoroso y pujante.

“PENÉLOPE: Cuando por la mañana vi una nave meciéndose en la bahía, comprendí que habías llegado. (*Después de una pausa, casi gritando*) No me obligues a armar el antiguo lecho de nuestras bodas! ¡No podría hacerlo, Ulises!

ULISES: No lo encontrarías.

PENÉLOPE: ¿Qué quieres decir?

ULISES: Me he pasado la tarde astillando el lecho y sus raíces. Convertido así en un gran haz de leña, lo he llevado hasta la loma desde donde se otea el mar y le he prendido fuego. Por mucho rato la humareda se ha alzado negra y delgada, como una grieta en la urna azul de la tarde. No se veía ningún pájaro. He bajado hasta la playa por la senda de los tamariscos. Desnudo, dentro del agua, la faz vuelta hacia el cielo, me he dejado mecer por las olas. Luego he mirado la humareda. Colgaba del azul como una túnica desgarrada. Ni un pájaro. Ni a la derecha ni a la izquierda. Pensaba en ti. Al salir del agua, el poniente ensangrentaba el horizonte, sorbe la línea oscura de los pinares. A lo lejos chirriaban las ruedas de un carro. De pronto, recordando, me vuelvo hacia la columna de humo: modelada por el viento había tomado la forma de un gran árbol que llenaba el cielo con la profusión de sus ramas. En la más alta, como una flor abierta, brillaba la estrella de la tarde. Mi corazón quedó extasiado ante la maravilla. Lentamente, a medida que el cielo se oscurecía, las ramas se iban constelando; cuanto más se acercaban las sombras, más se alargaban y brillaban las ramas... ¡Apaga el candil, Penélope! ¡Levanta la cabeza! ¡Mira cómo reluce nuestro árbol de estrellas!

PENÉLOPE (*Muy lentamente*): ¡Lo has astillado todo, hasta las raíces!

ULISES: ¡Ven, Penélope!“

Bartra evoca en esas escenas unas sensaciones frescas e inmediatas, con vivaces colores y olores, nombra con frecuencia plantas y árboles de nuestras costas y dibuja el escenario de manera impresionista. En un tono muy distinto del lenguaje formulario homérico, atento sólo a lo esencial y mucho menos pictórico. Es muy revelador, por ejemplo, el capítulo que dedica, de unas seis páginas, a la muerte de Argos, el viejo perro de Ulises, que expira tras reconocer a su amo. Recordaré, para insistir en esos rasgos, unas cuantas líneas de los comienzos de este capítulo:

“Argos, tendido en el poyo del casal de Penélope, con la cabeza entre las patas estiradas, levantó los ojos hacia el cerro que tenía frente a sí, más allá de la alameda, y levantó la cola. Siempre y en todo lo primero era el olor. Esta vez le había llegado después de una mezcla de olores de madreselva, de mosto y de estiércol. Oler era recordar y conocer. El olor que llegaba del cerro, antes de traer a su instinto la seguridad de la aparición que anunciaba, fue para él como un deslumbramiento doloroso, como

una cabalgata de imágenes y sonos procedentes de su propio pasado y de reminiscencias ancestrales de la raza: hombres sombríos cubiertos de pieles que humeaban bajo los aguaceros, rayos del solo que caían como lluvia de oro de las ramas de gigantescos árboles en selvas interminables, cuchillos que brillaban como relámpagos, el sonido de los cuernos de caza que subía como sonora humareda, el olor de la sangre encima de una piedra que los sacrificios habían consagrado, el perfume del hinojo, las patas y los colmillos del jabalí que, en la agonía, se revolvió contra él y lo alcanzó en el talón...

Era *Su* olor. No cabía duda.”

La escena de la muerte de Argos, narrada en la *Odisea* con impresionante y sencilla emotividad, usando para la muerte del viejo perro algunas fórmulas empleadas otras veces para la muerte de un guerrero, cobra un énfasis emotivo distinto en estas páginas. Aquí se atiende, por largo espacio, a las sensaciones del animal que siente llegar a la vez a su amo y a la muerte, y a su visión de la patética escena, dándole, podemos decir, un cierto protagonismo, más allá del papel que el texto homérico le concede. (Recuerdo que Guillermo Cabrera Infante solía contra como anécdota cuánto le había impresionado, de niño, escuchar en la escuela a su maestro leer esta escena, tanto que decidió su amor por la literatura).

Pero, por otra parte, como ya dijimos, hay en este nuevo texto sobre el regreso de Odiseo un ferviente empeño lírico, que atraviesa los capítulos en prosa y se desboca en los poemas de fuerte tono himnico. Como en el “himno del mar”, mar helénico y mítico (pp. 216-7):

“¡Oh, el yunque del mar!  
 ¡Oh, el azul, infinito yunque del mar bajo los áureos martillos,  
 bajo los soles de la raza,  
 con la forja incesante de mitos y mareas y dioses perecederos.  
 Y risas a la sombra de los pórticos, y arcos iris uniendo horizontes y arenales!  
 ¡Oh, los aludes de soles,  
 la radiante simiente colmando la eterna matriz de la mar!  
 Y la luz y sus danzas  
 En los oteros diurnos: el núbil cuerpo desnudo de las mañanas  
 temblando dentro de las calas donde duermen la gaviota, la vela y el pino,  
 la esbelta virgen que huye  
 haciendo sonar címbalos de cielo, salpicada de espuma,  
 riendo y llorando,  
 con la mirada llena de cumbres  
 y los cabellos resplandecientes de garbino.  
 ¡Oh, la luz del mediodía que se inclina como un gran torso de trigo  
 atravesado por saetas de sal,  
 y que al atardecer se tiende a morir sobre las tranquilas dunas  
 con una rama de coral en el vientre!  
 ¡Oh, la cuna del mar!  
 ¡Oh, las líquidas eras,



la gran ágora eterna donde el viento, el adalid de los astros, extiende la sombra gigantesca del ciego que nació en siete ciudades...”

Ahí está, con todo su ímpetu imaginativo y metafórico, verbal y luminoso, el entusiasmo poético del gran poeta catalán, un gran poeta en la línea de la mejor tradición europea moderna, influido por Hölderlin y Rilke, y en clara sintonía con el Katsantsakis más lírico, y con Seferis, entre otros, con sus vibrantes resonancias helénicas. Pero, junto a ese fervor himnico, conviene destacar en sus prosas y sus poesías las abundantes referencias al paisaje mediterráneo, mucho más abundantes aquí que en el texto homérico, como ya era de esperar. (El sentimiento del paisaje es una característica de modernidad, viene del romanticismo sobre todo, y la evocación de las estampas odiseicas, con sus marinas, y sus árboles y plantas se presta bien a esas notas llenas de color y nostalgia).

Muy distinto es, desde luego, el tono narrativo con el que Antonio Prieto evoca la figura de Homero, en su novela *El ciego de Quíos*. Bajo su apariencia de “novela histórica”, este relato es algo más que un intento de recrear el mundo histórico del siglo VIII a.C.; es una reflexión novelesca sobre la construcción de la *Iliada* y la *Odisea* trazada con una cierta ironía y un fino sentido de la creación literaria que se nutre a la par de la tradición poética y de la propia experiencia. Es también una evocación de la Grecia antigua con sus trasfondos míticos, un juego con el tiempo y la experiencia poética. Sin descripciones arqueológicas ni precisiones históricas detalladas, pues no es una novela histórica, sino una evocación en clave personal del mundo homérico. Paisajes antiguos y fantasía se mezclan en esa reconstrucción de una peripecia vital, una biografía ficticia, de un poeta cuyo nombre es Homero, en un escenario mediterráneo y arcaico.

En la obra novelística del profesor Antonio Prieto abundan las referencias a los textos y personajes homéricos. Esa evocación de grandes figuras del pasado es uno de los elementos más destacados en la larga trayectoria de este escritor, catedrático de Literatura Española, y gran conocedor de la universal. Sus ideas acerca de la “fusión mítica” y “la poética de la mirada” sirven de soporte teórico a esa praxis noveladora, que juega con el mensaje perdurable del pasado a través de la gran literatura. Homero ha ejercido una “larga fascinación” en la obra de Antonio Prieto, desde los años setenta hasta su reciente novela *Todas las guerras*, que comienza evocando al poeta y la *Iliada*. *El ciego de Quíos* se inscribe en esa línea una reflexión humanista sobre la pervivencia de la literatura y sus personajes míticos. Como señala María Hernández Esteban: “En *El ciego de Quíos* con Homero se retoma al personaje que representa por excelencia el nacimiento de la literatura occidental, unido a la leyenda de su ceguera y a los escasos datos que de él se conocen y que le envuelven más aún en el misterio. Con él estamos en los orígenes de la literatura escrita como la forma más directa de apoyar el gran interés del autor por la palabra, que en esta novela es objeto de reflexión. Homero es el personaje idóneo para opinar sobre literatura, sobre poesía, y la ausencia de datos históricos le permiten al escritor construir una supuesta biografía del personaje a través de la cual exponer su propia reflexión.” (*op.cit.*, p. 460)

El cañamazo sobre el cual se dibuja esta biografía inventada ya estaba presente en otras novelas anteriores. Vuelvo a citar unas líneas de María Hernández: “Tanto *Secretum* como *Carta sin tiempo*, como *El ciego de Quíos*<sup>5</sup>, en su búsqueda común de una recepción adecuada, en su repetido manejo de mitos homéricos, en el valor concedido a las dicotomías vertebradas muerte/ inmortalidad, sueño / realidad, olvido/ palabra, son los textos que con mayor insistencia responden a necesidades expresivas comunes en toda una trayectoria que es, cada vez más, una reiterada búsqueda de unidad.” (*op.cit.*, p. 426).

La idea central, recurrente en los textos de Prieto, es la de la larga pervivencia del mito a través de la escritura, ese instrumento que permite fijar el instante y los recuerdos, y vencer así, mediante las palabras confiadas a la tradición literaria, el aspecto efímero de los hechos humanos. La poesía, especialmente la épica, requiere la herencia de una tradición heroica y, a la vez, la experiencia personal del poeta para dar expresión sentida y auténtica a sus personajes, para combinar los recuerdos del legado heroico con sus propias vivencias y sus propias imágenes del mundo. Homero es el primer aedo griego que tuvo el don de manejar el alfabeto, importado de Fenicia, y pudo así escribir, es decir, immortalizar con “el invento revolucionario de la escritura”, su relato poético. Homero, el señero patriarca de la literatura europea, hubo de vivir sus propias aventuras para darnos luego su *Iliada*, con su fuerte patetismo, y sobre todo esa *Odisea* novelesca de figuras vivaces y más cercanas al mundo real que los héroes bélicos del mundo micénico. Y esa trayectoria vital del aedo, nacido en la isla de Quíos y envejecido en la isla cercana de Íos, viajero y esclavo, remero durante años por el mar de color de vino, es lo que nos cuenta la novela.

Curiosamente *El ciego de Quíos* no llega a ser ciego hasta sus últimos años. Y tampoco se da a sí mismo el nombre de Homero hasta las últimas páginas del texto. La mirada es un elemento esencial en las novelas de Prieto, y aquí lo es de modo muy significativo. El nombre del poeta y su exacta ubicación en la historia importa menos. Conviene resaltar que los aspectos visuales, de color y movimiento, están muy vivazmente presentes en la poesía homérica, en contraste con el dato tradicional, pero más simbólico que real, de la ceguera del poeta, al que se le designa en el texto como “el peregrino” o “el viejo peregrino”. El uso de la escritura se revela como el arma esencial del poeta contra el poder del olvido, como instrumento para la trascendencia y como el vaso mágico donde puede recoger y combinar “el saber adquirido en la tradición y su propia andadura en la experiencia”.

“Creo que al peregrino no le importaba ya que se precisara con números los años que vivió ni contener en un nombre el lugar de su nacimiento. Sin embargo, la mirada de Ifigenia iluminaba aquellos años del siglo VIII antes de Cristo en los que la novedad de la escritura, superando el silabario micénico, colmaba de alegría a los hombres

---

<sup>5</sup> En sus dos excelentes ensayos: “El mundo mítico en la narrativa de Antonio Prieto” y “El ciego de Quíos o la mirada de la escritura” recogidos ahora en *El Texto en el texto. Lecturas de géneros literarios* (Universidad de Málaga, 2001, pp. 377-428 y 455-498), María Hernández analiza muy a fondo los aspectos esenciales de la narrativa de Antonio Prieto.

porque era descubrir algo maravilloso que podría combatir contra el silencio que imponía el paso del tiempo desgastando las narraciones orales. Era extraordinario que la mirada del mundo pudiera fijarse en unas letras; que la mirada hacia lo amado pudiera extenderse más allá del recitado oral, fiado a la memoria en unas tablillas amenazadas, y que incluso en aquella escritura pudiera soñarse o presentirse la intimidad lírica que no acabarían los años. Por este sentimiento, que era un don heredado de los dioses, el peregrino se había acogido al milagro de la escritura, y experimentó en ella la ansiedad de que contuviera no sólo la mirada de un mundo aristocrático y caballeresco que tenía su ideal en el pasado, sino la mirada interior que recitaba amor y pedía la creación de islas imaginadas.” (p. 27)

El peregrino nacido en Quíos cantará en sonoros hexámetros las hazañas de los famoso héroes que combatieron en Troya en su primer gran poema, y más tarde, tras sus viajes y su esclavitud y sus nostalgias amorosas, compondrá la *Odisea*, poema de su vejez. Todo de acuerdo con lo que ya había supuesto el Pseudo Longino en *Sobre lo sublime*<sup>6</sup>. En el poema de su vejez, el experimentado Homero se permitirá aportar nuevas figuras a los datos de la tradición heroica, introduciendo en la trama épica a personajes de su tiempo, como Eumeo y Euriclea, en homenaje a personas que él mismo ha conocido. Y es él quien hace de Ulises u Odiseo un héroe más moderno, un viajero errante y sufrido, como el mismo, un protagonista épico que es, ante todo, *polytlas* y *polytropos*. “Distintamente a Aquiles –confiesa–, que me lo enseñó la ilusión heroica, a Odiseo me lo mostró la experiencia de la vida, la necesidad de aferrarme a ella y amarla como Odiseo se agarró a las ramas de una higuera silvestre cuando Caribdis pretendía engullirlo. Es posible que por ello, para superar el tiempo de la realidad, Odiseo corra por los mares extraordinarias aventuras que Aquiles ni podía soñar, y también es posible que la historia de Odiseo continúe ampliándose y aparezca en Etolia, donde morirá ya viejo con los ojos cegados por la oscuridad. Odiseo es difícil de interpretar, incluso para los adivinos y los lectores de mentes.” (*op. cit.*, p. 168)

Los juegos intertextuales son frecuentes en estas páginas. El aedo sabe –como seguirán apareciendo luego– que ya existen otros relatos sobre Odiseo, pero que su figura persistirá inmortal y compleja en el mito. Pero, en el marco del viejo esquema mítico tradicional del héroe que vuelve de Troya en un *nostos* de múltiples aventuras y encuentros, Homero introduce a nuevos personajes, como Eumeo, el porquerizo fiel, figura de humilde condición, pero ejemplo de carácter noble y hospitalario. Eumeo es el esclavo más destacado de la literatura griega. Ciertamente, al contar su historia, se dice que era de origen noble, un príncipe raptado de niño, que acabó azarosamente vendido

---

<sup>6</sup> “Creo que la *Iliada*, escrita en la plenitud de su inspiración, fue compuesta toda ella desbordante de acción y de lucha, mientras que la *Odisea* es en su mayor parte narrativa, lo cual es una señal de vejez. Así en la *Odisea* se podría comparar a Homero con el sol en su ocaso, del que permanece la grandeza, pero no la intensidad... Más bien es como el Océano, cuando se repliega sobre sí mismo y fluye tranquilo en torno a sus propios límites. Solo aparecen ante nuestros ojos los reflujos de la grandeza de Homero y su vagar de aquí para allí en relatos fabulosos e increíbles.” (Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, 1979, pp. 164-5, traducción de José García López).

como esclavo, y comprado por el rey de Ítaca. La historia del porquerizo resulta sorprendentemente parecida a alguna de las falsas biografías de urgencia que Ulises se inventa en su disfraz de mendigo errante a su llegada a Ítaca. La hospitalidad y lealtad del fiel esclavo contrasta con la soberbia y falsía de los pretendientes y de las esclavas del palacio, y tanto uno como otros recibirán su justa recompensa final. El relato de la *Odisea* tiene una clara perspectiva moral, que coincide con el final feliz propio de los cuentos populares y no de la épica de los héroes con un destino muchas veces trágico. También Euriclea y Nausica son creaciones del poeta, en homenaje a ciertas muchachas a las que amó en distintos momentos de su vida, según la novela. La *Odisea* se adapta mucho mejor que la *Iliada* a esa idea de A. Prieto de que el poeta introduce en su obra figuras de su propio mundo, para salvarlas del olvido mediante su inclusión en la trama del relato épico, que la tradición transporta desde mucho atrás y que hora llevará, fijado por la escritura y enriquecido con la nueva versión y los nuevos personajes.

En definitiva, el motivo que atraviesa la novela de Prieto es el anhelo de mostrar cómo las vivencias del escritor se intentan salvar del olvido en la medida en que éste las inserta en la obra literaria llamada a perdurar en la gran literatura. “Lo que permanece lo fundan los poetas”, dijo Hölderlin. Y qué mejor ejemplo de ello que la figura patriarcal del primer poeta de Occidente. Pues ese empeño por salvarse del desgaste del tiempo y la oscuridad del olvido está ya en el corazón de la épica homérica, al menos en la *Odisea*, según la interpretación que aquí se ofrece en forma novelesca. Contra el poder destructor del tiempo, que todo lo vence, *chrónos pandamátor*, se alza el mito memorable, ahora afianzado mediante la escritura. Ese esfuerzo de salvar algo del efímero presente, de la propia experiencia personal, a través de la literatura no fue sólo un anhelo del ciego de Quíos, un narrador de perspicaz videncia, viajero por las islas rumorosas del Egeo antiguo, sino que es también algo que todo escritor, émulo de Homero, desea. De ahí que podamos advertir en *El ciego de Quíos* un claro matiz alegórico. Si en el *Odiseo* de Bartra el escritor siente una personal simpatía hacia el héroe exiliado y errante, aquí el novelista se siente íntimamente vinculado al peregrino que recreó la historia mítica de Ulises en esa inmortal y familiar y novelesca *Odisea*.

Odiseo sigue siendo el personaje antiguo con más frecuencia evocado en la literatura contemporánea, el más moderno de los héroes griegos, como se ha escrito a menudo<sup>7</sup>. Para dar un dato reciente, basta acudir a la excelente y muy actual antología *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica* (editada por P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, Llibros del Peixe, Gijón, 2005). Ulises y su regreso es el tema más citado desde muy variados y sugestivos enfoques, como muy bien destaca en su ensayo introductorio Pedro Conde<sup>8</sup>. Como he destacado alguna vez, la nostalgia y la ironía suelen impregnar esas alusiones y recreaciones modernas, y ahí hay claros ejemplos de uno

<sup>7</sup> Uno de los escritores que en su obra poética más han recurrido a recordar la *Odisea* y su héroe es J.L. Borges, como ya subrayé en el ensayo “Borges y los clásicos de Grecia y Roma” ahora inserto en *El descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, 1999, pp. 290-99.

<sup>8</sup> Pedro Conde Parrado, “Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo. La *Odisea* en verso”, *op. cit.*, pp. 79-100.

y otro matiz. Pero me gustaría acabar citando el por ahora último poemario castellano sobre la figura de Ulises. Es el melancólico y emotivo libro de Jacinto Herrero Esteban *La herida de Odiseo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2005, que me parece uno de los homenajes más sentidos y originales sobre motivos odiseicos.

Citaré, para concluir estas páginas con un tono poético, uno de sus poemas, y porque de algún modo vuelve al tema aquí tratado de la palabra perdurable del poeta, el titulado “El suplicante”, referido a cómo Odiseo perdona la vida al aedo Femio, que le suplica por su vida (*Odisea*, XXII, 344-6) en medio de la matanza de los pretendientes.

“Odiseo sabía que no muere  
un poeta. Cedió ante el suplicante,  
pues ¿quién, si no, diría de su hazaña  
que ha llegado hasta nosotros? La memoria  
custodia sus palabras, repetirlas  
es traerlos aquí; es una fiesta  
en libertad con rostros que admiramos.  
El fuego de un profeta no se extingue.  
Vibrará para siempre la belleza  
de un verso que aprendimos siendo niños.  
El dolor, la alegría, la tristeza  
del hombre y la arrogancia del potente,  
Ana Ajmátova, di: ¿podrás narrarnos  
tanto gemir? Y respondiste: puedo.”

El autor de la *Odisea* presenta en su obra a dos memorables aedos: el itacense Femio y el feacio Demódoco, sabio y ciego, y trata a ambos con simpático respeto. Homero, que no habla nunca de sí mismo en sus versos, nos ha dejado, sin embargo, en esas siluetas de dos profesionales del canto épico una imagen del poeta antiguo, venerable custodio de los mitos al servicio de los príncipes, inspirado por las Musas, en el que de algún modo se refleja su propia condición. Y éste es uno más de los muchos trazos atractivos de la *Odisea*, de tan inagotables sugerencias, de tantos y tantos ecos en la modernidad.

## TENER (O NO TENER) EL ARTE DE GLAUCO

FERNANDO GARCÍA ROMERO  
Universidad Complutense

Para mi contribución a este bien merecido homenaje que tributamos al profesor García López, he querido tratar una expresión proverbial griega antigua que se relaciona con uno de los ámbitos de estudio que de manera más brillante y continua ha abordado (y tengo la seguridad de que seguirá abordando) nuestro homenajeado en su larga y fructífera carrera: la música griega. Se trata de la expresión “el arte de Glauco” (Γλαύκου τέχνη), que se encuentra documentada tanto en fuentes literarias (Pl. *Phaed.* 108d) como en fuentes eruditas (paremiógrafos, lexicógrafos y escolios). Nos proponemos estudiar en concreto el sentido en el que se utilizaba tal expresión proverbial y las informaciones que nos transmiten nuestras fuentes sobre la identidad de ese Glauco, cuyo arte le hizo proverbial.

Veamos en primer lugar las explicaciones que nos ofrecen nuestras fuentes eruditas:

- Zenobius Vulgatus 2.91<sup>1</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἡ ἐπὶ τῶν ῥαδίως κατεργαζομένων, ἢ ἐπὶ τῶν πάνυ ἐπιμελῶς καὶ ἐντέχνως εἰργασμένων. Ἰππασος γάρ τις κατεσκεύασε χαλκοῦς τέτταρας δίσκους οὕτως ὥστε τὰς μὲν διαμέτρους αὐτῶν ἴσας ὑπάρχειν, τὸ δὲ τοῦ πρώτου δίσκου πάχος ἐπίτριτον μὲν τοῦ δευτέρου, ἡμιόλιον δὲ τοῦ τρίτου, διπλάσιον δὲ τοῦ τετάρτου, καὶ κρουμένους ἐπιτελεῖν συμφωνίαν τινα. καὶ λέγεται Γλαῦκον ἰδεῖν τοὺς ἐπὶ τῶν δίσκων φθόγγους πρώτων.
- Zenobius Athous 3.167<sup>2</sup>: οὐχ ἡ Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν εὖ εἰργασμένων καὶ δυσκατανοήτων. Γλαῦκος γάρ τις ἐγένετο Σάμιος δημιουργός, ὃς πρῶτος σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρεν.
- Pseudo-Diogenianus 4.8<sup>3</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν μὴ ῥαδίως κατεργαζομένων. ἀπὸ Γλαύκου Σαμίου, ὃς πρῶτον κόλλησιν ἐφεῦρε σιδήρου. ἡ ἐπὶ τῶν τεχνικῶς κατεσκευασμένων.

<sup>1</sup> E.L. Leutsch – F.G. Schneidewin, *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, Göttingen, 1839-1851 (reimpr. Hildesheim, 1958), vol. I.

<sup>2</sup> E. Miller, *Mélanges de littérature grecque*, París, 1868 (reimpr. Amsterdam, 1965), pp. 341-384 (cf. Leutsch-Schneidewin, I 341). La Colección Atos está siendo magistralmente editada y comentada por W. Bühler, *Zenobii Athoi proverbia*, Göttingen 1982 ss., pero nuestro proverbio no ha sido aún recogido en los tres volúmenes publicados hasta la fecha.

<sup>3</sup> Leutsch-Schneidewin, vol. I.

- *Collectio Coisliniana* 80<sup>4</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν εὐμηχάνων καὶ ῥαδίως κατεργαζομένων, ἀπὸ Γλαύκου τινος Σαμίου, ὃς πρῶτον κόλλησιν εὗρε καὶ ἄλλα πολλὰ εὐμέθοδα ἐτεχνάσατο.
- *Collectio Bodleiana* 313<sup>5</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν πάνυ ἐπιμελῶς καὶ ἐντέχνως εἰργασμένων.
- Macarius 2.100<sup>6</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν λίαν ἐντέχνων.
- Apostolius 5.45<sup>7</sup>: Γλαύκου τέχνη· ἐπὶ τῶν μὴ ῥαδίως κατεργαζομένων. ἡ ἐπὶ τῶν πάνυ ἐπιμελῶς καὶ ἐντέχνως εἰργασμένων. ἐπειδὴ οὗτος εὗρε σιδήρου κόλλησιν, Χίος ὢν.
- Hesychius γ 616 Latte: παροιμία ἐπὶ τῶν ῥαδίως κατεργαζομένων· Διονυσόδωρος δὲ τὴν περὶ τὸν σιδήρον κόλλησιν. Γλαῦκος γὰρ Χίος σιδήρου κόλλησιν εὗρεν.
- Suidas γ 282 Adler: ἐπὶ τῶν ῥαδίως κατεργαζομένων· ἀπὸ Γλαύκου τινος Σαμίου, ὃς πρῶτος σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρεν.
- *Scholia in Platonis Phaed.* 108d Greene: ἡ ἐπὶ τῶν μὴ ῥαδίως κατεργαζομένων, ἡ ἐπὶ τῶν ἐμμελῶς καὶ ἐντέχνως εἰργασμένων. "Ἰππασος γάρ τις κατεσκεύασε χαλκοῦς τέτταρας δίσκους οὕτως ὥστε τὰς μὲν διαμέτρους αὐτῶν ἴσας ὑπάρχειν, τὸ δὲ τοῦ πρώτου δίσκου πάχος ἐπίτριτον μὲν τοῦ δευτέρου, ἡμιόλιον δὲ τοῦ τρίτου, διπλάσιον δὲ τοῦ τετάρτου, κρουομένους δὲ ἐπιτελεῖν συμφωνίαν τινα. καὶ λέγεται Γλαῦκον ἰδόντα τοὺς ἐπὶ τῶν δίσκων φθόγγους πρῶτον ἐγχειρῆσαι δι' αὐτῶν χειρουργεῖν, καὶ ἀπὸ ταύτης τῆς πραγματείας ἔτι καὶ νῦν λέγεσθαι τὴν καλουμένην Γλαύκου τέχνην. μέμνηται δὲ τούτου Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως, καὶ Νικοκλῆς (ν. l. Τιμοκλῆς) ἐν τῷ περὶ θεωρίας, ἔστι δὲ καὶ ἑτέρα τέχνη γραμμάτων, ἣν ἀνατιθέασι Γλαῦκω Σαμίῳ, ἂφ' ἧς ἴσως καὶ ἡ παροιμία διεδόθη. οὗτος δὲ καὶ σιδήρου κόλλησιν εὗρεν, ὥς φησιν Ἡρόδοτος.

Como es habitual en este tipo de textos que han conocido una transmisión tan accidentada y compleja<sup>8</sup>, en las explicaciones de los diversos testimonios no faltan las ambigüedades, las inconsecuencias e incluso las contradicciones en lo que respecta a las informaciones tanto sobre el sentido que tenía la expresión proverbial Γλαύκου τέχνη como sobre su origen. Por lo que se refiere al sentido de la expresión, podemos observar que unas veces se nos dice que “el arte de Glauco” se aplicaba a propósito de aquello cuya realización requiere gran destreza, a causa de su propia dificultad (ἐπὶ τῶν

<sup>4</sup> Th. Gaisford, *Paroemiographi Graeci*, Oxford, 1836 (reimpr. Osnabrück, 1972).

<sup>5</sup> Gaisford, *op. cit.*

<sup>6</sup> Leutsch-Schneidewin, vol. II.

<sup>7</sup> Leutsch-Schneidewin, vol. II. La explicación coincide con Phot. γ 125 Theodoridis, donde sin embargo se omite la referencia final a Glauco de Quíos.

<sup>8</sup> Véase al respecto sobre todo Bühler, *Zenobii Athoi proverbia*, vol. I; K. Rupprecht, art. “Paroimiographoi”, en Pauly-Wissowa XVIII.4, 1949, cols. 1735-1778; y el resumen que ofrecemos en R. Mariño – F. García Romero, *Proverbios griegos. Menandro: Sentencias*, Madrid, 1999, pp. 11 ss.

μη ῥαδίως κατεργαζομένων: schol. Pl. *Phaed.* 108d, Phot. γ 125, Ps.Diogenian. 4.8, Apostol. 5.45; ἐπὶ τῶν εὖ εἰργασμένων καὶ δυσκατανοήτων: Zen. Athous 3.167); en cambio, en otras ocasiones se nos asegura que se decía justamente en sentido contrario, a propósito de aquello que puede llevarse a cabo sin dificultad (ἐπὶ τῶν ῥαδίως κατεργαζομένων: Zen. Vulg. 2.91, Hsch. γ 616, Suid. γ 282; cf. Collec. Coisl. 80). E incluso en algún caso parecen presentarse como alternativas ambas opciones, aparentemente contradictorias entre sí (Zen. Vulg. 2.91, Collec. Coisl. 80).

Podríamos intentar resolver estas contradicciones suponiendo que quien posee una destreza excepcional, como el Glauco del proverbio, puede llevar a cabo con aparente facilidad incluso lo que es difícil, de manera que la misma expresión hubiera podido aplicarse tanto a lo que requiere gran habilidad como a lo que se realiza sin dificultad. Sin embargo, en mi opinión es más probable que se trate de un problema de transmisión textual, sobre el cual nos puede orientar un pasaje del *Fedón* platónico, que nos documenta el uso de nuestro proverbio dentro de un contexto y no de manera descontextualizada como sucede en el caso de nuestras fuentes eruditas. En efecto, en *Fedón* 108d Sócrates y el pitagórico Simmias de Tebas conversan sobre los relatos que circulan entre la gente a propósito del viaje del alma al Más Allá, acerca de los cuales comenta Sócrates lo siguiente: ἀλλὰ μέντοι, ὦ Σιμμία, οὐχ ἡ Γλαύκου τέχνη γέ μοι δοκεῖ εἶναι διηγῆσασθαι ἃ γ' ἐστὶν ὡς μέντοι ἀληθῆ, χαλεπώτερόν μοι φαίνεται ἡ κατὰ τὴν Γλαύκου τέχνην (“pues bien, Simmias, no me parece a mí que se requiera el arte de Glauco para referir esos relatos; en cambio, demostrar que son verdaderos me parece demasiado arduo, incluso para el arte de Glauco”).

Este pasaje testimonia que, sin duda, la expresión proverbial Γλαύκου τέχνη podía emplearse también en formulación negativa: “no se necesita el arte de Glauco” para realizar una tarea que es sencilla. Obsérvese al respecto que en la colección de proverbios que llamamos Zenobius Athous el lema aparece con esa formulación negativa (οὐχ ἡ Γλαύκου τέχνη), aunque la explicación ἐπὶ τῶν εὖ εἰργασμένων καὶ δυσκατανοήτων correspondería más bien a una expresión positiva Γλαύκου τέχνη. Es posible, entonces, que en la glosa original se recogiera esta doble posibilidad de utilizar el proverbio con formulación positiva o negativa, cada una con su correspondiente explicación. Luego, la accidentada transmisión que han conocido las colecciones de proverbios griegos antiguos que han llegado hasta nosotros (las cuales son resúmenes de resúmenes de otros resúmenes anteriores, y ese proceso ha producido que tanto los lemas como las explicaciones presenten a menudo problemas textuales o de interpretación, como consecuencia de los sucesivos recortes o de la yuxtaposición, no siempre feliz, de fuentes diversas) habría provocado que, como ha ocurrido con cierta frecuencia<sup>9</sup>, lo que hemos conservado nosotros haya sido una información contradictoria en la cual, como en el caso citado de la colección Atos, ni siquiera terminan de casar bien el lema y la explicación.

<sup>9</sup> Véase al respecto nuestro trabajo “Algunos problemas textuales en la transmisión del *Corpus Paroemiographorum Graecorum*”, *Synthesis* (Argentina) 6, 2000, pp. 99-112, donde se remite a la bibliografía correspondiente.



La segunda cuestión que se nos plantea es el origen de la expresión proverbial que estamos comentando, para el cual nuestras fuentes ofrecen varias posibilidades. Un catálogo de las mismas (no exento de problemas textuales y ambigüedades) encontramos en el epítome de la obra del obispo Marcelo de Ancira (de la primera mitad del siglo IV a.C.) *Περὶ τῶν παρ' Ἑλληνισι παροιμιῶν*, que se conserva en el escrito *Contra Marcelo* de Eusebio<sup>10</sup>:

αὐθὶς τε ἐτέρας παροιμίας ὑπὸ πλείστων τῶν παρ' αὐτοῖς σοφῶν ἐν πλείστοις καὶ διαφόροις βιβλίοις εἰρημένης, τίνα περὶ αὐτῆς γεγράφασιν οἱ τὰς παροιμίας ἐρμηνεύσαι προελόμενοι ἀναγκαῖον ἐν τῷ παρόντι μνημονεύσαι, [ἀλλ'] ἵνα ἐλέγχωμεν Ἀστέριον καὶ ἀπὸ τῶν ἔξωθεν αὐτῶν μαθημάτων, εἰδὸτα μὲν ἀκριβῶς τὸ τῆς παροιμίας ἐξαιρετον, ἐν δὲ τῷ παρόντι ἄγνοιαν προσποιηθέντα, ἵνα τὸ ἑαυτοῦ βούλημα διὰ τῆς τοῦ παροιμιώδους ῥητοῦ χρήσεως πιθανῶς κατασκευάζειν δόξῃ. ἔστι δὲ Γλαύκου τέχνη ταύτης οἱ ἔξωθεν σοφοὶ τῆς παροιμίας μνημονεύσαντες διαφόρως αὐτὴν ἐξηγήσαντο· ὁ μὲν γὰρ αὐτῶν τις ἔφη, Γλαῦκόν τινα ἐπιστήμονα τέχνης τινος γεγονότα<sup>11</sup>, πολλῶν οὖσαν θαυμασιωτάτην ἀπολέσθαι ἅμα ἐκείνῳ κατὰ θάλατταν, μηδενός πω διακηκοῦτος αὐτῆς. ἕτερος τὴν ἐπ' ἄκρον μουσικῆς ἐμπειρίαν μαρτυρήσας τῷ Γλαύκῳ, τοὺς κατασκευασθέντα ὑπ' αὐτοῦ δίσκους χαλκοὺς φησὶ τέσσαρας πρὸς τὸ ἐμμελῆ τινα τῆς κρούσεως τὴν συμφωνίαν τῶν φθόγγων ἀποτελεῖν, ἐνθεν τε εἰρῆσθαι τὴν παροιμίαν. ἄλλος δὲ τις Ἀλυστικῶν ἀναθημάτων φησὶ ἀνακεῖσθαι κρατῆρα καὶ ὑποκρατήριον θαυμάσιον, Γλαύκου Χίου ποίημα. ἕτερος δὲ Γλαῦκον αὐτὸν ἀναθεῖναι εἰς Δελφοὺς τρίποδα χαλκοῦν, οὕτω δημιουργήσαντα, τοῖς παχέως τε κρουμένου, τοὺς τε πόδας, ἐφ' ὧν βέβηκε, καὶ τὸν ἄνω περικείμενον καὶ τὴν στεφάνην τὴν ἐπὶ τοῦ λέβητος καὶ τὰς ῥάβδους διὰ μέσου τεταγμένας φθέγγεσθαι λύρας φωνῇ. καὶ αὐθὶς ἕτερος ἀπὸ Γλαύκου τινος δόξαντός τι πλέον πεποιηκέναι, εἰρῆσθαι τὴν παροιμίαν κτλ.

Así pues, se nos dice en este texto que los eruditos antiguos discutieron largo y tendido sobre el proverbio “el arte de Glauco”, a propósito de cuyo origen propusieron diversas hipótesis. Ese tan hábil Glauco que se hizo proverbial podría haber sido:

1) “Un cierto Glauco, conocedor de un arte maravilloso, que murió con él en el mar, ya que nadie lo había aprendido”. Se trata sin duda del pescador beocio Glauco de Antedón, quien al comer cierta hierba quedó transformado en dios marino dotado de poderes proféticos. Esta explicación no se encuentra recogida en nuestras fuentes paremiográficas y lexicográficas y no ha conocido gran aceptación entre la erudición moderna<sup>12</sup>. Ciertamente, no sería en principio extraño que este Glauco hubiera dado

<sup>10</sup> XXIV 746 Migne, recogido en Leutsch-Schneidewin, I pp. XXI-XXIII.

<sup>11</sup> *Post γεγονότα fortasse excidit εὐδοκιμῆσαι vel simile verbum* (Leutsch-Schneidewin).

<sup>12</sup> Por ella se inclinó M. Wohlrab, *Platonis dialogi*, Leipzig, 1887-1902, a quien ha seguido recientemente E.A. Ramos Jurado, *Platón: Apología de Sócrates, Fedón*, Madrid, 2002, p. 201.

origen a una expresión proverbial como la que estudiamos<sup>13</sup>, y de hecho es el protagonista del proverbio Γλαῦκος φαγὼν πόαν οἰκεῖ ἐν θαλάττῃ, recogido en Apostol. 5.49<sup>14</sup>. No obstante, dado que la τέχνη a la que alude el proverbio requiere una destreza sobresaliente, me parece difícil que pueda designarse con ese término el conocimiento casual de una hierba que proporciona la inmortalidad, y tampoco creo que la posesión de un arte profético adquirido tal como Glauco de Antedón lo obtuvo (si a él se refiere el término τέχνη) reúna esos requisitos de destreza y habilidad especiales a los que apunta la expresión Γλαύκου τέχνη.

2) El músico y musicólogo pitagórico Glauco de Regio, autor hacia el año 400 a.C. de un tratado *Sobre los poetas y músicos antiguos*, fuente importante para el *Sobre la música* atribuido a Plutarco<sup>15</sup>. Los escolios a Pl. *Phaed.* 108d y Zen. Vulg. 2.91 nos indican que Glauco de Regio no se limitó a teorizar sobre la música, sino que demostró también excepcionales habilidades como instrumentista<sup>16</sup>: “Un tal Hípaso<sup>17</sup> construyó cuatro discos de bronce de manera que sus diámetros fueran iguales, pero el espesor del primer disco fuera un tercio mayor que el del segundo, una vez y media mayor que el del tercero y el doble que el del cuarto, y que al ser golpeados sonaran con una cierta armonía. Y se dice que Glauco advirtió el sonido de los discos y fue el primero que intentó tocar con ellos, y que a partir de esa actividad todavía hoy se habla del llamado

<sup>13</sup> Recuérdense la (o las) tragedias que Esquilo dedicó a este personaje (fr. 25 y ss. Radt). Estobeo cita por tres veces una tragedia de Eurípides a la que llama *Glauco*; quizá esas tres referencias se refieran al *Poliido* euripideo, con lo que ese Glauco sería el hijo de Minos y no nuestro pescador beocio. Desconocemos, por otro lado, los argumentos respectivos de los *Glaucos* cómicos de Anaxilas, Antífanos y Eubulo (por Glauco el hijo de Minos se inclina R.L. Hunter, *Eubulus. The fragments*, Cambridge, 1983, pp. 110-112).

<sup>14</sup> Véase también *Appendix Proverbiorum* 2.72, con la nota de Leutsch-Schneidewin (I 408), quienes editan en ese lugar un proverbio que Hsch. € 3989 y Suid. € 1824 recogen con la variante ἔξω Γλαῦκε.

<sup>15</sup> Cf. J. García López – A. Morales, *Plutarco. Obras morales y de costumbres. XIII*, Madrid, 2004, pp. 14 ss. Véase también S. Michaelides, *The music of Ancient Greece. An encyclopaedia*, Londres, 1978, p. 124. Se refieren a nuestro proverbio tanto F. Jacoby, art. “Glaukos 36”, en *Pauly-Wissowa* VII.1, 1910, cols. 1417-1420, como S. Fornaro – Th. Heinzi, art. “Glaukos von Rhegion”, en *Neue Pauly* IV, p. 1094.

<sup>16</sup> Cf. A. Barker, *Greek musical writings II: harmonic and acoustic theory*, Cambridge, 1989, pp. 30-31: “here [en el esolio a Platón] he is represented as a practising musician rather than a historian and critic: hence his proverbial skill”. Véase también W. Burkert, *Lore and science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Mass.), 1972, pp. 206 y 377; M.L. West, *Ancient Greek music*, Oxford, 1992, pp. 128 y 134.

<sup>17</sup> El también pitagórico Hípaso de Metaponto llevó a cabo sus experimentos musicales hacia 500 a.C.; a ellos se refiere (aunque su descripción difiere de la que ofrecen las fuentes que hemos citado) Teón de Esmirna en su tratado sobre aritmética, astronomía y armonía musical, compuesto en la primera mitad del siglo I p.C.; véase p. 97 de la edición de J. Dupuis, París, 1892 (reimpr. Bruselas, 1966). Sobre Hípaso, además de la bibliografía citada, pueden consultarse A.J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt, 1977, p. 14; G. Comotti, *Historia de la música I: la música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1986, p. 25.

‘arte de Glauco’. Lo menciona Aristóxeno en *Sobre la audición musical* [fr.90] y Nicoles en *Sobre la teoría*<sup>18</sup>. J. Burnet<sup>19</sup> considera que es ésta la explicación más verosímil (aun siendo la “más complicada”) para el origen de nuestro proverbio.

3) Glauco de Quíos<sup>20</sup>, un contemporáneo de Aliates de quien se dice que inventó la soldadura del hierro<sup>21</sup>. Hesiquio (γ 616) atribuye al discípulo de Aristarco Dionisodoro<sup>22</sup> esta explicación para el origen del proverbio, la cual se encuentra recogida por muchos testimonios antiguos (Zen. Athous 3.167, Collec. Coisl. 80, Apostol. 5.45, Ps.Diogenian. 4.8, Suid. γ 282, Hsch. γ 616, schol. Pl. *Phaed.* 108d)<sup>23</sup> y ha sido la más seguida también por los estudiosos modernos. Ya Heródoto (1.25.2; cf. Paus. 10.16.1) habla con admiración de las habilidades metalúrgicas de Glauco de Quíos cuando nos dice que el lidio Aliates “después de haber superado su enfermedad ofrendó en Delfos (el segundo de esa familia que lo hizo) una gran cratera de plata y un soporte de cratera de hierro soldado, cosa digna de verse entre todas las ofrendas que hay en Delfos, obra de Glauco de Quíos, el único de todos los hombres que descubrió el modo de soldar el hierro”.

4) En el pasaje de Eusebio-Marcelo se señala como cuarta posibilidad la hipótesis de otro erudito anónimo, según la cual el proverbio habría tenido su origen en ese mismo Glauco de Quíos, que habría ofrendado en Delfos un trípode de bronce, construido de tal modo que podía sonar como una lira. El texto está corrupto y ninguna otra información tenemos al respecto (ni Heródoto ni Pausanias comentan nada de eso, a pesar de que éste último nos ofrece una descripción pormenorizada del soporte). Personalmente nos parece que esta cuarta opción pudiera ser una “contaminación” de las hipótesis segunda y tercera (es decir, la cratera y el soporte construidos por Glauco de Quíos mezclados con los discos musicales de Glauco de Regio), quizá favorecida por

<sup>18</sup> L. Cohn, *Untersuchungen über den Quellen den Plato-Scholien*, Leipzig, 1884, pp. 836 ss., atribuye la explicación a Lucilo de Tarres, uno de los eruditos fundamentales en la transmisión del *Corpus Paroemiographorum Graecorum*. Sobre su aportación, véase A. Linnenkugel, *De Lucillo Tarrhaeo epigrammatum poeta, grammatico, rhetore*, Paderborn, 1926; O. Crusius, *Analecta critica ad paroemiographos Graecos*, Leipzig, 1883 = *Corpus Paroemiographorum Graecorum. Supplementum*, Hildesheim, 1991<sup>2</sup>, II 93 ss.; K. Rupprecht, “Paroimiographoi”, cols. 1750 ss.; Bühler, *Zenobii Athoi proverbia*, I 36 ss.; R. Tosi, “La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina ed il loro sviluppo successivo”, en F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l’époque hellénistique et romaine*, Vandoeuvres-Ginebra, 1993, pp. 190 ss.; Mariño-García Romero, *Proverbios griegos*, pp. 23 ss.

<sup>19</sup> *Plato’s Phaedo*, Oxford, 1911, pp. 128 y 150.

<sup>20</sup> El origen samio que le atribuyen algunas de nuestras fuentes creemos que puede deberse a una confusión con el gramático al que aludiremos en el apartado 5).

<sup>21</sup> Sobre los pormenores técnicos de esa invención, véase H. Hodges, *Technology in the Ancient World*, Londres, 1970, pp.160-163; W.W. How – J. Wells, *A commentary on Herodotus*, Oxford, 1928<sup>2</sup> (reimpr. 1989), I 65; D. Asheri – V. Antelami, *Erodoto. Le storie. I*, Milán, 1991<sup>3</sup>, p. 278. Cf. también C. Robert, art. “Glaukos 46”, en Pauly-Wissowa VII.1, 1910, cols. 1421-1422.

<sup>22</sup> Dionisodoro es mencionado en otras ocasiones por nuestras fuentes como comentarista de proverbios (véase sobre todo Plu. *Arat.* 1.1). Cf. Mariño – García Romero, *Proverbios griegos*, p. 21.

<sup>23</sup> Véase también Lib. *Or.* 64.20, IV 433 Foerster.

el carácter proverbial de otros calderos bronceos musicales que se hallaban en otro santuario oracular, el de Zeus en Dodona; en efecto, nuestras fuentes paremiográficas y lexicográficas (Zen. Vulg. 6.5, Zen. Athous 1.2, Collec. Coisl. 116 = Suid. δ 1445, Ps.Diogenian. 8.32, etc.) recogen el proverbio τὸ Δωδωναῖον χαλκεῖον, que se decía de quienes hablan mucho y no callan.

5) La quinta y última referencia es tan imprecisa que apenas cabe más que citarla: “y otro por su parte (afirma) que (el proverbio) viene de un tal Glauco, de quien se dijo que había hecho algo importante”. Leutsch-Schneidewin<sup>24</sup> se preguntan si esta oscura referencia puede tener algo que ver con la no menos enigmática noticia de los escolios a Platón, donde leemos: ἔστι δὲ καὶ ἑτέρα τέχνη γραμμάτων, ἣν ἀνατιθέασι Γλαύκῳ Σαμίῳ. Muy poco se sabe de un gramático llamado Glauco de Samos, autor de un tratado sobre acentos y prosodia; se le suele situar en época prealejandrina, pero es difícil que pueda ser anterior a Platón<sup>25</sup>.

De todas las posibilidades apuntadas, las más verosímiles nos parecen, con mucho, la segunda y la tercera; en concreto la tercera hipótesis, la que encuentra el origen del proverbio en el arte metalúrgica de Glauco de Quíos, nos resulta la más convincente y es, además, la mejor documentada. No obstante, en el pasaje citado del *Fedón* platónico Sócrates conversa con un interlocutor cercano al pitagorismo como es Simmias, y no sería entonces descartable la idea de que Platón hiciera que Sócrates usara “irónicamente” un proverbio supuestamente protagonizado por un pitagórico como Glauco de Regio<sup>26</sup>. Ello no significaría necesariamente que ése fuera el verdadero origen de la expresión proverbial Γλαύκου τέχνη, sino, en el mejor de los casos, que Platón creía que ése era su origen.

<sup>24</sup> Vol. I, p. XXII.

<sup>25</sup> Cf. B.A. Müller, art. “Glaukos 44”, en Pauly-Wissowa VII.1, 1910, col. 1422. S. Fornaro, art. “Glaukos von Samos”, en *Neue Pauly* IV, pp. 1094-1095, cree verosímil que los escolios a Platón se refieran a este gramático samio.

<sup>26</sup> Cf. Burnet, *loc. cit.*

## QVASI QUODDAM SALVTARE SIDVS (PL III [11] 2,3): EL TÓPICO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

M<sup>a</sup> PILAR GARCÍA RUIZ  
Universidad de Navarra

La *Gratiarum actio* de Claudio Mamertino al emperador Juliano, uno de los doce discursos que forman la llamada colección de *Panegíricos Latinos*<sup>1</sup>, es un breve pero interesante documento para el conocimiento de algunos aspectos de la personalidad del emperador Juliano y de su política de propaganda en los primeros momentos de su breve reinado. En la solemne ceremonia de investidura de nuevos cónsules del primero de enero del año 362, Mamertino pronuncia su discurso de acción de gracias por su nombramiento y el del general Nevita.

La fama de las victorias de Juliano como César había suscitado la envidia del emperador Constancio. En febrero del 360 las tropas de Juliano le habían proclamado Augusto en París. Mamertino en los capítulos dedicados a las gestas militares de Juliano oculta intencionadamente que el verdadero objetivo de la expedición a través del Danubio era la lucha por el reino<sup>2</sup>. La muerte de Constancio II, acaecida en Mosupcrena (Cilicia) el 3 de noviembre de 361<sup>3</sup>, había evitado una guerra entre ambos. En el lecho de muerte, Constancio había declarado heredero a su primo y este había entrado en Constantinopla, la capital imperial, el once de diciembre entre aclamaciones de la multitud y muestras de respeto del Senado<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Forman parte del *corpus* el *Panegírico* de Plinio (*PL* I; del año 100 d.C.) como modelo y 11 más pronunciados entre los años 289 a 389 d.C., conservados por la traducción manuscrita en un orden singular (de ahí que –según viene siendo costumbre– se citen con doble numeración: el número romano hace referencia a la ordenación del corpus, el árabe al criterio cronológico): *PL* II (12) de Latinio Pacato a Teodosio (Roma, 389 d.C.); III (11) de Claudio Mamertino a Juliano (Constantinopla, 362 d.C.); IV (10) de Nazario a Constantino (Roma, 321 d.C.); V (8) *incerti auctoris* a Constantino (Tréveris, 312 d.C.); VI (7) *incerti auctoris* a Constantino (Tréveris, 310 d.C.); VII (6) *incerti auctoris* a Maximiliano y Constantino (¿Tréveris?, 307 d.C.); VIII (5) *incerti auctoris* a Constancio (Cloro) César (¿Tréveris?, 297/8 d.C.); IX (4) de Eumenio *pro instaurandis scholis* (Autún, 297/8 d.C.); X (2) de Mamertino a Maximiano y Diocleciano (Tréveris, 289 d.C.); XI (3) *eiusdem magistri Mamertini Genethliacus Maximi Augusti* (Tréveris, 291 d.C.); XII (9) *incerti auctoris* a Constantino (Tréveris, 313 d.C.).

<sup>2</sup> Cf. Amm. Marc. XX 4-5; XXI 1-5; 7-15.

<sup>3</sup> Amm. Marc. XXI 5, 3.

<sup>4</sup> Amm. Marc. XXII. 2-4.

En esta circunstancia, el panegirista subraya de forma exagerada las *uirtutes Iuliani*: sus dotes militares y morales, su generosidad y rectitud como gobernante, su lealtad indiscutida al emperador, las envidias de que ha sido víctima, y sus deseos de volver a las antiguas costumbres igualitarias de la república. Todo un programa político que concuerda con los ideales del monarca-filósofo. La ambigüedad preside el tratamiento de la cuestión religiosa a pesar de que el propio Juliano ya había hecho públicas sus creencias paganas<sup>5</sup> unos seis meses antes del momento en que nos encontramos<sup>6</sup>.

El propósito de estas líneas es la contextualización de una de las imágenes con las que el panegirista describe al nuevo emperador. Se encuentra al comienzo del cuerpo del discurso cuando el nuevo cónsul, dirigiéndose a Juliano, exclama: *Haec tibi nominis noui (i. e. Constantinopolis) sed antiquissimae nobilitatis ciuitas patria est, hic primum editus, hic quasi quoddam salutare humano generi sidus exortus <es>*<sup>7</sup>.

#### LOS PARALELOS LITERARIOS<sup>8</sup> Y LA CEREMONIA DEL *ADVENTVS*

En una lectura atenta es evidente que la expresión que nos proponemos analizar, *quasi quoddam salutare humano generi sidus exortus <es>*, recuerda a otras empleadas por Amiano Marcelino en sus *Res Gestae*. Así la descripción de la entrada triunfal de Juliano en la ciudad de Sirmium, acaecida a mediados de mayo de 361, en medio de su precipitada carrera hacia el enfrentamiento con Constancio II:

<sup>5</sup> Juliano había sido bautizado y educado en la religión cristiana en Nicomedia por el arriano Jorge de Capadocia; y siendo aún joven se convirtió al helenismo neoplatónico y a las religiones místicas, aunque durante diez años se comportó externamente como cristiano, mientras adoraba a los dioses paganos. En la epifanía del año 361, celebrada en Vienne, todavía había asistido a las ceremonias cristianas (Amm. Marc. XXI 2, 4-5; Zos. III 9, 5-6; Zon. XIII 11, 5-6).

<sup>6</sup> En su marcha hacia Oriente escribe cartas a diversas ciudades, explicando los motivos que le llevan al enfrentamiento con Constancio. Así en *Ep. Ad Ath.* 286d-287d: “me encomendé a los dioses que ven y oyen todo; a continuación hice un sacrificio sobre mi partida y, al mostrar las víctimas presagios favorables, precisamente el día en que iba a hablar a los soldados de la marcha que nos ha traído a estos lugares por mi propia salvación...” (si admitimos que la redacción de este pasaje no sufrió retoques posteriores: vid. Labriola, “I due autoritratti di Giuliano imperatore”, *Belfagor* 29, 1974, pp. 547-554 y *Autobiografía. Messaggio agli ateniesi*, Firenze, 1975, pp. 7-18). Cf. Athanassiadi-Fowden, *Julian and Hellenism: An Intellectual Biography*, Oxford, 1981, p. 113; T.D. Barnes, *Ammianus Marcellinus and the Representation of Historical Reality*, Ithaca-London, 1998, p. 158.

<sup>7</sup> PL III (11) 2, 3. Se cita por la edición de D. Lassandro, *xii Panegyrici latini*, Torino 1992.

<sup>8</sup> La comparación del soberano con un astro se utiliza desde el Alto Imperio: Verg. *Ecl.* IV 4-10 (Augusto, según la interpretación de D. Servio); Sen. *Cons. Polyb.* 13 (Claudio); Plin. *NH* II 94 (Augusto); XXXIII 41 (Vespasiano); Tac. *Agric.* 3 (Nerva) (cf. A. Alföldi, “Der Neue Weltherrscher der IV Ekloge Vergils”, *Hermes* 65, 1929, p. 239). S. MacCormack, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley, 1990, p. 45 rastrea el tópico y señala entre otros un eco en Verg. *Aen.* II 681-700, pasaje en el que lenguas de fuego rodean la cabeza de Ascanio como presagio de la protección de los dioses: la revelación del reinado en términos de luz. El presente estudio se circunscribe, no obstante, al marco del género encomiástico al que pertenece el discurso y al ámbito literario-histórico en el que se desarrolla, la Antigüedad Tardía.

*ubi euentu laetus (Iulianus) et omine, firmata spe uenturorum, quod ad exemplum urbium matris populosae et celebris per alias quoque ciuitates ut sidus salutare susciperetur*<sup>9</sup>.

Advertimos un eco muy similar cuando un año más tarde, en la primavera del 362, llega a la ciudad de Antioquía:

*urbique propinquans in speciem alicuius numinis uotis excipitur publicis miratus uoces multitudinis magnae salutare sidus illuxisse eois partibus acclamantis*<sup>10</sup>.

Otros pasajes contienen escenas de alborozo y la comparación con un ser extraordinario, si bien la fórmula varía, en la entrada triunfal en Vienne, tras su nombramiento como César (6 de noviembre de 355):

*cumque Viennam uenisset, ingredientem optatum quidem et impetrabilem honorifice susceptura omnis aetas concurrebat(...) aduentu salutare quandam genium affulsisse conclamantis negotiis arbitrata*<sup>11</sup>.

Utilizados en un mismo contexto, *salutare sidus* y *salutaris genius*, dada la deliberada ambigüedad de Amiano en materia religiosa, parecen tener un mismo significado, el de la exaltación como “elegido de los dioses”, título que el propio Juliano se atribuye a sí mismo de forma reiterada.

Finalmente, el recibimiento que le tributó la ciudad de Constantinopla, como heredero de Constancio II, semanas después de la muerte de éste:

*quo apud Constantinopolim mox comperto effundebatur aetas omnis et sexus tamquam demissum aliquem uisura de caelo*<sup>12</sup>. *Exceptus igitur tertium Iduum Decembrium uerecundis senatus officiis et popularium consonis plausibus stipatusque armatorum et togatorum agminibus*<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Amm. Marc. XXI 10, 2.

<sup>10</sup> Amm. Marc. XXII 9, 14.

<sup>11</sup> Amm. Marc. XV 8, 21. De nuevo *salutaris genius* en XXIV 2, 21: *plebs... pace foederata cum religionum consecrationibus fidis patefactis egreditur portis salutarem genium afulsisse sibi clamitans Caesarem magnum et lenem*.

<sup>12</sup> La expresión *caelo delapsus* ya Cicerón la había asignado a Pompeyo (*De imp. Cn. Pomp.* 41) y a sí mismo (*Cic. ad Q. fr.* I 1.7). También la encontramos en el *PL* a Constancio Cloro (V (8) 19, 1), en el de Constantino del 313 (IX (12) 9, 4), y en el de Juliano (III (11) 6, 4: *Non aliter consternatas arbitror gentes quae primae lapsus caelo exceperere Palladium*).

<sup>13</sup> Amm. Marc. XXII 2, 4-5. Otros lugares que reflejan el tópico: XVI 5, 14: *Ob quae tamquam solem sibi serenum post squalentes tenebras affulsisse cum alacritate et tripudiis laetabantur*; y, en el mismo lecho de muerte, XXV 3, 22: *Et flentes inter haec omnes, qui aderant, auctoritate integra etiam tum increpabat humile esse caelo sideribusque conciliatum lugeri principem dicens* (cf. Eunap. *FHG* 4, 23).

Los dos primeros pasajes ponen de manifiesto que Amiano conoció el texto de Mamertino y parece que tomó de él la expresión *salutare sidus* para sus *Res Gestae*, tres décadas más tarde de los acontecimientos, como señalan Galletier, Blockley y Sabbah entre otros<sup>14</sup>. Amiano con estas representaciones expresa su creencia en un *genius principis* que asiste al emperador<sup>15</sup>, teoría de visos neoplatónicos desarrollada en el conocido *excursus*<sup>16</sup> que sigue a la muerte de Constancio. El estudio del tratamiento de estas imágenes en las *Res Gestae* excede los límites del presente estudio<sup>17</sup>.

No es pura coincidencia que se encuentren estas expresiones en los relatos de entradas triunfales. En realidad, el esquema responde a una clásica ceremonia de *adventus*, tal y como la describe Menandro el rétor cuando trata el discurso de llegada (ἐπιβατήριος λόγος). Insiste en que un rasgo principal es la alegría: “el proemio se ha de basar desde el principio en una alegría desbordante”, y a modo de ejemplo dice “has llegado... resplandeciente como un luminoso rayo de sol que se nos muestra desde arriba”. Y más adelante apunta como rasgo esencial en el epílogo la participación multitudinaria de todos: “el pueblo te da la bienvenida desbordante de alegría, todos dando muestras de cariño con sus saludos, llamándote ‘salvador’ y ‘baluarte’ y ‘estrella la más luminosa’ (σωτήρα καὶ τεῖχος, ἀστέρα φανότατον<sup>18</sup>). Y, siguiendo los cánones, el asunto debe terminar con algo así: “... Ahora la luz del sol es más luminosa; ahora como al salir de la oscuridad parece que tenemos ante nuestros ojos un luminoso día”<sup>19</sup>.

Más próximos en el tiempo y en la intención están los restantes panegíricos de la colección a la que pertenece nuestro texto. En ellos, se presenta al soberano, como luz de los pueblos y su llegada como esperanza de salvación. En el *Panegírico a Constancio I*, del 297, se dice a los césares Constancio Cloro y Maximiano, tras la victoriosa expedición de Britania:

<sup>14</sup> E. Galletier, *Panegyriques latins*, Paris, 1949, t. III p. 9 (nn. 4 y 5); R.D. Blockley, “The panegyric of Claudius Mamertinus”, *AJPh* 93, 1972, pp. 446-447; G. Sabbah, *La méthode d’Ammien Marcellin: recherches sur le construction du discours historique dans les Res Gestae*, Paris, 1948, p. 322.

<sup>15</sup> J. Fontaine en Ammien Marcellin, *Res Gestae*, nt 346 (comentario a XXIV 2, 21); P. M. Camus, *Ammien Marcellin*, Paris, 1967, pp. 239-246 (“La conception mystique du pouvoir impérial”). La noción de este *genius* personal combina nociones romanas y nociones filosóficas sobre el δαίμων personal (Plat. *Rep.* X 620). Hay una fuerte similitud entre las descripciones de este *genius quidam* y el *genius publicus* en XX 5, 10 (al comienzo de la carrera de Juliano como emperador) y XXV 2, 3 (en el vaticinio funesto que presagía el fatal desenlace). Por esta razón Sabbah pensó que se identificaban, sin embargo, en estos últimos lugares Amiano habla siempre de *genius publicus* (Boeft-Hengst-Teiler (*Philological and historical commentary on Ammianus Marcellinus XXI*, Groninga Forsten, 1991; *ad loc.*).

<sup>16</sup> XXI 14, 3-5.

<sup>17</sup> Sobre el *genius salutaris* y el uso en Amiano de estas formas escolares, desligadas de su sentido original: F. Taeger, *Charisma, studien zur Geschichte des Antiken Herrscherkultes*, Stuttgart, 1960, pp. 639-641.

<sup>18</sup> Russell y Wilson en su comentario al pasaje (Men. II 381, 11) observan que σωτήρ y ἀστήρ son lugares comunes en estos contextos (p. e. Eur. *Hipp.* 1122): *Menander Rhetor*, D.A. Russell y N.G. Wilson (eds.), Oxford-New York, 1981, p. 286.

<sup>19</sup> Men. II 378-381.



*Sed neque Sol ipse neque cuncta sidera humanas res tam perpetuo lumine intuentur quam uos tuemini, qui sine ullo fere discrimine dierum ac noctium inlustratis orbem, ... sed multo magis illis diuinarum mentium uestrarum oculis prouidetis, nec solum (...) sed etiam ex illa septentrionali plaga salutari beatissimae luce prouincias*<sup>20</sup>.

En el *Panegírico* en honor de Maximiano y Constantino, del 307, se describe la vuelta de Maximiano al poder como el momento en que *omnibus spes salutis inluxit*<sup>21</sup>. En la *gratiarum actio* anónima dirigida a Constantino en el 312 se dice que la entrada del emperador en la ciudad de Autún fue el primer signo de salvación para los ciudadanos que se encontraban en una situación desesperada:

*gratias agimus... urbem illam sola opis tuae expectatione viventem inlustrare dignatus es. (...) Quisnam ille tum nobis inluxit dies..., cum tu, quod primum nobis signum salutis fuit, portas istius urbis intrasti*<sup>22</sup>.

Cabe concluir, pues, que el tratamiento de las imágenes del gobernante como luz y esperanza de salvación –especialmente con motivo de su llegada– es una constante de muchos panegíricos anteriores al de Juliano. Esto lleva a pensar que el tópico, cualquiera que fuera su procedencia, llegó a Mamertino a través del ámbito escolar. Se habían desarrollado de forma particular y concreta las indicaciones que en tratados como el de Menandro se daban para el recibimiento de la autoridad. Mamertino habría empleado las imágenes de sus antecesores, describiendo a Juliano paradójicamente en términos semejantes a los que se habían empleado para Constantino.

Sostiene MacCormack que esta serie de escenas de *aduentus* que se repiten en los panegíricos y en la historiografía, especialmente en los que tienen por protagonista a Juliano, tienen una interpretación política. En aquel momento histórico, la proclamación de los Césares y de los Augustos era una ceremonia militar. El *aduentus*, la entrada del nuevo emperador a una ciudad acompañada de la aclamación espontánea y multitudinaria del pueblo, equivalía a un refrendo por parte de la población civil, una aceptación de la elección realizada por el ejército<sup>23</sup>. Los rasgos que caracterizan este ceremonial popular son la espontaneidad y la universalidad (*unanimitas* dice Sabbah<sup>24</sup>). La universalidad se manifestaba en que de ciudad en ciudad debía repetirse el gesto; así sucede en Amiano: Vienne (XV 8.21, siendo César); Sirmium (XXI 10.1-2); Constantinopla (XXII 2.4); Antioquía (XXII 9.14); Pírisibona (XXIV 2.21).

<sup>20</sup> PL VIII (5) 4, 3.

<sup>21</sup> PL VII (6) 12, 7: *Statim igitur ut praecipitatem [ut] rem publicam refrenasti et gubernacula fluitantia recepisti, omnibus spes salutis inluxit.*

<sup>22</sup> PL V (8) 7, 4; 6.

<sup>23</sup> MacCormack, *Art and ceremony*..., pp. 45-50.

<sup>24</sup> G. Sabbah, *La méthode d'Ammien Marcellin. Recherches sur la construction du discours historique dans les Res Gestae*, Paris, 1978, p. 322.

En nuestro texto, Mamertino hace referencia a esa entrada triunfal de Juliano en Constantinopla apenas tres semanas antes, “entre aclamaciones de la multitud y muestras de respeto del Senado”<sup>25</sup>. Queda fuera de duda que ese *aduentus* en la capital del imperio (*hic*) suscribe una aclamación universal (*humano generi*), que, a la luz del relato de la expedición por el Danubio, refrenda el levantamiento y proclamación de Juliano como Augusto por parte de sus tropas en París de 360 y los acontecimientos posteriores, tesis esta de la legitimación, que subyace a lo largo de todo el discurso<sup>26</sup>. Un detalle más: en diversos panegíricos el primer día del imperio de un príncipe (*dies natalis imperii*) es expresado como el surgir de un astro o una luz, tanto el día de la ceremonia, como en aniversarios o en otros momentos en los que se recuerda<sup>27</sup>. Cabe, pues, destacar que Mamertino, de acuerdo con el imaginario del género, muy probablemente refiere al *dies natalis imperii*<sup>28</sup>.

Esta ceremonia tenía también un significado religioso: el emperador encarnaba la presencia de la divinidad en la tierra. Los panegíricos nos dan a entender que, al menos formalmente, los emperadores eran recibidos como seres cuasi-divinos, en términos solares o astrales. Los atributos que los panegiristas refieren a los emperadores de los siglos III y IV en estas ceremonias de *aduentus* se inscriben en el tratamiento habitual que reciben los miembros de la familia imperial en la religión oficial. En los panegíricos de los años 289 y 291 se expone el tratamiento acuñado por Diocleciano que asimila a los dos Augustos a encarnaciones de Júpiter y de Hércules, los *Jouii* y los *Herculi* (*diis geniti et deorum creatores*)<sup>29</sup>. Sin embargo, en el panegírico del 297 se puede percibir

<sup>25</sup> Amm. Marc. XXII 2,4.

<sup>26</sup> S. MacCormack, “Latin prose Panegyrics: tradition and discontinuity in the later roman empire”, *Rev Aug* 22, 1976, p. 45; R. Rees, “The private lives of public figures in Latin prose Panegyric”, en *The propaganda of power: the role of panegyric in Late Antiquity*, M. Whitby (ed.), Leiden-Boston-Köln, 1998, p. 93; C.E.V. Nixon y B.S. Rodgers, *In praise of later Roman emperors: the Panegyrici Latini*: introduction, translation, and historical commentary, with the Latin text of R.A.B. Mynors, Berkeley, 1994, pp. 390-391, 431; cf. M.P. García Ruiz, “Función retórica y significado político de la *gratiarum actio* (Claudii) Mamertini de consulatu suo Iuliano Imperatori”, en C. Alonso del Real, M.P. García Ruiz, A. Sánchez-Ostiz, J.B. Torres Guerra, (eds.), *Vrbs aeterna*, Pamplona, 2003, pp. 470-471.

<sup>27</sup> PL VII (6) 4, 3: *Constantine, oriens imperator... liberauit ille (Constantius) Britannias seruitute; tu etiam nobiles illic oriundo fecisti*. En este pasaje sigue la cronología precedente, en la que se celebraba como *dies natalis* el momento de su proclamación como Augusto por las tropas en Britania a la muerte de su padre (York, 25 Julio del 306); PL XII (2) 3, 2: *id oratione mea tempus adscipiam, quo Romana lux coepit; vid. Panegyrici latini*, D. Lassandro-G. Micunco, *ad loc.*

<sup>28</sup> Obviamente *hic* parece señalar como lugar del acontecimiento la ciudad de Constantinopla, pero sostengo que Mamertino juega con la ambigüedad de las dos proclamaciones (la militar de París y la civil), así como con el nombramiento legítimo de Constancio II. Sabemos por Amiano que, antes de la muerte de su primo, Juliano ya había celebrado los *Quinquennalia* como Augusto el 6 de noviembre del año 360 en Vienne (Amm. Marc. XXI 1, 4).

<sup>29</sup> Los textos en los que se habla de Diocleciano y Maximiano como Júpiter y Hércules *praesentes* son: PL XI (3) 2, 3-4; 3, 2; 3, 4; 3 8; 6, 4-5; 8, 4; 10, 4-5; 13, 5; 14, 3-4; MacCormack, *Art and ceremony...*, c. 2 “The Tetrarchy and aftermath: The *adventus* of the emperor as *deus praesens*”, pp. 22-23. J.H.W.G. Liebeschuetz, *Continuity and change in roman religion*, Oxford, 1979, pp. 240-244.

cierto alejamiento de esta teología imperial<sup>30</sup>. Por otra parte, en la primera parte del reinado de Constantino se enfatiza la cercanía a Apolo-Sol, una cercanía que raya en la semejanza física al dios, tanto en el arte como en los panegíricos<sup>31</sup>. Los discursos posteriores al año 312, también el discurso de Claudio Mamertino a Juliano, parecen suscribir un monoteísmo neutro, aceptable tanto por cristianos como por paganos, reflejo de la situación creada por la “conversión” de Constantino<sup>32</sup>.

Sin embargo, no era esta la actitud del propio Juliano. A medida que Juliano se aproximó al mundo político romano, experimentó más profundamente que pertenecía a una casa que Helios protegía, la segunda dinastía Flavia<sup>33</sup>, un culto que armonizaba con el carácter heliolátrico de sus creencias neoplatónicas y mitraicas<sup>34</sup>. La conjunción de fe religiosa e interpretación filosófica habían hecho de Juliano un apasionado adepto del culto a Helios-Mitra. Así lo refrendan las significativas alusiones en sus propios escritos<sup>35</sup>, más explícitas después de su proclamación como Augusto. Así, por ejemplo, el comienzo del famoso discurso *Al rey Helios*, 25 de diciembre de 362, proclamación oficial de la omnipotencia del *Sol Inuictus* en el paganismo restablecido<sup>36</sup>:

<sup>30</sup> J.H.W.G. Liebeschuetz, “Religion in the *Panegyrici Latini*”, en *Überlieferungs Geschichte und Untersuchungen*, Berlin, 1981, pp. 389-398.

<sup>31</sup> La visión de Apolo relatada en PL VI (7) 21, 4 se plasma en el conocido medallón de Ticinum (313), otras alusiones en PL V (8) 14, 4

<sup>32</sup> Liebeschuetz, “Religion in the ...”, p. 396; cf. B. Rodgers, “Divine insinuation in the *Panegyrici Latini*, *Historia* 35, 1986, pp. 69-104. Del análisis del vocabulario religioso de PL III (11), esta autora concluye (pp. 89-90, 99) que Claudio Mamertino enfatiza la humanidad de Juliano hasta excluir cualquier noción de divinidad y cualquier vínculo del emperador con ella.

<sup>33</sup> Los primeros emperadores romanos habían manifestado ya su fascinación por el heliocentrismo de las religiones orientales, hasta considerarse epifanías terrenas del Sol; principalmente Calígula y Nerón (vid. p.e. Sen. *Apocoloc.* 4, 1, 25-32). Con todo, sólo Aureliano en el año 275 tras el fracaso de Heliogábalo, dio un impulso definitivo al culto de Helios y lo proclamó *Dominus Imperii Romani* (F. Cumont s. v. *Sol* ([1373-1386], 1383 en Ch. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1926, t. IV deuxième partie, R-S; id. *La theologie solaire du paganisme romain*, Academie des Inscriptions et Les Belles-Lettres, t. XII.2, Paris 1913).

<sup>34</sup> Athanassiadi, *Julian*, p. 113; Barnes; *Ammianus Marcellinus and...*, p. 158.

<sup>35</sup> Las referencias de Juliano a Helios son abundantísimas. Aparece nominalmente citado en: *Or.* V (*Al Senado y al pueblo de Atenas*) 11b; *Or.* VII (*Contra el cínico Heraclio*) 208b; 222 b-c; 223b; 228d-234c (parábola); *Or.* VIII (*A la madre de los dioses*) 167b; 173d-174a; *Or.* X (*Los Césares o El Banquete*) 334b; 336c; XI (*Al rey Helios*) *passim*; XII (*Misopogon*) 361d; *Contra los galileos* 200A. Interesantes por la cronología son las referencias a Helios en la correspondencia: *Ep.* 11 (A Prisco, desde la Galia), 26 (Al filósofo Máximo, escrita en nov.-dic. 361, contemporánea de nuestro panegírico): “sea testigo Zeus, sea testigo el gran Helios (...) de que al descender sobre Iliria desde el país de los celtas, temblé por ti y pregunté a los dioses (...) los dioses mostraron claramente...; *Ep.* 28 (A su tío Juliano, inmediatamente después de conocer la muerte de Constancio II): “testigo Helios, a quién supliqué más que a todos que me ayudase y Zeus rey, de que jamás pedí matar a Constancio; más bien pedí lo contrario”; *Ep.* 111 (a los alejandrinos, sobre la revocación del exilio de Atanasio); *Ep.* 156. En el grupo de cartas espúreas: *Ep.* 184 (A Jamblico). También Eunapio, fr. 24, dice: “Juliano en sus cartas llama a Helios padre”.

<sup>36</sup> Julien, *Discours* (ed. C. Lacombrade), Paris 1964; Juliano, *Discursos VI-XII* (trad. J. García Blanco), Madrid 1982.

“en efecto, soy seguidor de Helios. Y de ello guardo en privado las pruebas más seguras; lo que me es lícito decir sin levantar censuras es que desde niño me penetró un terrible amor por los rayos del dios (...); daba la impresión de ser respecto a estas cosas excesivamente curioso e indiscreto, y ya se pensaba entonces que era un astrólogo cuando apenas me apuntaba la barba”<sup>37</sup>.

Amiano critica su excesivo interés por la astrología, su creencia en presagios y sueños y la práctica frecuente del arte de la adivinación<sup>38</sup>.

#### UNA MONEDA CON UN TORO Y DOS ESTRELLAS

En este contexto, una iconografía particular en una serie de monedas acuñadas en tiempo de Juliano ya Augusto (362-363)<sup>39</sup> podría completar nuestro comentario al pasaje de Mamertino. En el anverso la figura de Juliano, en el reverso la representación de un toro con dos estrellas —la de la izquierda a la altura del lomo, la de la derecha, ligeramente superior y entre los cuernos, invariablemente, la leyenda SECVRITAS REI PVB<LICAE><sup>40</sup>—. Sócrates escolástico y Sozómeno cuentan que, en el reverso de las monedas de la época de Juliano, figuraba un toro con dos estrellas y que los antioquenos interpretaban burlescamente que Juliano, como el toro, intentaba cocear las estrellas, esto es, el mundo cristiano. En su *Misopogon* (355d) Juliano dice a los antioquenos, refiriéndose a sí mismo: “vosotros (...) ultrajáis (...) a vuestros propios gobernantes, burlándoos de los pelos de su barba y de las inscripciones de sus monedas”<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Jul. *Al rey Helios*, 130c-d.

<sup>38</sup> Amm. Marc. XXI 1, 6 (versado en presagios y sueños proféticos, sabe que Constancio morirá en breve); 2, 2 (aparición del *genius publicus* = Zos. III 9, 6); 2, 4 (“se dedicó al arte de la adivinación, los augurios, y de todas las prácticas que siempre han realizado los que adoraban a los dioses”); XXII 12, 7 (sin impedimento permitía el arte de la adivinación); XXV 2, 4-7 (vio en sueños una estrella fugaz, presagio de muerte, y consultó a adivinos etruscos que le aconsejaron no entablar combate).

<sup>39</sup> Exclusivamente en los bronceos cuando ya es Augusto. Para una panorámica de la numismática en época de Juliano: J.P.C. Kent, “An introduction to the coinage of Julian the Apostate”, *NC* 19, 1959, pp. 109-118 (metrología, cronología, problema de los *uota*); J. Arce, *Estudios sobre el emperador Fl. Cl. Juliano*, Madrid, 1984; pp. 181-214 (“La numismática de Juliano como fuente histórica”).

<sup>40</sup> *RIC* VIII, p. 195 (Lyon, 236-238); p. 229 (Arles 313-317; aparece además otro animal, probablemente un águila en 318-323); p. 337 (Aquileia 242-243); p. 380 (Siscia 411-413, 417-419); p. 392 (Sirmium, 105-107); p. 423 (Thessalonica, 222-226); p. 438 (Heraclea 101-104); pp. 462-463 (Constantinopla, 161-164); pp. 483-484 (Nicomedia, 118-122); p. 500 (Cyzicus 125-128); p. 532 (Antioquia 216-218).

<sup>41</sup> Soc. III 17, 3-6; Soz., V 19, 2-3. Sócrates dice que Juliano había hecho gravar un toro y un altar en sus monedas como símbolo de los muchos sacrificios que hacía (III 17, 5), explicación que es cuanto menos dudosa, porque en ninguna de estas monedas hay un altar. Efrén el sirio, en *Hymni contra Iulianum* I 16-19, critica la representación de la moneda e interpreta el toro como el becerro de oro que los judíos fabricaron en los tiempos de Egipto (*Ex.* 32 1-35). Bowersock, concluye: “in proclaiming in rich Syriac verse that this was the golden calf, Ephraem at Edessa only proved that the meaning of Julian’s strange new coinage was quite unknown even then” (G. W. Bowersock, *Julian the Apostate*, Cambridge Mass., 1978, p. 104).

¿Cuál era la simbología originaria de estas monedas? La explicación aceptada por algunos<sup>42</sup> es que ese toro representa a Apis, basándose en un pasaje de Amiano en el que dice que “(Juliano) tras buscar afanosamente un toro Apis, al final, había podido hallarlo después de largo tiempo (en Egipto en el año 362). Según piensan los habitantes de aquellas regiones, esto era un signo de prosperidad y de abundantes cosechas”<sup>43</sup>. Frank Gilliard<sup>44</sup> pone en duda esta interpretación. Apis es una imagen recurrente en la numismática romana al menos desde tiempos de Nerón. Tampoco, en su opinión, podría ser un toro mitraico, pues en las representaciones conocidas los toros de Mitra son sacrificados o arrastrados por el dios. Para Gilliard, parece claro que “el toro no puede ser otra cosa que una representación zodiacal de Juliano (*taurus*), hecho que se deduciría de la fecha de nacimiento del monarca<sup>45</sup>, y de sus escritos, que muestran su evidente afición por la astrología”<sup>46</sup>.

Un toro que guarda a su rebaño representa al buen gobernante, según la expresión de Dión Crisóstomo al comentar a Homero:

“Muchas otras lecciones y enseñanzas valerosas y propias de un rey podrían aducirse basándose en Homero... el toro, en mi opinión, es utilizado acertadamente por el poeta (Hom. *Il.* II 480-483) para encarnar la imagen de la realeza y del rey (...). El toro manda y gobierna a los de su especie con benevolencia y, por así decirlo, con solicitud, unas veces, conduciéndolos como guía al pasto y, otras veces, no retrocediendo si aparece alguna fiera; al contrario, es defensor de todo el rebaño, trata de socorrer a los débiles y procura salvar a la manada de fieras peligrosas y salvajes, como debe hacerlo el gobernante y el verdadero rey...”<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> J. Eckhel, *Doctrina Numorum Veterum*, part. 2, vol. 8, Vienna 1798, p. 133; E. Babelon, “L’iconographie monétaire de Julien l’Apostat”, *RN* ser. 4 vol. 7, 1903, pp. 130-163; E. Stein, *Histoire du Bas-Empire* I, Paris, 1959, p. 163 y H. Mattingly, *Roman Coins*, London, 1960, p. 240 (bibl. cit. por Gillard, (*vid. infra*) p. 138).

<sup>43</sup> Amm. Marc. XXII 14, 6.

<sup>44</sup> F.D. Gilliard, “Notes on the coinage of Julian the apostate”, *JRS*, 54, 1964 pp. 135-141.

<sup>45</sup> La fecha exacta del nacimiento de Juliano no se conoce. K.J. Neumann, “Das Geburtsjahr Kaiser Iulians”, *Philologus* 50, 1891, pp. 761-762, basándose en Amm. Marc. XXV 3, 23 y en el lema de *Anth. Pal.* XIV 148 estableció su nacimiento durante el mes de mayo del 332, era ‘taurus’ si había nacido antes del día 21 ó 22 de ese mes.

<sup>46</sup> Son innumerables los pasajes en que Juliano habla de su particular interpretación del mundo de los dioses, principalmente en sus discursos *Al rey Helios* (130d, 135b, 138d, 140a, 143b, 146c, 148c, 156b) y *A la madre de los dioses* (161d, 172a-c, 173a).

<sup>47</sup> Dio Chrys. *Or.* II 65-78 (trad. G. Morochó Gayo), Madrid, 1988.

Juliano parafrasea ese mismo el texto en *Sobre la realeza*<sup>48</sup> aunque entonces (358-359 d.C.), omite el toro como imagen del buen gobernante, probablemente por su connotación paganizante. Ese sería el significado de la leyenda SECVRITAS REI PVB<LICAE>, lema que Juliano habría adoptado para sí. Las dos estrellas pertenecerían a la constelación de Tauro, que aparece en el firmamento teniendo a su izquierda las Pléyades y a la derecha en una franja superior las Hyades, de las cuales su principal estrella es Aldebarán (*alpha Tauri*); esta sería la estrella que se encuentra entre los cuernos del toro, mientras que la otra representaría el grupo de las Pléyades<sup>49</sup>.

La figura del toro se aplicó también entre autores de teologías solares a exégesis astronómicas del universo, por ejemplo, en *El antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio, del que Juliano fue lector asiduo<sup>50</sup>. En él se explica en forma de mito el texto de *Odisea* XIII 102-112, en el que Homero describe la gruta de la playa de Ítaca donde Ulises ocultó sus tesoros. La gruta, dice Porfirio, es la imagen y símbolo del cosmos:

“A Mitra le asignaron la región equinocial como sede apropiada. Por esta razón porta el puñal de Aries, signo zodiacal de Aries, y monta sobre el toro de Afrodita (Taurus), pues, como Mitra, es demiurgo y señor de la generación, está situado en el círculo equinocial, con el norte a su derecha y el sur a izquierda, teniendo desde su posición por el lado sur a Cautes, por ser cálido y al norte a Cautópates, el viento del norte, por ser frío”<sup>51</sup>.

Cautes y Cautopates son los ayudantes de Mitra, asociados en las representaciones mitraicas con Aldebarán y Antares<sup>52</sup>. Las dos estrellas, estarían simbolizando el ciclo anual presidido por Mitra y, a la vez, los tres momentos del curso solar diario (el amanecer, el mediodía y el atardecer).

<sup>48</sup> Or. III 86d-87a: “El auténtico rey considera que ésta es su misión. Amigo de los ciudadanos y amigo de los soldados, de áquellos se cuida como el pastor de su rebaño, previendo como florecerán y aumentarán sus crías pastando en praderas abundantes y tranquilas; a éstos los supervisa y mantiene unidos ejercitándolos en la valentía, la fuerza y la dulzura, como buenos y nobles perros guardianes del rebaño, considerándolos como copartícipes de sus obras y protectores del pueblo, y no como rapaces y plaga del ganado, como los lobos y los peores perros...”.

<sup>49</sup> Gilliard, “Notes on the coinage...”, p. 141.

<sup>50</sup> Sobre las interpretaciones porfirianas del cosmos vid. R. Turcan, *Los cultos orientales en el mundo romano*, c. IV. “Bajo las rocas de la cueva pérsica. Mito y Mitografía”, Madrid, 2001 y bibliografía allí citada.

<sup>51</sup> Porfirio, *El antro de las ninfas de la Odisea* 24 (trad. M. Periago), Madrid, 1992, p. 562.

<sup>52</sup> En los mitreos, ordinariamente Mitra está ordinariamente flanqueado por dos personas vestidas como él, al modo persa, Cautes se identifica con Aldebarán como la compañía del sol ascendente en primavera, y Cautopates con Antares, acompañante del sol de otoño; a la vez personifican el sol naciente y ascendente por un lado y el sol poniente y descendente por otro; R. Beck, “Cautes and Cautopates: Some astronomical observations”, *JMS* 1, vol. II, 1977, pp. 1-17; T.D. Barnes, *Ammianus Marcellinus and the representation of historical reality*, Ithaca, 1998, p. 160, nt. 83.

En mi opinión<sup>53</sup>, la interpretación como signo zodiacal y la interpretación como representación de Mitra, rey del cosmos, pueden integrarse si atendemos a los escritos y a la visión heliocéntrica del propio emperador. La explicación mítica –en la que según Juliano hay que expresar las verdades esenciales<sup>54</sup>– remitiría en último término a su identificación como hijo de Mitra<sup>55</sup>, y a su propia teología solar<sup>56</sup>.

“Pero quizá esto es demasiado sutil y, en cambio, todos estamos de acuerdo, iletrados y profanos, filósofos e intelectuales, en esto: ¿qué potencia tiene el sol en el universo tanto al levantarse como al ponerse? Noche y día son obra suya, y transforma y cambia el universo de forma visible. ¿Qué otro astro posee esta capacidad? (...) Que los planetas forman un coro en torno a él *como si fuera un rey* y se mueven en círculo proporcionadamente en distancia delimitada respecto a él, tienen algunas estaciones y avanzan y retroceden, según nombran estos fenómenos los conocedores de la teoría de la esfera (...), es algo evidente para todos”<sup>57</sup>. “...para no perder más tiempo con el mismo tema, digamos que Helios, por llevar a cabo los solsticios, es, como sabemos, padre de las Horas (i.e. las estaciones) (...). Además de los que he citado, existe una enorme multitud de dioses en el cielo (i.e. todas las estrellas de los signos del Zodíaco), que han reconocido los que contemplan el cielo no superficialmente ni como los rebaños. Pues dividiendo las tres esferas en cuatro partes por medio de la comunidad del zodíaco para cada una de ellas,

<sup>53</sup> Arce parece seguir a Sócrates (*HE* III 17, 5), al considerar el toro asociado a los abundantes sacrificios que realizaba el emperador; con ello no da razón de la posición fija de las estrellas (Arce, *Estudios sobre el emperador...*, pp. 191-192).

<sup>54</sup> Jul. *Contra el cínico Heráclito*: “la naturaleza inexpresable y desconocida de los símbolos tiene su utilidad, porque cura no sólo las almas sino también los cuerpos, y propicia la presencia de los dioses. Esto es lo que, creo yo, se produce también a menudo por medio de los mitos cada vez que ante los oídos de la multitud, incapaces de recibir con pureza las palabras divinas, se manejan los enigmas junto con la puesta en escena de los mitos” (216c-d); “(el mito) no sólo es una seducción de almas, sino que contiene además algún tipo de exhortación; en efecto, de forma disimulada quiere exhortar y señala cuando el que habla evita hacerlo abiertamente por suponer un rechazo en el auditorio” (207a).

<sup>55</sup> Jul. *El Banquete (Los Césares)*: “A ti –dijo Hermes dirigiéndose a mí– te he concedido conocer a tu padre Mitra; observa sus órdenes y te proporcionarán mientras vivas una amarra y un refugio seguro, y cuando tengas que salir de este mundo junto con la Buena Esperanza (la fórmula remite a los misterios de Eleusis) ese divino guía será benévolo contigo” (336c).

<sup>56</sup> *Vid.* entre otros textos Jul. *Al rey Helios*, 138c-139a; 146c-d.

<sup>57</sup> Jul. *Al rey Helios*, 134d-135b. El pasaje continúa con las facultades del astro-rey (135c): facultad de dar perfección al mostrar a la vista los objetos visibles del universo, facultad demiúrgica y generadora triple (Helios inteligible, inteligente y visible), facultad comprensiva de todo “en la unidad a partir de la armonía de los movimientos hacia lo uno y lo mismo, y la facultad mediadora “como rey de los dioses inteligentes a partir de la posición media de los planetas” (*cf.* 157c).

a su vez divide el zodíaco en doce potencias divinas y cada una de ellas a su vez en tres, de forma que totalizan treinta y seis”<sup>58</sup>.

Fiel seguidor de las doctrinas de Jámblico, Juliano realiza una exposición muy alegórica y poco sistemática de sus reflexiones<sup>59</sup>. Quizá la razón haya que buscarla en el obligado silencio de un iniciado en una religión esotérica:

“Este hombre (Jámblico) habla no de todos los mitos, sino sólo de los de iniciación que nos transmitió Orfeo, aquel que estableció los ritos de iniciación más sagrados. Pues lo que hay de inverosímil en los mitos, con eso mismo se abre camino hacia la verdad, porque cuanto más paradójico y prodigioso es el enigma, tanto más parece atestiguar no la fe en sus propias palabras, sino la búsqueda de lo oculto (...). Pero, no sé de qué manera al hablar del gran Dionisio me han venido estos transportes báquicos y esta locura, “pongo un buey en mi lengua”. (Teognis, 815; Esq. *Agam.* 36), porque no hay que decir nada de lo que no está permitido. Que los dioses me concedan el disfrute de ello, igual que a todos vosotros, que todavía no estáis iniciados”<sup>60</sup>.

#### *QVASI QVODDAM SALVTARE SIDVS*

En este contexto, la fórmula objeto de estudio de estas líneas parece aunar una gran cantidad de información. Es indudable que pertenece a un género de expresiones utilizadas en la tratadística encomiástica griega, que fueron introducidas como *topos* –el soberano como astro de salvación– en la tradición de los panegíricos latinos. Su finalidad era la exaltación de la figura imperial. Este tipo de imágenes, tradicionales en la literatura latina, refieren de forma indeterminada las relaciones de los emperadores y césares con la divinidad. Los escritos de Juliano y el testimonio numismático estudiado apuntan a la interpretación de estas imágenes solares y astrales en referencia a sus creencias mitraicas y su interés por la astrología, y disipan la posibilidad de un contenido religioso neutro. El lenguaje de la alusión crea en Mamertino un segundo nivel de lectura, comprensible a la luz de la documentación literaria, epigráfica y numismática disponible.

<sup>58</sup> Jul. *Al rey Helios*, 147c; 148c. Los doce signos del Zodíaco, cada uno de ellos abarca 30° de la elipse y a su vez se componen en fracciones de 10°; *vid.* F. Cumont, en Daremberg-Saglio, *D.A.* s.v. *zodiacus*.

<sup>59</sup> *Vid.* Lacombrade, Julien. *Discours XVI (IV) Sur Hélios-Roi*, introduction, pp. 88-94; una exposición pormenorizada de los distintos elementos religiosos, astronómicos y astrológicos que se encuentran en el origen de esta doctrina en el ya clásico trabajo de F. Cumont, *La theologie solaire du paganisme romain*, citado anteriormente.

<sup>60</sup> Jul. *Contra el cínico Heraclio*, 217c-218a.



## ALGUNAS APORTACIONES DE LOS TEXTOS MÁGICOS GRIEGOS\*

MANUEL GARCÍA TEJEIRO  
Universidad de Valladolid

Al hablar de documentos mágicos usamos una expresión habitual, pero relativamente imprecisa. Normalmente oponemos magia a ciencia, en el sentido de que la primera pretende conseguir resultados con procedimientos que, desde nuestro punto de vista, no son racionales. Es decir, la relación entre causa y efecto en magia no puede explicarse de forma lógica. Oponemos también magia a religión<sup>1</sup>, porque la magia procura obtener sus fines operando directamente sobre el mundo natural o bien obligando a dioses y a espíritus a que ejecuten lo que el mago quiere. Se puede pensar que cuando la magia opera directamente sobre la naturaleza, se acerca a la ciencia; mientras que cuando utiliza agentes sobrenaturales, se parece más a la religión (aunque siempre se podría discutir esa distinción objetando que “cosifica” a esos agentes sobrenaturales). Como ejemplo del primer tipo puede aducirse *PGM* I 232-247. Es un encantamiento para adquirir una gran memoria: se coge una hoja de papiro hierático, se escribe en ella con tinta especial una larga fórmula mágica y luego se disuelve la hoja en agua de siete manantiales y se toma un sorbo de esa agua en ayunas durante siete días, mientras la luna esté en oriente. En religión, en cambio, si se desea obtener la intervención divina, hay que recurrir al ruego, a la plegaria, para mover la voluntad del dios, que puede acceder o no a lo que se le pide.

Es fácil comprender que en esta delimitación de magia hay un elemento subjetivo importante, puesto que depende de lo que en un momento determinado se entienda por ciencia (cf. las pretensiones actuales de quienes afirman que la parapsicología o la telequinesia, por ejemplo, son realmente ciencias); también del concepto más o menos elevado que se tenga de la religión: el monoteísmo y la teología moderna son muy diferentes de las creencias populares griegas. Además las religiones místicas y los sistemas de algunas escuelas filosóficas, como los neopitagóricos y los neoplatónicos,

---

\* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación BFF 2001-2116, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>1</sup> Hemos tratado esta cuestión en “Religion and Magic”, *Kernos* 6, 1993, pp. 123-138. Más reciente, J. N. Bremmer, “The Birth of the Term “Magic”, *ZPE* 126, 1999, pp. 1-12.

admitían creencias y realizaban prácticas que entrarían, sin duda, en el concepto de magia que hemos esbozado.

Aquí centraremos nuestra atención en dos clases de documentos mágicos muy abundantes en el mundo greco-romano:

- 1) Los tratados o manuales de magia, muchos fragmentos de los cuales subsisten en los papiros.
- 2) Aplicaciones concretas de la magia, como las *tabellae defixionis*, las fórmulas de execración, textos grabados sobre talismanes, etc.

Ambas clases de documentos pueden ilustrarse también, de forma menos directa, con las imitaciones o alusiones que a ellos se hace en la literatura: el idilio II de Teócrito y la *Apología* de Apuleyo, por ejemplo; o en los relatos de carácter popular del tipo de los narrados en el *Philopseudes* de Luciano y en la recopilación de Flegón de Trales. Vamos a considerar los aspectos siguientes:

- a) Los documentos mágicos en cuanto manifestación del deseo de conseguir algo, comparándolos con las fórmulas y esquemas de petición en las oraciones y en las solicitudes y cantos de pedigüños.
- b) La figura del mago y la de sus clientes, tal y como se encuentran en los textos mágicos.
- c) Algunos ejemplos concretos de dichos documentos.

La forma de los conjuros puede variar considerablemente, pero, en general, suele contener determinados elementos estructurales, que, en parte, son característicos suyos y en parte se encuentran también en otras clases de peticiones. Es peculiar al conjuro el tono de exigencia con que el mago se dirige a la entidad que invoca, de suerte que no se hallan allí procedimientos de la *captatio benevolentiae* habituales en las solicitudes del inferior al superior<sup>2</sup>. Faltan, por ejemplo, los diminutivos de encarecimiento y los afectivos, que son típicos de las peticiones de los mendicantes: “señorito, una limosnita”. El lenguaje familiar de las cartas privadas, de la comedia o de los cantos populares de postulación proporciona buenos ejemplos en griego de esa clase de diminutivos.

En un fragmento de Mnesímaco (3, 5-7 Kassel-Austin), autor de la Comedia Media, un tío avaro advierte a su sobrino:

“Haz el favor de llamar a los peces pececillos, y a cualquier comida a la que te refieras has de llamarla comidilla, que así me arruinaré mucho más a gusto.”

Como decimos, este recurso estilístico está totalmente fuera de lugar en los conjuros mágicos, pero puede encontrarse en formas populares de oración. En griego se halla en el conocido pasaje de Hiponacte (42 b Degani) en que el poeta parece parodiar una

<sup>2</sup> Hay frecuentemente promesas del mago a la potencia invocada, si cumple lo que le pide, las cuales contrastan con las amenazas que se le hacen en caso de que no sea así. A. D. Nock, “Greek Magical Papyri”, *JHS* 15, 1929, pp. 230-232 (= *Essays on Religion and the Ancient World* I, Oxford 1972, pp. 190-194), llamó ya la atención sobre la existencia de pasajes de contenido religioso en los documentos mágicos.

plegaria al dios Hermes e incluye tres diminutivos en su petición de prendas que lo protejan del frío: "... una tuniquecita, unas sandalitas, unas babuchitas ...", diminutivos que desaparecen en el siguiente, en el que se queja de que el dios no le haya concedido lo solicitado. En nuestra propia lengua tenemos un ejemplo llamativo, porque se contraponen a aumentativos despectivos, en una oración burlesca recogida por Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles* I, p. 452). Una madre reza<sup>3</sup>:

"San Cristobalito,  
manitas, patitas,  
carita de rosa,  
dame un novio pa mi niña,  
que la tengo moça."

El Santo consiente en lo que se le pide y la niña se casa, pero no recibe el agradecimiento de la madre:

"San Cristobalón,  
manazas, patazas,  
cara de cuerno,  
como tienes la cara  
me diste al yerno<sup>4</sup>."

Sería fácil encontrar ejemplos en otras culturas y en otras lenguas. Un canto popular de Estonia, cuya antigüedad garantiza tanto la vieja forma aliterante como la mezcla de hagiografía cristiana y mitología pagana, conserva un ruego a San Jorge, que podemos traducir así:

"Querido San Jorgito,  
dorado rey del bosque,  
madre del bosque, viejita,  
guarda mis corderitos,  
protégeme el rebaño,  
multiplica mis cerditos.  
Amén<sup>5</sup>."

---

<sup>3</sup> El texto ha sido aducido por A. Wurm para ilustrar el uso que hace Hiponacte de los diminutivos en su Tesis Doctoral *Der Stil des Hipponax*, Innsbruck 1967, conocida por mí a través de fotocopias muy defectuosas. El autor lo tomó del conocido trabajo de A. Alonso, "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", *VkR* 8, 1935, p. 112. Cf. antes L. Spitzer, "Das Suffix *-one* im Romanischem", *Beiträge zu rom. Wortbildungslehre*, Genf 1921, p. 202.

<sup>4</sup> O tan judío eres tú como mi yerno.

<sup>5</sup> Texto citado por J. Paulson, *The Old Estonian Folk Religion*, Bloomington – The Hague 1971, p. 77, según las notas del Dr. M. Veske en O. Looorits, "Grundzüge des estnischen Volksglaubens", *Skrifter utg. av. Kungl. Gustav Adolfs Akademien för folklivsforskning* 18, 1949-1960, p. 160. El texto original dice:

Hay otro elemento habitual en las peticiones que sí se encuentra, y frecuentemente de forma muy explícita, en la magia. Nos referimos a la amenaza si no se da o si no se cumple lo que se quiere, en contrapartida a los votos y a las bendiciones con que se agradece el favor obtenido. Es rara en las oraciones, pero no desconocida de una mentalidad que considera que si los hombres necesitan de los dioses, también éstos tienen necesidad de aquéllos. Recuérdese que en las Aves de Aristófanes los Olímpicos han de pactar con los hombres, que han establecido una ciudad en las nubes e impiden que lleguen al cielo los aromas de los sacrificios. Un caso interesante de amenaza en una oración griega se encuentra en lo que se dice al dios Pan en el idilio VII de Teócrito (103-114): si no cumple lo que se le pide, será azotado con ortigas y se le expondrá a fríos extremos en invierno y a extremos calores en verano. Por los escolios sabemos que el poeta se inspiró en prácticas culturales de Arcadia.

Recordemos que la amenaza se halla también en cantos postulatorios de aguinaldo, como en la canción rodia de la golondrina, cuyos cantores, los chicos, dicen que se llevarán la puerta o el montante o la mujercita que está dentro, si no se les dan las golosinas que piden (torta de higos, vino, queso, hornazo, rebojo). De forma parecida, en las serenatas, si la muchacha no abre la puerta, se la amenaza con echarla abajo o quemar la casa (Teócrito, *id.* II 128).

En magia las ἀπειλαί confieren un carácter peculiar a los textos. El gran papiro mágico de París prescribe que cuando se recojan hierbas para los encantamientos, hay que advertirles de que si no cumplen con su obligación, la tierra de la que han brotado no volverá a recibir agua de lluvia en la vida (PGM IV 290-292); al espíritu del muerto que el mago quiere poner a su servicio, hay que amenazarlo con castigos, si no obedece (IV 2065 s.), castigos que no podrá soportar (IV 2066 s.); en una invocación a la Luna para que haga daño a una persona, se dice “lo harás quieras o no quieras, porque conozco tus luces punto por punto y soy guía de tu hermoso culto, ministro y cómplice” (IV 2251-2255), más adelante la amenaza se repite con mayor insistencia, recalcada con el recurso retórico del *adynaton*, del mundo al revés, para acabar con un “no hay mañana, si no sucede lo que quiero” (IV 2329). Otros papiros contienen también numerosas amenazas de los magos, como las que se lanzan contra varias divinidades egipcias en un encantamiento al Sol para conocer el pasado, presente y futuro de todos los hombres (V 256 ss.). En una práctica para obligar a Core, la divinidad infernal, a cumplir la voluntad del mago, se enseña cómo hay que invocarla; cuando se presente con sus antorchas encendidas, se pronunciará una fórmula y se apagarán; luego puede decirse que sólo volverán a encenderse si obedece (XII 1 ss.). Otro encantamiento

---

*Püha, kallis Jürike,  
metsa kullane kuningas,  
metsa eite, emanda –  
hoidke mu utekest,  
kaistke mu karjakest,  
sigitage mu sea – põrsakest,  
aamen!*

para obligar a la divinidad egipcia Bes Pantheos a enviar sueños a una determinada persona acaba así (XII 140-143): “si me desobedeces y no vas a fulano, se lo diré al gran dios, y te atravesará y cortará los miembros, y los dará a comer al perro rabioso que se echa en la basura. Por eso, obedéceme ya, ya, pronto, pronto, para que no tenga que repetir esto”. Otras veces la amenaza queda implícita mediante el recurso de decir a la potencia invocada “haz esto, y entonces yo no tendré que hacer tal y cual cosa contra ti” (cf. II 54 y, en forma mucho más desarrollada, LVII 1 ss.). Un encantamiento amoroso de atracción contiene incluso una amenaza contra el aceite hechizado que ha de atraer a la persona amada (LXI 10 ss.) y otro contra el fuego de la lámpara que debe facilitar los deseos eróticos del mago (LXII 9 ss.). En los amuletos la amenaza toma la forma de una advertencia contra el mal o la enfermedad: se les dice que huyan, porque los persigue alguien más poderoso, un dios, un demon o una fiera.

Además de las amenazas, las invocaciones a los espíritus de los muertos (especialmente de quienes murieron de forma violenta, como los gladiadores) y a las diferentes divinidades o potencias sobrenaturales incluyen otras peculiaridades. Así la difamación contra la persona a quien se quiere hacer daño o se desea someter (muchas veces por deseos eróticos) y la autocaracterización del invocante mediante la fórmula “yo soy...” seguida del nombre con quien se identifica: “yo soy Adán, el primer padre, me llamo Adán” (III 143 s.); “pues yo soy Barbar Adonái, el que oculta las estrellas, el resplandeciente dominador del cielo, el señor del universo” (IV 385 s.), “yo soy una estrella que vaga con vosotros y que brilla desde el abismo” (IV 574 s.). Los ejemplos pueden multiplicarse, porque el procedimiento es muy frecuente. Incluye muchas veces palabras mágicas, que no tienen ningún significado en griego. En Valladolid se ha leído este año una Tesis Doctoral sobre las fórmulas de invocación en los papiros mágicos que estudia detenidamente el tema<sup>6</sup>. Aquí no seguiremos con estas peculiaridades, que nos llevaría al análisis formal de los conjuros y del estilo de los textos mágicos, a veces muy simple, parecido al de las recetas de cocina (estilo *καί*), a veces muy adornado y retórico, como en las fórmulas de execración, a veces muy reiterativo, parecido a las fórmulas jurídicas. Es ya el momento de pasar al segundo punto que hemos anunciado, esto es, al examen de lo que nuestros documentos dicen sobre el mago mismo y sobre sus clientes.

La misma naturaleza de estos documentos explica que contengan muy poca información personal. En las tablillas de maleficio, por ejemplo, es obligatorio escribir los nombres de las víctimas, pero es, en cambio, excepcional que contengan el nombre del embrujador, quien no deseaba comprometerse, como es natural, descubriéndose a sí mismo<sup>7</sup>. Los papiros mágicos advierten muchas veces de la necesidad de mantener secreto<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Á. Rodríguez Merino, *Las fórmulas de invocación en los papiros mágicos griegos*, Valladolid 2005.

<sup>7</sup> Las excepciones se encuentran en las tablillas en que el maleficio toma la forma de una reclamación de justicia contra el daño que ha sufrido el autor por parte de la persona de la que desea vengarse y en las de contenido erótico que especifican a quién ha de entregarse la persona deseada. Vid. D. Ogden, “Binding Spells: Curse Tablets and Voodoo Dolls in the Greek and Roman Worlds”, en *Witchcraft and Magic in Europe II. Ancient Greece and Rome*, London 1999, p. 63.

el conocimiento poderoso que en ellos se encierra. Un encantamiento, por ejemplo, lleva el título de “Estela secreta” (IV 1115-1166) y otro “Estela que sirve para todo, libera incluso de la muerte. No intentes averiguar qué hay en ella” (IV 1167-1226). Tampoco aquí el mago revela su nombre o incluye rasgos autobiográficos que sugieran una identificación. Cuando estos papiros nombran a un autor, se trata de personajes famosos, cuya autoridad da especial realce a la receta. Una operación de lecanomancia y un encantamiento amoroso están introducidos por una carta de Nefotes al faraón Psamético (IV 154-285). Varios hechizos se adjudican a Pitis el tesalio, relacionados con el uso mágico de las calaveras. Uno de ellos toma también la forma de una carta y comienza: “Pitis al rey Ostanes: saludos. Puesto que siempre me escribes sobre la consulta de las calaveras, creo necesario enviarte este procedimiento, que es muy admirable y te dará entera satisfacción...”. Sigue un ritual de nigromancia (IV 2006-2125).

El más curioso desde este punto de vista es quizás un sahumero dedicado a la Luna. En él se asegura que “el profeta Pácrates, de Heliópolis, lo reveló al Emperador Adriano, manifestando la virtud de su magia divina. Porque sedujo en una hora, hizo enfermar en dos horas, mató en siete horas y envió sueños al propio Emperador, demostrando así toda la verdad de su magia. Lleno de admiración hacia el profeta, mandó que se le duplicara el salario.” (IV 2466 ss.). Aquí tenemos el tema popular del rey adoctrinado por un sabio, si bien el detalle de que se duplique a éste la paga apunta a un status del mago como funcionario en algún santuario de Heliópolis<sup>9</sup>.

Fuera de estos casos, el mago habla alguna vez en primera persona, pero sin revelar su nombre, para comunicar su experiencia personal. Así, en el gran papiro mágico de París, que nos ha conservado el fragmento más extenso de un antiguo manual de magia, el recopilador, que maneja distintas fuentes, escribe “no he encontrado método mejor en el mundo”, “he usado este método con frecuencia y he quedado asombrado” (IV 790 ss.)<sup>10</sup>.

Si nos preguntamos por el origen de todos estos documentos mágicos, muy heterogéneos, que han llegado hasta nosotros, podemos decir a grandes rasgos que los antiguos ritos, fórmulas y prácticas de ese carácter que los griegos conocían al menos desde época arcaica, fueron plasmándose en recetas, que nos han dejado ejemplos en las tablillas de maleficio de Selinunte desde finales del siglo VI a. C. y en las defixiones áticas desde la centuria siguiente. Estos conocimientos estaban sometidos, como es natural, a modificaciones e influencias de carácter muy diverso. Desde época helenística especialmente sufrieron sin duda un influjo muy importante de supersticiones y creencias orientales, egipcias, judías, iranianas, etc., y el resultado fue un sincretismo semejante al que se observa en la religión, aunque a un nivel diferente. Entonces debieron de producirse algunos ensayos de sistematización, en forma de manuales, que eran

<sup>8</sup> Vid. H. D. Betz, “Secrecy in the Greek Magical Papyri”, en H. G. Kippenberg – G. G. Stroumsa (edd.), *Secrecy and Concealment. Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*, Leiden 1995, pp. 157 ss.

<sup>9</sup> A. D. Nock, *Essays I*, p. 183.

<sup>10</sup> A. D. Nock, *Essays I*, p. 179.

realmente recopilaciones abigarradas de recetas y de conjuros, cuyo saber se atribuía, como hemos visto, a personajes que pasaban por haber sido magos famosos, como Ostones, Demócrito, Zoroastro, Moisés y otros muchos, a algunos de los cuales hemos nombrado ya. Dichos manuales se ampliaban y alteraban constantemente mediante la adición de nuevos encantamientos y prácticas que el recopilador juzgaba interesantes o la corrección de los ya existentes. Fragmentos de esta clase de libros han sobrevivido en los papiros. Como éstos proceden de Egipto, muestran una mezcla de elementos griegos y egipcios característica, aunque tampoco faltan en ellos ingredientes de origen distinto, sobre todo judío.

Provistos con esa clase de conocimientos, los magos practicantes ejercían su actividad en todo el mundo greco-romano. Son los personajes que conocieron un Luciano o un Apuleyo<sup>11</sup>. Muchos eran pintorescos charlatanes, cuyo saber era sólo de segunda o de tercera mano. Sería interesante, por ejemplo, estudiar la cultura de quienes escribían documentos mágicos, mediante el análisis de la lengua y de la grafía. Hasta ahora hay sólo observaciones parciales sobre la cuestión. Es curioso que cierta defixión grabada sobre una lámina de plomo procedente de Egipto contenga en su margen izquierdo huellas de los finales de línea de otro texto, lo cual hace pensar que tanto uno como otro fueron inscritos en la misma lámina y que luego se cortó ésta para individualizar los dos textos. Puede haber ahí un indicio de una especie de producción en serie de estos documentos mágicos, cuyo autor los vendería después a quienes se los solicitasen<sup>12</sup>.

¿Y quiénes eran los que acudían a estos procedimientos para afrontar las dificultades que les planteaba la vida?

La documentación disponible demuestra que procedían de todas las clases sociales, puesto que tenemos textos tanto referentes a esclavos como otros cuyas víctimas eran personajes de reconocida importancia. No faltan incluso, desde época muy antigua, documentos de carácter oficial que recogen prácticas mágicas. Las fórmulas de imprecación conservadas en la inscripción relativa a la fundación de Cirene, en el último cuarto del siglo VII a. C., cuentan cómo toda la comunidad de Tera, tras haber tomado la resolución de enviar a sus colonos, modeló figuritas de cera y las arrojó al fuego mientras decía “quien no se mantenga fiel a los juramentos y los quebrante, que se diluya y se deshaga como estos muñecos; él, su descendencia y su hacienda<sup>13</sup>.”

Tenemos aquí un interesante testimonio de la misma práctica que atestigua un pasaje del idilio II de Teócrito, aunque en el poeta helenístico el ambiente sea muy distinto, puesto que está describiendo un rito particular de magia amorosa. El estribillo que se

<sup>11</sup> Cf. ya antes los ἀγούρται y μάντιες mencionados por Platón (*República* III 364c, cf. *Leyes* XI 933a), que iban de puerta en puerta ofreciendo a los ricos propiciarles a los dioses, si habían cometido alguna falta, o dañar a sus enemigos mediante maleficios.

<sup>12</sup> Se trata del n.º 2 de D. Wortmann, “Neue magische Texte”, *Bonner Jahrbücher* 168, 1968: apunta esta posibilidad en p. 59. Cf. también D. Ogden, *Witchcraft and Magic in Europe* II, pp. 58 s.

<sup>13</sup> R. Meiggs – D. Lewis, *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century B.C.*, Oxford 1969, 5, 46-49. Se trata probablemente de una copia del s. IV a. C.

encuentra en este poema, imitado después por Catulo y por Virgilio, se halla en embrión ya en textos mágicos del siglo V, como la llamada gran defixión de Selinunte<sup>14</sup> o las *dirae Teiae*, que dicen varias veces en cortos intervalos “perezca él y el linaje de él”, refiriéndose a cualquiera que cause daño a la comunidad de Teos<sup>15</sup>.

Hay algunas defixiones que contienen largas listas de nombres, entre los que figuran las principales figuras de la vida pública ateniense del siglo IV a. C. Son maleficios de carácter político, que demuestran que en aquella época estos procedimientos de brujería no eran desdeñados en los enfrentamientos entre partidos<sup>16</sup>. Lo mismo ocurría con las que tenían como fin causar daño a los rivales en algún proceso. Sabemos que aludía a ellas Dinarco en su discurso contra Piteas, y más tarde, en Roma, Cicerón se refería a estas prácticas de magia negra cuando relató cómo en cierta ocasión en que él defendía a Titinia en un proceso importante y Curión abogaba por la parte contraria, éste perdió de pronto el hilo de lo que estaba diciendo y achacó este súbito olvido *veneficiis et cantionibus Titiniae* (*Brut.* 217, *Orat.* 128 s.). Recordemos también que, según Tácito, en el suelo y en las paredes del palacio de Antioquía en que se hallaba enfermo Germánico, se encontraron *carmina et devotiones et nomen Germanici plumbeis tabulis insculptum*, junto con fragmentos de cadáveres y otra materia mágica (*Anales* II 69). El hecho recuerda lo que le ocurrió al orador Libanio, cuando cayó enfermo y no pudo dar sus clases de oratoria. La causa era una figura de camaleón que había sido ocultada en la habitación donde impartía sus lecciones. El animal tenía la cabeza cortada y embutida entre sus patas traseras; una de las delanteras le tapaba la boca, la otra le había sido arrancada para privar a Libanio de accionar con la mano (*Orat.* I 245-249)<sup>17</sup>. Cuando se descubrió esto y se sacó de allí la figura, el orador se curó. Un caso equiparable moderno afectó al ministro de defensa francés que fue responsable del asunto Greenpeace en 1985<sup>18</sup>.

Otros autores griegos y romanos de esta época aluden también a prácticas de esta clase. Tenemos más información sobre la opinión que merecía la magia a los filósofos neoplatónicos de la segunda mitad del siglo III d. C. Porfirio y Jámblico discutieron sobre la realidad de la teurgia. No deja de ser interesante que aquél, que se mostraba

<sup>14</sup> Fechada entre el 475 y el 450 a. C. M<sup>a</sup>. A. López Jimeno, *Las tabellae defixionis de la Sicilia griega*, Amsterdam 1991, n<sup>o</sup>. 12, con bibliografía y comentario; *id.*, *Textos griegos de maleficio*, Madrid 2001, n<sup>o</sup>. 343. Repite καταγράφω πᾶρ τῶν ἡγνῶν θεόν.

<sup>15</sup> Meiggs – Lewis, 30. La inscripción data de c. 470 a. C.

<sup>16</sup> K. Preisendanz, “Fluchtafel (Defixio)”, *Reallexikon für Antike und Christentum* 8, 1972, cols. 2 y 9, con las referencias a Ziehbart; C. Habicht, *ICS* 18, 1993, pp. 113-118.

<sup>17</sup> Sobre este pasaje, C. Bonner, “Witchcraft in the Lecture Room of Libanius”, *TAPA* 63, 1932, pp. 34-44; A. A. Barb, “La supervivencia de las artes mágicas”, en A. Momigliano y otros (edd.), *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Madrid 1989 (original inglés, Oxford 1963), pp. 117-143 (aquí 132 s.); C. A. Pharaone, “The Agonistic Context of Early Greek Binding Spells”, en C. A. Pharaone – D. Obbink (edd.), *Magicka Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford 1991, pp. 3-32 (aquí 15 s.).

<sup>18</sup> A. Juillard, “Le malheur des sorts. Socellerie d’aujourd’hui en France”, en R. Muchembled (ed.), *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris 1994, p. 276.



escéptico sobre las acciones mágicas dirigidas a los demonios, como las amenazas, a las que ya nos hemos referido, nos haya transmitido el siguiente pasaje en su *Biografía de Plotino* 9:

“Llegó a Roma un sacerdote egipcio y conoció a Plotino a través de un amigo común. Como dicho sacerdote quería hacer gala de su ciencia, pidió a Plotino que acudiera a una sesión en que se proponía invocar al demon particular que estuviera ligado al filósofo. Aceptó éste de buen grado la invitación y la sesión se celebró en el santuario de Isis, pues dicen que aquél fue el único lugar puro que el sacerdote pudo encontrar en Roma. Hecha la invocación para que apareciera, dicen que se presentó un dios que no pertenecía a la clase de los demonios. Cuentan que entonces el egipcio dijo: “Bienaventurado eres, porque tu demon es un dios y no pertenece quien te acompaña a una jerarquía subordinada”. No pudieron, sin embargo, según dicen, preguntarle nada ni continuar viéndolo, pues el amigo que iba con ellos ahogó, bien porque sintió envidia, bien porque tuvo miedo de algo, las aves que llevaba como protección.”

Aquí tenemos atestiguados varios hechos importantes: el sacerdote egipcio, que es un mago experimentado; la necesidad de buscar un lugar puro; la creencia en que cada hombre tiene un demon o genio tutelar que corresponde a su manera de ser y que la determina; un rito de evocación; las aves que se llevan como animales apotropaicos, o porque con su canto pueden alejar a una entidad peligrosa o porque si se las mata, se hace impuro el lugar y la visión desaparece, como ocurrió realmente en la narración de Porfirio. Todo esto podría ilustrarse con otros testimonios de la época, pero los documentos mágicos de que hoy disponemos nos permiten saber muchas más cosas de las que nos comunican las fuentes literarias.

El hecho de que una defixión de Selinunte, que se ha fechado a finales del siglo VI o en la primera mitad del V a. C., diga “que las palabras y las acciones de Sicana resulten inoperantes”<sup>19</sup>, con una fórmula que es habitual en los maleficios judiciales, plantea la cuestión de si una mujer tenía capacidad legal para tomar parte en un juicio en la Sicilia de la época.

Hemos dicho ya que la necesidad de exactitud minuciosa en las fórmulas mágicas obliga a un lenguaje reiterativo, que recuerda al que se encuentra en los documentos jurídicos. Al nombrar a la víctima, esta exigencia puede ser la causa de añadir su matronímico<sup>20</sup>, en lugar del habitual nombre del padre. Así se tenía la seguridad de no incurrir en ningún error. Esta costumbre permite comparar los nombres de los hijos con el

<sup>19</sup> SEG 26, 1976-1977, n.º. 1112 (= M<sup>a</sup>. A. López Jimeno, *Las tabellae defixionis de la Sicilia griega*, n.º. 1, y *Textos griegos de maleficio*, n.º. 330).

<sup>20</sup> A. López Jimeno, “El uso del matronímico en los textos griegos del maldición”, *RICUS* 11, 1991-1992, pp. 163-180; J. B. Curbera, “Maternal Lineage in Greek Magical Texts”, en D. R. Jordan – H. Montgomery (edd.), *The World of Ancient Magic*. Bergen 1999, pp. 195-204.

de su madre y ofrece una oportunidad única para extraer conclusiones sociológicas, que, de otro modo, tienen que limitarse a los datos proporcionados por los patronímicos: hijos con nombre griego o romano con madres que tienen nombre indígena, o a la inversa; hijas que llevan o no el mismo nombre que su madre; difusión de la onomástica femenina en una zona determinada, etc. La misma necesidad de precisión induce a señalar muchas veces el alias de las personas que lo llevan, lo cual permite ampliar nuestros conocimientos también en este interesante aspecto de la onomástica antigua<sup>21</sup>.

En realidad, si quisiéramos describir aquí la contribución que los documentos mágicos aportan a nuestra comprensión de lo que era la vida en el mundo greco-romano, necesitaríamos un tiempo mucho más largo del que disponemos. A veces nos descubren detalles muy concretos. Uno de los papiros mágicos más antiguo, de época de Augusto<sup>22</sup>, contiene una ἐπὶ μήλοις ἐπωδή, esto es un “encantamiento de las manzanas”, para conseguir enamorar a una muchacha, y confirma así la función que esta fruta tenía en el galanteo, como atestiguan los poetas líricos y en la elegía amorosa. Más adelante, en una parte por desgracia bastante estropeada, parece encontrarse un paralelo griego a expresiones del tipo “¡qué buena está esta chical!”, “está para comérsela”, “es un bombón”, que tienen equivalentes en otras lenguas modernas<sup>23</sup>.

Hay maldiciones que nos guardan las quejas de la pobre gente que murió por la ineficacia de malos médicos: *turba medicorum perii*, hizo grabar un infeliz en su tumba<sup>24</sup>. En una defixión de época imperial el hermano del difunto no se limita a hechizar al médico culpable: en su despecho hace lo mismo con toda la tierra de Italia y con la ciudad de Roma<sup>25</sup>, lo cual recuerda el pasaje de una comedia de Plauto (*Persa* 783 s.), en que el *leno*, que ha sido engañado por un esclavo disfrazado de persa, dice

*Qui illum Persam, atque omnis Persas, atque etiam omnis personas  
male di omnes perdant!*

Otras defixiones atestiguan las rivalidades entre actores, entre gladiadores, entre aurigas en las carreras de carros, puesto que en ellas se especifica el oficio de las personas maldecidas. Algunas, que se refieren a taberneros y a taberneras, nos dan a conocer cómo eran los nombres de las tascas de la Atenas del siglo IV a. C. “Taberna del Calvo”, se lee en una tablilla de maldición (*DTA* 87, 2), y en una inscripción (*IG* II 2, 73 A) se habla de cierta “Tracia, la tabernera que vive en Melita, que se ha fugado de Menedemo, de la Taberna del Calvo”; la “Taberna de Aristandro, el de Eleusis” es mencionada también en la misma defixión (*DTA* 87, 8); la “Taberna de Agatón” aparece en *DTA* 70, 3. Son los equivalentes de “Casa Paco”, “Casa Nicasio” y tantas otras habituales de

<sup>21</sup> Datos en C. A. Faraone *ZPE* 72, 1988, p. 280 y n. 5.

<sup>22</sup> W. Brashear, “Ein Berliner Zuberpapyrus”, *ZPE* 33, 1979, pp. 261-278.

<sup>23</sup> W. Brahear, *ZPE* 33, 1979, p. 270 n.1.

<sup>24</sup> Epitafio citado por Plinio, *Historia Natural* XXIX 11 y 13 ss. Cf. C. A. Forbes, *TAPA* 86, 1955, p. 344 n. 100.

<sup>25</sup> M. Guarducci, *Epigrafia* IV, p. 251.

nuestros establecimientos populares. Otras veces los nombres eran más imaginativos: una tenía un nombre prometedor, “Olimpo” (*DTA* 70, 2); otras recibían la denominación por referencia al lugar donde se encontraban: “la taberna de Antenión, que está cerca de [...]”; en *DTA* 80, 2, “amarro a Mania, la tabernera a la vera de la fuente”<sup>26</sup>.

Muchas de las supersticiones y de los usos mágicos a que estamos acostumbrados se encuentran ya en los textos antiguos. La varita mágica que llevan las hadas de nuestros cuentos procede del bastón de los magos, los cuales se servían de él para transformar a quienes tocaban, como hace Circe con los compañeros de Ulises en el canto X de la *Odisea* (v. 238)<sup>27</sup>. La bola de cristal en la que puede verse el futuro o los acontecimientos que están sucediendo en lugares lejanos tiene sus precedentes en la adivinación por imágenes que surgen en el agua de una jofaina o en la superficie de un espejo mágico, conforme a las instrucciones que se han conservado en los papiros para prácticas de lecanomancia y catoptromancia. La escoba sobre la que vuelan las brujas en nuestras tradiciones substituye a los espíritus que transportaban a los hechiceros por los aires, como en el caso de Simón Mago. Los antiguos manuales de magia contienen muchas fórmulas y ritos para conseguir que un demon se convierta en servidor y ejecute obediente cuanto se le ordene, es decir, para que pase a ser lo que en la Edad Media se llamaba un “espíritu familiar”, un asistente. Recetas de alta magia de tal clase son propias de expertos iniciados, como las que enseñan qué hay que hacer para volverse invisible o para encantar a la propia sombra, que tomará cuerpo y se convertirá en un auxiliar inapreciable, lo cual ha de tenerse en cuenta cuando se estudia la creencia muy extendida de que quienes han hecho un pacto con el diablo pierden la sombra, como le ocurría al pobre Teófilo en uno de los milagros narrados por Gonzalo de Berceo, o al Marqués de Villena después de haber estudiado magia negra en la famosa Cueva de Salamanca. La misma palabra *abracadabra*, que nos evoca la cantinela mágica, es un palíndromo imperfecto, esto es un vocablo capicúa que se lee igual al derecho que al revés, de los cuales tenemos muchas muestras en nuestros documentos, porque los encantamientos que se realizan con fórmulas que tienen esa propiedad poseen la ventaja de que no pueden ser deshechos mediante el procedimiento de pronunciar las palabras al revés.

Es posible incluso encontrar ejemplos que ilustren la evolución de temas folklóricos extendidos por muchos lugares y atestiguados en épocas diferentes. Pensemos en los ritos relacionados con la recogida de hierbas de virtudes milagrosas, como la mandrágora, la peonía y tantas otras, tal y como los hallamos, por ejemplo, en el fragmento *Περὶ βοτάνων*, más conocido por el título latino *De viribus herbarum*, que permite una interesante comparación con las instrucciones de Dioscórides y de sus escoliastas y comentadores, entre los que figura nuestro Andrés Laguna.

---

<sup>26</sup> También los romanos indicaban las direcciones a partir de la situación del lugar, vid. U. E. Paoli, *Urbs. La vida en la Roma antigua*, 4ª. ed., ampliada según la 6ª. Italiana de 1951, Barcelona 1973, pp. 188-194.

<sup>27</sup> Cf. el comentario de S. Eitrem a *Pap. Osl. I*, pp. 53 y 57, donde se trata también del carácter apotropaico del hierro (recuérdese que Ulises ha de amenazar a Circe con su espada).

Son buenos ejemplos del aprovechamiento en literatura de material folklórico relacionado con la magia la historia del soldado que se desnuda en un cementerio, orina en torno a sus ropas y se convierte en lobo, contada en el *Satiricón* de Petronio (LXIII) y el cuento de la vela de un cadáver de noche para impedir que lo mutilen las brujas, narrado a continuación (LXIV), y presente también, con mayor interés en una narración del *Asno de oro* (II 21 ss) de Apuleyo. En el *Philopseudes* de Luciano tenemos una colección muy interesante de esa clase de relatos, los cuales, como ha demostrado la crítica hace tiempo, no son meras invenciones del autor, sino que proceden de cuentos que efectivamente circulaban en su época. Tenemos allí la ambientación característica con que suelen introducirse las narraciones de esta clase: un enfermo en el lecho, rodeado por sus amigos, una conversación sobre la veracidad de las historias terroríficas, la apelación a la experiencia personal de los narradores, etc. Recordemos que allí se cuenta el célebre relato del aprendiz de brujo, bien conocido por la balada de Goethe y por la música de Paul Dukas, mantenida en la segunda versión de la película “Fantasía”, de la factoría Disney. Un hombre hace amistad con un mago egipcio, cuyo nombre, por cierto, se da, Páncrates, el mismo hechicero que hemos mencionado ya por haber ganado doble paga gracias a los prodigios que realizó ante el Emperador Adriano. Este hombre observa cómo el mago consigue que los objetos corrientes de la casa, la tranca de la puerta, la escoba, la mano del mortero, cobren vida y realicen todas las tareas domésticas que se les ordene. Un día sorprende la palabra mágica con que se consigue el milagro, que es un vocablo de tres sílabas. Cuando el mago se va, pronuncia dicha palabra y ordena a la mano de mortero traer agua. Ella, por supuesto, obedece, pero la dificultad surge cuando quiere hacerla parar y no sabe cómo. Viene el mago y hace que vuelva a ser un trozo de madera, pero, irritado, desaparece de repente y el narrador no se atreve a repetir el milagro, porque no podría después ponerle fin.

Y fin ponemos nosotros a este trabajo, donde hemos tocado varios de los diferentes aspectos de la magia greco-romana. De ella sabemos hoy muchas cosas gracias a las inscripciones, a los papiros, a los talismanes que arqueólogos y filólogos han ido rescatando del desierto y de las ruinas. Son, desde luego, documentos humildes, pero también importantes, porque nos ayudan a comprender mejor cómo era la vida real de la gente en aquella época. Ya hemos visto que permiten también apreciar con mayor exactitud algunos pasajes literarios.

## LECTURA DE UN MITO

MANUELA GARCÍA VALDÉS  
Universidad de Oviedo

0. El texto de la trilogía de Esquilo es uno de los que más análisis, comentarios e interpretaciones ha tenido. Sus obras siguen invitando a la comprensión y a la reflexión por sus contenidos mitológicos, filosóficos, religiosos, políticos, morales, y seguirán suscitando nuevas lecturas en determinados pasajes. Las interpretaciones pueden ser incluso contrarias, como se observa en los comentarios de los autores que más han estudiado el texto de la trilogía, y de manera principal, de la pieza *Agamenón*, por citar algunos de los más valiosos y extensos, los de Thomson, Fraenkel, Denniston-Page y los últimos, de Bollack y Judet de la Combe<sup>1</sup>. Interpretaciones que reflejan las corrientes ideológicas, filosóficas y el contexto histórico de la época de los estudiosos. En mi caso, vuelvo después de mucho tiempo sobre un texto muy trabajado en mi traducción de 1988 y sobre un mito que ya entonces me sugería la necesidad de revisar la perspectiva con que suele contemplarse.

Voy a detenerme, de modo especial, en las figuras de Agamenón y Clitemnestra, con la intención de ahondar en este último personaje analizándolo dentro de las fuerzas humanas y divinas que entran en conflicto en la trilogía.

Se ha dicho que a Esquilo le interesa más la moral que los individuos y que sus personajes son como de una pieza. Esto es así, pero a la vez hay una mirada al interior de cada uno, presentando sus opiniones, sus fluctuaciones, sus dudas y sus conflictos en las decisiones, que implican una visión del desarrollo del personaje. El autor expresa de manera manifiesta los efectos de la relación de los personajes entre sí y entre cada uno y la sociedad, transponiéndolos de la época mítica a la presente de la escritura, incluyendo también unos antecedentes de la saga, que el autor conoce, aunque no los

---

<sup>1</sup> G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, 2 vols., Cambridge, 1938; nueva edición revisada, Amsterdam-Prague, 1966. E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, 3 vols., Oxford 1950, 2ª ed. revisada, 1962. J. J. Denniston – D. P. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford, 1957. Jean Bollack – Pierre Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle: Agamemnon 1*, 1<sup>er</sup> partie (*Cahiers de Philologie* 6); *Agamemnon 1*, 2<sup>ème</sup> partie (*Cahiers de Philologie* 7); *Agamemnon 2* (*Cahiers de Philologie* 8); *L'Agamemnon d'Eschyle*, 1<sup>er</sup> partie, *Commentaire des dialogues*, y 2<sup>ème</sup> partie, *Commentaire des dialogues*, Paris, 1981-2001.

expresé, y que utiliza y modifica con un rendimiento grande en el campo ideológico y en la modelación de los caracteres<sup>2</sup>.

La figura de Clitemnestra ha sido muy estudiada. Un análisis diacrónico del tratamiento de este personaje desde Homero a Eurípides fue llevado a cabo por Alsina a fines de los años cincuenta<sup>3</sup>. Muestra cómo esta figura se fue cargando de rasgos de perversidad. Su culpabilidad en el asesinato de su esposo aumentó en el transcurso del tiempo. En Homero, —dice— es Egisto el que carga con el peso de la responsabilidad; ella es un ser débil que no supo resistir hasta el final. Fue culpable, pero con una culpabilidad pasiva. Desde Estesícoro, pasando por Píndaro, hasta Esquilo, la larga tradición literaria va añadiendo nuevos rasgos criminales sobre la esposa de Agamenón. Sófocles en *Electra* comienza una reacción contra esta tendencia, y es Eurípides, en *Ifigenia en Áulide* y en *Electra*, el verdadero defensor de Clitemnestra; reivindica su figura y llega a descargarla de la mayoría de las acusaciones que pendían sobre ella.

Mi propósito es retomar el problema de la maldad de Clitemnestra, examinando determinados aspectos relevantes que, aun habiendo sido tenidos en cuenta, no han sido valorados —a mi juicio— de manera suficiente, y otros muy importantes que se han dejado de lado. Espero que el resultado tenga cierto interés para los helenistas y para cualquiera que se sienta preocupado por los modelos de la conducta humana.

Esquilo, respecto a Clitemnestra, es como si se propusiera responder a los interrogantes formuladas por Píndaro<sup>4</sup> y adelantara la actitud de defensa de Clitemnestra tomada más tarde por Eurípides. Una actitud de defensa manifestada en el desarrollo de las razones y argumentación que justifican la trayectoria de la heroína, al mismo nivel que la de Agamenón, aunque sean enjuiciadas de manera bien diversa por la fuerza y libertad de palabra con que la reviste y en los rasgos de carácter que le atribuye. El autor reinterpreta el mito e intenta meterse en la interioridad de una mujer que reacciona con furor contra la muerte de su hija, ella que ocupa el poder más alto —ausente su marido—, para hacerla capaz, amparada por Egisto, de llevar a cabo la muerte de Agamenón.

A través de nuestro estudio, observaremos cómo en la obra de Esquilo se encuentra una perspectiva muy marcada, según la visión general que da la trilogía y por el significado del tema, a modo de estribillo, “¡Entona un canto lúgubre! ¡Que triunfe el bien!”, repetido tres veces por el coro (*A.* 121,139,159). “¡Que sea para bien!”, dice de nuevo el coro (*A.* 216); dicho por Agamenón, “¡Que continúe la victoria!” (*A.* 854); expresado por Clitemnestra “¡Que domine el bien sin ambigüedad!” (*A.* 349-350); “¡Que triunfe el bien, que se acabe la maldición!”; “¡Que el bien ya aparecido (la luz de la antorcha) se añada al bien!” (*A.* 500). Plantea, a su vez, un conflicto entre dos órdenes diferentes:

<sup>2</sup> En la sociedad griega el mito funciona como un código de comunicación social —sincrónico y diacrónico— acercando modelos individuales o colectivos de conducta de forma inmediata.

<sup>3</sup> J. Alsina, “Observaciones sobre la figura de Clitemnestra”, *Estudios Clásicos*, XXVII, 1959, pp. 297-321.

<sup>4</sup> Píndaro formula dos preguntas sobre qué indujo a Clitemnestra a cometer su horrible acto: “¿Acaso Ifigenia, a orillas del Euripo degollada, lejos de su patria, la irritó a que suscitara su cólera de terrible mano?” “¿O, subyugada en otro lecho, nocturnas uniones la hicieron desvariar?” (*P.* XI 22-27).

un orden, el femenino, defendido por Clitemnestra acorde con Justicia (Δίκη) de Zeus, con las Erinis, diosas muy antiguas y sabias, rectas administradoras de justicia, con los bienaventurados subterráneos y Hermes, mensajero de los dioses de arriba y de abajo, y Tierra. Otro orden, el masculino, referido a Agamenón, con la protección de Zeus Hospitalario, y a Orestes protegido por Poder (Κράτος), Zeus, y los nuevos dioses, Apolo y Atenea<sup>5</sup>.

Mirando la trilogía, de modo global<sup>6</sup>, es fácil ver que Esquilo quiso crear una correspondencia entre dos pasajes, la esticomitía de *Agamenón* (A. 931-943), Clitemnestra frente a Agamenón, en el intento de impulsarlo a pisar la alfombra roja y hacerlo entrar en palacio, sin revelar sus intenciones, donde él encontrará la muerte; Agamenón en situación de inferioridad y no consciente de la intención de Clitemnestra. Y la esticomitía del tercer episodio de *Las Coéforas* (Ch. 908-930), Orestes frente a Clitemnestra, es Orestes quien obliga a Clitemnestra a entrar en palacio, enfrentamiento muy duro entre madre e hijo, y éste le revela su funesta intención. Ella consciente de su inminente muerte, pide un hacha, pero no la emplea como en Estesícoro, sino su arma es la de la función de madre, sus palabras, al fin, se convierten en el gesto de mostrar su pecho descubierto con el deseo de que el hijo la respete; Esquilo la hace perdedora en los argumentos dialécticos y adelanta con ello de modo inmediato su muerte a manos de su hijo.

Esta inversión, en el paralelismo, es congruente con la parte final de *Agamenón* y la parte final de *Las Coéforas*. En la primera obra, se ve a Clitemnestra dentro del palacio, al lado de los cadáveres de Agamenón y Casandra. Y en la segunda, es Orestes el vencedor, aparece en el interior del palacio junto a los cadáveres de Clitemnestra y Egisto. Enfrenta, en cada caso, a dos interlocutores, portadores de dos líneas culturales diversas; el encuentro dramático se convierte a su vez en un debate de ideas.

Observando los pasos que fue dando *Dike*, en la última obra, *Las Euménides*, se llega a la solución de los terribles crímenes por medio de los tribunales y con el voto favorable a Orestes de parte de Atenea. Parece que el mensaje de Esquilo es que los humanos deben aprender a usar sabiamente de la razón; los alegres coros finales de *Las Euménides* celebran el gran triunfo de la razón y, patrióticamente, de Atenas. Pero esto se cumple sólo en el plano divino, en esta obra. En las dos primeras piezas, el poder de la razón es nulo, el pesimismo es enorme. El hombre debe aprender sufriendo. Es como si Agamenón, Clitemnestra y Orestes, en la trilogía, con su libertad y decisiones, fuesen creando sus propios destinos, hostiles para sí mismos.

<sup>5</sup> Cf. para el orden femenino defendido por Clitemnestra acorde con Justicia de Zeus (A. 908); para las Erinis, con los bienaventurados subterráneos (Ch. 311; 402-404; 476), Hermes y Tierra (Ch. 123-125). Para el orden masculino, defendido por Agamenón con la protección de Zeus Hospitalario (A. 58, 361, 582, 705), por Orestes protegido por Poder y Justicia y con ellos Zeus (Ch. 244-245), por Apolo (Ch. 558, 953; Eu. 64-93, 179-197, 203, 211, 213-224, 232-234, 576-581, 614-621, 625-632, 644-651, 657-666) y por Atenea (Eu. 688, 734-743, 752-753).

<sup>6</sup> Cf. en mi Introducción a la traducción de *Esquilo. La Orestía*, Prom. Prensa Univ., Barcelona, 1988, pp. 47-60.

1. Comencemos por analizar el descontento social y político creado por la actuación de Agamenón; consideramos que puede dar luz para comprender la enorme culpabilidad de Agamenón, la relación de Agamenón con Clitemnestra, la responsabilidad de ambos, y, con ello, tratar de mostrar una perspectiva más compleja y menos sombría respecto a la figura de Clitemnestra en paralelo con la de Agamenón y Orestes.

En los primeros versos de la primera obra se habla de Clitemnestra y Agamenón por boca del guardián y del coro constituido por ancianos de Argos, que representan a los ciudadanos. El vigilante, en su trabajo de guardia nocturna diaria, a veces se lamenta del infortunio del palacio, que “ya no es regido sabiamente como antes”<sup>7</sup>. Ve, al fin, el resplandor del fuego, “da la buena noticia a la esposa de Agamenón, para que en el palacio prorrumpe en gritos de alegría y victoria”. El vigilante expresa su júbilo y esperanza de poder estrechar la mano del soberano que regresa y, a la vez, siente malos presagios y el pacto de silencio ante la situación creada en el palacio, ya que Egisto convive con Clitemnestra (A. 36-38). El coro entra y, en su largo parlamento (A. 40-263), comienza cantando cómo el gran adversario de Príamo, “la poderosa pareja, Menelao y Agamenón, partió con la escuadra argiva de mil naves, tropa de socorro, gritando con animosidad fuertemente Ares, a modo de buitres” (A. 44-49). Es Zeus Hospitalario quien envía a los hijos de Atreo contra París por una mujer de “muchos varones”<sup>8</sup>. Enfrentamiento “que impone combates extenuantes igualmente a griegos y a troyanos” (A. 66-67).

Parece expresar esta descripción un exceso cierto en su ardor bélico y una crítica no muy velada por el sufrimiento que provoca en ambos bandos, en los que atacan y en los que se defienden atacando<sup>9</sup>.

El coro que debería cantar el mando de feliz augurio de los maduros caudillos, entonces el presagio ocurrido, cuando los griegos partían para Troya —el de las dos águilas que devoraban a una liebre preñada—, y la interpretación, que hizo entonces, el fiel adivino de la armada, Calcante (A. 126-155); interpretación que tendría cumplimiento y anticipa lo que iba a suceder con inquietantes augurios (A. 249).

El parlamento de Calcante es estremecedor; pone al desnudo los desafueros del ejército griego con Agamenón a la cabeza. La ciudad de Príamo será tomada, todos los ganados reunidos por sus habitantes tras los muros serán arrebatados por la violencia (Ártemis aborrece el banquete de las águilas de Zeus) (A. 135-138). Los vientos contrarios que retienen las naves suscitados por la diosa, “requerirán un sacrificio diferente, sin canto, sin festín, artífice familiar de querellas, que no respeta a marido” (A. 151-153). Un sacrificio impío. Junto con grandes venturas, cosas fatales proclamó Calcante a la casa real (A. 156-157).

<sup>7</sup> El texto griego es tomado de la ed. de D. Page, *Aeschyli. Septem quae supersunt Tragoedias*, Oxford, 1972. La traducción es la de mi edición, ya citada.

<sup>8</sup> Helena fue sucesivamente esposa de Teseo (cf. Paus. II 22, 6-7; cita como fuente a Estesícoro de Hímera, Euforión de Calcis y Alejandro de Pleurón), de Menelao y de Alejandro (París).

<sup>9</sup> Ese mismo tono crítico latente del autor en A. 810 ss.; 822-828.



El sacrificio de Ifigenia es el origen de disputas que traerán muertes. La función de este sacrificio es nuclear en la pieza; es requerido en el plano divino, pero no anula la decisión humana, y la responsabilidad la toma Agamenón. El sacrificio de su hija, según lo canta el coro, superó moralmente todo mal pensable.

Y llegado a esta cumbre de intensidad trágica en la expresión del significado del portento y la exigencia y realización del sacrificio, al coro solo le cabe acudir e invocar a Zeus (*A.* 160 ss.), “o como quiera ser llamado, si debo arrojar de mi pensamiento este inútil pesar”. En la sucesión de las generaciones de dioses (Urano-Crono-Zeus) sólo es Zeus quien otorga sabiduría y justicia. Zeus es quien hizo que tenga vigencia “aprender con el sufrimiento”.

El héroe se considera con el máximo poder y en éste se basa para actuar, pero al ejercerlo pone en juego poderes sagrados, el orden del mundo, la justicia de Zeus. El poder tan pronto significa la autoridad legítima, un dominio jurídicamente fundado, como la fuerza brutal en su aspecto de violencia opuesta al derecho y a la justicia<sup>10</sup>.

En este sentido, los discursos del coro, bien dispuesto hacia Agamenón, expresan de manera aún más significativa, creo, la culpabilidad de este héroe, su responsabilidad y el sentir del pueblo<sup>11</sup>. Invoca el coro a Zeus rey y a Noche amiga (*A.* 355), ambos son principios opuestos, adelanta en ellos la unión del bien y del mal que se da en la pieza en la actuación del héroe (*A.* 552-553). Noche (madre de las Erinis, *cf. Eu.* 321, 416) es aliada de Zeus en la toma de la ciudad de Troya. Noche que echó sobre Troya tan espesa y cubridora red, que ninguno de los mayores ni de los jóvenes, pudo traspasar la gran malla de esclavitud de Ate que todo somete (*A.* 356-361). Zeus Hospitalario es considerado el protector de este golpe contra Paris (*A.* 362-363; 699-705; 747-748).

El hombre —dice el coro— persigue, como un niño, un pájaro alado, causando insoportables infortunios a su ciudad (*A.* 395-396); ninguno de los dioses escucha sus súplicas (*A.* 397). *Dike* confirma la trayectoria del hombre injusto, trayectoria que le llevó a su destrucción (*A.* 398-399). Sigue el coro: “¡No sea yo destructor de ciudades”, muy alusivo a Agamenón (*A.* 472) y repetido varias veces; “Oscuras Erinis, con el tiempo, lo debilitan” (*A.* 462). Esto es lo que ocurre en la pieza *Agamenón* con su héroe. El pensamiento antibelicista está muy presente en numerosos pasajes de esta obra y ha sido muy poco puesto de relieve; relacionado estrechamente con esta idea se da el cuestionamiento del héroe y de las virtudes heroicas.

Esquilo hace su propia interpretación de la versión del mito más conocida y explora su significado. La casa de los Atridas ha sido deshonrada y vive una amarga ausencia,

<sup>10</sup> Cf. J.-P. Vernant / P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, trad. esp., Taurus, Madrid, 1987, p. 17.

<sup>11</sup> Los comentarios a este primer coro, en Fraenkel, Denniston-Page y Bollack, no coinciden; sin embargo por su coherencia interna en cada caso colaboran en conjunto a proporcionar una comprensión más profunda del texto de Esquilo. La traducción y lecturas sucesivas de la trilogía, con más insistencia de *Agamenón*, me ha llevado a expresar aspectos que en determinados pasajes se han omitido y en otros se han interpretado de maneras diferentes con referencia a los personajes de Agamenón y Clitemnestra.

Menelao ha sido humillado, pero el pueblo pone en tela de juicio su resolución porque experimenta y conoce la muerte en sus miembros familiares:

“Estos son los dolores en el hogar de esta casa, y otros que superan éstos. En todas partes, para los que partieron juntos de la tierra de Hélade brilla, en cada casa, un duelo que oprime el corazón. Muchas son los desdichas que hieren el hígado: pues se sabe a quienes se despidió, pero en lugar de hombres, urnas y cenizas vuelven a la casa de cada uno” (*A.* 427-436).

El texto expresa la idea de que los vencedores son también vencidos, al entregar sus vidas. La paradoja la expresa en la frase: “La tierra enemiga oculta a los que ahora la poseen”<sup>12</sup>. La acción heroica se ha vuelto contraria, haciéndolos desaparecer.

Otro pasaje muy indicativo de la responsabilidad de Agamenón, referido a los Atridas es aquel en que el coro describe a Ares, el furor guerrero. El coro habla con palabras muy duras, en el significado y en el tono de expresión; pone al rojo vivo el sufrimiento que ocasiona la guerra en los ciudadanos griegos. El texto llega a expresar el común sentir de las gentes, bajo la forma de rumor que se expande, y a manifestar una crítica profunda y directa contra los Atridas.

“Ares el cambista de oro por cadáveres, el que en el combate a espada sostiene en el fiel la balanza, desde Ilio envía a los seres queridos un oneroso polvo incinerado, objeto de amargo llanto, llenando de ceniza las urnas fáciles de manejar, en lugar de hombres. Y gimen mientras elogian al hombre: de uno, “qué experto en el combate”, de otro, “caído gloriosamente en la matanza, ¡por la esposa de otro!, esto se murmura por lo bajo”. “Un dolor rencoroso va serpeando clandestinamente contra los Atridas justicieros” (*A.* 438-451).

El elogio por el valor guerrero se torna en la reprobación propagada en voz baja por los familiares de los caídos en la guerra. El dolor ocasionado en el pueblo se vuelve resentimiento y hostilidad contra los defensores de la ciudad. Tiene repercusiones en lo social y en lo político. Agamenón es consciente de lo que significa la censura humana. Él mismo dice: “La voz que corre por el pueblo tiene mucho poder”<sup>13</sup>.

Los griegos hacen culpables de las muertes de tantos ciudadanos a los Atridas (*A.* 1072-1077; 1331-1342); esto será un motivo repetido en la obra —de forma gradual y ascendente en sentido negativo— bajo otras manifestaciones y con un enjuiciamiento que desde lo social, por la fuerza que toma, llega a lo moral y a lo sagrado:

“Grave es el rumor de las gentes unido al rencor: paga la deuda de la maldición que el pueblo decide y realiza” (*A.* 456-457).

<sup>12</sup> *A.* 454-455.

<sup>13</sup> *A.* 938.

El coro expresa, de modo claro, el odio y el rencor existentes, y cómo estos sentimientos suscitan la maldición del pueblo. Agamenón es objeto de una maldición popular, como enemigo de la ciudad. Las recriminaciones a través de los rumores, pueden traer una rebelión contra el rey, o alguna hostilidad más violenta.

Y lo explicita el coro en sus inquietudes:

“Mi preocupación espera escuchar alguna trama tenebrosa, pues al matador de muchos no dejan de observarlo los dioses. Y las negras Erinis, con el tiempo, al que tiene éxito, sin justicia, con un cambio de suerte en su vida lo sumen en la obscuridad y el que está entre los invisibles ya no tiene ninguna defensa” (A. 459-467). (...) ¡Nunca sea yo un destructor de ciudades! ¡Ni, prisionero, vea mi vida sometida a otro!” (A. 472-474).

El coro enjuicia la actuación de Agamenón de manera muy negativa dada la violencia desmedida empleada. La misión de Agamenón de cumplir la voluntad de Zeus, castigando a Paris y los troyanos, no se contempla ya en esta finalidad sino en las propias acciones: sobrepasa y termina transgrediendo esa misma justicia –que iba a cumplir– contra el conjunto de los griegos con tanta mortandad (A. 1072-1077; 1331-1342); las Erinis –servidoras de la venganza– parecen hacerse presentes ya y el coro teme hacia el futuro, coincidiendo con un deseo de los dioses, que ellas realicen el aniquilamiento del propio héroe.

La justificación que Clitemnestra da a Agamenón es, por tanto, muy pertinente y seria, según la previsión que le hizo el fiel huésped Estrofo el focceo, para explicar la nueva situación de los gobernantes actuales, ella y Egisto, en el palacio. Según dijo el focceo podía predecirse un doble dolor: “que tú (Agamenón) perecieras al pie de Troya y que una clamorosa revuelta del pueblo derribara al Consejo”.

Estos textos alusivos al causante de tantas muertes por la guerra, que ha suscitado el clamor popular expresado de un modo velado, pero que llega a la maldición, por boca del coro de ancianos, señalan con toda fuerza y firmeza la pesada carga de transgresiones en lo político y en lo moral de que es responsable Agamenón, cuya llegada confirma el heraldo.

En este contexto de resentimiento y rencor del pueblo hacia el rey, se puede observar, con una mayor objetividad y cautela, el plan de Clitemnestra. Consideramos, al menos, superficial atribuir sólo a maldad la muerte de Agamenón. La concepción de Esquilo parece otra.

Agamenón es el responsable de sus acciones que de positivas han pasado a ser negativas por el exceso que conllevan, llegando a la transgresión de la justicia, de la moral y de lo sacral. Al héroe no se le concede entera libertad, pero tampoco se le priva enteramente de ella. Hegel, en su *Estética*, nos ayuda a encarar “lo trágico” en Esquilo, con su definición de este concepto. La dialéctica de la moralidad es para él como la instancia *movedora de todas las cosas humanas*<sup>14</sup>. El conflicto que se crea entre la voluntad y la

<sup>14</sup> Cf., el texto de Hegel en P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona 1994, pp. 193-195.

acción del héroe, en cada momento crítico de decisión, entre la potencia moral del héroe y las demás potencias morales –otros personajes y el coro–, origina un sentimiento de angustia que hace participar y captar la intensidad del sufrimiento humano<sup>15</sup>.

Bajo esta perspectiva, se observa el conflicto moral entre Agamenón, como héroe principal, y los ciudadanos de Argos, bajo la voz del coro, y entre Agamenón y Clitemnestra que, con Egisto en la sombra, representa el nuevo poder, con la anulación del héroe anterior. Un nuevo poder que coincide con la recriminación del héroe por parte del pueblo, aunque también este nuevo poder se cuestionará y será derribado en *Las Coéforas*. Este parece ser el lugar de los héroes en la historia universal, por medio de ellos emerge un mundo nuevo<sup>16</sup>. Hay una confrontación entre los valores heroicos y los nuevos modos de pensar en los que parecen no caber las proezas del héroe<sup>17</sup>.

La percepción de la culpa del rey va en ascenso de modo gradual; sus transgresiones han ido de lo personal y familiar a lo público –los ciudadanos y la ciudad– llegando con sus faltas a afectar a los mismos dioses. Todo se le vuelve en contra. Y el primero, Zeus, o bien, *Dike*, como personificación de la justicia de Zeus, justicia que es la que hará cumplir Clitemnestra.

Los presupuestos de Egisto. Egisto estaba tan interesado como Clitemnestra en la causa contra Agamenón. Confluyen en un mismo interés por la venganza, y tienen la misma ambición de poder. El interés de Egisto por el asesinato de Agamenón se remonta a una causa familiar antigua. Atreo deseando vengar las injurias recibidas de su hermano Tiestes, se congració con él, lo condujo de vuelta a su reino, mató a sus tres hijos –de los que Egisto era hermano nacido posteriormente–, y se los ofreció a Tiestes en un banquete. Cuando éste comía, Atreo ordenó que trajesen los brazos y cabeza de los niños. A la vista de este crimen, incluso el sol apartó su carro<sup>18</sup>.

Agamenón, con su propia muerte, paga la impiedad de Atreo (A. 1577-1611). Dice Egisto: “yo soy el justo urdidor de esta muerte” (A. 1604), y muere tranquilo –dice– una vez que el culpable fue alcanzado por Justicia (A. 1610-1611). El coro le trata de cobarde, ya que no le dio muerte él mismo a Agamenón, “sino que una mujer lo mató contigo” (A. 1644-1646), y le advierte del mal que cae sobre el que se enorgullece en la desgracia. Egisto replica que “el engañarlo era seguramente propio de la mujer; yo, viejo enemigo suyo, era sospechoso” (A. 1636-1637); sigue diciendo, “pero con sus bienes intentaré mandar en los ciudadanos”. Egisto se crece y amenaza al coro con las cadenas y el hambre, desde el mando; se convierte en tirano de los argivos (A. 1636-

<sup>15</sup> La angustia se hace presente en numerosos pasajes: A. 18, 99, 101-102, 154, 165-166, 179-180, 430, 432, 459-460, 462-465, 469-470, 499-500, 548-550, 620, 947, 975-977, 990, 1030-1033, en *Agamenón*. Sobre la angustia en Esquilo, véase, entre otros, “Ansia e presentimento del futuro”, en *Introduzione di Vincenzo Di Benedetto a Eschilo. Oresteia*, trad. por E. Medda, Luigi Battezzato, M. P. Pattoni, BUR, Milán, 1995, pp. 80-96. Sobre la fuerza de la descripción de Esquilo del sufrimiento, cf., W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, trad. cast., Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 279-280.

<sup>16</sup> Cf. Szondi, *o. c.*, p. 232.

<sup>17</sup> Cf. J.-P. Vernant / P. Vidal-Naquet, *o. c.*, p. 16-18.

<sup>18</sup> Cf. Hyg., *Fab. LXXXVIII* 1-8.

1640). Tras un enfrentamiento entre Egisto y corifeo, llegando a casi batirse con las espadas, media en la escena Clitemnestra, echando a los ancianos a sus casas, antes de que actuando sufran, ya que es suficiente la garra del *demon* de los Atridas (A. 1468, 1565; 1568-1573; 1660). Clitemnestra aplaca, diciendo: “yo y tú, dueños de este palacio, lo arreglaremos todo bien” (A. 1673). Se establece la tiranía. Para Clitemnestra, Egisto tiene la función de “ser escudo de valor no pequeño para ella” (A. 1434-1437). Esto se manifiesta de manera explícita al final, cuando es Egisto el que se enfrenta al coro de ancianos y no la reina. Esquilo ante las limitaciones que le planteaba la técnica dramática de dos actores (aunque introduce tímidamente un tercer actor en la última obra de la trilogía) y gracias a su arte magistral manejando el silencio, mantiene a Egisto en la sombra, incluso fuera de escena. Pero, en la tradición escrita sobre Egisto, bien conocida del autor, y en las alusiones veladas se observa su presencia en palacio. Así, Clitemnestra dice a Agamenón: “Que una mujer, alejada de su marido, se quede sola en casa es una terrible desgracia, oyendo muchos rumores malintencionados” (A. 861-863). “A causa de tales habladurías –sigue–, otras personas soltaron de mi cuello muchos nudos elevados mientras me sujetaban por la fuerza” (A. 873-876). La presencia de Egisto, aunque esté ausente en la escena, explica la decisión criminal de Clitemnestra. Sin Egisto, Clitemnestra no podría hacerlo; el autor lo expresa implícitamente y lo muestra también la lógica interna y la estructura de la obra. La relación de ambos, aparte de la relación de amantes, es de confluencia de intereses. Clitemnestra niega ante el corifeo, de manera cínica, algún placer con otro hombre<sup>19</sup>. Electra misma lo formula cuando invocando a su padre expone que se compadezca de ella y de Orestes que “han sido vendidos por su madre y tomó a cambio como marido a Egisto, que es con ella cómplice de tu asesinato” (Ch. 133-134).

Clitemnestra, triunfadora y víctima. Agamenón es el protagonista en la obra que lleva su título, pero Clitemnestra es la que llena toda la acción; el número de versos, en boca de este personaje, es doble que el de Agamenón. Aparentando cumplir con el deber y preparando el recibimiento del héroe vencedor según lo conveniente y decoroso, esconde un valiente y osado proyecto, de acuerdo con *Dike* de Zeus. Hay, en el poeta, un propósito de indagar en la responsabilidad individual y la participación de los dioses. Clitemnestra actúa de manera segura y muy convencida de que su acción es acorde con la justicia de Zeus. Zeus es el dios que instaura el nuevo orden justo. Es el primer nivel de justicia.

El papel de Clitemnestra, se podría decir, es dar el mayor énfasis posible al héroe vencedor y mostrar cómo es vencido por sus propias acciones. La decidida y fatal actuación de Clitemnestra debe ser muy matizada, si se contemplan los dos órdenes, masculino y femenino, cada uno con unas prerrogativas propias.

El héroe actúa al parecer por un impulso noble, pero al mismo tiempo lleva en sí un germen de exceso (*hybris*) que atraerá la ruina sobre él. Esto es lo que les ocurre a ambos, a Agamenón y a Clitemnestra. El mismo Zeus, que envía a Agamenón a Troya,

<sup>19</sup> Cf., A. 611-614.

le castiga más tarde por una victoria que le hizo caer en desmesura. Una acción justa acaba por encerrar *hýbris*, pero, si el héroe no obrara, dejaría de cumplir la justicia. Clitemnestra, la heroína, decide actuar, pretende ser el brazo ejecutor de *Díke*, que ha condenado a Agamenón por el sacrificio de Ifigenia; pero cae a su vez en *hybris* y será castigada en *Las Coéforas*. Éste es el dilema que formula la tragedia.

Esquilo parece conocer bien la tradición mítica anterior y las diferentes leyendas sobre los personajes y de ellas toma su material, aunque modifica esa tradición interpretándola con una concepción de lo trágico muy propia.

En Homero aparecen diversas versiones sobre la autoría de la muerte de Agamenón, como es propio de la épica griega de transmisión oral con referencia a los mitos. Se dice en la *Odisea*: Clitemnestra “meditó acciones funestas y mató a su legítimo esposo” (24, 200); “Cae a manos de su abominable esposa y de Egisto” (24, 97)<sup>20</sup>. En Estesícoro, la reconstrucción que se ha hecho de su *Orestea* y los textos fragmentarios, ya muy estudiados<sup>21</sup>, no permiten una información segura. Por algunas referencias, parece que el autor introduce la culpabilidad de Agamenón por la muerte de su hija, Ifigenia (*PMG* 215), y la actuación de Clitemnestra quedaría justificada como un acto de venganza. Aparece también el tema del sueño, de la visión que despierta a Clitemnestra<sup>22</sup>. Ella intervendría activamente en el asesinato de Agamenón, defendiendo a Egisto en el momento en que éste se ve amenazado por Orestes que viene a tomar venganza<sup>23</sup>. Los tintes de Clitemnestra estesicorea son muy negros<sup>24</sup>. El personaje se vería impelido al adulterio y al asesinato. En Píndaro<sup>25</sup>, Clitemnestra es quien mata a Agamenón, la convierte en “cruel mujer” (*P.* XI 22), intenta, incluso, matar a su hijo Orestes, impidiéndoselo la nodriza Arsínoe<sup>26</sup>. El poeta tebano tras formular las dos preguntas sobre qué le llevó a cometer su horrible acto, si la muerte de su hija o su adulterio, tras un comentario<sup>27</sup> parece inclinarse mas por la justificación de la conducta de Clitemnestra

<sup>20</sup> Tradición que recoge Serv. *ad Verg. Aen.* 11, 267: *Secundum Homerum Clytemnestra Agamemnoni occurrit ad litus et illic eum suspectum cum adultero inter epulas occurrit*. En cambio, es Egisto quien mató a Agamenón en *Od.*, 3 194; 4, 534. Con la ayuda de su esposa, en *Od.*, 11, 410; 4, 92.

<sup>21</sup> Cf. Bibliografía, *Lírica Griega Arcaica*, trad., introd. y notas por F. R. Adrados, Gredos, Madrid, 1980, pp. 278-280; sobre la *Orestea* de Estesícoro, pp. 214-217.

<sup>22</sup> Según Ateneo (512 F), el poema de Estesícoro desarrollaba un poema de Janto, añadiendo cosas nuevas como el sueño de Clitemnestra (le pareció que llegaba ante ella una serpiente con forma humana, en la parte superior de la cabeza de la bestia aparecía Agamenón, fr. 62; *PMG* 219), el arco de Apolo, la intervención de las Euménides y el papel de la nodriza, entre otros.

<sup>23</sup> Cf. Alsina, *o. c.*, pp. 307-308; y R. Adrados, *o. c.*, pp. 214-215. Según la representación en tres metopas de Selinunte, que podrían inspirarse en el poema de Estesícoro. En todo caso, aparece la culpabilidad de Agamenón y una Clitemnestra muy interesada en el asesinato de su esposo.

<sup>24</sup> Otro rasgo de Clitemnestra, que probablemente añadiría Estesícoro, aunque no puede saberse con certeza, ya que no aparece en su *Orestea* sino en su poema *Helena*, sería su tendencia adúltera (fr. 51, *PMG* 223). Parece estar ya en Hesíodo, en que, sin decir el motivo, se indica también que fue obra de Afrodita la mala reputación de las tindáridas (fr. 176 M.-W).

<sup>25</sup> *P.* XI 17-19; sobre la cronología de la Oda, cf., Alsina, *o. c.*, p. 309.

<sup>26</sup> Se halla este rasgo también en S., *El.* 601-602.

<sup>27</sup> Dice Píndaro: “Éste (el adulterio) es para las esposas jóvenes la falta más odiosa e imposible de ocultar a las lenguas ajenas”. Cf. Pi., *P.* XI 22-27.

por la muerte de Ifigenia en Áulide, ya que la alternativa del adulterio con Egisto le lleva a una reflexión sobre la maledicencia. Y en esta misma Oda, Píndaro parece poner en paralelo el asesinato de Agamenón y Casandra, a manos de Clitemnestra, con el de Clitemnestra y Egisto, a manos de Orestes (*P.* XI 19-21).

Esquilo, por tanto, sigue una de las versiones de la saga, que ya está en Homero, según la cual, Clitemnestra es la que da muerte a su esposo, pero innova, no utiliza el dato de la crueldad de ella hacia su hijo Orestes a la manera pindárica, sino que refiere su sueño después de dar muerte a Agamenón –cambiando la presencia de Agamenón por la de Orestes-niño<sup>28</sup>–, con la función de hacer consciente a Clitemnestra de que sucumbirá a manos de su hijo, y de dar fuerza a Orestes e incitarlo a cumplir el sueño anulándole los reparos psicológicos para llevar a cabo el matricidio. No contempla la condena de Clitemnestra por Cipris al adulterio, al modo de Estesícoro, sino que generaliza y atribuye a la mujer, atrevida en su ánimo, amores sin freno y las pasiones desordenadas (*Ch.* 593-638). En su planteamiento de la trilogía, Esquilo parte de ese paralelismo de dos muertes con dos muertes (*A.* 1317-1319) que sugiere Píndaro<sup>29</sup> y toma del poeta tebano unas consideraciones morales, con referencia al adulterio y contra los poderosos que caen en funesta desmesura (*P.* XI 52-58), que explora de manera amplia y profunda en *Agamenón* y *Las Coéforas*, y estructura y desarrolla de manera más radical y compleja el debate de ideas en el campo de la relación entre el hombre y la mujer.

Analicemos más de cerca la figura de Clitemnestra en la trilogía. El coro de ancianos, representante del orden masculino, rinde homenaje al poder de Clitemnestra, ya que –dice– es justo honrar a la esposa de un hombre principal, estando el trono carente de varón (*A.* 258-260) y desea enterarse de lo que sucede. Cuando la reina le da la buena nueva de la toma de Troya, el coro muestra incredulidad y lo considera propio de una mente femenina, que ha visto en sueños alguna visión (*A.* 273-275). Lo propio de la mujer, según el coro, es tener visiones y confundirlas con la realidad, precipitarse en la noticia antes de tener evidencia, tener una opinión crédula en exceso (*A.* 483-487). Clitemnestra, ante esta actitud de desprecio del coro, hace gala de su conocimiento y racionalidad; se lo demuestra, describiendo el recorrido de la señal del fuego que fue transmitida desde Troya. Y la noticia la expresa de manera clara: “Troya ya es de los aqueos” (*A.* 320). Y ella misma la interpreta. Texto en el que se dan continuos términos contrapuestos que sugieren sentimientos contradictorios (aurora/noche, alegría/lágrimas, noche/día). Cuenta, imaginando, lo que verosíblemente está ocurriendo: los llantos de los vencidos (*A.* 326-329), frente al júbilo de los vencedores (*A.* 330-337); la diferente suerte de unos y otros. Éstos últimos, dice, si no respetan a los dioses de la tierra conquistada y sus templos, de vencedores pasarán a ser vencidos, que no les invada un deseo de devastar lo que no se debe, por un afán de lucro, ya que aún les falta

<sup>28</sup> Clitemnestra “creyó que paría una serpiente” (*Ch.* 527), la puso a descansar entre pañales como a un niño (*Ch.* 529; y 531-533).

<sup>29</sup> Parto de que la *P.* XI, dedicada a Trasideo de Tebas sea del año 474 a. C., que parece lo más probable, y no del 454 a. C., ya que la información que suministran los escolios haría posible cualquiera de las dos fechas.

la mitad de la prueba, el regreso feliz a la patria (*A.* 338-344; 1286-1288). Y suponiendo que regresen sin faltar a los dioses –sigue– el dolor por los muertos caídos en la guerra, podría despertarse (*A.* 345-348). El deseo de ella parece ser que domine sin atisbo de duda el bien (*A.* 349-350). Esta interpretación de la reina que la da “como mujer” (*A.* 348), es compartida por el corifeo, y éste considera que habla sensatamente, según un “varón prudente” (*A.* 351).

Clitemnestra anticipa los excesos que pueden cometer, las transgresiones en la ciudad conquistada, llevados los caudillos del furor de la victoria, y con ello la responsabilidad de Agamenón, como jefe del ejército. Se pone de relieve la irracionalidad de los jefes del ejército frente a los argumentos razonables del coro y de Clitemnestra.

Ella profundiza en esta actitud de explorar las causas, unas recientes y otras antiguas, porque son justamente los argumentos fuertes de su terrible acción; la muerte del rey es cosa decidida: el vigilante (*A.* 36-38) y el adivino Calcante (*A.* 149-155) ya lo han anunciado también.

Hay, asimismo, con referencia a Clitemnestra los atenuantes de la tradición mítica con los que Esquilo parece contar, aunque omite algunos, por economía, en su concepción del personaje, y asimismo por el modo eficaz de servirse del silencio, que parece tomar de Píndaro<sup>30</sup>. Según una de las versiones míticas, Clitemnestra se casa obligada y con cierta hostilidad. Agamenón la consigue con violencia, tras matar a su anterior marido, Tántalo, y al hijo de ambos<sup>31</sup>. Ella le dice, al recibirlo a su regreso de Troya, de manera cínica, “mi querido esposo”, y él se dirige a ella, con alejamiento e indiferencia, como “raza de Leda”. Otro motivo de enemistad de Clitemnestra se encuentra en la *Iliada*, Agamenón no quiso aceptar espléndidos rescates por la muchacha Criseida<sup>32</sup>; es causa muy conocida de su postergación y, por tanto, de su rencor hacia su marido.

Y el colmo de su osadía, como ya he señalado, es el sacrificio de Ifigenia, inmolación descrita por Esquilo con especial patetismo (*A.* 179 ss., 218-247) y con clara condena moral<sup>33</sup>. Sacrificio requerido por la diosa Ártemis<sup>34</sup>. Esquilo contempla lo penoso de la decisión del rey; las dos posibilidades –actuar y no actuar– son funestas. La tensión trágica es máxima. Penoso destino es no obedecer, penoso también degollar a su hija. Una *dike* lucha contra otra *dike*. Agamenón vive ese debate, obligado a tomar una decisión. Tiene que elegir entre su deber como estratega en jefe y su deber como padre. Toma la resolución del sacrificio de su hija para que la tropa pueda seguir hacia

<sup>30</sup> Pi., *N.* V 16-18; *N.* IV 33-34.

<sup>31</sup> Esta tradición es explotada por E., *IA* 1146 ss.; Hyg., *Fab.* 78, 1-2.

<sup>32</sup> *Il.* 1, 111-115; 9, 286-289.

<sup>33</sup> Hesíodo en *Catálogo de las mujeres* dice que “Ifigenia no murió sino que por decisión de Ártemis es Hécate” (fr. 23b; procedente de Paus. I 43, 1; cf. Hdt. 4, 103). Señalando, probablemente, que el sacrificio fue reclamado por la diosa, la sustitución de la víctima humana (cf. Hyg., *Fab.* 261) y su divinización posterior. Esta versión no es la que sigue Esquilo.

<sup>34</sup> Cf., Hyg., *Fab.* 261, 1; *Fab.* 98.



Troya<sup>35</sup>. La crítica del autor, a través del coro, no se deja esperar. Es mejor tomar la traducción literal de sus palabras:

“Una vez que se vistió del yugo de la necesidad, expirando el cambiante viento impío de su mente, impuro, sacrílego, entonces pasó a un pensamiento de total audacia. Pues enardece a los mortales la demencia torpe consejera, funesta, causa primera de desgracias. Osó hacerse inmolador de su propia hija, para ayuda de una guerra vengadora de una mujer y como ofrenda de las naves” (A. 218-227).

Son palabras reveladoras del juicio del coro sobre su criminal acción, su mente ofuscada, transgresora de las leyes humanas y divinas. La condena moral es clara y terminante y aún más cuando indica el fin por lo que lo hace; el coro deja ver la desproporción que hay entre el sacrificio y la razón para llevarlo a cabo: en la contraposición entre “inmolador de su propia hija” y “ayuda de la tropa para vengar a una mujer”.

Esquilo explota la grandeza del sustrato mítico, con un acento religioso y un verdadero sentido de la libertad del héroe ante el gran dilema, sometido psicológicamente al conflicto de decidir. La decisión del héroe anticipa la catástrofe.

Así mismo, la descripción de Ifigenia y los detalles de su sacrificio, contraponiendo su ternura e inocencia y sus súplicas frente al “deseo de combate de los caudillos” y resaltando la violencia y brutalidad de ponerle “una mordaza en la boca para contener su voz de maldición para la casa”<sup>36</sup>, viene a colmar la manifestación más viva de la crueldad de su padre y de las consecuencias futuras que llegarán por parte de *Dike*.

Pero, además, no por conocida, se puede obviar la escena en que Agamenón, refiriéndose a Casandra, se dirige a Clitemnestra y le dice: “En cuanto a la extranjera introdúcela benévolamente”. Es un momento esencial; la extranjera es la princesa troyana, hija de Príamo, la adivina Casandra que viene acompañando al rey como concubina. Las palabras y actitudes de Agamenón ponen de manifiesto el desprecio y mínima consideración hacia su esposa. Ella, más tarde, simulando amabilidad y, a la vez, dirigiéndose a Casandra con palabras que hablan de esclavitud, trata de humillarla y la hace entrar en palacio (A. 1035 ss.).

Estos, además de la venganza por la muerte de su hija, son los motivos personales que muestran la enemistad originaria de Clitemnestra hacia Agamenón. Él es un esposo infiel, un padre criminal y un hombre cruel y en exceso ambicioso de poder. A estos rasgos se unen los desatinos cometidos como jefe del ejército como “destructor de Troya” contra dioses, hombres y toda clase de vida de aquella tierra. No obstante, Esquilo presenta una descripción del personaje abstracta, en términos generales, de reflexión,

<sup>35</sup> “Los planos humano y divino son bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables”. Cf. Vernant / Vidal-Naquet, *o. c.*, pp. 18-19.

<sup>36</sup> Cf. A. 228-252; otros pasajes: A. 1414 ss.; 1523-1524.

referida a los Atridas, o bien, al jefe de la tropa, en tercera persona, hay muy escasos discursos dirigidos en directo a Agamenón.

La actuación de Clitemnestra está basada, pues, en motivos muy profundos que enraizan con el corazón de la mujer. Su ataque es el ataque a la crueldad y violencia de Agamenón, a su prepotencia y a su desprecio. Esta figura femenina alcanza en Esquilo el máximo de su grandeza trágica, y al mismo tiempo llega al colmo de su osadía; la convierte, poseída del furor de venganza, en la encarnación del espíritu destructor que acabe con la casa de los Atridas, con el deseo –dice ella misma– de dar fin a la maldición (*A.* 1501-1504; 1571-1575; 1660).

Pero también es verdad que el autor, en paralelo con la imagen negativa que construye de Agamenón, presenta a Clitemnestra con rasgos de terrible dureza, que son los que, en una primera lectura, dominan en su personalidad para cualquiera que se acerque a la obra. Es su función como triunfadora en la ejecución de su plan. El vigilante que espera en la azotea la señal de la antorcha que trae noticias desde Troya, lo hace porque se “lo manda el corazón expectante de mujer de pensamientos varoniles”<sup>37</sup>, es la primera alusión a la descripción psicológica que se da de Clitemnestra. Se la caracteriza por su frialdad, su falsedad, como cualquiera que miente (*A.* 1372-1373), es calculadora (*A.* 1374-1376), guarda rencor hacia Agamenón (*A.* 1377-1378), es prepotente en el uso del poder (con el guardián, las sirvientas), se muestra muy dura con los hijos: a Orestes lo envía fuera de Argos (*A.* 875-877), a Electra la tiene recluida en casa; llega hasta la impiedad cruel con el cadáver de Agamenón (al modo de Atreo con los hijos de Tiestes). Actúa por deseo de venganza por la muerte de su hija (*A.* 1412-1418), por deseo de venganza por las repetidas infidelidades de Agamenón (*A.* 1438-1439), por la llegada de Casandra como concubina (*A.* 1261-1263; 1439-1443), por la ambición de mantenerse en el poder (*A.* 1421-1425). Se destaca en ella su gran fortaleza (855-913) al regreso de Agamenón y su gran falsedad (*A.* 605-610; 856; 875; 886) y cinismo (*A.* 600-601; *Ch.* 736-738).

Se podría añadir que Clitemnestra tiene un motivo más en su contra, que agrava su acción, el de la premeditación y el engaño en la realización de su plan. Si bien, según la versión mítica relacionada con Palamedes, Clitemnestra está enterada por el hermano de este héroe, de que Agamenón regresa acompañado de Casandra, como su concubina, y por ello prepara previamente el crimen<sup>38</sup>; Esquilo este dato lo omite, pero los versos en boca de Casandra sobre la jactancia de Clitemnestra contra su marido: “Que le hará pagar con su muerte el haberme traído”, permiten deducirlo. Esquilo escenifica los dos engaños, el de Clitemnestra y el de Orestes<sup>39</sup>, para llevar a efecto cada uno el asesinato,

<sup>37</sup> *A.* 10; cf. también: *A.* 949; 1231; 123; 1251, y otros en *Las Coéforas*.

<sup>38</sup> Cf. Hyg., *Fab.* CXVII.

<sup>39</sup> Cf., *Ch.* 565-559; 770-773. La trampa ya la había empleado también Atreo al planear la muerte de los hijos de Tiestes.

pero hay una evidente y mayor recriminación en el caso de Clitemnestra, cuando ambos engaños pretenden similar objetivo<sup>40</sup>.

La valoración que el coro hace de ella es muy compleja. Negativa a causa del asombro que le produce, del atrevimiento (*A.* 1399-1400), de su altivez tanto en acción como en palabra (*A.* 1426-1430; 1421-1425). Es, en verdad, impensable su manera de hablar (*A.* 1372-1398), su audacia (*A.* 1380-1383), desmesura (*A.* 1384-1392), jactancia (*A.* 1393-1394; 1400). Las palabras que Clitemnestra dirige al corifeo, después de describir el modo de llevar a cabo la muerte de Agamenón, indican algo de su fuerza y convicción:

“Si es posible –dice– hacer libaciones sobre un cadáver, de modo apropiado, sería justo y más que justo, en verdad: de tantos crímenes malditos habría llenado éste la cratera en su casa y él mismo la ha apurado cuando ha vuelto” (*A.* 1395-1398).

Y sigue diciendo al corifeo:

“Me estáis probando como si fuera una mujer irreflexiva, pero yo hablo con un corazón sin miedo, ante quienes saben.” (*A.* 1401-1403).

Y, cuando el coro le dice:

“Serás apátrida, odio feroz para los ciudadanos” (*A.* 1410-1411); “sin honores, privada de amigos, aún es necesario que pagues el golpe con el golpe” (*A.* 1429-1430).

Ella le contesta muy convencida:

“Ahora me condenas al destierro de la ciudad y a llevar el odio de los ciudadanos y las maldiciones del pueblo, cuando entonces no te enfrentaste al varón” (*A.* 1412-1414), quien, “sin más consideración, como a una res, sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, para encantar los vientos tracios” (*A.* 1417-1418). “Eres juez severo de mis acciones, yo te digo que lances tales amenazas sabiendo que estoy preparada, de igual a igual, a que gobiernes si vences con tu mano. Pero si la deidad decide lo contrario, aprenderás, aunque te hayas enterado tarde, a ser prudente” (*A.* 1421-1425).

---

<sup>40</sup> Píndaro en su Oda (*P.* XI 22) aludiendo a Orestes, no refiere la venganza que éste lleva a cabo, el asesinato de su madre por medio de engaño, sino que se fija en la trampa funesta de Clitemnestra para matar a Agamenón de la que estuvo a punto de ser víctima Orestes niño. El poeta tebano cambia el punto de vista esperado hacia Orestes, con una moralización evidente de acuerdo con su concepción del héroe.

Esquilo, con el sustrato de otras versiones y su propia interpretación, con los rasgos psicológicos que le atribuye, con su concepción de lo trágico, crea un personaje singular, con una perspectiva compleja y riquísima de su papel de heroína. Su caracterización es más personal, le atribuye adjetivos concretos, se emplea más la segunda persona, el diálogo directo y el enfrentamiento con los otros actores.

Podría verse un cambio en el desarrollo del personaje de Clitemnestra desde el final de *Agamenón*, cuando ella aplaca a Egisto enfrentado contra el coro y se comporta de modo más moderado y conciliador (*A.* 1568-1573), pero, en verdad, se suaviza después de cumplir y triunfar en su plan y sentirse dueña del palacio junto con Egisto (*A.* 1673). No obstante, el propio sueño que ella ha tenido<sup>41</sup> permite observar una reestructuración del personaje, ella debe cambiar, tiene que acudir a otra estrategia ante una nueva situación. Se da cuenta que ha caído en la trampa; en *Las Coéforas* es ella la víctima.

El juicio de valor más frecuente, respecto a Clitemnestra, es el que la caracteriza como esposa infiel, mala madre, mujer ambiciosa<sup>42</sup>. Sin duda Clitemnestra carga con una fama sobre ella mucho más negativa que la de Agamenón. Habría que pensar, por qué el juicio de valor es diferente para uno y para otro. Parece que se aplicaran dos medidas diferentes. Clitemnestra es vista en el papel de “esposa de Agamenón”, “madre de Orestes”, “amante de Egisto”, y se la analiza en ese papel. En cambio, el papel de Agamenón no es el de relación, sino Agamenón es “el rey de los griegos”. Diferencia fundamental en la percepción de los personajes. Es algo cultural, está en el contexto social y cultural en que se desarrolla el mito y en el tiempo en que vive Esquilo y quizá incluso en el nuestro. Con todo, Esquilo es precisamente quien ha profundizado en los motivos del crimen de Clitemnestra, al tratar de ponerlos en relación con la culpabilidad y los crímenes de Agamenón, planteando así los dos órdenes en paralelo, el masculino y el femenino, y explorando a fondo la responsabilidad en uno y otro (*A.* 1421-1425; 1431-1447). En esa presentación de ambos mundos, enfrentados, queda reflejado cómo el conflicto trágico, en esencia, sería semejante para un héroe o una heroína<sup>43</sup>, pero cómo se contempla de manera diferente desde un punto de vista social, quedando patente la parcialidad con que se enjuicia. Obsérvese cómo se decide en el juicio, en *Las Euménides* –cuyo coro son las Erinis–, sobre cuál es más culpable, si quien cometió el asesinato de Agamenón o el de Clitemnestra, es decir, si Clitemnestra u Orestes. Apolo contesta a las Erinis:

“No es lo mismo que muera un hombre noble, investido por el trono entregado por Zeus, y además, a manos de una mujer” (*Eu.* 625-627).

<sup>41</sup> Cf. *supra*, Esquilo innova en el sueño con referencia a Estesícoro; Clitemnestra es agredida y víctima. En Estesícoro, en cambio, soñaba ver una serpiente ensangrentada y en la parte superior de la bestia aparecía Agamenón, refiriéndose al uxoricidio perpetrado por la esposa.

<sup>42</sup> Cf., *A.* 16-19; 35-36; 548; 1231.

<sup>43</sup> En el aspecto de heredar la culpa ancestral, se equiparan, Agamenón, hijo de Atreo, y Clitemnestra, hija de Tindáreo, pueden ser víctimas ambas de las faltas cometidas por sus padres respectivos.

Dicen las Erinis:

“¿Ve, cómo defiendes a éste, para que sea absuelto, después de derramar en el suelo la sangre de su madre, la suya propia? ¿Habitará en Argos, el palacio de su padre? ¿De qué altares públicos se servirá? ¿Qué agua lustral recibirá en su fratría?” (*Eu.* 652-656).

Apolo le contesta de manera muy discriminatoria:

“También te lo voy a decir y entérate de que lo diré con razón. No es madre la que se dice engendradora de un hijo, sino nodriza del germen recién sembrado. Engendra el hombre que la fecunda. Ella extraña, para un extraño, conserva el brote si un dios no lo malogra” (*Eu.* 657-661).

Es la afirmación de la teoría de la generación patrilineal, como la única culturalmente significativa. Se celebra el juicio y ante el equilibrio de los votos de los ciudadanos a favor y en contra, Atenea deposita su voto a favor de Orestes, y dice:

“Pues no tengo madre que me engendrara (desde luego nació de la cabeza de Zeus) y apruebo siempre con todo mi corazón lo varonil, excepto en contraer matrimonio, pues soy por completo de mi padre”. “Vence Orestes aunque sea sentenciado con empate de votos” (*Eu.* 737-740).

Esquilo sobrepone, hacia Orestes, un discurso político filoateniense, más marcado, en este final, pero en correspondencia a la estrategia que el autor persigue en toda la trilogía. Las Erinis, afligidas por la pérdida de sus honores (*Eu.* 792; 837-838), reclaman conservar sus prerrogativas, la justicia contra el culpable (*Eu.* 746), vengar la muerte de Clitemnestra; invocan a los dioses del nuevo orden (Apolo, Atenea y Zeus) y repiten:

“¡Oh dioses jóvenes, las antiguas leyes habéis pisoteado y me las habéis arrancado de las manos!” (*Eu.* 778-779). “Ahora habrá subversiones por las nuevas leyes si triunfan el derecho y el daño de este matricida. Esta acción concertará a todos los humanos a la licencia. ¡Muchos sufrimientos verdaderos aguardan a padres por las heridas causadas por hijos para los tiempos venideros!” (*Eu.* 490-498).

Atenea les dice que no giman:

“No habéis sido vencidas; la sentencia salió en verdad con igualdad de votos y no para deshonra vuestra” (*Eu.* 795-796).

Esta diosa, con su persuasión, las reduce diciendo:

“Yo os prometo, con toda justicia, que tendréis una sede y un refugio en esta tierra justa (Atenas)” (*Eu.* 804-805).

En la igualdad de votos, si no interviniese Atenea, puede verse la imposibilidad de resolver el conflicto en el plano humano. Se acude al argumento de que el asesinato de un padre es más grave que el de una madre (*Eu.* 623-624; 640; 658-661). Esquilo, como teorizador del sistema político establecido por Clístenes, en aras de la democracia, los tribunales y la aparente racionalidad, pliega el poder femenino, reduce a las Erinis, a ese nuevo orden de *Dike*. Hasta el final de la trilogía están los dos órdenes en conflicto.

El coro, con una valoración inicialmente muy negativa de Agamenón –como hemos visto–, una vez enterado de su regreso, fluctúa en sus sentimientos, son contrarios por las muertes que el héroe ha ocasionado<sup>44</sup>, pero cambia bruscamente su juicio. El mismo coro dice: “Entonces formé de ti una imagen muy desfavorable e incapaz de gobernar el timón de tu inteligencia” (*A.* 799-804) (...), “ahora soy benévolo” con quien acabó la dura empresa (...) (*A.* 805-806), y siente respeto, admiración y alegría. Es, en verdad, el poder de los hechos consumados. Es el orden normal de lo político. Con Clitemnestra no sucede así, su actuación supone un desorden inaceptable, aunque éste no se base ni en la racionalidad ni en la justicia.

Sin embargo, al final de *Agamenón*, sí hubo una inflexión respecto a la apreciación de Clitemnestra por parte del coro. Éste se lamenta del destino que les vino por dos mujeres, Helena y Clitemnestra. Helena en el pasado, Clitemnestra en el presente sometida a Egisto (*A.* 1453-1454). Pero, a la vez, se produce un consenso cierto entre el coro y Clitemnestra de que no son las mujeres sino el *demon* familiar de los Atridas el que se abate sobre el palacio. Ambas resultan ser sólo instrumentos del poder del *demon*. La responsabilidad no es de Clitemnestra sino del *alástor*, “el que no olvida, el vengador”, posible colaborador de Clitemnestra (*A.* 1500-1504; 1507). El coro establece una asociación entre el tema de la maldición de la estirpe y el principio “que sufra el culpable”. El espíritu de venganza ya ha pasado (“engordado”) tres veces (*A.* 1476-1477; cf. *A.* 1246; 1583-1602; 1279-1281; 1560). Clitemnestra actúa siguiendo la norma sagrada de Zeus y el principio de la “justa reciprocidad”<sup>45</sup>: “despojar a quien despoja, el que mata paga” (*A.* 1562-1564). Este principio se vuelve contra ella (*Ch.* 382-385; 400-405). La maldición está –se dice– dentro de la casa, quién la podría expulsar; la estirpe está soldada a Ate (*A.* 1565-1566). Si bien, Clitemnestra espera y desea que no sea así, quiere pactando con el *demon* de los Atridas anular la maldición para el futuro, y “de los bienes –llega a decir– con tener una pequeña parte me basta, si arranco de este palacio el furor de homicidios mutuos” (*A.* 1567-1576). Esquilo se refiere, a través del coro, a una línea cultural, muy aceptada en las creencias de la colectividad y de un relieve enorme en la tragedia, que provoca un encuentro de sintonía entre Clitemnestra y el coro; encuentro que volverá a ser enfrentamiento y acusación tomando el coro de nuevo la línea de

<sup>44</sup> Cf., *A.* 975-977, 990-1000, 990-991, 1025-1033.

<sup>45</sup> Cf. *Pi.*, *N.* IV 32.

argumentación del homicidio llevado a cabo por ella. En escena está el nivel de los hechos y en el discurso el de las ideas.

Esquilo es quien presenta el conflicto entre ambos órdenes, masculino y femenino, bajo el punto de vista de su concepción de lo trágico. Él toma partido, no cabe ninguna duda, por el orden masculino que es el que predomina con los nuevos dioses. En el plano humano, el autor deja sin resolver esta confrontación, pero ha sabido como nadie darle un planteamiento general y una proyección transcendente. Esa desesperanza en el plano humano la tratará de manera más radical Eurípides, en particular en *Las Troyanas*. Todo parece dominado por la irracionalidad, son numerosos los pasajes que lo expresan; la razón se ha ido de los seres humanos. La gran fuerza de ambos autores, es expresar la inmensidad del sufrimiento.

## SOBRE CÓMO IMAGINAR LA τέχνη ἀλυπίας DE ANTIFONTE EL SOFISTA

LUIS GIL

Universidad Complutense (Madrid)

Las escasas y controvertidas noticias sobre la vida y la obra de Antifonte el sofista permiten al menos sustanciar tres puntos: escribió un tratado Περὶ ἀληθείας (frs. B 1-21 D.-K.), otro Περὶ ὁμοιοίας (frs. B 44a-77 D.-K.) y profesó en Corinto una τέχνη ἀλυπίας en un primer momento de su vida profesional. Sobre si este personaje debe o no identificarse con el rétor del mismo nombre, autor de unos φονικοὶ λόγοι, ya se dudaba en la misma Antigüedad, como atestigua Hermógenes (*De id.* II 11, p. 400, 6-10 y 17-19 Rabe = A 2, II 334-335 D.-K.), y se sigue dudando, aunque va en aumento la tendencia a la unificación de ambos personajes<sup>1</sup>. Es esta una cuestión batallona que ha hecho correr ríos de tinta y en la que no voy a entrar en este trabajo. Tampoco quiero discutir otras posibles facetas atribuidas a nuestro personaje, como la de intérprete de prodigios y de sueños, la de poeta épico y trágico<sup>2</sup>. Sí en cambio, pienso detenerme en

---

<sup>1</sup> Es sintomático que en *L'Année Philologique* hasta el tomo 53 (1984) figuraran por separado un "Antiphon orator" y un "Antiphon sophistes" y que a partir de esa fecha sólo aparezca un "Antiphon". La fuerte tendencia unitaria comienza con H.C. Avery, "One Antiphon oder two?", *Hermes* 110, 1982, pp. 145-158, rebatido por G. Pendrick, "Once again Antiphon the sophist and Antiphon of Rhamnus", *Hermes* 115, 1987, pp. 47-60, que valora los testimonios desde el punto de vista separatista. La reacción contra Pendrick en sentido unitarista la inicia M. Gagarin, "The Ancient Tradition on the Identity of Antiphon", *GRBS* 31, 1990, pp. 27-44, seguido por J. Wiesner, "Antiphon der Sophist und Antiphon der Redner—ein oder zwei Autoren?", *WS* 107/108 (= ΣΦΑΙΡΟΣ. *Festschrift Hans Schwabell* I), 1994/95, pp. 225-243, un artículo excelente que parece dejar dirimida definitivamente la cuestión. Así Th. Zinsmaier ("Wahrheit, Gerechtigkeit und Rhetorik in den Reden Antiphons. Zur Genese einiger Topoi der Gerichtsrede", *Hermes* 126, 1998, pp. 398-422) concluye su trabajo diciendo: "Was das Problem *Antiphon rhetor/Antiphon sophista* angeht, schließe ich mich der Identitätsthese von Avery und Wiesner an" (p. 421). Unitario es también G. Ramírez Vidal, "Humanismo y cosmopolitismo en Antifonte", *Habis* 29, 1998, pp. 37-50 ("Antifonte, como orador usa una máscara, como sofista se la quita", p. 45). Y con mayores reservas se inclinan por la identificación de ambos personajes W. D. Furley (art. cit. en n. 8) y Francesca D'Alfonso (art. cit. en n. 9: "Antifonte di Ramnunte, molto probabilmente da identificarsi con il sofista", p. 81, n. 67).

<sup>2</sup> Se trata de una confusión con el poeta trágico del mismo nombre contemporáneo de Dionisio de Siracusa, al que se atribuyen cuatro dramas: *Andrómaca*, *Meleagro*, *Filoctetes* y *Jasón*.



todos aquellos testimonios que hagan alusión a la curiosa técnica que practicaba, a su andamiaje conceptual y al modo de llevarla a efecto.

El pseudo-Plutarco en las *Vidas de los diez oradores* 1, p. 833 c (= A 6, II 336-337 D.-K.) refiriéndose a él como Antifonte el Ramnusio<sup>3</sup> cuenta: “Se dice que compuso tragedias personalmente y con Dionisio el Tirano<sup>4</sup>, y que estando todavía dedicado a la poesía se inventó una técnica de quitar las penas (τέχνη ἀλυπίας), tal como existe una terapia (θεραπεία) para los enfermos por parte de los médicos. Y en Corinto, habiéndose preparado un local (οἶκημα) junto al ágora, puso el anuncio (προέγραψε) de que podía curar a los apenados (τοὺς λυπούμενους) mediante razonamientos, e informándose de las causas reconfortaba a los afligidos (παρεμυθεῖτο τοὺς κάμνοντας). Pero considerando que esa técnica era inferior a su valía, se pasó a la retórica”.

Con la misma atribución, Filóstrato en las *Vidas de los sofistas* I 15,2 (A 6, II 337, 6-9 D.-K.) refiere: “Habiendo sido persuasivo en grado sumo (πιθανώτατος) y apodado Néstor por el saber convencer hablando de cualquier cosa, anunciaba ‘audiciones quitapenas’ (νηπενθεῖς ἀκροάσεις), en la idea de que no era tan terrible la aflicción de quienes se la iban a contar (ἐρούντων ἄχος), que no se la pudiera arrancar de la mente (ἐξελεῖν τῆς γνώμης)”. Aludiendo a esta capacidad suya la *Suda* (A 1, II 334,8 D.-K.) afirma que le llamaban Λογομάγειρος (‘Cocinero de discursos’).

De los testimonios hasta aquí considerados se deduce que Antifonte fue el primer psicoterapeuta, valga la palabra, de la historia de Occidente. Analicemos ahora el tenor literal de los textos. El abstracto ἀλυπία, construido sobre el adjetivo ἄλυπος (como ἰσονομία sobre ἰσόνομος) hace con Antifonte su primera aparición histórica. En cambio, dicho adjetivo, como también ἀλύπητος, aparece con frecuencia en los trágicos, por lo general calificando a βίος. Igualmente, el adverbio ἀλύπως se asocia a ζῆν y a διατελεῖν (*scil.* τὸν βίον) refiriéndose a la ausencia de cuitas, congojas o preocupaciones, es decir de las diversas manifestaciones del dolor psíquico<sup>5</sup>. La traducción del texto<sup>6</sup> que ofrezco tiene en cuenta el valor medial de συνεστήσατο (literalmente: ‘poner en orden algo en beneficio propio’). Por οἶκημα, que tiene el sentido de ‘habitación, taller, lugar de trabajo’ (*cf.* lat. *officina*), hemos de entender una construcción efímera<sup>7</sup>, dada su proximidad al ágora, que le permitiera a Antifonte desarrollar su τέχνη, algo así como un tenderete o una barraca. Lo traduzco convencionalmente por ‘local’. En προέγραψε se ha omitido el acusativo interno προγραφὴν, ‘anuncio escrito’, de la

<sup>3</sup> E hijo de Sófilo, el más antiguo del canon de los diez oradores (*cf.* n. 1) y autor de las célebres *Tetralogías*. Acusado y ejecutado después del derrocamiento de los Cuatrocientos, pronunció un discurso en defensa propia que, a juicio de Tucídides (VIII 68), fue el mejor de su época.

<sup>4</sup> *Cf.* n. 3.

<sup>5</sup> D.-K. II 336, app. A l. 37 recuerdan que en la teoría mencionada en el *Filebo* 43 D (lo más placentero de todo es ἀλύπως διατελεῖν τὸν βίον) encuentra E. Bignone, “Studi stilistici su Antifonte oratore e Antifonte sofista”, *RIL* 52 fasc. 16-18, 1919, pp. 755-776 (en p. 34), una alusión a Antifonte. Dicho trabajo ha sido reimpresso en Id., *Studi sul pensiero antico*, Napoli, 1938, pp. 175-215 y en Id., *Antifonte oratore e Antifonte sofista*, Urbino, 1974, pp. 21-57.

<sup>6</sup> ἔτι δ' ὦν πρὸς τῇ ποιήσει τέχνην ἀλυπίας συνεστήσατο.

<sup>7</sup> A eso parece aludir el participio κατεσκευασμένος que rige a οἶκημά τι.

misma manera que los giros προγράφειν ἐκκλησίαν, κρίσιν, δίκην, son acusativos internos abreviados. La expresión πυνθανόμενος τὰς αἰτίας (a saber, de sus penas) presupone que entre Antifonte y sus pacientes se entablaba un diálogo que le permitía averiguar la causa de éstas y darles en consecuencia la correspondiente παραμυθία, con todas las connotaciones que tiene el sustantivo y el verbo en griego (aconsejar, animar, consolar, calmar, apaciguar).

El testimonio de Filóstrato apoya y confirma lo dicho por el primer texto. La capacidad de persuasión de Antifonte era tal que podía convencer sobre cualquier cosa de que hablase, y arrancar de la mente cualquier tipo de ἄχος, por grande que este fuera. El término aquí empleado, raro en prosa, en sus primeras apariciones en el epos homérico tiene como referente el dolor moral. Más retorcida, como propia de un sofista, es la expresión νηπενθεῖς ἀκρόασεις, que plantea la duda de si es un mero sinónimo de ἀλύπους ἀκρόασεις, como ἄχος lo es de λύπη, o lleva implícita alguna referencia a la magia. El adjetivo anterior, en su forma neutra, se aplica al φάρμακον ... νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπὶ ληθον ὅπαντων (*Od.* 4. 221), que le había regalado la egipcia Polidamna a Helena y que ésta le vierte a Telémaco en la copa de vino. Sus efectos euforizantes eran tales, explica el poeta, que a ningún mortal se le caerían las lágrimas, ni aunque se le hubieran muerto su padre y su madre. Ahora bien, el correlato verbal de un fármaco de efectos mágicos tan poderosos no puede ser otra cosa que la ἐπωδή, el ensalmo o conjuro. El sintagma ἐρούντων ἄχος confirma que el tratamiento verbal de Antifonte implicaba que sus pacientes le contaran sus penas, presumiblemente de manera confidencial y en relación interpersonal enfermo/médico y no abiertamente en terapia de grupo.

Y esto que parece ser una verdad de Perogrullo le ha llevado a William D. Furley<sup>8</sup>, inducido por la praxis actual, a dar a ἀκρόασις en el contexto en que aparece en Filóstrato un sentido diferente del habitual. No se le escapa que el término 'normalerweise' significa 'Vortrag' (lección), pero en el texto de Filóstrato dice: "ist die Übersetzung 'Sprechstunde' für ἀκρόασις m. E. (=meines Erachtens) erlaubt, da von Patienten die Rede ist, die ihr Leid vortragen werden (ἐρούντων ἄχος)". La presión idiomática del alemán en el que Sprechstunde ('hora de hablar') significa 'hora de consulta' le lleva a una conclusión que no se impondría con tanta fuerza de haberse expresado el autor en otra lengua, v.gr. en inglés (cf. 'surgery hour'). Con todo, no se puede negar que la propuesta de Furley es sugerente y ha sido aceptada con entusiasmo por Francesca D'Alfonso que dice: "La notizia di Filostrato sulle νηπενθεῖς ἀκρόασεις ben si accorda con il riferimento all' οἴκημα corinzio; piuttosto che "conferenze" o "lezioni" si doveva trattare di "consulti pubblici" (Furley: "Sprechstunde"), basati sulla parola, sia del sofista, che se ne serve per dissipare i dolori, sia dei pazienti che riferiscono le proprie sofferenze"<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> "Antiphon der Athener: ein Sophist als Psychotherapeut", *RhM* 135, 1992, 198-216, en p. 199.

<sup>9</sup> "Platone, Antifonte e la medicina di Zalmossi", *SIFC*, 94 annata, terza serie, vol 19, fasc. I, 2001, 64-88, en p. 80.

A nuestro juicio, empero, debe entenderse ἀκρόασις en su acepción normal de lección pública. El pseudo-Plutarco y Filóstrato consideran dos momentos diferentes de la actividad de Antifonte en Corinto. El primero, su acto de presentación, su ἐπαγγελία o *professio* en la ciudad, en la que, tal vez en el ágora, ante un auditorio amplio Antifonte explicitaría lo que era su τέχνη ἀλυπτίας con unos ejemplos típicos a la manera de las *consolationes* y las *suasoriae* ficticias de época romana. Pongamos por caso, cómo consolar a un padre por la muerte de un hijo, cómo quitar importancia a un fracaso económico, cómo arreglar una desavenencia conyugal, cómo paliar el remordimiento por una acción que se debería haber hecho y no se hizo, etc. Filóstrato se refiere al quehacer posterior del sofista, cuando en su οἴκημα, una vez conocida por el público su capacidad suasoria, prestaba asistencia psicológica a sus pacientes, para lo cual era preciso escucharles y conversar con ellos.

Veamos ahora cuáles eran los fundamentos teóricos en que el sofista basaba su ‘arte’. De una manera general se puede decir que eran dos: el poder de la mente en la relación psicosomática y la naturaleza bipolar del placer y el dolor, la alegría y la pena. El primer principio, aparte de manifestarse palmariamente en los testimonios ya comentados, se enuncia con toda nitidez en el fr. B 2 (II 339, ll.5-7) D.-K.: “Para todos los hombres la mente (γνώμη) es la guía del cuerpo no sólo en lo relativo a la salud y a la enfermedad, sino en todo lo demás”. El pasaje tiene el interés de haber sido transmitido por Galeno<sup>10</sup>, que dedica un amplio comentario al libro primero del Περί ἀληθείας al que pertenecen los frs. B 1 y B 2. Galeno quiere demostrar que los antiguos llamaban γνώμη a lo que los modernos denominan διάνοια y para ello aduce los ejemplos de Critias y de Antifonte. Como antecedentes de lo enunciado en el fr. B 2 se pueden citar dos fragmentos de Demócrito de contenido similar. El primero de ellos B 31 (II 152, 2) D.-K. afirma: “Pues la medicina según Demócrito cura las enfermedades del cuerpo, y la sabiduría arranca las pasiones del alma”. El segundo se sale del tono genérico y moralizante del anterior y permite entrever el *modus operandi* de la logoterapia de Antifonte. Su tenor es: “La pena incontenible del alma entumecida hazla salir a sacudidas con el razonamiento”<sup>11</sup> (B 290 [II 205, 18] D.-K.).

De la interrelación entre el placer y el dolor y de cómo el uno sigue al otro habla Antifonte en B 49 (II 358, 13) D.-K.: “todos los placeres (ἡδοναί) proceden de grandes penas (λύπημάτων)” y en B 49 (II 358,11) D.-K., donde se postula lo contrario: “siguen (a los placeres) las penas”. El motivo lo desarrolla con más amplitud en el fr. B 49 perteneciente al Περί ὁμονοίας, en una tirada que arranca de la sentencia:

“¿Qué hay más agradable para el hombre que una mujer de su gusto? Pero precisamente en esto mismo, donde está lo placentero, cercano está también en alguna parte lo doloroso, pues los placeres no van de por sí solos, sino

<sup>10</sup> Cf. *In Hippocratis librum de officina medici commentarii III* (XVIII B, p. 656, ll. Kühn).

<sup>11</sup> λύπην ἀδέσποτον ψυχῆς ναρκώσης λογισμῷ ἐκκρουε. Se confirma aquí también el influjo de Demócrito en el pensamiento de Antifonte apuntado por Annie Hourcade en lo relativo al concepto de ὁμόνοια (“L’ ‘homonoia’ selon Antiphon d’Athènes”, *Elenchos* 22, 2001, pp. 243-280).

que los acompañan penas y trabajos. Pues incluso las victorias en los juegos olímpicos y los píticos, y en las competiciones de este tipo, las habilidades y todas las satisfacciones agradables se producen después de grandes penalidades. Los honores, los premios, los incentivos que da la divinidad a los hombres consisten forzosamente de grandes esfuerzos y sudores”.

A la ambigua valoración de la enfermedad se alude en B 57 (II 363, 11): “la enfermedad, una fiesta para los cobardes”, pues no salen de operaciones”. Estoy de acuerdo con D.-K. en que el sofista cita aquí un refrán, pero no con su interpretación (‘Krankheit Faulen ein Fest.; ja, denn sie gehen dann nicht zur Arbeit’). El significado de δειλοῖσιν no es propiamente el de ‘holgazanes’<sup>12</sup>, sino el de ‘cobardes’, y en πρᾶξιν se ha de sobreentender πολεμικήν. De ahí que ἐκπορεύονται ἐπὶ πρᾶξιν signifique “salen a la acción guerrera”, lo que explica mi traducción. Se ha de notar que Antifonte no llega al relativismo cínico del autor de las *Dialexeis*, I 3: “la enfermedad para los pacientes es un mal, para los médicos un bien” (II 406, ll.1-2). Como un apoyo de la logoterapia lenitiva de Antifonte se puede aducir el fr. B 240 (II 193,10) D.-K. de Demócrito: “las fatigas voluntarias (οἱ ἐκούσιοι πόνοι) hacen más llevadero soportar las involuntarias”.

Con este equipamiento teórico cabe tratar de convencer, pongamos por caso, a un padre de que el dolor por la muerte de un hijo en el combate se trocará en el gozo perenne por su fin honroso; a un enfermo, de que al dolor de su enfermedad le seguirá el placer de la curación; al que ha perdido la hacienda, de que ha ganado la tranquilidad de ánimo que da el no temer ya perderla. De tener Antifonte ya claras las ideas expuestas en el Περὶ ἀληθείας cuando practicaba la τέχνη Ἀλυστίας podría consolar diciendo a quien guardara rencor por un castigo supuestamente injusto, o a quien sintiera remordimiento por haber incumplido la ley, que estaba en un error si concebía la δικαιοσύνη como τὰ τῆς πόλεως νόμιμα μὴ παραβαίνειν. Las prescripciones de las leyes son convenciones impuestas cuyo quebrantamiento, cuando no se descubre, no acarrea perjuicio ni castigo. En cambio, las prescripciones de la naturaleza son ἀναγκαῖα y su infracción, aunque se efectúe a escondidas, siempre produce daño: οὐ γὰρ διὰ δόξαν βλάπτεται, ἀλλὰ δι’ ἀλήθειαν. Muy diferente, en cambio, es lo justo según la ley, “pues la mayor parte de las cosas justas según las leyes están establecidas en contra de la naturaleza” (fr.A cols. I-IV [II 346-349] D.-K.).

Si el paciente se empecinaba en su dolor, se le podría advertir que más le valdría avenirse a soportarlo de buen grado que tener que hacerlo a la fuerza. En situaciones especiales, la τέχνη Ἀλυστίας seguiría un protocolo semejante al ritual de la confesión. Valga de ejemplo la στιχομυθία entre Orestes y Menelao en el *Orestes* eurípideo:

Or. (v. 381) De buen grado yo a ti te revelaré mis males.

[...]

Me. (v. 395) ¿Qué cosa padeces? ¿Qué enfermedad te está destruyendo?

<sup>12</sup> En griego βᾶθυμος, ἀργός, ἀπονος.

Or. (v. 396) La conciencia, porque estoy consciente de que he cometido algo terrible.

Me. (v. 397) ¿Cómo dices? Lo claro es cosa sabia, no lo no claro.

Or. (v. 398) El remordimiento (λύπη) que me está destruyendo ...

Me. (v. 399) Terrible diosa en efecto, pero sin embargo curable.

Or. (v. 400) Y los delirios en castigo por la sangre de mi madre.

Evidentemente, en un caso como el de Orestes, las argucias del discurso lenitivo del sofista valdrían de muy poco, pero en otros menos graves siempre cabría aplicarles el cínico remedio que prescribe un adespoton trágico: “Nada terrible te pasa, si finges que no te pasa” (179 Kock)<sup>13</sup>. Lo ejemplifica el apólogo referido por el propio Antístenes en el *Περὶ ὁμοιοῦς*. Un avaro se queja de que le hayan robado el dinero que enterró a uno a quien antes le había denegado un préstamo. Éste le aconseja no preocuparse y pensar que aún lo conserva y no lo había perdido. “Pues de todos modos –añadió– tampoco cuando lo tenías lo utilizabas, así que piensa que no has perdido nada” (B 54 [II 362, 7-12] D.-K.).

Para las almas entumecidas por el dolor, cuando todos los esfuerzos del razonamiento lógico fracasaban, siempre quedaba el recurso a la *ἐπωδή*, a esa *εὐηκὴς βῆξις* o ‘decir curador’ a que se refería Empédocles en sus *Καθαρμοί* (B 112 [I 355, 5-6] D.-K.), y a cuyo efecto dio Gorgias una explicación racional, aun a sabiendas de que se trataba de un engaño del alma: “Los ensalmos (*ἐπωδαί*) inspirados por la divinidad con las palabras traen placer y se llevan la pena, pues poniéndose en contacto su fuerza (*δύναμις*) con la opinión del alma, la hechiza y la hace cambiar”. Para el que está familiarizado con la sofística, así de simples le resultan las cosas. En cambio, para quien se eleva a más altos vuelos con mayor impulso filosófico, resultan algo más complejas. Para Pedro Laín Entralgo el punto de partida de la doctrina de Antífonte sería la antítesis entre el *nomos* y la *physis*.

“El enfermo afligida y desvalidamente instalado en su opinión personal –en su propio *nomos*–, e incapaz de salir de ella por sí mismo, llega a instalarse en otro *nomos* más favorable que el anterior y más acorde con su propia *physis*. Un conocimiento intuitivo del ‘aspecto’, ‘tipo’ o *eidōs* del alma del enfermo y de su ocasional estado o *kairós*, permitiría al retórico actuar según su arte en su faena persuasiva”<sup>14</sup>.

Y a ese saber se añadiría el conocimiento de la causa (*aitía*) de la aflicción, sin el cual su quehacer no puede llamarse ‘arte’ (*téchne*), la cual es una actividad humana que exige el saber el ‘porqué’ de lo que se hace<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> οὐδὲν πέπονθαξ δεινόν, ἂν μὴ προσποιῇ.

<sup>14</sup> *La curación por la palabra*, Barcelona, 1987<sup>2</sup>, p.111.

<sup>15</sup> *Ibid.*

Ahora bien, el afligido no está instalado en su propio νόμος, sino en su λύπη, en su dolor, y en la interpretación que de éste hace (δόξα), errónea si no corresponde con la causa real del mismo, o verdadera si acierta con ella. La misión del logoterapeuta será en el primer caso como acción previa sacar al paciente de su error y en el segundo aplicarle de inmediato la correspondiente παραμυθία (consuelo, consejo, exhortación). En lo que sí estoy plenamente de acuerdo con Laín es en que “la enfermedad es ocasión para dominar y poner en orden el cuerpo haciendo lo conveniente; en último extremo, ‘racionalizándolo’ y ‘naturalizándolo’ a la vez, sometiéndole por un lado a los dictados de la inteligencia y reduciéndole por otro a lo que por naturaleza le conviene”<sup>16</sup>. Pero mucho me temo que la τέχνη Ἀλυσίας de Antifonte, lejos de ser un ‘arte’ en el sentido hipocrático del término, fuera, como diría el Sócrates del *Fedro*<sup>17</sup>, una ἄτεχνος τριβή, es decir, un mero ejercicio retórico cuyos resultados prácticos dejaran mucho que desear. No sorprende, por tanto, que en vista del escaso éxito obtenido, aquel Néstor de la logoterapia cerrara su consulta y dedicara sus dotes de ‘cocinero’ de discursos a la más lucrativa actividad del λογογράφος profesional.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>17</sup> 260 E 5.

## UNA DOBLE CONJETURA DE F. ARÉVALO AL TEXTO DE JUVENCO: II 353 y III 153<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> CARMEN GIL ABELLÁN  
Universidad de Murcia

Faustino Arévalo, a quien se debe una muy importante edición del poeta cristiano Juvenco<sup>2</sup>, se preocupa de modo especial por el establecimiento del texto, siendo uno de sus objetivos prioritarios la fidelidad a los manuscritos, por lo que se permite muy pocas libertades en este sentido. Por eso, entre las intervenciones que lleva a cabo, merece destacarse la doble conjetura que ahora nos ocupa.

Dos pasajes de la obra de Juvenco presentan, manteniendo la lectura de los manuscritos<sup>3</sup>, *risu*; en los dos, F. Arévalo conjetura y defiende otra *lectio, nisu*. Los lugares de la *Historia Evangelica* donde hallamos dicho término son II 353<sup>4</sup> y III 153.

El primero de ellos (II 353) se inserta en el pasaje que comienza en el verso 349 y pertenece al capítulo XIV, que lleva por título: *Iesus pharisaeis murmurantibus de convivio publicanorum dicit, non opus esse sanis medico*. Este capítulo<sup>5</sup> refiere la actitud de los fariseos ante el hecho de que Jesús comiese con publicanos, fuese en su compañía, y les hiciera partícipes de sus enseñanzas; para ellos infringía las normas y su comportamiento estaba lejos de ser el de una persona que se presentaba como Maestro. De hecho los fariseos despreciaban a estas personas, y en modo alguno se reunían con ellas.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el Proyecto DGES PB98-0393.

<sup>2</sup> F. Arévalo, *C. Vetti Aquilini Iuveni presbyteri hispani Historiae Evangelicae Libri IV, Eiusdem Carmina Dubia aut Supposita ad mss. codices Vaticanos aliosque, et ad veteres editiones*, Roma, 1792 (= J. P. MIGNE, PL 19). Sobre esta edición arevaliana puede verse el estudio que hemos dedicado en nuestra Tesis Doctoral “La *Historia evangelica* de Juvenco en la edición de Faustino Arévalo” cuya publicación está “en prensa”.

<sup>3</sup> Arévalo, como es sabido, conoce y se sirve de los manuscritos vaticanos (Ottobonianus 35 y Reginensis 333), el Romano (Rom.) y otros, mencionados en el Capítulo segundo de sus Prolegómenos, pp. 20-27. Maneja a su vez ediciones elaboradas a partir de manuscritos diversos. Puede verse en el Capítulo tercero de sus Prolegómenos a la edición de la *Historia evangelica*.

<sup>4</sup> La numeración no coincide con la de otras ediciones; en Huemer sería el verso 351; igualmente el pasaje completo es en Huemer 347-360 y en Arévalo 349-362.

<sup>5</sup> Arévalo divide el texto de Juvenco en capítulos a los que acompaña un título-resumen del contenido. Este pasaje se refiere a las palabras que Jesús dirige a los fariseos que murmuraban acerca del banquete de los publicanos: “no tienen necesidad de médicos los sanos”.

Los versos concretos<sup>6</sup> en que aparece la conjetura arevaliana son los siguientes:

*Ecce Phariseai occulto reprehendere nisu.*  
*Quod legis doctor convivio talia iniret.*

Como ya adelantábamos, Arévalo se aparta de los editores que le precedieron que mantenían *risu*. Nada decía acerca de esta *lectio* Poelmann, dado que no ofrece comentarios relativos a los versos; en el caso de Reusch tampoco se encuentra comentario de ninguna clase, pese a que él sí acompaña su edición de explicaciones relacionadas con la fijación del texto y a su vez comentarios varios de diferente naturaleza. En el verso que nos ocupa no debió de encontrar ningún motivo especial que le indujera a hacer algún comentario al respecto, puesto que podemos comprobar que sí se ha detenido, concretamente, en el verso anterior (352) y que, posteriormente, se ocupará del siguiente (el 354 es el verso al que nos referimos).

Arévalo, por su parte, dada la información que presenta<sup>7</sup>, sabe que en los manuscritos<sup>8</sup> —desde luego en los que él manejaba— se leía *risu*, y que los editores<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Ofrecemos el pasaje completo, (vv. 349-362), con *nisu*: *Forte dies epulis multos sociaverat una / Publica conductis qui vectigalia lucris / Professi, rapiunt alieno nomine praedam. / Hos cum discipulis simul accipiebat Iesus. / Ecce Pharisei occulto reprehendere nisu, / Quod legis doctor convivio talia iniret. / Ille sed inspiciens, quid pectora saeva tenerent, / Non, inquit, medicis opus est, ubi fortia membra / Intemerata salus vegetat virtutis honore. / Aegris sed merito miserans adhibenda medela est. / Discite nunc saltem, iubeant quid verba prophetae: / Non ego sacra magis, quam mitia pectora quaero. / Haud etenim justos veni ad directa viantes, / Sed revocare malos peccantium a limine gressus*

Asimismo ofrecemos la traducción de M. Castillo Bejarano, *Historia Evangélica*, Madrid, 1998: (p. 130), con *risu*, dado que su fuente es la edición de Huemer: ‘Una ocasión propicia había reunido por casualidad en un mismo banquete a mucho de los que públicamente en nombre ajeno, mediante el arrendamiento de los tributos, se apropiaban como botín los impuestos estatales. A estos los recibía Jesús juntamente con sus discípulos. He aquí que los fariseos le censuraban con *risa ficticia* que el doctor de la ley participase en tales banquetes. Pero él, viendo que se cerraban sus herméticos corazones, dijo: “No se necesita de médicos cuando una salud inquebrantable vivifica con el privilegio de la fuerza unos miembros vigorosos. Pero el medicamento se debe aplicar justamente a los desdichados enfermos. Ahora sabed al menos qué ordenan las palabras del profeta: ‘No deseo corazones sagrados más que los apacibles’. Pues no he venido para los justos que caminan rectamente, sino a apartar de su senda los malos pasos de los pecadores’.

<sup>7</sup> Lo hace en *variae lectiones* (p. 194). El texto latino de Juvenco va acompañado en la edición de Arévalo de dos clases de comentarios, uno, de naturaleza textual, son las *variae lectiones*, en donde da información acerca de fuentes manuscritas y ediciones, y otro, *Notae*, en donde ofrece un comentario variado de cuestiones de distinta índole: morfosintáctica, métrica, semántica, de *realia* ... etc. En el caso que nos ocupa nada dice de *nisu* / *risu* en sus *Notae*.

<sup>8</sup> Menciona en esta ocasión los mss. en general al igual que las ediciones. Este hecho permite hacer pensar, dado el modo de exposición de Arévalo a lo largo de su edición, que serían los vaticanos (Reg. Ott. Rom., probablemente el códice de *Barthius*).

<sup>9</sup> Acerca de los editores y sus ediciones dedica Arévalo un extenso capítulo de sus Prolegomenos donde da cuenta detenida de cada una de ellas, de su datación, características, ubicación y rasgos más relevantes (pp. 28-41).



mantenían<sup>10</sup> esta misma lectura; sin embargo dice no entender qué pueda significar en este contexto *risu occulto*<sup>11</sup>, por lo que no duda en defender un término que haga al sentido<sup>12</sup>, es decir, leer *occulto nisu*, lo que apoya con lugares, en cierto modo paralelos<sup>13</sup>.

Partiendo de esta información escueta, aunque clara, intentaremos seguir el razonamiento de Arévalo y valorar, en la medida de lo posible, su conjetura, la cual tiene, en principio, a su favor, aunque nada dice Arévalo en este sentido, distintos avales; uno, el aval de la semejanza fónica entre *risu/nisu*; el segundo, el posible despiste de lectura de un copista, pues la semejanza paleográfica entre **n-** y **r-** lo favorecía y, si había que elegir, es más fácil pensar en *risu* que en *nisu*; en tercer lugar, el aval de la métrica –siempre fundamento de Arévalo en el establecimiento de su texto–, pues ambas palabras tienen la figura del sexto pié del hexámetro.

Tras estas consideraciones, que Arévalo tendría en cuenta, pero de las que no hace mención, sólo sabemos que nuestro humanista considera que el mismo Juvenco proporciona dos pasajes que apoyan su conjetura, con la que el texto, a su juicio, se entendería mejor.

Por nuestra parte podemos reparar en que en este texto el sustantivo *nisu* (como también *risu*) va acompañado del adjetivo *occulto* y es complemento de *reprehendere*. Con *risu* habría que interpretar que “los fariseos con *risa ficticia* censuraban a Jesús que tomase parte en las comidas de los publicanos”, lo que no place a Arévalo, pero ¿cómo se entendería con *nisu*? ¿lo censuraban con “fingido empeño”? ¿qué significa exactamente?

Acudimos a los lugares ofrecidos por Arévalo en apoyo de *nisu*; estos son: *Gentis sic sunt molimina vestrae* (II 310) e *Ille sed internae cernens molimina mentis*, además de III 152, en que prefiere conjeturar igualmente *nisu*, texto del que nos ocuparemos después.

En ambos está presente el término *molimen*, y en el segundo, además, se lee un adjetivo (*internus*), que, pese a ir referido a *mens* (*internae mentis*), podría aplicarse, por hipálage, a *molimen*, lo que supondría una cercanía semántica con *occultus nisu*.

<sup>10</sup> Así lo dice en el apartado de *Variae lectiones* (p. 194): Mss., et editi constanter *occulto reprehendere risu*.

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*: Sed qui, rogo, est occultus hic risus?

<sup>12</sup> Nullus dubito, quin legere oporteat *occulto reprehendere nisu*, scilicet occulta molitione, et conatu.

<sup>13</sup> Ofrece dos ejemplos. en los que aparece el término *molimina* con un valor, a su juicio, equivalente, prácticamente sinónimo en cuanto a expresión y contenido semántico; el tercero de estos ejemplos remite al segundo pasaje en que aparece *nisu*, adoptada igualmente por él como conjetura: Supra v. 18. *Gentis sic sunt molimina vestrae*, et vers. 310. *Ille sed internae cernens molimina mentis*. Libr. III vers. 152. seq. *pariter legam, quod verba loquentis- occulto carpant scribarum pectora nisu*.

La semejanza entre *nisus* y *molimen* no es del todo evidente, pero tampoco es imposible; encontramos, casi como sinónimos, *nisus* y *conatus*<sup>14</sup>; por otra parte, *molimen* y *conatus*<sup>15</sup>; además de ello, una *varia lectio a molimina es intentio*<sup>16</sup>.

En el primer ejemplo (II 310) habla de la naturaleza de los hombres en general<sup>17</sup> (*gentis sic sunt molimina vestrae*, en la traducción de Bejarano: ‘Así son las “maquinaciones” de vuestra gente’).

En el otro caso (III 152), –pasaje referido a los pensamientos que albergaban los discípulos cuando regresan junto al Maestro después de la conversación de Éste con la mujer samaritana– Jesús, al conocer los secretos pensamientos de sus discípulos que han provocado una reacción de perplejidad en ellos, se dirige a ellos y les habla<sup>18</sup>. Los términos latinos que en este momento encontramos son: *internae cernens molimina mentis*, en la traducción de Bejarano: ‘viendo las elucubraciones del interior de su mente’.

Parece claro que el término *molimen* en ciertos contextos podría o puede admitir una cierta idea de pensamiento oculto o que no se quiera expresar, maquinación, elucubración, etc.

En *occulto nisu* (II 353) podría decirse, pues, que la crítica de los fariseos no es clara; sus intenciones son ocultas; le reprenden pero maquinando; no pretenden que deje de actuar “mal”, sino que quizás quieren que siga haciéndolo para tener más cargos contra Él.

Sea como fuere, tenga o no razón Arévalo, independientemente, pues, del acierto de su conjetura, sorprende, sin embargo, que los editores posteriores a él, Marold y Hue-

<sup>14</sup> Cf., por ejemplo, lo dicho en A. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, Bolonia, 1965, v. III, p. 374 s.v. *nisus*: *nisus* (...) Est actus nitendi, incumbendi et intendendi, atque adeo conamen, conatos, y da como traducción en castellano: esfuerzo por apoyarse, esfuerzo. En *Gradus ad Parnassum*, p. 94, entre los sinónimos de *nisus* muestra *contentio*, *conatus*. En R. Estienne, *Thesaurus linguae latinae*, Basilea, 1954, p. 267, hallamos como primer significado de *nisus*, *conatus*.

<sup>15</sup> Cf. *Gradus ad Parnassum*, s.v. *molior*, p. 67, entre los sinónimos, da *nitor*; y encontramos a su vez, s.v. *molimen* la remisión a *conatos*. En Estienne, p. 187 aparece s.v. *molimen*, como sinónimo, *conatos*. En *ThLl*, p. 1358, aparece como sinónimo de *molitio*, *conatus* y s.v. *molior* (...) *est conor vel excogito*. Aparece, entre otros sinónimos de *molior*, *conari*.

<sup>16</sup> Arévalo indica que el ms. *Ottobonianus* y la edición de T. Poelmann, T. Poelmann, *Iuveni Hispani Evangelicae Historiae libri IIII*, Basilea, 1520 (=Marburg, 1537), ofrecen esta variante (*intentio*).

<sup>17</sup> Está recogido en el Capítulo I del libro II: trata de Jesús rodeado por la multitud y las exigencias de la vocación apostólica propuestas en su predicación: (...) ‘A las zorras les ofrece escondrijos en el monte el hueco de una roca, y a las aves del cielo les proporciona descanso el bosque; pero al Hijo del hombre no le está permitido entrar en cobijo alguno: ...*gentis sic sunt molimina vestrae*’ (de tal naturaleza / así son las maquinaciones de vuestra raza / gente).

<sup>18</sup> Este pasaje está recogido en el capítulo relativo a la conversación de Jesús con la mujer samaritana. (...) ‘Entre tanto los discípulos le pedían con insistencia que tomara alimentos. Él les respondió que le sobraba bastante de excelente comida. Pero entonces la conversación de los discípulos, que se maravillaban, discurría entre ellos con veladas palabras: “Tal vez alguien adelantándose le ha dado antes aquí comida al maestro de modo que, tras haberse saciado, rechaza con razón nuestros alimentos”. Pero Él viendo las elucubraciones del interior de su mente, dijo: (...)’

mer, que conocen y se sirven de la edición de Arévalo, no se hagan eco de esta conjetura propuesta por Arévalo. No la aceptan, pues, conocerla es evidente que la conocían, pero tampoco dedican unas palabras para ponerle reparos. Por nuestra parte estamos de acuerdo con Arévalo en que la “risa” no parece demasiado apropiada, aunque no podamos afirmar que todo se resuelve con *nisus*.

El segundo *nisu* (III, 153) aparece inserto en el pasaje que comienza en el verso 133 y pertenece al capítulo sexto, que lleva por título *Lavandas esse manus. Item quae ex ore exeunt, non quae intrant, hominum coinquinare*<sup>19</sup>.

Este texto<sup>20</sup> está referido o pretende mostrar la situación en que los discípulos, tras haber hablado Jesús, perciben la reacción de los escribas, es decir, que su enseñanza no ‘es bien acogida’<sup>21</sup>. En ese momento ellos se dirigen a Jesús haciéndoselo notar, recordándoselo<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Acerca de que hay que lavarse las manos. También que lo que sale de la boca del hombre, y no lo que en ella entra, esto mancha a los hombres.

<sup>20</sup> El capítulo es relativo a la discusión sobre las tradiciones fariseicas. Doctrina sobre lo puro y lo impuro. Ofrecemos aquí sólo un fragmento del texto latino ofrecido en la edición de Arévalo (lógicamente con la variante *nisu*). A continuación incluimos la traducción del mismo fragmento, recogiendo la lectura *risu* traducida por Castillo Bejarano. No ofrecemos el pasaje completo, dada la extensión del mismo innecesaria para la comprensión de la cuestión concreta que estudiamos del mismo: *Ecce Pharisei, Scribaeque hinc inde dolosi / optantes Christum, promunt fallacia dicta: / Cur tua discipulos patitur doctrina labare / Praeceptis veterum? manibus quos cura lavandis / Praeterit, assumuntque simul cum sordibus escas. / Ille sub haec fatur: Magis hoc est quaerere dignum, / Transgressi praecepta Dei quod proditis omnes. / Namque Deus mortem defixa lege minatur, / Si genitor cuiquam verbo laedatur amaro, / Vel genitrix nati verbis pulsetur acerbis. / Irrita vos isthaec facitis perversa docendo. / Quam manifesta vigent de vobis dicta prophetae! / Me populus summis labiis sublimat honore, / Sed diversa procul cordis secreta pererrant. / Accipite ergo omnes, auresque advertite cordis: / Non illata homini, fuerint quaecumque, pudendis / Sordibus aspergent, vitaeve, animove sedebunt: / Erumpunt hominum sed quae penetralibus oris, / Internam misere maculabunt edita mentem. / Discipuli Christo memorant, quod verba loquentis / Occulto carpant Scribarum peccata risu.* ‘He aquí que por todas partes los fariseos y los escribas, intentando astutamente confundir a Cristo, profieren palabras engañosas: “¿Por qué tu doctrina permite a tus discípulos apartarse de los preceptos de los antepasados? Pues se ha pasado por alto el cuidado de lavarse las manos y toman losa alimentos juntamente con las inmundicias”. Él dice después de estas palabras: “Más digno que esto es preguntar por qué todos vosotros os mostráis transgrediendo los mandamientos de Dios. Pues en la ley establecida Dios amenaza con la muerte si un padre es ofendido con algún término amargo o una madre es herida por las crueles palabras del hijo. Vosotros consideráis eso sin ningún valor enseñando lo contrario. Qué claras resplandecen las palabras del profeta acerca de vosotros: ‘El pueblo me ensalza en honores con labios grandilocuentes, pero las interioridades de su corazón andan apartadas lejos de mí’. Así pues, escuchad todos y aprestad los oídos del corazón: lo que se haya introducido en el hombre, no lo salpicará de vergonzosa inmundicia ni permanecerá en su vida o en su espíritu. Pero lo que sale de las profundidades de las bocas de los hombres, manchará miserablemente el interior de su corazón tras haber sido proferido’. Los discípulos le refieren a Cristo que los corazones de los escribas interpretan con una *risa velada* las palabras que él había pronunciado’.

<sup>21</sup> De ahí que Arévalo prefiriera la expresividad de la forma *carpant* frente a *traherent* opción seguida, como comprobaremos, por muchos.

<sup>22</sup> Aparece en un contexto muy amplio y abundante en imágenes gráficas y pedagógicas y dirigidas por parte de Jesús tanto a los fariseos y escribas como posteriormente a sus discípulos en privado.

Los versos concretos en que plantea la cuestión de la conjetura que nos ocupa son los siguientes:

*Discipuli Christo memorant, quod verba loquentis  
Occulto carpant scribarum pectora nisu.*

Comprobamos nuevamente la presencia del adjetivo *occulto* acompañando a *nisu/risu* y éste a su vez complementando a un verbo que guarda semejanza con *reprehendere*, aunque otra cuestión debe ser abordada, y está en relación con la lectura *carpant*.

*Carpant* es la forma verbal que hallamos en la edición arevaliana, en vez de *traherent* de las demás; los manuscritos ofrecen esta última, aunque el manuscrito Reginense es el que presenta como Arévalo indica y elige *carpant*. Como glosa, informa Arévalo, el manuscrito Reginense ofrecía *detrahant*<sup>23</sup>. También en este caso Arévalo se aparta de su modo de actuar, pues cuando le es posible suele seguir las lecturas que la tradición “editorial” ofrece, frente a una aislada que ofrezca un manuscrito<sup>24</sup>, en este caso el reginense; en esta ocasión y, pese a estar aislado, lo hace, quizá porque refleja, en su opinión, mejor el sentido, o porque no presenta la contracción vocálica de *traherent*. Sea como fuere, tanto *carpo*, como *traho* pueden entenderse metafóricamente en el sentido de “malinterpretar” o, incluso, “criticar”.

Si aceptamos la conjetura de Arévalo se entendería algo así como que los discípulos recuerdan a Cristo que los escribas interpretan sus palabras<sup>25</sup> con ocultas intenciones; por el contrario, con *risu* se aludiría a que lo hacen riéndose, pero no abiertamente.

En cuanto a la postura de las ediciones, Poelmann, como hemos indicado para el caso anterior no ofrece información textual ni comentarios de ninguna índole y, en consecuencia, nada dice respecto a *risu*. Reusch, de la misma manera que en el texto anterior, ‘pasa de largo’ y no considera cuestión alguna referida a este verso; nada, lógicamente, se dice acerca de *risu*; consideraría que nada era digno de comentario (sí apreciamos su detenimiento en el verso 151 y la siguiente parada en el verso 155).

Volvemos a Arévalo para comprobar cómo informa de la variante textual elegida (*carpant*) y reitera su insistencia en mantener esta lectura *nisu* frente a *risu* por parecerle más apropiada. En esta ocasión observamos nuevamente cómo Arévalo menciona la presencia generalizada de *risu*, tanto en manuscritos como en ediciones<sup>26</sup>, pero es el sentido el que, sin duda, orienta su elección; le sirve de aval el pasaje evangélico co-

<sup>23</sup> ‘Reg. *occulto carpant*, et glossa *detrahant*. Alii *Occulto traherent*’. Esta última lectura es la que hallamos en ediciones como la de Poelmann (v. nota 16), E. Reusch, *C. Vetti Aquilini Iuvenci, Hispani presbyteri, historiae evangelicae libri IIII*, Frankfurt - Leipzig, 1710, C. Marold, *C. Vettii Aquilini Iuvenci evangeliorum IIII*, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1886 y J. Huemer, *Gai Iuvenci Evangeliorum libri quattuor*, CSEL 24, Praga-Viena - Leipzig, 1891 (Nueva York - Londres, 1968).

<sup>24</sup> Son abundantes los casos en que, a lo largo de la edición, comprobamos que se aparta de la lectura ofrecida por dicho manuscrito.

<sup>25</sup> ‘*loquentis*’: del que habla, en este caso, Jesús.

<sup>26</sup> Pro *risu*, quod habent omnes, *restituo ex coniectura nisu* ex dictis ad L. I 2. vers. 353.

rrespondiente<sup>27</sup>, y, aunque no lo explicita, sabe que puede arrojar luz o puede resultar esclarecedor al respecto; el hecho de que “se escandalizaran” no le parecería que no se adecuara “la risa”, aunque nada dice<sup>28</sup> al respecto.

Los editores posteriores a Arévalo, en concreto, Marold y Huemer, no se hacen tampoco eco de esta conjetura arevaliana, aunque sí dan cuenta de los manuscritos que presentan las lecturas *traherent* o bien *carpant*.

La conjetura de Arévalo cuenta con los ingredientes necesarios para ser defendida como tal conjetura; es, sobre todo, lógica, especialmente, desde la óptica de quien la propone. La apoya el sentido, y no contraviene la gramática ni la métrica; aunque puedan faltar los apoyos que proporcionan paralelos muy evidentes, los aportados por nuestro autor pueden ser discutidos, pero no es posible achacarle ignorancia.

Guiado por una idea, la ha defendido. Y, no debe olvidarse que Arévalo no es amigo de las conjeturas y que suele preferir las *lectiones* que gozan del mayor consenso de manuscritos y ediciones. El caso de *nisu* es, pues, una excepción, para la que tendría “sus razones”, posiblemente en este caso ideológicas: percibiría, por tanto, Arévalo, expresada en el término *nisu*, el esfuerzo intelectual, la actitud mental, rígida, esforzada que pretenden mantener los doctores de la ley, la postura férrea ante las tradiciones y el esfuerzo ‘vano’, impedido por su doblez, ‘retorcimiento intelectual’, por tanto, para intentar o conseguir comprender los motivos por los que actúa Jesús.

Arévalo mostraría con el mantenimiento de su conjetura *nisu* la reacción intelectual que despertaba en los maestros de la ley las actitudes desconcertantes para ellos del Maestro, con relación a lo estudiado en la ley y mantenido por la tradición durante tantos años. En el segundo de los pasajes además se hace alusión explícita a la infinidad de indicaciones de purificación que observaban los judíos y rituales que mantenían relativos a la purificación de vasijas, la consideración de alimentos puros e impuros, etc.

En conclusión, por tanto, apreciamos que la conjetura de Arévalo es en cada uno de los casos breve, pero en ambos está expuesta y fundamentada con claridad y decisión. Es evidente a lo largo de la edición el respeto y la adhesión que Arévalo como norma general adopta con relación a las fuentes tanto a manuscritos como a ediciones. En este caso, en cambio, mostrando sus apreciaciones opta, como hemos podido comprobar, por variar su modo de actuación, distanciándose con esa opción de dichas fuentes.

Creemos palpable la voluntad del editor Faustino Arévalo, para proponer y defender la lectura *nisu* frente al consenso de manuscritos, que ofrece *risu*, y frente a las ediciones, que mantienen siempre esta misma lectura<sup>29</sup>. En este modo extraordinario de proceder<sup>30</sup>, el término *nisu* podría reflejar la dificultad objetiva o subjetiva, quizás cierta

<sup>27</sup> ‘Matthaeus ait: Audito verbo hoc, scandalizari sunt’.

<sup>28</sup> En las *notae* señala la perífrasis *scribarum pectora* por “escribas”: *Scribarum pectora*, h. e., scribae. Ita enim loqui amat Iuvenus’.

<sup>29</sup> Así lo hace constar con claridad Arévalo al comentar acerca del primero de los pasajes que ‘Mss. et editi constanter reprehendere occulto risu.’

<sup>30</sup> Ya hemos recordado que Arévalo se caracteriza por su fidelidad a los manuscritos y ediciones.

perplejidad por parte de los fariseos, en un caso, y los escribas, en otro, para comprender el comportamiento de Jesús en ambas situaciones, una al participar como invitado en un banquete donde la mayor parte lo componen publicanos, personas, juzgadas por los fariseos, de ‘mala vida’, y la otra, al poner en boca de los discípulos una apreciación acerca de los pensamientos de los escribas.

## LUCIANO Y LA TRADICIÓN DE LA MOSCA

PILAR GÓMEZ

FRANCESCA MESTRE

Universitat de Barcelona

El *Encomio de la mosca* representa, junto con el diálogo *Sobre el parásito*, en el *corpus* luciano, un elogio de tipo paradójico y no una parodia. En efecto, a juicio de Bompaire<sup>1</sup>, no hay en este encomio ninguna intención polémica, ni el deseo de provocar la risa a expensas de autores o de géneros que practican tales elogios, sino que más bien puede apreciarse una absoluta lealtad por parte de Luciano hacia ciertos recursos retóricos que facilitan el camino hacia lo burlesco.

Sin embargo, la mosca más que un tema o motivo paradójico (*paradoxon*), sería un motivo *adoxon*, de acuerdo con la clasificación y definición de la preceptiva retórica de Menandro<sup>2</sup>. Así, por otro lado, un elogio paradójico es también un buen ejercicio, desde el punto de vista estrictamente retórico, pues implica argumentar sobre una materia difícil o imposible, que por naturaleza se sustrae a cualquier clase de alabanza. Por ello, en esta clase de elogio cuya finalidad no es la defensa ante un tribunal ni tiene carácter deliberativo ni de exhortación, es fundamental el tono humorístico puesto que el humor nace del contraste entre la manifiesta nimiedad del objeto y la seriedad –*ad-severatio*– con que lo trate.

Luciano habría construido en el *Encomio de la mosca* un puro entretenimiento retórico y erudito –un *paignion*<sup>3</sup>– a partir de una causa, en principio, poco atractiva, insignificante, incluso molesta –*adoxon*, como decíamos, pues–, y fiel a su oficio de orador y constructor de discursos epidícticos, recurre a los elementos retóricos necesarios para tratar de convencer de que el motivo elegido para su discurso tiene *su* importancia; una importancia, claro está, difícilmente objetivable, fruto sólo de la construcción retórica.

---

<sup>1</sup> J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, 1958, p. 282.

<sup>2</sup> Cf. Rh. III, p. 346, l. 9-19, Spengel; cf. también Gel. 17, 12. Para las cuestiones relativas a la definición de *paradoxon* y *adoxon* en la retórica judicial, Menandro sigue a Hermágoras, véase el apartado sobre la credibilidad aplicada al género judicial en H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, (trad. cast.), Madrid, 1975, pp. 30 ss.

<sup>3</sup> Según Demetrio (*Eloc.* 120 = Rh. III, p. 128, Spengel), un *παίγνιον* es el resultado de decir τὰ μικρὰ μεγάλως.

El *Encomio de la mosca* consigue el efecto cómico esperado, el humor deseado, gracias a la aplicación sistemática de los *topoi* encomiásticos a un objeto insignificante y, de este modo, adquiere un valor paródico respecto a la elocuencia epidíctica más usual, dando así la réplica a un encomio *endoxon*<sup>4</sup>.

Luciano sigue en este discurso, aunque sin exordio ni epílogo, las partes tradicionales de un elogio, adaptadas, claro está, al contenido de su discurso<sup>5</sup>: nacimiento, desarrollo y crianza (§ 4), descripción física (§ 1–3), cualidades morales, virtudes y *erga* (§ 5–6; § 8–9) –incluyendo incluso algunas virtudes inesperadas como la fuerza (§ 6) o la filantropía (§ 10)–, muerte (§ 7), nombre y homónimos (§ 11). Como es habitual, Luciano recurre más a la argumentación, aderezada con citas poéticas, mitos y proverbios, que al rigor lógico; y se vale también de numerosas comparaciones y elogios secundarios (§ 12), o de leyendas extraordinarias (§ 10), con los que tiñe su composición de la *suavitas* recomendada por los rétores.

Luciano tiene también, sin duda alguna, sus modelos, y éstos arrancan ya de los primeros sofistas. A juicio de Filóstrato<sup>6</sup>, Gorgias fue el iniciador de la expresión paradójica, y tal vez lo deduce a partir de las palabras del propio sofista en el *Encomio de Helena*<sup>7</sup>. También, Isócrates afirma que los oradores que quisieron elogiar mosquitos, sales y cosas semejantes jamás carecieron de palabras<sup>8</sup>, y él mismo también dedicó sendas obras a causas imposibles, retomando, en una de ellas, la defensa y elogio de la denostada Helena, y ensalzando, en la otra, la figura del tirano Busiris<sup>9</sup>. Y Erixímaco, en el *Banquete* de Platón, se queja de que incluso la sal haya sido objeto de un admirable elogio por su utilidad y, en cambio, nadie haya alabado a Eros de una manera digna<sup>10</sup>.

La Segunda Sofística produjo asimismo notables muestras de elogio paradójico, aunque sólo las conocemos en parte<sup>11</sup>. Díon Crisóstomo, junto al conservado *Elogio de la cabellera*, dedicó un elogio al loro y otro al mosquito, ambas obras hoy perdidas. Filóstrato las contrapone al *Euboico* (Or. 7), aunque advierte que no deben ser estimadas

<sup>4</sup> Cf. B. Baldwin, *Studies in Lucian*, Toronto, 1973, p. 80.

<sup>5</sup> De entre los distintos manuales de *προγυμνάσματα*, pueden tomarse como modelo de elogio la definición y los ejemplos de Teón y de Hermógenes; cf. Theon, *Prog.* 109.19 ss. Spengel y Hermog. *Prog.* 7 Rade.

<sup>6</sup> Philostr. *VS* 492.

<sup>7</sup> Gorg. *Hel.* 2: “yo, en cambio, quiero, poniendo algo de razón en la tradición, librarla de la mala fama de que se le acusa, tras haber demostrado que mienten quienes la censuran, y, mostrando la verdad, poner fin a la ignorancia”; sin embargo, que esta verdad necesita de la habilidad en la expresión retórica, se confirma más adelante, cuando el propio Gorgias reconoce que escribe este discurso “como un encomio de Helena y un juego de mi arte” (cf. *ibidem* 21).

<sup>8</sup> Isocr. 10.12.

<sup>9</sup> Al parecer, Polícrates (440–370 a.C.) también escribió una *Apología de Busiris*. Cf. F. Mestre, “Per una lettura de l’*Egipci* d’Eli Aristides”, *Ítaca* 2, 1986, pp. 131–142.

<sup>10</sup> Pl. *Smp.* 177 b.

<sup>11</sup> Un catálogo exhaustivo de los elogios paradójicos producidos por la Segunda Sofística puede verse en L. Pernot, *La rhétorique de l’éloge dans le monde gréco-romain*, París, 1993, pp. 533–535; cf. también G. Anderson, *The Second Sophistic*, Londres, 1993, pp. 171–199 (“*Adoxa paradoxa*: the *pepaideumenos* at play”).



“como naderías sino obras sofisticas, pues es propio de un sofista tratar con seriedad también temas de semejante naturaleza”<sup>12</sup>.

Libanio, por su parte, compuso un *Elogio de Tersites*, que no apunta hacia un registro cínico, como, al parecer, tenía el de Favorino, sino que pretende rehabilitar la figura de Tersites presentándolo como un orador preocupado por el bien común y cuya impudicia no tiene otra finalidad que el interés general, coincidiendo en ello con los cínicos; por lo tanto, el texto de Libanio sería una muestra de elogio paradójico serio<sup>13</sup>.

Luciano, en el marco típicamente retórico-epidíctico de sus encomios, no puede renunciar a la cita, que los teóricos del género consideran como un argumento de prestigio, pues con ellas el orador demuestra que su elogio o cualquiera de las ideas contenidas en él han sido sostenidos ya antes por autores clásicos y respetados, cuya nómina suele encabezar Homero, una voz de autoridad.

Concretamente, en el *Encomio de la mosca*, Luciano cita dos fragmentos dramáticos, alude directamente a Platón y sobre todo invoca a Homero<sup>14</sup> –aun sin citar literalmente sus versos–, recurso que descarta una intención paródica hacia el poeta épico ya que, como se ha dicho, en todos los casos, Homero es una voz de autoridad<sup>15</sup>.

Todas las alusiones épicas de este encomio aparecen en la descripción de los *erga* imputables a la mosca (§ 5), y en dicha descripción, para referir la audacia y la fuerza del insecto, Luciano renuncia a hablar por boca propia y cede la palabra a quien reconoce como “la voz más potente de los poetas”, es decir, Homero<sup>16</sup>.

La cita erudita, en efecto, es uno de los recursos más explotados por la retórica, pero la lectura del pasaje luciano contrastada con el texto épico advierte que el interés de Luciano, como en tantas otras ocasiones, no reside en una exhibición erudita, sino posiblemente en provocar un efecto cómico por la distancia y desproporción entre el motivo de su elogio –un insignificante y poco atractivo animal– y el heroico y noble contenido del referente épico; pero, sobre todo, el orador-sofista de Samosata pone de manifiesto la ilimitada capacidad de la oratoria para presentar como buenas cosas malas, al amparo único de los recursos ofrecidos por el arte y la fuerza persuasiva de la palabra, o sea gracias a una demostración y a una exhibición de las posibilidades expresivas del lenguaje, capaz de construir como evidente una realidad que sólo existe en la medida en que es dicha<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Cf. Philostr. *VS* 487. A propósito de la consideración de sofista de Dión, según Sinesio, el de Prusa habría empezado su carrera como sofista para terminar como filósofo, aunque tal vez sea innecesaria la división entre un Dión sofista y un Dión filósofo, pues difícilmente puede admitirse una auténtica conversión en el de Prusa. Cf. S. Swain, *Hellenism and Empire*, Oxford, 1996, p. 190 y A. Brancacci, *Rhetorike Philosophousa. Dione Crisostomo nella cultura antica e bizantina*, Nápoles, 1985.

<sup>13</sup> Cf. B. Schouler, *La tradition hellénique chez Libanios*, vol. II, París, 1984, pp. 770-773.

<sup>14</sup> Cf. *Il.* 2.469-71; 4.130-31; 16.641-43; 17.570-72; 19.31.

<sup>15</sup> Cf. J.F. Kindstrand, *Homer in der Zweiten Sophistik*, Uppsala, 1973.

<sup>16</sup> Luciano aplica aquí a Homero la recomendación del rétor Menandro de introducir los versos de Eurípides con un elogio del autor (cf. *Rh.* III, p. 346, l. 23-26 Spengel). Sobre la μεγαλοφωνία de Homero, véase Philostr. *Ep.* 16; *Plu. Moralia* 881 a.

<sup>17</sup> Cf. B. Cassin, “Procédures sophistiques pour construire l’évidence”, en C. Lévy-L. Pernot, *Dire l’évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, París, 1997, pp. 15-29.

Luciano atribuye a la mosca temeridad (*tharsos*)<sup>18</sup> y califica su ataque de intrépido y persistente, afirmando que, precisamente por estas cualidades, Homero compara con este insecto –y no con un león, una pantera o un jabalí– al mejor de los héroes por su fuerza (§ 5). No obstante, el mejor de los héroes resulta ser Menelao cuya audacia y valentía no son tradicionalmente sinónimo ni modelo del mejor espíritu heroico.

El mejor no de los héroes, sino de los aqueos, es una fórmula épica que en la *Iliada* se aplica de manera absoluta sólo a cuatro héroes: Aquiles, Áyax, Agamenón y Diomedes<sup>19</sup>. Como señala Nagy<sup>20</sup>, también de otros héroes puede predicarse el epíteto *aristos*, pero sólo cuando se trata de definir un subgrupo dentro de los aqueos o de destacar la excelencia de un héroe en una determinada actividad: Teucro es el mejor de los aqueos en el manejo del arco<sup>21</sup>, o Perifante es el mejor de los etolios<sup>22</sup>.

Para la valoración heroica de Menelao, nos interesa recordar ahora que en el canto X de la *Iliada*, en la Dolonía, Agamenón pide a Diomedes que elija como compañero para su incursión en el campo troyano al mejor de los presentes, exhortándole a no dejar de lado al mejor y preferir, en cambio, al peor<sup>23</sup>, y el aedo apostilla que Agamenón habló así “porque temía por el rubio Menelao” (v. 240), en un verso que Zenódoto suprimió porque violaba “the heroic standards of courage”<sup>24</sup>. El resultado de todo ello es que Diomedes eligió a Ulises.

Por otra parte, cuando Héctor, en el canto VII (vv. 66-91), desafía al mejor de los aqueos, sólo Menelao acepta el reto para que no se extienda el oprobio sobre los aqueos<sup>25</sup>. Sin embargo, el poeta mismo interpela al héroe, recordándole que su fin hubiera estado próximo, “si los reyes aqueos no se hubiesen apresurado a detenerte” (v. 104), y es su propio hermano Agamenón quien le recomienda no luchar con un hombre mejor<sup>26</sup>. Después de estas palabras, Menelao no duda en dejarse persuadir.

Luciano, pues, aunque cede la palabra al venerado Homero para demostrar cuán digna de elogio es la humilde mosca, toma como modelo a un héroe consciente de su propia inferioridad en el campo de batalla, aunque deseoso al mismo tiempo de desem-

<sup>18</sup> Luciano, al decir “no le atribuye temeridad, sino valor” (§ 5), imputa a Homero una distinción entre *θράσος* y *θάρσος* que, en realidad, no es homérica (cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1968, pp. 423-424). Tal vez tenga en mente la diferencia que, posteriormente, el griego ático sí que estableció entre ambos términos –*θράσος* “insolencia, desenvoltura”, y *θάρσος* “coraje”– y sobre ella organiza su juego paródico, puesto que la mosca es siempre considerada como animal insolente y desvergonzado; cf. Ael. *NA* 7.19; Phaed. V 3, 8.

<sup>19</sup> Se dice también de Patroclo (*Il.* 17.689-90), pero en una sola ocasión, y cuando ya ha muerto.

<sup>20</sup> Cf. G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore-Londres, 1979 (rev. 1999), pp. 32-34.

<sup>21</sup> *Il.* 13.313-4.

<sup>22</sup> *Ibidem* 5.843.

<sup>23</sup> *Ibidem* 10.238-9.

<sup>24</sup> Cf. B. Hainsworth, *The Iliad: a commentary book 9-12*, Cambridge, 1993, pp. 175-176.

<sup>25</sup> El término *λώβη* (*Il.* 7.97) utilizado por Menelao remite al lenguaje de la que Nagy llama “blame poetry”, cf. G. Nagy, *op. cit.*, pp. 28-29 para este pasaje del canto VII, así como pp. 222-242 y pp. 253-264 para una discusión extensa sobre esta “poesía de reproche”.

<sup>26</sup> *Il.* 7.109-119.

pañar su cometido, y cuya caracterización ante los demás —especialmente frente a su hermano Agamenón— no está exenta de cierto acento cómico<sup>27</sup>.

Dos testimonios de la literatura griega de época romana permiten captar una semblanza de Menelao casi idéntica. Filóstrato en el *Heroico*, lejos de considerar a Menelao el mejor de los héroes, lo define por contraposición a Agamenón, cuya valentía no es puesta en duda en ningún momento, y de quien afirma que “era un guerrero de pies a cabeza, no era inferior en el combate a ninguno de los mejores y cumplía con sus deberes de rey”. En cambio, a propósito de Menelao, escribe que en la lucha era “como muchos de los griegos” —o sea, uno más del montón entre los aqueos— y que “necesitaba a su hermano para todo y, a pesar de que encontraba comprensión y ayuda en Agamenón, le tenía envidia por todo lo que hacía por él, porque deseaba el mando para sí mismo, que no estaba preparado”<sup>28</sup>. Ello, no obstante, y a diferencia de Filóstrato, Homero presenta de Menelao un retrato, consistente y creíble, de alguien que sabe que ha sido deshonrado y que es responsable de la muerte de Patroclo<sup>29</sup>. Es a partir de ese momento cuando la valentía de Menelao queda en entredicho, como demuestra la advertencia que Apolo dirige a Héctor: “¡Héctor! ¿Cuál otro aqueo te temerá, cuando huyes temeroso ante Menelao, que siempre fue guerrero débil y ahora él solo ha levantado y se lleva fuera del alcance de los teucros el cadáver de tu fiel amigo a quien mató, del que peleaba con desnudo entre los combatientes delanteros, de Podes, hijo de Eetión?”<sup>30</sup>.

Dión de Prusa, por su parte, recuerda en el *Discurso Troyano*<sup>31</sup> cómo Menelao es continuamente ridiculizado y descrito en los poemas homéricos como un guerrero afeeminado y muy deshonrado entre los griegos<sup>32</sup>. Como prueba de ello Dión aduce que Homero para caracterizar a Paris refiere que estuvo a punto de ser capturado vivo incluso por Menelao, si Afrodita no hubiera intervenido<sup>33</sup>. En otro pasaje de la misma obra, cuando Dión reprocha a Homero su inexactitud en el relato del combate singular, toma de nuevo como ejemplo al espartano, ya que el aedo, al no poder decir que Menelao diera muerte a Alejandro, “le atribuye vanos honores y una victoria ridícula, diciendo que su espada se quebró”<sup>34</sup>.

Volviendo ahora al texto de Luciano, vemos que el sintagma “el mejor de los héroes” no es asociado de una forma directa a Menelao, sino que, al parafrasear el texto épico, el samosatense juega irónicamente con la osadía y el atrevimiento de la mosca que el propio Homero compara a los de Menelao. Además, Luciano acompaña el referente homérico con una significativa exageración, cuando afirma que el poeta épico ensalza

<sup>27</sup> *Ibidem* 7.94 y también 10.114-123.

<sup>28</sup> Cf. Philostr. *Her.* 29.

<sup>29</sup> Cf. *Il.* 17.561-566.

<sup>30</sup> *Ibidem* 587-590.

<sup>31</sup> Cf. J.F. Kindstrand, *op. cit.*, pp. 140-162 (“Die 11. Rede Dions”).

<sup>32</sup> D.Chr. 11.105.

<sup>33</sup> Haciendo referencia a *Il.* 3.324-382.

<sup>34</sup> Cf. D.Chr. 11.82, pasaje que también hace referencia a *Il.* 3.365-8. Sobre la interpretación de Dión de Prusa a propósito de cómo son caracterizados los héroes homéricos, véase J.F. Kindstrand, *op. cit.*, pp. 134-138.

y alaba la mosca no en pocas ocasiones, sino “muy a menudo”, y que con su recuerdo adorna sus versos (§ 5). Es lógico pensar que Luciano pretende dar así prestancia al animal elegido para su encomio, porque ha merecido también la atención del divino Homero, aunque esta elevada frecuencia anunciada por el de Samosata se limite, en realidad, sólo a las seis ocasiones en que el insecto aparece en el *corpus* homérico, siempre en la *Iliada*: dos de estas ocurrencias implican, en efecto, comparación con Menelao; otras dos aluden al vuelo del animal; y las dos restantes aparecen en un contexto negativo, de muerte.

La lectura de estos pasajes épicos demuestra que Luciano conoce bien el texto homérico en la sucinta relación que hace de la manera como –según él– Homero embellece sus versos con el recuerdo de la mosca. No obstante, esta misma lectura permite ver cómo Luciano no piensa ni repite de una forma puramente mecánica, exhaustiva, el texto de referencia, sino que elige con sumo cuidado qué material desea aprovechar y destacar en su propia obra. Este procedimiento que podría interpretarse como cita abusiva o manipulación de textos, es, sin embargo, habitual en la época de Luciano, sobre todo en relación con el texto homérico<sup>35</sup>.

Los dos lugares homéricos relativos a Menelao presentan al aqueo siempre bajo la protección de Atenea, como explícitamente indica Luciano. Uno de ellos nos sitúa en el canto XVII. Atenea toma la figura y la voz de Fénix para exhortar a Menelao a combatir denodadamente, animando a todo el ejército, y evitar así la vergüenza y el oprobio de ver cómo los perros despedazan el cadáver de Patroclo<sup>36</sup>. Menelao implora a Atenea que le infunda el vigor necesario para defender el cadáver de Patroclo cuya muerte ha afligido su corazón, pero reconoce que teme a Héctor, pues éste “tiene la terrible fuerza de una llama, y no cesa de matar con el bronce, protegido por Zeus, que le da gloria”<sup>37</sup>. Ante la súplica del espartano, Atenea vigoriza los hombros y las rodillas del héroe, infundiéndole en su pecho la audacia de la mosca, pues “aunque sea ahuyentada repetidas veces, vuelve a picar porque la sangre humana le es agradable”<sup>38</sup>. Con el vigor que la diosa le concede, Menelao da muerte al teucro Podes, amigo querido de Héctor, a quien pronto Apolo, por su parte, exhorta para que no huya ante Menelao, “que siempre fue guerrero débil”<sup>39</sup>. El término “débil” (*malthakos*) –el mismo que, como hemos visto, empleará Dión de Prusa<sup>40</sup>– define la inadecuada condición de Menelao como guerrero, y constituye un *hapax* homérico. Este dato es por sí mismo bastante elocuente a propósito de la heroicidad de Menelao, a pesar de que en diversas ocasiones el espartano

<sup>35</sup> Cf. O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruselas, 1968; R. Bracht Branham, *Unruly Eloquence*, Cambridge (Mass.), 1989, pp. 140 ss.; F. Mestre, “Refuting Homer in the *Heroikos* of Philostratus”, in E.B. Aitken & J.K.B. Maclean (ed.), *Philostratus's Heroikos: Religion and Cultural Identity in the Third Century C.E.*, Atlanta, 2004, pp. 127-141.

<sup>36</sup> Cf. *Il.* 17.556-559.

<sup>37</sup> *Ibidem* 565-566; cf. *supra* n. 29.

<sup>38</sup> *Ibidem* 571-572.

<sup>39</sup> *Ibidem* 587-588: ὅς τὸ πάρος γε / μάλθακός ἀίχμητής.

<sup>40</sup> Cf. *supra* n. 32.

es calificado de “excelente en el grito de combate” (βοῆν ἀγαθός), compartiendo este honor con Diomedes, Héctor, Áyax y Polites<sup>41</sup>.

Zeus concede la victoria a los teucros y los aqueos son incapaces de resistir las invictas manos de Héctor, de modo que Menelao, a pesar de la “audacia de la mosca” infundida por Atenea, abandona el campo de batalla, siguiendo las órdenes de Áyax, para decirle a Antíloco que vaya a anunciar la muerte de Patroclo a Aquiles.

Así es como Homero describe su retirada: “como se aleja del establo un león después de irritar a los canes y a los hombres que, vigilando toda la noche, no le han dejado comer los pingües bueyes —el animal, ávido de carne, acomete, pero nada consigue, porque audaces manos le arrojan venablos y teas encendidas que le hacen temer, aunque está enfurecido—; y al despuntar la aurora se va con el corazón afligido” (vv. 657-66). Menelao, pues, se retira del combate sin haber alcanzado el honor del triunfo, la *aristeia*, el prestigio que en la narración épica un héroe consigue en sus grandes momentos<sup>42</sup>, pero Homero atenúa este fracaso cuando deja bien patente que la batalla es muy dura y que el oponente de Menelao es ni más ni menos que el fiero Héctor. Con todo, Menelao es capaz de matar a Podes, custodio del cadáver de Patroclo, e incluso de llevárselo a rastras fuera del alcance de los troyanos<sup>43</sup>.

El otro pasaje homérico que Luciano evoca remite al inicio del canto IV, cuando, tras el enfrentamiento entre Zeus y Hera, Atenea es enviada al campo de batalla para mover a los teucros a ofender a los aqueos y faltar así al juramento de devolver a Helena, pues la victoria había sido para Menelao, tal y como proclama Agamenón<sup>44</sup>. El teucro Pándaro se deja persuadir por la diosa y dispara una flecha contra Menelao, cuya muerte sería motivo de alegría para los troyanos. No obstante, como bien recuerda el propio aedo, ni los dioses ni Atenea en concreto, se olvidaron del hijo de Atreo, ya que esta diosa desvió la funesta flecha y la apartó del cuerpo del héroe “como la madre ahuyenta una mosca de su niño que duerme” (vv. 130-1); versos que Luciano parafrasea en estos términos: “cuando Atenea aparta el dardo de Menelao, para que no le hiera en sus partes pudendas, la compara con una madre preocupada por su niño dormido junto a ella” (§ 5).

Por lo tanto, si el cobarde Alejandro había sido alejado del campo de batalla por Afrodita<sup>45</sup>, no menor favor divino obtuvo Menelao con la ayuda de Atenea, la cual protege al héroe como a una criatura indefensa. Así pues, en el símil no es cuestión del coraje del héroe, sino de la facilidad con la que actúa la diosa, ya que Menelao no llega ni siquiera a sentir turbación en su ánimo, del mismo modo que el niño no es consciente de la posible alteración de su dulce sueño.

<sup>41</sup> En lo que a la *Iliada* se refiere, mientras que en la *Odisea* esta fórmula se aplica exclusivamente a Menelao.

<sup>42</sup> Cf. G. Nagy, *op. cit.*, p. 24.

<sup>43</sup> Cf. *Il.* 17.575-581.

<sup>44</sup> *Ibidem* 3.456-460.

<sup>45</sup> *Ibidem* 3.380-382.

Luciano refiere también que Homero describe el vuelo compacto de un enjambre de moscas hacia la leche; en este caso, sin duda, el samosatense tiene en mente sendos pasajes homéricos en que dicho vuelo es utilizado como símil.

En el canto II de la *Iliada*, el poeta se sirve de esta imagen para explicar de qué modo los melenudos aqueos se reúnen en la llanura deseosos de acabar con los teucros: acuden “como enjambres copiosos de moscas que en la primavera estación vuelan agrupadas por el establo del pastor, cuando la leche llena los tarros” (vv. 469-471). Y de nuevo el vuelo de las moscas en formación cerrada hacia la leche sirve al aedo para describir, ahora en el canto XVI, la encarnizada contienda que se produjo en torno al cadáver de Sarpedón cuando, herido de muerte por Patroclo, todos se agitaban a su alrededor “como en la primavera zumban las moscas en el establo por encima de las escudillas de leche cuando ésta hace rebosar los tarros” (vv. 641-643). En ambos casos el símil de la mosca describe solamente el tumulto y la cantidad de guerreros, y con esta intención y significado el adjetivo “copioso” (*hadinos*) es usado por Homero en diversas otras ocasiones, aplicado a otros animales: abejas, pájaros, ovejas o cerdos<sup>46</sup>.

No obstante, tal vez Luciano piense sólo en el primero de estos dos pasajes referidos, puesto que es, efectivamente, en el v. 469 del canto II de la *Iliada* donde aparecen los términos que él parafrasea de este modo: “Además también las orna con un epíteto muy bello, al denominarlas ‘espesas’ (*hadinas*) y llamar ‘naciones’ (*ethne*) a su enjambre” (§ 5).

Forma parte de la habilidad del encomiasta el saber elegir, insistir y repetir aquello que mejor sirve para alcanzar el cometido de su obra. Por ello Luciano, al hacer el encomio de un molesto insecto, omite deliberadamente cualquier alusión a sendos pasajes homéricos en los que el insecto es presentado en términos negativos, pues no se hace eco ni de la “mosca-perro” ni de la “mosca devoradora de cadáveres”<sup>47</sup>. En cambio, cuando hace la descripción física del animal, Luciano se limita a constatar que a este insecto no sólo le gusta beber leche sino también sangre, pues le resulta más dulce. Y ello es debido a que, a diferencia de la avispa y de la abeja, la mosca no se defiende con un aguijón, “sino con la boca y la trompa, que tiene de modo parecido a los elefantes, y con ella busca alimento, coge los objetos y adhiriéndose los sostiene, semejante como es en su extremo a una ventosa. De ella cuelga un diente con el que pica y chupa la sangre –pues también bebe leche, pero le es más dulce la sangre– sin gran dolor para sus víctimas” (§ 3)<sup>48</sup>.

Aristóteles, en relación con la dieta de los insectos, distingue los que tienen dientes de los que tienen lengua, y entre éstos incluye la mosca, y justifica así una alimentación

<sup>46</sup> *Ibidem* 2.87, 459; *Od.* 1.92, 14.73.

<sup>47</sup> *Ibidem* 19.21-33; 21.391-399 y 415-422. En los dos pasajes del canto XXI, el término *κυνάμυα* va referido a la diosa Atenea por su insaciable audacia (v. 394), o por sacar del dañoso combate a Ares (v. 421).

<sup>48</sup> La expresión “sin gran dolor para sus víctimas” forma parte de la *εὐφημία*, recurso técnico del encomio que se produce “cuando, sin olvidar lo que es malo, lo explicaremos en términos sumamente positivos”, según Aristides (*Cf. Rh.* III, p. 505, Spengel).

sólo a base de los líquidos que este animal chupa con su lengua en cualquier sitio y circunstancia. Según el estagirita, dicho hábito permite calificar a la mosca de omnívora, pues “gusta de todos los jugos, tengan el sabor que tengan”<sup>49</sup>.

Homero, por su parte, también menciona la sangrienta avidez de las moscas, como refiere Aquiles en un pasaje deliberadamente olvidado aquí por Luciano, donde las moscas ya no sirven para la comparación con el héroe, y donde, asimismo, el insecto es asociado a la destrucción y a la corrupción: en efecto, en el canto XIX, Aquiles agradece a su madre Tetis las espléndidas armas que acaba de traerle y promete vestirlas de inmediato para regresar decidido al combate. Sólo teme, sin embargo, que en el interim “penetren las moscas por las heridas que el bronce causó al esforzado hijo de Menetio, engendren gusanos, desfiguren el cuerpo –pues le falta la vida– y corrompan todo el cadáver” (vv. 24-27). Por ello, Tetis tranquiliza el atormentado ánimo de su hijo y, como la solícita madre del símil utilizado en el canto IV (vv. 30-33), se ofrece también ella a “apartar los inoportunos enjambres de moscas que se ceban en la carne de los varones muertos en la guerra”, para que el cuerpo de Patroclo “aunque estuviera tendido un año entero se conservara igual que ahora o mejor todavía”.

Hasta aquí las referencias y alusiones épicas utilizadas para describir la fuerza y la audacia del insecto, donde el lugar común del modelo épico se convierte, en la retórica del elogio, en un paródico juego de palabras. Edwards<sup>50</sup> señala acertadamente, sin duda, en su comentario que el poeta épico, cuando utiliza el término *tharsos* referido tanto al ataque de Menelao como al de la mosca, no piensa en el valor del héroe y del insecto, sino en el deseo de sangre que mueve a ambos.

Luciano, por su parte, que no olvida la sangrienta avidez del insecto, prefiere, para destacar este rasgo de su comportamiento, recurrir a una cita trágica, cuyos versos subrayan la invencible fuerza del pequeño animal y su ataque a los hombres con el fin de saciarse de sangre: “Terrible es que la mosca con fuerza vigorosa /salte sobre el cuerpo de los hombres, para llenarlos de muerte, /y a los hoplitas su lanza enemiga turbe”<sup>51</sup>. El samosatense entonces, con ironía, entiende la mordedura misma y el deseo de sangre de la mosca no como un signo de crueldad, sino como prueba del amor y del afecto de este insecto hacia el género humano (§ 10).

Y del mismo modo que Hermógenes<sup>52</sup> recomienda utilizar los mismos tópicos para alabar a los animales que a los hombres, Luciano incluye la filantropía como una de las cualidades de la mosca, cuya indolencia, sin embargo, no olvida mencionar y cuya impudicia es, al parecer, lugar común: “resiste con valor el mordisco de una mosca”, según el consejo de los estoicos<sup>53</sup>.

Para demostrar este amor y benévola inclinación del insecto hacia los humanos, Luciano inserta en este punto de su discurso un mito etiológico con el que justifica el

<sup>49</sup> Cf. Arist. *HA* 8, 11, 596 b 14.

<sup>50</sup> Cf. M.W. Edwards, *The Iliad: a commentary book 17-20*, Cambridge, 1991, p. 117.

<sup>51</sup> *Trag. Adesp.* fr. 295 Nauck.

<sup>52</sup> Cf. *supra* n. 5.

<sup>53</sup> Cf. *SVF* III 212.

buen natural del alma del insecto a partir de su origen humano<sup>54</sup>, y para ello recurre a la metamorfosis de seres humanos en animales. Mía era, en realidad, una hermosa mujer enamorada de Endimión cuyo descanso importunaba con sus charlas, canturreos y bromas continuas. Selene, enamorada también de Endimión, transformó a la muchacha en mosca<sup>55</sup>, y por ello este insecto siempre siente envidia “de todos cuantos duermen, y en especial de los jóvenes y niños” (§ 10), porque le recuerdan a su amado.

Este *aition* permite a Luciano desarrollar a continuación otro tópico encomiástico, el de la homonimia<sup>56</sup>, que, tanto si se trata de nombres como de epítetos, siempre ofrece al encomiasta recursos inagotables<sup>57</sup>. En este caso, Luciano insiste en el motivo erótico de la mordedura de la mosca, trayendo a colación la cita de un poeta cómico, de acuerdo con la cual Mía es el nombre de una cortesana ática: “Mía le hincó el diente hasta el corazón”<sup>58</sup>. También refiere Luciano que Mía es el nombre de una poetisa muy bella y sabia<sup>59</sup>, e incluso el de una hija de Pitágoras, aunque renuncia a explicar su historia por ser demasiado conocida, si bien, en realidad, es muy poco lo que de ella sabemos, a juzgar por los escasos testimonios<sup>60</sup>. Luciano combina, pues, el *topos* de la homonimia con el mito de Endimión –sirviéndose aquí de una versión que sólo él refiere<sup>61</sup>.

Antes de terminar su composición, sin embargo, Luciano no deja de recordar, de pasada y a título meramente enumerativo, que existen algunas moscas muy grandes, llamadas por la mayoría “guerreras” o por otros “perros”<sup>62</sup>. También Aristóteles constata la existencia de unas moscas grandes cuando habla de animales que nacen en el fuego, y dice que aquéllas son cazadas por las avispas<sup>63</sup>.

<sup>54</sup> Luciano retoma aquí el *topos* del *γένος* (cf. § 4), pero ahora a partir de un tratamiento mitológico.

<sup>55</sup> Como Atenea en la leyenda de Aracné (cf. *Ov. M.* VI 5-145); también Platón explica que las cigarras eran antaño hombres (*Phdr.* 259 b-c).

<sup>56</sup> Cf. Theon, *Prog.* 111, l. 3-11 Spengel.

<sup>57</sup> Cf. C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.), 1986, p. 114, sobre la invención de nombres en Luciano.

<sup>58</sup> Cf. *Com. Adesp.* 459 K.-A.). El verbo *δάκνω* es usado también con sentido erótico por Eurípides (*Hipp.* 1301-1303) y por Platón (*R.* 474 d).

<sup>59</sup> El léxico *Suda* (s.u.) relaciona *Μυῖα* con la poesía: Mía habría sido una poetisa espartana compositora de himnos dedicados a Apolo y a Ártemis; o bien una poetisa lírica, de Tespis, que ejecutaba cantos al son de la lira; o bien el sobrenombre de la poetisa lírica Corinna, nacida en Tebas o en Tanagra (s.u. *Κορίννα*).

<sup>60</sup> Porfirio explica que Mía guiaba, en Crotona, a las jóvenes participantes en el culto de Deméter (Porph. *VP* 4 p. 19, 9) y Clemente de Alejandría (*Strom.* 4, 121, 4) que era esposa del célebre atleta Milón.

<sup>61</sup> Luciano también habla de Endimión en *VH* I 11; *Icar.* 13; *DDeor.* 11. Por otra parte, la teoría retórica autoriza la inclusión de episodios inventados de acuerdo con un propósito concreto y explicados de forma complaciente: *ἐπειτα μὴ ἀηδῶς, ἀλλὰ στομύλως καὶ γλαφυρῶς ἀναπλάττειν* (cf. *Rh.* III, p. 341, l. 22-23 Spengel).

<sup>62</sup> Cf. *supra* n. 47; según los lexicógrafos esta denominación se debe a la combinación de la insolencia y desvergüenza del perro con el valor de la mosca (cf. *EM* y Hsch. s.u. *κυνάμυια*). Cf. también U. Dubielzig, “*Κυνάμυια* / *κυνάμοια*: Varianten eines Wortes oder zwei Wörter”, *Glotta* 72, 1994, pp. 44-57; cf. también *supra* n. 53.

<sup>63</sup> Cf. Arist. *HA* 552 b 12 y 628 b 34.



Luciano había referido ya antes cómo las moscas “en sus uniones, placeres amorosos y apareamientos gozan de una gran libertad” (§ 6), pues copulan en pleno vuelo y durante mucho tiempo<sup>64</sup>, pero finaliza su elogio explicando que las moscas se autofecundan, y llega a comparar este insecto con el hijo de Hermes y de Afrodita “de mezclada naturaleza y doble belleza” (§ 12)<sup>65</sup>, una clara alusión al mito del andrógino que Platón explica en el *Banquete* (189 d), cuando precisamente se trata de discutir en el diálogo platónico el tema del amor<sup>66</sup>.

Cierra esta breve, pero brillante composición del samosatense, un refrán, cláusula habitual, aunque no especialmente alentada por la teoría retórica como epílogo de encomios. El proverbio “no hacer un elefante de una mosca”, aplicado, según los paremiógrafos, “a los que de palabra ensalzan y amplifican cosas sin importancia”<sup>67</sup>, sirve a Luciano para indicar rápidamente que ha acabado y que ya ha dicho bastante (§ 12). No obstante, el refrán no ha sido elegido al azar, sino que con él Luciano retoma la alusión al paquidermo: la mosca se parece a él por su trompa (§ 3) y porque su fuerza es tal que puede incluso introducirse entre los pliegues de la piel del gran animal y lacerarlo “en proporción a su tamaño” (§ 6)<sup>68</sup>.

Luciano en la construcción de este encomio tiene en mente diversos autores y géneros de la tradición griega, pero, sin duda alguna, la cita homérica da, en buena parte, el tono de humor requerido para un elogio paradójico. No es que, en opinión nuestra, Luciano se burle o parodie a Homero, sino que, siguiendo los cánones marcados por la preceptiva retórica –y precisamente porque los observa con fidelidad– consigue un efecto paródico-humorístico sobre el ejercicio y la práctica retórica de su tiempo, paralelizable al que presenta en obras como *Lexífanos*, *Maestro de oradores* o *Un crítico falaz o sobre el término “nefasto”*. La intención de Luciano no es denostar a Homero, ni su posición es crítica frente al gran aedo, al que, en este texto, no se quiere refutar en absoluto. Luciano hace bien su trabajo: ensalzar un objeto indigno aun sin asumir seriamente su trabajo de encomiasta, pues lo peor es tomarse esta tarea en serio y aplicarse a ella con intención de ser gracioso. Invoca al más grande de los poetas, pero elige deliberadamente mal su ejemplo, ya que Menelao no es, en modo alguno, el mejor de los héroes. La mosca seguirá siendo, a pesar de las palabras del orador, un animal poco atractivo que jamás dejará de ser molesto. Se trata, en definitiva, de un juego en el que “la rhétorique se moque d’elle même, mais ce n’est pas pour se détruire”<sup>69</sup>, sino para construir una composición breve –como una mosca y no como un elefante–, libre, de

<sup>64</sup> Cf. *ibidem* 542 a 7 y b 29, donde Aristóteles explica que es difícil separar a los insectos mientras están copulando por la larga duración de su unión.

<sup>65</sup> Cf. Lucianus *DDeor.* 23.1, donde Apolo y Dioniso conversan sobre Eros, Hermafrodito y Priapo, cuyo aspecto físico y costumbres son muy distintos, a pesar de ser hijos de Afrodita. El motivo es que cada uno de ellos tiene un padre diferente: Ares, Hermes y Dioniso respectivamente. Sobre Hermes como padre de Hermafrodito, véase *ibidem* 15.2.

<sup>66</sup> Cf. T. Karidagli, *Fabel und Ainos*, Königstein, 1981, pp. 172-177.

<sup>67</sup> Cf. Zen. III 69; Diogenian. II 67; cf. *supra* n. 11.

<sup>68</sup> Cf. Aesop. 210 Chambry; Ach. Tat. 2.21, 3-4; Plin. VIII 10, 30.

<sup>69</sup> Cf. L. Pernot, *op. cit.*, p. 543.

estilo simple y natural, que permite al autor una reflexión crítica sobre el elogio retórico, sirviéndose aquí de los propios mecanismos de aquél. Lo cual no impide que en otras ocasiones Luciano, hábil artesano de la contaminación y transposición de formas y géneros<sup>70</sup>, tome distancia respecto del elogio retórico utilizando para ello incluso otros géneros, por ejemplo, el diálogo, como hace en su obra *En defensa de los retratos*, otra muestra de estudio sobre los méritos del objeto alabado y la tarea del encomiasta en contraste con la seriedad exigida a un orador.

---

<sup>70</sup> Cf. F. Mestre-P. Gómez, “Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.”, *Myrtia* 16, 2001, pp. 111-122.

# ARETALOGÍAS Y EXPERIENCIA DIDÁCTICA

ANTONINO GONZÁLEZ BLANCO  
Universidad de Murcia

*Al Dr. José García-López con afecto*

## I. LA DULCE EXPERIENCIA DE VOLVER LA VISTA ATRÁS

Cuando se vive de la contemplación y para la contemplación, el paso del tiempo importa menos. Y una de las mejores aportaciones que podemos hacernos unos a otros es recordar viejas aventuras vividas en común cuando algo se puede aprender de ellas. En este espíritu al pensar en el Dr. García López me ha venido a la mente una vieja experiencia que vivimos en común hace ya muchos años, pero que siempre tengo presente porque para mí ha sido y sigue siendo un referente, no tanto por lo que nos aportó, cuando porque asentó un punto de referencia en mi cultura docente/discente.

El Dr. Rodríguez Adrados había sugerido la conveniencia de realizar un seminario sobre las “aretalogías” de Isis. Y como ocurría entonces y sigue ocurriendo ahora, a tal sugerencia respondimos unos cuantos con agradecimiento y voluntad de aprender. Y entre los participantes nos encontramos el Dr. García López y un servidor, entre otros compañeros y amigos.

El problema se vio en la primera sesión de seminario. Yo llevé una libreta de alambres, que aún conservo, dispuesto a apuntar todo cuanto allí se aportara, porque entendí que el asunto podía ser importante. El Dr. Blázquez nos había nombrado las “aretalogías” a propósito de la procesión de Isis, que se narra en el *Asno de oro* de Apuleyo proclamando que de este género habían nacido las letanías del Rosario y yo tenía curiosidad por ver cómo. Tema, pues, había; lo que me parece intuir que no había era práctica de hacer seminarios, por lo que fuimos a “oir” la sabia palabra del ilustre y querido maestro.

Y en efecto, el Dr. Rodríguez Adrados nos hizo una amplia introducción, que todos oímos complacidos y expectantes; y allí, con aquello, se acabó el seminario.

Cuando recientemente he podido leer un libro importante de Cerquiglini sobre la crítica textual<sup>1</sup> y he visto comentar, no sin cierta sorna, en esta obra el nacimiento de la

---

<sup>1</sup> B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*, Paris, 1989 p. 84: “Este hombre, joven entonces (Gaston Paris) formaba parte del pequeño número de directores de es-

*École del Hautes Études* francesa y cómo habla del tema, he recordado aquel hermoso día en que también la ciencia hispana tomó conciencia de la importancia pedagógica del viejo “Seminario” alemán, pero al igual que a los franceses del siglo XIX, también a los españoles de la segunda mitad del XX nos faltaba experiencia y lo que en principio pudo habernos servido para aprender un tema interesante, nos sirvió para que una persona muy competente, pero de forma completamente pasiva por parte nuestra, nos dijera unas pocas cosas sobre algo que metodológicamente pudo haber cambiado nuestras vidas y probablemente la historia de la docencia en España.

No es el nuestro un país que todavía haya aprendido el método de la pedagogía activa, el método del viejo *Seminario* alemán. Cuando el Dr. Maravall (jr) llegó al Ministerio de Educación, trató de lanzar un mensaje que yo entendí que iba en el mismo sentido, pero el país seguía sin preparar y nuestra inercia fue más fuerte que la bien orientada intención de un ministro inexperto. Le hicimos caer sin gloria, y con mucha pena probablemente, y estoy seguro que convencido de que tenía razón y de que este país no se merecía los afanes de una persona de su gran capacidad y perfecta orientación.

Pero la máquina docente hispana no ha perdido la esperanza de que a la postre en nuestro país se implante una manera de enseñanza que nos lleve a una investigación competitiva y creo haber entendido en estos últimos días que en el nuevo modo de plantear la docencia universitaria se va a “primar” a los profesores que propugnen un método activo en sus planteamientos de la docencia.

Ya se puede ver por qué a lo largo de toda mi vida docente reiterativamente ha vuelto a mi mente, supongo que igual que a la del prof. García López, el recuerdo hermoso de aquella experiencia discente que ya hace casi medio siglo era un *desideratum* de algunos maestros y probablemente por culpa de la inercia de la mayoría no resultaba fácil de poner en práctica.

## II. LO QUE EN AQUEL MOMENTO PUDIMOS HABER APRENDIDO SOBRE ARETALOGÍAS DE ÍSIS

### II.1. *Historia de la investigación: los estudios sobre aretalogías*

Si el Dr. Rodríguez Adrados, para empezar, nos hubiera ordenado recoger una bibliografía sobre el tema nos habiéramos podido enterar de cosas como estas:

---

tudios nombrados en noviembre de 1869, pocos meses después de su fundación (31 de julio de 1868) en la *École del Hautes Études*. Es bien conocido qué abundantes frutos trajo esta nueva rama brotada del viejo tronco sorbonés, sobrepasando las esperanzas puestas en él y abierto a todos sin prerequisites académicos. La *École* tenía como misión ocuparse de las nuevas ciencias: “ejercitar a los jóvenes en la práctica de trabajos de erudición y en métodos críticos y científicos”, y esto por medio de una pedagogía renovada, que abandona el curso magistral y en su lugar imparte “conferencias” prácticas a pequeños grupos. Como dirá Gaston Paris en su introducción a *Saint Alexis*, estas conferencias “ellas solas pueden propagar eficazmente los métodos y crear lo que más nos falta, una tradición científica” (p. VII). Esta insistencia sobre el método, sobre la práctica, sobre el grupo pequeño designa evidentemente los beneficios del *Seminar* alemán, del que ahora Francia acaba de tomar conciencia”.

Por los mismos años que W. Peek comentaba el difícil texto de Andros (1930), P. Roussel<sup>2</sup> retomaba la publicación de la de Kyme y subrayaba el parentesco de este texto con los de Ios y Andros, suponiendo la existencia de un original común redactado por un griego y grabado en algún santuario egipcio, quizá Memphis o más verosímelmente Alejandría.

Unos quince años más tarde R. Harder<sup>3</sup> establecía un *stemma* de las aretalogías de Kyme, de Salónica, de Ios y de Andros, queriendo mostrar que todas remontaban a un mismo texto griego, grabado sobre una estela del santuario de Ptah en Memphis. Este texto habría sido traducido de un documento egipcio escrito en caracteres jeroglíficos; la aretalogía conservada por Diodoro sería otra traducción más libre del mismo documento.

Esta tesis del origen egipcio de las aretalogías de Isis<sup>4</sup> fue vivamente contradicha en el mismo año por A. D. Nock<sup>5</sup> y por A. J. Festugière<sup>6</sup>. Éste último ha desarrollado mucho su argumentación; tras haber indicado que no es necesario imaginar la existencia de dos traducciones griegas de un mismo texto y que las diversas aretalogías, comprendida la de Diodoro, podrían, sin dificultad, provenir de un único modelo griego, Festugière, intenta demostrar que este modelo griego, lejos de ser traducción de un original egipcio, sería un original redactado por un griego para uso de sus compatriotas, como lo testimonian los temas tratados, todos ellos de inspiración griega; y la composición, semejante en sus grandes líneas a la de los himnos griegos de las épocas clásica y helenística: “Todo induce a pensar que los sacerdotes egipcios (de Memphis y de otros lugares) han hecho redactar por un griego o por alguien de ellos que sabía griego, y para uso de los griegos, de acuerdo con las ideas griegas y en un género literario griego, una eulogía de Isis destinada a dotar a la diosa de una especie de *symbolon* en su viaje a través del mundo griego”<sup>7</sup>.

En 1961, un egiptólogo D. Müller retomó el estudio de las aretalogías y se esforzó por encontrar, detrás de cada uno de los versos que componen estos textos, una eventual formulación egipcia<sup>8</sup>. Un examen detallado comparativo con los documentos egipcios

<sup>2</sup> P. Russel, “Un nouvel hymne à Isis”, *REG* 42, 1929, 137-168.

<sup>3</sup> R. Harder, “Karpokrates von Chalcis und die memphitische Isispropaganda”, *Abhandlungen der Preuss. Akad. Der Wissenschaften* 14, 1943 (aparecido en 1944).

<sup>4</sup> R. Harder no había sido el primero en suponer el origen egipcio de las aretalogías isíacas (Cf. Harder, *Op. cit.*, p. 25 y n. 3-4; Müller, “Aegypten und die griechischen Isis-Aretalogien”, *Abhandlungen der sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Klasse*, Band 53, Heft 1, 1961, p. 8 y n. 6-7; Bergman, *Ich bin Isis – Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isis-Aretalogien* (*Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Religionum* 3), 1968, p. 16, n. 3), pero fue el primero en intentar demostrar esa tesis.

<sup>5</sup> A. D. Nock, *Gnomon* 21, 1949, 221-228.

<sup>6</sup> A. J. Festugière, A. J., “A propos des arétalogies d’Isis», *Harvard Theological Review*, 1949, 209-234 (= *Études de religion grecque et hellénistique*, 1972, 138-163).

<sup>7</sup> *Ob. cit.*, p. 232 (= *Études*, p. 161).

<sup>8</sup> D. Müller, “Aegypten und die griechischen Isis-Aretalogien”, *Abhandlungen der sächs Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Klasse*, Band 53, Heft 1, 1961.

consagrados a Isis le llevaba a concluir que las aretalogías no podían ser resultado de una traducción del egipcio al griego y que el autor del texto de base menfítica –ya fuera un egipcio educado en un medio griego o un griego instruido en la religión egipcia– había procedido a facilitar la propagación del culto a la diosa en tierras griegas: tomando de la egipcia Isis o incluso de otras divinidades del panteón egipcio aquello que podía ser aceptado por los griegos, por el contrario suprimiendo aquello que podría parecer incomprensible o insólito en países alejados de la mentalidad egipcia –el tema de la invención divina es un ejemplo significativo– llegó a componer un conjunto muy helenizado, en el que por lo que toca a Isis se dirigió como un griego al encuentro de los creyentes griegos, y no ya como un egipcio”<sup>9</sup>. La tesis de Harder según la cual las aretalogías isíacas provenían de un original egipcio resultaba contradicha por un egiptólogo, tras haberlo sido por los helenistas; pero hay que tener en cuenta que estas conclusiones de Müller no han sido definitivas<sup>10</sup>: en su deseo de subrayar el carácter griego de las aretalogías, el autor se ha dejado llevar de su tendencia a minimizar las relaciones que parecen haber podido existir entre algunos versos de estos textos y los numerosos documentos egipcios citados como paralelos. Esta crítica es análoga a la que formula Bergman al comienzo de su obra destinada a mostrar el origen menfítico de las aretalogías de Isis. En un espíritu un tanto polémico<sup>11</sup>, Bergman se afana en demostrar que bajo cada verso de las aretalogías isíacas hay una realidad egipcia y que el conjunto no puede ser realmente comprendido más que si se coloca en un contexto preciso, que es menfítico, el de la ideología real: al conceder una plaza preponderante a Isis, hija, esposa y madre del rey, reina ella misma, identificada con Maat, el símbolo divino de la justicia, de la verdad, del bien, del orden, etc. Las aretalogías tanto por su temática como por su estilo, están en relación estrecha con la vida cultural de Menfis, y sobre todo con los ritos y las fiestas de la coronación; ellas muestran además la fuerza de la tradición egipcia en el medio griego de Menfis y la persistencia de tal tradición en el mundo helenístico y romano. La tesis de Bergman fundada sobre una masa considerable de documentos egipcios citados en paralelo no deja de ser seductora: aclara con luz absolutamente nueva las aretalogías de Isis, haciendo de ellas la expresión de un pensamiento religioso profundamente enraizado en la tradición menfítica. Es un trabajo rico y fecundo sin duda, pero frente a la prudencia en ocasiones excesiva de Müller, la demostración de Bergman parece a veces sistemática, su utilización de los textos es, en

<sup>9</sup> D. Müller, *Ob. cit.* p. 87.

<sup>10</sup> J. Hani, *REG* 1970, p. 55, n. 16: “El notable estudio de Müller cuyo objetivo es mostrar el carácter netamente griego de estos textos religiosos (= las aretalogías de Isis), acaba probando que en el fondo hay no poco de egipcio”.

<sup>11</sup> J. Bergman, *Ich bin Isis*, p. 21: “El estado actual de la investigación en este campo, en el que tantas voces se han pronunciado con fuerza y no sin parcialidad a favor del carácter griego de las aretalogías de Isis, se nos imponía la misión de mostrar el lado egipcio de su origen”.

ocasiones, forzada, sobre todo cuando quiere probar el origen egipcio de versos que se aducían para la demostración de una mentalidad griega<sup>12</sup>.

Sea de ello lo que fuere, no se puede ignorar que tras el trabajo de Bergman las aretalogías de Isis reflejan un fondo egipcio. Pero estos documentos fueron redactados por griegos e iban destinados no sólo a los griegos de Egipto, es decir a una comunidad que podía estar más o menos informada de las costumbres y cultos egipcios. Se nos plantea una cuestión: ¿Cómo recibieron y entendieron los habitantes de Asia Menor, de las Cícladas, de Macedonia o de Tracia, para no citar más que las regiones donde han aparecido las aretalogías, cómo recibieron y entendieron estos textos? Si los versos nacidos de una mentalidad griega no ofrecen dificultades, los que traducen una realidad egipcia debían ser necesariamente interpretados en un sentido o en otro. J. Bergman a quien el problema no se le ha escapado propone una solución en las últimas páginas de su libro, adelantando que este trabajo de interpretación debía ser tarea de los sacerdotes egipcios o de formación egipcia que así hacían conocer a los fieles de Isis la teología de Menfis. Esta idea no es absurda para grandes centros como Kyme o Tesalónica, donde el clero era abundante y variado, pero es más discutible que esto haya sido así en Ios o en Andros, donde el culto a Isis no parece haber sido tan importante<sup>13</sup> y de un modo general en todas las ciudades donde los cultos egipcios estaban confiados a autóctonos elegidos al sacerdocio anualmente. No es uno de los menores méritos de la inscripción de Maronea el responder a esta cuestión.<sup>14</sup>

## II.2. *El número de las existentes*

Yo antes de que se planteara aquel seminario no conocía más que las citadas del *Asno de Oro*, y salí de aquella sesión sin conocer ninguna más. ¡Con lo fácil que hubiera sido, tras la recogida de la bibliografía o una sencilla indicación de la más elemental existente, enviarnos a la biblioteca a buscar el punto de partida para aquel seminario!. El resultado hubiera sido aproximadamente éste:

1. INSCRIPCIÓN DE ANDROS. Muy dañada en algunas partes de la misma. Siglo I a. de C.
2. INSCRIPCIÓN DE IOS. Fragmentaria del siglo IIIº d. de C. Dada a conocer por R. Weil, *Ath. Mitt.* 2, 1877, p. 79-82 y 189-190. Publicada luego en *Syll.*<sup>3</sup>,

<sup>12</sup> Por ejemplo a propósito de Kyme 31. Entre las numerosas recensiones que siguieron la publicación de la obra de Bergman conviene citar aquí la de D. Müller, "I am Isis", *Orientalische Literaturzeitung* 67, 1972, p. 117-130. El autor aceptando algunos análisis de Bergman pone en duda concretamente que Isis haya jugado un papel predominante en el culto real de Menfis y sostiene que las aretalogías de Isis mezclan temas griegos con nociones egipcias.

<sup>13</sup> Fr. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, *EPRO* 26, 1973, 3 volúmenes, vol. II, p. 53-60 y p. 182-190 (Tesalónica); p. 116-118 (Andros); p. 215-216 (Ios); vol. III, p. 85-89 (Kyme).

<sup>14</sup> Hemos reproducido en este par de páginas el estado de la cuestión que resumió así Y. Grandgean, *Une nouvelle arétalogie d'Isis a Maronée*, Leiden, Brill, 1975, p. 12-15.

- 1267; en *IG XII Suppl.* P. 98. Fotografía de una parte en *IG XII,5*, 14 y facsímil completo en *IG XII,5*, p. 217.
3. DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica*, I, 27. Texto incompleto. Del siglo I a. de C., Comentario en A. Burton, "Diodorus Siculus, Book I. A commentary", *EPRO* 29, 1972, p. 114-116. Ver también Bergmann, *Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isis-Aretalogien* (Acta Universitatis Upsaliensis, Historia religionum, 3), 1968, p. 27-43.
  4. ARETALOGÍA DE MARONEA. Publicada y estudiada por Y. Grandjean, *Une nouvelle arétalogie d'Isis*, Leiden, Brill, 1975.
  5. ARETALOGÍA DE KYME. Inscripción completa del I ó IIº siglo d. de C. Publicada por A. Salac, *BCH* 51, 1927, p. 378-383 y reeditada acompañada de un importante comentario por P. Roussel, "Un nouvel hymne a Isis, *REG* 42, 1929, p. 137-178 y traducción en J. Beaujeu, / J. Defradas / H. Le Bonniec, *Les Grecs et les Romains*, 1967, p. 474-475. El texto griego reproducido por Y. Grandjean, *obra citada*, p. 122-124.
  6. SALÓNICA. Inscripción muy fragmentaria. Siglos Iº o IIº d. de C. Publicada por S. Pelekidis en 1934 y reeditado en 1972 en *IG X,2,254* por Edson.

Hay otros textos en honor de Isis o de otras divinidades de su círculo y que se presentan como muy semejantes a los enumerados hasta ahora. Suelen citarse cuando se trabajan estos temas y son los siguientes:

7. HIMNOS DE ISIDORO. Son cuatro textos inscritos sobre pilastras de la entrada del templo de Medinet Madi, en El Fayum. Del siglo I a. de C. Los tres primeros están consagrados a Isis. Ediciones: A. Vogliano, *Primmo rapporto degli scavi condotti dalla Missione archaeologica d'Egitto della R. Università di Milano nella zona di Madinet Madi*, 1936, p. 27-51 y láminas 14-17 (Ver *SEG VIII*, 1938, 548-551); Et. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine*, 1969, n° 175, p. 631-652 (con aparato crítico, traducción y comentario); V. Fr. Venderlip, "The four Greek hymns of Isidorus and the cult of Isis", *American Studies in Papyrology*, 12, 1972.
8. HIMNO DE KIOS (Bitinia). Inscripción en honor de Anoubis. Siglo Iº d. de C. Edición, traducción y comentario W. Froehner, *Inscriptions grecques du Louvre*, 1865, n° 1, p. 3-5. El texto fue reproducido por Kaibel, *Epigrammata graeca*, 1878, 1029. E. Des Places, *La Religión grecque*, 1969, p. 162-163 ofrece una traducción y un comentario rápido. Ver también Vidman, *Sylloge*, 325.
9. HIMNO A ISIS hallado en CIRENE, en trímetros yámbicos, grabado en piedra y fechado en el año 103 d. de .C. Perdido el final del himno. Publicado por primera vez por G. Oliverio, *Noticiario archeologico del ministero delle colonie*, 1927, p. 209-211 y lámina 32 = *SEG IX*, 1938, 192. Traducido por E. Des Places, *La Religión grecque*, 1969, p. 162-163.
10. INVOCACIÓN A ISIS, hallada en Oxyrhynchos. Fin del siglo I o comienzo del IIº d. de C. B. P. Grenfell, y A. S. Hunt, *The Oxyrhynchos Papyri XI*,



- 1915, 1380, p. 190-220 (edición, traducción y comentario). G. Lafaye, “Litanie grecque d’Isis”, *Revue Phil.* 40, 1916, p. 55-108 (reedición con traducción y un rico comentario). P. Collart, “L’invocation d’Isis, d’après un papyrus d’Oxyrhynchos”, *Revue Egyptologique* 1919, p. 93-100; B. A. Van Groningen, *De papyro Oxyrhynchita* 1380. 1921.
11. HIMNO DE MESOMEDES, hacia el 135s d. de C. Publicado por A. Delatte, “Orphica”, *Le Musée Belge* 17, 1913, p. 141-144. Ver E. Heitsch, “Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit”, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse* 49, 1961, 2ª ed. 1963), n° 2. 5, p. 27-28. Traducción y comentario en E. Des Places, *La Religión grecque*, p. 160-162<sup>15</sup>.
  12. APULEYO, *Metamorfosis* XI, 5, 1-5 (“aretalogía de Isis”) y XI, 25, 1-6 (“oración de Lucio”). El libro XI ha sido reeditado con un rico comentario por J. Gwyn Griffiths, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, EPRO 39, 1975.
  13. KORE KOSMOU; aretalogía en honor de Isis y de Osiris, probablemente del siglo IIIº d. de C. Ver la edición del texto y su traducción en A. J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, IV, frgt 23, párrafos 65-68, p. 21-22 y el comentario en A. J. Festugière, “L’aretalogie isiaque de la Korè Kosmou”, *Mélanges Ch. Picard, Rev. Arch.* 1948, 376-381 (= *Études de religion grecque et hellénistique*, 1972, p. 164-169).
  14. INVOCACIÓN A ISIS contenida en un papiro mágico del siglo IIIº d. de C. Cfr. *Greek Papyri in the British Museum* I, 1893, 121, l. 490-504, p. 100. Ver K. Preisendanz, *Papyri graecae magicae* II, 1931, Pap. VII, p. 22-23 (texto y traducción); traducción también en D. Bonneau, *La crue du Nil*, 1964, p. 265.
  15. HIMNO A ISIS EN HEXÁMETROS; texto fragmentario, datado en el siglo IIIº d. de C. (?), publicado primeramente por G. Vitelli, *Papiri greci e latini, Pubblicazioni della Società Italiana*, VII, 1925, n° 844. La identificación fue hecha por E. Heitsch, “PSI VII, 844, ein Isishymnus”, *Museum Helveticum* 17, 1960, p. 185-188; ver también del mismo Heitsch, “Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit”, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse*, 49, 1961, 2ª ed. 1963), n° 48, p. 165-166.
  16. CALCIS. ARETALOGÍA EN HONOR DE CARPÓCRATES. Fin del siglo IIº o siglo IVº d. de C. La inscripción hallada en Calcis en 1939 fue publicada en 1944 por R. Harder, “Karpokrates von Chalkis und die memphitische Isis-propaganda”, *Abhandlungen der Preuss. Akad. Der Wissenschaften* 14, 1943 –aparecido en 1944–), p. 7-18. Para la fecha ver J. y L. Robert, *Bull. Epigr.* 1946/7, 171, p. 345.

---

<sup>15</sup> La fecha propuesta por A. Delatte (IIIº-IVº siglo d. de C.) es errónea. U. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, 1921, p. 595 ha demostrado que este himno debe ser atribuido a Mesomedes, poeta lírico contemporáneo de Adriano.

Algunos autores añaden otro par de composiciones:

17. INSCRIPCIÓN DE GOMPHOI (Tesalia), datada por Peek como muy pronto en el siglo I d. de C. Este documento muy dañado debía ser un himno a Isis. No restan del mismo más que los comienzos de 16 hexámetros (*SEG II*, 1924, 359. W.Peek, *Der Isishymnus von Andros und verwandte Texte*, Berlin 1930, p. 133-136).
18. HIMNO A OSIRIS, COMPUESTO POR TIBULO, *Elegías I*, 7, con ocasión del aniversario de Messala, en el que aparecen motivos análogos a los de los documentos que aquí consideramos. Sobre este texto ver P. Grimal, “Le dieu Serapis et le *genios* de Messalla”, *Bulletin de la Société Française d’Égyptologie*, n. 53-54, 1969, 42-51.

### II.3. *El género literario*

A los estudiantes de Filología Clásica nos freían entonces, lo mismo que ahora, y con mucha razón, para que aprendiéramos a traducir. Yo confieso que me hubiera gustado mucho una iniciación en problemas de crítica literaria, de “formas”, de las que ya hacía un siglo que había hablando Gunkel comentando los Salmos, o, medio siglo atrás, Dibelius comentando los evangelios. Después de todo la finalidad última del estudio de las lenguas clásicas era profundizar en la cultura humanística y esta temática yo creo que forma parte de tal cultura clásica y humanística<sup>16</sup>.

Si nuestro seminario hubiera podido ir adelante se podría haber llegado a una panorámica del tipo siguiente:

Podríamos acercarnos al estudio del género literario de las aretalogías tomando como punto de referencia al himno-aretagología de Andros.

Los himnos griegos por lo general son cantos de culto. El culto religioso es una acción que se realiza en una situación de conciencia radicalmente distinta de un comportamiento secular. La persona adopta una particular actitud e incluso suele adoptar una particular disposición corporal. Todo tiende a sacralizar el comportamiento de la persona humana cuando entra en disposición religiosa. El himno debe ser visto desde

---

<sup>16</sup> Ya que nos está permitido seguir inmersos en el mundo hermoso de los recuerdos, séame lícito recordar aquí un curso de Doctorado que con la maestría que le caracterizada nos impartió el Dr. Mariner. El curso, como solía hacer el llorado maestro, iba de comentario de textos y estudio de palabras. En un determinado momento el comentario se abrió a unas reflexiones muy ricas en contenido, que yo aproveché para pedir la palabra y preguntar al Dr. Mariner en qué asignatura de la carrera se podía aprender aquella dimensión de los comentarios de textos. Como si le hubiéramos pillado cometiendo algún delito, el maestro, muy nervioso y sonriente nos intentó explicar que estas cosas están un poco por todas las asignaturas, pero que no se estudian propiamente en ninguna. Yo estoy convencido de que sí hay una materia para estudiar estas cosas, aunque se imparte en pocas universidades y probablemente porque tales dimensiones se aprenden preferentemente en un “seminario” de tipo alemán, que aquí no hemos tenido la suerte de haber hecho nuestro con consecuencias lamentables como la que estamos comentando: el humanismo prácticamente, queda fuera de nuestro aprendizaje.

esta misma perspectiva. Como fórmula está hecho para ser cantado o recitado por muchas personas a la vez. Pero hay himnos profanos, por ejemplo de lírica coral, y la diferencia estriba en que el himno cultural está dirigido a los dioses ya sea directamente “estilo de “TU”- “du-Stil”) o bien indirectamente (“estilo de EL” = “Er-Stil”).

Formalmente un himno puede no ser distinguible de un canto secular. Incluso por el contenido puede no haber diferencias entre un canto burlesco y un himno religioso en el mundo griego. Lo que distingue al himno religioso es su finalidad: conseguir la benevolencia de una divinidad, obtener su favor o meramente exaltarle. El himno tiene así caracteres comunes con la oración. El himno suele tener una forma más elaborada de composición<sup>17</sup>.

El himno<sup>18</sup> no es una composición independiente, sino más bien una paráfrasis poética de un tipo de aretalogía<sup>19</sup> en prosa, para las que es característico la repetición del ἐγώ al comienzo de cada frase<sup>20</sup>.

Pertenece a una categoría precisa y bien delimitada de textos que enumeran las “virtudes” de Isis y que por esta razón son denominados “aretalogías”. Se ha vacilado mucho sobre la denominación que convenía dar a estas composiciones isíacas (¿Himnos?, ¿evangelios?, ¿aretalogías?), pero se ha llegado a un consenso fáctico a favor de esta última denominación. Esto ha sucedido no sin contradicción ya que no hace aún muchos años ha sido vuelta a poner en cuestión por V. Longo en una obra consagrada a las aretalogías conocidas en el mundo griego. Recogiendo en un primer volumen todos los escritos de esta categoría conservados sobre piedra o sobre papiro<sup>21</sup>, ha dejado de

<sup>17</sup> W. D. Furley, y J. M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*, Introducción pp. 1 ss. (en internet).

<sup>18</sup> Quizá fuera más propio llamarlo “evangelio”, pero llamar “himnos” a estos textos viene justificado por el hecho de que, como se ve en la introducción a este poema de Andros, para los griegos ocupan en lugar de sus antiguos cantos de los dioses, con el estilo del “Tu”.

<sup>19</sup> Sobre las aretalogías en general puede consultarse una literatura muy notable: R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, 1906, p. 8-12; A. Kieffer, *Aretalogische Studien*, 1929 con una lista de textos aretalógicos en p. 37-40; W. Alyu, “Aretalogoi”, *RE, Supp* v. I, 1935; Y. Grandjean, *Une nouvelle arétalogie d'Isis à Maronée, avec un frontispice et 5 planches*, Leiden, Brill, 1975. Para el sentido de la palabra “aretólogo”, ver el artículo todavía esencial de S. Reinach, “Les arétalogues dans l'Antiquité”, *Bulletin de Correspondence Hellenique* 9, 1885, 257-265. Aquí no vamos a entrar a tratar específicamente de Aretalogías. Nos llevaría muy lejos. Recuérdese por ejemplo que algunos autores han pretendido derivar toda la novela griega de primitivas aretalogías: Ver R. Merkelbach, *Isis Regina. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1995 (recensión de Bryn MAWR *Classical Review* en <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/1997/97.02.31.html>), obra que sigue en la misma línea de otras anteriores del mismo autor como: *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin, 1962; *Isisfeste in griechisch-römischer Zeit. Daten und Riten*, Meisenheim 1963; *Die Hirten der Dionisos. Die Dionisos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988; *Abraxas I-III: Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*, Opladen 1990-92 (ésta última en colaboración con M. Tutti)

<sup>20</sup> Sobre este “Estilo del yo” (“ich-Stil”), muy característico de las composiciones religiosas, puede consultarse Ed. Norden, *Agnostos Theos*, p. 186ss; Deissmann, *Licht von Osten*, p. 108ss sobre todo la nota 3 con ulterior literatura

<sup>21</sup> V. Longo, V., *Aretalogie nel Mondo Greco, I, Epigrafi e Papiri*, 1969.

lado deliberadamente las “aretalogías” de Isis. El sentido nuevo –de milagro– que toma la palabra ἄρετή a partir del siglo IV a. C. en los textos con valor religioso justifica a sus ojos tal actitud<sup>22</sup>. Pero, además, siempre según Longo, para que un documento manifieste su género aretalógico, no basta que mencione una intervención milagrosa; es preciso que determine las condiciones en las que se efectúa esta intervención. Si no llama la atención que muchos textos relativos a Asclepios o a Serapis, dioses curadores por excelencia, entren en esta categoría, cualquiera que sea la naturaleza de su composición (dedicatorias, himnos, etc.), por el contrario las “aretalogías” de Isis están todas excluidas ya que no responden a una definición así planteada. Tal exclusión parece evidente, partiendo de tales principios; pero podemos preguntarnos si V. Longo no ha restringido excesivamente el alcance de la palabra ἄρετή. En muchos casos es verdad que equivale a θαῦμα, pero en otros puede verse que es algo así como δύναμις<sup>23</sup>.

La palabra ἄρετή, en efecto, como el mismo Grandjean va exponiendo equivale en ocasiones no sólo a potencia, sino también a arte o tecnología o simplemente actividad divina cuando de dioses se habla, lo que permite disentir de Longo en su restricción aludida y seguir hablando de “aretalogías” también en el caso de Isis<sup>24</sup>; aunque no todas las acciones de la diosa revistan el carácter sobrenatural del milagro o del prodigio y aunque estén presentadas en la forma de una enumeración seca sin aparato documental que es lo que caracteriza a los relatos de milagros propiamente dichos.

Y la misma conclusión se impone desde otro punto de vista: “*No es dudoso que los textos isíacos grabados en piedra responden a intenciones precisas. En todos los casos en los que se han conservado los intitulados o dedicatorias [me refiero tanto a las aretalogías de Isis como a otros documentos cercanos por su contenido como es el texto de*

<sup>22</sup> Longo, *op. cit.* p. 23; S. Reinach, “Les arétalogues dans l’Antiquité”, *BCH* 9, 1885, p. 261-264 ya había observado esta nueva acepción de la palabra, hasta entonces desconocida de los diccionarios. El texto más antiguo en el que ἄρετή presenta esta nueva significación sería la inscripción ática IG, II<sup>2</sup>, 4326 (Syll.<sup>3</sup>, 1151), ya señalado por A. Kieffer, A., *Aretalogische Studien*, 1929, p. 21-22: Ἀθηναῖαι Μένεια ἀνέθηκεν ὄψιν ἰδοῦσα ἄρετην τῆς θεοῦ (mitad del siglo IV a. C.); ver sobre este punto Longo, *op. cit.*, p. 23-24 y n° 67. No hay que olvidar, sin embargo, que Kirchner, en las IG, interpreta éste ἄρετην τῆς θεοῦ como θεῖαν δύναμιν.

<sup>23</sup> Un estudio documentado del tema puede verse en Y. Grandjean, *Une nouvelle arétalogie d’Isis à Maronée*, Leiden, Brill, 1975, p. 2-3.

<sup>24</sup> Longo, *Ob. cit.*, p. 48-49, observa, en efecto, que si algunos versos de las aretalogías de Isis pueden ilustrar una de las dos acepciones que él atribuye a la palabra ἄρετή, la de milagro (por ejemplo Kyme 48: “Yo he liberado a los que estaban encadenados”; 50: “Yo convierto, por mi voluntad, en no navegable lo que era navegable”, etc. Y la de capacidad técnica (Kyme 15: “Yo he inventado las actividades marinerías”; 51: “Yo he fundado las murallas de las ciudades”, etc.), por el contrario la mayor parte de los versos enumera diversas “operaciones” (empleando la misma palabra que Longo), que no entran en ninguna de las dos categorías mencionadas antes. Pero si se tienen en cuenta todos los matices de ἄρετή así como también su sentido de “realización” puestos de relieve por términos como ἐνέργεια (decreto de Stratonicea de Caria) o de πράξις (Menandro), se constata que estos versos de las aretalogías isíacas responden también ellos a la definición de la palabra, ya que describen las ἔργα y las πράξεις de la diosa (ver sobre este punto A. J. Festugière, *Études de religion grecque et hellénistique*, 1972, p. 150-155).

*Calcis en honor de Carpócrates o el himno de Cirene dirigido a Isis], se constata que se presentan generalmente bajo la forma de dedicatorias hechas por particulares: para el documento encontrado en Ios y dedicado a Isis, Osiris (o Serapis), Anubis y Carpócrates, el autor de la ofrenda no nos es conocido debido al mal estado de conservación del comienzo; pero es un neocoro llamado Agathos Daimon el que ha consagrado el himno de Cirene a Isis o a Serapis; el texto de Kyme está precedido de una dedicatoria a Isis, debida a un cierto Demetrios, hijo de Artemidoro, de Magnesia del Meandro; la inscripción de Calcis se abre con una invocación dirigida a Carpócrates, a Serapis, a los oídos de Isis, a Osiria y a Hestia y termina con la mención de un nombre propio, Liguris, que parece poder ser atribuido al autor de la consagración. Estos textos son, evidentemente, acciones de gracias destinados a agradecer a la divinidad por el beneficio obtenido; se ignora en qué consisten exactamente estas intervenciones divinas, pero es evidente que produjeron una gran impresión en los beneficiarios para que estos hayan elegido en lugar de una dedicatoria simple, este modo de agradecimiento necesariamente mucho más costoso. La inscripción de Maronea suministra a este respecto una enseñanza tanto más interesante cuanto que no aparece en los otros documentos de la misma categoría: ha sido, en efecto, a seguido de una curación milagrosa como se ha grabado este nuevo texto en honor de Isis. Si el carácter excepcional de las precisiones así dadas se explica, como veremos más adelante, por las condiciones en las que el conjunto ha sido concebido y compuesto, esta inscripción aclara los otros documentos isíacos, mudos en este punto, y no es absurdo pensar que los demás documentos también han sido consecuencia de una intervención milagrosa de la diosa egipcia”<sup>25</sup>.*

#### II.4. El apasionante trabajo de campo

Si a uno de nosotros, los alumnos de entonces participantes en el seminario, se nos hubiera encargado el “descubrir” la historia de alguna de las inscripciones objeto de nuestro estudio, uno de los afortunados “investigadores” del tema, que se hubiera ocupado de la aretalogía de Andros pudiera haber expuesto en la sesión a su cargo algo así como lo siguiente:

La primera noticia de la inscripción que queremos comentar la dio Ernst Curtius en 1838<sup>26</sup>. La piedra había sido hallada en un campo de Leonidas Spyridas, cercano al puerto de la antigua ciudad. Se trataba de un himno a Isis, tal y como fue identificado por Curtius como primer estudioso<sup>27</sup>, pero Curtius nunca lo publicó, por lo que permaneció desconocido para la ciencia.

<sup>25</sup> Y. Grandjean, *Une nouvelle aretalogie d'Isis a Maronée*, p. 6.

<sup>26</sup> En una carta escrita el día 18 de agosto (Ver F. Curtius, *Ernst Curtius. Ein Lebensbild in Briefen*, Berlin 1903, p. 165.

<sup>27</sup> Lo cuenta así en la carta susodicha: “Yo encontré allí una piedra descubierta hacía poco, que contenía un himno a Isis en hexámetros, de más de cien versos, una poesía.

Tres años después fue hallado de nuevo por L. Ross que lo publicó<sup>28</sup>.

Entretanto un campesino llamado Ioanes Lukrezis alegando que era suya la piedra la colocó delante de su casa. Ya para entonces parece que la piedra sufrió o había sufrido algunos daños, puesto que Ross la describe como “*titulum pessime habitum*”, razón por la cual este, por así decirlo, “segundo” descubridor de la piedra no transcribió más que las columnas I y IV que eran las que se podían leer más fácilmente, dejando sin publicar las otras que resultaban más difíciles de ver y para el tiempo de que dispuso no le fue posible copiar, advirtiéndolo, empero, que no se debían dar por perdidas, pues dice: “*si cui otium contingat tabulamque comodo ad lucem obvertat, crediderim etiam columnae secundae partem superiorem et per totam fere columnam tertiam dimidiam versuum partem, qua columnam quartam attingunt, legi et transcribi posse*”. Y así siendo consciente de que su texto no quedaba transcrito más que en la mitad de su extensión y que por lo mismo su valor era meramente indicativo no quiso prudentemente ofrecer una interpretación del mismo.

En el mismo año intentó interpretarlo un estudioso eminente Hermann Sauppe<sup>29</sup>, al que su amigo Ross le había traído las inscripciones publicadas poco hacía. El mismo peligro que había detenido a Ross, animó a Sauppe quien dice: “*Me quidem literarum muta elementa, quae amicus posuit, tam sollicitum habebant, ut a me impetrare non possem, quin velum illud magicum quo tegeantur detrahare et linguae usum iis reddere conarer. Perficient alii quod incepti, quae minus recte administravi, corrigent*”. Y, en efecto, esta edición resultó ser algo así como un ensayo. Aunque había sido concebida como elegante, y aunque ofrezca ilustres emendaciones, resultó ser hecha un tanto apresuradamente mucho más de lo que el tiempo disponible permitía. La edición discrepa del texto de Ross más frecuentemente de lo debido y algunas de las enmendaciones que propone realmente son inadecuadas<sup>30</sup>. Y en la interpretación del texto y en el comentario gramatical se deja llevar de lo que sucede en paralelos laicos; y no faltan errores claros de interpretación por referencia al latín que aduce en lenguaje macarrónico. Antepone una disertación sobre el culto a Isis, sobre la forma de las letras, sobre métrica, sobre la elección de las palabras y sobre todo el arte del decir. Y concluye: “*auctorem versuum non ante Nonni tempora vixisse reputo*”. Y no resulta admirable que errase en esta datación ya que en aquel tiempo aún no estaban asentados los fundamentos sobre las que apoyar este tipo de juicios y tardarían todavía mucho en establecerse.

Al año siguiente se ocupó de nuestro himno Berk que no conocía el trabajo de Sauppe<sup>31</sup>. Este se ocupó de la copia de Ross y de ella sacó todo cuanto se podía; hace pocas

<sup>28</sup> L. Ross, lo copió en 1841 (Véase *Reisen auf den griechischen Inseln des Ägäischen Meeres*, Stuttgart und Tübingen 1840, II, p. 21) y lo editó en 1842, *Inscriptiones graecae ineditae*, vol. II, 1842, p. 92, col. I y IV.

<sup>29</sup> H. Sauppe, *Hymnus in Isim*, ed. Emend. Illustr. H. Sauppe, Turici 1842 (= *Ausgewählte Schriften*, Berlin 1896, p. 178ss.

<sup>30</sup> Así ocurre al comienzo del himno donde frente al Ἀιγύπτου βασιλεία propone ἀπυνοῶ βασιλῆι, etc.

<sup>31</sup> Berk, “Ueber einen griechischen Hymnus auf Isis“, *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* 1843, 36ss. 41ss. 49ss.

enmendaciones y estas muy prudentes. Hace muy interesantes conjeturas que demuestran el talento nada común de este investigador. No lo comenta, pero en sus trabajos por establecer el texto hace muy oportunas interpretaciones y observaciones sobre la forma del lenguaje. Apoyado en las concepciones religiosas que halla, cree que la obra habría de datarse en el siglo III d. C.

Entretanto F. G. Welcker que ya en Atenas había conocido y estudiado la copia de Ross, en unión con sus amigos Ulrichs y Henzen en el mes de agosto de 1842 habían ido a la isla de Andros y habían hecho una nueva copia ampliada con más lecturas y ocupándose también de las columnas segunda y tercera<sup>32</sup>. Y esta fue su principal aportación.

Apoyándose en las interpretaciones de Welcker y de Sauppe, Godfried Hermann escribió un comentario<sup>33</sup>, que, debido a los errados principios de crítica textual en que se apoyaba, no resultó ejemplar<sup>34</sup>. Luego durante algún tiempo no se trabajó sobre el himno<sup>35</sup>.

En 1846 Le Bas pasó por Andros y en la narración de su viaje nos cuenta de las enormes dificultades que tuvo que superar para ver la piedra. En efecto, Lukrezis, el poseedor de la piedra la había escondido, pedía dinero para enseñarla<sup>36</sup>, pero el resultado fue notable al conseguir añadir bastantes datos a la segunda y tercera columna<sup>37</sup>. Bien es verdad que las lecciones son en buena parte dudosas y poco diligentes, a pesar de lo cual esta edición de Le Bas ha de ser muy valorada incluso hoy, por ser la única que da lecturas de letras que ya después no han podido ser leídas o que incluso, como ocurre con toda la parte superior de la cuarta columna ha desaparecido por completo.

Tanto el himno como sus copias quedaron en el olvido hasta que en 1878 Kaibel lo incluyó en su edición de epigramas griegos<sup>38</sup>. Este eximio autor, apoyado en las copias de los anteriores pero desconociendo la de Le Bas consiguió recomponer la pieza en forma de himno, con la que ha llegado a las manos de muchos investigadores. El texto contiene sólo la primera y la cuarta columna, pero responde a todas las exigencias cien-

<sup>32</sup> F. G. Welcker, "Tagebuch einer griechischen Reise", Berlin 1865. El texto lleno de errores lo publicó en *Rheinisches Museum* II, 1843, 327 ss = *Kleine Schriften* III, p. 260 ss.

<sup>33</sup> Hermann, G., "Zum Isis Hymnus", *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* 1843, 377ss.

<sup>34</sup> Welcker hizo una crítica muy dura del trabajo de Hermann, pero sin abjurar por ello de los propios errores (*Rheinisches Museum* III; 1845, 134ss.).

<sup>35</sup> Lo que L. Schmitz, escribió en *The Classical Museum* I, 1843, 34ss depende por completo de Ross, Sauppe y Welcker.

<sup>36</sup> Le Bas, "Voyages en Grèce et en Asie Mineure", *Revue archéol.* III, 1846, 290ss.

<sup>37</sup> Le Bas y Waddington, *Voyage archéol.* II, 2, n. 1796 donde nos cuenta que fue mérito suyo: "haber hecho adiciones a versos incompletos de la primera columna, haber añadido algunas letras de los dieciséis primeros versos y el primer pie de los dieciocho últimos de la segunda, los dos o tres últimos pies de casi todos los versos de la tercera y algunas pequeñas adquisiciones de la cuarta" (p. 200).

<sup>38</sup> Kaibel, *Epigrammata Graeca e lapidibus coniecta*, n. 1028.

tíficas. Las ediciones de Abel<sup>39</sup> y de Cougny<sup>40</sup> que siguieron dependen por completo de Kaibel y tienen poco de propio.

Realmente las reliquias de las columnas dos y tres apenas si daban información digna de mención.

Apareció una nueva inscripción Ietica (de la isla de Ios) en la que en prosa contenía un himno a Isis que podría haber ayudado a captar el sentido de las palabras a medio leer de esas columnas, pero también ésta era lagunar en las partes que más necesarias podían ser a tal fin. Para tal fin era necesaria una nueva colación de la piedra tarea que fue merito de Alfredo Schiff<sup>41</sup>. Éste en el año 1896/7 durante cuatro semanas completas se dedicó a la tarea de restaurar la piedra y leerla, olvidándose de todo lo demás. Las cosas habían ido por caminos nefastos. Mientras que Lukrezis había envuelto en una tela la piedra que consideraba su tesoro para ocultarlo a los ojos de los curiosos, Jannakis, hijo de Lukrezis, en el año 1884 había insertado la piedra en una pared de su casa a modo de dintel de una puerta, pensando que así su casa ganaba en prestancia, pero produciendo la ruina de la piedra. La parte derecha superior de la columna cuarta se estropeó y la parte inferior se partió y quedó en estado ruinoso. A partir de aquel momento quedo expuesta a que todo el mundo la viera y la tocara. Para corregir tal situación el “ilustrado” Lukrezis la encaló repetidas veces. En tal situación la obra de Alfredo Schiff fue de un mérito imponderable: limpió la piedra, le quitó la cal y recuperó letras por letras lo que se podía y con suma diligencia copió todo el texto.

Tras del trabajo de Schiff, Hiller de Gaertingen no tuvo que hacer más que ver la piedra y aceptar la lectura, cuando el año 1900 vino a Andros para recoger las inscripciones con vista a la edición de la Academia de Berlín. Así fue publicada en 1903 con algunos suplementos de Wilamowitz.

El último estudio serio fue llevado a cabo por Werner Peek, *Der Isishymnus von Andros und verwandte Texte*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1930. Comparado el trabajo con la edición del 1903 se puede comprobar una notable labor y mejora del texto si bien muy conjetural. Hay una traducción de Peek en *Die Antike*, 1930, p. 324-331.

Y un trabajo así podría haber sido hecho para cada una de las otras aretalogías., con lo que el seminario podría haber servido para “instruir activamente” por lo menos a una veintena de participantes.

### III. EL GOZO DE LA CONTEMPLACIÓN. EL COMENTARIO DEL TEXTO

Servidos los preámbulos indicados del “estudio” hubiera sido el momento de comenzar el comentario del texto. Y esto pudo haberse hecho dividiendo sus estrofas y atribuyendo una parte a cada alumno seleccionado o bien comentando el texto con la colaboración de todos. Tras de una preparación como la que acabamos de indicar no cabe duda de que era posible un comentario participativo incluidas algunas sorpresas

<sup>39</sup> Eug. Abel, *Orphica*, Lipsiae et Pragae 1885, p. 295ss.

<sup>40</sup> Cougny, *App. Anth. Pal.* IV. 32.

<sup>41</sup> Aparece publicada en *Inscriptiones Graecae* XII,5, n. 729, p. 217.



ya que no hay duda de que las teorías reinantes sobre “aretalogías” son revisables y se prestan a tal trabajo.

¡Lo que nos perdimos, querido Dr. García López, por no haber tenido en España una tradición docente, desde la que hubiéramos podido seguir a nuestro querido maestro, colaborando con él, en su genial intuición de organizar aquel seminario! La pregunta inevitable que yo me hago es ¿Hemos hecho lo bastante, para introducir esa tradición de pedagogía activa? Te dedico esta reflexión de veteranos mirándome al espejo de nuestras vidas paralelas.

# CASIO DION Y LOS MOTIVOS (¿FISCALES?) DE LA CONCESIÓN (¿UNIVERSAL?) DE LA CIUDADANÍA ROMANA\*

RAFAEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
Universidad de Murcia

En la historia del Imperio Romano, la época de los Severos fue testigo de muy grandes cambios, hasta el punto de que algunos autores modernos hacen comenzar con esta dinastía el Bajo Imperio, o Imperio Tardío como prefieren otros, también se le atribuye el paso del Principado al Dominado; para muchos supone, si no el comienzo, al menos sí una fase nueva en la decadencia romana.

La muerte de Cómodo fue seguida de una serie de pronunciamientos militares y de efímeras proclamaciones imperiales, hasta que se impuso un enérgico general de origen africano, Septimio Severo<sup>1</sup> y, de alguna manera, su origen provincial certifica la homogeneidad alcanzada por el Imperio. Severo afrontó inmediatamente los problemas creados por la crisis de la dinastía antonina: en el exterior los partos fueron frenados, mientras que en el interior, Septimio Severo se lanzó a una profunda reforma del Estado y la sociedad. Renovó por completo el *album* senatorio, y más importante aún, puso las bases institucionales para la militarización del Imperio convirtiendo las legiones en el semillero de la clase dirigente imperial. Otra medida trascendental fue la reforma monetaria, que, con objeto de acumular los máximos recursos posibles, generó un proceso inflacionario de fatales consecuencias para el futuro. Septimio fue sucedido por su hijo Caracalla, autor de otra importante reforma, la concesión de la ciudadanía romana a todo el Orbe, que respondía a las condiciones de homogeneidad creadas en épocas anteriores, y aunque también se ha dicho que con esta medida incrementaba la base impositiva del Imperio en un momento caracterizado por la búsqueda desesperada de recursos públicos, esto no está tan claro, como intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo.

---

\* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Proyecto PB/33/FS/02): “Ciudadanía e interculturalidad. Cambios culturales en el Imperio Romano bajo los Severos.”

<sup>1</sup> Sobre Septimio Severo y su reinado fundamentalmente *vid.* G. J. Murphy, *The reign of the Emperor L. Septimius Severus from the evidence of the inscriptions*, Philadelphia 1945; A. Birley, *Septimius Severus, the African Emperor*, Londres, 1971 y Anne Dague-Gagey, *Septime Sévère. Rome, l'Afrique et l'Orient*, París, 2000.

Resulta irónico que un emperador, Caracalla, tan poco amado y que tan poco realizó sea, sin embargo, responsable de uno de los más grandes hitos de la historia romana, la proclamación de un edicto que otorgaba la ciudadanía virtualmente a todos los habitantes libres del Imperio<sup>2</sup>. Este edicto, la llamada *Constitutio Antoniniana*<sup>3</sup> que data del 212, fecha comúnmente aceptada ya que no han prosperado los intentos de cambiarla<sup>4</sup>. Además como dice Collin Wells el estudio de este edicto ha resultado una mina de oro para la investigación moderna<sup>5</sup>. Lo que no cabe duda es que ha sido más significativo para la posteridad que lo fue en su tiempo; ni siquiera se le mencionó en las amonedaciones. De todas formas la distinción entre ciudadanos y no ciudadanos estaba ya reemplazada en la práctica por la de *honestiores* y *humiliores*. La legislación, a partir de los Severos, prestaba cada vez más atención a las diferencias entre los pertenecientes a los estamentos superiores y los ciudadanos humildes<sup>6</sup>. La equiparación ante la ley

<sup>2</sup> C. Wells, *El Imperio Romano*, Historia del Mundo Antiguo, Madrid, 1986, pp. 264-265.

<sup>3</sup> Es curioso reseñar que los trabajos más importantes y fructíferos sobre la *Constitutio Antoniniana* han sido fruto de tesis doctorales. Tres en Alemania y una en España. Nos referimos concretamente a los trabajos de Elias Bickermann (1926), Christoph Sasse en 1958, Harmut Wolff en 1976 y en España la tesis doctoral de Alvaro D'Ors que se publicó en 5 artículos entre 1943 y 1956 con el título genérico de "Estudios sobre la *Constitutio Antoniniana*". El último trabajo monográfico, es el de Kostas Buraselis, *Studies on the policy of the Severans and the Constitutio Antoniniana*, Acad. of Athens Research Center for Antiquity Monogr. N°1, Atenas 1989. Repertorios bibliográficos sobre la *Constitutio Antoniniana*: C. Sasse, *Die Constitutio Antoniniana, eine Untersuchung über den Umfang der Bürgerrechtsverleihung auf Grund des Papyrus Giss. 40.1*, Wiesbaden 1958. En esta obra fruto de su tesis doctoral el autor realizó unos apéndices bibliográficos. Presenta uno general ("Allgemeines Literaturverzeichnis") en pp. 129-131, un segundo apéndice sobre léxicos y colecciones de fuentes (Lexika, Nachschlagewerke und Quellensammlungen") en pp. 132-133 y el que más nos interesa en pp. 134-143 ("Die spezialliteratur zur *Constitutio Antoniniana*"), en donde recoge 145 trabajos especializados sobre la CA y en los que en numerosas ocasiones en el comentario integra otras referencias bibliográficas con críticas o simplemente relacionados, con lo que el número de citas se multiplica. Posteriormente este especialista en el tema publicó dos artículos sobre la bibliografía de la CA en los que prácticamente se recoge, con abundantes comentarios, toda la bibliografía sobre el tema: C. Sasse, "Literaturübersicht zur *Constitutio Antoniniana*", *JJP* 12, 1962, 109-149; C. Sasse, "Literaturübersicht zur *Constitutio Antoniniana*", *JJP* 15, 1965, 329-366 (entre 1962 y 1963 ha habido casi un centenar de trabajos sobre el tema). H. Wolff, *Die Constitutio Antoniniana und Papyrus Gissensis 40 I*, 2 vols., Colonia 1976. En pp. 521-525 recoge la bibliografía que completa los trabajos de C. Sasse en *JJP* con citas no recogidas por éste además de las nuevas publicaciones a partir de 1965.

<sup>4</sup> Sobre los intentos de fechar el Edicto entre 212 y 215 *vid.* M. W. Seston, "Marius Maximus et la date de la *constitutio Antoniniana*", *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à J. Carcopino*, París, 1966, 877-888. F. Millar, "The date of the *Constitutio Antoniniana*", *JEA*, 48, 1962, 124-131; P. Hermann, "Überlegungen zur Datierung der *Constitutio Antoniniana*", *Chiron*, II, 1972, 519-530 y Z. Rubin, "Further to the dating of the *Constitutio Antoniniana*", *Latomus* XXXIV, 1975, 430-436.

<sup>5</sup> C. Wells, *El Imperio*, *op. cit.*, p. 264. Esta afirmación se refiere a la gran cantidad de trabajos que se han realizado sobre el famoso Edicto de Caracalla, entre otros las cuatro tesis doctorales citadas en la nota 3.

<sup>6</sup> *Vid.* G. Cardascia, "L'apparition dans le droit romain des classes d'*honestiores* et *humiliores*", *RHDFE* 28, 1950, pp. 305-337, 461-485 y G. Cardascia, "La distinction entre *Honestiores* et *Humiliores* et le droit matrimonial", *Studi in memoria di E. Albertario*, vol. II, Milán, 1953, pp. 655-667.

sobre la base del origen social quedó suprimida una vez más por la introducción de privilegios en favor de las clases pudientes. Los *honestiores* tenían el derecho de apelar al emperador, no podían ser torturados y, en caso de ser condenados, debían esperar castigos relativamente benignos.

Es una de las constituciones más célebres del Imperio Romano y ocupa en el Digesto, en los comentarios al Edicto XXII, una pequeñísima línea en la que se lee: “Los que están en el orbe Romano se hicieron ciudadanos Romanos por una Constitución del Emperador Antonino<sup>7</sup>.”

Es una noticia que se presenta de una forma sumaria y escueta, por lo que algunos autores han llegado a pensar que el comentario original de Ulpiano<sup>8</sup>, antes de ser manejado por los compiladores justinianos, haría referencia quizás a las exclusiones y a otros aspectos relacionados con la difusión de la ciudadanía romana por todo el Imperio Romano. Pero realmente no hay motivos para pensar que fuera así. Por la noticia del jurista la concesión habría sido universal, lo que se recibió fue el derecho de ciudadanía romana y el emperador que la otorgó fue Caracalla<sup>9</sup>. La formulación del jurista Ulpiano, al menos lo que de ella nos ha llegado, es tremendamente formularia para presentar una decisión revolucionaria y los autores antiguos no dicen mucho más. La amplitud de la medida es confirmada por las inscripciones y los papiros: a partir de 212-213 el gentilicio *Aurelius* se generaliza y el nombre romano se convierte en la norma, en particular en las regiones en donde la ciudadanía había sido excepcional hasta ese momento como en Egipto y en las zonas rurales de Asia<sup>10</sup>.

Sin embargo voces discordantes como Ste Croix<sup>11</sup> sugieren que la posesión de la ciudadanía local no llegó a significar nada, excepto para quienes pertenecían al orden curial, es decir, para los miembros de los consejos de las ciudades y de sus familias; que las nuevas distinciones sociales y jurídicas habían sustituido a la distinción entre *peregrini* y *cives*, como la anteriormente citada de *honestiores* y *humiliores*<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Ulpiano, *Dig.*, 1.5.17: *In orbe romano qui sunt ex constitutione imperatoris Antonini ciues Romani effecti sunt.*

<sup>8</sup> Vid. R.G. Boehm, “Accursius und die *Constitutio Antoniniana*. Vom Einfluss der glosse ordinaria zu der Ulpianischen telle der Digesten (D. 1, 5, 17) auf die moderne Erforschung der *Constitutio imperatoris Antonini* (de civitate = P. Giss 40 col I)”, *Atti Convegno internaz. di Studi Accursiani*, Bolonia 1963, 21-26.

<sup>9</sup> Aurelio Victor: *De Caesaribus* 16, 12 (hacia el año 360) la atribuye erróneamente a Marco Aurelio. San Juan Crisóstomo (344/354 - 407): a) *Acta apostolorum homilia* 48, atribuía la medida a Adriano y el emperador Justiniano a Antonino Pío *Nov.* 78.5 (año 539).

<sup>10</sup> B. Holtheide, *Römische Bürgerrechtspolitik und römische Neubürger in der Provinz Asia*, Friburgo, 1983, *passim*.

<sup>11</sup> G.E.M. de Ste Croix, *La lucha de clases en el mundo antiguo*, Barcelona, 1988, pp. 529-530. Aunque también hay autores modernos que mantienen la idea de que la CA no constituyó en absoluto una medida tan radical como se ha querido ver. Por ejemplo M. Sastre, *El Oriente Romano. Provincias y sociedades provinciales del Mediterráneo oriental, de Augusto a los Severos (31 a.C.-235 d.C.)*, Madrid, 1994, p. 68: “La concesión de la ciudadanía romana a todos los peregrinos en el año 212 no señala un cambio radical. Ya había por todas partes muchos ciudadanos.”

<sup>12</sup> Vid. Nota 6.

Este mismo autor comenta que en todo caso hacia 212 se consideraba que la ciudadanía era una categoría innecesaria, por lo que podemos decir que su generalización era lo mismo que su desaparición, una vez que se convirtió en algo superfluo: las clases propietarias (así como los soldados y veteranos) tenían ya todos los privilegios constitucionales que les hacían falta, aparte de la ciudadanía, obra en parte de la tradición, pero sobre todo debido a decretos imperiales específicos, de los que sólo se pueden identificar unos pocos hoy en día<sup>13</sup>. Y no le falta razón.

Pero volvamos a las fuentes. Otro testimonio contemporáneo del emperador Caracalla y, por tanto, de la concesión de la ciudadanía es el del escritor bitinio Casio Dion quien en sus *Historias* dice:

“... y los nuevos impuestos que él promulgó: el diez por ciento, tasa que instituyó en lugar del cinco por ciento y que aplicó a la manumisión de los esclavos y a las herencias y a toda clase de legados; abolió en efecto en el derecho de sucesión la exención fiscal que había sido concedida a los parientes próximos al difunto<sup>14</sup>. Por esta razón (aumento de los impuestos sobre las herencias y manumisiones) declaró a todos los habitantes del Imperio ciudadanos romanos; teóricamente se trataba de honrarlos, realmente era para percibir sumas mayores como consecuencia de esta medida, pues los peregrinos no pagaban la mayor parte de estas tasas<sup>15</sup>.”

En opinión de Dion la *Constitutio* habría tenido su origen en las apetencias fiscales del emperador. Y al menos de forma directa nada se nos menciona sobre sus posibles implicaciones políticas y jurídicas<sup>16</sup>. Sin embargo a pesar de que se ha llegado a decir que “si alcanzó o no a ver las consecuencias que comportaba es cosa que no se puede determinar a través de su obra<sup>17</sup>”, creemos, como intentaremos demostrar más adelante, que Casio Dion no sólo sabía y conocía perfectamente el entorno ideológico que dio lugar a la promulgación de este hecho sino que el propio senador bitinio era asimismo partidario de tal medida.

“El privilegio reservado antes a unos pocos, fue extendido a todos<sup>18</sup>.” Esta alusión de S. Agustín a la CA parece plenamente justificado. Cualesquiera que fueran sus motivaciones reales y las restricciones establecidas, si las hubo, la decisión de Caracalla,

<sup>13</sup> G.E.M. de Ste Croix, *La lucha de clases en el mundo antiguo*, Barcelona, 1988, p. 529.

<sup>14</sup> Sobre el tema del impuesto de las sucesiones, *uicissima hereditarium*, véase Plinio el Joven, Panegírico de Trajano. Es un magnífico testimonio de la consideración general que se tenía sobre el impuesto de sucesiones. Es curioso que en el momento actual el sentimiento acerca de dicho impuesto sigue siendo exactamente el mismo.

<sup>15</sup> Casio Dion, *Historias* 77 (78), 9, 4-5.

<sup>16</sup> U. Espinosa, *Debate Agrippa-Maecenas en Cassius Dio. Una respuesta política a los problemas del Imperio Romano en época severiana*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982, p. 182.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 286-287.

<sup>18</sup> San Agustín, *Ciuitas Dei* 5, 17.

en cualquier caso se puede tachar de revolucionaria; rompía con una política que había reservado la ciudadanía fuera de Italia a una minoría y en general a una elite social y que los emperadores habían mantenido, con excepciones y matizaciones, después de Augusto.

Hay otros testimonios, pero son escasos, indirectos y tardíos<sup>19</sup>. A partir de las palabras de Ulpiano, pero sobre todo de las de Dion, podemos pensar que poca extrañeza debió causar entre los contemporáneos su promulgación cuando un senador como Dion no hubiera dado la noticia de ella, de no haber sido porque así lo requería su relato sobre las medidas fiscales de Caracalla y además por incidir en su visión antiseverianana en general y en contra de Caracalla en particular.

Herodiano, coetáneo y otra de las fuentes principales de la época, no menciona el edicto. Sin embargo de este autor hemos de decir que este asunto es una más de sus omisiones, que dentro de su obra plantean mayor problema que las imprecisiones cronológicas.

Estos dos testimonios son los únicos coetáneos a la concesión del edicto de Caracalla, excepción hecha, claro está, del papiro Giessen<sup>20</sup>, si aceptamos que realmente éste se refiere a dicho edicto. Sobre él volveremos más adelante.

A partir de estos elementos es un hecho normalmente admitido, sobre todo en los planteamientos manualísticos de Historia de Roma, que en la concesión de la ciudadanía romana otorgada por el emperador Marco Aurelio Antonino, más conocido como Caracalla, además de otras posibles causas, influyó decisivamente, cuando no de forma única, la necesidad de recaudar más impuestos. Así al menos lo plantean, y lo citan multitud de historiadores de todas las épocas. Y ello se debe al testimonio de Casio Dion.

Como vemos de la narración de Casio Dion se puede extraer que la concesión universal de la *civitas* obedeció a pura codicia, puesto que con el aumento de ciudadanos aumentaría el número de “contribuyentes”. Sin embargo el aumento fiscal por la incorporación a esos dos impuestos (el de sucesiones y el de manumisiones) de una gran masa de ciudadanos pobres no podía ser muy importante, y resultaba una medida contraria al espíritu demagógico que en líneas generales inspiró toda la política de Caracalla.

La censura de Dion puede explicarse en el contexto social y político del escritor. Representante de la clase senatorial, directamente ofendida y atacada por Caracalla.

<sup>19</sup> Además de los citados en la nota 9, Elio Espartiano: *Vita Severi* 1, 1-2; Emperador Juliano (331-363): *Orationes* 1.4.5 (panegírico de Constancio II, c. 356/7); San Juan Crisóstomo (344/354 - 407): *Adversus Iudaeos* 4,3; Aurelio Símaco (ca. 340-405): *Epistolae* 3, 2; 4, 62; Prudencio (finales del siglo IV): *Contra Symmachum*. 2, v. 601 ss.; Claudiano: *De consulatu Styliconis* 3, v. 150-156 y 159-160, (hacia el año 400); Rutilio Claudio Namaciano: *De reditu suo* (o *Iter Gallicum*) I, v. 63-66 y 77-78 (compuesto hacia el año 416 ó 417); San Agustín (354-430): *De civitate Dei* 5, 17; y *Enarrationes in Psalmos* 58.1.21; Sidonio Apollinar (obispo de Clermont, en Auvernia a mediados del siglo V): *Epistulae* 1, 6, 2 (*ad Eutropium*).

<sup>20</sup> P.M. Meyer, *Griechische Papyri im Museum des Oberhessischen Geschichtsvereins zu Giessen* (*P. Giss.*) I, facs. 2, Leipzig-Berlín 1910, para el documento 40, col. I, pp. 25-45.

Incluso para algunos autores<sup>21</sup> la concesión de la ciudadanía en tales proporciones más bien debió producir una merma en los ingresos fiscales, ya que hubo de desaparecer el de la capitación (*capitatio*) que gravaba a los *peregrini*<sup>22</sup>. Sin embargo la consecuencia fiscal del Edicto no aparece demasiado clara en el Imperio, y menos aún atendiendo a datos regionales, como son, por ejemplo, los referidos a Egipto. Aquí parece que hubo de desaparecer la capitación, pero por otro lado sigue la percepción de la *laographia*, sucesor del antiguo impuesto ptolemaico, después del 212. Esto nos hace pensar que esta consecuencia fiscal del Edicto, de haber sucedido, no se operó inmediatamente. Sin embargo tal *laographia* podría considerarse como un impuesto especial de Egipto que no suponía una inferioridad y por eso resultaba compatible con la nueva ciudadanía. El Edicto de 212 no tenía por qué provocar la desaparición de tal impuesto, sino que éste desapareció lentamente a consecuencia de otros impuestos seguramente más lucrativos.

Así se puede decir que la *Constitutio* coadyuvaría también a la nivelación fiscal, si bien las últimas consecuencias de tal nivelación no se organizaron hasta la época de Diocleciano.

En la mente de Caracalla estaba sin duda la idea fundamental de que Roma era la *patria communis*<sup>23</sup>. Esto implicaba no sólo una difusión de la ciudadanía romana, sino también, por un lado, una nivelación social, en cierto modo, y, por otro, una fusión racial, una barbarización del Imperio.

La tendencia niveladora aparece igualmente en la política fiscal de Caracalla. Septimio Severo había dejado a sus dos hijos el tesoro imperial bien repleto, pero los enormes gastos de Caracalla, especialmente por los halagos al ejército, obligó a intensificar las exacciones<sup>24</sup>. En este modo de hacer política Caracalla seguía los consejos de su padre, que según el testimonio del autor bitinio, poco antes de morir en Eboracum dijo a sus hijos: “Vivid en armonía, enriqueced a los soldados, y no os preocupéis de otra cosa<sup>25</sup>.”

Este principio se convirtió en la ley del sistema político romano. Nos cuenta Dion las distintas medidas económico-fiscales emprendidas por el emperador<sup>26</sup>. El preámbulo que precede a la exposición de las medidas citadas es significativo:

“Este Antonino extremado admirador de Alejandro era amigo de gastar en los soldados, a los que tenía en torno a sí en gran cantidad, aduciendo pretexto

<sup>21</sup> A. D’Ors, “Estudios sobre la *Constitutio Antoniniana*. I Estado de la cuestión”, *Emerita* 11, 1943, pp. 297-337.

<sup>22</sup> A.D’Ors, “Estudios sobre la *Constitutio Antoniniana*. III Los *Peregrini* después del Edicto de Caracalla”, *AHDE* 17, 1946, 586-604.

<sup>23</sup> El dicho de Modestino: *Roma communis nostra patria est* (Dig. 50.1.33) reflejaría las ideas contemporáneas a consecuencia del edicto de 212.

<sup>24</sup> F. Gascó, *Casio Dion: sociedad y política en tiempo de los Severos*, Madrid, 1988, p. 57.

<sup>25</sup> Casio Dion 66, 15, 2. Véase J. Straub: “Die ultima verba des Septimius Severus”, *Historia Augusta Colloquium Bonn 1963*, Bonn 1964, 171 ss.

<sup>26</sup> Casio Dion 77.9.

tras pretexto y guerra tras guerra. Era su empeño despojar y agotar a todos los demás hombres sin excluir a los senadores<sup>27</sup>.”

Las medidas que Dion trata inmediatamente después son la explicación de los procedimientos que Caracalla, según el historiador, urdió para asegurar el sistema con el que atender las necesidades del Imperio, en especial la financiación del ejército. El historiador las atribuye a la malevolencia del emperador que defendía una política de concesiones a los soldados. Y evidentemente Septimio Severo y Caracalla se apoyaron en el ejército, pero al mismo tiempo las medidas de las que habla Dion no eran, sino los procedimientos obligatorios para aumentar los recursos en unas circunstancias en las que la devaluación de la moneda era importante: reducir las exenciones fiscales, reorganizar las contribuciones ya existentes y ampliar la base fiscal. Este es el significado o parte del significado de las reformas, aplicación o institución del *aurum coronarium*, desde finales del siglo II pasó de ser una aportación esporádica realizada con ocasión de la ocupación del trono o de una victoria a una aportación anual, *annona militaris*, impuesto en especie complementario al de la propiedad y que se solicitaba fundamentalmente cuando pasaba el emperador por las provincias. Se transformó desde principios del s. III en regular creándose toda una infraestructura para percibirlo; *vicesima hereditatium* (impuesto que gravaba las herencias y en el que intervino Caracalla para suspender las exenciones de los parientes más próximos) o la *Constitutio A.* descritos de forma parcial e intencionada por Casio Dion sólo como instrumentos de enriquecimiento para los soldados y de expolio para todos los demás habitantes del Imperio.

La agravación perjudicó fundamentalmente a las clases más adineradas. El *aurum coronarium*, impuesto suplementario sobre la renta fue elevado, así como las contribuciones en especie que pesaban sobre los grandes almacenistas; lo más ricos hubieron de padecer también el régimen de donaciones inevitables y sobre todo el aumento del impuesto sobre las herencias y las manumisiones (*vicessima hereditatium* y *manumissionum*), que pasó de *vicesima* a *decima*, es decir de un 5 a un 10 % y que el sucesor de Caracalla, Macrino, habría de volver a la *vicesima*.

La dinastía africana de los Severos supone una ruptura definitiva con la tradición itálica y oligárquica. Caracalla defiende a los soldados, a los campesinos y a los provinciales; también a los más pobres. Tal tendencia unificadora resultaba especialmente lesiva para las clases más elevadas, en especial, los senadores. Aunque no sea seguro que Caracalla tuviera el propósito de eliminar a los senadores de los altos cargos civiles y militares, sí es evidente una marcada tendencia —que ya Cómodo había iniciado— a sustituir a los senadores por los *equites* (caballeros), entre los que hay ahora un buen número de procedencia oriental. También aumenta el número de éstos que ingresan en el Senado. Además en la política social de Caracalla se manifiesta también una posición que podríamos llamar “antiburguesa” y favorable a la clase campesina u militar. La matanza en Alejandría es una elocuente muestra. El afán del emperador se endereza

<sup>27</sup> Casio Dion 77.9.1.



a favorecer a sus soldados y la formación de colonias militares –*castella*–, situadas en las zonas fronterizas con los bárbaros, entre los que asentaba como propietarios rurales a los veteranos del ejército. Esto provocaba una especie de pequeña urbanización de los ambientes campesinos, cuyo nivel también el emperador quería elevar en el aspecto cultural (Papiro Giessen 40 II favorece a los campesinos que van a Alejandría con fines educacionales). Naturalmente como las nivelaciones sociales nunca pueden ser absolutas, quedó recrudescida con ello la distinción por criterios puramente económicos y no de alcurnia familiar, y de ahí esa clasificación de *honestiores* y *humiliores* que ha de caracterizar al Bajo Imperio y a la que ya nos hemos referido.

Esta política de nivelación social está en conexión con el carácter eminentemente militar de Caracalla, y precisamente en un momento en que el ejército se nutre cada vez con más intensidad de elementos bárbaros. No se trataba ya de incorporación de soldados bárbaros en las alas y cohortes, sino en las mismas legiones, en las que, por el procedimiento del reclutamiento regional, se había producido una merma notable de los itálicos; incluso en la misma oficialidad; es más, no sólo perdieron los itálicos el privilegio de cubrir los cargos de centuriones, sino que fueron excluidos de las fuerzas pretorianas. Dentro de este ejército barbarizado, Caracalla, que debía su nombre familiar a los soldados, se sentía en su ambiente. Ningún título le parecía más honroso que el de “camarada de armas”<sup>28</sup>. El ejército ha sido en todo tiempo un poderoso factor para la nivelación social y racial, y el militarismo de Caracalla no podía menos de actuar en esa misma dirección. Pero este mismo militarismo venía a recrudescer el despotismo dinástico y el monarquismo que caracterizaban a Caracalla.

Pero los Severos, y en eso Caracalla no fue excepción, no gobernaron solos, a su lado funcionó un *consilium principis* cuyos miembros (50 senadores y 20 jurisconsultos en la época de Alejandro Severo) que ejercían cerca del emperador una función de consejo. Animados por la actividad reformadora de los jurisconsultos (el mismo Septimio lo era) Papiniano, Ulpiano, Paulo y Modestino, entre otros, este consejo de gobernación dirigía la transformación del Imperio y le concedió su carácter sistemático. El nombramiento de estos juristas a la prefectura del pretorio demuestra la importancia de esta función. Pertenecientes a la clase ecuestre, los prefectos ejercen una triple actividad cerca del emperador: la de consejo, dándole su parecer; de suplencia, poseyendo prerrogativas judiciales en lugar y sitio del emperador; y de servicio, pues son jefes de estado mayor, mandan a los pretorianos, se ocupan del abastecimiento del ejército, de las requisas, etc.

También muy conocido e influyente fue el famoso “salón literario” de la esposa siria de Septimio, *Iulia Domna*, al que asistían entre otros, además de los jurisperitos anteriormente citados, Diogenes Laercio, Eliano, Sereno Sammónico, los juristas, Filóstrato de Lemnos que escribió la vida de Apolonio de Tiana, que se incorporó al refinado panteón cultivado por los Severos<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> *Systratiótes*, en Herod. 4,7,6 y Casio Dion 77,3.

<sup>29</sup> Elevó un *heroon* a Apolonio (Casio Dion 77, 18, 4), y quizás favoreció a la ciudad natal del mismo como inducen a pensar las acuñaciones de Tyana con el nombre del emperador.

Además es digno de notar que la actividad de los jurisconsultos del entorno de Julia Domna, apoyados por oficinas cada vez más numerosas y potentes culminase, entre el comienzo del 212 y el 217, una obra considerable en varios ámbitos. En conjunto la obra del fundador de la dinastía, Septimio, fue seguida en casi todos los campos. Entre otras destacamos las siguientes medidas en favor de los soldados: Septimio Severo subió sus sueldos en 198-199. Tras la muerte de Geta, Caracalla los subió de nuevo, casi en un 50% según las fuentes antiguas. Herodiano dice que sólo para los pretorianos. Pero Casio parece indicar que fue a todas las unidades del ejército y habla, además, de un gasto suplementario de 70 millones de denarios por año. Y también hubo un aumento de las primas por jubilación, por primera vez desde Domiciano. Asimismo también se aumentó el número de funcionarios, y sus sueldos, al menos en Italia.

Estas subidas de los sueldos lógicamente debían llevar aparejadas medidas financieras, se acabaron las exenciones en algunos impuestos, de los que ya hemos hablado, e incluso se aumentaron, las herencias, manumisiones, el *aurum coronarium*, etc. Y también se decidió que los bienes no asignados en herencia, *bona caduca*, que iban a parar al *aerarium* pasaran al *fiscus* imperial.

Fue necesario, además, recurrir a medidas monetarias. La reforma hizo que el aureo y el denario se redujeran. El peso del aureo pasó de 1/40 a 1/50 de libra, esto es, en torno a un 17 %, y quedó establecido en 6,55 grs. El denario de plata tenido como moneda fiduciaria con valor de 1/25 de áureo, pero muy desacreditado por su baja ley -47,5 % de plata con Septimio, fue duplicado por una nueva pieza argéntea, el antoniniano, también de baja ley (50 %) pero más pesado que el denario (algo más de 5 g.) y con valor de 1/20 de áureo. La pieza, que en metal precioso equivalía a 1,5 denarios, circuló con valor nominal de 2, pero desapareció pronto. Además las clases ricas perjudicadas también restringen los generosos donativos de los cuales han estado viviendo las ciudades durante mucho tiempo. Estas aceptan cada vez con menos buena voluntad los cargos de la gestión municipal, cuya responsabilidad borra su carácter honorífico. Durante el reinado de los Severos, los términos magistraturas y liturgias (*archai*, *litourgiai*) y honores y cargas (*honores* y *munera*) se convierten en sinónimos. Al coincidir sus dificultades con las de las ciudades los ricos empiezan a desentenderse. Falto de capital y de personal, el régimen municipal se ve amenazado de inacción en el momento en que su funcionamiento es más necesario al Estado.

En relación con el tema que nos ocupa es destacable el papel personal de los emperadores en la creación y promulgación de leyes. Así que no se puede negar la importancia de la actividad legislativa de los emperadores, sabemos que hubo cerca de 2500 rescriptos imperiales durante el siglo III. Precisamente la mayor parte de la información se encuentra conservada entre los reinados de Septimio Severo (193) y de Diocleciano (305), frente a la escasa cantidad conservada de épocas precedentes o posteriores.

El emperador es asimismo una especie de jurista<sup>30</sup> y también en este aspecto es muy interesante el caso de Caracalla, que no recibe precisamente un buen trato por parte de

---

<sup>30</sup> T. Honoré, *Emperors and Lawyers*, Londres 1981, ver el capítulo "The Emperor as lawyer", p. 21 y ss. sobre todo.

Casio Dion, el cual desea que sus lectores compartan con él su odio hacia Caracalla, por eso lo hace aparecer de manera contraria a como debería ser un buen emperador: durante su estancia en Nicomedia en 214-215 casi nunca aparece en la corte para impartir justicia, es descuidado y prefiere la caza, la bebida y la diversión antes que el cultivo de la ley. Algo que le degrada definitivamente frente a la opinión pública es el hecho de que delegue la facultad de emitir rescriptos a su madre, *Iulia Domna*.

Ha llegado el momento de plantear el tema del papiro Giessen. Así las cosas, aparece en 1908 el famosísimo papiro de Giessen número 40, en cuya primera columna se habían descubierto restos de unas palabras que inmediatamente fueron identificadas por P. M. Meyer como pertenecientes a una versión griega del Edicto de Antonino Caracalla. En este mismo año se da noticia del descubrimiento<sup>31</sup> anticipando parte de su lectura, sin embargo será dos años más tarde, en 1910, cuando Meyer haga la publicación definitiva<sup>32</sup>.

Meyer reconstruye por primera vez la, en su opinión, traducción al griego de la *Constitutio Antoniniana*, confirma la no universalidad de la concesión y fija el punto de arranque de toda la polémica posterior. Después han menudeado los intentos de reconstrucción del famoso papiro, que realmente ha llegado en muy mal estado de conservación. Se exagera o se minimiza la importancia del edicto; se discute la fecha e incluso nacen dudas sobre que sea el papiro la traducción al griego de ese edicto; la polémica en torno a los dediticios ha alcanzado vastas proporciones y las soluciones propuestas se orientan en los más variados sentidos.

El papiro del 212 d.C. en el que se ha conservado la llamada *Constitutio Antoniniana* es un breve documento redactado en griego que en el que se proclama la ciudadanía universal para todos los habitantes del imperio romano. No obstante su eminente carácter civil, este documento parece a primera vista una acción de gracias. Tras el encabezamiento preliminar en el que se cita al emperador con su nombre oficial, se pasa a dar cuenta a los dioses de los hechos del emperador. La sanción divina de los hechos del emperador es importante en un documento tan breve, donde se les nombra varias veces. Ante todo son los dioses los que dan la victoria, lo cual puede presentarse como una ordalía (al fin y al cabo si ha habido una victoria y el emperador ha vuelto sano y salvo es porque el “juicio de Dios” ha resultado favorable) o como un fe ciega en la providencia que sanciona todos nuestros actos. Podemos entenderlo como un acto de satisfacción a los dioses por la victoria alcanzada. El emperador Marco Aurelio Severo Antonino, Caracalla, se presenta a sí mismo como un elegido de los dioses, quienes han tenido a bien ofrecerle la victoria. Él, para compensarles por esto, decide “asociar al culto de los dioses a cuantos miles de hombres se agreguen a los nuestros”. Lo que es evidentemente una medida de orden civil (la concesión de la ciudadanía universal) viene sancionada en el orden religioso, se trata de ofrecer a los dioses nuevos fieles. Caracalla patrocina un nuevo orden bajo su reinado, este nuevo orden exige la partici-

---

<sup>31</sup> P.M. Meyer, “Ein Fragment der *Constitutio Antoniniana*”, *ZSS* 29, 1908, p. 473.

<sup>32</sup> Ver nota 20.

pación de la población en tanto que ciudadanos romanos victoriosos, protegidos por los dioses. La situación política del imperio ha llegado a estas alturas a la monarquía militar severiana, un nuevo orden de seguridad y de estabilidad pretende imponerse. Los pasos principales los ha dado Severo, de origen africano y hábil militar, Caracalla, su sucesor, pretende quizá instaurar un nuevo orden (algo así como el sentido propio de la palabra latina *ordo*). Las ventajas fiscales y militares de semejante concepción del Estado son más que evidentes, se pretende la unidad a ultranza, en orden a conseguir la sumisión interior y la efectividad de cara al exterior. Es posible además que la *Constitutio* pretendiera ser el punto final de la lejana guerra civil y buscara la homogeneización de los súbditos en su condición jurídica frente al estado. Pensada probablemente por juristas orientales de la cancillería imperial, pudo estar motivada sobre todo por la necesidad de integrar el Oriente bajo una monarquía cosmopolita.

Pero volvamos a causas concretas. Aunque Dion no señala otra cosa que no sea una explicación fiscal, puede verse en ella la culminación de la política de concesión progresiva del derecho de ciudadanía, emprendida hacía mucho tiempo por el poder romano. Tampoco deben excluirse razones de tipo jurídico y razones de simplificación administrativa: al suprimir los procedimientos relativos al estatuto individual de las personas, así como las solicitudes (mediante instancia) de concesión de ciudadanía, se aligeraban esa medida las tareas de tribunales y oficinas.

Tampoco parece dudoso que los móviles religiosos –ofrecer a los dioses de Roma la unánime fidelidad de un pueblo unificado– y también, sin duda, razones muy personales –agradecer a los dioses la salvaguarda del emperador e impetrarles su salud– desempeñasen un papel importante, incluso determinante en la mente del emperador y en la génesis del edicto. Tal y como se ha hecho notar con justicia, estas preocupaciones personales explicarían bien “el silencio sorprendente con que los contemporáneos rodearon un acto que en nuestros días habría de suscitar tantos comentarios”. ¿Pueden ser compatibles tan variadas explicaciones? En todo caso, y fueran cuáles fueran los móviles, el Edicto remataba jurídicamente la unidad del mundo romano, sin por ello abolir las “patrias particulares”.

La *Constitutio* uniformizaba el estatuto de todos ante el príncipe: ciudadanos y peregrinos eran todos igualmente súbditos y ya no era necesario mantener unas diferencias jurídicas carentes de sentido. Pero no uniformizaba los derechos vigentes en las provincias, salvo en materia fiscal. Algunos autores han creído ver aquí la razón profunda del edicto de Caracalla si hemos de creer a Casio: hacer pagar a todos la vigésima parte de las herencias que debían pagar únicamente los ciudadanos romanos<sup>33</sup>.

Y aquí de nuevo es necesario volver a Casio Dion. Ya hemos visto que para éste los argumentos de la propaganda oficial enmascaran el motivo real: extender a todos el pago del impuesto sobre las herencias que debían pagar los ciudadanos y que ahora era el doble. Los juicios sistemáticamente negativos sobre Caracalla desde la Antigüedad han hecho que parezca sobre todo una medida interesada: deseo de rellenar las arcas

<sup>33</sup> M. Sastre, *El Oriente Romano. Provincias y sociedades provinciales del Mediterráneo oriental, de Augusto a los Severos (31 a.C.-235 d.C.)*, Madrid, 1994, pp. 68-69.

imperiales (cuando un medio bastante indirecto no era necesario para aumentar los impuestos y una tasa sobre las sucesiones existía ya en Egipto); voluntad de sujetar a los habitantes a las cargas locales (puesto que el estatuto de ciudadano no interfería sobre las obligaciones hacia la ciudad) y deseo de extender el culto imperial (pero que en realidad era universal).

Si los móviles prácticos pudieron contribuir a tomar la decisión, los argumentos adelantados oficialmente en el papiro no deben ser descuidados y el primero éste recordado por Dion; más que querer humillar a la burguesía llevándola al nivel de los humildes, el emperador ha podido sinceramente desear honrar a los peregrinos, al abolir una discriminación entre los hombres, siempre sentida como humillante. El mismo Dion nos orienta cuando él atribuye este consejo de Mecenas a Augusto:

“Lejos de tratar (los pueblos sometidos y aliados) como esclavos y por debajo de nosotros..., convendría concederles el derecho de ciudadanía para que ellos sean aliados fieles, como si ellos vivieran con nosotros en una sola ciudad...mientras que sus patrias no serían más que los territorios y pueblos<sup>34</sup>.”

Es un texto clave. Por él se demuestra no sólo que las críticas vertidas hacia Caracalla por Dion no tienen sentido, sino que incluso el propio senador bitinio era partidario de la concesión.

Si la constitución no modifica en nada las relaciones administrativas y sociales, sí asimila completamente la ciudad de Roma en adelante patria común<sup>35</sup> y su Imperio. Dio un fundamento jurídico (necesario en la mentalidad romana) a un patriotismo de imperio y a un desarrollo ulterior de la idea de Romania.

Giessen invoca dos razones: rendir a los dioses los deberes que se le son debidos, aumentar la majestad del pueblo romano, sin por ello abandonar los cultos locales. Para otros la majestad del pueblo romano —esta dignidad específica, justificación de su imperialismo y garantía de su éxito— sería acrecentada por el aumento del número de los ciudadanos. Los motivos religiosos y filosóficos (bajo la influencia de las ideas estoicas) tuvieron ciertamente un lugar esencial: Julia Domna, emperatriz-madre estaba rodeada de un círculo de intelectuales y juristas<sup>36</sup>. A ello se unen los motivos estrictamente personales: en el inicio, muy mutilado, del papiro, Caracalla une su edicto, con una acción de gracias a los dioses por haberlo librado de un peligro, que si aceptamos la fecha del 212, la constitución sería una consecuencia de la eliminación de Geta a raíz de un complot, verdadero o fingido. Para algunos autores, la idea del edicto se debió más al *consilium* que al propio emperador; esto no es imposible, pero, en todo caso, no

<sup>34</sup> Casio Dion, 52, 19, 6.

<sup>35</sup> Del texto de Modestino, citado más arriba en nota 23.

<sup>36</sup> Sobre la importancia del círculo de Iulia Domna en general F. Ghedini, *Giulia Domna tra Oriente e Occidente; le fonti archeologiche*, Milán, 1984; y sobre la importancia en la vida intelectual de Ulpiano vid. G. Crifò, “Ulpiano”, *ANRW* II.15, 1976, pp. 708-789.

hay incompatibilidad entre las ideas que podemos sospechar dominaban a Caracalla y el sentido histórico-político de la extensión de la ciudadanía.

Cuando desde finales del siglo II el Imperio hubo de afrontar una gran crisis económica y social, además de la agobiante presión de los pueblos de allende las fronteras, la unidad empezó a resentirse tanto territorial como ideológicamente lo que exigió continuos esfuerzos por mantenerla y reforzar los aspectos legitimadores que hacían del emperador su garante natural. Hay que señalar entonces el desarrollo de la creencia mística en el valor intrínseco de la unidad romana. Por un lado, favorecida por las teorías de distintas escuelas filosóficas que llevaron a juristas como Ulpiano a especificar que, en lo que concernía al derecho natural, todos los hombres eran iguales: definición que justifica la política social de los Severos según la cual el princeps, que como imperator es el guardián de la paz, como *dominus* vigila un bienestar más justo de sus súbditos. Todo ello en un marco en el que el emperador es reflejo de la *providentia* divina.

Por otro la necesidad de nivelación de estatutos y privilegios que lleva al decreto de ciudadanía romana universal que contiene una expresa mención de la necesidad de rendir un culto común a la divinidad:

“Para rendir a la Majestad de los Dioses Muy Sagrados los deberes que les son debidos, con toda la magnificencia y toda la piedad requeridas, pienso que debo hacer comulgar en el culto de estos dioses a todos los extranjeros del mundo romano<sup>37</sup>.”

Resumiendo los motivos para promulgar la CA podríamos resumirlos en tres:

1) el deseo de incrementar el número de contribuyentes. Casio Dion consideraba que el objetivo de Caracalla cuando promulgó la *Constitutio* era hacer pagar este impuesto a todos, quizás esto no sea inexacto, pero seguramente es insuficiente como explicación. Además sería el motivo menos importante. El “posible aumento” de la recepción de tasas por las herencias no es muy probable puesto que los más ricos eran ya casi todos ciudadanos. Además los no ciudadanos pagaban el impuesto de capitación y otros impuestos de sus países, que ahora no pagarían.

2) De gran importancia psicológica aparece en el papiro la acción de satisfacer a los dioses por incrementar el número de sus fieles. El papiro enfatiza este motivo.

3) El más importante, el universalismo. La dinastía provenía de áreas que no eran completamente romanas o griegas: Africa en primer lugar y Siria. Además en el campo religioso se extendieron ideas universalistas: religión solar y varias clases de monoteísmo. Caracalla estaba profundamente influido por este ambiente de sincretismo religioso. Aparece con los Severos como una forma de dar al Imperio su unidad de alma, y éstos se ocupan de acelerar su progreso. El sofista Filostrato describe la expresión dogmática en la vida de Apolonio de Tiana, que escribe a petición de Julia Domna. La *Constitutio* admite a los extranjeros entre los fieles de los dioses oficiales del estado y da entrada a

<sup>37</sup> Papiro Giessen II, ed. cit., líneas 3 a 7.

estos dioses en los panteones de los extranjeros. Caracalla da el ejemplo constituyendo en Roma el templo de Serapis, sobre la colina del Quirinal, al lado del templo de Júpiter Capitolino.

Su misión imperial se le aparecía como la de un nuevo Alejandro que, fundiendo pueblos, nivelando clases, amalgamando culturas, dominando el mundo por la unidad de su poder militar, llevase las masas gigantescas de sus clientes, devotos a su *numen* y a su *maiestas*, para rendir culto a los dioses fundidos, también ellos, por la fuerza unitaria del culto solar. Ese es el *pathos* teológico-político que inspira la *Constitutio*, acto decisivo del proceso de unificación imperial que da su sello al siglo III<sup>38</sup>.

La *Constitutio* no es más que la manifestación más espectacular de una nueva actitud imperial. En la política de los Severos la cohesión del Imperio aparece a la vez como una consecuencia: así, los acontecimientos de la guerra civil de 193-197 corrigen la desigualdad entre Italia y ciertas provincias; como un medio de realizar las reformas fiscales, por ejemplo, o de consolidar el Imperio; como un fin, porque poco a poco nace una creencia mística en el valor intrínseco de la unidad romana.

La política igualitaria de los Severos responde a unas necesidades prácticas. Pero también va de acuerdo con una época que vive la decadencia de la esclavitud. Concuerta, sobre todo, con ciertas corrientes de ideas. Desde hacía tiempo, en Oriente especialmente, las sectas filosóficas y religiosas propagaban las doctrinas igualitarias. La noción de comunidad es uno de los fundamentos del estoicismo, surgido en Siria. Esta corriente orientalizante es sensible a los juristas que rodean a los severos. Y al declarar que “en lo que concierne al derecho natural, todos los hombres son iguales”, Ulpiano profundiza en la teoría y justifica la política social de los Severos. Lo que es de interés para el emperador se convierte también en su deber.

Los acontecimientos preparan la nivelación de diversos estatutos en el imperio: el papel disminuido de los italianos, por ejemplo, anuncia la supresión de sus privilegios. Las medidas fiscales, las recriminaciones de ciertas provincias, sobre todo en Oriente, hacen necesaria esta nivelación. La evolución de la sociedad y de las ideas la hacen inevitable: el sentimiento de la igualdad humana, el reclutamiento provincial de los ejércitos y el lugar que ocupan, los reinados mismos de los Severos y de las princesas sirias, dan a la distinción entre romanos y súbditos, sobre la que todavía reposa la organización del estado, un aire de supervivencia anacrónica. La adaptación de la ley a los hechos se realiza por la *Constitutio* del 212.

Si el alcance práctico del Edicto es limitado, su significación teórica es inmensa. Sin corregir ni las desigualdades de los estatutos políticos locales –relegados a su vez

---

<sup>38</sup> Sobre la CA como acto de nivelación religiosa han tratado diversos autores y sobre su relación con las ideas sincretistas y de culto solar; para D. MAGIE, *Roman Rule in Asia Minor to the End of the third Century after Christ*, Princeton, 1950 (I, p. 687 y II, pp. 1555-1556), la idea del edicto se debe más al *consilium* que al mismo emperador; esto no es imposible, pero, en todo caso, no hay incompatibilidad entre las ideas que podemos sospechar dominaban a Caracalla y el sentido histórico-político de la extensión de la ciudadanía.

al rango de anacronismos—, el emperador realiza la igualdad y la unidad de todos sus súbdito en el interior de la ciudadanía romana, de la cual afirma su trascendencia.

Pero la solidaridad política es inseparable de la comunidad religiosa, y con esta condición la unidad romana tiene el valor de una garantía. ¿Por qué esta preocupación, nacida en la época de los Severos y presente en las reformas de Diocleciano? ¿Se tiene conciencia de que la unidad romana está amenazada por las tendencias a la dislocación? ¿Está impuesta semejante política por una exigencia profunda y general de participación en la romanidad, como lo harían suponer las recriminaciones de los orientales y el deseo de las ciudades de Egipto de ser promovidas al rango de municipios? ¿Es una aplicación de las teorías jurídicas y filosóficas de los legisladores? ¿Es un concepto místico del valor en sí de la unidad de las estructuras es el marco indispensable de la unidad religiosa? Creo que los motivos de orden filosófico y religioso han ocupado un lugar esencial. Ya sea un régimen militar, partidario de la socialización, igualitario, etc., el régimen de los Severos, fue también un régimen religioso.



# ARGOS PANOPTES: ENTRE LO HUMANO Y LO DIVINO<sup>1</sup>

ROSARIO GUARINO ORTEGA  
Universidad de Murcia

Convergen en el episodio protagonizado por Argos Panoptes una serie de elementos que en nuestra opinión conviene analizar con detenimiento por la riqueza simbólica que de ellos emana<sup>2</sup>. A esta cuestión nos aplicaremos en las líneas siguientes, en las que no vamos a realizar un estudio estrictamente filológico –que, por lo demás, otros han hecho ya con gran acierto–, pese a que, como es obvio, son los textos a los que el azar ha permitido llegar hasta nosotros la base epistemológica insustituible a la hora de realizar cualquier acercamiento a las mentalidades antiguas. Buceando en su significado profundo iremos en busca de claves que nos faciliten su comprensión y arrojen algo de luz sobre aquello que permanece oculto o bien ofrezcan nuevas posibilidades interpretativas de hechos ya analizados<sup>3</sup>. Aunque no en exclusiva –pues a nuestro parecer debe ser una labor interdisciplinar–, evidentemente también al filólogo, y no en pequeño grado, compete la difícil y apasionante tarea de investigar el pasado para tratar de recomponer las piezas del puzzle cultural que nos conforma como Hombres haciendo de nosotros quienes somos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Este artículo se inserta en los proyectos FS00441/PI/04 y BFF 2001-0013 subvencionados por la Fundación Séneca de la CARM y la DGICYT respectivamente.

<sup>2</sup> Entre los muchos estudiosos que han reparado en este hecho citaré a Natale Conti, quien en el libro octavo de su *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (traducción de R. M<sup>a</sup> Iglesias Montiel y M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán, Murcia, 1988), dedica a “Io o Isis” (*sic*) el capítulo 18. Sobre el interés que la Mitología Clásica despertó en la Edad Media y el Renacimiento, palpable en las abundantísimas exégesis realizadas de las obras clásicas, da buena muestra la monografía de H. D. Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a dictionary of allegorical meanings*, London, 1998, así como la de J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, 1980 (trad. castellana de J. Aranzadi, Madrid, 1983).

<sup>3</sup> No pretendemos, claro está, descifrar ninguna clave secreta ni encontrar un significado oculto hasta ahora, sino más bien poner de relieve una vez más las múltiples posibilidades de lectura que el mito ofrece.

<sup>4</sup> Véase en este sentido el artículo de J.C. Bermejo “Mitología Clásica y Antropología”, *Habis* 29 (1998), 335-347, así como del mismo autor *El mito griego y sus interpretaciones*, Madrid, 1988, donde recoge una síntesis de las concepciones e interpretaciones modernas del mito griego. Aunque la bibliografía sobre la simbología del mito y su interpretación es abrumadora, es también digna de destacar la monografía de L. Cencillo *Los mitos. Sus mundos y su verdad*, Madrid, 1998, además de la

Con distintos nombres y apariencias aparece dentro del mito de forma recurrente la figura del centinela<sup>5</sup>. Destaca de entre ellos Argos Panoptes, el monstruo bajo cuya custodia coloca la celosa Hera a una de sus rivales, Ío, la princesa argiva dedicada a su sacerdocio, que será metamorfoseada bajo la apariencia de vaca, como es bien conocido a través de la amplia tradición mitográfica que nos ha transmitido este episodio<sup>6</sup>.

Su sobrenombre, respondiendo a la más genuina tradición griega de emplear nombres parlantes que remitan a características o cualidades distintivas de sus portadores, le hace el guardián por antonomasia. Efectivamente, Argos Panoptes, evidencia sin asomo de duda el papel que se le otorga dentro del mito<sup>7</sup>, pues es sin duda el ojo<sup>8</sup> el guardián por excelencia, ya que es el sentido de la vista el que preside tal función. En el mito es frecuente su transmutación, que siguiendo a Cirlot<sup>9</sup> puede ser de tres tipos:

- por desplazamiento (aquí situaríamos el ojo u ojos heterotópicos).
- por disminución (es el caso de los cíclopes).

---

clásica obra de G. S. Kirk *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, Madrid, 1969, y en lo que se refiere específicamente a la mitología clásica, del mismo autor, *La naturaleza de los mitos griegos*, (trad. de Isabel Méndez Lloret), Barcelona, 2002.

<sup>5</sup> Es el caso del dragón que custodia al vellocino de oro en la Cólquide, el que hace lo propio con las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, el can Cérbero, que se cuida de que se respete la frontera entre el mundo de los vivos y de los muertos, el gigante cretense Talos, o los monstruos femeninos Escila y Caribdis, entre otros muchos, que aunque comparten su función presentan características diferenciadoras en las que no nos detendremos en este lugar. Un rasgo común constituye el hecho de que terminan por ser burlados por el héroe, que al superar los peligros que encierran, o bien adquiere su acreditación como héroe, o bien la ratifica, pues es una constante el hecho de que todo héroe que se precie debe dar muestras continuas de su condición. Según la clasificación de Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (Leningrado, 1928<sup>1</sup>) responderían a la categoría de los oponentes al héroe. No son propiamente custodias, si bien vigilan que el héroe no consiga sus fines.

<sup>6</sup> Para lo relativo a fuentes y variantes, cf. el exhaustivo estudio de A. Ruiz de Elvira en *Mitología Clásica*, Madrid, 1975<sup>1</sup>, pp. 126-129, o bien su nota aclaratoria en su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, Madrid, 1990, pp. 200-201, además de W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1937, s.v., y el artículo de Th. Hadzisteliou, “Argos Panoptes. A note (Tav. LXXIII)”, *Archeologia Clasica*, Roma, 1971, 262-265, en el que la autora se centra en las representaciones iconográficas de Argos remitiendo a las fuentes literarias que las respaldan.

<sup>7</sup> No vamos a abordar las variantes en cuanto a genealogía, número de ojos, muerte o no de Argos, etc., para lo que remitimos a A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 128, así como a W. H. Roscher, *op. cit.*, s. v.

<sup>8</sup> También los ojos acarrear con frecuencia la desgracia al inoportuno observador, que de manera fortuita y accidental contempla lo que no debe ser visto, como en el caso de Acteón, que recibe el castigo inmisericorde de Ártemis; en otras ocasiones la curiosidad conduce a transgredir la prohibición divina con consecuencias igualmente nefastas, como vemos en el caso de Pandora o las Cécropides.

Cf. S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature*, Bloomington & Indianapolis, 1955, y M. Leach, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York 1949-1950.

<sup>9</sup> J.E. Cirlot, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Madrid, 1998. Al mismo autor debemos el célebre *Diccionario de Símbolos*, publicado por primera vez en inglés en 1962 con el título de *A Dictionary of Symbols* prologado por Herbert Read.

- por aumentación (el ejemplo paradigmático es precisamente el de Argos Panoptes).

El caso de Argos responde simultáneamente al primer y tercer tipo (dependiendo de las fuentes), pues forzosamente la multiplicación del órgano obliga a un heterotopismo, que no es privativo de este personaje, como tampoco lo es, obviamente, de la mitología griega<sup>10</sup>.

Pero antes de centrarnos en el papel que el ojo juega en el mito de Argos, veamos brevemente cuál es su función en otras civilizaciones. Ya en la cultura neolítica tanto de Occidente como de las grandes civilizaciones del Indo, Nilo, Tigres y Eúfrates, hacia el siglo L a. C., se le tenía en gran consideración, y se le atribuía características mágicas, emanadas de su supuesto poder.

En la India, el ojo es objeto de culto tanto en el brahmanismo como en el hinduismo. Con él está identificado el sol<sup>11</sup>, que como queda explícito en los distintos himnos de glorificación, se considera el ojo del cielo y constituye el paradigma de la organización cósmica. Es el que ve, el que da calor, el que genera la vida y destruye las tinieblas. Por otra parte Indra<sup>12</sup>, el dios del firmamento, el rey de los dioses, en cuyas manos se halla el trueno y el relámpago, y por cuya voluntad las lluvias hacen fructificar la tierra<sup>13</sup>, es representado a menudo con ojos por todo su cuerpo, y evocado en ese caso como Sahasraksha, es decir, el de los mil ojos<sup>14</sup>.

En Mesopotamia, el toro sumerio cubierto de estrellas, como la diosa Nun, o el dios Bes tachonado de ojos como la hindú Indra. Mitra, dios solar de los persas, es representado en ocasiones con múltiples ojos. Vence al toro, símbolo del inconsciente y de la noche celeste.

También en Egipto, civilización precursora de las europeas, es protagonista este órgano. El ojo de Horus<sup>15</sup> es el ojo que todo lo ve. Esto nos lleva directamente a la

<sup>10</sup> Siguiendo a Cirlot (*op. cit.*, p. 36), en todas las mitologías tenemos ejemplos de efigies dotadas de múltiples y heterotópicos miembros, como es el caso de la diosa hindú Siva o de la célebre Diana de Éfeso. En lo referente a los ojos heterotópicos, en China, la diosa Kuan Yin tiene ojos en las palmas de la mano, lo que es muestra de su acción sabia y clarividente, mientras en la religión budista los bodhisattvas actúan como mediadores entre los mortales y el reino superior. En el budismo existe además la divinidad dual tibetana Tara. La Tara blanca aparece en ocasiones con siete ojos.

<sup>11</sup> El epíteto panoptes, por otra parte, también es propio de Helio, quien debido a su delación en el célebre adulterio de Afrodita y Ares, ya recogido por Homero en la *Odisea* en el famoso canto de Demódoco, atrajo la maldición de la vengativa diosa del amor sobre su descendencia femenina.

<sup>12</sup> Que como veremos más abajo, también ha sido identificado con nuestro Argos Panoptes.

<sup>13</sup> Son evidentes los paralelismos con la figura de Zeus, el soberano de los dioses en el panteón helénico, si bien Indra tiene además funciones guerreras que lo asemejan a Ares.

<sup>14</sup> Esto es, *Myriopes*, otro de los epítetos con los que aparece mencionado Argos en las fuentes.

<sup>15</sup> También llamado ojo *udjat* o *wedjat*, al que nada escapaba. Su uso continúa siendo habitual en nuestros días, si bien no siempre se tiene conciencia de su carácter de amuleto, que ha sido reemplazado por el de mero ornamento, como indica Desmond Morris en su interesante obra *Guardianes del cuerpo. Amuletos y objetos protectores*, (trad. de Fabián Chueca), Barcelona, 2001, en la que dedica un capítulo al protagonismo del ojo como objeto protector por excelencia.

consideración del astro sol. Para los antiguos egipcios el sol y la luna representaban respectivamente los ojos derecho e izquierdo del dios halcón<sup>16</sup>. Cuando los abría se hacía la luz, y todo quedaba sumido en tinieblas en el momento en que los cerraba. El ojo de Horus constituía uno de los más importantes amuletos sagrados de la civilización egipcia, como da cuenta el hecho de que solía amparar los cuerpos de los difuntos situado en ataúdes y sarcófagos.

Son muy numerosos los museos que en todo el mundo exhiben objetos con forma de ojo<sup>17</sup> procedentes de distintas civilizaciones, lo que además de testimoniar la existencia de ídolos del ojo prueba –tal como se han encargado de demostrar distintos estudiosos (fundamentalmente antropólogos y etnólogos)– que ya en la Prehistoria tuvieron gran fuerza las creencias en el mal de ojo, y el temor ancestral a sus nefastas consecuencias justificó la exhibición de este órgano con el fin de que actuara como neutralizador de aquél. Numerosos son los textos que nos ratifican tales creencias, entre los que ocupan un lugar destacado los procedentes de la Antigüedad griega y romana, que dejaron su huella en escritores posteriores<sup>18</sup>. No podemos dejar de citar, en su papel destructor, la mirada petrificadora de la Gorgona Medusa, que conserva incluso tras su muerte a manos de Perseo.

En los ojos de Argos confluyen además del hecho de su multiplicidad, y precisamente derivada de ésta, su carácter heterotópico. Tras la muerte de Argos, sus ojos quedan immortalizados en la cola del pavo real –como homenaje de la diosa Hera a su fiel guardián que de este modo le liga para siempre al animal a ella consagrado– y es ahí donde adquieren una nueva función, la apotropaica<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> En efecto, el estudio de su iconografía ha revelado que se trata de una representación estilizada del ojo de esta ave.

<sup>17</sup> Como hace notar Morris (*op. cit.*), aún hoy en día se pueden comprar souvenirs con forma de ojo en países de todo el mundo, desde Grecia o Portugal hasta Turquía o Bali. Concretamente en Turquía el nazur bonkuk –literalmente piedra del mal de ojo– u ojo azul, es el objeto protector por excelencia, bien en forma de ojo único bien formando parte de elaborados adornos en la que se multiplica su número al tiempo que adopta diversas formas que tratan de reforzar su función benefactora, como la de herradura o mano de Fátima.

<sup>18</sup> Así la escritora Hildegard von Bingen presenta en su *Scivias* una figura enteramente cubierta de ojos –*imago undique plena oculis*, como nos refiere Victoria Cirlot en su artículo “La facultad visionaria: la figura sembrada de ojos en el *Scivias* de Hildegard von Bingen”, *Axis Mundi* 5, 20-30, 1998, en el que la estudiosa relaciona la figura con un texto del Apocalipsis (4, 6-9) que habla de los cuatro Vivientes llenos de ojos.

<sup>19</sup> Según Morris, (*op. cit.*, p. 33) en la India es habitual que en los hogares se hallen abanicos realizados con plumas de pavo real que combinan la función práctica con la apotropaica, en la creencia de que los ojos vigilan permanentemente el hogar ahuyentando a los espíritus malignos. Esta costumbre remonta según este autor a tiempos pretéritos, en que en la antigua India las personas de estirpe real eran obsequiadas en las ocasiones solemnes con grandes parasoles de plumas de pavo real como protección contra todo tipo de mal. Añade que también en China y Japón el pavo real y sus plumas son objeto de veneración, no así en Occidente, donde se las tiene por objeto de mal agüero, interpretándose los ojos de las plumas como representaciones del propio mal de ojo.

Siguiendo un principio de analogía, ya en la mitología fenicia se relacionaba el intelecto con la luz, y por oposición la ignorancia equivalía a la oscuridad. Esta metáfora se ha mantenido hasta nuestros días a través de distintas civilizaciones. En la mitología griega Prometeo<sup>20</sup>, el filántropo por excelencia, el que dota a la Humanidad de la σοφία y la τέχνη, es también quien roba el fuego –esto es, el conocimiento– a los dioses para devolverlo a los hombres, que habían sido desposeídos de aquél por seguir sus consejos en lo referente a los sacrificios a la divinidad<sup>21</sup>.

Argos Panoptes presenta concomitancias con la divinidad hindú Indra, el dios preferido de los arios –dios del firmamento, y también de las batallas–, que, como ya hemos visto, preside la mitología védica<sup>22</sup>, el cual, tras seducir a la esposa del sabio Gautama, hubo de llevar sobre su cuerpo la impronta de mil figuras de yoni<sup>23</sup> (órgano sexual femenino) que después se transformaron en ojos<sup>24</sup>, como castigo en forma de estigma obtenido por Gautama de las potestades superiores.

Como bien señala Cirlot<sup>25</sup>, el heterotopismo incide en el carácter irracional. Los ojos en las manos, el tercer ojo frontal o multitud de ojos desparramados por el cuerpo son notas comunes de los mitos asiáticos. En Grecia se invierte el signo, y las anomalías gravan con peso de inferioridad a quienes las ostentan, en coherencia con el hecho de que las divinidades griegas son idealizaciones de las cualidades humanas y representan el fin de la época de monstruos que remiten a la génesis del mundo y los seres vivos. Los cíclopes, caracterizados por su antropofagia, son además una raza impía y salvaje desconocedora de la civilización e identificada con las fuerzas primigenias. En contraste señala así mismo este autor que sólo con la iconografía cristiana, volvemos a asistir a una resurrección de los ojos desplazados como factor positivo en la imagen sagrada, y así los encontramos, por ejemplo, en las alas de los querubines.

Como indicábamos al principio, el mito de Argos Panoptes encierra una riqueza simbólica en la que merece la pena detenerse, sin que naturalmente sea esto algo privativo de este episodio concreto, sino que viene a evidenciar una vez más que el mito actúa como símbolo del pensamiento. Se ha dicho que en los mitos griegos nos hallamos frente al pensamiento crítico precursor de la lógica (misterio del universo). En cualquier caso, son varios los elementos que contribuyen a la complejidad del episodio en el que la primera mortal amada por Zeus es metamorfoseada en vaca y, tras una serie

---

<sup>20</sup> También relacionado con Ío, que se encuentra con él en su vagar tras la liberación de Argos, a su paso por el Cáucaso, donde se halla encadenado y sometido a suplicio perpetuo. Precisamente un descendiente de la decimotercera generación de la argiva, Hércules, será quien ponga fin a su cautiverio.

<sup>21</sup> Se trata, claro está, del célebre desacato de Mecona.

<sup>22</sup> Cf. Cirlot, *op. cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> Conexión simbólica que en opinión de Cirlot (*op. cit.*, p. 30) también aparece en el mito griego de Edipo, en el que el héroe se ciega como castración por haber cometido el delito de poseer a su madre Yocasta.

<sup>24</sup> Por otra parte, tanto el ojo como el sexo simboliza el origen del poder vital desde antiguo.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 38.

de avatares y la recuperación de su figura mortal, finalmente alcanza la apoteosis junto al fruto de su relación divina<sup>26</sup>.

El mito pinta a Argos dotado de fuerzas extraordinarias, vencedor de monstruos –entre ellos la temible Equidna– a la manera de Hércules, y, sobre todo, poseedor de múltiples ojos, razón por la cual Hera lo eligió para vigilar a Ío, metamorfoseada en vaca por Zeus<sup>27</sup> con el fin de hurtarla –sin éxito– a los celos de su esposa legítima. Pero Zeus, como es bien sabido, encarga a Hermes la liberación de la víctima, y bajo la apariencia de un pastor Hermes consigue adormecer al guardián con el auxilio de su música para posteriormente darle muerte.

Dadas las características de Argos no podía ser sino Hermes quien se le enfrentara. Una de los epiclesis más célebres del dios mensajero es precisamente la que se deriva de su actuación en este episodio: el argifonte<sup>28</sup>. Pero en el enfrentamiento no hay violencia. Hermes se sirve de la palabra y la música, dos esferas que domina a la perfección, y muestra su sutileza y astucia, que tan bien pone de manifiesto el *Himno homérico a Hermes*. El relato etiológico con el que, a instancias del propio Argos en Ov. *Met.* I 687 s., le transmite el origen del caramillo, sirve al poeta de Sulmona para evocar una tierna escena familiar, cual es la del padre relatando un cuento a su hijo a la hora de ir a dormir al tiempo que nos presenta a un Argos muy lejano del monstruo vencedor de monstruos.

Ante el intento de Argos de franquear el límite entre lo divino y lo humano y de impedir que se materialicen los designios de Zeus, Hermes se encarga de “recordarle” su condición mortal, mientras la diosa Hera no puede sino aportar un lenitivo al castigo que por su causa se le impone<sup>29</sup>. Hay un planteamiento vitalista. La divinidad trata de enmendar sus faltas y otorga graciosamente la inmortalidad, siquiera de forma simbólica, en justa compensación a injustos e inmerecidos tormentos. Es cierto que existe el sufrimiento, pero éste no se acepta sin más, sino que se le busca sentido.

La simbología de Argos se pone de manifiesto en distintos aspectos, entre los que destacan el carácter ctónico que algunas fuentes le otorgan<sup>30</sup> o el hecho de que pertenezca a la genealogía argiva, la primera de las stirpes humanas según la mitología griega, precisamente la misma a la que pertenece la propia Ío, el objeto de su vigilancia, quien

<sup>26</sup> Efectivamente, llegada a Egipto será venerada como Isis y su hijo Épafo identificado con Horus.

<sup>27</sup> En algunas versiones –tanto en el *Prometeo encadenado* como en *Las Suplicantes*, de Esquilo, por poner un ejemplo– es la propia Hera la artífice de la metamorfosis.

<sup>28</sup> Merece la pena destacar que Velázquez presenta en uno de sus lienzos dedicado a este episodio mítico una versión incruenta, en la que observamos a un gigantesco Argos adormecido mientras Hermes trata de escapar a hurtadillas para liberar a Ío, aún transformada en vaca, de su forzado cautiverio.

<sup>29</sup> También Ovidio nos relata en sus *Metamorfosis* (I 722ss.) cómo Hera coloca los ojos de Argos en la cola del pavo real, motivo que Rubens muestra en uno de sus lienzos, en el que aparece Juno recogiendo los ojos de Argos.

<sup>30</sup> Para las distintas versiones acerca de su genealogía, véase lo dicho en n. 6.

además de servir como sacerdotisa a la diosa Hera es también, como ya hemos dicho, la primera amada mortal de Zeus.

La estrecha relación entre lo divino (Zeus-Hermes) y lo humano (Io-Argos), que resulta impregnado de su sustancia, y transmutado por su acción, revelando cuán tenue es la frontera existente entre mortales e inmortales, y a un tiempo cuán grande es el poder de los dioses, es una constante. La petición de Argos a Hermes podría, a nuestro modo de ver, ser la metáfora del intento por parte del Hombre de aprehender lo divino, de llegar a descifrar el código secreto de la Vida y a poseer las claves de lo sobrenatural. Como en una especie de revelación divina, Hermes toca para Argos –en su condición de dios de la música–, y le relata un mito etiológico –como inventor del lenguaje–: cómo Pan inventa el caramillo, el instrumento del que se sirve para neutralizarlo. La palabra y la música se dan la mano en el *mythos*. Si Hermes es mensajero de los dioses, intermediario entre aquéllos y los hombres, se debe precisamente a esa facultad particular y privativa que posee el cilenio: es a él a quien corresponde descubrir los arcanos, instruir al Hombre. En realidad es una especie de Prometeo divino, y como tal acompaña a los mortales en su condición de Hermes *psicopompos* en su obligado tránsito al más allá, en el que adquieren definitivamente una dimensión trascendente al penetrar en el mundo de lo inmutable e infinito.

Hermes dulcifica la muerte de Argos al hacerla preceder del sopor. Con su *medicata virga*<sup>31</sup> toca los ojos del vigilante para asegurar con su refuerzo el efecto narcótico de la ejecución musical previa, y en cuanto a Ío, interviene indirectamente en su tránsito de lo animal a lo humano, y de ahí a lo divino permitiéndole romper una cadena que la une al mundo mortal, para que trascienda al inmortal<sup>32</sup>. Pero no sólo Ío alcanza la trascendencia divina. El conocimiento hace que el hombre adquiera una dimensión divina. Argos muere y al mismo tiempo se perpetúa en la cola del pavo real, conocedor de un misterio revelado por Hermes, quien probablemente le ofrece las claves precisas para liberarle de su ignorancia y posibilitarle la trascendencia, y así, transmutado para siempre en la “*cauda pavonis*”, pasa a embellecer al animal consagrado a la diosa Hera. No es gratuita la transformación de Argos, ni está exenta de simbolismo. Efectivamente, la mencionada *cauda pavonis* se encuentra estrechamente relacionada con la alquimia<sup>33</sup>, por cuanto con este nombre describían los escritores de textos alquímicos un color mezcla de rojo, azul y verde que era signo de que una sustancia se estaba

<sup>31</sup> Ov. *Met.* I 716.

<sup>32</sup> Como mencionábamos en relación con Argos, tampoco aquí faltan los obstáculos, como en el de todo iniciado. Igual que Hércules, o Psique, que del mismo modo consiguen finalmente su divinización, Ío está sometida a una serie de penalidades que tienen mucho de simbólico y de ritual, y que no es éste el momento de tratar en detalle, como tampoco la ya mencionada sincretización de Ío con Isis y la adopción del culto de la diosa egipcia en su papel maternal, el florecimiento de su culto en Roma y su asimilación por parte de los primeros cristianos con la Virgen María y el Niño.

<sup>33</sup> Con este nombre existe una publicación periódica sobre hermetismo y alquimia, fundada en 1982 por Stanton Linden, profesor en la Universidad de Washington, que aborda la influencia de estos en las artes, filosofía, religión, historia de la ciencia,...y que es editada semestralmente por la Universidad de Texas, en Austin.

transmutando en otra, de manera que, en definitiva, la cola del pavo real, y, de acuerdo con el relato mítico, los propios ojos de Argos, o bien el mismo Argos<sup>34</sup>, se convierten en símbolo de la metamorfosis por excelencia, y no de una metamorfosis cualquiera, sino de aquella que, como en la alquimia, busca de manera consciente la perfección y la inmarcesibilidad de lo eterno.

---

<sup>34</sup> Pues, como señala Ruiz de Elvira (*op. cit.*, p. 129), algunas versiones literarias –Mosco II 59, schol. Aristoph. *Av.* 102. Nonn. XII 70 y Myth. Vat. II 5– nos presentan la metamorfosis del propio Argos en pavo real.



## HELENA CONTADORA DE HISTORIAS (ODISEA IV 233-264)

HELENA GUZMÁN  
UNED (Madrid)

1. Tal vez la crítica filológica no se ha detenido a analizar con el suficiente detalle los rasgos peculiares que presenta la figura de Helena en la *Odisea*. Está muy lejos tanto del tipo que representa en la *Iliada* como del que más tarde subirá a los escenarios de la Tragedia. Ahora, en la *Odisea*, nuestra heroína ha vuelto a Esparta, a su punto de partida, al hogar que un día abandonó, y lo ha hecho en compañía de su ultrajado esposo. Este nuevo contexto supone una diferencia radical con la tensión emocional que generaba su existencia en Troya. Suele decirse que ahora se ha convertido en una modélica ama de casa, pero tampoco esto es del todo cierto. Helena en toda su historia narrativa es un personaje complejo, en el que subyace siempre una inequívoca ambigüedad, aunque a veces, como sucede en la *Odisea*, aparezca de forma menos diáfana.

Su intervención directa en el Canto IV, cuando Telémaco llega a la corte de Esparta en busca de noticias de su padre, presenta unos rasgos que merecen un análisis detenido. En un trabajo anterior<sup>1</sup> destacábamos su actuación como maga, como dispensadora de drogas que provocan el olvido, lo que en cierta medida la empareja a otros personajes femeninos odiseicos, sobre todo Circe, aunque hay otros elementos diferenciadores, en especial su intención última positiva de “alcanzar el olvido, que libera de los pesares”. Pues bien, en esa misma escena del poema Helena pasa a servirse de otro recurso, y también con la misma benefactora pretensión de hacer que los entristecidos asistentes al banquete recobren el ánimo, olvidándose de los pesares que los rodean, en especial lógicamente el joven Telémaco que, lleno de angustia, deambula por los reinos griegos a la búsqueda de noticias sobre el paradero, incluso la simple subsistencia, de su padre Odiseo. Este nuevo recurso de Helena es el relato, el contar una historia pasada, que produce deleite. Estamos, pues, ante una Helena próxima a la figura de los aedos o, de otro lado, a la función de las Sirenas. En todos esos contextos el relato se yergue como elemento central activo, aunque luego, claro está, hay diferencias en los detalles, que conviene precisar con rigor para que el cuadro resultante sea lo más preciso posible.

---

<sup>1</sup> H. Guzmán, “Helena la maga (*Odisea* IV 219-233)”, en *Ad amicam amicissime scripta*, Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés, UNED, Madrid 2005, pp. 69-76.

2. Primero es necesario concretar los componentes básicos de la intervención de la figura del aedo en los poemas homéricos, y es bien sabido que precisamente la *Odisea* nos ofrece un material inmejorable. Si analizamos con detenimiento, por ejemplo, la escena de Femio en el canto primero, podemos señalar algunos elementos caracterizadores de este tipo de escenas.

En primer lugar, la intervención del aedo tiene lugar en el contexto del banquete, donde prima la alegría de la celebración. En efecto, los pretendientes se banquetean en el palacio de Odiseo, el cierre óptimo de una situación tal es el canto y la danza (*Od.* I 150ss.):

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο  
μνηστῆρες, τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμῆλει,  
μολπή τ' ὀρχηστὺς τε· τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτός.

“Después, apenas hubieron saciado su apetito de comida y bebida, los pretendientes ocuparon su atención en otras cosas: el canto y la danza, que son, desde luego, la corona del festín<sup>2</sup>.”

Y esta situación la volvemos a encontrar en la escena del aedo Demódoco en el Canto VIII 72ss.

El contenido del canto son las hazañas de los héroes, lo que lleva implícito que la actividad es básicamente cosa de hombres, mientras que a las mujeres corresponde afanarse en el telar y la rueca. Penélope define con precisión los temas objeto del relato y sus destinatarios (I 337ss.):

“Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας  
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἄοιδοι·  
τῶν ἐν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ  
οἶνον πινόντων· ...”

“Femio, tú sabes, sí, muchas otras historias fascinantes de héroes, hazañas de hombres y de dioses, que los aedos hacen famosas. Una cualquiera de esas canta para éstos, sentado a su lado, y que ellos en silencio beban vino ...”

Y unos versos más adelante (356ss.) Telémaco lo afirma de forma más rotunda:

“ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,  
ἱστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
ἔργον ἐποιχεσθαί· μῦθος δ' ἀνδρεσσι μελήσει  
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· ...”

<sup>2</sup> Utilizo la traducción de C. García Gual, Madrid, Alianza, 2004, salvo aportaciones puntuales propias.

“Así que ve dentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca, y ordena a las criadas que se apliquen al trabajo. El relato (μῦθος) estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío ...”

Un componente central en la historia que cuenta el aedo, es el binomio deleite-sedución: el relato produce deleite (τέρπω) en los asistentes, que quedan seducidos (θέλω) por el encanto de la historia. En el pasaje arriba citado (v. 337) se habla de θελκτήρια “historias seductoras”, y unos versos más adelante (346 s.):

“μῆτερ ἐμή, τί τ’ ἄρα φρονέεις ἐρίηρον ἄοιδον  
τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὀρνυται; ...”

“Madre mía, ¿por qué ahora le impides al muy fiel aedo que nos deleite, del modo en que le impulsa su mente? ...”

Y en todo momento es claro que el poeta no altera el contenido de la historia que canta, sino que realmente es sólo Zeus el responsable de los hechos de los héroes (347 ss.):

... οὐ νύ τ’ ἄοιδοι  
αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν  
ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν ὅπως ἐθέλῃσιν ἐκάστω.

“No son en nada culpables los aedos, sino que en cierto modo es Zeus el responsable, quien da a los mortales comedores de trigo lo que quiere y como quiere, a cada uno.”

Finalmente, al menos en ocasiones, el relato que canta el aedo busca calmar la excitación negativa del momento. En la escena que venimos tomando como patrón de referencia, los pretendientes una vez más están inmersos en un estado de insolencia y alboroto en el palacio de Odiseo, deseosos de acostarse con Penélope, y Telémaco en tal situación pretende calmarlos acudiendo a la intervención del aedo (vv. 365-71):

μνηστῆρες δ’ ὁμάδησαν ἀνὰ μέγαρα σκιάοντα·  
πάντες δ’ ἠρήσαντο παρὰ λεχέεσσι κλιθῆναι.  
τοῖσι δὲ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἤρχετο μύθων·  
“μητρός ἐμῆς μνηστῆρες, ὑπέρβιον ὕβριν ἔχοντες,  
νῦν μὲν δαινύμενοι τερπώμεθα, μηδὲ βοητῶς  
ἔστω, ἐπεὶ τό γε καλὸν ἀκούμεν ἐστὶν ἄοιδου  
τοιούδ’ οἷος ὅδ’ ἐστὶ, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.

“Los pretendientes atronaron a gritos las umbrosas salas, y todos expresaron sus deseos de acostarse con ella en su lecho. A éstos se dirigió el sagaz Telémaco con estas palabras: “¡Pretendientes de mi madre, que mantenéis una soberbia insolencia! Ahora disfrutemos del banquete y que no haya alboroto,

porque es hermoso el escuchar a un aedo como éste, semejante en su voz a los dioses”.”

3. En paralelo a la función del aedo, analicemos ahora el tipo de las Sirenas en el canto XII. Estos seres mágicos también utilizan su canto para atraer a los navegantes: Circe avisa a Odiseo de lo que se va a encontrar en su camino de vuelta, y le advierte de que al pasar cerca de las Sirenas tape a sus compañeros los oídos con cera para que no las escuchen; y que si él quiere oírlas, tendrá que pedir a sus hombres que le aten al mástil de la nave y, aunque él se lo pida, no lo suelten (XII 41-44):

ὅς τις αἰδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ  
Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα  
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,  
ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν ᾠοιδῇ,

“Cualquiera que en su ignorancia se les acerca y escucha la voz de las Sirenas, a ése no le abrazarán de nuevo su mujer ni sus hijos contentos de su regreso a casa. Allí las Sirenas lo *hechizan* con su canto fascinante.”

Y unos versos más adelante (v. 52):

ὄφρα κε τερπόμενος ὅπ' ἀκούσῃς Σειρήνοισιν.

“para que puedas oír *para tu placer* la voz de las dos Sirenas.”

De otro lado, ellas le prometen, si se detiene, un agradable relato puesto que ellas conocen todo lo que pasa en la Tierra (XII 189-191):

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅς' ἐνὶ Τροίῃ εὐρεῖη  
'Αργεῖοι Τρῳῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πολυβοτείρῃ.

“Sabemos ciertamente todo cuanto en la amplia Troya penaron argivos y troyanos por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto ocurre en la tierra prolífica.”

Cifran, pues, su poder en el saber (con la repetición del verbo ἴδμεν).

En conclusión, las Sirenas poseen un canto que hechiza a los navegantes que pasan por su isla, haciéndoles olvidar su vida terrena, es decir, a sus esposas y a sus hijos, y lo consiguen mediante el recurso de contarles historias placenteras. Objetivamente estas cualidades de las Sirenas no son nefastas, podemos decir que son poco atractivas para los héroes que ansían su *nóstos* particular porque el agradable hechizo de sus voces y su canto les paraliza y les impide el regreso porque les hace olvidar, de alguna manera son

las portadoras de un Hades en vida; pero ellas no destruyen, no matan; simplemente, eso sí, entretienen hasta la muerte. Dentro del contexto narrativo de la *Odisea* son una variante nueva de ese tipo de peligro con que se va a encontrar el héroe en su camino de vuelta: una seducción placentera supone el olvido del viaje de vuelta y, por lo tanto, su fracaso.

De la tradición posterior sobre las Sirenas voy a detenerme sólo en un pasaje de Jenofonte, porque tal vez aporta una reflexión útil para nuestro posterior razonamiento sobre Helena. En el libro II de *Recuerdos de Sócrates* trata de cómo se hacen los amigos. Sócrates afirma que existen ciertos encantamientos y drogas que sirven para convertir en amigos a quienes se desee, y pone como ejemplo a las Sirenas. Su interlocutor pregunta si éste es el encantamiento con el que las Sirenas retenían a la gente de tal manera que no podían escapar de ellas, y Sócrates le contesta que no, que ellas sólo cantaban así a los más virtuosos y, además, que hay que decir las palabras adecuadas a cada uno<sup>3</sup>. Se trata, pues, de un “relato oportuno”.

4. A la luz de las consideraciones arriba descritas, el episodio de Helena aquí comentado adquiere tal vez una dimensión y un sentido más precisos.

El canto IV se abre con la celebración del banquete de bodas del hijo y la hija de Menelao. En medio de la alegría festiva llegan Telémaco y Pisístrato, el hijo de Néstor, ante el palacio del Atrida en busca de información, siguiendo las indicaciones del anciano rey de Pilos. La generosa hospitalidad de Menelao acoge a los recién llegados, haciéndolos partícipes de la celebración. Pero a partir de ese momento la alegría de la situación va a experimentar un cambio radical. En la conversación inicial entre los héroes Menelao celebra con regocijo las riquezas que le ha deparado la expedición contra Troya, pero al tiempo recuerda con tristeza el penoso regreso y, en un momento dado, se lamenta con especial énfasis del destino de Odiseo, lo que lógicamente acarrea la tristeza inmediata de Telémaco. En este momento de tensión dramática entra en escena Helena y, haciendo gala de una intuición admirable, identifica al punto al joven hijo de Odiseo, lo que Menelao aún no había conseguido —una vez más nuestra heroína se manifiesta como un personaje femenino especial; su protagonismo destacado es siempre inevitable—. Luego, a las tristezas por Odiseo se une el recuerdo nostálgico de Antíloco,

<sup>3</sup> X. *Mem.* II, 6, 10-12:

— οὐκ ἀλλὰ τοῖς ἐπ' ἀρετῇ φιλοτιμουμένοις οὕτως ἐπῆδον.

— σχεδόν τι λέγεις τοιαῦτα χρῆναι ἐκάστω ἐπάδειν, οἷα μὴ νομιεῖ ἀκούων τὸν ἐπαινοῦντα καταγελῶντα λέγειν;

— οὕτω μὲν γὰρ ἐχθίων τ' ἂν εἴη καὶ ἀπελαύνει τοὺς ἀνθρώπους ἀφ' αὐτοῦ, εἰ τὸν εἰδότα ὅτι μικρὸς τε καὶ αἰσχροὺς καὶ ἀσθενὲς ἐστὶν ἐπαινοίη λέγων ὅτι καλὸς τε καὶ μέγας καὶ ἰσχυρὸς ἐστίν.

— “No, sólo cantaban así a los que se afanaban por la virtud.”

— “¿Quieres dar a entender que hay que encantar a cada uno con palabras tales que al oírlas no vaya a creer que el recitador se está burlando de él?”

— “Sí, porque si a quien se sabe que es bajito, feo y enclenque se le elogiara diciendo que es alto, hermoso y fuerte, se haría uno más aborrecible y espantaría a la gente de sí.”

héroe griego caído ante los muros de Troya y hermano de Pisístrato el acompañante de Telémaco. Se ha pasado, pues, de la desbordante euforia del comienzo a una tristeza de la que parece que los héroes no van a poder salir.

Menelao propone dedicarse de nuevo a la cena y posponer para el día siguiente la conversación sobre Odiseo. Y en ese momento Helena adopta dos medidas que coadyuvan al olvido de la tristeza presente. Primero actúa como una maga: mediante bebedizos mágicos trata de dominar la voluntad de los comensales, como ya analizamos en el trabajo aludido al comienzo de estas páginas. Y en segundo lugar acude al poder seductor del relato, en la idea de que el recuerdo de las hazañas de Odiseo supondrá un alivio en medio de la desesperación por su ausencia. Y, así, de forma breve narra la entrada subrepticia del héroe en Troya para obtener información con la que poder acabar con la resistencia troyana.

4.1. En un primer acercamiento general vemos cómo su función de “contadora de historias” se atiene a un patrón bastante próximo al descrito para la figura del aedo o las Sirenas. También ella, dentro de un contexto de banquete, decide contar una historia que resulte placentera para los comensales (IV 238 s.):

ἦ τοι νῦν δαίνυσθε καθήμενοι ἐν μεγάροισι  
καὶ μύθοις τέρπεσθε·

“Así que ahora comed sentados en esta sala y *gozad del relato*.”

El contenido de esa historia serán hechos “notables” de Odiseo y “oportunos” a las circunstancias de los oyentes, como dirá más tarde Jenofonte de la Sirenas, que saben bien lo que tienen que contar a cada uno (vv. 238-243):

... εὐικότα γὰρ καταλέξω.  
πάντα μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
ὅσσοι 'Οδυσσῆος ταλασίφρονός εἰσιν ἄεθλοι·  
ἀλλ' οἶον τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ  
δῆμῳ ἐνὶ Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' 'Αχαιοί.

“Voy a contaros, pues, unos hechos oportunos. No podría relataros ni enumeraros todo, ¡cuántas proezas están en el haber de Odiseo! Sino ésa —¡y de qué categoría!— que él acometió y soportó como bravo guerrero en el campo troyano, donde sufristeis penalidades los aqueos.”

Y tampoco se olvida Helena de mencionar a Zeus como responsable último incluso de las hazañas de los héroes, como hacía Femio para salvaguardar la honesta fidelidad de su relato a los hechos acaecidos (vv. 236 s.):

... ἀτὰρ θεὸς ἄλλοτε ἄλλῳ  
Ζεὺς ἀγαθὸν τε κακὸν τε διδοί· δύναται γὰρ ἅπαντα·

“Pues el dios, Zeus, ora a uno ora a otro concede el bien y el mal, puesto que lo puede todo.”

Finalmente, y aunque la heroína no lo expresa de forma explícita, el contexto general nos lleva a aceptar que la finalidad última de su relato es conseguir el olvido de la tristeza que ha embargado el corazón de los comensales ante el recuerdo de Odiseo, como un nuevo recurso que añadir a la aplicación de esas drogas en la bebida unos momentos antes (v. 220 s.):

αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον,  
νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.

“Al punto vertió en el vino que bebían una droga que borraba la pena y la amargura y suscitaba olvido de todos los pesares.”

4.2. Hasta aquí es claro que Helena está desempeñando la función tradicional del “contador de historias”, en paralelo al papel de los aedos y, de otro lado y con un valor distinto, de las Sirenas. El rasgo que unifica a todos ellos es, en definitiva, el poder seductor del relato, que conduce en último extremo al olvido de los pesares que agobian al hombre, y esto en unos casos tiene un valor positivo (los aedos, Helena) y, en otros, negativo (las Sirenas).

Pero al lado de ese plano general del motivo está la perspectiva específica de la elección concreta de relato a que Helena procede, así como su versión de los hechos, lo que nos llevará a un resultado más preciso del análisis.

Nuestra heroína, lógicamente, escoge una historia en torno a Odiseo porque piensa que el recuerdo de su valentía levantará el ánimo de los comensales, entristecidos precisamente por el héroe de Ítaca. Y en concreto cuenta la entrada secreta de Odiseo dentro de los muros de Troya en busca de información. Pero su narración es curiosa. Empieza, lógicamente, describiendo la actuación del héroe, donde quedan de manifiesto sus rasgos centrales, inteligencia y valentía: se disfraza, de forma que pasa desapercibido a los troyanos; luego, intenta engañar igualmente a Helena, aunque en este punto fracasa; finalmente, tras dar muerte a numerosos troyanos, sale de la ciudad indemne llevando abundante información al campamento griego. Una actuación plenamente característica de Odiseo. Tras oírla todo el mundo quedaría entusiasmado ante la valía del héroe, precisamente ahora añorado. Así, de alguna forma la tristeza por su ausencia quedaría aliviada ante el recuerdo de su heroísmo.

Pero Helena, en medio de ese homenaje a Odiseo, no desaprovecha la oportunidad de destacar igualmente su intervención meritoria en el episodio. Así, pone énfasis en cómo el héroe griego consiguió pasar inadvertido a todos los troyanos menos a ella, y a pesar de que había intentado engañarla con su característica astucia. Luego pasa al capítulo de la complicidad con Odiseo, y en definitiva con la causa de los griegos: lo atiende, lo encubre y bajo juramento promete no revelar los planes que él ha terminado por confesarle. Finalmente, el amplio cierre de la narración se centra en ella misma:

frente a las restantes troyanas, que lloraban amargamente la dureza de la guerra, ella, sabedora de los planes futuros, se alegraba en su corazón ante el ya inminente triunfo de las armas griegas, lo que significaba el final de un penoso episodio que había empezado por culpa de Afrodita, cuando la diosa le infundió la locura de abandonar a los suyos.

Su intervención en esta escena es un nuevo ejemplo de la complejidad de nuestra heroína, en permanente tensión entre el contexto griego y el troyano, como ya quedaba bien destacado en la *Iliada*.

4.3. A la luz del análisis realizado, podríamos proceder a algunas reflexiones generales. En la escena comentada asistimos a una intervención de Helena en la que adopta el papel de esos personajes contadores de historias, con las que se persigue deleitar a la concurrencia a fin de conseguir el olvido, lo que va a suponer un alivio en las preocupaciones que agobian a los oyentes. Pero en este caso la puesta en práctica del recurso corre a cargo de una mujer, lo que supone una diferencia tajante con el mundo aséptico de los aedos pero un acercamiento al de las Sirenas, de las que a su vez se diferencia en su intención positiva. E igualmente importante es la narración en primera persona, como participante en la acción que ahora se cuenta, lo que abre la puerta a una intencionalidad más concreta, de forma que el relato se vuelve un punto tendencioso.



## EL CODEX AREVALIANUS DEL CARMEN PASCHALE DE SEDULIO\*

M<sup>a</sup> DOLORES HERNÁNDEZ MAYOR  
Universidad de Murcia

El jesuita Faustino Arévalo, representante del neohumanismo cristiano del siglo XVIII, siguiendo el mismo método mostrado en sus ediciones de los poetas cristianos Prudencio<sup>1</sup>, Draconcio<sup>2</sup> y Juvenco<sup>3</sup>, y coherente con su propósito de revalorizar y dotar de justo reconocimiento la producción literaria de los poetas cristianos<sup>4</sup>, realiza una edición de las obras del poeta Sedulio<sup>5</sup>. Comienza ésta con una extensa monografía (*Prolegomena*) distribuida en ocho capítulos, y acompaña el texto del autor de abundantes notas (*Scholia*) y, además, de unos “Apéndices”<sup>6</sup>.

---

\* Este trabajo se inserta en el Proyecto DGES PB98-0393.

<sup>1</sup> F. Arévalo, *M. Aurelii Clementis Prudentii V. C. Carmina*, Roma, apud Antonium Fulgonium, 1788-1789 (2 vols).

<sup>2</sup> F. Arévalo, *Dracontii Poetae Christiani saeculi IV carmina*, Roma, apud Antonium Fulgonium, 1791.

<sup>3</sup> F. Arévalo, *C. Vetii Aquilini Iuueni Presbyteri Hispani Historiae Evangelicae libri IV. Eiusdem carmina dubia aut supposita*, Roma, apud Antonium Fulgonium, 1792.

<sup>4</sup> Es, entre otras razones, esta defensa de lo “hispano” lo que anima al exiliado jesuita a realizar sus trabajos literarios. En el ambiente cultural de la Italia de finales del siglo XVIII se exaltaba el valor de la producción itálica, censurando las obras de los poetas hispanos, en tanto que eran vistas como causa de la degradación de la lengua latina. Cf. M. Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos: españoles, hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1966.

<sup>5</sup> F. Arévalo, *Caelii Sedulii opera omnia ad mss. codd. Vaticanos, aliosque et ad veteres editiones recognita*, Roma, apud Antonium Fulgonium, 1794.

<sup>6</sup> En nuestra tesis titulada *Aportaciones de F. Arévalo a la edición de Sedulio*, Murcia (2005), nos ocupamos del estudio de esta edición, centrándonos sobre todo en el libro primero del *Carmen Paschale*. Nos detenemos en el análisis del método del editor y valoramos sus aportaciones: Arévalo realiza la edición del texto seduliano sobre todo a partir de los manuscritos vaticanos. Merecen destacarse (entre otros aspectos) las razones que llevan a Arévalo a editar la obra de este poeta no hispano: Sedulio es considerado el mejor continuador e imitador del hispano Juvenco, además de ser considerados sus versos muy útiles en esos *calamitosa tempora*. Cf. F. Arévalo (1794) *op. cit.*, pp. 3-18.

La labor del jesuita Arévalo, tanto a propósito de la edición de Sedulio, como del resto de sus trabajos, fue valorada de modo muy positivo<sup>7</sup>. En especial, por lo que respecta a la edición de Sedulio, debemos recordar que la actual edición canónica de este autor (I. Huemer, *Sedulii opera omnia*, Viena, CSEL, 1885) se sirve indiscutiblemente de la edición arevaliana, como demuestra la colación de ciertos códices que Huemer denomina *codices Arevalii*<sup>8</sup>. Igualmente, la edición realizada por Looshorn (Munich, 1879), como indica su título (*Coelii Sedulii opera, recensita ad fidem codicum manuscritorum Monacensium et editionis ab Arevalo Romae MDCCXCIV vulgatae*), toma como base la edición de Arévalo, añadiendo a las lecturas de los códices utilizados por el jesuita las de otros códices que Arévalo no pudo cotejar, los *monacenses*.

Preocupa especialmente a Arévalo la correcta fijación del texto de Sedulio<sup>9</sup>. Animado por el deseo de contar con el mayor número posible de códices que le ayudaran a establecer el texto más fiable del poeta cristiano, sabemos que adquiere Arévalo un manuscrito de la obra de Sedulio, como él mismo nos dice en su edición<sup>10</sup>, manuscrito que viene a engrosar la lista de códices de los que el jesuita se sirve directamente para determinar su texto del poeta<sup>11</sup>, y al cual alude a lo largo de su edición como *meus codex*<sup>12</sup>. Este manuscrito no ha sido utilizado por ningún editor posterior a Arévalo: no es colacionado por Huemer, pese a que en el aparato crítico de su edición remita el editor austriaco a las lecturas de un *cod. Arev.* que —sabemos— coincide con el que aquí nos ocupa. Recoge Huemer sólo unas pocas lecturas de ese *codex Arevalii*, pocas —decimos— si observamos la cantidad que de ellas ofrece Arévalo en sus *Scholia*, como

<sup>7</sup> Cf. M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 8 vols. (1963<sup>2</sup>), vol. I, p. 15: “(...) el P. Faustino, que hizo ediciones verdaderamente clásicas de las obras de S. Isidoro, de los poetas cristianos primitivos (Juvenco, Prudencio, Sedulio, Draconcio) y de la *Himnodia Hispanica*, ilustrándolas con prolegómenos doctísimos que están al nivel de la mejor crítica de su tiempo y no desdicen del nuestro”. Recordamos también que las ediciones arevalianas de poetas cristianos y la de San Isidoro fueron incluidas en la *Patrologia Latina* (1844-1864) de Migne: Prudencio (PL 59: 567-1078 y PL 60: 10-596), Draconcio en PL 60: 595-1104, Juvenco y Sedulio ocupan el volumen 19 de PL, e Isidoro los volúmenes 81-84.

<sup>8</sup> Cf. I. Huemer, *Sedulii opera omnia*, Viena, CSEL, 1885, pp. xx-xxii.

<sup>9</sup> F. Arévalo (1794) *op. cit.*, p. 129: *Opus igitur, laborque praecipuus huius editionis est veram scripturam e mss. eruere, et constituere.*

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 50: *Alium codicem chartaceum Sedulii habeo, quem mihi non multis ante annis comparavi, saeculo XV ineunte scriptum.*

<sup>11</sup> Y que son un total de catorce manuscritos: once vaticanos, uno del *Collegium Romanum*, otro de la Biblioteca Angélica y otro de la *Domus Albania*, todos manuscritos romanos. A ellos hay que sumar gran cantidad de códices cuyas lecturas conoce indirectamente a partir de catálogos de manuscritos, como el de I. Pasinus - A. Rivautella - F. Berta, *Codices Manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti*, Turín, ex typographia regia, 1749, o el de B. Montfaucon, *Biblioteca bibliothecarum manuscriptorum nova*, París, apud Briasson, 1739. Cf. F. Arévalo (1794), *op. cit.*, pp. 39-58, *Caput III: Codices manu scripti Sedulii recensentur.*

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 51: *Hunc igitur codicem intelligo, quum “meum codicem” nomino.* En las notas al texto, en los *Scholia*, predomina la alusión a él simplemente como *meus* (en nominativo) o *meo* (en ablativo).

veremos a continuación. Tampoco es mencionado este códice en el reciente catálogo de manuscritos de Sedulio, elaborado por Springer<sup>13</sup>. Desde luego, nada sabemos de este códice en fecha posterior a Arévalo, y podemos asegurar que no se puede identificar con ninguno de los códices colacionados por los editores posteriores. Aunque permanece perdido, pensamos que quizá se encuentre en España, donde el jesuita pudo traerlo a su regreso de Roma<sup>14</sup>.

Por las informaciones y *lectiones* que de él ofrece Arévalo nos llamó la atención este códice. Al considerarlo perdido, nos dispusimos a “reconstruirlo” a partir de las noticias aportadas por Arévalo<sup>15</sup>; la atenta lectura de la edición arevaliana nos lo ha permitido en la medida de lo posible. Nuestro autor describe el códice en el capítulo tercero de los Prolegómenos (pp. 50-51)<sup>16</sup>, pero más relevantes nos parecen las alusiones a él en los *Scholia* del texto, donde señala las *lectiones* de dicho manuscrito a la vez que ofrece otras informaciones<sup>17</sup>.

En nuestra reconstrucción comenzamos por asignarle una letra: aludimos a este códice con la letra *W*, ya que ésta no es asignada por Huemer a ninguno de los códices sedulianos. *W* es —como informa Arévalo— un códice de papel (*chartaceus*), de principios del siglo XV. Incluía el texto del *Carmen Paschale*, la *Elegia* y el *Hymnus* de Sedulio, a lo que se añadían los *Remedia amoris* de Ovidio y la *Batrachomyomachia* en versión latina, obras que precedían al texto de Sedulio. Tras la obra seduliana aparecía una miscelánea de obras sagradas y profanas, entre la que se incluían textos de Estacio, Calpurnio, Propercio y Claudiano.

Informa Arévalo de que el *Carmen Paschale* se iniciaba en su códice en el verso 45 del libro primero, lo que explica la ausencia de alusiones a él en los *Scholia* arevalianos

<sup>13</sup> C. P. E. Springer, *The manuscript of Sedulius: a provisional handbook*, Philadelphia, Am. Philos. Soc., 1995.

<sup>14</sup> En Septiembre de 1815, al poco tiempo de restablecerse la Compañía de Jesús, Arévalo regresó a España. En el Colegio de Loyola (Pamplona) residió la mayor parte de sus años restantes, ejerciendo de Rector y Maestro de novicios. Cf. R. Olacoea, “El Cardenal Lorenzana y los exjesuitas (Arévalo, Masdeu, Luengo, Bolgeni). Cartas del P. Faustino al Cardenal Lorenzana (1793-6)”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. LI, Roma, 1982, pp. 80-158. En el Archivo de Loyola permanecen aún hoy los “Papeles de Arévalo”, pero nuestra búsqueda de este *codex* entre ellos ha sido infructuosa.

<sup>15</sup> A ello hemos dedicado nuestra Memoria de Licenciatura, defendida en la Universidad de Murcia, cf. M. D. Hernández Mayor, *Un nuevo manuscrito del ‘Carmen Paschale’ de Sedulio*, Murcia, 2004. Remitimos a este trabajo para ulteriores detalles acerca de cuestiones sólo esbozadas aquí, y de otras silenciadas por razones de espacio.

<sup>16</sup> También en el primer capítulo de los Prolegómenos recuerda la *subscriptio* de este manuscrito, que dice así: *Sedulius poeta, consulibus Theodosio, et Valentiniano, in Italia philosophiam didicit. Inde ad fidem catholicam conversus, a Macedonio presbytero baptizatus est, et in Achaia profectus librum hunc contra errorem, et in christiana fidei commendationem carmine composuit*. Cf. F. Arévalo (1794) *op. cit.*, p. 6.

<sup>17</sup> Como por ejemplo los capítulos que, al margen, indicaban el argumento temático del poema; así *Dominus in forma ignis super rubro* (*carm. pasch.* I, 127) o *Magi stellam sequuntur* (*carm. pasch.* II, 89).

hasta ese verso, y nos permite deducir que no incluía la *Epistula ad Macedonium* que habitualmente precedía al texto del *Carmen Paschale* en los manuscritos. El final del texto de Sedulio también aparecía mutilado, pues en la nota al verso *carm. pasch. V, 382*<sup>18</sup> informa Arévalo de la ausencia de los versos V, 382-436, falta que hace suponer la pérdida de un folio. Otras omisiones de versos que cabe advertir en *W* son las de los versos II, 105-163, debido, sin duda también, a la pérdida de un folio (como dice el mismo Arévalo)<sup>19</sup>. Otros versos concretos que no aparecen en *W* por haber sido considerados espurios, o por no estar presentes tampoco en los manuscritos que sirvieron de modelo a *W*, son los versos del *carm. pasch. I, 213* (*Ecce etenim sceleri scelus addidit ira furentis*)<sup>20</sup> y *carm. pasch. V, 151* (*Auctor lucis erat iussus qui sumere mortem*)<sup>21</sup>, que tampoco se encuentran en otros códices arevalianos<sup>22</sup>. El código *W* presenta también versos añadidos, así *carm. pasch. I, 262bis* (*Humida vis siccum dispergat in aera numen*) y *carm. pasch. IV, 309* (*Cui sanctus semper conregat Spiritus aequus*)<sup>23</sup>; a continuación de *carm. pasch. III, 272* se podían leer en *W* doce versos añadidos, procedentes de Venancio Fortunato, *Mart. 1, 14-25*<sup>24</sup>. Por tanto, el texto del *Carmen Paschale* que *W* contenía era el comprendido entre I, 45 y V, 438, con las omisiones de los versos I, 213; II, 105-163, y finalmente V, 151 y los comprendidos entre V, 382-436. Con respecto a la edición canónica de Huemer, *W* añade los versos I, 262bis; los doce versos de Venancio Fortunato tras III, 273, y por último, el verso IV, 309.

En cuanto a la distribución en libros, el texto del *Carmen Paschale* aparece dividido en cuatro libros, frente a los cinco tradicionales y que edita el propio Arévalo. La división que presenta el código *W* une en un solo libro, en el llamado segundo, los que en otros códices aparecen como libros segundo y tercero<sup>25</sup>. En otro orden de cosas es evidente que el texto del *Carmen Paschale* que presenta *W* parte de otro que presentaba

<sup>18</sup> Recordamos que mantenemos la numeración y citamos el texto de Sedulio según la edición de I. Huemer, *op. cit.*

<sup>19</sup> F. Arévalo (1794) *op. cit.*, p. 210: *Hic versus, et alii sequentes usque ad v. 163 deerant in codice meo; avulsum scilicet erat unum folium.*

<sup>20</sup> Según Huemer este verso *om. codd. praeter E Reg. 1 Y Z<sup>2</sup> f (in mg.), additus est in V manu rec. in O adscriptus in fine paginae et in D Reg. 2 ad marginem, cf. Pros.*

<sup>21</sup> Indica Huemer que este verso lo omite el código que él llama *A*.

<sup>22</sup> Según Arévalo, el verso I, 213 falta en los códices que llama *Alb., Ang., Cant., Reg. 4, Reg. 5, Rom., Urb. y Vat. 2*. El verso V, 151 faltaba en el manuscrito *Alm.*, a cuyo margen se añadió posteriormente. La omisión de este verso se debe a la anáfora y paralelismo con el verso precedente: *Auctor mortis erat, iussus qui sumere lucem.*

<sup>23</sup> Añade Huemer que ese verso está presente *in DG<sup>2</sup> O Ott. 2 codd. Arntz. Arev. (in mg) Spir. Poelm. Fabr.*

<sup>24</sup> Explica Arévalo que el copista de *W* pudo insertar esos versos quizás porque en ellos se leía el elogio de Sedulio, tras el de Juvenco, *cf. F. Arévalo (1794) op. cit.*, p. 266.

<sup>25</sup> Informa Arévalo de que tampoco los manuscritos que él llama *Rom. y Vat. 2* ofrecían división alguna entre los libros segundo y tercero. Para conocer las distintas propuestas de los manuscritos arevalianos en cuanto a la división de libros del *Carmen Paschale*, *cf. M. D. Hernández Mayor, "La división de libros en el Carmen Paschale de Sedulio", La Filología Latina. Mil años más. Actas IV Congr. SELAT, P. P. Conde - I. Velázquez (eds.), Madrid, 2005, pp. 1071-87.*

algunas glosas, pues ciertas variantes de lectura no parecen ser otra cosa que el resultado de incorporar equivocadamente al texto las *diversae lectiones* que se encontraban en el manuscrito del que se hacía la copia; así sucede, por ejemplo, en el verso 119 del libro primero<sup>26</sup>.

En fin, a partir de las notas de Arévalo en los *Scholia* puede reconstruirse el texto que ofrecía este manuscrito *W*. Para lograr dicha reconstrucción hemos debido conceder absoluta credibilidad a las palabras de Arévalo, pues la única fuente con la que contamos para reconstruir *W* es su información. Suponemos también que en aquellos casos donde Arévalo no señala ninguna lectura de *W*, el texto de dicho códice coincidía con el editado por Arévalo<sup>27</sup>. Citamos a continuación las *lectiones* de *W* (en primer lugar) en oposición a las editadas por Arévalo (en segundo):

**Libro I**, 47 profani : profanis 57 adeptis : adeptis 74 gravida : rapida 77 revocari : renovari 87 nominante : dominante 98 paucos : aliquos 110 Cum ... viro. Gelidi : Quum ... viro, gelidi 128 ardore : ardere 129 videns : vivens 135 reddit : redit 135 vigoris : rigoris 146 ferens : regens 151 dapes [et] : dapes, et 151 nubibus : imbris 152 inexhaustis : in exustis 156 manavit : cucurrit 161 rudendi : rudenti 165 retinere : frenare 166 Plena : Pigra 169 promisso : praemisso 174 Tunc : Nunc 177 Plurima : Plura 195 Depositus : Depositum 201 traduntur : truduntur 202 urente : audente 230 abstulit : distulit 231 volucrumque : volucres 236 ritusque : rictusque 242 fana : vana 243 scalpunt : sculpunt 244 ea : et 253 Officio : Officium 254 demersus : demissus 256 Hoc : Nec 260 latices : laticem 261 Nec ... nec : Non ... ne 270 si scissa : si caesa 278 ne per : neu per 284 ope : opem 308 parenti : parentis 331 Ille : Hic 338 cantat : clamat 339 intrat : intret 340 ianua? : ianua 345 propriae sedes, cuius tu : proprias sedes, huius mihi 348 cinis : civis 357 sacerdotii : sacerdotis.

**Libro II**, 3 portavit : potarat 25 mandare : mandere 65 Numine ab : Numen, et 70 creator : creatus 74 summumque : saevumque 79 terrae : posse 81 alens : habens 82 tecta<sup>var. lect.</sup> : tractat 86 numina : nomina 97 vitae [est] : vitae est 165 quid : quia 166 fluminei ... lavacri : flumineum ... lavacrum 173 ubi : ibi 181 saxa : saxeae 197 soli et : et soli 204 delapsus : demissus 210 rectae : erectae 214 at : sed 215 confusus : confossus 216 Dominum, Deumque : Dominumque, Deumque 229 Nam sibi stulta ... et infigit : Namque stulta ... et infima 231 Tunc : Quin 237 Pater noster, qui es in caelo : Qui dominum caeli patrem memoramus 244 ubique Deus : ubi Dominus 245 corpore : pectore 249 iam iam quoque : iam,

<sup>26</sup> El códice *W* presentaba, como última palabra de ese verso (según edita Arévalo *Auxilio ventura docet, quod sanguine fuso*), el término *Christi*, difícil de mantener por el sentido. Comenta Arévalo que *Christi* es en realidad una parte de la glosa completa *-caro Christi-* que explicaba el término *agnus* del verso siguiente. Cf. F. Arévalo (1794) *op. cit.*, p. 167.

<sup>27</sup> Así hemos comprobado que sucede también con respecto al resto de códices manejados por Arévalo, los cuales hemos podido cotejar en nuestras estancias de investigación en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en otras bibliotecas de Roma.

iamque 252 Aeternus : Continuus 267 namque Dei : nam Domini 275 illum : ullum 276 atque : inque 285 Ex : Ab 288 cupiamus : cupimus 294 gradientur : gradiatur.

**Libro III**, 9 colenda : colona 10 fructiferans : fructificans 21 quia ... nota : qui ... nata 26 medio : mediae 29 at : ut 38 Ingens : Igneus 40 rapidas : rabidas 94 dimissis : demissis 96 confirmat : mundavit 116 fluorem : cruorem 125 Sanavit : Damnavit 144 clamore : clamare 146 tuum est : tutum [est] 147 clarum est cognoscere / novisse<sup>var. lect.</sup> : sanum est cognosse 150 fulsere<sup>var. lect.</sup> : micuere 156 Dominus contraria : Deus in contraria 159 totosque : totisque 160 expellite : excludite 185 damnaret : damnarat 192 Quique : Quodque 197 Moribus : Sordibus 198 Vmbraque : Verbaque 198 lucem : lumen 200 sed curva : incurva 203 lavat : levat 203 menses : messes 216 replent : replerunt 224 [Per]Turba[ta] labrantem iacebat : Torva laborantem iactabat 229 calce / calle<sup>var. lect.</sup> : calle 232 dextera : dextra 236 Ganezar : Genesar 238 modderetur : mederetur 260 Nutrierat geminata fames : Nutribat geminanda fames 262 Tunc : Qua 266 illi : illic 271 ut : ubi 285 clarumque : et clarum 298 ait : unus 302 utroque : utrumque 310 corpore : carpere 316 auri : aurei 321 Regni caelestis : Caelestis regni 327 et : ut 336 Econtra / E contra : At contra.

**Libro IV**, 1 iste : item 8 Qui : Nam 23 qui ferre : quicumque 33 lumina : munera 35 cuncta : cunctata 43 revertens : reversus 70 Tergere nec sacras : Nec tergere sacras 75 malo : mali 86 quis : qui 99 Quumque : Dumque 102 nec : non 104 Ad tactum<sup>var. lect.</sup> : Attactu 112 in Simonis alno : Simonis in alno 113 firmabit : firmabat 116 dimitti : demitti 128 et ferri : efferri 135 residens : residensque 145 Daemoniaco : Daemonico 157 inimica : inimicae 158 virtuti : virtutis 165 plerique : plerumque 176 aquis : aquae 188 locum : lacum 188 lymphatica linquit : lymphata reliquit 193 turparat : turpabat 216 negaret : negarit 225 alat / erat<sup>var. lect.</sup> : erat 232 Praecipiat : Percipiat 233 Quumque : Dumque 240 ex : e 242 fugiens : feriens 243 evelere : vellere 244 qui in lumine : qui [in] lumine 247 salutem : solutam 256 clausta : claustra 260 totus : fatus 265 defectibus : de foetibus 268 De : Ex 269 foetibus : fontibus 280 Christus : Christum 303 Insolido : In solido 305 omnis : unquam.

**Libro V**, 2 Dominus : Domini 16 generare : generasse 17 response dato : responsa daret 20 pro munere : per munera 28 vela : illa 43 Tantum idem : Tantumdem 44 Argento : Argenti 46 aethrem : aethram 47 iam : enim 48 pro fuso : fuso pro 53 torpere : torpore 55 homo : humo 59 Iudas : audax 62 Primus et : Praevius 63 minantem : minacem 64 Commoves : Quum moveas 71 vocaret : vacaret 78 quemquam : cuiquam 82 praedicando : praedicendo 85 hac : hoc 89 sua : sui 96 novisse / meminisse<sup>var. lect.</sup> : movisse 108 cecinit gallus : gallus cecinit 109 redire : rediere 119 In casum, ... pretii : Incassum ... pretium 121 tetro : tetro 122 dimersa : demersa 124 gemina : germina 128 percurreret : praecurreret 131 in : ab 132 Levior : Lenior 142 dixerit : dixerat 153 membra : terga 155 perisset<sup>var. lect.</sup> : periret 156 flax : falx 170 quia : quod 171 vacuum, [leve] moxque : vacuum, leve: moxque 184 violentiaque : violentaque 185 panem : poenam 190 colligat

: colligit 192 labuntur sidera : lambuntur sidere 196 quia rex est hic iudaeorum :  
 Hic est rex iudaeorum 197 vacat : vacet 201 necaret : vetaret 204 tamen est :  
 quamvis 216 mordebat : lacerabat 226 antiquus : antiquum 234 tenuere : texere  
 251 nec : non 287 atque : eque 294 mentes : tenues 313 dependis opes : deperdis  
 opus 319 ostendit : quum dicit 321 triumphi : trophaei 325 virtute : vacuumque  
 330 minaci : minacem 334 retinens : retinet 359 perspicuo : conspicuo 365 con-  
 vivia : conviva 369 diversis : diversi 375 apostolicae : apostolicae.

Como puede verse, el número de variantes de lectura que ofrecía *W* con respecto al texto del *Carmen Paschale* editado por Arévalo es realmente significativo, muchas más sin duda de las que recoge Huemer<sup>28</sup>. La cantidad y la exclusividad de las mismas son los aspectos que más interés parecen haber despertado en el editor<sup>29</sup>. Las variantes de *W* son realmente de naturaleza muy variada. Algunas tienen su origen en glosas que fueron incorporadas al texto (como ya dijimos a propósito de I, 119), otras parecen explicarse por metátesis de orden (*Regni caelestis* III, 321 o *pro fuso* V, 48), pero sobre todo las hay que se deben a errores nacidos de la mala lectura del modelo (por ejemplo en I, 57; I, 242; III, 203; IV, 188, etc.).

Aunque Arévalo no suele realizar comentarios a las lecturas de su manuscrito, sí advertimos que en ocasiones expresa juicios de valor, habitualmente negativos, acerca de las *lectiones* de *W*, como por ejemplo, en la nota al verso I, 129: *Meus "videns" male pro "vivens"*. Otros adverbios y expresiones de que se sirve a este respecto son *corrupte* (II, 229; III, 198, 203, 224; IV, 35, 256; V, 17, 28, 119, 121, 124, 156, 185), *mendose* (III, 146, 197, 216; IV, 1, 269; V, 64), *nullo sensu* (II, 79, 244; III, 156), *perperam* (I, 152; III, 147), *minus bene* (III, 21; V, 47), *vitiose* (II, 181), *non bene* (III, 38), etc. Y es que son muchas las lecturas de *W* "incorrectas" a ojos de Arévalo por varios motivos, aunque el editor establece como causa principal el descuido y negligencia de los copistas<sup>30</sup>, junto al desconocimiento de la lengua latina o la carencia de conocimientos suficientes para poder descifrar la escritura del modelo.

<sup>28</sup> Y que son una veintena: III, 10, 21, 38, 116, 125, 144, 156, 160, 192, 203, 229, 260, 298 y 302. Del libro cuarto recuerda únicamente la del verso 242, y en el libro quinto, las lecturas a los versos 59, 63, 321, 334 y 359. Como puede verse, omite toda lectura de *W* en los libros primero y segundo del *Carmen Paschale*.

<sup>29</sup> F. Arévalo (1794) *op. cit.*, p. 51: (...) *sed plures tamen occurrunt variae lectiones notatu dignae, neque alibi facile reperiendae*.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 51: *Sedulii carmina exscriptoris negligentia parum correcta sunt (...)*. Véase el ejemplo que señala Arévalo, *ibid.* pp. 108-109: *Etsi enim dubitari non potest, quin multi mala fide (...) exemplaria mss. adulteraverint, tamen saepius, ut ego puto, id contigit aut ex ignorantia, aut ex praeiudicata opinione. (...) In monasteriis iuvenes plerumque, in scientiis non plene versatos, muneri scribendi destinatos fuisse, qui etiam importune festinabant, ut quantocius ad umbilicum libri pervenirent. In cod. Vat. Reg. 245, (...) librarius pueriliter scripsit: "explicit, explicat: ludere scriptor. Eat"*.

El descuido que Arévalo advierte en la mano del copista de *W* se manifiesta en variantes de lectura, que como ya decía él, raramente aparecían en otros códices. Por una parte podemos individualizar en *W* un grupo de *variae lectiones* motivadas por la confusión o alteración de algunas de sus letras; sirvan de ejemplo las variantes *civis / cinis* (I, 348), *clamore / clamare* (III, 144), *totus / fotus* (IV, 260) o *vocaret / vacaret* (V, 71). Estos errores parecen inducirnos a creer que la escritura del modelo que servía de copia a *W* podía corresponder a una escritura en carácter gótico, pues en efecto, en ese estilo, las grafías *n / u* así como las vocales *o / a* y otras, podían mover a confusión.

El mal conocimiento de la lengua latina por parte del escriba de *W* queda patente en ciertas variantes donde el cambio de una letra daba lugar a una lectura que, gráficamente variaba poco, pero en la que el sentido era claramente distinto, como sucede con *adep-tis* (I, 57), *revocari* (I, 77), *nominante* (I, 87), *ardore* (I, 128), *videns* (I, 129), *vigoris* (I, 135), *rudendi* (I, 161), *numina* (II, 86), etc. Algunas de estas variantes pueden ser explicadas por error en la resolución de una abreviatura, como *quid* (II, 165), *Quique* (III, 192), *replent* (III, 216), *plerique* (IV, 165) *turparat* (IV, 193), *Praecipiat* (IV, 232), *iam* (V, 47), etc. A esto cabría añadir la dificultad que entrañaba la costumbre de omitir la letra inicial del capítulo, párrafo o verso, la cual sería dibujada posteriormente por otra persona, razón que explica el origen de variantes como *Tunc* (I, 174), *Hoc* (I, 256), *Sanavit* (III, 125), *Moribus* (III, 197), *Vmbraque* (III, 198), *Econtra* (III, 336) y *Quum-que* (IV, 99). Aparecen también en *W* lecturas que en realidad no son más que errores derivados de una incorrecta separación de las palabras, como *inexhaustis* (I, 152), *sed curva* (III, 200), *et ferri* (IV, 128), *defectibus* (IV, 265), *Insolido* (IV, 303), *Tantum idem* (V, 43), *Commoves* (V, 64), etc.

La inclusión de glosas en el cuerpo del texto de *W* explica ciertas variantes textuales, como *Aeternus* en II, 252, frente a la lectura común *Continuus*; también *confirmat* (III, 96) parece ser una glosa de la lectura *mundavit*, o finalmente *mordebat* (V, 216) una posible glosa de *lacerabat*. La presencia en *W* de glosas y *diversae lectiones* al margen queda testimoniada por Arévalo, quien indica ocasionalmente, las dos lecturas que ofrecía *W* en un único *locus criticus*<sup>31</sup>.

Tal cantidad de *variae lectiones* son estimadas por Arévalo, como decíamos, por su exclusividad y rareza, no por su valor como lecturas correctas. El recuento de ocasiones exactas en que Arévalo menciona lecturas de *W*, valorando a continuación su corrección o error no deja lugar a dudas: más de 200 lecturas de *W* le parecen a Arévalo incorrectas, dicho explícitamente por él, frente a unas treinta, presentes en ese códice (pero también en otros), que considera que pueden ser aceptadas finalmente en el texto

<sup>31</sup> Dichas lecturas al margen, glosas, o segundas escrituras que ofrecía *W* han quedado reflejadas *supra*, señaladas a través de la abreviatura *var. lect.* Por ejemplo, en la nota a *carm. pasch.* III, 229 dice Arévalo *Meus in contextu "calce", ad marg. calle, quod retinendum.*



que edita<sup>32</sup>. Sólo una lectura de ellas es ofrecida –si atendemos a la información dada por Arévalo– únicamente por el manuscrito *W*: la lectura *tantae* (V, 132) variante de *tanto*, que es la *lectio communis*. Pero la lectura *tantae* no era exclusiva del manuscrito de *W*, como Arévalo parece querer dar a entender, pues en la anterior edición seduliana de Arntzenius<sup>33</sup> indicaba ya aquel editor que *tantae* era ofrecida por otras *membranae*, aunque no precisaba cuáles<sup>34</sup>. Es ésta una de las pocas ocasiones en que Arévalo se aparta de la *lectio communis*, prefiriendo la variante ofrecida por su manuscrito. Como es normal en su método de trabajo, lamentamos no contar con la exposición de ninguna razón o explicación que motive dicha aceptación.

Tampoco interesa a Arévalo la filiación de los códices, aunque a partir de los errores comunes señalados entre *W* y otros manuscritos<sup>35</sup>, ha sido posible acercarse, en cierta medida, a una posible filiación de este códice. La datación asignada por Arévalo a *W* (*saeculo XV ineunte scriptus*) explica las coincidencias de errores únicos entre *W* y manuscritos tardíos, pero también son significativas las coincidencias de lecturas que *W* demuestra tener, de modo exclusivo, con manuscritos más antiguos. Como decimos, el manuscrito *W* fue copiado a inicios del siglo XV, lo que puede explicar la cercanía a otras lecturas propias de los códices de ese tiempo, como los que el editor llama *Ott.* 2 (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 36) y *Rom.* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Vittorio Emanuele, 952 [262]), códices ambos del siglo XV. Con el primero de ellos coincide *W* en las lecturas de los versos I, 236 (*ritusque*), I, 340 (*ianua?*) y IV, 232 (*Praecipiat*), mientras que con el manuscrito *Rom.* coincide *W* en las lecturas *rapidas* (III, 40), *qui in lumine* (IV, 244), *violentiaque* (V, 184) y *diversis* (V, 369). Por otra parte, *W* parece remontarse a una antigua tradición de códices, la del *Reg. I* (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 333) y el *Ott. I* (Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 35), los dos códices de mayor

<sup>32</sup> Son las siguientes: *tartareis ... cibus* (I, 53), *Aspiciens* (I, 125), *verbum est* (I, 144), *quocumque ... nutu* (I, 241), *simplet* (I, 298), *sequentes* (I, 325), *tractat* (II, 82), *siccas Dominus* (II, 167), *tractare* (II, 239), *Annuat* (II, 247), *succedunt* (II, 251), *mundare* (III, 29), *Vt pius* (III, 44), *clamantibus* (III, 59), *repetens* (III, 80), *gemebant* (III, 133), *dimenso* (III, 183), *et reduci* (III, 187), *Moyse* (III, 208), *calidi* (III, 219), *atris* (III, 243), *Attactu* (IV, 104), *recidivo* (IV, 140), *Discipulosque* (IV, 152), *perflatum* (IV, 179), *delapsus* (IV, 252), *Extremuit* (IV, 286), *Non tonitrus* (V, 15), *favillis* (V, 88), *tantae* (V, 132), *sperare* (V, 160) y *obusti* (V, 371).

<sup>33</sup> I. Arntzenius, *Coelii Sedulii Carminis Paschalis libri V, et Hymni duo cum notis Casparis Barthii, Christophori Cellarii, Cornelii Valerii Vonckii, Ioannis Friderici Gruneri, aliorumque quibus adcedunt Thomae Wopkensii adversaria emendatiora, Leovardiae*, apud H. A. Chalmot, 1761.

<sup>34</sup> A partir de la edición de Huemer conocemos que son los manuscritos *B* (*Bernensis* 267) y *H* (*Parisinus* 13377), desconocidos ambos para Arévalo, los que también ofrecían la lectura *tantae*.

<sup>35</sup> Seguimos en esta premisa a A. Bleca, *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 47, donde dice así: “Por el momento, [para determinar la filiación] el único método lógico, basado en una elemental teoría de conjuntos, es el que sólo utiliza los errores comunes para filiar los testimonios (...) Parece claro que dos o más testimonios que coincidan en un error se remontarán en última instancia a un momento común en el que se hallaba ese error”.

antigüedad que conoce Arévalo<sup>36</sup>. Con estos códices parece conectarse el códice *W* al mostrar ciertas coincidencias en lecturas únicas, como son, con *Reg. I*, en los versos II, 245 (*corpore*), IV, 280 (*Christus*) y V, 71 (*vocaret*); y con el manuscrito *Ott. I* en las lecturas *novisse* (III, 147) y *totus* (IV, 260). De este modo parece evidente en *W* la cercanía en algún momento a los manuscritos más antiguos del texto seduliano, sin olvidar, al mismo tiempo que *W* es un códice de su tiempo, un *recentior*, y por tanto, puede ofrecer “errores” similares a los de otros códices tardíos.

La huella del manuscrito *W* se pierde, como hemos dicho, después de la edición de nuestro jesuita. Sólo Huemer, como también recordábamos, incluye en el aparato crítico de su edición ciertas variantes de lectura pertenecientes a este *cod. Arev.* y que podemos identificar con *W*. Contamos sólo con la descripción y uso que de este códice realiza Arévalo, lo que nos ha permitido la reconstrucción completa de este manuscrito, perdido hoy día. Deberemos esperar el posible hallazgo del mismo para confrontar las informaciones ofrecidas por Arévalo; mientras tanto, la confianza en las palabras del editor ha de ser total: *W* sería un *codex recentior*, datable al principio del siglo XV, escrito en papel. A su escriba caben atribuirse deficiencias en el conocimiento de la lengua latina, y el ser poco experto a la hora de descifrar la escritura del modelo de la copia. Pese a ello, ciertas similitudes con otros manuscritos parecen confirmar que *W* era un códice valioso en cuanto a sus opciones de lectura, y así lo considera Arévalo.

Para finalizar, y una vez reconstruido el texto seduliano del manuscrito *W*, nos resta sólo establecer la comparación con las lecturas que presenta Huemer en su edición; con ello pretendemos facilitar el conocimiento de este códice y su uso en la actualidad. Ofrecemos como primera lectura la del manuscrito *W*, mientras que la segunda corresponde a la editada por Huemer<sup>37</sup>.

**Libro I**, 47 profani : profana 52 succis : sucis 53 tartareis ... cibis : tartareo ... cibo 53 vireta : virecta 57 adeptis : adeptis 74 gravida : rapida 77 revocari : renovari 87 nominante : dominante 98 paucos : aliquos 103 ab usque : abusque 119 fuso : Christi 128 ardore : ardere 129 videns : vivens 135 reddit : redit 135 vigoris : rigoris 146 ferens : regens 151 nubibus : imbribus 152 inexhaustis : in exustis 161 rudendi : rudenti 165 retinere : frenare 166 plena : pigra 169 promisso : praemisso 174 Tunc : Nunc 177 Plurima : Plura 180 aethereos : aeries 195 Depositus : Depositum 201 traduntur : truduntur 202 urente : audente 202 tantoque : tantumque 210 lustrans : lustrat 211 errat : errans 221 quis : qui 230 abstulit : distulit 231 volucremque : volucres 236 ritusque : rictusque 241 quo-

<sup>36</sup> Huemer señala que el manuscrito *Reg. I* es, de entre todos los códices “romanos” usados por Arévalo, el que más se acerca a las lecturas del antiguo manuscrito *Taurinensis*, del siglo VII. Cf. I. Huemer, *op. cit.*, p. xxxiii. Los manuscritos *Reg. I* y *Ott. I* son datados por Huemer entre los siglos IX-X.

<sup>37</sup> Recordamos que en *W* faltan los versos I, 1-44 y 213; II, 105-163 y V, 151, 382-436, por lo que no se puede establecer la comparación de éstos con la edición de Huemer. También añade *W* los versos I, 261bis, IV, 309 y los versos de VEN. FORT., *Mart.* 1, 14-25 tras III, 273, versos que no presenta este editor.

cumque : quacumque 242 fana : vana 243 scalpunt : sculpunt 244 ea : et 253  
 Officio : Officium 254 demersus : dimissus 256 Hoc : Nec 260 latices : laticem  
 261 Nec ... nec : Non ... ne 270 si scissa : si caesa 278 ne per : neu per 281 tales  
 potius : potius tales 284 ope : opem 286 quaerenti : quaerentem 288 reprobus  
 : reprobum 308 parenti : parentis 321 in me est : in me [est] 324 ast hic non :  
 [ast] hic non 328 Ostentant exserta humeris : Ostendunt exerta umeris 331 ille : hic  
 338 cantat : clamat 339 intrat : intret 345 propriae sedes, cuius tu : proprias sedes,  
 huius mihi 348 cinis : civis.

**Libro II**, 3 portavit : portarat 22 astabat : adstaret 25 mandare : mandere 34  
 posset : possit 44 tum : tunc 52 natis : filiis 65 Numine ab : Nomen et 70  
 creator : creatus 73 Bethlaeis : Bethleis 74 summumque : saevumque 79 terrae :  
 posse 82 tecta : tractat 86 numina : nomina 93 thesaurisque : thensaurisque 94  
 possent : possint 97 vitae [est] : vitae est 165 quid : quia 166 fluminei ... lavacri  
 : flumineum ... lavacrum 173 ubi : ibi 181 saxa : saxeae 191 regni : regna 191  
 honores : honoris 197 soli et : et soli 204 delapsus : dilapsus 210 rectae : erectae  
 214 at : et 215 confusus : confossus 216 dominum, deumque : Dominumque  
 Deumque 229 Nam sibi stulta ... et infigit : Namque stulta ... et infima 231 Tunc :  
 Quin 237 Pater noster, qui es in caelo : Qui dominum caeli patrem memoramus 244  
 ubique deus : ubi Dominus 245 corpore : pectore 249 iam iam quoque : iam iamque  
 252 Aeternus : Continuus 267 namque dei : nam Domini 272 negamus : negemus  
 275 illum : ullum 276 atque : inque 278 ad usque : adusque 285 Ex : Ab 285  
 arcum : artum 288 cupiamus : cupimus 294 gradientur : gradiatur.

**Libro III**, 9 colenda : colona 10 fructiferans : fructificans 21 quia ... nota : qui ...  
 nata 26 medio : mediae 29 at : ut 32 agnitus est vix : est vix agnitus 38 Ingens  
 : Igneus 38 abit : abiit 40 rapidas : rabidas 59 clamantibus : lacrimantibus 75  
 gestabant : gestantes 76 dira : dura 80 repetens : reddit 96 confirmat : mundavit  
 99 descende : discede 116 fluorem : cruorem 118 domo : domu 125 Sanavit :  
 Damnavit 134 Tibicen : Tibicines 143 geminos videt : duo conspicit 144 clamore  
 : clamare 146 tuum est : tutum [est] 147 clarum est cognoscere / novisse<sup>var. lect.</sup> :  
 sanum est cognosse 149 diffuso : defuso 150 fulsere : micuere 156 Dominus  
 contraria : Deus in contraria 158 Mec : Nec 159 tososque : totisque 160 expellite  
 : excludite 185 damnaret : damnarat 192 Quique : Quodque 197 Moribus : Sordi-  
 bus 198 Vmbraque : Verbaque 198 lucem : lumen 200 sed curva : incurva 203  
 lavat : levat 203 menses : messes 210 multo : multa 216 replent : replerunt 223  
 tumente : tumentis 224 [Per]Turba[ta] labrantem iacebat : Torva laborantem iactabat  
 229 calce : calle 232 descendit : discendit 232 dextera : dextra 236 Ganezar :  
 Genesar 238 modderetur : mederetur 260 Nutrierat geminata : Nutribat geminanda  
 262 Tunc : Qua 265 enorme : inorme 266 illi : illic 271 ut : ubi 280 aetheream  
 : aetheriam 285 clarumque : et clarum 298 ait : unus 301 fatiget : fatigat 302  
 utroque : utrumque 310 corpore : carpere 316 auri : aurei 320 percunctantibus  
 : percontantibus 321 Regni caelestis : Caelestis regni 327 et : ut 329 mortalis :  
 mundalis 333 descendere : discendere 334 egenum : egentem 336 Econtra / E  
 contra : At contra.

**Libro IV**, 1 iste : item 8 Qui : Et 10 prae : pro 11 possit : posset 20 thesauros : thensauros 33 lumina : munera 35 cuncta : cunctata 43 revertens : reversus 50 succis : sucis 56 tangit : tanget 58 arctis : artis 70 Tergere nec sacras : Nec tergere sacras 75 malo : mali 86 quis : qui 99 Quumque : Dumque 102 nec : non 104 Ad tactum : Adtactu 107 lumina : lumine 112 in Simonis alno : in Simonis alno 113 firmabit : firmabat 122 isthic : stic 128 et ferri : ecferris 135 residens : residensque 145 Daemoniaco : Daemonico 157 scorpionum : scorpion 157 inimica : inimicae 158 virtuti : virtutis 162 scripsit : scribat 165 plerique : plerumque 169 vanis : vanae 176 aquis : aquae 186 fluidus : fluvidus 188 locum : lacum 188 lymphatica linquit : lymphata reliquit 193 turparat : turpabat 203 pronus : planta 216 negaret : negarit 225 alat : erat 232 Praecipiat : Percipiat 233 Quumque : Dumque 240 ex : e 240 proprio : proprie 242 fugiens : feriens 243 evelere : vellere 244 qui in lumine : qui [in] lumine 247 salutem : solutam 252 delapsus : dilapsus 256 clausta : claustra 260 totus : tutus 265 defectibus : de fetibus 268 de : ex 269 foetibus : fontibus 274 exhalabat : exalabat 277 exanimisque : exanimosque 278 lacrymisque : lacrimis 280 Christus : Christum 286 Extremuit : Et tremuit 287 repetente : repente 303 Insolido : In solido 305 omnis : umquam.

**Libro V**, 2 Dominus : Domini 6 ista : istac 10 Clarificabo : Clarificemque 11 at : ac 13 Non tonitrum : Hoc tonitruum 16 generare : generasse 17 response dato : responsa daret? 20 pro munere : per munera 21 ministrum : magistrum 23 famulatur : famulatus 28 vela : illa 41 nec : neque 43 Tantum idem : Tantundem 43 numismata : nomismata 44 Argento : Argenti 46 aethrem : aethram 47 iam : enim 48 pro fuso : fuso pro 50 matre : ventre 53 torpere : torpore 55 homo : humo 56 proiicit : proicit 59 Iudas : audax 62 Primus et : Praevius 63 minantem : minacem 64 Commoves : Cum moveas 64 ore : ori 67 Numquid : Numquam 70 liquit : linquit 71 nequa : ne qua 71 vocaret : vacaret 78 quemquam : cuiquam 82 praedicando : praedicendo 85 hac : hoc 89 sua : sui 96 novisse : movisse 105 nequibat : nequivit 108 cecinit gallus : gallus cecinit 109 redire : rediere 119 In casum, ... pretii : Incassum ... pretium 120 prodest : prodeest 121 tetro : tetro 122 dimersa : demersa 124 gemina : germina 128 percurreret : procurreret 131 in : ab 132 Levior : Lenior 132 tantae : tanto 143 Obiciit : Obicit 153 membra : terga 156 flax : falx 156 segetem : segitem 171 vacuum, [leve] moxque : vacuum, leve. Moxque 184 violentiaque : violentaque 185 panem : poenam 192 labuntur sidera : lambuntur sidere 196 quia rex est hic iudaeorum : Hic est rex Iudaeorum 197 vacat : vacet 201 necaret : vetaret 202 insontis : insonti 204 tamen est : quamvis 216 mordebat : lacerabat 219 vincula : vulnera 221 adducere : abducere 225 deficientibus : decipientibus 226 antiquus : antiquum 234 tenuere : texere 251 nec : non 258 Dum : Cum 286 ministrans : ministrat 287 atque : eque 294 mentes : tenues 313 dependis opes : deperdis opus 319 ostendit : cum dicit 321 triumphi : tropaei 325 virtute : vacuumque 331 in formam ... albam : in forma ... alba 334 retinens : retinet 359 perspicuo : conspicuo 365 convivia : conviva 369 diversis : diversi 375 apostolicae : apostolicae 379 Didymus : Didymo.

## DEMÓSTENES, ESQUINES Y EL TEATRO\*

FELIPE G. HERNÁNDEZ MUÑOZ  
Universidad Complutense de Madrid

Las relaciones entre el teatro y la oratoria en Grecia, especialmente en el siglo IV a. C., constituyen un claro ejemplo de mutua influencia entre diferentes géneros literarios. Este siglo, que supone la transición desde la época clásica a la helenística, registra cambios importantes desde el punto de vista social e ideológico que afectaron al desarrollo de los géneros literarios. En términos generales, puede hablarse de un proceso de mutua influencia entre teatro y oratoria, en el sentido de una “retorización” del teatro y una dramatización de la oratoria. En el caso del teatro, se advierte una gran influencia de Eurípides, se reduce el papel de los coros y, respecto al actor, asistimos a una creciente profesionalización e influencia que, junto a la mala reputación desde el punto de vista moral, provocaron el recelo, a veces exagerado, de algunos críticos: “¿Por qué los artistas dramáticos –se pregunta el Pseudo-Aristóteles (*Pr.* 30.10, 956 b 11-15)– son en su mayoría unos malvados?”<sup>1</sup>.

En este ambiente se desarrolla el enfrentamiento entre los principales oradores –y rivales políticos– de la época, Demóstenes y Esquines, con alusiones al mundo teatral y ataques cruzados sobre este aspecto. En el caso de Esquines se da, además, la circunstancia de su pasado como actor, lo que continuamente le será reprochado por su rival<sup>2</sup>, acusándole (19.120) de emprender “nuevos procesos como si fueran dramas” (ἀγῶνας καινούς ὥσπερ δράματα) y de comportarse en ellos no como un verdadero orador, sino como un “actor” (ὑποκριτής) que “representa” (ὑποκρίνεται) un papel “no sobre

---

\* Nuestro trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación titulado “Los oradores griegos en los manuscritos españoles” (Ministerio de Educación y Ciencia, ref. BFF2002-03250).

<sup>1</sup> διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῶνται ὡς ἐπὶ πολὺ πονηροὶ εἰσιν; Para estas y otras cuestiones la referencia obligada sigue siendo P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique*, Paris, 1976, especialmente pp. 191 ss., a la que recientemente cabe añadir C. González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, 2004, s. v. *dionysiaki artífices*, pp. 69-70. Cf. también J.L. Sanchis Llopis, “La consideración artística y social del actor en la Grecia del siglo IV a. C.”, *Mito y Personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Universidad de Burgos 1995, pp. 259-266

<sup>2</sup> Cf., entre otros, A. Roschatt, *Die Metaphern bei den attischen Rednern*, Straubing, 1886, p. 21; D. Krüger, *Die Bildersprache des Demosthenes*, Göttingen, 1959, pp. 67-68; G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques*, Paris, 1971<sup>2</sup>, p. 171.

la escena, sino en los asuntos públicos y más importantes de la ciudad” (19.337: οὐκ ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἀλλ’ ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ μεγίστοις τῆς πόλεως πράγμασι).

La tribuna parece convertirse entonces en un impropio teatro en el que Esquines es el actor, y los jueces los espectadores que “serán abucheados” (συρίττεσθαι) por Grecia si coronan a su rival Demóstenes (III.231): por eso, cuando el orador calla, se invierten los papeles y es él el que se convierte en “espectador” (θεατής) de la actuación de los jueces. No es extraño, por tanto, que oratoria y teatro sean actividades explícitamente comparadas por Esquines en II.35 (ὥσπερ ἐν τοῖς θεάτροις).

Teatralidad e hipocresía serán, pues, los dos principales reproches que Demóstenes dirigirá a Esquines como orador, y en algunos casos puede no faltarle cierta razón. Sobre todo en II.146, donde Esquines parece subir a la tribuna cubierto con una máscara animalesca (θηριώδη) que representaría irónicamente a una persona sin sentimientos, acusada, como él, de traición y prevaricación. Tal proceder le valió el áspero insulto de Demóstenes en 18.146, quien lo llamó “mono trágico” (ἀντοτραγικὸς πίθηκος), y quizá también el de Aristóteles, *Rh.* 1386 a 32-34, en el sentido de que las personas que se sirven de tales procedimientos serían dignas de compasión<sup>3</sup>. Otros pasajes de Esquines apuntan también hacia esa tendencia a la escenificación, como en I.122, donde las palabras supuestas de Timarco irían probablemente acompañadas de sus gestos, que imitaría el orador, o en II, 26-33, en que se intercala una escena en estilo directo que el orador también representaría. En I.132 es probable que asistiéramos a un nuevo cuadro escénico con la subida a la tribuna de un estratega cuyos gestos, especialmente su carácter ufano, como señalan los escolios al pasaje, nuevamente imitaría —y no sólo describiría— Esquines.

No es, sin embargo, Esquines el único que recibió formación dramática antes de ser orador. El propio Demóstenes, si hemos de hacer caso a algunas noticias antiguas (Ps. Plutarco, *Vita dec. orat.*, 844 ss. y Plutarco, *Dem.* 7), después de su primer fracaso como orador ante el público, tuvo que recurrir a las enseñanzas del actor Neoptólemo. Esquines le censurará su manera un tanto escénica y grotesca de presentarse ante la tribuna (III.207: ἐπεισάξει τὸν γόητα, I.126: παραφέρει δ’ αὐτὸν ἐν σκώμματος μέρει), sus palabras, gestos y ademanes desmesurados sobre ella (κύκλω περιδινῶν σεαυτὸν), su “torpeza”, en fin, ridícula (ἄσχημοσύνη), que provoca también los abucheos del público (II.39 y III.76).

Dejando a un lado las exageraciones cruzadas entre rivales, lo cierto es que a Demóstenes tampoco le fue ajeno el ámbito teatral, ni en el arte de la caracterización de los personajes de sus discursos, especialmente de Filipo y del propio Esquines, que algunos lo creen cercano al de la comedia<sup>4</sup>, ni en el de algunos procedimientos lingüísticos

<sup>3</sup> R. Weil, “Le singe tragique. Observations sur l’éloquence d’Eschine”, *Eclás* (Homenaje a M. Fernández Galiano) XXVI-1, 1984, pp. 311-317 y J. Miguel García Ruiz, *Recursos de estilo en el orador Esquines*, Tesis doctoral (inéd.), Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 396 ss.

<sup>4</sup> Cf. Ph. Harding, “Demosthenes: Comedy and Rhetoric”, en el vol. colectivo, editado por I. Worthington, *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 1994, pp. 210-221.

utilizados, como, por ejemplo, las continuas preguntas retóricas<sup>5</sup> con las que el orador finge en el discurso dialogar consigo mismo o con un anónimo interlocutor, ni, en fin, por algunos términos y metáforas empleadas procedentes de este campo.

Ya en su primer discurso político (*Contra Androción*, ca. 355 a. C.) encontramos alguna referencia en tono humorístico hacia el padre de Androción, “que salió bailando en la procesión de las fiestas Dionisias” (22.68: ἐξορχησάμενος Διονυσίων τῇ πομπῇ). Años más tarde (en *Contra Midias*, ca. 347 a. C.) volverá a referirse a las mismas fiestas dramáticas, pero a un personaje distinto, Midias, cuyo embarullado linaje es, según Demóstenes (21.149), digno de aparecer en una tragedia (τὰς ἀπορρήτους, ὥσπερ ἐν τραγωδίᾳ), y al que los espectadores silbaban y abucheaban (21.226: ἐσυρίττετε καὶ ἐκλῶζετε) cuando entraba en el teatro. Este Midias fue quien, al parecer, en plenas fiestas agredió a Demóstenes en el teatro, a la vista de los espectadores, no sin antes haber obstaculizado todo lo que pudo su labor como corego, es decir, como organizador, a expensas propias (λειτουργίᾳ), de uno de los coros que concursaban en las fiestas dramáticas de Atenas<sup>6</sup>.

Un año después (346 a. C.) se fecha el discurso *Sobre la paz*, ya una arenga o discurso ante la Asamblea, en el que encontramos (5.7) la primera referencia demosténica explícita al paralelismo entre la actividad dramática y la oratoria<sup>7</sup>, y al distinto comportamiento en ellas de los espectadores atenienses. En la *Tercera Filípica*, del 341 a. C., leemos una metáfora aún más audaz (9.60): el partido promacedonio tiene a Filipo por “corego” (χορηγός), sugiriéndose que el macedonio está sobornando al partido de Esquines, que se comporta como un coro fiel a las instrucciones de su director.

En realidad, esta “metáfora corérgica” parece haberla usado en primer lugar el propio Esquines en el discurso *Contra Timarco*, del 345 a. C., al afirmar que este personaje busca “un corego para su desvergüenza” (χορηγὸν τῇ βδελυρίᾳ ἑαυτοῦ), es decir, alguien que sufrague los gastos de sus excesos. Acabamos de ver que Demóstenes le “devolvió” la metáfora en la *Tercera Filípica*, haciéndola más incisiva desde el punto de vista político al señalar a Filipo como “corego” de sus rivales, lo que volverá a repetir en el discurso *Sobre la embajada fraudulenta* (19.216). Para Esquines, sin embargo, son los partidarios de la lucha contra Filipo los que utilizan la guerra como “corego” o sufragador de sus propios gastos (*Sobre la embajada*, 79), salvo, quizá, el propio De-

<sup>5</sup> Para estos fingidos “diálogos a varias voces” en los discursos demosténicos, con continuas *hipóforas* retóricas, cf. A. López Eire, “Sobre el estilo de Demóstenes”, ΕΠΙΕΙΚΕΙΑ. *Homenaje al profesor Lens Tuero*, Granada, 2000, pp. 263-285, especialmente 273-277. También puede considerarse un vestigio de la influencia del diálogo platónico: S. Accame (*Demostene e l'insegnamento di Platone*, Milano 1947) ha concedido crédito a las noticias antiguas de un magisterio platónico sobre el orador, cf. también F.G. Hernández Muñoz, “Tucídides y Platón en Demóstenes”, *CFC (EGI)* 4, 1994, pp. 139-160 y L. Pernot, “Demostene allievo di Platone?”, *SemRom* 1 (2), 1998, pp. 313-343.

<sup>6</sup> A la χορηγία se referirá Demóstenes en varios pasajes de este discurso, cf. 21.58: ὁ τοὺς τραγικούς χοροὺς διδάσκων, 21.59: χορηγὸς τραγωδῶν o 21.156: τραγωδοῖς κεχορηγήκε.

<sup>7</sup> Quizá ya antes, ca. 354 a. C., en el discurso *Sobre las Sinnorias*, 12, al comparar la actividad de los embajadores con la de los “rapsodos”: ῥαψωδῆσουσιν οἱ πρέσβεις περιόντες, cf., con referencia a Esquines, ταῦτα γὰρ τραγωδεῖ περιῶν (*Sobre la embajada fraudulenta*, 189).

móstenes, cuyas riquezas le sirven para costear sus placeres (*Contra Ctesifonte*, 240: ταῖς ἡδοναῖς ταῖς σαυτοῦ χορηγεῖς).

Y pasamos ya a detenernos en los dos discursos demosténicos más importantes desde el punto de vista del léxico dramático: el discurso *Sobre la embajada fraudulenta* (343 a. C.) y el discurso *Sobre la corona* (330 a.C.). En ambos abundarán las descalficaciones del rival Esquines por su pasado como actor, como mal actor, que de alguna manera continúa en el presente con su actividad oratoria.

Demóstenes reconoce en su rival ciertas cualidades de voz, de las que él mismo carecía<sup>8</sup>, particularmente su claridad y belleza<sup>9</sup> (18.313: λαμπροφωνότατος, 19.199: λαμπρᾷ τῇ φωνῇ, 18.285 y 19.126: εὐφωνος, 18.308: σαφῶς), así como su capacidad de aguante sin tomar aliento (18.308: ἀπνευστεῖ). Esta εὐφωνία de su voz es, en principio, una habilidad natural ciertamente positiva (19.139: δεινότητ' ἢ εὐφώνιαν ἢ τι τῶν τοιούτων ἀγαθῶν), si no fuera por cierto exceso artificioso en el que Esquines se complace y ejercita (φωνασκία, φωνασκῶ: 18.280, 18.308, 19.255, 19.336; μελέτη, μελετῶ: 18.309, 19.255) y que desagrade profundamente a Demóstenes hasta llegar a afirmar que la razón por la que su rival ha elegido el proceso es sólo por “querer hacer una exhibición y prácticas declamatorias” (18. 280: λόγων ἐπίδειξιν τινα καὶ φωνασκίας βουλόμενος ποιήσασθαι). Si a todas estas cualidades añadimos la capacidad memorística (18.313: λαμπροφωνότατος καὶ μνημονικώτατος), nos encontramos, en las palabras irónicas de Demóstenes, a “un inmejorable actor, a un Teocrines de la tragedia” (18.313): ὑποκριτὴς ἄριστος, τραγικὸς Θεοκρίνης. Este tal Teocrines –nos aclara Harpocración–<sup>10</sup>, fue, además de primer actor trágico<sup>11</sup>, sicofanta, esto es, delator.

Y con esta última observación volvemos a la consideración que suele hacer Demóstenes sobre Esquines no como un verdadero orador (ρήτωρ), sino como un actor (ὑποκριτής) que representa (ὑποκρίνεται<sup>12</sup>) su papel con la intención de engañar a los atenienses (19.337: ὥς καθυποκρινόμενον ὑμᾶς), unas veces fingiendo llorar

<sup>8</sup> Cf. H. Holst, “Demosthenes’ Speech-impediment”, *SO* 4, 1926, pp. 11-25. En un trabajo reciente hemos señalado que Demóstenes es uno de los escritores griegos que en menor proporción utiliza la β- inicial (F.G. Hernández Muñoz, “La autenticidad de *Prometeo encadenado* a la luz de las frecuencias lingüísticas”, en *LÓGOS HELLENIKÓS. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, 2003, p. 153): tal vez radique aquí una de las causas de sus supuestas dificultades articulatorias, que el orador habría corregido mediante fatigosos ejercicios de pronunciación (cf. Plutarco, *Dem.* XI).

<sup>9</sup> J. F. Kindstrand, *The Stylistic Evaluation of Aeschines in Antiquity*, Uppsala, 1982, pp. 17 ss.

<sup>10</sup> *Demóstenes: Discursos Políticos, I*, introd., trad. y notas de A. López Eire, Madrid, 1980, p. 516, n. 316.

<sup>11</sup> A un tal Sátiro, “actor cómico”, κωμικὸν ὑποκριτὴν, se referirá en 19.193.

<sup>12</sup> Es curioso que posteriormente el rétor Teón (*Prog.* 104, 31-32, Spengel) haga un reproche parecido a la oratoria de Demóstenes: ὅταν δεικνύωμεν μὴ καλῶς φάμενον Δημοσθένην ὑπόκρισιν εἶναι τὴν ῥητορικὴν. Quintiliano, por su parte, denominará a Esquines “hypocriten” (*Instituciones Oratorias* II, 17, 12). Sobre los distintos valores de ὑποκριτής, cf. B. Zucchelli, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ: origine e storia del termine*, Università di Genua 1952; H. Koller, “Hypokrisis und Hypokrites”, *MH* 14, 1957, pp. 100-107, y A. Lesky, “Hypokrites”, *Gesammelte Schriften*, Berna-München, 1966, pp. 239-246.



(18.287) y otras “acumulando burlas e insultos” (18.15: σκώμματα καὶ λοιδορίας συμφορήσας). Pero, a juicio de Demóstenes, Esquines no es un protagonista como Teocrines (18.313), ni siquiera un actor secundario (δευτεραγωνιστής) como Iscandro (19.10), sino un actor terciario (τριταγωνιστής). Este adjetivo y el verbo correspondiente (τριταγωνιστῶ), probablemente creado por el propio Demóstenes, se documentan ocho veces en los dos discursos que estamos considerando (*Sobre la embajada fraudulenta* y *Sobre la corona*) para aludir despectivamente a Esquines. Existe una cierta polémica sobre su sentido exacto<sup>13</sup>, sobre todo porque en 19.246-7 se aplica a Esquines en el supuesto papel de Creonte en la *Antígona* de Sófocles, personaje que en dicha pieza en modo alguno parece irrelevante<sup>14</sup>.

Sea como fuere, Demóstenes asigna a Esquines el oficio de tercer actor del que –si le hacemos caso– tuvo que retirarse ante los silbidos del público (19.337) y “los higos, uvas y aceitunas” que le eran arrojados (18.262). Un Demóstenes complacido ante el fracaso escénico de su rival estaba, por supuesto, entre ese airado público: “tú eras actor de tercer rango; yo, espectador. Tú eras rechazado; yo silbaba” (18.265: ἐτριταγωνίστεις, ἐγὼ δ' ἔθεώρουν. ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριπτον)<sup>15</sup>. Las notas negativas sobre Esquines se acumulan: “destroza” las tiradas de versos que recita (18.267: τὰς ῥήσεις ἅς ἐλυμάνου) y es, literalmente, un “comeyambos” (18.139: ἰαμβειοφάγος, palabra, al parecer, creada por Demóstenes para la ocasión), tanto de sus propios versos como de los ajenos. El mismo destrozo que ocasiona a los versos lo causa también a los papeles que representaba, particularmente el de Enómao (18.180) en la tragedia homónima de Eurípides: al parecer, en la escena de la persecución a Pélope en la carrera de carros, tuvo la desgracia de caer al suelo, con la consiguiente rechifla del público que asistía a la representación en las fiestas Dionisias rurales<sup>16</sup>. De ahí los calificativos de “mono trágico” (ἄντοτραγικὸς πίθηκος) y de “Enómao rústico” (ἀρουραῖος Οἰνόμαος) que Demóstenes le dedica en 18.242.

La anterior actividad de Esquines como actor trágico también parece haber dejado su impronta en su estilo como orador. Demóstenes suele aludir a él con el verbo τραγωδῶ, como en 18.13 (νῦν ἐτραγῳδῶ καὶ διεξήκει) o 19.189 (ταῦτα γὰρ τραγωδεῖ), refiriéndose en este último caso a su triple repetición del interrogativo ποῦ. También con el sustantivo τραγωδία<sup>17</sup> Demóstenes alude al estilo “trágico” de Esquines: así en 18.127, donde se citan unas invocaciones de III.260 como si Esquines las “gritara en una tragedia” (18.127: ὥσπερ ἐν τραγωδίᾳ βοῶντα). En este mismo pasaje califica sus expresiones de “pesadas” (ἐπαχθεῖς), precisamente el mismo adjetivo con que

<sup>13</sup> Cf. O. J. Todd, “ΤΡΙΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ: A Reconsideration”, *CQ* 32, 1938, pp. 30-38, y J. F. Kindstrand, *op. cit.*, p. 20, n. 15 (con bibliografía).

<sup>14</sup> Para esta cuestión, cf. W. M. Calder III, “The protagonist of Sophocles’ *Antigone*”, *Arethusa* 4, 1, 1971, pp. 49-52 y la réplica siguiente (pp. 52-54) de A. D. Fitton Brown.

<sup>15</sup> Para la interpretación del pasaje, cf. A. Ballaira, “Un passo demostenico (18,265) nell’interpretazione retorica”, *Prometheus* 4, 1978, pp. 219-226.

<sup>16</sup> Cf. López Eire, *op. cit.*, p. 464, n. 215.

<sup>17</sup> Cf. J. F. Kindstrand, *op. cit.*, p. 21, n. 22, con bibliografía.

Aristófanes (*Ran.*, 940) se refiere al estilo de Esquilo. Demóstenes añade que ello es propio de un “charlatán” (18.127: *σπερμολόγος*) con altas pretensiones literarias. De ahí que un poco más adelante (18.133) acuñe, sobre el calco de la anterior, otra palabra (*σεμνολόγος*) para aludir al estilo pomposo de Esquines. También se referirán a lo mismo el verbo correspondiente (19.255: *σεμνολογῶ*), el adjetivo *σεμνός* (18.258) y el adverbio *σεμνῶς* (19.23).

Al estilo altilocuente y demasiado solemne de Esquines, según Demóstenes, también ha podido contribuir el relativamente alto número de citas poéticas que incorpora en sus discursos, especialmente en *Contra Timarco*, 119-154, acaso para demostrar su recién adquirida formación literaria. En ese su primer discurso, Esquines presenta, además de cinco citas de Homero y una de Hesíodo, tres de Eurípides<sup>18</sup>. Demóstenes, en 19.245, cita los tres últimos versos yámbicos (*ἰαμβεῖα*)<sup>19</sup> de los nueve que a su vez citó Esquines en I.152, correspondientes a una obra de Eurípides titulada *Fénix*. La técnica que utiliza Demóstenes en las citas de tragedias es peculiar<sup>20</sup>, porque intenta demostrar que esos versos precisamente se pueden aplicar a su rival en tono de acusación. Lo mismo hará a continuación (19.247) con los versos 175 ss. de la célebre “resis” de Creonte en la *Antígona* de Sófocles<sup>21</sup>, que en la interpretación y glosa de Demóstenes son una clara censura de la actitud contemporizadora de Esquines (al que irónicamente llama “Creonte”) con Filipo. De cualquier manera, la abundancia de citas poéticas en Esquines, particularmente de Eurípides en el discurso *Contra Timarco*<sup>22</sup>, además de ese estilo “trágico” de sus discursos, que tanto le reprocha Demóstenes, lo hicieron, sin embargo, grato a la Segunda Sofística<sup>23</sup>, porque como afirma Nicágoras en Filóstrato, *VS.* 2.27, p. 119.26 K., “madre de los sofistas es la tragedia”: *μητέρα σοφιστῶν τὴν τραγωδίαν*.

<sup>18</sup> S. Perlman, “Quotations from Poetry in Attic Orators of the Fourth Century B. C.”, *AJPh* 85, 1964, p. 162.

<sup>19</sup> En 19.243 Demóstenes cita los hexámetros (*ἑπη*) de Hesíodo (*Trabajos y días*, vv. 763 ss.) que ya mencionara Esquines en I.129.

<sup>20</sup> Cf. É. des Places, “Citations et paraphrases de poètes chez Démosthène et Platon”, *Mélanges Navarre*, 1935, pp. 129-137, especialmente 130-131.

<sup>21</sup> La cita de Demóstenes también tiene cierta importancia textual para la constitución del texto de Sófocles en cinco pasajes discutidos: *ἐγκλείσας* (v. 180), *μείζον’ ὅστις* (v. 182), *ἄστοις* (v. 186), *χθονός* (v. 187) y *φίλους* (v. 190). En general, el texto de Demóstenes apoya la *vulgata* de Sófocles frente a distintos intentos de corrección (Elmsley, Wakefield, Dindorf, Mekler), aunque la inserción posterior del adverbio *οὐδὲν* en la interpretación que Demóstenes hace del texto (19.248) puede apoyar la corrección de Dobree y Shilleto (*ἄσσαν*). En ese caso, el orador habría accedido a un ejemplar en la cita de 19.246 (*ἄστοις*) y a otro (*ἄσσαν*), también antiguo, en la glosa de 19.248.

<sup>22</sup> Son cinco las citas, en su mayoría de obras conservadas fragmentariamente, como *Estenobea* o *Fénix*. Esquilo no es citado nunca, mientras que Sófocles lo es una vez, pero por el rival Demóstenes: el largo fragmento de *Antígona* antes mencionado. Estas citas nos informan también sobre los gustos literarios del público ateniense en el s. IV. La comedia falta en absoluto, inapropiada para un género tan serio como la oratoria política.

<sup>23</sup> Puede verse al respecto el último punto tratado en el libro de Kindstrand, que lleva por título “Aeschines as Founder of the Second Sophistic” (*op. cit.*, pp. 90-95).

# EL “TRICONIVM FORI” Y EL “TRICONIVM MILITIAE”. NOTAS SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA ESCIPIÓN EL AFRICANO DE ROSS LECKIE

MARÍA CRUZ HERRERO INGELMO  
ENRIQUE MONTERO CARTELLE  
Universidad de Valladolid

## 1. INTRODUCCIÓN

Ross Leckie, dentro de la moda actual de la novela histórica, ha publicado una trilogía sobre la lucha entre las dos potencias hegemónicas del Mediterráneo de la época republicana romana, Roma y Cartago. En la versión española estas tres novelas se titulan *Yo, Aníbal, general de Cartago*, la segunda *Escipión el Africano* y la tercera lleva por título *Cartago*. En la versión original inglesa estos títulos son simplemente *Hannibal*, *Scipio* y *Carthage*.

Esta trilogía ha tenido un gran éxito de ventas y público, habiendo sido traducida a numerosos idiomas. La novela dedicada a Aníbal va a ser llevada al cine, dentro también de la moda actual, lo que ha proporcionado a Ross Leckie un contrato multimillonario. De las novelas de esta trilogía vamos a fijarnos en la dedicada a Escipión el Africano, publicada en 1988<sup>1</sup>, por estar más centrada en el mundo romano.

Como garantía de la fiabilidad de estas reconstrucciones históricas noveladas los editores ingleses señalan en una nota previa que el autor estudió *Classics* en Oxford, lo que en la traducción española, que figura en la solapa, resulta ser “Literatura clásica”.

## 2. OBJETIVO

Esta obra hace una biografía novelada de la figura de Publio Cornelio Escipión (236-182 a. C.), llamado el Africano por su victoria sobre Aníbal en Zama (202 a. C.). La figura de Publio Cornelio Escipión sintetiza una de las familias aristocráticas

---

<sup>1</sup> La traducción española se publicó en Barcelona, Emecé 1998. La edición inglesa desde 1998 ha conocido varias ediciones y reimpressiones. La primera fue la de Canongate Books, 1998; la segunda de Abacus 1999. Nosotros utilizamos de esta última la reimpresión de 2002, *Scipio. A Novel*, Londres, Abacus 2002.

romanas de mayor abolengo que marcó de manera decidida la vida tanto política como cultural de la Roma republicana por oposición a otras familias, como la de los Catones, representada en este caso por Marco Porcio Catón.

Para ello utiliza R. Leckie una técnica bien conocida en la novela histórica, como hemos estudiado en otro lugar<sup>2</sup>: la de las memorias. Esta técnica se presenta de forma nada usual, porque están narradas con dos voces: la del propio Escipión y la de su secretario, Bostar. De este modo Ross Leckie se mueve dentro de los dos parámetros habituales de la novela histórica: la reconstrucción de un personaje histórico y la ficción narrativa.

La memorias de Escipión son unas memorias “históricas” dentro de la ficción, mientras que las de Bostar son unas memorias ficticias dentro de la historia. Es decir, la vida de Escipión contada por él mismo informa al lector de todos los pasos que sigue desde niño hasta su muerte, para lo que el autor tiene que instruir constantemente al lector sobre las peculiaridades de todos los aspectos de la vida romana que podrían producir extrañamiento o incomprensión de los hechos. Por otro lado, el autor tiene plena libertad para introducir en la vida de Bostar todo lo que le parezca oportuno dentro de lo posible en el mundo antiguo, mostrando en ello una gran libertad e imaginación literaria.

Publio relata su vida con una finalidad justificativa bien clara, como es habitual en este género: explicar las decisiones de su vida, como defensa contra el juicio promovido contra él por Catón ya al final de su carrera. En esto sigue los pasos de Claudio en las novelas de R. Graves, cuya estela intenta seguir<sup>3</sup>.

Para ello, la novela consta de tres partes: “La formación”, que corresponde a la etapa de su formación como ciudadano civil, “La prueba”, que se refiere a su instrucción como militar, y “La acción”, que describe sus éxitos políticos y, sobre todo, militares.

Con la formación en Clásicas del autor y con un modelo como R. Graves, el lector esperará encontrar una novela histórica bien documentada, sin anacronismos ni errores graves que le confundan. Sin embargo, la situación es otra. En un trabajo previo sobre esta novela histórica hemos estudiado la utilización interesada de las fuentes que hace Ross Leckie, su deformación de la figura de Catón contra toda la historiografía latina y los procedimientos literarios para lograr la justificación de la figura de Publio Cornelio Escipión<sup>4</sup>. Ahora vamos a fijarnos con más detenimiento en algunos problemas filológicos que se advierten en esta novela, que no se entienden en una persona formada en Filología Clásica en Oxford, uno de los cuales da título a este artículo.

### 3. EL USO DEL LATÍN

Un procedimiento habitual en esta novela con el que se recrea Ross Leckie para dar ambiente romano a las situaciones es la utilización de expresiones latinas siempre con-

<sup>2</sup> *De Virgilio a Umberto Eco: la novela histórica latina*, Madrid 1992.

<sup>3</sup> “Yo, Claudio” y “Claudio el dios”. Cf. E. Montero Cartelle, “Claudio, entre la historia y la ficción,” *IDEAS*. “Ideas para un cincuentenario”, Madrid, 2005, pp. 67-80.

<sup>4</sup> “La recreación literaria de la historia: *Escipión el Africano* de Ross Leckie”, *CFC Est. Lat.* 25.1, 2005, pp. 175-190.

venientemente traducidas a continuación. Muchas de ellas son oportunamente traídas a colación y denotan una cierta familiaridad con el latín, pero otras llenan de confusión al lector, incluso al experto en estas materias.

A. Tal vez la más llamativa es la que da título a este trabajo. En efecto, el autor alude en muchas ocasiones, como no podía ser menos, dada la temática, a las dos etapas en la formación del joven Publio: “La formación”, que se refiere a su instrucción política y “La prueba”, que se refiere a su formación militar, como, por ejemplo, en p. 105, 113, 131, etc. Lo llamativo es que a la formación civil o política le llama el *triconium fori* y a la militar la denomina *triconium militiae*. Valga como ejemplo una cita en la que se mencionan ambas etapas. El texto original (p. 108-109) dice: “He sends his thanks to you, sir, and hopes to give them in person another time. He says he is sure no man could have taught his son better, but that is as well, because from this day the *triconium fori* of Publius Cornelius Scipio is suspended. His *triconium militiae* has begun. Publius Cornelius Scipio, your father sends for you. You are to join him in arms, in the service of the Senate and people of Rome”.

La traducción reza: “Te da las gracias y espera poder hacerlo en persona en otra ocasión. Dice que está seguro de que nadie podría enseñar mejor a su hijo, pero que ya da igual, porque a partir de este día el *triconium fori* de Publio Cornelio Escipión se suspende. Comienza su *triconium militiae*. Publio Cornelio Escipión, tu padre me envía a buscarte. Tienes que reunirte con él en el ejército, al servicio del Senado y del pueblo de Roma”.

Este *hápax legómenon* latino de Ross Leckie para un lector español podría sonar al tricordio de la guardia civil o, con un poco más de cultura lingüística, a un extraordinario \*tricoño. En realidad se trata de un grave error por *tirocinium fori* y *tirocinium militiae*, término común para referirse a la etapa de aprendizaje del joven Escipión, que encuentra su mayor uso en el término  *tiro* o soldado bisoño.

Si se tratase de una simple errata, lo que es difícil de entender al reiterarse en varios pasajes, el autor podría al menos haber corregido el error en las sucesivas ediciones y reimpresiones. Por otro lado, dada la formación ajena por completo al mundo clásico que reciben en España tanto los licenciados en Filología inglesa como los Licenciados en Traducción e Interpretación, sería impensable que el traductor pudiese detectar el error y salvar de la perplejidad por lo menos a los lectores de habla española.

B. Pero hay más. Tal vez lo más curioso por inusitado son los diálogos en latín que el autor introduce en la novela. Alguno resulta chocante. Así, por ejemplo, Publio y algunos soldados dispersos tras la derrota de Cannas se reconocen mutuamente entre los arbustos con un latín más de bárbaros que de romanos:

El texto inglés (p. 242) dice: “*Quis istic est?* I called out. Who’s there? ...

“*Quis etiam es?*” Replied a voice. “Who are you?”...

“*Publius Cornelius Scipio sum*”, I answered clearly. “*Servo senatum populumque romanum*. I am a servant of Rome.”...

“*Scipio! Immo vero, milites romani sumus. We’re Roman soldiers!*”

“Then come out.”

La traducción (p.272) reza:

–“*Quis istic est* –dije–. ¿quién anda ahí?...

–*Quis etiam es?* –replicó una voz–. ¿Y tú quién eres?...

–*Publius Cornelius Scipio sum* –respondí con claridad–. *Servo senatum populumque romanum*. Servidor del Senado y del pueblo de Roma...

–*Scipio! Immo vero, milites romani sumus*. ¡Somos soldados romanos!

–Entonces salid.”

En este caso la traducción de la frase *Servo senatum populumque romanum* como Servidor del Senado y del pueblo de Roma nos aclara lo que quiere decir, pero en realidad la frase quiere decir “Yo observo al Senado y al pueblo romano”. Lo que Ross Leckie quiere decir en latín sería *servio senato populoque romano*.

C. También se describe en latín el encuentro de Bostar con los soldados romanos (p. 73):

–“*Quis estis?* ¿quién eres?, –preguntó? el más alto”, a lo que contesta Bostar –*Non armatus sum*– dije, levantando los brazos. No estoy armado...”

El soldado romano pregunta en realidad ¿quién sois? con un plural de tratamiento de vos que no existe en la época republicana<sup>5</sup>.

D. En este sentido resulta inaudito dentro de la lengua latina la forma de dirigirse los senadores al senado *patres et (i) conscripti* (p. 15; 229), que recibe la traducción “senadores de Roma”, como si en el senado se encontrasen los senadores y “los conscriptos”.

#### 4. PROBLEMAS CRONOLÓGICOS Y DE *REALIA*

En esta novela histórica son muy frecuentes las menciones de cuestiones de *realia* y las alusiones a diversos aspectos culturales relacionados con la vida romana republicana que se narra. Muchas de ellas están bien justificadas y contribuyen al conocimiento de este mundo, pero otras sorprenden por diversos conceptos.

A. En ocasiones se dan problemas de cronología manifiestos. Así, por ejemplo, Publio, al final de su vida, al recordar la injusticia que supone estar sometido a juicio por Roma, después de todo lo que hizo por ella, comenta lleno de dolor “Las injusticias de la vida, sus absurdos, zumban en mi cerebro como moscas, fétidas y negras. He vivido la vida intensamente y ahora conozco las lágrimas de las cosas” (p. 16). La frase resulta poética, al deja escapar esta última expresión “conozco las lágrimas de las cosas”, que

<sup>5</sup> C. M. Bassols, *Sintaxis histórica de la lengua latina*, I, Barcelona, 1945, pp. 90-91.

es una reminiscencia de Virgilio *sunt lacrimae rerum*<sup>6</sup>, que vivió mucho después y que, por lo tanto, Publio no puede citar.

B. A veces a los problemas de cronología se unen los de interpretación. El padre de Publio le muestra orgulloso una de las tumbas de sus antepasados con una inscripción alusiva a uno de ellos: "Éstos son tus antepasados, Escipión, Reveréncialos y aprende de ellos. Ahora levántate y léeme la inscripción que hay a tu lado" (p.37). La elección, a decir verdad, no parece muy afortunada ya que se trata del epitafio de M. Cornelio Escipión el Hispano, que fue pretor el año 139 a. C. (C.I.L. I.2, 15), por lo que es muy posterior a la época de la narración, ya que el propio Publio Cornelio Escipión murió en el año 182 a. C. Pero, además, tampoco resulta muy apropiada la traducción de un epitafio de los Escipiones. El texto latino es el siguiente<sup>7</sup>:

*Virtutes generis mieis moribus accumulavit,  
Progeniem genui, facta patris petiei.  
Maiorum optenui laudem, ut sibi me esse creatum  
Laetentur: stirpem nobilitavit honor.*

La versión de R. Leckie, en la que señalamos entre paréntesis algunas discordancias notables, dice así (p. 21): "I increased the merit of my race by my uprigh standards. I begat children. I followed the exploits of my ancestors so that they rejoiced I had been born so them. Honour ennoble my stock."

La traducción la recoge de esta forma: "He aumentado el mérito de mi raza (*virtutes generis*) con mis banderas en alto (*moribus meis*). He engendrado hijos. He seguido las hazañas de mis antepasados (*facta patris petiei + maiorum optenui laudem*) para que se regocijen de que haya nacido de ellos. El honor dignifica mi estirpe (*stirpem nobilitavit honor*)".

C. Hay también algunos problemas debidos a la falta de una preparación adecuada. A propósito de los bienes de Escipión (p.28), Ross Leckie tiene un lapsus llamativo. Publio sujeta su túnica con un broche, del que dice "Es etrusco, de Preneste, tiene trescientos o cuatrocientos años de antigüedad, no tiene precio. Detrás lleva la inscripción *Manios med fhefhaked Numasioi*, protolatín que quiere decir *Manios me fecit Numerio*, Manio me hizo para Numerio". A ello sigue una pequeña disquisición sobre su origen ("Bostar opina que esta inscripción es de Calcedonia, un alfabeto griego adoptado por los latinos primitivos, quizá a través de los etruscos... de Cumas") y otras reflexiones por el estilo. El problema está en que ahora sabemos con toda seguridad que esta ins-

<sup>6</sup> *Aen.* I, 462.

<sup>7</sup> Citamos el texto latino y las explicaciones de A. Ernout, *Recueil de textes latins archaïques*, París, 1966, p. 21.

cripción es una falsificación moderna y que, por ello, Publio nunca pudo poseer esta fíbula<sup>8</sup>.

D. Todavía resulta más extraño a la vida y a la cultura romanas republicanas el castigo para un ciudadano y noble romano. Catón pide en el Senado como pena por las acusaciones no criminales el garrote (*strangulation* dice el original inglés), como si de la España negra se tratase. En este caso el error del autor llevó a otro error del traductor. La traducción resulta ya grotesca cuando nos enteramos de que el cargo para Publio Cornelio Escipión es de extorsión, cuando lo que en realidad se quiere decir es concusión, que es una de las acepciones del término inglés (p. 2): “The last of charges, Fathers, is extortion, and I, Marcus Porcius Cato, bring it, on behalf, of the Senate and people of Rome”.

“Whom”, asked Fabius, “do you accuse?”...

“And what penalty do you asked for?”

“From the evidence I have already brought you, Fathers, and from what I will tell you today, there can be only one penalty. That, as the law demands, is death, by stragulation”.

Como no podía ser menos el traductor, que desconoce por completo el sistema judicial romano y este tipo de procesos más políticos que civiles, traduce directamente (p.16) : “–La última acusación, oh padres, es de extorsión, y yo, Marco Porcio Catón, la presento en nombre del Senado y del pueblo de Roma.”

–¿A quién acusas? –preguntó Fabio...

–¿Y qué pena pides?

–Por las pruebas que ya os he enseñado, padres, y por lo que diré hoy, sólo puede haber una pena. Una pena que, como exige la ley, sólo puede ser el garrote”.

E. Por último, hay otro tipo de errores que afectan al conocimiento de la figura histórica que se representa. En otro lugar hemos expuesto la presentación antihistórica de Marco Porcio Catón como figura negativa frente a Publio Cornelio Escipión. Pero incluso hay aspectos de éste poco creíbles. Así, por ejemplo, en una ocasión lo presenta como un militarote ignorante del arte griego sobre el que tiene que ser ilustrado por un tratante de arte, cuando probablemente era uno de los hombres más cultos de su época y bien conocido por su afición a la cultura griega, sobre esta materia (p.353):

“–Es una copia, pero muy buena –dijo por fin Teógenes–. La mandó hacer el rey Hierón.

–¿Una copia de qué?

–Del *Apoxyomenus* (*sic*) del gran escultor Lisipo.

–¿Lisipo? Háblame de él”.

---

<sup>8</sup> Cf. M. Guarducci, 1980, “La cosiddetta Fibula Prenestina. Antiquari, eruditi e falsari nella Roma dell’ottocento”, *MAL* 413-574, pp. 413-574 y A. Blanco Freijeiro, 1981, “Falsificadores de postín. El timo de la fíbula de Preneste”, *Historia* 16 VI n° 62, pp. 121-128.



## 5. PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

Pero también hay que decir que en ocasiones los problemas filológicos están sólo en la traducción. A algún caso ya señalado añadimos el siguiente: Publio comenta su formación legal desde la ley romana de las XII tablas (p.42), citando una de las más conocidas de la Tabla I: “*Si in ius vocat ito, ni it, antestamino, igitur em capito*. Si un hombre llama a otro al tribunal, tiene que ir; si no lo hace, llámelo como testigo y lo tendrá. Si un comerciante estafa a un cliente, sea declarado fuera de la ley...”, pegando a esta Tabla I, como si de ella se tratase, este otro fragmento de la tabla VIII: “*Si un comerciante estafa a un cliente, sea declarado fuera de la ley...*”, que corresponde a *Patronus si clienti fraudem fecerit, sacer esto*, donde el término “cliente” arrastra al de “comerciante” para traducir *patronus*, que es como el traductor vierte el inglés “*patron*”.

El texto inglés dice (p. 25): “*Si in ius vocat ito, ni it, antestamino, igitur em capito*: if a man calls anothe to court, he must go; if he does not, call him as witness, and thus seize him. If a patron commits fraud on a client, let him be *sacer* – sacred, accused, outside the law”.

Resulta muy desafortunada la traducción española de la Tabla VIII. El traductor desconoce la institución romana del *cliens* y del *patronus*. Por ello, como contraposición al “cliente” en el sentido actual del término, se ve forzado a traducir “patrón” por “comerciante”, además de suprimir las glosas aclaratorias al término latino *sacer*, específicas en este contexto legal. Este es un buen ejemplo para demostrar que la traducción no consiste solamente en una tarea meramente lingüística. Sin el estudio de la dimensión cultural de la civilización en que se encuentra inmersa la obra que se traduce, la traducción siempre corre el riesgo de ser una tergiversación de ese mundo.

## 6. CONCLUSIONES

La novela histórica *Escipión el Africano* de Ross Leckie nos introduce por inmersión en la cultura y la civilización del mundo latino, pero con errores y anacronismos indignos de una persona con formación en Clásicas. A estos errores ha contribuido en menor medida la traducción española. A pesar de ello ha alcanzado un gran éxito de público.

Esta falta de preparación en quienes debían tenerla recuerda las quejas amargas que ya Cervantes en *El Licenciado vidriera*<sup>9</sup> hacía en su época de un médico “de segunda clase” que no sabía latín y cree que la recomendación para tomar una medicina al amanecer (*sumat diluculo*) es un ingrediente medicinal más de la receta: “Acuérdaseme de que cuando yo era de carne, y no de vidrio como agora soy, que a un médico de estos de segunda clase le despidió un enfermo, por curarse con otro, y el primero de allí a cuatro días acertó a pasar por la botica donde recetaba el segundo, y preguntó al boti-

<sup>9</sup> Edición de J. García López, Barcelona, Crítica 2001, p. 288.

cario que cómo le iba al enfermo que él había dejado y que si le había recetado alguna purga el otro médico. El boticario le respondió que allí tenía un receta de purga que el día siguiente había de tomar el enfermo. Dijo que le mostrase, y vio que, al fin de ella, estaba escrito: *Sumat diluculo*, y dijo: "Todo lo que lleva esta purga me contenta sino es esta dilúculo porque es húmido demasiadamente".

La situación actual sólo es posible en el deterioro progresivo que los estudios de Latín están teniendo por efecto de los planes de estudios de la Europa actual y por la formación en España que reciben tanto los licenciados en Filología inglesa como los Licenciados en Traducción e Interpretación, en cuyos estudios el latín ha sido eliminado sistemáticamente y a conciencia. El futuro no se presenta mejor si no se produce una reacción a tiempo.

## ALGUNOS ASPECTOS DE LOS CULTOS GRIEGOS EN EL EXTREMO OCCIDENTE<sup>1</sup>

JAVIER DE HOZ  
Universidad Complutense (Madrid)

Han pasado muchos años desde que Pepe García López y yo compartíamos aula e intereses en la licenciatura de Filología Clásica de la Universidad Complutense. Me pregunto cuál hubiera sido mi reacción si alguien me hubiese profetizado entonces que un día estaría iniciando un artículo para una ocasión como ésta; más que incredulidad hubiese sido un sentimiento de irrealidad, de algo tan nebuloso y lejano que carecía de sentido, pero ha pasado el tiempo, esa ocasión ha llegado y, aunque ambos hemos encontrado intereses nuevos y distintos, descubro con alegría que todavía me preocupa el tema al que Pepe dedicó su tesis doctoral y sus primeras publicaciones, la religión griega. Confío en que encuentre algún interés en este ligero ensayo.

1. Uno de los elementos decisivos para la definición de una comunidad griega eran las prácticas religiosas colectivas, y no es por lo tanto de extrañar que la religión jugase un papel importante desde diversos puntos de vista en las fundaciones coloniales.<sup>2</sup> De hecho la religión de las nuevas *poleis*, y más concretamente los aspectos públicos y oficiales de la religión, especialmente visibles en el culto, que contribuían a delimitar su personalidad y a afianzar en sus ciudadanos el sentimiento de comunidad y de independencia, quedaban definidas en un principio por la herencia religiosa de la metrópoli, poseedora por supuesto de su peculiar patrimonio cultural, y por el conjunto de prácticas y tradiciones a que daba lugar el hecho mismo de la fundación, y que podía ser a veces bastante complejo. A esos dos componentes venían a añadirse posteriormente nuevos usos religiosos de diversas proveniencias, originados unos en la propia historia de la *polis* colonial, resultado algunos de influencias griegas diversas, y finalmente nacidos otros de la confrontación con la cultura indígena, que había marcado con un valor religioso determinados lugares y ocasiones con anterioridad a la llegada de los griegos.

Si nos planteamos estas cuestiones en el caso de los griegos establecidos en el extremo Occidente debemos empezar por señalar que la totalidad de la colonización en

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto BFF2003-09872-C02-01, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>2</sup> Malkin, I.: 1987: *Religion*.

esta zona es de origen focense, y o se limita a Marsella o ha pasado por la mediación de esta ciudad. Por lo tanto, y de acuerdo con lo dicho más arriba, tendremos que tomar en consideración lo que conocemos de los cultos de la metrópoli Focea, y los aspectos religiosos de la fundación de Marsella de que tenemos noticias. Sería necesario ocuparse también en último lugar de los desarrollos posteriores que hayan podido afectar a la religión de los griegos en el extremo Occidente, y en particular sus relaciones con el mundo indígena desde ese punto de vista, pero el espacio de que dispongo no da lugar para ello.

Las prácticas religiosas de los griegos se articulaban a través de las diversas fiestas religiosas que daban forma al calendario de las diferentes *poleis*.<sup>3</sup> En el caso de Focea estamos muy mal informados sobre el calendario, hasta el punto de que sólo conocemos el nombre de tres meses, pero el que dos de ellos reaparezcan entre los seis que conocemos de la colonia focense de Lámpsaco<sup>4</sup> nos permite confirmar lo que podíamos suponer a priori, que la metrópoli transmitió su calendario a sus colonias, y que probablemente si dispusiésemos de información para Marsella veríamos reaparecer en ella los mismos nombres lampsaquenos.

De hecho podemos establecer una relación directa entre el calendario lampsaqueno y un culto marsellés; en Lámpsaco existe un mes *Leukatheon* y en Marsella está atestiguado un culto a *Leukothea* a través de la mención de su sacerdote (IG XIV 2433, IGF 8), aunque ya en época romana. La existencia de un culto a *Leukothea* no es en principio un rasgo particularmente significativo; si hemos de hacer caso a Cicerón *cuncta Graecia* veneraba a *Leukothea*,<sup>5</sup> y tenemos atestiguados algunos festivales dedicados a ella que posiblemente tendrían lugar en el mes que lleva su nombre,<sup>6</sup> pero se trata de una divinidad relativamente compleja, y podemos preguntarnos qué aspectos de su personalidad han sido responsables de su pervivencia en Marsella desde los orígenes focenses, que podemos deducir sumando a los testimonios marsellés y lampsaqueno ya mencionados el de otra colonia focesa, la italiana Velia o Elea sobre el que habré de volver, hasta la fecha tardía de la citada inscripción.

*Leukothea*,<sup>7</sup> “la diosa blanca”, es el nombre griego de una divinidad probablemente prehelénica que también conocemos como Ino, aunque en origen fueron sin duda divinidades diferentes, y que hace su primera aparición en la literatura griega ayudando a Odiseo durante la tempestad.<sup>8</sup> Pero aunque su carácter marino es indiscutible, su lugar en la mitología y el culto griegos nos llevan sobre todo a la esfera dionisiaca y de la vegetación que muere y renace. Ino, nodriza de Dioniso y por ello víctima del odio de Hera que hizo enloquecer a su esposo Atamante, rey de Orcómeno, perseguida por éste

<sup>3</sup> Burkert, W.: 1985: *Greek Religion*, 225-7.

<sup>4</sup> Graf, F.: 1985: *Nordionische Kulte*, 405. Sobre el calendario focese y lampsaqueno vid. Samuel, A. E.: 1972: *Greek*, 125 y 131; Trümper, C.: 1997: *Untersuchungen*, 107-9.

<sup>5</sup> *Nat. deor.* 3. 39.

<sup>6</sup> Nilsson: 1995 (= 1906): *Griechische*, 431-2.

<sup>7</sup> Farnell, L. R.: 1970: *Greek*, 35-47 y 404-5; Eitrem, *RE* XII, 2293-2306.

<sup>8</sup> *Od.* 5, 333.

se arroja, junto con su hijo Meliquertes-Palemón, desde un acantilado. Su culto, como el de las típicas deidades del ciclo de la naturaleza, incluía lamentaciones a la vez que ofrendas,<sup>9</sup> que están explícitamente atestiguadas para la focense Velia.<sup>10</sup> En torno a su figura se organiza un complejo de motivos diversos que tienen numerosos paralelos en otros mitos y rituales, la locura asesina producida por Hera, la persecución de Dioniso y sus compañeras, el sacrificio de un hijo, el salto desde el acantilado, la deificación acompañada de cambio de nombre tras la muerte.<sup>11</sup> Es difícil delimitar la importancia y función primitiva del elemento marino y el correspondiente al ciclo vegetal, pero en todo caso ambos parecen plenamente compenetrados en época histórica; si la mención de lamentaciones testimonia con seguridad el segundo en el área focense, no me parece pensable que se pueda prescindir del primero en el caso de un pueblo básicamente marino y cuya economía, tanto en Jonia como en sus colonias occidentales, ha dependido en gran medida del mar. De hecho tenemos un testimonio del papel que los navegantes y mercaderes griegos en aguas occidentales atribuían a Leukothea como diosa marina y protectora;<sup>12</sup> una serie de noticias relativas a las actividades de Dionisio de Siracusa contra los etruscos mencionan el saqueo de un santuario en Pyrgi,<sup>13</sup> y algunas de ellas especifican que se trataba de un santuario de Leukothea.<sup>14</sup> Desde la publicación en 1967 de las famosas inscripciones etrusco-fenicias de Pyrgi podemos hacernos una idea más clara del carácter real de la divinidad etrusca venerada en ese santuario, clasificable sin duda en el tipo de los santuarios marinos propios de los puertos de comercio, y sabemos que se trataba de la principal divinidad etrusca femenina, Uni, equiparada en la inscripción fenicia con la figura mayor del correspondiente panteón, Astarté; resulta extraño que sin embargo los navegantes griegos hayan recurrido en su interpretación helénica no a Hera, habitualmente traducida por Uni en términos etruscos, sino a una figura más bien menor, como es Leukothea. La explicación más probable reside en el doble carácter de esta última, diosa a la vez *kurotrophos* y de la navegación, lo que permitía recoger en ella ciertos aspectos del carácter de Uni, traducibles también por medio de otras divinidades griegas –de hecho algunas fuentes atribuyen el santuario a Eileithyia<sup>15</sup>– y a la vez el papel de protectora de la navegación que le correspondía en cuanto patrona del santuario marítimo.<sup>16</sup>

Otras noticias sobre el calendario marsellés se nos han transmitido indirectamente, en referencias a fiestas jonias, *Anthesteria* y *Thargelia*,<sup>17</sup> y ahora *Apatouria* (IGF 4),<sup>18</sup>

<sup>9</sup> Arist. *Rhet.* 1400b6 = *VS* 21 (Jenófanes) A 13.

<sup>10</sup> Morel, J. P.: 2000: "Observations", 37.

<sup>11</sup> Burkert: 1983: *Homo Necans*, 178-9, 204-5.

<sup>12</sup> Cf. Morel, J. P.: 2000: "Observations", 37, cit., para el carácter también eubeo del culto.

<sup>13</sup> En especial Diod. XV, 14, 3; Str. V, 225-6.

<sup>14</sup> Arist., *Oecon.* II, 1349b33-5; Aelian., *Var. Hist.* I, 20; Polyæn., *Strat.* V, 2, 21.

<sup>15</sup> Texto de Estrabón ya citado; cf. Bloch, R.: 1981: "Le culte", 124-5.

<sup>16</sup> Krauskopf, I.: 1981: "Leukothea, 147-8.

<sup>17</sup> Nilsson: 1995 (= 1906): *Griechische*, 109 y 268.

<sup>18</sup> Salviat: 2000: "La source", 25-6. Salviat había valorado la importancia de las fiestas y el calendario en nuestra información sobre Marsella ya en 1992, *vid. infra*.

que tenían un anclaje fijo en el calendario pero de las que no tenemos informaciones demasiado precisas fuera de Atenas. Los calendarios jonios mejor conocidos son el de Mileto y el de Delos, y ambos coinciden en buena medida, sobre todo el de Mileto, con el de Atenas; de hecho en los tres hay un mes *Thargelion*, y en Atenas y Mileto un *Anthesterion*, que corresponde al *Hieros* de Delos. No se discute que los *Floralia* mencionadas por Justino (43.4) son, en traducción latina, los *Anthesteria*, un importante festival dionisiaco del que en Marsella apenas sabemos nada, pero los pocos detalles que da Justino encajan con algunos de los abundantes datos atenienses. En cuanto a los *Thargelia*, Servio (*ad Vergili Aen.* 3.57) citando a Petronio (fr. 1) y “Lactancio Plácido” (*ad Stat. Theb.* 10.793), este último sin citar Marsella sino un *Gallicus mos*, mencionan el bien conocido ritual purificador del fármaco que en las ciudades jónicas formaba parte de ese festival, una celebración de los primeros frutos dedicada a Apolo.

Del calendario de Ampurias no se nos ha transmitido ninguna información, pero es de suponer que al menos inicialmente no se diferenciase de los de Focea y Marsella.

2. En cuanto a las divinidades mayores, diversos testimonios que van desde fuentes explícitas hasta representaciones en monedas o nombres de persona teóforos, nos indican que en Focea se veneraba a Hera, Poseidón, Atena, Apolo, Ártemis, Asclepio, Hermes, Dioniso, Deméter, Heracles, los Dioscuros, tal vez Hefesto, tal vez Ares, Cibeles y unas diosas Γενναίδεις; además tenemos noticias de divinidades claramente tardías como Isis y Sarapis, la propia Marsella divinizada o soberanos como Hadriano.<sup>19</sup> En general no sabemos a partir de qué fecha recibieron culto esas divinidades en Focea, aunque el templo que se supone de Atenea y los nichos de Cibeles son anteriores a la caída de la ciudad en manos de los persas (c. 545 a.C.),<sup>20</sup> pero dejando aparte las claramente tardías, y algún caso particular como Asclepio, no hay motivo para pensar que no formasen parte del patrimonio religioso primitivo de la ciudad, y que por lo tanto pudiesen haber sido transportadas consigo por los colonos marsellese. De hecho algunos de esos cultos están efectivamente atestiguados en Marsella,<sup>21</sup> en la que los templos de que tenemos noticia sobre la acrópolis son el de Apolo Delfinio y el de Ártemis Efesia (Str. 4.1.4),<sup>22</sup> que dejo aparte por el momento, a los que parece se puede añadir un santuario que, a pesar de la falta de comprobación segura, creo más probable que perteneciese a Cibeles, atestiguado por una considerable cantidad de exvotos, algunos de ellos claramente arcaicos, hallados en la calle Negrel y que tienen acusadas características minorasiáticas.<sup>23</sup> El culto a Zeus,

<sup>19</sup> Graf, F.: 1985: *Nordionische Kulte*, 409-23.

<sup>20</sup> Sobre los datos arqueológicos recientes Özyigit, Ö. & Erdogan, A.: 2000: “Les sanctuaires”.

<sup>21</sup> Sobre la religión de Marsella en general: Salviat, F.: 1992: “Sur la religion” y ahora varios artículos en Hermary, A. & Tréziny, H. eds.: 2000: *Les Cultes*.

<sup>22</sup> Clavel-Lévêque, M.: 1974: “Das griechische”, 901; 1985 (=1977): *Marseille*, 108; Hermary, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille*, 61 y 67 (Hermary).

<sup>23</sup> Clavel-Lévêque, M.: 1974: “Das griechische”, loc. cit.; 1985 (=1977): *Marseille*, 108; Hermary, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille*, 62-3 (Hermary); Tréziny, H.: 2000: “Les lieux”, 96-8; Hermary, A.: 2000: “Les naïskoi”. Se han propuesto otras atribuciones para la diosa representada, pero los paralelos de la Gran Madre minorasiática me parecen más pertinentes.

que no puede sorprender en ninguna ciudad griega, ha quedado demostrado con la aparición de un altar de época romana dedicado a él bajo la advocación de *Patroos*.<sup>24</sup> Atenea, cuya imagen de culto la mostraba sentada, al igual que en Focea y Quíos (Str. 13.1.41), figura también sobre monedas y su imagen y su templo son protagonistas de un episodio legendario de la historia de la ciudad, cuando el galo Catumandos pretendió asaltarla y fue disuadido por la diosa (Justino 43.5). El culto de Dioniso está atestiguado por hallazgos arqueológicos y dudosamente por una inscripción.<sup>25</sup> En cuanto a Afrodita, cuyo culto no está atestiguado en Focea, y cuya relación con el mundo marino es bien conocida, poseía un templo en el límite entre Galia e Hispania<sup>26</sup> cuya fundación probablemente deba ser atribuida a los primeros exploradores focenses, aunque finalmente quedó no en el área de influencia marsellesa sino ampuritana, y cuya memoria pervive de forma diáfana, aunque transformado por el intermediario latino, en el topónimo actual de Port-Vendres/*Veneris*.<sup>27</sup>

Las acuñaciones masaliotas proporcionan indicaciones complementarias sobre los cultos de la ciudad;<sup>28</sup> en ellas encontramos sin sorpresa, además de a Atenea ya mencionada, a Ártemis y Apolo una vez más, acompañada aquélla en los reversos por un león que parece querer resaltar su carácter oriental. Por otro lado en los óbolos primitivos una efigie juvenil y masculina está explícitamente identificada en algunos casos como *Lakydon*, el genio que personificaba al puerto de Marsella, y que por lo tanto pertenece a las divinidades surgidas con posterioridad a la colonización, aunque sin duda muy poco después.<sup>29</sup>

3. A diferencia de *Lakydon* otros aspectos de la herencia religiosa que Marsella, y en general los focenses occidentales, arrastraron del momento mismo de la colonización, y no ya de su historia anterior, nos lleva de nuevo al mismo ambiente minorasiático que da su personalidad a la religión de la ciudad. No tenemos datos, a diferencia de otras

<sup>24</sup> Ghiron-Bistagne, P.: 1992: "Un autel"; IGF 5.

<sup>25</sup> Hermary, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille*, 62 (Hermary); IGF 2.

<sup>26</sup> Str. 4. 1. 3, y cf. Clavel-Lévêque, M.: 1974: "Das griechische", 927 y n. 659 en p. 967; 1985 (=1977): *Marseille*, 192.

<sup>27</sup> Se ha pensado que la divinidad a la que estaban dedicados los exvotos de la calle Negrel podría ser Afrodita (Hermary, A.: 2000: "Les naïskoi", 125, 127-8) y hay algún otro indicio dudoso en la propia Marsella (Hermary, A. & Tréziny, H.: 2000: "Les cultes", 147, 153), aparte un testimonio en Olbia (IGF 64).

<sup>28</sup> Furtwängler, A.: 1978: *Monnaies*; 2000: "Le trésor"; Brenot, C.: 1981: *Catalogue*; 1990: "La monnaie"; Crawford, M. H.: 1985: *Coinage*, 163-5; Hermary, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille*, 59-61 (J. Pournot), 94-5 (J.-C. Richard); Picard, O.: 2000: "L'iconographie"; Pournot, J.: 2000: "Les cultes"; Richard, J.-Cl.: 2000: "Les divinités".

<sup>29</sup> La arqueología comienza a proporcionar nuevas informaciones que se relacionan más o menos directamente con los cultos marselleses; naturalmente los datos precisos hay que buscarlos en la publicación de las excavaciones, pero una primera idea se puede obtener por ej. en Gantès, L.-F.: 1990: "Massalia", 18-21; Hermary, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille*, 51 (M. Moliner), 62-7 (Hermary), 73-6 (M. Moliner); Moliner, M.: "Les niveaux", y sobre todo en Tréziny, H.: 2000: "Les lieux".

colonias, sobre un culto del fundador heroificado, pero Estrabón nos ha transmitido datos esenciales que conviene citar literalmente:<sup>30</sup> “Sobre la acrópolis se asientan el Efesion y el santuario de Apolo Delfinio.<sup>31</sup> Este es común a todos los jonios, mientras que el Efesion es el templo de la Artemis Efesia. Pues se dice que cuando los foceos se hacían a la mar desde su patria, les llegó inesperadamente una noticia<sup>32</sup> que les indicaba que tomaran de Artemis Efesia el conductor de la expedición. Dirigiéndose entonces a Efeso buscaban el modo en que la diosa les proporcionaría lo que les había prescrito, y la diosa se presentó durante el sueño a Aristarque, una de las mujeres más nobles de la ciudad, y le ordenó hacerse a la mar con los focenses llevando consigo una reproducción de la estatua<sup>33</sup> de entre los objetos sagrados del santuario. Habiéndolo hecho así y habiendo llegado la fundación de la colonia a su término, fundaron también un santuario y a Aristarque la honraron de modo extraordinario haciéndole sacerdotisa. Y en todas sus colonias veneran a esta diosa como a la que más, y mantienen la misma apariencia de la estatua de culto y los otros ritos iguales a los de la metrópoli” (Str. 4. 1. 4).

Junto con este texto hay que citar otros dos; el primero se refiere a la influencia de los focenses sobre los indígenas: “(Los marselleses) fundaron ciudades como fortalezas, unas en Iberia frente a los íberos, a los que han transmitido su rito nacional de la Ártemis Efesia, hasta el punto de que sacrifican al modo griego” (Str. 4. 1. 5); el segundo menciona el culto de Ártemis en Cataluña: “Allí (en Rhode, que Estrabón llama Rhodos) y en Emporión veneran a la Ártemis Efesia” (Str. 3. 4. 8).<sup>34</sup>

A primera vista se trata de textos muy explícitos, de los que se pueden sacar conclusiones claras y bien fundadas, pero en realidad están llenos de problemas. Conocemos bastante sobre la Ártemis de Efeso, su santuario y su culto, pero la información se refiere esencialmente a época helenística y romana, y abundan los indicios de que no se ha tratado de una institución fosilizada sino relativamente innovadora.<sup>35</sup> Por ello no podemos estar seguros de qué rituales, qué organización, e incluso qué imagen de la diosa llevaron consigo los primeros colonos focenses, ya que no tenemos información clara sobre Efeso relativa a las fechas en cuestión. En todo caso sí podemos afirmar que ya entonces el culto de Ártemis en Efeso implicaba una organización muy compleja, muy distinta de las instituciones simples que hacían funcionar la maquinaria religiosa en las *poleis* griegas, y que desde luego los focenses debieron llegar a alguna especie de compromiso entre esas instituciones y el elaborado sistema oriental del santuario de

<sup>30</sup> Malkin, I.: 1987: *Religion*, 69-72; Brunel, J.: 1948: “Marseille”.

<sup>31</sup> Sobre Apolo Delfinio vid. Salviat: 2000: “La source”, 26-30.

<sup>32</sup> El texto es problemático, pero no parece que existan motivos suficientes para dar por totalmente segura la interpretación “oráculo”, ni aun adoptando la conjetura de Casaubon, *λόγιον*, seguida en la mayor parte de las ediciones, entre ellas la más reciente de Radt, en lugar de *λόγον* de los códices. Para una opinión distinta vid. Malkin, loc. cit., Salviat: 2000: “La source”, 29.

<sup>33</sup> Robert, L.: 1965: “Statues”; Malkin, I.: 1987: *Religion*, 119.

<sup>34</sup> El excelente artículo de Pena: 2000: “Les cultes”, es a mi modo de ver un tanto hipercrítico en relación con estos textos (pp. 59-60)

<sup>35</sup> En general Picard, C.: 1922: *Ephèse*.



Efeso. Hasta cierto punto nuestras fuentes parecen haber sido conscientes de ello, ya que posiblemente la referencia al carácter extraordinario del sacerdocio de Aristarque hay que entenderla en contraposición con el culto de Efeso,<sup>36</sup> en donde hasta fecha muy tardía el sacerdocio fundamental correspondía a un hombre,<sup>37</sup> y donde en época arcaica las mujeres tenían un papel secundario.<sup>38</sup> Tampoco nos podemos hacer una idea de hasta qué punto los rituales y las festividades específicas de Efeso fueron transferidas a Marsella,<sup>39</sup> ni del alcance del dato sobre el sacrificio, que nuestras fuentes sobre Efeso no describen con precisión,<sup>40</sup> desconocemos por completo en Marsella, y las escasas fuentes arqueológicas ibéricas no permiten individualizar. Incluso la apariencia de la imagen de culto, en la que insiste Estrabón, nos resulta inasequible, ya que la iconografía bien conocida de la Artemis Efesia corresponde a una época muy posterior,<sup>41</sup> y en la propia Marsella el testimonio más próximo a la imagen original, de existir alguno, sería la imagen del reverso de las monedas de L. Hostilius Saserna, acuñadas el 48 a.C.<sup>42</sup>

Pero dejando a un lado estas cuestiones, más bien externas, tampoco podemos hacernos una idea de los rasgos que de la complicada personalidad de la Ártemis Efesia<sup>43</sup> perduraron en su versión marsellesa. Es de suponer con Picard que su carácter de protectora de la navegación se mantendría entre los marinos focenses,<sup>44</sup> pero esencialmente la Ártemis Efesia, a pesar de su nombre que no implica sino el ángulo de visión utilizado por los emigrantes jonios a su llegada a Asia Menor, ángulo inevitablemente parcial y distinto, por ejemplo, del que en Samos llevó a otros jonios a ver a Hera en una diosa de características similares, era la gran diosa anatólica de la fecundidad, y los rasgos básicos de esa figura tuvieron que pervivir en buena medida. Esto añade otro problema a nuestras fuentes, que no proceden de expertos historiadores de la religión sino de griegos acostumbrados a traducir unas deidades en otras y a realizar identificaciones basadas en algún rasgo llamativo. Pero los aspectos funcionales de la gran diosa anatolia y las imágenes asociadas a ellos tenían una amplia difusión en el Mediterráneo, y estaban presentes con mayor o menor claridad en muchas divinidades femeninas locales; por ello es dudoso hasta qué punto podemos tomarnos en serio afirmaciones sobre la adopción de un determinado culto o ritual griego por pueblos como los iberos, cuando la noticia no viene acompañada por testimonios muy concretos que la confirmen, y esos testimonios no existen por ahora en lo que se refiere al culto de Ártemis Efesia, aunque hay que reconocer que la noticia sobre el estilo griego de sacrificio que le iría aparejado tiene un carácter muy concreto que la hace significativa. Queda en pie

<sup>36</sup> Malkin, I.: 1987: *Religion*, 79.

<sup>37</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 162ss.

<sup>38</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 189.

<sup>39</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 287ss., 312ss.

<sup>40</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 354ss.

<sup>41</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 474ss. y 526ss.; Fleischer, R.: 1973: *Artemis*, 1-137.

<sup>42</sup> Fleischer, R.: 1973: *Artemis*, 137-9; Ampolo, C.: 1970: "L'Artemide"; Bats, M.: 1990: "Marseille", 84-5.

<sup>43</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 354ss., y cf. también 358ss. para los epítetos.

<sup>44</sup> Picard, C.: 1922: *Ephèse*, 375-6.

sin embargo, ya que en este caso nuestras fuentes se refieren a cuestiones propiamente griegas y comprobables por su público, que la versión marsellesa de la Artemis Efesia y de su culto estaba presente también en otras comunidades griegas del extremo occidente. Como en el caso de la herencia directa de Focea nos encontramos una vez más ante la persistencia de rasgos propiamente micrasiáticos, que explican en parte la acusada personalidad de las colonias focenses en el Mediterráneo occidental, frente a otros grupos que o bien no eran jonios, y por tanto se diferenciaban de éstos netamente en sus orígenes por dialectos, prácticas e instituciones distintas, o si lo eran, como los eubeos, tenían al menos en común con muchos de los colonos dorios la procedencia de la zona nuclear de Grecia próxima al istmo de Corinto.

4. Cuando pasamos a Ampurias es por desgracia muy poco lo que tanto las fuentes literarias como la epigrafía nos enseña sobre sus cultos, a lo que se une una carencia de información arqueológica que tal vez pueda ser remediada en el futuro. En lo que se refiere a las fuentes literarias ya hemos visto el testimonio de Estrabón sobre el culto de la Artemis Efesia y no insistiré en esa cuestión.<sup>45</sup> Indirectamente relacionadas con el problema del culto están las letras en relieve, probablemente indicación alfabética de orden (EGH 2.55), sobre las antefijas de un templo de la segunda mitad del siglo V que ya había sido destruido cuando en el IV se construyó en el mismo lugar el templo tradicionalmente atribuido a Asclepio (pero *vid. infra*).<sup>46</sup> No cabe sin embargo asegurar que el trabajo sea ampuritano, aunque el alfabeto sea jonio como demuestra el uso de Ω, ya que la piedra está importada del sur de Francia y podría haber llegado elaborada o acompañada de los artesanos que iban a terminar in situ su trabajo.

Inscripciones propiamente religiosas, aparte ocasionales invocaciones divinas, como la de Heracles en la segunda inscripción (EGH 2.49b) de un cántaro jocoso, sólo tenemos la ya tardía dedicada al ἄγαθος δαίμων (EGH 2.19), la piedra igualmente tardía, y muy fragmentaria, dedicada tal vez, aunque es muy inseguro, a las Ninfas (EGH 2.5), y la placa de *Themis* (EGH 2.7). La primera, sobre mosaico, al igual que la imagen atribuida tradicionalmente a Asclepio, se interprete como se interprete,<sup>47</sup> nos llevan probablemente a innovaciones introducidas en época helenística que quedan fuera de nuestro interés en este momento.

La placa que indica “(propiedad) de *Themis*” o “(consagrado) a *Themis*” tiene un interés considerable, que ya puse de relieve.<sup>48</sup> Se trata de una pieza de caliza de 24’5 x

<sup>45</sup> No se puede dejar de mencionar sin embargo las series monetales ampuritanas con la cabeza de Aretusa, sin duda en realidad Artemis: Pena, M.<sup>a</sup> J.: 1973: “Artemis-Diana”; 2000: “Les cultes”, 60-2; García-Bellido, M.<sup>a</sup> P. & Blázquez, C.: 2001: *Diccionario* II, 128.

<sup>46</sup> Sanmartí : 1990: “Emporion”, 399-405; Sanmartí-Grego, E., Castanyer, P. & Tremoleda, J. : 1992: “Nuevos datos”, 104-6.

<sup>47</sup> Schröder, S. F.: 1996: “El “Asclepio” “; el A. llama la atención sobre el posible nexo entre el mosaico y su propuesta (pp. 231-3) para ver una imagen de *Agathodaimon* en la famosa estatua tradicionalmente considerada de Asclepio.

<sup>48</sup> de Hoz, J.: 1995 (=1997): “Ensayo”, 173-4.

11'5 y sólo 4cm. de grueso, que en gran parte parece conservar sus bordes originales; es decir de ninguna manera un *horos* o mojón sino una placa para pegar a un muro, pero desde luego a baja altura y con posibilidad de ser contemplada de cerca puesto que las letras tienen 2'5 cm. de altura. Lo importante sería determinar la función del epígrafe; el lugar del hallazgo, el pozo del ágora helenística, tan sólo nos dice que debía encontrarse originalmente en la zona pública de la ciudad, pero el propio epígrafe es más explícito. Contra lo que se ha dicho, no parece que pueda referirse a un espacio cuya función fuera servir de tribunal,<sup>49</sup> sino que hemos de ceñirnos al significado religioso de *Themis*.<sup>50</sup> Pero se trata de una divinidad de culto muy poco difundido,<sup>51</sup> y sería impensable que tuviese un recinto propio en un lugar tan modesto como Ampurias. Es más frecuente sin embargo que fuese venerada en asociación a otras divinidades, en especial a Zeus justiciero, a Némesis vengadora, o, en su papel de antigua divinidad ctónica, a alguna divinidad oracular. Un pequeño espacio sacral cercado o un altar, dentro del témenos de otra deidad, parece la más probable localización de la placa de *Themis*, que por lo tanto nos indicaría a la vez la existencia, en el ágora o cerca de ella, de un no identificado culto mayor y de otro subsidiario a *Themis* en la época helenística a la que parecen corresponder las letras del epígrafe. La existencia entre los nombres de persona marseleses de *Zenothemis* (IGF 68-18, de Olbia pero en área marseleses), un nombre teóforo en que se asocian Zeus y *Themis*, podría ser un indicio a favor de que era en un recinto de Zeus donde se hallaba el altar o espacio al que correspondía la inscripción, y que también en Marsella ambas divinidades estaban asociadas.

La información arqueológica que nos proporciona Ampurias es también escasa, incluye el área sacra que, aunque básicamente helenística tal como la conocemos, contenía santuarios anteriores que no podemos adscribir,<sup>52</sup> y un par de imágenes divinas, la mejor conservada a la que ya me he referido, y otra, también helenística, atribuida inicialmente a Afrodita pero que parece corresponder en realidad a Apolo,<sup>53</sup> divinidad representada en las monedas ampuritanas,<sup>54</sup> que ya hemos encontrado en la acrópolis de Marsella y que una vez más nos lleva a la tradición de los cultos focenses traídos de Asia Menor.

<sup>49</sup> Almagro Basch, M.: 1952: *Las inscripciones*, 26.

<sup>50</sup> Ya visto por N. d'Olwer, citado por Almagro, aunque él pensaba en un *horos*.

<sup>51</sup> Prácticamente apenas si se lo menciona en obras como Burkert, W.: 1977: *Griechische*, o Nilsson, M.P.: 1941-50: *Geschichte*. Algo más atención le presta Wilamowitz, U. von: 1959<sup>3</sup>: *Der Glaube* I, 203-7. Ver sobre todo Latte, K.: 1934: "Themis".

<sup>52</sup> Una buena descripción de la situación con la bibliografía anterior en Pena: 2000: "Les cultes", 62-3 y 66.

<sup>53</sup> Schröder: 2000: "Emporion", 122-4, y 126 sobre el posible santuario al que correspondería la estatua.

<sup>54</sup> Villaronga, L.: 1994: *Corpus*, 5.15, 5.16, 8.49; García-Bellido, M.<sup>a</sup> P. & Blázquez, C.: 2001: *Diccionario* II, 130-1. Queda la duda de si esas monedas implican simplemente la imitación de un tipo marsellés. Agradezco a M.<sup>a</sup> P. García-Bellido su ayuda en estas cuestiones.

5. Como vemos, nuestras escasas fuentes sobre la religiosidad de los marselleses y ampuritanos apuntan sobre todo a la herencia de Asia Menor, confirmando el carácter conservador que las noticias de los antiguos atribuyen a la ciudad. Un testimonio particularmente revelador sobre el que llamó la atención L. Robert en 1968 lo encontramos en la antroponimia, tanto marsellesa como ampuritana. Es sabido que entre los griegos son frecuentes los nombres propios teóforos, es decir aquellos que incluyen en su composición el nombre de una divinidad; muchos de estos nombres son banales dada su amplia distribución, mientras que otros son característicos de regiones o localidades determinadas, y apuntan hacia cultos peculiares de esas zonas. Por otro lado los ríos se contaban entre las divinidades locales más populares; los griegos parecen haber sentido un estrecho lazo de devoción hacia los genios que habitaban las aguas de su entorno. De ahí la importancia que tiene el que en la epigrafía marsellesa esté atestiguado el nombre de persona *Kaikos*, al igual que en otras zonas del mundo griego, fundamentalmente en Asia Menor, en Pérgamo, en Mitilene cuya perea continental alcanzaba casi la desembocadura del Caicos, y en puntos de la costa como Esmirna y Cyme. Por su parte -ερμος es un formante que reaparece con frecuencia en nombres propios jonios, y en un nombre marsellés atestiguado un par de veces, Ποσειδερμος. De nuevo es evidente la tradición jónica.<sup>55</sup>

Pero en este caso contamos incluso con el testimonio explícito de un autor antiguo. Aristóteles, al discutir en su *Poética* la λέξις de la tragedia, es decir los problemas de lengua y estilo, incluye una breve presentación de los elementos de la gramática (*Po.* 1457a); entre otras cosas distingue nombres simples y compuestos, y entre los compuestos señala los formados por tres elementos o más, “como la mayor parte de los marselleses” (οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν), y su ejemplo es Ἑρμοκαϊκόξανθος; es decir a la hora de citar un nombre característico de Marsella Aristóteles ha elegido un ejemplo por un lado muy complejo, de composición triple, por otro lado formado exclusivamente con nombres de ríos de Asia Menor, el Hermos, el Caicos y el Janto,<sup>56</sup> cuyo eco resuena todavía en época helenística en Marsella a pesar de que los colonos focenses abandonaron aquellas tierras para siempre a fines del siglo VII.

Un testimonio similar de la fidelidad de los ampuritanos a sus orígenes focenses lo encontramos en un par de láminas de plomo inscritas. Se trata casi con seguridad de *defixiones*, aparecidas en la escombrera helenística que cubre una de las necrópolis ampuritanas y consisten en simples listas de nombres, pero dos de ellos son muy significativos, el que ocupa la línea séptima de EGH 2.17 y el quinto de EGH 2.18. El primero, Καύστριος, coincide con el nombre de un río de Asia Menor que ha servido para formar nombres personales en su propia región, en Efeso y Colofón. Como recordó L. Robert a propósito del nombre ampuritano, y como acabamos de recordar, el culto

<sup>55</sup> Robert: 1968: “Noms”, 206-13; Masson, O.: 1985: “Le curieux”; Hermary, A. & Tréziny, H.: 2000: “Les cultes”, 155. Es extraño que Collin Bouffier, S.: 2000: “Sources”, no tenga en cuenta esos testimonios.

<sup>56</sup> No se trata del Janto más conocido, el de Licia, sino de un río menor más próximo a Focea: Masson, O.: 1985: “Le curieux”, 21-2 (= 479-480).

de la Artemis de Éfeso tenía considerable importancia en el mundo focense de extremo occidente. La costumbre de dar nombre de río a las personas, como vimos, no es rara en el mundo griego, pero que se utilizase en Ampurias el de un río tan lejano no puede ser casualidad, implica una tradición cultural de origen jonio.

En ese sentido es aún más claro el segundo nombre, Ἑρμόκαικος, un compuesto cuyos dos elementos, *Hermos* y *Kaikos*, que hemos encontrado ya en Marsella como nombre o elemento de nombre personal, nos devuelven a la zona más septentrional, más propiamente focea de Asia menor.

Hay sin embargo una cuestión que es imposible de responder con los datos de que disponemos; los nombres de ese tipo podrían indicar, y ello sería un ejemplo extraordinario de conservadurismo, la persistencia de los ríos minorasiáticos como divinidades menores aún veneradas entre los focéos occidentales, pero también podrían ser simplemente nombres tradicionales, conservados en buena medida por la costumbre de repetir una misma familia nombres que llevaban miembros de la generación anterior, que hubiesen perdido ya todo su valor religioso. Más probable es ese valor en otros nombres teóforos atestiguados en Marsella y Ampurias, algunos ya mencionados, en los que encontramos alusiones a divinidades diversas y en particular a Apolo y Poseidón.<sup>57</sup>

6. Finalmente, y para concluir, quisiera dejar abierta una cuestión importante a la que nuestras fuentes, una vez más, no permiten dar una solución. E. Sanmartí ha señalado en un artículo importante algunos aspectos de la distinta evolución de Marsella y Ampurias que permiten plantear la hipótesis de una distinta configuración política,<sup>58</sup> mucho más conservadora en el caso de la primera. Cabe preguntarse si, junto al mantenimiento de la antigua tradición minorasiática, se dieron otras tendencias divergentes en ambas ciudades, si Ampurias fue más abierta a las novedades religiosas del helenismo helenístico, algunas de las cuales están atestiguadas en ella como hemos señalado de pasada, si la presencia de iberos en el interior de sus murallas<sup>59</sup> dio lugar a que los ampuritanos adoptasen algunas creencias o prácticas religiosas de éstos, pero por el momento no hay datos para plantearse una respuesta.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Para Ampurias vid. EGH 2.16, 2.18, 2.48; para Marsella, Robert: 1968: "Noms", IGF 5, 23, 26, 40, 43, 44; a los nombres relacionados con Apolo, Poseidón y otras divinidades hay que añadir por su interés respecto de los orígenes minorasiáticos de Marsella, Demetrio y sobre todo Metródor y Artemidoro. En general Hermay, A. & Tréziny, H.: 2000: "Les cultes", 153-6.

<sup>58</sup> Sanmartí-Grego: 1992: "*Massalia et Emporion*".

<sup>59</sup> Sanmartí-Grego: 1993: "Grecs et Ibères".

<sup>60</sup> Para los cultos marseleses de época romana vid. Lomas, K.: 2003: "Hellenism", 484-5.

## BIBLIOGRAFÍA

- Akten Pyrgi: 1981: *Akten des Kolloquiums zum Thema die Göttin von Pyrgi*, Firenze.
- Almagro Basch, M.: 1952: *Las inscripciones ampuritanas, griegas, ibéricas y latinas*, Barcelona.
- Ampolo, C.: 1970: "L'Artemide di Marsiglia e la Diana dell'Aventino", *PP* 130-133, 200-10.
- Bats, M.: 1990: "Marseille et Rome des Tarquins à César", *Les Dossiers d'Archéologie* 54, 80-7.
- Bats, M., Bertucchi, G., Congès, G. & Tréziny, H. eds.: 1992: *Marseille grecque et la Gaule*, Etudes Massaliètes 3, Lattes-Aix-en-Provence.
- Bloch, R.: 1981: "Le culte étrusco-punique de Pyrgi vers 500 avant J.C.", *Akten Pyrgi*, 123-35.
- Brenot, C.: 1981: *Catalogue des monnaies de Marseille du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. conservées au Cabinet des Médailles de la Ville de Marseille*, Marseille.
- 1990: "La monnaie de Marseille", *Les Dossiers d'Archéologie* 54, 88-93.
- Brunel, J.: 1948: "Marseille et les fugitifs de Phocée", *REA* 50, 5-26.
- Burkert, W.: 1985: *Greek Religion*, Oxford (trad. de *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977).
- 1983: *Homo Necans*, Berkeley & Los Angeles (trad. de la edición alemana, Berlin 1972).
- Cabrera, P. & Sánchez Frnández, C. eds.: 2000: *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, Madrid (1998: ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ. Στα ίχνη του Ηρόκλη - *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, Madrid).
- Clavel-Lévêque, M.: 1974: "Das griechische Marseille. Entwicklungsstufen und Dynamik einer Handelsmacht", E. C. Welskopf ed., *Hellenische Poleis*, Darmstadt, 855-969.
- 1985 (=1977): *Marseille grecque*, Marseille.
- Collin Bouffier, S.: 2000: "Sources et fleuves dans les cultes phocéens: les exemples de Marseille et de Vélia", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 69-80.
- Crawford, M. H.: 1985: *Coinage & Money under the Roman Republic*, London.
- Decourt, J.-C.: 2004: *Inscriptions grecques de la France*, Lyon (Maison de l'Orient) (IGF).
- EGH = de Hoz, M<sup>a</sup> P.: 1997: "Epigrafía".
- Farnell, L. R.: 1970: *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford (= 1921).
- Fleischer, R.: 1973: *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leiden.
- Furtwängler, A.: 1978: *Monnaies grecques en Gaule. Le trésor d'Auriol et le monnayage de Massalia, 525/520 -460 av. J.-C.*, Fribourg.
- 2000: "Le trésor d'Auriol et les types monétaires phocéens", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 175-81.
- Gantès, L.-F.: 1990: "Massalia retrouvée", *Les Dossiers d'Archéologie* 54, 14-21.

- García-Bellido, MP. & Blázquez, C.: 2001: *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos* I-II, Madrid (= DCyP).
- Ghiron-Bistagne, P.: 1992: "Un autel massaliote de Zeus Patrôos", Bats, M., Bertucchi, G., Congès, G. & Tréziny, H. eds., *Marseille*, 151-4.
- Graf, F.: 1985: *Nordionische Kulte*, Roma (Schweizer. Institut in Rom).
- Les Grecs et l'Occident*: 1995: Actes du colloque de la villa "Kérylos" (1991), Roma.
- Hermay, A.: 2000: "Les naïskoi votifs de Marseille", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 119-33.
- Hermay, A., Hesnard, A. & Tréziny, H.: 1999: *Marseille grecque. La cité phocéenne (600-49 av. J.-C.)*, Paris (Errance).
- Hermay, A. & Tréziny, H.: 2000: "Les cultes massaliètes: documentation épigraphique et onomastique", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 147-57.
- Hermay, A. & Tréziny, H. eds.: 2000: *Les Cultes des cités phocéennes*, Aix-en-Provence (Études massaliètes 6).
- de Hoz, J.: 1995 (=1997): "Ensayo sobre la epigrafía griega de la Península Ibérica", *Veleia* 12, 151-79.
- de Hoz, M<sup>a</sup>. P.: 1997: "Epigrafía griega en Hispania", *Epigraphica* 69, 29-96 (= EGH).
- IGF = Decourt, J.-C.: 2004: *Inscriptions*.
- Krauskopf, I.: 1981: "Leukothea nach den antiken Quellen", *Akten Pyrgi*, 137-51.
- Latte, K. : 1934: "Themis", RE V A, 2, Stuttgart, coll. 1626-30.
- Lomas, K.: 2003: "Hellenism, Romanization and Cultural Identity in Massalia", Lomas, K. ed., *Greek Identity*, 475-98.
- Lomas, K. ed.: 2003: *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton*, Leiden - Boston.
- La Magna Grecia: 1990: *La Magna Grecia e il lontano Occidente. Atti del ventinovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 1989*, Taranto.
- Malkin, I.: 1987: *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden.
- Masson, O. : 1985: "Le curieux nom d'un Marseillais chez Aristote: Hermokaïkoxanthos", *J.Sav.*, 17-23 (= *Onomastica*, 475-81).
- 1990: *Onomastica Graeca Selecta* I-II, Paris-Nanterre.
- Moliner, M.: "Les niveaux archaïques de la place des Pistoles à Marseille: un espace culturel?", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 101-17.
- Morel, J. P.: 2000: "Observations sur les cultes de Velia", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 33-49.
- Nilsson, M. P.: 1955<sup>2</sup>: *Geschichte der griechischen Religion* I, München.
- 1995 (= 1906): *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Stuttgart & Leipzig (Teubner).
- Özyigit, Ö. & Erdogan, A.: 2000: "Les sanctuaires de Phocée à la lumière des dernières fouilles", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 11-23.
- Pena, M<sup>a</sup>. J.: 1973: "Artemis-Diana y algunas cuestiones en relación con su iconografía y su culto en occidente", *Ampurias* 35, 109-34.
- 2000: "Les cultes d'Emporion", Hermay, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 59-68.

- Picard, C.: 1922: *Ephèse et Claros*, Paris.
- Picard, O.: 2000: "L'iconographie religieuse sur les monnaies au type d'Auriol", Hermary, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 165-74.
- Pournot, J.: 2000: "Les cultes phocéens et le monnayage massaliète de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> s. (d'après les collections du Cabinet des Monnaies et Médailles de Marseille)", Hermary, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 183-9.
- Properzio, P.: 1982: *Evidence for the Cults and Mythology of Marseilles from its Foundation to the Fall of the Roman Empire in the West, from Ancient Literary, Epigraphical, Numismatic and Archaeological Testimonia*, Ann Arbor (non vidi).
- Radt, S.: 2002: *Strabonis Geographica* I, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Richard, J.-Cl.: 2000: "Les divinités sur les monnaies de Marseille (IV<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C.)", Hermary, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 191-6.
- Robert, L.: 1965: "Statues divines", *Hellenica* 13, Paris, 120-5.
- 1968: "Noms de personnes et civilisation grecque", *Journal des savants*, 1968, 197-213.
- Salviat, F.: 1992: "Sur la religion de Marseille grecque", Bats, M., Bertucchi, G., Congès, G. & Tréziny, H. eds., *Marseille*, 141-50.
- 2000: "La source ionienne: Apatouria, Apollon Delphinios et l'oracle, l'Aristarchéion", Hermary, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 25-31.
- Samuel, A. E.: 1972: *Greek and Roman Chronology*, München (Handbuch der Altertumswissenschaft I.7).
- Sanmartí-Grego, E.: 1990: "Emporion, port grec à vocation iberique", *La Magna Grecia*, 389-410.
- 1992: "Massalia et Emporion: une origine commune, deux destins différents", *Marseille grecque et la Gaule*, 27-41.
- 1993: "Grecs et Ibères à Emporion. Notes sur la population indigène de l'Empordà et des territoires limitrophes", *Documents d'Archéologie Méridionale* 16, 19-25.
- 1995: "La présence grecque en Péninsule Ibérique à l'époque archaïque", *Les grecs et l'occident*, 71-82.
- Sanmartí-Grego, E., Castanyer, P. & Tremoleda, J.: 1992: "Nuevos datos sobre la historia y la topografía de las murallas de Emporion", *MM* 33, 102-12.
- Schröder, S. F.: 1996: "El 'Asclepio' de Ampurias: ¿una estatua de Agathodaimon del último cuarto del siglo II aC?", *II Reunió sobre escultura romana à Hispania*, Tarragona, 223-37.
- 2000: "Emporion y su conexión con el mundo helenístico oriental. Las esculturas ampuritanas de Agathos Daimon-Serapis y Apolo", Cabrera, P. & Sánchez Frnández, C., 2000: Los griegos, 119-29.
- Tréziny, H.: 2000: "Les lieux de culte dans Marseille grecque", Hermary, A. & Tréziny, H. eds., *Les Cultes*, 81-99.
- Trümpy, C.: 1997: *Untersuchungen zu den altgriechischen Monatsnamen und Monatsfolgen*, Heidelberg (Winter).
- Villaronga, L.: 1994: *Corpus Nummum Hispaniae ante Augusti Aetatem*, Madrid.
- Wilamowitz, U. von: 1959<sup>3</sup>: *Der Glaube der Hellenen* I-II, Darmstadt.



## ABSTRACTOS LATINOS EN -TAS, -TUDO, -ITIA, -ITIES\*

JOSÉ-JAVIER ISO  
Universidad de Zaragoza

El propósito de estas líneas es el presentar un panorama sobre el uso de los nombres en *-tās*, *-tūdō* e *-itia* en los textos latinos desde Plauto a Orosio<sup>1</sup>. No se trata estudiar desde un punto de vista semántico o funcional los mecanismos de formación de abstractos en latín, su morfología misma y sus posibles correspondencias con otras lenguas indoeuropeas: simplemente –repito– presentar la historia de su uso a lo largo de la latinidad y, dentro de ella, sus géneros y autores, así como observar entre dichos sufijos su tendencias a la complementariedad a la hora de expresar la abstracción, sin dejar de tomar nota de los dobles del tipo *claritas - claritudo*<sup>2</sup>.

No hace falta decir que los abstractos en *-tas*, *-tudo*, *-itia*, *-ities* y su frecuencia, que aparecen al final de estas líneas, no tienen pretensión de exhaustividad; cualquiera podrá comprobar que en los *Laterculi* de Gradenwitz figuran abstractos en *-tas* o en *-tudo* que aquí están ausentes. Sí que pretendo, en cambio, presentar todas las palabras

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del ámbito de trabajo del Grupo “Textos Latinos e Informática”, financiado por el Gobierno de Aragón.

<sup>1</sup> El *corpus* comprende las obras de autores que figuran en el cuadro-resumen de más abajo, lo que supone más de 5.100.000 palabras procesadas y que son el fruto de una base de textos y lemas latinos elaborados por mí, sobre cuyos detalles *vid. infra*.

<sup>2</sup> Leumann, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, Múnich, 1977, pág. 374-5 no da bibliografía sobre el sufijo *-tas* fuera de sus relaciones con otras lenguas indoeuropeas o itálicas; lo mismo puede decirse de *tudo* (*ibid.* págs. 367-8). La bibliografía en las últimas décadas es más bien escasa: H. Gähwiler, *Das lateinische Suffix -ensis*, Zúrich 1962; A. Gruška, *Sur la genèse et l'emploi du suffixe -urnus*, *Recherches de ling. lat. et romane* (Kišinev, Moldavie 1961); R. Lazzeroni, “Per la storia dei sostantivi derivati in -on- nelle lingue classiche”, *SSL* 3, 1963; J.L. Butler, *The Latin derivational suffixes -inus, -ina, -inus, and -ineus, their origins and Romance descendants*, Univ. of California at Berkeley, 1969; J.E. Rybolt, “-aster, a Latin suffix”, *CF* 20, 1971; s. de nigris mores, “Sugli aggettivi latini in -ax”, *Acme* 25, 1972, pp. 263-313; S. Pan'ko, “Latin denominative derivatives with suffix -ario- and their structural-semantic”, *PKFil* 14, 1977, pp. 16-22... No he encontrado en cambio bibliografía genérica sobre *-tas* o *-tudo* en esta misma época, a excepción de A. Rosalia, “I sostantivi in -tudo in L. Accio”, *ALGP* 11-13, 1974-1976, pp. 255-71, un autor que no entra de un modo específico en el *corpus* que presento (sólo los textos que puedan aparecer en Cicerón y Varrón, fundamentalmente).

de este tipo que aparecen en el *corpus*, recogiendo su frecuencia total y la de cada una de los grupos de obras o autores en los que está dividido dicho elenco de obras<sup>3</sup>.

Sin embargo, una masa tal de datos y el hecho de que dichos datos puedan recuperarse electrónicamente teniendo en cuenta varios criterios, como frecuencia, autor u obra, género al que pertenece la obra, rasgos gramaticales...<sup>4</sup>, puede dar lugar a unos resultados de difícil o enfadosa presentación en una publicación tradicional como artículos o libros. Así, en el caso que nos ocupa, con cerca de 400 abstractos procesados y 36 autores o grupos de obras distintos, tales resultados darían lugar a una tabla a lo largo de unas 12 ó 15 páginas de frecuencias y porcentaje, con el consiguiente gasto de papel y enfado –pese a su posible utilidad– que pueden producir en el lector.

En tales casos, una solución es el presentar al lector en papel los datos en su forma más concisa, dejando el resto de los mismos en formato electrónico, ubicados en una dirección web de donde puedan ser consultados<sup>5</sup>. No se trata de infantiles tributos a las tecnologías de la información, sino de empezar a hacer lo que pronto no se podrá dejar de hacer (*ducunt volentem fata, nolentem trahunt*, dice Séneca traduciendo a Cleantes). Así pues, presento a continuación un cuadro de la presencia de cada uno de los sufijos examinados en cada uno de los autores / obras, indicando asimismo su porcentaje –mejor dicho “pormilaje”– respecto al total de palabras por autor. Asimismo, como ya he dicho, al final de estas líneas aparecen –del modo más conciso y apretado– el listado de abstractos y su frecuencia. Sobre estos dos grupos de datos y otros más concretos que se pueden hallar en el mentado documento electrónico haré algunas observaciones. He aquí, pues, el cuadro de frecuencias por autores y sufijos; la cifra entre paréntesis indica, como ya he dicho, el tanto por mil que la primera cifra supone en cada *corpus*.

---

<sup>3</sup> Plauto, los discursos de Cicerón, sus obras sobre retórica, las obras filosóficas (falta el *de Republica*, los *Paradoxa*, el *de Divinatione*, el *de Fato* y el *Timeo*), el epistolario *ad Atticum* y *ad Familiares*, César (*Bellum Gallicum* y *Bellum Civile*), el *de Lingua Latina* de Varrón, Salustio (sólo monografías), Lucrecio, Catulo, Tibulo, Propertio, Virgilio, Horacio, Ovidio, Livio, Los *Diálogos*, las *Cartas a Lucilio* y las tragedias de Séneca, Lucano, Valerio Flaco, Quintiliano (*Institutio*), Silio Itálico, Estacio (*Tebaida*), Marcial, Plinio el Viejo, Tácito (*Anales* e *Historias*), Suetonio (las *Vidas*), Amiano, el *de Civitate Dei*, el *Digesto*, la *Vulgata* y el *Adversus Paganos* de Orosio. Estos textos han sido organizados por mí y luego convertidos en una base de datos sobre la que pueden actuar –*sit venia verbis*– un *indexator* o un *lemmatizator*. Para conocer más detalles del proceso, *vid.* [http://www.textusbytesque.com/trabajos/base\\_datos.pdf](http://www.textusbytesque.com/trabajos/base_datos.pdf)

<sup>4</sup> En este caso se trata de nombres y de nombres adscritos a un tipo de flexión según el sufijo. Pero podría tratarse de sacar la estadística de un grupo de 100 verbos teniendo en cuenta sus tiempo, modo, voz, etc.

<sup>5</sup> En <http://www.textusbytesque.com/trabajos/abstractos.exe> puede descargarse este último fichero que, una vez descomprimido, contiene instrucciones, un documento Excel con los resultados tabulados de cada sufijo y corpus parcial, así como un programita que permite visualizar de modo más cómoda los datos de cada sufijo o cada autor.

	-tas	-tudo	-itia	-ities
Plau.	225 (1.89)	38 (0.32)	82 (0.69)	1 (0.01)
Heren.	358 (11.75)	142 (4.66)	68 (2.23)	0 (--)
C. Disc	5091 (13.84)	633 (1.72)	414 (1.13)	1 (0.00)
C. Ret	1918 (12.13)	393 (2.49)	136 (0.86)	0 (--)
C. Fil.	1936 (12.46)	556 (3.58)	245 (1.58)	0 (--)
C. Ep. At.	678 (5.46)	118 (0.95)	66 (0.53)	1 (0.01)
C. Ep. Fam.	1266 (10.72)	299 (2.53)	156 (1.32)	0 (--)
Caes.	810 (10.27)	318 (4.03)	71 (0.90)	13 (0.16)
Varr. LL.	103 (2.57)	262 (6.55)	10 (0.25)	0 (--)
Sal.	314 (9.69)	89 (2.75)	100 (3.09)	7 (0.22)
Catul.	19 (1.45)	0 (--)	9 (0.69)	4 (0.31)
Lucre..	238 (4.66)	2 (0.04)	15 (0.29)	7 (0.14)
Tib.	14 (1.11)	1 (0.08)	6 (0.48)	0 (--)
Prop.	30 (1.16)	1 (0.04)	30 (1.16)	2 (0.08)
Virg.	130 (1.48)	6 (0.07)	17 (0.19)	7 (0.08)
Hor.	100 (2.22)	11 (0.24)	42 (0.93)	5 (0.11)
Ovid. I	403 (1.95)	5 (0.02)	92 (0.45)	12 (0.06)
Ovid. II	90 (4.21)	0 (--)	26 (1.22)	0 (--)
Liv.	3510 (6.86)	711 (1.39)	375 (0.73)	16 (0.03)
Sen. Dial.	930 (12.20)	157 (2.06)	128 (1.68)	3 (0.04)
Sen. Epis.	1220 (10.10)	251 (2.08)	254 (2.10)	0 (--)
Sen. Tr.	133 (2.01)	0 (--)	10 (0.15)	0 (--)
Luca.	134 (2.51)	2 (0.04)	7 (0.13)	1 (0.02)
Val. Fl.	37 (0.94)	3 (0.08)	3 (0.08)	2 (0.05)
Quint.	1627 (9.32)	225 (1.29)	103 (0.59)	0 (--)
Sil. It.	101 (1.27)	4 (0.05)	11 (0.14)	7 (0.09)
Estac.	106 (1.60)	2 (0.03)	6 (0.09)	6 (0.09)
Mart.	89 (1.52)	5 (0.09)	37 (0.63)	0 (--)
Plin. Maior	2265 (5.88)	1363 (3.54)	253 (0.66)	27 (0.07)
Tac.	1378 (9.58)	283 (1.97)	354 (2.46)	7 (0.05)
Suet.	567 (7.88)	122 (1.69)	76 (1.06)	3 (0.04)
Ammi.	1680 (13.36)	410 (3.26)	118 (0.94)	24 (0.19)
Civit. Dei	4096 (14.40)	628 (2.21)	439 (1.54)	1 (0.00)
Digest.	9648 (11.38)	275 (0.32)	134 (0.16)	0 (--)
Vulg.	4554 (6.81)	1638 (2.45)	1077 (1.61)	14 (0.02)
Oros.	732 (9.13)	131 (1.63)	37 (0.46)	2 (0.02)

No hace falta mirar mucho para confirmar lo que cualquier conocedor del latín sabe de un modo implícito: que los abstractos en *-tas* son bastante más frecuente que los en *-tudo* y que los terminados en *-itia* son en conjunto menos numerosos que los en *-tudo*, quedando la variante en *-ities* muy por debajo de esta última.

De igual modo, se confirma lo que cualquiera esperaría: que los abstractos en *-tas*, por ejemplo, son mucho más frecuentes en la prosa que en la poesía; según los autores, la proporción puede ir de entre 5 ó 6 a 1<sup>6</sup>. Claro que aquí la tendencia general por parte de la poesía a no usar los abstractos en la misma cuantía que la prosa ha de matizarse al menos en dos aspectos: un número apreciable de abstractos de este tipo (*necessitas*, *crudelitas*..) no entran en los esquemas dactílicos, que ocupan un altísimo porcentaje de la poesía con la que trabaja el *corpus*; en otro aspecto, hay que tener en cuenta que hay abstractos (*libertas*, *civitas*, *necessitas*) de elevada frecuencia en los que muchos de sus usos mantienen una frontera lábil entre lo abstracto y lo concreto. En otros casos *-aetas-* los problemas son mayores<sup>7</sup>. Está el caso de nombres en *-tas* de amplia frecuencia, pero cuyo reparto a lo largo del *corpus* se presenta muy irregular; es el caso de *hereditas*, con 3,292 ocurrencias en total, de los cuales 2,856 aparecen en el *Digesto* y 216 en la *Vulgata*; casos como éste son una clara advertencia de que una frecuencia elevada no tiene por qué ser significativa en el conjunto de los textos latinos.

Ya he señalado que *-tas* es bastante más frecuente que *-tudo*; la proporción varía mucho entre autores o grupos de obras: así, en los discursos de Cicerón la frecuencia entre ambos es de 13,84 por mil frente a 1,72; en cambio en las filosóficas es del 12,46 frente a 3,58; menor es la diferencia en el *Auctor ad Herennium*. Hay un caso curioso, el del *De lingua latina* de Varrón, donde la frecuencia de *-tudo* es superior a los abstractos en *-tas*; un examen más detallado<sup>8</sup> nos permite ver que, de los 262 nombres en *-tudo*, más de 240 lo cubren cuatro nombres técnicos: *consuetudo* 79, *dissimilitudo* 17, *multitudo*<sup>9</sup> 55 y *similitudo* 89. Otro rasgo respecto a este tipo de abstractos es su bajísima frecuencia en poesía: ausentes en la obra de Catulo y en las *Tragedias* de Séneca, su presencia es despreciable en los poetas tardorepublicanos y altoimperiales<sup>10</sup>; y ello es más significativo cuanto que tanto el nominativo como el ablativo y genitivo tienen cabida en el hexámetro.

Otro hecho que –quizás por obvio– no se señala es que *-tas* y *-tudo* están en relación complementaria, aunque, como veremos más adelante, no faltan dobles. Lo que tam-

<sup>6</sup> Está el curioso caso del *corpus* Ovidio II (se trata de los *Fastos*, que han sido procesados aparte por razones técnicas que no son al caso). Aquí el sufijo *-tas* sube a un 4 por mil debido –por el carácter de esta obra– a un uso mucho más alto de *nobilitas* y de *pietas* que en el resto de sus poemas. No es de extrañar, por otra parte, el 4,66 por mil de Lucrecio, dado el carácter de su poema.

<sup>7</sup> Me he decidido a incluirla en la lista –con dudas– porque Meillet en su *Dict. Etym.*, s. v. afirma que los hablantes eran conscientes de la relación entre *aevum* y *aetas*.

<sup>8</sup> Este, como los otros resultados por autores que comento, están disponible en la red, en la dirección arriba señalada.

<sup>9</sup> En la acepción de “plural gramatical”.

<sup>10</sup> Sólo Horacio destaca con 11 casos.

poco se señala en los manuales<sup>11</sup> es que buena parte (o al menos, los más frecuentes) de las palabras en *-tudo* tienen que ver con la posición en el espacio, dimensiones o rasgos de cantidad: *altitudo*, *celsitudo*, *crassitudo*, *latitudo*, *longitudo*, *magnitudo*, *multitudo*, *plenitudo*... Hay otros, también frecuentes, que no entran dentro de estas nociones: *fortitudo*, *lassitudo*, *pulchritudo*, *similitudo*...

Ya he aludido al hecho de que una misma raíz dé lugar a un nombre en *-tas* y otro en *-tudo*. El caso mejor representado es el de la pareja *necessitas* (705) frente a *necessitudo* (259), presente desde el *Auctor ad Herennium* y Cicerón, pero ausente en Plauto. Aquí el latín ha desarrollado una diferencia de acepciones, funcionando *necessitas* en el ámbito de ontología y *necessitudo* en el plano de las relaciones sociales, aunque a veces *necessitudo* invada los usos de *necessitas*<sup>12</sup>.

En otros casos los dobles *-tas* / *-tudo* parecen propiciados por el deseo de *variatio*, o de mantener distancias con lo trillado. Buen ejemplo es el caso de *claritas* (166) frente a *claritudo* (53): Salustio ignora *claritas*, Tácito la usa en 5 ocasiones y Amiano en una; *claritudo*, en cambio, aparece 2 veces en Salustio, 34 veces en Tácito y 16 en Amiano. Algo parecido, aunque no tan rotundo, ocurre en *firmitas* (109) y *firmitudo* (28): Tácito emplea 2 veces la primera frente a 6 la segunda. Igualmente *lenitudo* / *lenitas*.<sup>13</sup>

En cuanto al sufijo *-itia* y su variante *-ities* no hay demasiado que decir. Una ojeada al cuadro general permite constatar su baja frecuencia. Quizá sólo sea de destacar una frecuencia mayor –el 3,09 por mil– en Salustio, aunque dado la brevedad del texto no es demasiado significativo. En cuanto, a *-ities*, funciona como variante arcaica o arcaizante respecto a *-itia*. Sólo en el caso de *planities* (88) y en el de *canities* (44) no hay alternativa en *-itia*. En otros casos, *duritia* (165) / *durities* (9),<sup>14</sup> *munditia* (46) / *mundities* (2), *mollitia* (48) / *mollities* (12)<sup>15</sup>, *notitia* (139) / *notities* (3) se ve clara el predominio de *-itia*.

#### APÉNDICE<sup>16</sup>

absurditas (10), acclivitas (4), acerbitas (98), adfinitas (87), admirabilitas (2), adsiduitas (16), adsuetudo (20), adversitas (6), aedilitas (79), aegritudo (247), aequabilitas (10), aequalitas (39), aequanimitas (4), aequitas (383), aestas (414), aetas (2012), aeternitas (117), agilitas (19), alacritas (62), altitudo (427), amarities (1), amaritudo (107), ambiguitas (43), amicitia (865), amicities (1), amoenitas (36), amplitudo (170), anilitas (1),

<sup>11</sup> Leumann, por ejemplo.

<sup>12</sup> Vid. TLL ad loc.

<sup>13</sup> De 10 apariciones de *lenitudo*, 8 aparecen en Amiano. No hay que decir que parecidos contrastes o curiosidades puede descubrirlos el lector en el material que se ofrece en la dirección indicada en nota 6.

<sup>14</sup> También *duritas* (2).

<sup>15</sup> Aquí también hay *mollitudo* (11).

<sup>16</sup> A pesar de figurar en esta lista cuatro sufijos distintos, los he puesto en una lista única precisamente para que puedan comprobarse tanto las ausencias de determinado sufijo como las raíces que toman más de un sufijo.

animositas (14), antiquitas (126), anxietas (10), asperitas (107), assiduitas (45), atrocitas (75), auctoritas (1678), austeritas (21), avaritia (361), aviditas (100), beatitudo (127), benignitas (104), blanditia (91), bonitas (186), brevitās (170), caecitas (50), calamitas (313), calliditas (49), canities (44), capacitas (13), captivitas (218), caritas (336), castitas (39), celebritas (49), celeritas (290), celsitudo (17), civilitas (10), civitas (4813), claritas (166), claritudo (53), comitas (101), commoditas (40), communitas (16), concinnitas (19), consanguinitas (11), constabilitas (1), consuetudo (844), convexitas (11), crassitudo (118), crebritas (29), credulitas (41), crudelitas (294), cruditas (35), cupiditas (709), curiositas (18), debilitas (62), declivitas (3), deformitas (70), deitas (6), densitas (45), dicacitas (14), differitas (1), difficultas (276), dignitas (1235), diritas (14), disparilitas (4), dissimilitudo (68), diuturnitas (58), diversitas (98), divinitas (75), docilitas (7), dulcitudo (3), duritas (2), duritia (165), durities (9), ebrietas (98), ebriositas (1), edacitas (2), efferitas (1), efficacitas (1), egestas (157), enormitas (5), exiguitas (15), exilitas (14), extremitas (29), facilitas (126), facultas (689), falsitas (20), familiaritas (120), fatuitas (1), fecunditas (66), felicitas (422), feritas (94), ferocitas (9), fertilitas (59), festivitas (34), fidelitas (17), firmitas (109), firmitudo (28), foeditas (44), fortitudo (476), fragilitas (18), fraternitas (18), frugalitas (55), garrulitas (13), generositas (7), gentilitas (15), germanitas (12), gracilitas (21), granditas (4), gravitas (352), hebetudo (2), hereditas (3292), hilaritas (61), honestas (195), humanitas (280), humilitas (128), ieiunitas (6), ignobilitas (25), imbecillitas (85), immanitas (57), immensitas (6), immortalitas (136), immunditia (74), immunitas (59), imperitia (56), impietas (123), implacabilitas (3), importunitas (13), improbitas (112), impudicitia (38), impunitas (80), impuritas (4), inaequalitas (16), inanitas (22), incivilitas (2), incolumitas (73), incommoditas (10), incredulitas (30), indemnitas (26), indignitas (81), infecunditas (3), infelicitas (46), infidelitas (17), infimitas (2), infinitas (28), infirmitas (228), ingenuitas (40), inhospitalitas (4), inhumanitas (12), inimicitia (224), iniquitas (799), iniustitia (55), inquietudo (12), insanitas (2), inscitia (54), insulsitas (6), integritas (92), inutilitas (4), iucunditas (94), iustitia (906), iuventas (29), laetitia (459), largitas (10), lassitudo (78), latinitas (6), latitudo (349), laxitas (20), lenitas (80), lenitudo (10), lentitudo (5), levitas (212), liberalitas (176), libertas (2609), lippitudo (30), longinquitas (39), longitudo (354), loquacitas (20), maestitia (50), magnitudo (998), maiestas (436), malignitas (36), malitia (241), mansuetudo (63), maturitas (91), maximitas (1), medietas (22), mediocritas (39), mendicitas (14), mobilitas (48), mollitia (48), mollities (12), mollitudo (11), mortalitas (97), mulierositas (2), multitudo (1754), munditia (46), mundities (2), mutabilitas (13), nativitas (48), navitas (1), necessitas (705), necessitudo (259), nequitia (168), nequities (1), nervositas (1), nigritia (13), nimietas (6), nobilitas (344), notitia (139), notities (3), novitas (153), nuditas (19), obscenitas (22), obscuritas (68), opacitas (15), opimitas (6), opportunitas (100), orbitas (56), parilitas (8), paucitas (91), paupertas (233), peregrinitas (6), perennitas (3), perniciousitas (25), perpetuitas (23), perplexitas (3), perspicuitas (23), perversitas (17), pestilitas (3), pietas (633), pigritia (29), pinguitudo (20), placiditas (5), planities (88), plenitudo (77), pluralitas (1), popularitas (12), possibilitas (10), posteritas (99), potestas (2780), pravitas (62), probabilitas (5), probitas (83), procacitas (3), proceritas (35), proclivitas (4), profunditas (8), prolixitas (7), propinquitas (87), proprietates

(382), prosperitas (33), protervitas (4), proximitas (12), pubertas (143), pudicitia (149), puerilitas (2), pueritia (114), pulchritudo (176), puritas (9), qualitas (191), quantitas (309), rapacitas (7), rapiditas (3), raritas (30), raritudo (1), rivalitas (1), rotunditas (32), rusticitas (22), saevitia (189), sagacitas (13), salubritas (30), sanctitas (88), sanctitudo (1), sanitas (150), satietas (106), saturitas (24), scrupulositas (1), scurrilitas (4), securitas (150), sedulitas (27), segnitas (1), segnitia (40), segnities (10), serenitas (29), severitas (186), siccitas (49), similitudo (695), simplicitas (87), simultas (76), sobrietas (12), societas (939), sodalitas (10), soliditas (8), solitudo (380), sollemnitas (82), sollicitudo (238), spurcitia (8), spurcities (1), stabilitas (28), sterilitas (53), strenuitas (2), stultitia (238), stupiditas (1), suavitas (181), sublimitas (44), subtilitas (95), suburbanitas (1), summitas (81), surditas (2), tabitudo (2), taciturnitas (19), tarditas (63), temeritas (232), tempestas (692), tenacitas (5), teneritas (11), tenuitas (41), testudo (145), timiditas (18), tities (1), torvitas (11), tranquillitas (102), trinitas (24), tristitia (187), turpitude (241), ubertas (101), unitas (40), universitas (92), urbanitas (56), utilitas (708), vacuitas (33), valetudo (364), valitudo (86), vanitas (230), varietas (327), vastitas (87), velocitas (94), venustas (57), veritas (969), vetustas (336), vicinitas (58), vicissitudo (28), viduitas (19), vilitas (50), virginitas (58), viriditas (10), virilitas (21), vitiositas (8), vivacitas (5), volubilitas (7), voluntas (2347), voluptas (1377),

## PAREMIAS Y FRASES HECHAS\*

JUAN JIMÉNEZ FERNÁNDEZ  
Universidad de Jaén

Según el *DRAE*, *paremia* es sinónimo de refrán, adagio, proverbio o sentencia, mientras que *frase* «es un conjunto de palabras que basta para formar sentido, especialmente cuando no llega a construir oración», definición que viene a coincidir con la de *locución* o «grupo de palabras que forman sentido». Sin embargo, cuando se aportan ejemplos para cualquiera de los mencionados sinónimos de *paremia*, generalmente suelen construirse con un verbo y, en consecuencia, forman una oración (o bien sin él por elipsis, como “aceite y vino, bálsamo divino”), más amplia en su texto que la simple frase o locución, aunque no desde el punto de vista metafórico, en que ambas –*paremia* y frase (o locución)– son igualmente expresivas. De las cinco unidades léxico-metafóricas que aquí se analizan, podríamos destacar dos como proverbios: «una golondrina no hace primavera» y «el fin justifica los medios», puesto que constituyen un pensamiento completo. En cambio, las otras tres parecen ser las conclusiones de una premisa conocida de antemano pero prescindibles de su enunciado por parte del hablante, sobre todo en el caso de «el ojo del amo», que constituye un sintagma binario, semejante al gran repertorio que nos ha llegado con esa estructura, verbigracia «victoria cadmea (*kadmēla nikē*, más antigua que la “pírrica”)), «los suplicios de Tántalo (*Tantáleioi timōriai*)» o «comida de sibarita (*sybaritikē trápeza*)», todas ellas recogidas por paremiógrafos de distintas épocas juntamente con las de estructura oracional, sin distinción entre proverbio o frase proverbial<sup>1</sup>, sino simplemente como *paremias*, esto es, como consejos para el camino y, en especial, para el camino de la vida<sup>2</sup>.

---

\* Este artículo prosigue la línea de investigación del autor comenzada con su obra *De la manzana de la discordia a la gallina de los huevos de oro*, publicada recientemente por Ediciones Clásicas.

<sup>1</sup> A. Zuluaga la denomina “expresión fija” o “unidad fraseológica” (1980: 15), y J. M<sup>a</sup> Quintana, “holicismo” (del gr. *hólos*, ‘todo entero’ o de *holikós*, ‘universal’) o «locución común a todos los dialectos de una lengua o a todas las lenguas».

<sup>2</sup> Cf. el excelente artículo, y muy documentado, de F. García Romero que figura en la Referencia Bibliográficas.



## 1. UNA GOLONDRINA NO HACE PRIMAVERA

Es posible que esta paremia circulara ya en la tradición oral anterior a Aristóteles, que es el primero, y el único, que la ha documentado literariamente<sup>3</sup>, aprovechando su sentido sentencioso a propósito de una reflexión moral: un día de dicha o un breve tiempo no hacen la felicidad completa, del mismo modo que la presencia de una golondrina solamente sirve para anunciar la primavera, pero no para consolidarla. Es más, el Estagirita refuerza la primera negación con otra más enfática que excluye toda posibilidad en grado absoluto: «ni siquiera un solo día (*ou dè mía hēmērā*)», remacha el filósofo. Del texto aristotélico la recogieron sin duda los diferentes paremiógrafos y así lo declara Apostolio en XVII. 20 b<sup>4</sup> (*Aristotélēs Ēthikēs*). En general, todos los demás añaden un segundo correlato que explicita la paremia o la relacionan con otra semejante; veamos los diferentes tratamientos:

Gregorio Ciprio (III, 11) la apostilla del siguiente modo: ...«ni tampoco una sola abeja puede hacer miel».

En *Appendix Proverbiorum* III 96 aparece una variante: «un solo día no hace sabio» (a nadie, se sobreentiende).

Zenobio se expresa en parecidos términos: «un solo día no permite hacerse sabio ni caer en la ignorancia» (V. 12).

A modo de epílogo hemos de hacer constar nuestra extrañeza al ver traducido *éar*, *éaros* por ‘verano’<sup>5</sup>, como si las golondrinas no vinieran hasta el verano. Acaso los citados traductores se han dejado llevar del sentido metafórico del proverbio castellano «hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo», fecha convencional que, en teoría al menos, se ha establecido para el comienzo de esa estación, a no ser que hayan tomado la 6ª acepción de la entrada *verano*, del *DRAE*, en la que se enuncia: ant. *primavera*. Desde luego de lo que no hay duda es de que tiene el mismo sentido figurado que el proverbio en cuestión, del que se deduce que una sola golondrina tampoco puede caracterizar el inicio de la primavera.

## 2. LLEVARSE LA PARTE DEL LEÓN

Dice nuestro Diccionario Académico que la presente expresión (*sic*) se ha configurado «por alusión a la fábula *Las partes del león*, de Esopo, siglo VI a. C., fabulista griego, o de Fedro, 15 a. C.- 50, fabulista latino». Sin embargo, con el respeto que nos merece la Comisión Asesora de Académicos y del Seminario de Lexicografía, nos vemos en la necesidad de corregir el error que se ha deslizado en la definición de la entrada *parte*. En efecto, la frase que vamos a comentar de los dos fabulistas antedichos,

<sup>3</sup> *Ética a Nicómaco* 1028 a.

<sup>4</sup> *Corpus Paroemiographorum Graecorum*.

<sup>5</sup> *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid 1985. Traducción de Julio Pallí Bonet. También en la edición bilingüe de M<sup>a</sup> Araujo y Julián Marías, publicada en 1994 en el Instituto de Estudios Políticos.

no lleva ese título en lo que atañe a Esopo porque no existe la mencionada fábula, sino que son tres animales (cuatro en Fedro) los personajes que intervienen y dan título a la fábula esópica. Añádase a ello que un tercer fabulista, Babrio<sup>6</sup>, posterior a los otros dos, también escribió su fábula con sólo dos animales. A continuación, ofrecemos nuestra traducción de sus respectivas fábulas con el objeto de contrastar los argumentos leoninos que cada uno de ellos pone al servicio del rey de la selva, así como sus correspondientes moralejas:

Esopo. *El león, el asno y la zorra* (Hausrath 154)

Un león, un asno y una zorra tras haber formado una sociedad, partieron de caza. Habiendo cobrado una gran pieza, el león ordenó al asno que la distribuyese. Después de haber hecho tres partes e invitarle a escoger, el león, enfureciéndose, saltó sobre él y lo mató, y ordenó a la zorra que hiciese el reparto. Y ésta, juntando todo en una parte y reservándose una pequeña, invitó al león a escoger. Como el león le preguntara quién le había enseñado a repartir así, la zorra le contestó: “La desgracia del asno”.

La fábula enseña que las desgracias de los vecinos son un aviso para los demás.

Fedro. *La vaca, la cabra, la oveja y el león* (Brenot 6)

Nunca es segura la alianza con un poderoso; esta fabulilla confirma mi tesis. Una vaca, una cabrita, y una mansa oveja fueron al bosque como socios de un león. Una vez que hubieron cobrado un ciervo corpulento, hechas las partes, el león habló de la siguiente manera: “Yo tomo la primera parte porque me llamo león; la segunda me la dais por respeto a que soy vuestro socio; en tales circunstancias, puesto que soy más fuerte que vosotros, me corresponde la tercera; mal lo ha de pasar si alguno se atreve a tocar la cuarta”. De ese modo sólo la maldad se llevó la pieza entera.

Babrio. *El león y el onagro asociados* (Perry 67)

Un onagro y un león se asociaron para una cacería. El león era superior en fuerza; el onagro, en la rapidez de sus patas. Y en cuanto cobraron una enorme pieza, el león se dispuso a distribuirla haciendo tres partes: “Tomaré la primera porque soy el rey; tomaré la segunda porque soy socio a partes iguales. Y la tercera en cuestión te ocasionará una desgracia si no quieres salir

---

<sup>6</sup> Aunque latino por naturaleza, fue un gran conocedor de las literaturas griega, judeo-alejandrina y mesopotámica. Vivió a caballo de los siglos I y II d. C. y está considerado asimismo como versificador de las fábulas de Esopo.

huyendo”. Mide bien tus propias fuerzas: no emprendas ningún negocio con un hombre más poderoso ni te asocies con él.

Por otro lado, es de notar la pobreza de imaginación –pues no creemos que sea por desconocimiento– de los tres autores al valerse de animales rumiantes como compañeros de caza de los depredadores, como son el león y la zorra.

Por último, es claro que el sintagma “condiciones leoninas” deriva consecuentemente del dicho comentado y que también describe el *DRAE* a propósito del artículo *leonino*<sup>1</sup>, na, en su 3ª acepción: «Por alusión a la fábula *Las partes del león*, de Esopo, etcétera, etcétera», con lo cual, persiste en el error denunciado *supra*, para terminar explicando su significado: «Dicho especialmente de una condición o de un contrato: ventajoso para una sola de las partes».

### 3. EL OJO DEL AMO

Tres son los polígrafos que han recurrido a la anécdota para explicar el origen del proverbio: Jenofonte (*Económico* XII 20), Pseudo-Aristóteles (*Los económicos* 1345 a) y Plutarco (*Sobre la educación de los hijos* 13D), por este orden cronológico. Los dos primeros coinciden en el título de sus tratados y, por tanto, en la materia que desarrollan, pero discrepan en cuanto a la fuente utilizada. Jenofonte, gran aficionado a la anécdota y admirador devoto de las costumbres persas, es más explícito y pintoresco en su narración, pues el diálogo que Iscómaco y Sócrates mantienen sobre la administración de los diferentes bienes y las relaciones entre amos y criados lo rubrica el primero con una anécdota muy oportuna: el rey persa tuvo la suerte de conseguir un excelente caballo, pero, aun así, quería engordarlo por la vía rápida; para ello consultó a un cuidador de caballos la manera de lograrlo, recibiendo la siguiente respuesta: «el ojo del amo» (*despóτου οφθαλμός*) es lo que más rápidamente engorda al caballo.

Por su parte, en el relato del Pseudo-Aristóteles es también un persa el que da la misma respuesta a la consulta planteada, pero hay además un libio, que, al ser preguntado sobre qué estiércol era mejor, contesta con otra respuesta no menos sabia: «las huellas del amo».

Plutarco, acordándose sin duda de la historieta de Jenofonte, del Gran Rey y del cuidador de caballos, la deforma parcialmente, diciendo: «el ojo del rey» (*basiléος οφθαλμός*), en vez de “el ojo del amo”, acaso influido también por la práctica persa de recabar información por cualquier medio oficioso, en referencia a “los ojos y los oídos del rey”, grupo de inspectores reales que conocemos bien por historiadores como Heródoto (I 100-114) y Jenofonte (*Cirop.* VIII 2. 10) o por la cumplida glosa<sup>7</sup> que aporta Hesiquio, además de estereotiparse en expresión muy parecida –*basileios ophthalmós*– entre los paremiógrafos Gregorio Ciprio Leid. (I 65) y Apostolio (IV 81), aunque la explicación aducida es más escueta que la de Hesiquio.

<sup>7</sup> «Llamaban *basiléος οφθαλμός* al que el rey mandaba para que vigilara sus asuntos» (en *Appendix Proverbiorum*, III. 49, nota).

## 4. EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS

He aquí el axioma en que se concreta la educación política del príncipe, continuamente apostrofado por Nicolás Maquiavelo en su celeberrima obra y a la que presta a su vez el título; a él van dedicados todos los consejos y recomendaciones que le harán un gobernante sin escrúpulos.

Casi mil seiscientos años antes, Cicerón, como si lo hubiera presentido, ya condenaba ese espécimen de regidor a quien sólo preocupa el éxito de sus empresas por encima del bien y del mal. En sus teorías ético-políticas expuestas en *De officiis* aboga decididamente por la rectitud del gobernante sobre los logros de todo tipo que pueda obtener, aportando algunos ejemplos de la historia misma de Roma: es el caso de Mario, hombre mediocre que, con sus intrigas, ambición y malas artes, consiguió desbancar del poder a Q. Cecilio Metelo, quien se había distinguido siempre por su honestidad y ejemplar conducta política (XX). Con todo, la mayor acrimonia de la pluma ciceroniana se centra en dos de sus contemporáneos, nunca mencionados, sólo aludidos bajo los nombres de yerno y suegro (o sea, Pompeyo y J. César, respectivamente) como los políticos capaces de prostituir lo honesto con lo útil con tal de conseguir el poder, pero, sobre todo, es al último a quien reserva el ataque más virulento (XXI). A tal efecto, añade Marco Tulio que «tenía siempre en la boca los versos de las *Fenicias*», de Eurípides, cuyo personaje, Eteocles, proclamaba tan indigna doctrina:

*Si hay que cometer injusticia por el poder absoluto,  
lo más conveniente es cometerla, aunque en lo demás haya que ser piadoso.*  
(524-525)

Y prosigue el orador en su indignación: «¡Eteocles criminal o, más bien, Eurípides, que ha hecho excepción del delito más impío de todos!».

Al final, se concluye que no fue Maquiavelo el primero que enunció la “razón de Estado”, sino que, retrocediendo en la Historia, se llega a través de Roma a la Grecia misma, si bien no es igual la declaración de un personaje cuando actúa bajo el patetismo sobrecogedor de la tragedia, que todo un manual concebido para la práctica política. Por otro lado, la indecorosa actitud de Eteocles halla inmediatamente su reprensión moral en el noble parlamento de Yocasta, su madre:

*«¿Por qué te entregas, hijo, a la más malévola de las diosas? ¡No, tú no; injusta es esa deidad! En muchas familias y en ciudades felices se introdujo y fue para ruina de sus habitantes. Por ella tú has enloquecido. Mejor es aquello otro: honrar a la Equidad, que une siempre a los amigos con los amigos, a las ciudades con las ciudades y a los aliados con los aliados, pues la equidad es estable por naturaleza para los hombres, en cambio el más débil se muestra sin cesar hostil con el más fuerte y origina días de odio»*  
(531-540).

## 5. PONER EL COLOFÓN

Por las veces que Platón emplea esta paremia, se desprende que era de uso común y particularmente grata para él; en tres ocasiones la utiliza con el verbo *títhēmi* (*Eutid.* 301e, *Leyes* 673d y *Epíst.* 318b), frente a una en que recurre a *probibázō* (*Teet.* 153d), aunque en todas ellas con la misma construcción sintáctica: *epitithénai* / *probibázein tòn kolophôna tiní*, ‘poner / añadir el colofón a algo’. Con el mismo sentido y construcción se halla en C. Eliano, pero con el verbo *epágō* (*Hª Anim.* XIII 12) y en Galeno, con *procheirízō* (*Sobre la mezcla y el poder de los alimentos sencillos* II 20).

Como era previsible, los paremiógrafos han acusado la existencia del mencionado sintagma y, en sus tentativas exegéticas, unas veces coinciden y otras discrepan en lo que atañe a su origen, con glosas discretamente explícitas o sintetizadas en exceso, hasta el punto de resumirlo en una simple cita, como es el caso de Macario (*CPG.* VIII 54). Algo más aporta Diogeniano (VIII 86): «a propósito de un voto decisivo», o Gregorio de Chipre (II 86) y Apostolio (IX 93): «pusiste colofón a los males: ciertamente» (se refiere a) «lo acabado y definitivo», así como Greg. de Chipre Mosc. III 74, que añade: «a propósito de importantes asuntos». Más preciso se torna Macario en V 23: «a propósito del fuerte y del débil, pues los colofonios poseían un contingente de tropas, que enviaban para auxiliar a los que cedían», opinión que amplía Estrabón en XIV 1. 28: «En otro tiempo tuvieron los colofonios un poderío naval y un cuerpo de caballería digno de mención, con el cual eran tan superiores a los demás, que, en cualquier choque, por difíciles de vencer que fueran los enemigos, la caballería de los colofonios acudía en auxilio y resolvía la batalla. De ahí justamente procede la paremia que dice “ha puesto el colofón” cuando se pone término definitivo al asunto en cuestión».

Sin embargo, la interpretación de Apostolio es bien diferente: «a propósito de importantes asuntos y de un voto decisivo: doce ciudades jonias<sup>8</sup> se reunieron para tratar asuntos comunes y, por si los votos resultaban iguales, los colofonios propusieron que la opinión vencedora fuese impar<sup>9</sup>, pues se habían atraído a los esmirneos, que habían venido en calidad de convecinos a favor de ellos y depositaron su voto: de aquí el proverbio que se dice a propósito del voto mayoritario y decisivo» (XVI 92). Pues bien, tanto la versión de Estrabón como la de Apostolio, aunque diferentes, tienen visos de evidente credibilidad por lo que concierne a la etiología de la locución que se trata.

En nuestra lengua, por la vía de la especialización, el apotegma se ha estereotipado en el lenguaje tipográfico con el significado de «anotación al final de los libros, que indica el nombre del impresor y el lugar y la fecha de la impresión», si bien, en sentido

<sup>8</sup> La llamada dodecápolis jonia (Hdto. I 142), compuesta por «Mileto, su ciudad principal, está situada hacia el sur y, a continuación, están Miunte y Priene; éstas se asientan en la Caria [...], mientras que en Lidia se hallan las siguientes: Éfeso, Colofón, Lébedos, Teos, Clazómenas y Focea [...]». Y aún hay otras tres ciudades jonias, de las cuales dos son insulares, Samos y Quíos, en tanto que Eritra es la única que se asienta en el continente». Son las mismas que cita C. Eliano, aunque en otro orden (*Historias varias* 8. 5).

<sup>9</sup> A fin de deshacer el posible empate.

general, ha conservado el valor primigenio que los griegos le imprimieron y con el que queremos también poner colofón a este modesto ensayo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Babrius and Phaedrus*. Cambridge (Mass.), 1989. Ed. B. E. Perry.
- Cicerón. *De officiis I-III*. París, 1970. Texte et trad. par M. Testard.
- Corpus Fabularum Esopicarum*. Leipzig, 1970. Ed. A. Hausrath.
- Eurípides. *Fabulae III*. Oxford, 1909 (1960). Ed. G. Murray.
- G<sup>a</sup> Romero, F. *Sobre la etimología de la palabra "paremia"*. Madrid, *Paremia* 8, 1999, pp. 219-223.
- Iribarren, J. M<sup>a</sup>. (1997<sup>10</sup>) *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos. Modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*. Pamplona. Estudio, introducción e índices de J. M<sup>a</sup> Romera.
- Lázaro Carreter, F. (1990<sup>3</sup>) *Diccionario de términos filológicos*. Madrid.
- Leuchtsch, E. L. y Schneidewin, F. G. (1965). *Corpus Paroemiographorum Graecorum (CPG)*. Hildesheim. 2 vols.
- Maquiavelo, N. *El Príncipe*. Notas y comentarios de N. Bonaparte. Barberá del Vallés, 1983. Trad. de F. Fuentes.
- Phédre. *Fables*. París, 1969, 3<sup>a</sup> ed. Text. y trad. por A. Brenot.
- Platón. *Opera*. Oxford, 1906-1914 (1967-68). Ed. I. Burnet. 5 vols.
- Plutarco. *De liberis educandis*. (En *Moralia I*, Cambridge [Mass.], 1927-1976. Ed. F.C. Babbitt).
- Proverbios griegos. Menandro. Sentencias*. Madrid, 1999. Trad. y notas de E. Sánchez-Mariño y F. G<sup>a</sup> Romero.
- Pseudo-Aristóteles. *Económicos*. París, 1968. Texte et trad. par B. A. Van Groningen et A. Wartelle.
- Quintana Cabanas, J. M<sup>a</sup>. *Raíces griegas del léxico castellano, científico y médico*. Madrid, 1997, 2<sup>a</sup> ed.
- Xenophon. *Oeconomicus* [En *Opera Omnia. II*]. Oxford, 1901 (1983). Ed. E. Marchant.
- Zuluaga, A. *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt am Main, 1980.

## LA LENGUA IMITA A LA MÚSICA. COMENTARIO AL CAP. 18 DEL PERÌ DIAÍTES HIPOCRÁTICO

DOLORES LARA NAVA  
Instituto de Filología, CSIC

El escrito médico hipocrático Περὶ διαίτης cuyo tema es, *grosso modo*, la influencia de la dieta en la salud del hombre, la interacción entre régimen alimenticio y hábitos de vida con la salud, es uno de los más representativos del grupo de textos hipocráticos influenciados por doctrinas filosóficas. En términos generales se le sitúa cronológicamente a finales del s. V o comienzos del IV. En sus primeros capítulos el escrito contiene una serie de reflexiones muy próximas a planteamientos filosóficos del momento, o anteriores, que le llevan a aplicar una doctrina del micro-macrocosmos, en la que es dominante el influjo pitagórico y de los presocráticos. Concretamente, en el prólogo de la obra hay unos cuantos capítulos (11 a 24) en los que, fiel a la máxima de Anaxágoras de llegar a través de lo que vemos a aquello que no vemos, (ὄψις γὰρ τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα)<sup>1</sup> ejemplifica esa idea con una serie de diferentes *téchnai* las cuales, en su opinión, no hacen otra cosa que imitar las experiencias naturales del hombre. Según el autor, los hombres, sin ser conscientes de ello<sup>2</sup>, utilizan *téchnai* que imitan a la naturaleza humana, a procesos naturales del hombre<sup>3</sup>. Las artes reflejadas en ese catálogo son aquellas más conocidas del momento y que mejor representan el pensamiento filosófico que las utiliza. Por ejemplo, unas mismas experiencias están en

---

<sup>1</sup> Cf. cap. 11 Οἱ δὲ ἄνθρωποι ἐκ τῶν φανερῶν τὰ ἀφανέα σκέπτεσθαι οὐκ ἐπίστανται. “Los hombres no saben observar lo invisible a través de lo visible”; cf. Anaxágoras, *fr.* B 21D.-K.

<sup>2</sup> El tema del hombre inconsciente de lo que le rodea o de aquello con lo que más íntimamente convive está tomado de Heráclito (*fr.* B 1D.-K.) “el desconocimiento con que deambulan cual sonámbulos los humanos”. En nuestro caso, referido a las artes, saben lo que hacen pero desconocen lo que imitan.

<sup>3</sup> Cf. Arist. *Física* II,8 (199<sup>a</sup>16ss.) “el arte (τέχνη) o bien ejecuta lo que la naturaleza es incapaz de realizar (ἀπεργάσασθαι), o bien la imita (μιμείται)”. Por tanto, si las cosas artificiales se producen para algún fin, las cosas de la naturaleza lo son igualmente, esto es evidente. Porque en las cosas artificiales (κατὰ τέχνην) como en las naturales (κατὰ φύσιν) los consecuentes y antecedentes están entre sí en la misma relación”. Para éste y otros temas de la filosofía subyacente a estos catorce capítulos ver las notas comentadas, con abundante bibliografía, de la ed. de R.Joly (corregida y aumentada por S.Byl) *Hippocrate. Du Régime en el Corpus Medicorum Graecorum*, Berlín-Leipzig, 2003, pp. 243 y ss.

la base del arte adivinatoria y de la naturaleza humana: por lo que ves, puedes saber lo que no ves. Ves el niño que ha nacido y puedes ver ya el hombre que hay en él. El escultor, corta o añade, humedece o seca a la manera en que el cuerpo del hombre va creciendo y se hace grande, elimina lo que sobra o añade lo que falta. De unas a otras artes poco a poco va el autor hipocrático introduciendo comparaciones entre ellas mismas. Así, compara al fundidor que hace maleable el hierro con el maestro de gimnasia que hace lo mismo con el hombre, le quita o añade alimento, le ejercita, le purga, le hace resistente (cap.13); o compara al zapatero que recompone cortando y pegando trozos con el médico que, punzando o cortando, hace recuperar la salud: “esto es lo propio de la medicina”, dice el autor, “suprimir lo que causa sufrimiento, devolver la salud, quitando la causa.” (cap.15). Con estas comparaciones el autor ha ido también presentando la materia de su escrito: la gimnasia, el pedotriba, la dieta, la medicina, son conceptos que situados dentro de estas comparaciones van a constituir el objeto de la obra. Hay otros ejemplos con el arte del bataneo, la carpintería o la arquitectura; la idea que el autor desea transmitir, antes de comenzar el tema propiamente médico, queda muy clara: “todas las cosas de las artes –y por supuesto de la medicina– tienen su correspondencia en la naturaleza”. Al mismo tiempo, con una serie de términos antitéticos –suprimir/añadir, reposo/movimiento, atraer/empujar, arriba/abajo–, se ha introducido la idea de que todo aquello que es diverso en un momento dado se armoniza: *ταῦτα πάντα διάφορα ἔοντα συμφέρει* (cap. 17)<sup>4</sup>. Llegados a este punto y, habiendo mencionado ya en el capítulo anterior, el 16, la dieta del hombre que a la manera del arquitecto humedece lo seco, seca lo húmedo, separa lo que está unido, une lo que está dividido y, en fin, construye conjuntos concordantes con elementos diferentes, está ya preparado el terreno para entrar en otra parte más de esta introducción al escrito: una comparación entre la música y la dietética (cap.18).

La música en el mundo griego es un tema muy querido al Profesor García López quien, a pesar de las dificultades que aquél ofrece, ha hecho importantes aportaciones a este campo. Mis modestas reflexiones sólo tratan de incidir en unas pocas de las muchas relaciones entre estas dos muy antiguas *téchnai*, medicina y música, en las que Grecia fue pionera y en las que tuvo grandes e importantes cultivadores. El capítulo 18 del *Peri dialtes* hipocrático nos ofrece un texto apto para ver esas relaciones y, dado que a lo largo de la historia de aquél ha habido dudas sobre su interpretación y por ello ha sufrido alguna modificación textual en las diferentes ediciones, me propongo, en estas pocas páginas, hacer algún comentario que me parece oportuno y aportar alguna idea que puede venir a clarificar en alguna medida la interpretación de algún que otro pasaje en el texto.

---

<sup>4</sup> La idea es de Heráclito, cf. B 8 D.-K. *ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν*. Pero puede verse en otros escritos del *Corpus Hippocraticum* que, de alguna manera, guardan relación con este tratado. Esta misma idea, por ejemplo está en la máxima del escrito *Sobre el alimento* cap. 40 “lo concorde es discordante, lo discordante, concorde” *τὸ σύμφωνον διάφωνον, τὸ διάφωνον σύμφωνον*.



En una “arqueología” de la medicina, al estilo de la que se encuentra en Tucídides, en su *Historia de la guerra del Peloponeso*, el escrito hipocrático *Sobre la medicina antigua* reivindica para la dietética el honor de ser el primer paso para el hallazgo de una medicina considerada ya como una *téchne*, e.d., como un arte. En el descubrimiento de una dieta para el hombre, diferente de la que en tiempos primitivos compartía con las bestias, sitúa el autor de dicho tratado los comienzos de la Medicina. Cuando se descubrió que no a todos los hombres sentaban bien las cosas que comían, se inició el camino hacia una dieta para estómagos más débiles, luego para enfermos y también para personas sanas que pretendían conservar su salud y bienestar<sup>5</sup>. Varios escritos del *Corpus Hippocraticum* dedican todas sus páginas, o buena parte de ellas, al tema dietético, bien orientado hacia enfermedades concretas (*Régimen en las enfermedades agudas*) bien en un plano más teórico (*Sobre la Medicina antigua*) o claramente normativo para la salud de los hombres. A este último grupo pertenece el escrito *Περὶ διαίτης*.

Volviendo a esos capítulos de la Introducción en los que se comparan diversas artes, mediante la expresión ἀρμονίης συντάξεις “composiciones musicales”, de influjo pitagórico<sup>6</sup>, el capítulo 18 inicia una comparación entre el arte de la música y el de la cocina que va a llevar de nuevo al tema de la μίμησις que la *téchne* hace de la *physis*. En realidad, en las más antiguas ediciones de Littré y Ermerins<sup>7</sup> el capítulo se inicia de otra manera, con una frase que servía de introducción al tema con la palabra clave en cabeza, μουσικῆς ὄργανον ὑπάρξει δεῖ πρῶτον, ἐν ᾧ δηλώσει ἃ βούλεται ἀρμονίη, “en música debe haber primero un instrumento con el que la armonía llegará a expresar lo que quiere”. Con esa frase quedaba delimitado el ámbito de la *téchne* que, a partir de aquí, va a ser el objeto de la comparación. Sin embargo, ambas ediciones fueron posteriormente corregidas por K. Fredrich que, en la edición de varios capítulos de esta obra hecha en sus *Hippokratische Untersuchungen* (pp.81 a 122)<sup>8</sup> atetiza la frase hasta βούλεται, poniéndola entre corchetes, y adopta la lectura ἀρμονίης haciéndola ser comienzo de frase y complemento de συντάξεις. Desde entonces, casi todas la edi-

<sup>5</sup> Cf. caps.3 a 9.

<sup>6</sup> Cf. la nota de Joly en su edición de 1967, p.16 y el comentario en pp. 111-114 que hace sobre el elaborado sistema pitagórico (R. Joly *Hippocrate: Du régime*, París, BL, 1967); cf. también del mismo editor la posterior edición, aumentada y corregida por S.Byl, *ob.cit.* p. 247. En cuanto al uso del término συντάξεις, es raro en el *Corpus*. En el escrito hipocrático *Naturaleza de los huesos* 11 se emplea la palabra también con el sentido presocrático y pitagórico de “ordenamiento” “orden”: αἱ δὲ σάρκες καὶ τὸ δέρμα πάντων ξύνδесιν καὶ ξύνταξιν “las carnes y la piel son ligazón y ordenamiento de todo” (se refiere a huesos, nervios, etc., del cuerpo). El tratado *Sobre la medicina antigua* en su cap. 10 utiliza el verbo más en el sentido de “orden”, “reglamentación”: συμφέρι μονοσιτεῖν, –καὶ τοῦτο διὰ τὸ συμφέρον οὕτως αὐτοὶ συνετάξαντο– “conviene comer una vez al día y esto, por ser lo conveniente, ellos así se lo han reglamentado”. En cualquier caso el uso en el *Corpus* viene del uso filosófico o del musical y no llega a pasar a uso técnico médico.

<sup>7</sup> E. Littré *Oeuvres complètes d'Hippocrate* vol.VI, París, 1849; F.Z. Ermerins *Hippocratis et aliorum Medicorum veterum reliquiae* vol. III, Utrech, 1864.

<sup>8</sup> Entendiendo que es una glosa marginal, cf. *Philologisches Untersuchungen* Berlín 1899.

ciones suelen aceptar esa solución<sup>9</sup>. De una o de otra manera se entra directamente en un terreno que, como se ha dicho, tiene muchas resonancias pitagóricas, y por supuesto heracliteas<sup>10</sup>. Yo, en cualquier caso, dejaría la lectura de los mss.  $\theta$  M P, ya que no resultaría raro, en un tratado como éste bien compuesto, el anticipar la idea principal del capítulo –la lengua y la música– mediante la palabra  $\delta\rho\gamma\alpha\nu\omicron\nu$  que ya mucho antes de este escrito significa tanto “instrumento musical” como, al menos desde Platón, también “órgano de los sentidos”. Música y dietética son los dos campos en los que mejor se define el pitagorismo. La idea central de este capítulo, a la vista de comparaciones previas con otras *téchnai*, parece que va a ser la de comparar el arte de la música, sus métodos, actividad y objetivos con alguno de los procesos naturales que se dan en la naturaleza humana. Así, en primer lugar presenta el elemento primordial de esta *téchne*, que es la armonía, aquí concretada en las composiciones musicales – $\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\eta\varsigma$   $\sigma\upsilon\nu\tau\acute{\alpha}\xi\iota\epsilon\varsigma$ –. La base de la comparación estará en el argumento de que “con los mismos elementos se hacen composiciones muy variadas: tendrán el mismo nombre – $\delta\zeta\acute{\upsilon}\varsigma$ ,  $\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$ – pero los sonidos no serán los mismos”<sup>11</sup>. Es decir, los elementos con los que se juega son contados, mientras que de sus diferentes combinaciones resultarán composiciones diversas. Una vez sentado este principio, enseguida surge un segundo argumento que viene a ser una máxima de tipo muy general, aplicable no sólo a la música sino a muchas otras actividades: “las cosas que más difieren entre sí, son las que mejor concuerdan, mientras que las que tienen diferencias mínimas menos concuerdan”  $\tau\acute{\alpha}$   $\pi\lambda\epsilon\acute{\iota}\sigma\tau\omicron\nu$   $\delta\acute{\iota}\acute{\alpha}\phi\omicron\rho\alpha$   $\eta\kappa\iota\sigma\tau\alpha$   $\sigma\upsilon\mu\phi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\iota$ ,  $\tau\acute{\alpha}$   $\delta\grave{\epsilon}$   $\acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\chi\iota\sigma\tau\omicron\nu$   $\delta\acute{\iota}\acute{\alpha}\phi\omicron\rho\alpha$   $\eta\kappa\iota\sigma\tau\alpha$   $\sigma\acute{\upsilon}\mu\phi\epsilon\rho\epsilon\iota$ . La idea está perfectamente calculada, como una especie de bisagra, porque enseguida se ve que queda interrumpida la comparación basada en la música, para pasar a otra *téchne* diferente, la del  $\mu\acute{\alpha}\gamma\epsilon\iota\rho\varsigma$ , la cocina, que es con la que se va a hacer la comparación. El argumento ahora es que los cocineros trabajando con los mismos elementos ofrecen platos diferentes y variados –de nuevo la frase en paralelo  $\acute{\epsilon}\kappa$   $\tau\acute{\omega}\nu$   $\alpha\acute{\nu}\tau\omega\upsilon\kappa\omega\upsilon$   $\sigma\acute{\upsilon}$   $\tau\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\alpha}$ – y que combinados concuerdan: cuanta mayor sea la variedad más placentera resultará la comida. Si todos los platos se hicieran con lo mismo no habría deleite. La comparación del plato de comida con la composición musical es redonda: mismos elementos diferentes combinaciones.

Una vez presentadas en paralelo las dos *téchnai*, mediante el uso nuevamente de la palabra clave  $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$   $\sigma\upsilon\nu\tau\acute{\alpha}\xi\iota\epsilon\iota\nu$  –“si todas las cosas se compusieran con los mismos elementos”–, queda cerrada la comparación con el  $\mu\acute{\alpha}\gamma\epsilon\iota\rho\varsigma$  y vuelve el autor a retomar el tema de la música desde otra perspectiva, la de las notas musicales  $\kappa\rho\acute{\upsilon}\epsilon\tau\alpha\iota$   $\tau\acute{\alpha}$   $\kappa\rho\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau\alpha$ . Este comienzo de frase, en ausencia de una partícula  $\delta\grave{\epsilon}$ , viene a suponer un

<sup>9</sup> Fredrich (*op. cit.* p. 117) también corrige, siguiendo a Wilamowitz, el comienzo del cap. 13 que en los códices venía muy parecido y donde decía  $\sigma\iota\delta\acute{\eta}\rho\omicron\nu$   $\delta\rho\gamma\alpha\nu\omicron$  lee  $\sigma\iota\delta\acute{\eta}\rho\omicron\nu$   $\acute{\epsilon}\rho\gamma\acute{\alpha}\tau\alpha\iota$  por guardar el paralelismo con otros capítulos que comienzan nombrando a los diferentes profesionales de las *téchnai* ( $\gamma\nu\alpha\phi\acute{\epsilon}\iota\varsigma$ ,  $\sigma\kappa\upsilon\tau\epsilon\acute{\iota}\varsigma$   $\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\omicron\nu\epsilon\varsigma$ , etc.).

<sup>10</sup> La edición de los presocráticos incluye los caps. 5 a 24 de esta obra hipocrática en los fragmentos C de Heráclito, los de Imitación, cf. *Die Fragmente der Vorsokratiker* H. Diels y W. Kranz, Berlín Weidmann, 1951, vol. I, p.182-188.

<sup>11</sup> Cf.  $\acute{\epsilon}\kappa$   $\tau\acute{\omega}\nu$   $\alpha\acute{\nu}\tau\omega\upsilon\kappa\omega\upsilon$   $\sigma\acute{\upsilon}$   $\alpha\acute{\nu}\tau\alpha\acute{\iota}$ .

corte en seco y el cambio de tema. Éste sigue siendo en la misma *téchne*, la música; lo que ahora cambia es el argumento: “en música las notas suenan unas arriba otras abajo”, κρούεται τὰ κρούματα ἐν μουσικῇ τὰ μὲν ἄνω, τὰ δὲ κάτω. La frase que sigue merece un comentario y es mi intención plantear alguna objeción a una variante textual que, conjeturada ya por Koller, se ha adoptado en algunas de las últimas ediciones de este tratado cambiando parte del sentido en la segunda parte de este capítulo 18.

¿Imita la música a la lengua? Los manuscritos nos dicen exactamente lo contrario, “la lengua imita a la música”, γλῶσσα μουσικὴν μιμεῖται, y los antiguos editores, Littré y Ermerins, en sus ediciones decimonónicas, no pusieron en duda que ésta última era la interpretación y por tanto lo que el autor quería decir. Sin embargo, Koller en un comentario que hace de este pasaje en su *Die Mimesis in der Antike*, pensó que en la línea propuesta en anteriores capítulos, e.e., la de destacar las diferentes imitaciones que las artes hacen de procesos naturales, lo lógico aquí sería que la imitación fuera la que la música hace de la función natural de la lengua al emitir sonidos y diferenciarlos. De ahí que su conjetura de cambiar el nominativo γλῶσσα de los mss. por el ac. γλῶσσαν, así como el ac. μουσικὴν por el nom. μουσική y el participio que le sigue διαγινώσκουσα por el acusativo διαγινώσκουσιν, fuera pronto bien acogida por editores y traductores que vieron también más lógica esta última interpretación “la música imita a la lengua al distinguir, de entre las cosas que prueba, lo ácido de lo dulce”, γλῶσσα<ν> μουσικὴ μιμεῖται διαγινώσκουσα<ν> μὲν τὸ γλυκὺ καὶ τὸ ὀξύ τῶν προσπιπτόντων<sup>12</sup>. Es cierto que en el planteamiento general puede resultar la idea más lógica y el argumento es correcto; pero yo me pregunto si es esa la comparación que estaba en la mente del autor y, de ser así, porqué se metió de por medio el arte de la cocina. Más bien pienso que todo el capítulo está enfocado a acabar en una comparación entre la música y la dietética. No es raro, ya se ha mencionado, que el autor compare las *téchnai* entre sí y por ello pongo en cuestión la necesidad de que aquí se corrija el texto para forzarlo a referirse a la imitación que realiza la música de la función orgánica y natural de la lengua. Sin cambiar la lectura de los mss. que, además de dar γλῶσσα en el nominativo, dan el participio que sigue también en nom., διαγινώσκουσα, el sentido de toda la frase es: “la lengua imita a la música cuando distingue, de entre las cosas que le llegan, lo dulce de lo ácido” γλῶσσα μουσικὴν μιμεῖται διαγινώσκουσα μὲν τὸ γλυκὺ καὶ τὸ ὀξύ τῶν προσπιπτόντων. Entiendo que el paralelismo buscado está entre la lengua que sabe distinguir los sabores de las cosas que le llegan (ácido, dulce, etc.) y la música que distingue notas según suenen arriba o abajo. Pero inversamente a como lo vienen interpretando los seguidores de la corrección de la lectura de los códices: la lengua aquí representa la dieta —es el órgano sensorial del gusto—, y es el arte de la dietética, y no la función, lo que el autor está presentando; lo cual es completamente lógico también detrás de haber hablado del arte de la cocina. Se trata de dar un paso más y de esa manera la dietética viene a ser elevada por él a una categoría semejante a la

<sup>12</sup> Cf. V. H. Koller *Die Mimesis in der Antike*, Berna, 1954, p. 60. Así Joly en la última edición ya citada de 2003. Jones, por el contrario, conserva la lección de los mss., cf. W.H.S. Jones *Hippocrates* vol. IV, Londres (L), 1959.

del arte de la música. El arte de la dieta que se basa en saber distinguir los sabores y las cualidades de los alimentos es puesto en comparación con el de la música que distingue las notas según sea el tono, arriba o abajo. El órgano que pronuncia esas notas es también la lengua y el autor está usando la palabra γλῶσσα con mucha intención por ser a la vez la voz, el canto, realizador de música, y el órgano del sentido del gusto. Por eso tampoco creo que haya que suprimir del comienzo del capítulo las palabras μουσικῆς ὄργανον ... ἁρμονίη. Que la palabra συντάξιες no lleve como complemento la palabra ἁρμονίης que, de todas formas, queda resonando, tampoco va en contra de la idea de servir para ambas *téchnai* al remitir tanto a las “composiciones” musicales, como a las referidas a los componentes de las comidas. Y no olvidamos que el verbo ξυντάσσω es utilizado en el tratado *Medicina antigua* en relación con el régimen de alimentos. También es claro que de la frase que sigue, καὶ διάφωνα καὶ σύμφωνα, puede seguir siendo el sujeto “la lengua” ya que las ideas de “concordante” y “discordante”, desde Platón y Aristóxeno son tan aplicables a los sonidos afines o disonantes como a otros elementos que no combinan entre sí. A este respecto recuerdo el cap. 40 del escrito *Sobre el alimento* ya citado, escrito también de carácter filosófico e influencias heracliteas. Veo una cierta relación también entre este pasaje y el último capítulo, el 24, del tratado *Sobre la medicina antigua*. Aquí el autor pone el epílogo a su escrito exponiendo cómo debe ser la investigación en el campo de la dietética y en concreto en la observación de las propiedades o cualidades de los humores que hay dentro y fuera del cuerpo. En su opinión, debe observarse la relación que hay entre esas cualidades y cómo influyen en el organismo. Con un ejemplo práctico ese autor viene a decir que los humores más opuestos entre sí –el dulce y el ácido– son los que más se aproximan en una escala que vaya de lo más adecuado a lo más inadecuado<sup>13</sup>.

Por lo demás, también de lo que sigue después el sujeto sigue siendo la palabra γλῶσσα, también ella hace sonar los sonidos arriba y abajo” κρούεται δὲ τοὺς φθόγγους ἄνω καὶ κάτω. Todo el capítulo está dominado por la idea de que es la lengua el órgano común a música y dietética. La inversión que se ha producido respecto a otros ejemplos puede tener su sentido: de hecho poco antes de acabar el pasaje y, como colofón, hay una nueva mención de la lengua que ya está claramente contemplada como un órgano ‘hacedor’ o ‘realizador’ de la música, aquí γλῶσσα es ya el órgano que da el timbre, entona y tiene voz. Dice “si la lengua está bien ajustada”, καλῶς δ’ ἡρμοσμένης γλώσσης. Evidentemente aquí se cumple el enunciado del capítulo: es el primer instrumento que debe de haber para realizar las leyes exactas de la armonía.

<sup>13</sup> En *Medicina antigua* 24 se da gran importancia para la investigación correcta en medicina a la distinción entre las distintas cualidades, entre las que se ejemplifica precisamente también con lo dulce y lo ácido –εἰ γλυκὺς χυμὸς ἐὼν μεταβάλλοι ἐς ἄλλο εἶδος ... ποῖός τις ἂν πρῶτος γένοιτο; ... οἶμαι μὲν, οἷός. Por lo demás, varios pasajes de ese escrito inciden en el tema de lo que concuerda o es conveniente –συμφέρειν, τὸ συμφέρον– o no concuerda –διαφέρειν–. Por citar algún ejemplo, daré uno que guarda más de un paralelo: el cap.10 dice καὶ τοῦτο διὰ τὸ συμφέρον οὕτως αὐτοὶ συνετάξαντο “(Hay a quien le conviene comer una vez al día) y eso, por ser lo concordante, ellos lo tienen ajustado (reglamentado) de esa manera”.

Creo que es ése el verdadero sentido de que haya una imitación a la música por parte de la lengua: en un pasaje con todo tipo de reminiscencias pitagóricas, la dietética —objeto del tratado— debe ser unida por la lengua a la música y la armonía que representa la perfección<sup>14</sup>. Por eso yo me inclino más a pensar que nuestro autor hace de la lengua el artífice de la música, es decir, la imita<sup>15</sup>; y, lo mismo que cuando un plato logra una buena combinación de sabores distintos, cuando sus tonos, cantados arriba o cantados abajo, logran acordes correctos producen deleite y están bien, ὁρθῶς ἔχει, lo que, como bien se ha dicho antes, al comienzo de esta parte destinada a las artes y a la naturaleza, sólo les pertenece a los dioses<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. lo que se dice en el capítulo 8 de las leyes exactas del sistema armónico. Son leyes ciertamente naturales y que están en el orden cósmico: toda la embriología de los caps.9 y 10 está puesta en paralelo con la estructura del universo. De una forma un tanto confusa ahí está la doctrina del microcosmos.

<sup>15</sup> El mismo Koller, *op. cit.* p. 60 ya sugiere que el verbo μιμεῖται pueda referirse a que la lengua es la que realiza la música.

<sup>16</sup> Cf. el final del capítulo 11 ὅσα δὲ θεοὶ διέθεσαν, αἰεὶ ὁρθῶς ἔχει.

## ¿HAY TESTIMONIOS DE ἕως ἄν + SUBJUNTIVO DE PRESENTE CON EL VALOR DE “HASTA QUE”?\*

ANTONIO LILLO  
Universidad de Murcia

Los manuales de sintaxis griega establecen de manera general que las construcciones temporales con ἕως + subjuntivo indican simultaneidad referida al futuro, “mientras que”, si el verbo aparece en tema de presente, y, si es un subjuntivo de aoristo, indican límite, “hasta que”<sup>1</sup>. No obstante, en ocasiones la interpretación que se da de determinados textos en los que aparece la construcción con tema de presente es ambigua. Smyth<sup>2</sup> establece que la oración subordinada con ἕως que expresa límite en el futuro, “hasta que”, se construye con aoristo, si bien es posible también el tema de presente, aunque son escasos los testimonios e indican que las acciones se solapan<sup>3</sup>, lo cual aparentemente resulta contradictorio. Este aserto lo justifica Smyth con dos ejemplos, ambos de Jenofonte:

(1)-X. Cyr. III 3, 46, μὴ οὖν ἀναμείνωμεν ἕως ἂν πλείους ἡμῶν γένωνται.

(2)-X. Cyr. III 3, 18, οὐκ ἀναμένομεν ἕως ἂν ἡ ἡμετέρα χώρα κακῶται,

El texto (1) lo traduce como “let us not wait *until* the enemy outnumber us”, y el (2) como “do not wait *until* our land shall be ravaged”, para precisar a continuación que en (2) la construcción con ἕως indica solapamiento y es equivalente a ἕως ἂν ἴδωμεν κακουμένην, con aoristo de subjuntivo<sup>4</sup>. El problema está en que la construcción que

---

\* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación BFF2003-00589 de la DGI.

<sup>1</sup> R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II*, Hannover & Leipzig 1904<sup>3</sup>, (rpr. Darmstadt 1963), p. 448; E. Schwyzler-A. Debrunner, *Griechische Grammatik II*, München 1950, p. 650-1; A. Monteil, *La phrase relative en grec ancien*, Paris 1963, p. 304-5; A. Rijksbaron, *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*, Amsterdam 2002<sup>3</sup>, p. 80 y 82.

<sup>2</sup> H.W. Smyth-G.M. Messing, *Greek Grammar*, Harvard U.P. 1956, pp. 542, § 2395, y 548, § 2426.

<sup>3</sup> Ibid.: “the present subjunctive is rare with ἕως until, and marks overlapping action”.

<sup>4</sup> La misma interpretación le da a este texto W.W. Goodwin, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, Bristol 1998 (reimpresión de la edición de 1889), p. 236, donde traduce (2) como “we are not waiting until our land shall be ravaged” y precisa: “the present subjunctive is rare; but when it is need, it is unobjectionable”.

considera equivalente a (2), ἕως ἂν ἴδωμεν κακουμένην, “hasta que veamos que nuestro país es destruido”, no indica precisamente que las dos acciones, la de la oración principal y la de la subordinada, se solapen y más bien parece que con la interpretación que se da de (2) no existen diferencias significativas con (1).

Por otra parte, Chanet<sup>5</sup>, en un trabajo donde analiza los usos de ἕως y πρίν, clasifica los valores de ἕως en dos tipos, ἕως -1, con el valor de “mientras que”, y ἕως -2, con el de “hasta que”, donde ἕως -1 es siempre durativo y ἕως -2 es puntual en la gran mayoría de los casos: de un total de 130 testimonios de ἕως -2 del *corpus* que analiza 122 se construyen con el tema de aoristo, mientras que 7 lo hacen con el tema de presente y 1 con el de perfecto. El problema está en que, en el análisis que hace de esos testimonios con tema de presente, en unos encuentra valor durativo y en otros puntual, sin establecer reglas claras.

En función de esta falta de concreción en el establecimiento de reglas que de un modo preciso expliquen el reparto de procedimientos con tema de presente y tema de aoristo en una serie de textos, vamos a centrarnos aquí en el análisis de los testimonios anómalos de ἕως + subjuntivo de presente que expresan presumiblemente el límite en tiempo futuro, “hasta que”<sup>6</sup>. Estos testimonios se encuentran en Jenofonte, Aristófanes<sup>7</sup> y Tucídides y son:

I.-(3)-Jenofonte, *Cyr.* III 3, 18, πολὺ μέντοι ἡμεῖς βελτίοσι καὶ ἔρωμενεστέραις ταῖς ψυχαῖς τῶν στρατιωτῶν χρῆσόμεθα, ἣν ἴωμεν ἐπὶ τοὺς ἐχθροὺς καὶ μὴ ἄκοντες ὁρᾶν δοκῶμεν τοὺς πολεμίους· πολὺ δὲ κάκεῖνοι μᾶλλον ἡμᾶς φοβήσονται, ὅταν ἀκούσωσιν ὅτι οὐ φοβούμενοι πτήσομεν αὐτοὺς οἵκοι καθήμενοι, ἀλλ’ ἐπεὶ αἰσθανόμεθα προσιόντας, ἀπαντῶμέν τε αὐτοῖς, ἵν’ ὥς τάχιστα συμμείξωμεν, καὶ οὐκ ἀναμένομεν ἕως ἂν ἡμετέρα χώρα κακῶται,

“Sin embargo nosotros nos valdremos de los mejores y más firmes ánimos de los soldados si atacamos a los adversarios y parece que no con mala disposición vemos a los enemigos. Y también mucho más nos temerán aquéllos cuando oigan que no nos agazapamos por temor en casa sin movernos, sino que, después de que nos percatamos de que nos atacan, salimos a su encuentro para trabar combate lo más rápido posible y no nos mantenemos a la espera

<sup>5</sup> A.M. Chanet, “ἕως et πρίν en grec classique”, *REG* 92, 1979, pp.166-207, esp. p. 169-170.

<sup>6</sup> En otro trabajo, “¿Hay testimonios de ἕως + imperfecto para expresar el límite temporal en el pasado, “hasta que”?”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, 20, 2005, pp. 9-16, hemos estudiado los testimonios de este giro con tema de presente y perfecto que aduce Chanet y hemos concluido que se trata de construcciones que expresan la simultaneidad, de manera que cabe descartar una interpretación de la conjunción temporal como “hasta que” en esos textos.

<sup>7</sup> No nos ocuparemos aquí del pasaje de Aristófanes, *Ra.* 321-2, Κάμοι δοκοῦσιν. Ἑσυχίαν τοῖνυν ἄγειν / βέλτιστόν ἐστιν, ὥς ἂν εἰδῶμεν σαφῶς, ya que en la transmisión del texto hay vacilación entre ἐσθ’ ἕως y ἐστιν, ὥς.

*mientras* nuestro país esté siendo destruido, sino que nos apresuramos a saquear sus tierras”.

Este pasaje, que no figura en la lista de Chanet, ha sido tratado al principio. La interpretación que habitualmente se da de ἕως, “until”, como si de un límite temporal se tratara, “hasta que” (Loeb<sup>8</sup>, “do not wait until our country is ravaged”; Belles Lettres<sup>9</sup>, “sans attendre que notre pays soit dévasté”), es resultado de un artificio de la traducción, al interpretar οὐκ ἀναμένω como “no esperar a / hasta que suceda algo” en vez de “no mantenerse a la espera” o “no permanecer quieto mientras ocurre algo”. En nuestra opinión, es esta segunda opción la adecuada, lo que explicaría el tema de presente en la construcción temporal, al tratarse de dos acciones simultáneas<sup>10</sup>.

## II.-(4)-Aristófanes, *Ec.* 681-686,

{Πρ.} εἰς τὴν ἀγορὰν καταθήσω.

κᾶτα στήσασα παρ' Ἀρμοδίῳ κληρώσω πάντα, ἕως ἂν  
εἰδῶς ὁ λαχὼν ἀπίη χαίρων ἐν ὁποίῳ γράμματι δειπνεῖ.  
καὶ κηρύξει τοὺς ἐκ τοῦ βῆτ' ἐπὶ τὴν στοιάν ἀκολουθεῖν  
τὴν βασιλῆιον δειπνήσοντας, τὸ δὲ θῆτ' ἐς τὴν παρὰ ταύτην,  
τοὺς δ' ἐκ τοῦ κάππ' ἐς τὴν στοιάν χωρεῖν τὴν ἀλφιτόπωλιν.

“Los instalaré en el ágora. Y a continuación yo, después de colocarlos todos al lado de Harmodio, haré que vayan sacando suertes *hasta que / al mismo tiempo que* cada uno, tras haber obtenido la suya, se marche contento al saber en qué letra le toca cenar. Y un heraldo proclamará que los de la *beta* le sigan al pórtico real para cenar, el de la *zeta* al de al lado de éste y los de la *kappa* que vayan al pórtico del mercado de harina”.

Este texto aparece en la lista de Chanet como de ἕως-2, por lo que procedería la traducción de ἕως como “hasta que”, aunque se construye con subjuntivo de presente. Pero, si analizamos la situación, se puede ver que la traducción de ἕως como “hasta que” no indica propiamente límite temporal, sino que es de nuevo un mero recurso idiomático, ya que lo que se indica en (4) no es que “yo asignaré la suerte a alguien hasta que se marche”, sino que lo expresado en la oración temporal es una situación múltiple, que se repite tantas veces como ciudadanos van a cenar, en vez de un límite temporal, como si en la oración subordinada se pasara a una situación distinta de la de la principal. La idea que se expresa realmente en (4) es que “yo iré dando a cada uno

<sup>8</sup> Xenophon, *Cyropaedia*, translated by W. Miller, Loeb Classical Library, Harvard U.P. 1914.

<sup>9</sup> Xénophon, *Cyropédie II*, livre III-V. Texte établi et traduit par M.Bizos, Paris 1973 (Les Belles Lettres).

<sup>10</sup> No solapadas una sobre otra, como indica Smyth, ya que la acción de la oración principal no se da en tanto que tiene lugar la acción indicada en la oración subordinada, lo que es propiamente el solapamiento.



su suerte *al mismo tiempo que* se van marchando contentos al saber en qué letra les ha tocado en suerte cenar”. Es una situación en la que cada uno toma su suerte y se va sin más dilación en un proceso continuo y simultáneo referido a la totalidad de los comensales<sup>11</sup>.

III.-(5)-Aristófanes, *V*. 1441,  
ὕβριζ', ἕως ἂν τὴν δίκην ἄρχων καλῇ.

La traducción que se da de este texto es “búrlate *hasta que* el magistrado te llame a juicio”<sup>12</sup>. Esta interpretación presupone que en el preciso momento en el que el magistrado cite a Filocleón, éste, asustado, dejará de hacer burla. Pero, en nuestra opinión, esta interpretación es poco verosímil. ¿Acaso hay algún pasaje en esta comedia en el que se indique que Filocleón se amedrenta ante los jueces?: no. Poco antes, cuando aparece Filocleón borracho con la flautista, un comensal le amenaza con las siguientes palabras:

(6)-Aristófanes, *V*. 1332-4,  
ἢ μὴν σὺ δώσεις αὐρίον τούτων δίκην  
ἡμῖν ἅπασι, κεῖ σφόδρ' εἴ νεανίας.  
ἄθρόοι γὰρ ἥξομέν σε προσκαλούμενοι.

“A buen seguro que mañana nos pagarás por esto a todos nosotros, aunque muestras mucho atrevimiento. Pues vendremos todos juntos a citarte a juicio”.

A ello responde Filocleón en burla:

<sup>11</sup> Un subjuntivo de aoristo indicaría el fin de la acción de la oración principal y el comienzo de otra nueva con la subordinada. Es el caso de, p. ej. Aristófanes, *Ran.* 265-7, Οὐδέποτε· κεκράξομαι γὰρ / κἄν με δῇ δι' ἡμέρας, / ἕως ἂν ὑμῶν ἐπικρατήσω τῷ κοᾶξ, / βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ, “Nunca, croaré aunque me sea necesario todo el día, hasta que os venza con el coax, brequequequex, coax, coax”. Para evitar el problema de la interpretación de ἕως como “hasta que” o “mientras” de (4) van Dale, en *Aristophane V*, texte établi et par V.Coulon et traduit par H.van Dale, Paris 1982 (Les Belles Lettres), traduce toda esta construcción como si de dos coordinadas se tratara, “je les tirerai au sort, et chacun s'en ira gaiement, sachant à quelle heure il dinera”. Por su parte, Starkie (*The wasp of Aristophanes*, with introduction, metrical analysis, critical notes and commentary by W.J.M. Starkie, London 1897 (reimpresión Amsterdam 1968, A.M.Hakkert Publisher), en p. 374, en el comentario al verso 1441, donde aparece otra construcción con ἕως + subjuntivo de presente, que también considera Chanet como ἕως-2, se refiere a este pasaje de las *Asambleístas* 683 y sin más explicaciones considera que probablemente ὅπιη es una forma corrupta. Ciertamente que los códices vacilan entre ὅπιη y ὅπηι, pero una forma ὅπηι no resuelve el problema, sino que más bien sirve para apoyar la opción ὅπιη.

<sup>12</sup> Rogers, en *Aristophanes I*, with English translation of B.B.Rogers, Loeb Classical Library, Harvard U.P. 1967, traduce “Jeer, till the Magistrate call on my case”. Starkie, *ibid.*, p. 374, en el comentario a este verso traduce “until he is calling on the case”. Del mismo modo, H van Daele, *Aristophanes II*, *Les guèpes*, texte établi par V.Coulon et traduit par H.van Daele, Paris 1980 (Les Belles Lettres), lo traduce «fais l'insolent, jusqu'à ce que l'archonte apelle l'affaire».

(7)- Aristófanes, *V.* 1335-40,  
 ἰὴ ἰεῦ, ‘καλούμενοι’.  
 ἀρχαῖά γ’ ὑμῶν. ἄρ’ ἄ γ’ ἴσθ’  
 ὥς οὐδ’ ἀκούων ἀνέχομαι  
 δικῶν; ἰαίβοι αἰβοῖ.  
 τάδε μ’ ἀρέσκει· βάλλε κημούς.  
 οὐκ ἄπει; ποῦ ‘στ’ ἡλιαστής; ἐκποδών.

“¡Ay,ay!, ¡vosotros citándome!, ¡unos vejestorios!. ¿Es que no sabéis que no aguanto oír hablar de juicios?. ¡Ah, ah!, esto me gusta. Tira las urnas. ¿No te vas?. ¿Dónde está el heliasta?. ¡Fuera!.

Posteriormente en dos ocasiones vuelven a amenazar a Filocleón con citarlo a un juicio, esta vez una panadera, a quien le ha destruido su mercancía, lo amenaza, hecho al que Filocleón responde con chanzas<sup>13</sup>, y, a continuación, otro acusador, de quien Filocleón se ha burlado, con estas palabras:

(8)-Aristófanes, *V.* 1417-8,  
 οἱμοι κακοδαίμων. προσκαλοῦμαί σ’, ὦ γέρον,  
 ὕβρεως.

“¿Ay de mí, desgraciado!. Te cito a juicio, anciano, por burla”.

Entonces Filocleón, con el pretexto de querer reconciliarse, continúa con su actitud burlona recitándole proverbios, a lo que le contesta el acusador con el texto (5), a lo que, a su vez, tampoco hace caso Filocleón. Por ello no creemos que la interpretación que se hace de ἕως de (5) como “hasta que”, “búrlate *hasta que* el magistrado te llame a juicio”, sea la más adecuada a la situación, ya que presupone, como hemos dicho, que Filocleón se va a arredrar ante la cita del magistrado, lo que precisamente no va a suceder. El pasaje continúa con la marcha del acusador y Bdelicleón, asustado, tira de su padre, Filocleón, para llevárselo dentro de casa para que no promueva más pleitos con sus insolencias.

Pensamos que la interpretación más adecuada de (5) es “continúa con tus insolencias *al tiempo que* te llame a juicio el magistrado”. Es decir, al igual que Filocleón se ha portado de manera burlona con ese acusador, puede hacerlo también ante el magistrado, cuando éste lo llame a juicio. Por lo tanto, la amenaza del acusador a Filocleón estaría, no en que, cuando lo llame el magistrado a juicio a causa de su denuncia, se le quitarán las ganas de continuar con sus burlas, sino en que, cuando sea llamado, el magistrado verá el comportamiento poco respetuoso que tiene Filocleón también ante su presencia, ya que continuará con su actitud insolente, lo que repercutirá en la pena que le impon-

<sup>13</sup> Verso 1406, καὶ καταγελαῖς μου; προσκαλοῦμαί σ’, ὅστις εἶ, / πρὸς τοὺς ἀγορανόμους βλάβης τῶν φορτίων, “¿y te me ries?. Te cito, quien quiera que seas, ante los inspectores del mercado por dañar las mercancías”. Esta amenaza la acoge Filocleón con burlas.

gan. Y, si es así, además de resultar verosímil esta interpretación del pasaje en función del contexto, esta construcción se ajustaría también a la regla por la que ἕως seguida de presente de subjuntivo indica simultaneidad, sin que sea necesario recurrir a una explicación excepcional de + presente de subjuntivo como “hasta que”, en vez de con aoristo de subjuntivo, que es la construcción típica para indicar límite en el futuro. Por tanto, la interpretación de ἕως como “hasta que” sería otra vez un recurso de traducción.

IV.-(9)-Tucídides I 90, 3, οἱ δ' Ἀθηναῖοι Θεμιστοκλέους γνώμη τοὺς μὲν Λακεδαιμονίους ταῦτ' εἰπόντας ἀποκρινάμενοι ὅτι πέμψουσιν ὡς αὐτοὺς πρέσβεις περὶ ὧν λέγουσιν εὐθὺς ἀπήλλαξαν· ἑαυτὸν δ' ἐκέλευεν ἀποστέλλειν ὡς τάχιστα ὁ Θεμιστοκλῆς ἐς τὴν Λακεδαίμονα, ἄλλους δὲ πρὸς ἑαυτῷ ἐλομένους πρέσβεις μὴ εὐθὺς ἐκπέμπειν, ἀλλ' ἐπισχεῖν μέχρι τοσούτου ἕως ἂν τὸ τεῖχος ἱκανὸν ἄρῳσιν ὥστε ἀπομάχεσθαι ἐκ τοῦ ἀναγκαιοτάτου ὕψους· τειχίζειν δὲ πάντας πανδημεὶ τοὺς ἐν τῇ πόλει ...

“Los atenienses por consejo de Temístocles despidieron al punto a los lacedemonios, que les habían expuesto estas razones, tras responderles que les enviarían embajadores acerca de lo que hablaron. Y Temístocles les aconsejó que le enviaran lo antes posible a Esparta, pero que a otros embajadores además de él, tras haberlos elegido, que no los enviaran inmediatamente, sino que los retuvieran *hasta (tanto) que* levantasen una muralla adecuada para defenderse desde la altura más indispensable. Y que construyeran la muralla todos los de la ciudad juntos ...”

Este pasaje es recogido también por Chanet, quien señala que los editores corrigen el subjuntivo de presente, que aparece en los códigos, ἀῤρωσιν, y lo sustituyen por un aoristo, ἄρῳσιν, enmienda de Bekker<sup>14</sup>. El problema que plantea este pasaje está precisamente en que ἄρῳσιν no aparece en ningún código y que aparentemente una secuencia μέχρι τοσούτου obligaría a una interpretación de ἕως como “hasta que”, sin haberse reparado en la existencia en griego de un marcador temporal complejo μέχρι τούτου / μέχρι τοσούτου ἕως ἂν, pauta introductoria de construcciones temporales que puede aparecer tanto con subjuntivo de presente como con subjuntivo de aoristo. La construcción con subjuntivo de aoristo indica el límite temporal de la acción de la oración principal y el comienzo de otra distinta, expresada por la subordinada. Sirva de ejemplo

(10)-Demóstenes IX 10, Καὶ μὴν εἰ μέχρι τούτου περιμενοῦμεν, ἕως ἂν ἡμῖν ὁμολογήσῃ πολεμεῖν, πάντων ἐσμέν εὐηθέστατοι·

<sup>14</sup> Cf. *Thukydides I*. Erklärt von J. Classen, bearbeitet von J. Steup, Berlin 1919<sup>5</sup> (reimpresión Weidmann 1977), p. 247.

“Y verdaderamente si vamos a esperar *hasta esto, hasta que* reconozca que está en guerra con nosotros, somos los más tontos del mundo”<sup>15</sup>.

Pero la situación no es la misma cuando la forma verbal es un subjuntivo de presente.

(11)-Aristóteles, *de An.* 416b 14, τροφή σώζει γὰρ τὴν οὐσίαν, καὶ μέχρι τούτου ἔστιν ἕως ἄν τρέφεται.

“pues el alimento conserva la vida y es así *hasta tanto que* (= *mientras*) alimente”.

(12)-Aristóteles, *Pr.* 923a 35, ἢ ἅπαντα μὲν μέχρι τούτου ἀκμάζει, ἕως ἄν κατὰ τὸ σπέρμα ἀκμάζει;

“¿o todas <las plantas> se mantienen en plenitud *hasta tanto que* (= *mientras*) se mantengan en plenitud en lo tocante a la simiente?”.

(13)-Aristóteles, *Ph.* 243b 2, ἡ δὲ ῥῆψις, ὅταν σφοδροτέραν ποιήσῃ τὴν ἀφ’ αὐτοῦ κίνησιν τῆς κατὰ φύσιν φορᾶς, καὶ μέχρι τοσούτου φέρεται ἕως ἄν κρατῇ ἡ κίνησις.

“el lanzamiento <tiene lugar> cuando produzca el movimiento a partir de sí mismo más fuerte que la velocidad por su naturaleza y se desplace *hasta tanto que* (= *mientras*) el movimiento se mantenga”.

En (11), (12) y (13) las construcciones introducidas por μέχρι τούτου / μέχρι τοσούτου ἕως ἄν hacen referencia a una acción superpuesta a la del verbo de la oración principal. Es más, si se prescinde de μέχρι τούτου / μέχρι τοσούτου, no habría ningún inconveniente en interpretar ἕως como “mientras”, sin que por ello cambie el sentido del texto. En función de ello, volviendo a (9), pensamos que es perfectamente defendible la lectura de los manuscritos, αἴρωσιν, con subjuntivo de presente, en vez de la enmienda ἄρωσιν, subjuntivo de aoristo, de manera que el texto tendría que ser interpretado como

(9)-ἀλλ’ ἐπισχεῖν μέχρι τοσούτου ἕως ἄν τὸ τεῖχος ἱκανὸν αἴρωσιν ὥστε ἀπομάχεσθαι ἐκ τοῦ ἀναγκαιοτάτου ὕψους·

“sino que los retuvieran *hasta tanto que* (= *mientras*) estuvieran levantando una muralla adecuada para defenderse desde la altura más indispensable”.

<sup>15</sup> Más testimonios de esta construcción subordinada con subjuntivo de aoristo en Platón, *Phd.* 81e; Aristóteles, *Apo.* 96a 32; *de An.* 435a 3; *Mete.* 349<sup>a</sup> 34.

La retención de los embajadores tiene que durar el tiempo que dura la construcción de los muros, por lo que no se está ante una construcción que expresa límite, sino simultaneidad total. De hecho, si, al igual que hemos propuesto para (11), (12) y (13), se prescindiera de μέχρι τοσούτου, del mismo modo έως podría interpretarse como “mientras”, sin que variara el sentido del texto. Si, por el contrario, se opta por defender la enmienda ἄρῳσιν, subjuntivo de aoristo, el texto (9) habría que entenderlo de diferente manera, a saber, “que retuvieran <a los embajadores> hasta tanto comenzaran a levantar un muro adecuado para defenderse ...”, no hasta que acabaran, ya que se trataría de una construcción idéntica a la del texto (10), lo que carece en absoluto de sentido<sup>16</sup>. Estamos, por tanto, ante una construcción μέχρι τούτου / μέχρι τοσούτου έως ἄν + subjuntivo de presente que indica una acción simultánea en el futuro a la de la oración principal, si bien señala además el límite simultáneo de las dos acciones, la de la oración principal y la de la subordinada temporal, frente a έως sin μέχρι τοσούτου, que indicaría la mera simultaneidad.

V.-(14)-Tucidides III 102, 7, καὶ ὁ μὲν Εὐρύλοχος πεισθεὶς καὶ τοὺς Αἰτωλοὺς ἀφείξῃ ἡσύχαζε τῷ στρατῷ περὶ τοὺς χώρους τούτους, ἕως τοῖς Ἀμπρακιώταις ἐκστρατευσάμενοις περὶ τὸ Ἄργος δέοι βοηθεῖν.

“Y convencido Euríloco y tras haber despedido a los etolios mantuvo sin mover al ejército por esos lugares, *hasta que*, al salir en campaña los ampraciotas, fuera necesario ir en su ayuda en torno a Argos”.

Es el único pasaje en el que realmente hay que mantener una interpretación de έως “hasta que” con un verbo en la subordinada en tema de presente, δέοι. Pero aquí la “violación de la regla” puede deberse a razones de tipo estilístico: Chanet<sup>17</sup> señala que la aparición de este participio en aoristo induce a esta interpretación de έως como “hasta que”. Ciertamente las estructuras sintáctica y referencial de la construcción subordinada de (14) son mucho más complejas que las de los testimonios anteriores. En los textos

<sup>16</sup> W.W. Goodwin, *op.cit.*, p. 237, sigue la lectura de los códices en el texto (9), ἄρῳσιν, construcción que traduce como “but he bade them detain the ambassadors until they (the Athenians) should be getting their wall high enough to defend”. Añade a continuación que la construcción con aoristo, propuesta por muchos editores, ἄρῳσιν, habría que interpretarla como “but he bade them detain the ambassadors until they (the Athenians) should get their wall high enough to defend”, de manera que la construcción con ἄρῳσιν indicaría una referencia temporal menos definida y exacta, por lo que sería más apropiada en este contexto. Como hemos indicado arriba, la diferencia entre las dos construcciones, la de los códices, con ἄρῳσιν, y la propuesta por muchos editores, con ἄρῳσιν, no estaría en función de la mayor o menor definición o exactitud temporales, sino en que la acción verbal de la subordinada fuera simultánea a la de la oración principal, con ἄρῳσιν, o representara el límite temporal a la de la oración principal, si se opta por la propuesta ἄρῳσιν.

<sup>17</sup> A.M. Chanet, *op.cit.*, p. 169, n. 9: “un participe aoriste ponctuel est intercalé entre έως et δέοι; on peut admettre que ce participe constitue, du point de vue sémantique, l'élément y, et que le sens est à peu près «en attendant que les Ambraciotes partissent en expédition: il faudrait alors les aider»”.

(3), (4), (5) y (9) la oración subordinada hace referencia a una única acción verbal que está en relación temporal con la de la oración principal y, en el caso de aparecer una construcción de participio intercalada entre la conjunción y el verbo, como ocurre en (4), se trata de una referencia que no mediatiza ni influye de manera relevante en la acción verbal de esta oración subordinada. Pero eso no ocurre en (14), donde lo expresado por el participio ἐκστρατευσόμενοις, la salida en campaña de los ampraciotas, va a condicionar que tenga lugar lo indicado por el sintagma verbal δέοι βοηθεῖν, el hecho de que Eurímaco acuda en su ayuda. Ambas acciones están en diferente posición jerárquica desde el punto de vista sintáctico, a pesar de que lo expresado por el participio, que aparece antepuesto al predicado, es previo a la acción de este predicado y la mediatiza hasta el punto de que, caso de no producirse lo indicado en el participio, el hecho de salir en expedición bélica (τοῖς Ἀμπρακιώταις ἐκστρατευσόμενοις), no se daría la acción indicada en el predicado, el hecho de acudir en su ayuda (δέοι βοηθεῖν). Hay que pensar, por tanto, que estamos ante una construcción comprimida por razones estilísticas, de tal manera que ἕως iría referido únicamente a lo indicado en la construcción participial, τοῖς Ἀμπρακιώταις ἐκστρατευσόμενοις, con tema de aoristo, por lo que tendría valor limitativo, y no afectaría directamente a la construcción del predicado verbal, que indica una acción posterior y condicionada al hecho previo de salir en expedición. Se trataría, en consecuencia, de una construcción que se podría expresar de modo extenso como

(15)-\*καὶ ὁ μὲν Εὐρύλοχος πεισθεὶς καὶ τοὺς Αἰτωλοὺς ἀφείλετο ἡσυχάζει τῷ στρατῷ περὶ τοὺς χώρους τούτους, ἕως οἱ Ἀμπρακιώται ἐκστρατεύσαιντο, εἴ τι δέοι περὶ τὸ Ἄργος αὐτοῖς βοηθεῖν.

“Euríloco se mantuvo en calma *hasta que* los ampraciotas hicieran la expedición, por si fuera necesario acudir en su ayuda en torno a Argos.”

A partir de todo lo expuesto pensamos que no puede mantenerse la existencia de una pauta ἕως + subjuntivo de presente para referirse al límite en una situación a darse en el futuro, sino que dicha pauta hace referencia siempre a una acción simultánea a la de la principal. Allí donde se recurre a traducir ἕως como “hasta que”, se trataría de un artificio de traducción, no en función de que la situación que se da en la subordinada sea límite temporal de la de la principal, por lo que, en todo caso, se podría hablar de “falsas temporales de limitación” para referirse a esos escasos testimonios. Solamente el texto (14) contravendría esta regla, pero, como hemos explicado, es un pasaje complejo, en el que se dan dos acciones verbales dentro de la oración subordinada, por lo que ἕως no va referido precisamente a la acción verbal del predicado, sino a la del sintagma participial previo.

## “SUFRIR PARA NO SUFRIR”: UN DICHO DE DIÓGENES EN ESTOBEO

JUAN L. LÓPEZ CRUCES  
Universidad de Almería\*

La filosofía de Diógenes era pura acción, auténtica “retórica del cuerpo”: sus hechos eran más que suficientes para despreciar las opiniones del vulgo, amar la verdad y cultivar la virtud<sup>1</sup>. Coherentemente, la tradición literaria que se creó en torno a su figura lo presentó inicialmente desenvolviéndose en situaciones concretas. Así lo vemos en las anécdotas recogidas en el *Pap. Vindob. Gr.* 29946, del siglo III a.C., uno de los testimonios directos más antiguos que nos han llegado sobre el Cínico<sup>2</sup>: cuando se le hace una pregunta o cuando él mismo presencia algún suceso, interviene, dando lugar en ocasiones a un intercambio de preguntas y respuestas que termina, en cualquier caso, con su sanción definitiva. Estas anécdotas, introducidas por una narración en la que se ofrecían los datos situacionales necesarios para comprender la secuencia de intervenciones, con el paso del tiempo fueron objeto de una drástica reducción: de un lado, se tendió a formularlas con gran concisión; de otro, se redujo la parte narrativa, dando así

---

\* El presente trabajo forma parte del proyecto “*Argumenta Dramatica*” (BFF2002-00084), financiado por la DGICYT. Los fragmentos de Diógenes se citarán por la edición de G. Giannantoni, *Socratis et Socraticorum reliquiae*, vol. II, Roma, 1990<sup>2</sup>, mediante la abreviatura SSR V B (V = Cínicos; B = Diógenes).

<sup>1</sup> En contraste con Platón, que hizo lo propio mediante las palabras; cf. *Iul., Or.* IX (=VI) 9, p. 189a (falta de SSR). La descripción del modo de actuar diogénico como “retórica del cuerpo” la debemos a R. B. Branham, “Defacing the currency: Diogenes’ rhetoric and the invention of Cynicism”, en *Idem y M.-O. Goulet-Cazé (eds.), Los cínicos*, Barcelona, 2000, pp. 111-141 (ed. orig., *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1996, pp. 81-104).

<sup>2</sup> CPF 48 T 8 = SSR V B 143. La datación ha sido propuesta por G. Bastianini (ed.), “Diogene, CPF 8 T = *PVindob. G* 29946”, en *Corpus dei Papiri Filosofici*, vol. I 1\*\*, Florencia, 1992, pp. 99-143, esp. p. 101, donde recoge las propuestas alternativas de datación de C. Wessely (mediados del s. I a.C.) e I. Gallo (inicios del II a.C.). A su juicio (pp. 102 y 104), el papiro transmite varias secciones del libro de *Anécdotas* (Χρῆται) del cínico Metrocles, hermano de la cínica Hiparquía y discípulo de Crates de Tebas. Véase también A. Brancacci, “Pericopi diogeniche in *PVindob G* 29946 (= C.P.F. *Diogenes Cynicus* 8 T)”, *Elenchos* 17.2, 1996, pp. 407-442.

lugar a un género en miniatura, tan escueto como significativo<sup>3</sup>. En la época imperial, con la enorme popularidad de la filosofía cínica, las anécdotas fueron una de las bases para la construcción de narraciones, más o menos extensas, donde se recreaban la vida y los hechos del Cínico; sirvan de ejemplo las cartas espurias que circularon a su nombre, así como los discursos de Dión de Prusa y los diálogos de Luciano que protagonizó<sup>4</sup>. De estas obras literarias, con el paso del tiempo, habrían de extraerse nuevas anécdotas, que se sumaron a las antiguas: mientras que la enseñanza estuviera clara, toda indicación del contexto en que se pronunciaban las palabras tendía a eliminarse.

A veces quedan en algunas anécdotas indicios que permiten formular propuestas más o menos verosímiles sobre el contexto original en que fueron pronunciadas. Sirva de ejemplo un trabajo de R. Giannattasio Andria<sup>5</sup>, dedicado a la siguiente anécdota transmitida por Diógenes Laercio:

Θεασάμενός ποτε τοὺς ἱερομνήμονας τῶν ταμιῶν τινα φιάλην ὑψηρημέ-  
νον ἄγοντας ἔφη, “οἱ μεγάλοι κλέπται τὸν μικρὸν ἄγουσι”.

“Una vez presencié cómo los magistrados custodios del tesoro de un templo llevaban arrestado a uno que había sustraído una vasija. Dijo: «Los ladrones grandes se llevan detenido al pequeño»”<sup>6</sup>.

La estudiosa italiana (p. 394) ha reparado en la presencia en la anécdota de los magistrados del templo, los ἱερομνήμονες, término que designa específicamente a los

<sup>3</sup> Como explica Bastianini (*ibid.*, p. 107), estas anécdotas no responden a los cánones establecidos desde los *Progymnasmata* de Teón en adelante, porque en el siglo III a.C. aún no se ha producido una definición técnica que permita distinguir *χρεῖα*, *ἀπομνημόεα*, etc.; cf. Brancacci, “Pericopi diogeniche” (n. 2), pp. 410 s. y, en general sobre la *χρεῖα*, J. F. Kindstrand, “Diogenes Laertius and the *chreia* tradition”, *Elenchos* 7, 1986, pp. 217-243, y M.-O. Goulet-Cazé, “Le livre VI de Diogène Laërce: analyse de sa structure et réflexions méthodologiques”, *ANRW* II 36.6, Berlín/Nueva York, 1992, pp. 3880-4048, esp. pp. 3978 ss. Sobre la tradición anecdótica de Diógenes, el trabajo pionero de A. Packmohr, *De Diogenis Sinopensis apophthegmatis quaestiones selectae*, Tesis Doctoral, Münster, 1913, ha sido superado con creces por el exhaustivo estudio de O. Overwien, *Die Sprüche des Kynikers Diogenes in der griechischen und arabischen Überlieferung* (Hermes Einzelschriften, 92), Stuttgart, 2004.

<sup>4</sup> No en vano, el desarrollo de una anécdota concisa era entonces un ejercicio escolar; véase M. T. Luzzatto, “L’impiego della «chreia» filosofica nell’educazione antica”, en M. S. Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, vol. II, Florencia, 2004, pp. 157-187.

<sup>5</sup> R. Giannattasio Andria, “Diogene cinico e il furto della coppa: nota a D.L. 6, 45”, *Orpheus* 17.2, 1996, pp. 390-395.

<sup>6</sup> D.L. VI 45 (= *SSR* V B 462), recogido por la tradición gnomológica árabe: cf. Ibn-Hindū, *al-Kalim al-rūhāniyya*, cap. “Palabras de Diógenes, el Perro”, n.º 478 Khalifat; Mubaššir, *Muhtār al-ḥikam*, cap. “Dichos sapienciales y morales de Diógenes, el asceta perruno”, n.º 14; Šhrazūrī, *Nuzhat al-arwāḥ*, cap. “Informaciones sobre Diógenes, el asceta y perro divino”, n.º 9. Para los dichos diogénicos en árabe contamos con la traducción inglesa de D. Gutas, “Sayings by Diogenes Preserved in Arabic”, en M.-O. Goulet-Cazé y R. Goulet (eds.), *Le Cynisme ancien et ses prolongements*. Actes du Colloque International du CNRS (Paris, 22-25 juillet 1991), Paris, 1993, pp. 475-518, y la alemana de Overwien, *Die Sprüche de Diogenes* (n. 3), pp. 94-165.



delegados de la Anficciónia délfica que acudían a Delfos para encargarse de la vigilancia del santuario, el oráculo y el tesoro. A partir de aquí ha propuesto ver en la anécdota un caso más de atribución al Cínico de una anécdota relacionada originariamente con Esopo y, en este caso en concreto, con su muerte en Delfos, acusado en falso de haber robado una copa de oro (φιάλη χρυσῇ) consagrada a Apolo<sup>7</sup>.

En este trabajo pretendemos hacer algo semejante con una anécdota transmitida por Estobeo en la sección que versa *Sobre la enfermedad y la liberación de las penalidades que comporta* (IV 36, 10 = SSR V B 486):

Διογένης πρὸς τινα τῶν συνήθων τὸ σῶμα βεβλαμμένον καὶ ποτινόμενον, “εὖ ἔφη φίλος, ὅτι πονεῖς, ἵνα μὴ πονῇς”.

“Diógenes dijo a uno de sus conocidos, que tenía el cuerpo dañado y se quejaba: «¡Bien está, amigo mío, que sufras para no sufrir!»”.

En su concisión, la anécdota permite una interpretación al modo cínico: si un enfermo sufre, acabará por soportar mejor las penalidades. Así lo demuestra la breve *Carta* IV de Pseudo-Crates, que expone la idea con las mismas palabras: “Tanto si la fatiga debe ser escogida como si debe ser evitada, fatígate para no fatigarte (πόνει, ἵνα μὴ πονῇς), pues no se evita la fatiga por no fatigarse, sino que incluso se persigue su contrario”. Ahora bien, una formulación tan escueta invita a pensar que lo que leemos es el resultado de un proceso de condensación como el que hemos descrito al comienzo del trabajo. La anécdota original, más extensa, quizás ofreciera datos situacionales, como, por ejemplo, la identidad del allegado de Diógenes que sufre; también la causa de su padecimiento, que no tiene por qué ser la enfermedad: que Estobeo haya incluido la anécdota en una antología de textos sobre la enfermedad<sup>8</sup> no es un dato concluyente, porque era práctica habitual aprovechar para un tema textos que en su contexto originario podían no tener que ver con él<sup>9</sup>. Un cuerpo puede, por ejemplo, resultar dañado (βεβλαμμένον) por efecto de una agresión: así, en Homero el sintagma βεβλαμμένον ἦτορ describe la herida mortal que un dardo enviado por Patroclo ocasiona a Sarpedón<sup>10</sup>, y en un dicho diogénico –que transmite, probablemente, la misma enseñanza que el de Estobeo–, un castigo físico es la causa del dolor: “Vio que una mujer estaba siendo

<sup>7</sup> Sobre el intercambio de anécdotas en las tradiciones biográficas de Diógenes y Esopo, véase S. Jedrkiewicz, *Sapere e paradosso nell'Antichità: Esopo e la favola*, Roma, 1989, pp. 116-127.

<sup>8</sup> Existe una tradición que presenta a Diógenes enfermo, cuando se acerca el momento de su muerte; cf. Hier., *A. Iouin.* II 14 (= SSR V B 99); Gr. Naz., *Ep.* XXXII 2 (falta de SSR), y, para la tradición árabe, Overwien, *Die Sprüche des Diogenes* (n. 3), pp. 327 s.; también, sobre la muerte de Antístenes, D.L. VI 18 s. (=SSR V A 37).

<sup>9</sup> Cf. R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985, pp. 139 ss., donde recuerda algunos versos de comedias de Menandro y Terencio que, extraídos de sus contextos originarios, han engrosado los gnomologios revestidos de un significado ajeno a su función dramática.

<sup>10</sup> Cf. *Il.* XVI 660. E. Crespo lo traduce como “herido de muerte”.

azotada y le pedía auxilio, a lo que dijo: «Aquello de lo que se quiere librar es más beneficioso para ella que aquello por lo que pide auxilio»<sup>11</sup>.

Queremos sugerir un contexto de la anécdota que permite comprender adecuadamente la paradójica formulación de “sufrir para no sufrir” y que es, además, coherente con otros dichos del Cínico. Como todos los intentos de reconstrucción es, por definición, indemostrable, pero esperamos hacerlo plausible mediante un recorrido que comenzará por el participio *ποτνιώμενος*, que puede arrojar una luz inesperada sobre el conjunto de la anécdota. *Ποτνιάομαι*, atestiguado en la prosa griega desde los primeros siglos de nuestra era, es la descripción verbal del acto de decir o gritar ‘ὦ Πότνια’ (“¡Oh, Señora!”), de donde derivan los sentidos de ‘suplicar’ y de ‘gritar de dolor o indignación’<sup>12</sup>. Ahora bien, el empleo del participio masculino *ποτνιώμενος* es, según el aticista Orión (s. V d.C.), incorrecto:

“(El verbo *ποτνιάομαι*) debería aplicarse propiamente a las mujeres, cuando una mujer padece algo malo y quiere suplicar a las diosas: «¡Oh, Señora!»; cuando uno dice que un varón *ποτνιάσθαι*, comete un error. Así (lo dice) Vegantino”<sup>13</sup>.

Es de sobra conocido que en la Grecia antigua existían exclamaciones diferentes en función del sexo. Aristófanes nos ha legado en *Las asambleístas* un famoso ejemplo de esta distribución: cuando una de las mujeres que están haciéndose pasar por varones jura por las dos diosas, Praxágora la reprende y le explica: “Por Zeus, siendo un hombre, has jurado por las dos diosas” (v. 158). Un poco más adelante, otra jura por Afrodita, y Praxágora la reconviene igualmente: “¡Desgraciada, has jurado por Afrodita! Graciosa cosa hubieras hecho si lo hubieras dicho en la Asamblea” (vv. 190 s.)<sup>14</sup>. Con todo, la información de Orión tiene un alcance limitado, ya que la anécdota puede ser anterior al momento en que escribe la fuente de Orión, Vegantino, y en que la exclamación ὦ Πό

<sup>11</sup> Ibn-Hindū, *al-Kalim al-rūhāniyya*, cap. “Palabras de Diógenes, el Perro”, n° 449 Khalifat; también en Mubaššir, *Muhtār al-ḥikam*, cap. “Dichos sapienciales y morales de Diógenes, el asceta perruno”, n° 17.

<sup>12</sup> Para el sentido ‘suplicar’, cf. *Etym. Magn. s. v. Ποτνιάσθαι*: τὸ μετὰ λύπης τὸν θεὸν ἐπιβοᾶσθαι, Ph., *Somn.* II 148: χρὴ τὸν θεὸν ποτνιάσθαι; para ‘consultar un oráculo’, cf. Plu., *Pyth. Or.* 408A: εἶτα ἦκε δεῦτερον ποτνιώμενος. ὑπειπὼν οὖν ὁ θεός κτλ.; para gritar de dolor, *Joseph.* 171: οἱ δεόμενον καὶ ποτνιώμενον τὸν ἀδελφὸν οἱ ἀνηλεεῖς ὑπερείδομεν. Por supuesto, cuando una persona *ποτνιάται*, sólo el contexto permite decidir si grita su dolor tan sólo o si, además, invoca a la divinidad para que haga cesar su sufrimiento. Significativo es a este respecto un pasaje del *Discurso verdadero* de Celso (2.24 s.), el filósofo del siglo II d.C., donde se suceden las descripciones del dolor y la invocación a Dios: τί οὖν ποτνιάται καὶ ὀδύρεται καὶ τὸν τοῦ ὀλέθρου φόβον εὐχεταὶ παραδραμεῖν λέγων ὧδέ πως· “ὦ πάτερ, εἴθε δύναιτο τὸ ποτήριον τοῦτο παρελθεῖν”; Otros ejemplos pueden leerse en *LSJ s. v. ποτνιάομαι*.

<sup>13</sup> Orión, *Lex. s. v. ‘ποτνιάσθαι’*. Κυρίως ἂν τις φήσειεν ἐπὶ γυναικῶν, ὅταν γυνὴ κακὸν τι πάσχει, καὶ θέλει ἰκετεύειν θεῶν ὦ Πότνια· ὅταν δὲ εἴποι τις ἄνδρα ποτνιάσθαι, ἀμαρτάνει. οὕτω Βηγαντῖνος.

<sup>14</sup> Traducción de A. López Eire.

τινα se considera de uso exclusivo de las mujeres; de hecho, en los dos primeros siglos de nuestra era autores como Filón de Alejandría, Flavio Josefo, Plutarco y Luciano usan el verbo con sujetos varones<sup>15</sup>. En el caso de que la anécdota fuera tardía sí podría ser un error, pero cabría igualmente una tercera posibilidad: que el autor haya elegido el participio *ex professo* para referirse a alguien de equívoca condición sexual. Dado que desconocemos la cronología de la anécdota<sup>16</sup>, las tres opciones –uso normal, erróneo e intencionado– son posibles.

Exploremos aquí la tercera opción, es decir, que la anécdota sea tardía y que el empleo del participio sea deliberado<sup>17</sup>. ¿Quién podría ser esa equívoca persona a la que el Cínico trataba habitualmente (τινὰ τῶν συνήθων) y que se quejaba clamando “¡Oh, Señora!” (ὦ Πότνια)? ¿Y a qué divinidad apelaba? Aunque Πότνια es un epíteto poético que se aplica a un número considerable de diosas, incluso a mujeres mortales<sup>18</sup>, en estas circunstancias hay una candidata idónea: Cíbele, la Πότνια μήτηρ<sup>19</sup>, y ello por una razón: sus sacerdotes, los Galos (Γάλλοι), se castraban en honor a la diosa siguiendo el mítico ejemplo de Atis. Cuenta Servio que, “para que su recuerdo (*sc.* de Atis) durase eternamente, la Gran Madre estableció que todos los años, en el curso de las ceremonias sagradas, se le llorara, [...] e hizo que sus seguidores, que reciben el nombre de Archigalos, se amputasen sus partes viriles”<sup>20</sup>. Éstos, perdida la virilidad, ostentaban una posición sexual ambigua, alejada de los varones y próxima a la de las mujeres. Cuenta Luciano que, cuando Atis fue castrado por Rea, “dejó de llevar una vida de hombre, asumió un aspecto femenino y se puso vestidos de mujer”<sup>21</sup>; según Catulo, Atis, “la falsa mujer” (*Attis... notha mulier*, LXIII 27), se preguntaba tras la

<sup>15</sup> Cf. e. g., además de los ejemplos recogidos *supra*, nota 12, Luc., *Merc. Cond.* 17; I., *AI* XIX 141.

<sup>16</sup> Sólo sabemos que es posterior al siglo I d.C., cuando comienza a usarse el verbo ποτνιαόμαι, y anterior al siglo V, cuando Estobeo la incluye en su *Anthologion*. Más adelante veremos que la crítica está dividida también respecto de la cronología de la tradición a la que creemos que pertenece esta anécdota.

<sup>17</sup> Juegos verbales de este tipo existen en la tradición diogénica, como el que Aulo Gelio (*Noct. Att.* II 18, 9 s. = *SSR* V B 77) introdujo al traducir al latín una información sobre la venta del filósofo: “Cuando a éste quiso comprarlo Jeniades de Corinto, al preguntarle qué ocupación conocía, Diógenes respondió: «Sé mandar sobre hombres libres (*liberis*)». Entonces Jeniades, embelesado por su respuesta, lo compró, lo manumitió y le confió a sus hijos: «Acepta –dijo– a mis hijos (*liberos*) para mandar sobre ellos». El juego con *liberi* (‘hombres libres’/‘hijos’) no está en las versiones griegas de la noticia: cf. *SSR* V B 70 ss.

<sup>18</sup> Cf. O. Höffer, s.vv. “Potna, Potnia”, en W. Roscher, *Griechische und Römische Mythologie*, vol. III 2, cols. 2906-8, quien lista más de treinta diosas que reciben el epíteto; también *LSJ* s. v. Πότνια.

<sup>19</sup> Cf. W. Fauth, s. v. “Kybele”, *Kl. Pauly* 3 (reimpr. 1979), cols. 383-389. Los textos sobre su culto pueden leerse en *Le religioni dei Misteri*, a cura di P. Scarpi con la collaborazione di B. Rossignoli, vol. II, Milán, 2003<sup>2</sup>, pp. 259-347 (introducción, texto y traducción), 533-546 (notas).

<sup>20</sup> *Ad Aen.* IX 115; cf. también Catull. LXIII; Ov., *Fast.* IV 237-244.

<sup>21</sup> Luc., *Dea Syr.* 15.

castración: “Y ahora, ¿seré llamada la sierva (*ministra*) de los dioses y de Cíbele? ¿Seré una ménade (*Maenas*), yo, demediado, yo, varón infecundo?” (vv. 68 s.)<sup>22</sup>.

De modo que el participio *ποτνιώμενος* nos ha conducido a unos personajes, los Galos, a los que cuadra perfectamente la observación de Diógenes de “¡Bien está que sufras para no sufrir!”. En efecto, su sufrimiento no se limitaba al momento de la castración. Como Atis, que pasó su vida contando sus sufrimientos y cantando a Rea –aproximadamente, los dos sentidos del verbo *ποτνιάομαι*–<sup>23</sup>, los sacerdotes pasan su vida entre mortificaciones. Sirva de testimonio *El asno de oro* de Apuleyo:

“(Los Galos), ya antes de entrar, se anunciaron con gritos y alaridos discordantes, [...] mordiendo, en ocasiones, sus propias carnes; incluso llegaron a darse pequeños cortes en los brazos con un puñal de doble filo que llevaban. Uno de ellos [...] con el látigo [...] se puso a darse golpes, soportando con evidente estolidez el dolor de los latigazos. Hubieras tenido que ver cómo se ponía el suelo de tanta sangre, cómo brotaba de los tajos en los brazos y de los latigazos que se daban aquellos afeminados”<sup>24</sup>.

Este sufrimiento tiene como fin, paradójicamente, la liberación definitiva de los sufrimientos, de modo que, como en el dicho de Diógenes, sufren para no sufrir. Conocemos este detalle del ritual gracias a Firmico Materno, del siglo IV<sup>25</sup>. Una noche, los iniciados gimen y lloran de forma acompasada; a continuación, “cuando se han hartado de esta lamentación ficticia”, el sacerdote unge la garganta de cuantos lloran y les susurra estos versos: “Valor, iniciados, porque el dios se ha salvado; / también nosotros obtendremos la liberación de los sufrimientos (ἔσται γὰρ ἡμῖν ἐκ πόνων σωτηρία)”. Así pues, mediante variados sufrimientos, que van del llanto fingido en honor de la diosa a la castración, los golpes y los brazos lacerados, “la crueldad de las heridas hace ganar el cielo”<sup>26</sup>.

Ahora bien, ¿hay algún modo de conectar a los Galos con Diógenes? Si no con el Diógenes histórico, sí al menos con el literario, porque la famosa tradición anecdótica del tonel del Cínico se sitúa, precisamente, en el *Μητροῶν*<sup>27</sup>, el santuario que los atenienses consagraron en la zona occidental del ágora a la *Πότνια Μήτηρ*, la Madre frigia de los dioses. Esta divinidad, conocida propularmente como Cibeles, sufrió un proceso de helenización a lo largo del siglo V a.C. que llevó a asimilarla a Deméter, a quien

<sup>22</sup> Y ya no abandonaría las cumbres de Frigia, “donde durante toda su vida permaneció como sirvienta (*famula*)” (v. 90). Cf. L. Morisi (ed. y com.), *Gaio Valerio Catulo. Attis (Carmen LXIII)*, Bolonia, 1999, pp. 130 s.: “Si noti [...] come qui, in particolare, il lessema (*sc. famula*) assecondi con *ministra* la funzione contrastiva del *nunc* [...], segnando l'improvvisa irruzione della realtà presente a dissolvere la memoria della libertà e della virilità di un tempo, ormai inesorabilmente perdute”.

<sup>23</sup> Cf. Luc. *Dea Syr.* 15: τὸ ἔπαθεν ἀπηγγέετο καὶ ῥέην ἤϊδεν.

<sup>24</sup> Apul., *Met.* VIII 27 s.; trad. de J. M. Royo.

<sup>25</sup> *De err. prof. relig.* 22, 1.

<sup>26</sup> Prud., *Perist.* 10, 1065; Arnob., *Nat.* V 16 s.

<sup>27</sup> Cf. W. Zschietzschmann, s.v. “Metroon” n° 1, *Kl. Pauly* 3 (reimpr. 1979), col. 1282.

los atenienses adoraban como madre y que también recibía la epiclesis de Πότνια<sup>28</sup>. En una sola divinidad se integraron, pues, el culto orgiástico proveniente de Asia y la garantía de justicia de la diosa Tesmóforo; no en vano, en el Metroo se custodiaban los archivos de la ciudad<sup>29</sup>. Pues bien, que el tonel que habitó Diógenes se encontraba allí, en el Metroo<sup>30</sup>, lo sabemos por una de las cartas que falsamente se le atribuyen –pero que contienen material genuino–, en concreto la XVI, dirigida a un tal Apólexis:

“Te abordé a propósito de una vivienda, y te doy las gracias por encargarte de ello. Pero cuando vi un caracol, descubrí una vivienda donde resguardarme del viento: el tonel del Metroo (τὸν ἐν τῷ Μητρώῳ πίθον). Considérate, pues, liberado de este servicio y regocíjate conmigo, por mi descubrimiento de la naturaleza”<sup>31</sup>.

La asociación de nuestra anécdota a la tradición del tonel del Metroo no soluciona, con todo, el problema de la datación, porque también el conjunto de la tradición ha sido objeto de dos propuestas de datación alternativas, una anterior al siglo III y otra posterior. El hito que separa ambas es Diógenes Laercio, quien refiere que el Cínico “escribió a uno encomendándole que le consiguiera una casita, pero, como éste se demoraba, tomó como residencia el tonel del Metroo, como él mismo confirma en las *Cartas*” (VI 23). Como Laercio vivió, probablemente, en la primera mitad del siglo

<sup>28</sup> Cf. E., *Hel.* 1301-52, con el comentario de Scarpì, *Le religioni dei Misteri* (n. 19), vol. I, p. 467, así como Ph. Borgeaud, *La Mère des dieux*, París, 1996, esp. el capítulo: “Une Déméter sauvage?”, pp. 39-45. Sobre la aplicación a Deméter del epíteto Πότνια, cf. e. g. h. *Hom.* II 39, 47, 54, 122, 492.

<sup>29</sup> Cf. M. G. Lancellotti, *Attis. Between myth and history: king, priest and god* (Religions in the Graeco-Roman World, 149), Leiden-Boston-Colonia, 2002, pp. 61 s.: “Una antigua divinidad indígena parece haber sido objeto de una nueva valoración a causa de la introducción del culto de la diosa foránea, con la que se identificó idealmente. Esto explicaría por qué la Gran Madre tenía como atributos tanto el papel de garante de la justicia y el buen gobierno... como los rasgos orgiásticos de su culto que emergen a partir de la evidencia de Píndaro, Diógenes el trágico, Eurípides y Riano de Creta” (la traducción es nuestra).

<sup>30</sup> La diosa del Metroo aparece en una anécdota de Antístenes, maestro para los Antiguos de Diógenes; cf. D.L. VI 1: “Se decía que su origen (*sc.* de Antístenes) no era puro, por lo que contestó al que lo vituperaba: «También la Madre de los dioses es de Frigia.»” (trad. de J. Campos). R. P. Martín, “El acento escita: Anacarsis y los cínicos”, en Branham y Goulet-Cazé, *Los cínicos* (n. 1), pp. 182-207, esp. p. 207, se pregunta si fue por accidente o por designio por lo que Diógenes de Sinope acabó llevando una vida a la intemperie en el Metroo, lugar de culto de la misma Gran Madre, cuyo culto introdujo, para su desgracia, el sabio escita Anacarsis. La pregunta la retoma I. Gugliermi, *Le Cynisme unitaire chez Diogène Laërce: Fondements et enjeux*, Tesis Doctoral, Univ. Lille III, 2002, p. 387, quien añade: “en adoptant ce lieu, Diogène rendrait alors peut-être hommage à une personnalité incarnant à ses yeux la supériorité du primitif sur le civilisé”.

<sup>31</sup> Ps.-Diog., *Epist.* XVI Müseler (= *SSR* V B 546), cuyo texto no varía respecto de la edición de Hercher (París, 1873). La mayor parte de los códices eliminan, precisamente, la secuencia τὸν ἐν τῷ Μητρώῳ; cf. V. E. Emeljanow, *The Letters of Diogenes*, Tesis Doctoral, Stanford Univ., 1968, p. 120.

III<sup>32</sup>, Capelle dató la carta pseudo-diogénica en los siglos I-II de nuestra era<sup>33</sup>. No obstante, muchos, empezando por Boissonade, han considerado sospechoso que éste sea el único pasaje de las cartas diogénicas conservadas que demuestra conocer el biógrafo, de donde han deducido que en su conjunto deben ser posteriores a él y que la información del tonel es una interpolación<sup>34</sup>. De modo que seguimos sin poder datar nuestra anécdota, pero, por lo mismo, sigue siendo posible el uso intencionado del participio *ποτινόμενος* que proponemos.

La pertenencia de la anécdota a la tradición del tonel del Metroo permite, pues, aclarar la identidad del allegado de Diógenes (*τινὰ τῶν συνήθων*) al que dirige su comentario. El término *συνήθης* se aplica a aquella persona que pasa el tiempo o vive en el mismo sitio que uno y al cual, por esa misma razón, uno se acostumbra<sup>35</sup>. Cuando en los primeros siglos de nuestra era se elabora la tradición del *dolium Diogenicum*<sup>36</sup>, el Metroo debía de estar poblado no sólo por Diógenes y sus secuaces, sino también por los sacerdotes de la diosa, los Galos, con sus padecimientos rituales y con sus cantos de invocación a la Diosa Madre. Así, la anécdota podría haber tenido en origen un sentido diferente: el Cínico presencia los sufrimientos corporales y los gritos de dolor (*τὸ σῶμα βεβλαμμένον καὶ ποτινόμενον*) de un sacerdote de la diosa del Metroo y con ironía pone en evidencia lo absurdo de su proceder. De ser correcta esta hipótesis, convergerían aquí varias posiciones diogénicas recurrentes en sus anécdotas. La primera es la crítica de la superstición religiosa. Como explica Goulet-Cazé,

“puede constatarse que en la filosofía diogénica no hay lugar para una preocupación de naturaleza religiosa. A los ojos de Diógenes, la religión no sirve para nada, e incluso obstaculiza la impasibilidad. El hombre por sí solo

<sup>32</sup> La datación se basa en que demuestra conocer a autores del siglo II y comienzos del III, como Sexto Empírico y su discípulo Saturnino o como Teodoro el escéptico, pero no menciona ni a Plotino, ni a Porfirio ni a los neoplatónicos y neopitagóricos posteriores; cf. M.-O. Goulet-Cazé, “Introduction générale” a Eadem (dir.), *Diogène Laërce. Vies et doctrines des philosophes illustres*, París, 1999, pp. 9-27, esp. p. 13 s.

<sup>33</sup> W. Capelle, *De Diogenis epistulis*, Tesis doctoral, Gotinga, 1892, p. 18, para quien la fuente de Laercio habría leído esta carta en un conjunto diferente del que nos ha llegado. Cf. también A. J. Malherbe, *The Cynic epistles* (Society of Biblical Literature, Sources for Biblical Study, 12), Missoula, Montana, 1977, pp. 14 s.

<sup>34</sup> F. Boissonade, “Notice des Lettres inédites de Diogène le Cynique, contenus dans les manuscrits 1353 et 398 du Vatican”, *Notices et extraits* 10.2, 1818, pp. 122-298. Su propuesta encontró eco en A. Olivieri, *Ricerche letterarie sui Cinici*, Bolonia, 1899, p. 99, y K. von Fritz, *Quellenuntersuchungen zu Leben und Philosophie des Diogenes von Sinope* (Philologus, Suppl. 18.2), Lipsia, 1926, p. 39.

<sup>35</sup> Cf. *LSJ* s.v. *συνήθης* I.

<sup>36</sup> Cf. J. L. López Cruces, “La mendicidad de Diógenes y el tonel de Zeus (Ath., *Epit.* t. 2.2 p. 56, 12-16)”, *Praesentia* 2-3, 1998/99, pp. 157-165, donde sugiero un contexto para un problemático pasaje del *Epitome* de la obra de Ateneo que quizás oculte una anécdota del Diógenes del tonel.

es capaz de lograr su propia felicidad, no tiene que contar con nada más que con su voluntad de seguir la naturaleza”<sup>37</sup>.

Los Galos son el reverso del Cínico: fían todo en la divinidad y por ella se emasculan, un proceder contrario a la naturaleza. Ello conduce a un segundo motivo: decía Diógenes que, “en vez de los esfuerzos inútiles (ἀντὶ τῶν ἀχρήστων πόνων), deben escogerse aquellos dictados por la naturaleza (τοὺς κατὰ φύσιν) y vivir felizmente”<sup>38</sup>. Frente a los padecimientos fingidos de los Galos, el sabio se ejercitará en los naturales, y, frente a la drástica solución de la castración, el sabio se resistirá a cualquier placer que obstaculice su independencia<sup>39</sup>; cuenta Mubaššir que, “Cuando se le reprochó haber renunciado a la compañía de las mujeres, dijo Diógenes: «He encontrado que me resulta más fácil burlar el apetito sexual que buscar recursos para el bienestar de mi progenie»”<sup>40</sup>. Esto, a su vez, nos lleva a un tercer motivo: no por haberse castrado se libran los Galos de los tormentos del placer: Agustín –entre otros– los critica por no respetar el pudor ni de varones ni de mujeres, y Arnobio los llama “afeminados disolutos” (*effeminati exoleti*)<sup>41</sup>. La actitud diogénica respecto de los eunucos es igualmente negativa, como puede verse en la siguiente agudeza: “Un eunuco disoluto escribió sobre la pared de su casa: «QUE NO ENTRE NINGÚN MAL». Preguntó Diógenes: «Y el dueño de la casa, ¿por dónde entra?»”<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> M.-O. Goulet-Cazé, “Les premiers cyniques et la religion”, en Eadem-Goulet, *Le cynisme ancien et ses prolongements* (n. 6), pp. 117-158, en concreto p. 150 (= Branham y Goulet-Cazé, *Los cínicos* [n. 1], pp. 69-110, esp. p. 101); también Overwien, *Die Sprüche des Diogenes* (n. 3), pp. 322-325.

<sup>38</sup> Cf. D.L. VI 71 (= SSR V B 291).

<sup>39</sup> Otra tradición lo relaciona con prostitutas, a las que convencía para que yacieran con él sin necesidad de pagarles; cf. J. Campos Daroca y J. L. López Cruces, “Los amores socráticos y los socráticos «menores»: Antístenes, Esquines, Aristipo y Diógenes”, en J. A. López Férrez (ed.), *XV Coloquio internacional de Filología griega: La sexualidad en la literatura griega arcaica y clásica* (Madrid, 10-12/03/2004), Madrid (en prensa).

<sup>40</sup> *Muhtār al-hikam*, cap. “Dichos sapienciales y morales de Diógenes, el asceta perruno”, n.º 55, p. 79; también Šahrazūrī, *Nuzhat al-arwāh*, cap. “Informaciones sobre Diógenes, el asceta y perro divino”, n.º 59.

<sup>41</sup> Aug., *Ciu.* VII 26; Arnob., *Nat.* V 16 s.

<sup>42</sup> D.L. VI 39 (= SSR V B 347), aunque A. Nauck, “Verse bei Prosaikern”, *Philologus* 5, 1850, p. 560, propuso que la mención del eunuco encubriría una mala lectura de la abreviatura ANOY por ANΘPΩΠΟΥ. Cf. Zen. Par. II 62, donde el proverbio “Eres un eunuco” se aplica a las personas disolutas y faltas de virilidad; D.Chr. IV 35, donde Diógenes compara al falso educador con un “lujurioso eunuco”, y Ps.-Diog., *Ep.* 11, donde el Cínico recomienda a Crates que no se sorprenda si se topa con hombres insensibles que prefieren dar limosna a eunucos y depravados (Γάλλοις καὶ κιναιδολόγοις) antes que a un filósofo. Aunque nadie ha secundado la propuesta, Q. Cataudella, “Un frammento di Menippo di Gadara?”, *Sileno* 1, 1975, pp. 143-150, propuso asignar a una sátira del cínico Menipo, en concreto a *Las Euménides*, el fragmento novelesco del *P.Oxy.* 3010 (s. II d.C.), en el que un personaje se inicia como Galo para poder contar los detalles del rito a un amigo, que quiere hacerse pasar por Galo para, quizás, seducir a una joven, como Quéreas en *El eunuco* de Terencio. Véase el detallado comentario de M. P. López Martínez (ed.), *Fragmentos papiáceos de novela*, Alicante, 1998, pp. 209-222.

En conclusión, si se acepta la posibilidad teórica de que la anécdota transmitida por Estobeo sea una versión condensada de una anécdota más extensa, estimamos plausible el escenario que sugerimos para ella: el Metroo, donde se desarrolla la famosa tradición del tonel diogénico. Allí el Cínico observa el sufrimiento ritual de un sacerdote castrado de la Diosa Madre, y le dice irónicamente: “¡Bien está que sufras para no sufrir!”, con lo que da a entender que hay modos más naturales de sufrir para evitar sufrir, que son aquéllos en los que el filósofo cínico se ejercita; además, que el sufrimiento de la castración no lo apartará de los padecimientos, porque, según los Antiguos, cuando un varón pierde sus genitales, se vuelve depravado y más proclive al placer que antes.



## EN TORNO A LOS COLOQUIALISMOS DE LA LÉXIS DE LA TRAGEDIA GRIEGA

ANTONIO LÓPEZ EIRE  
Universidad de Salamanca

La *léxis* la define perfectamente Aristóteles en la *Poética* diciendo: Arist. *Po.* 1449 b 34 λέγω δὲ λέξις μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, “y llamo *léxis* a la composición misma de los metros”, o sea, a la composición del texto poético sometido a verso métrico y no a los ritmos propios del canto. El Estagirita diferencia perfectamente μέτρα o “versos métricos” de μέλη o “canciones” o “cánticos”<sup>1</sup>.

De esta oposición entre la lengua del verso recitado y la canción o lenguaje sometido al fuerte y muy marcado ritmo melódico del cántico existen ejemplos, anteriores a la *Poética* aristotélica, ya en los diálogos de Platón<sup>2</sup>.

La voz *léxis* en la *Poética* de Aristóteles sirve para designar en general el estilo, «la interpretación del pensamiento a través de palabras»<sup>3</sup>, pero, de manera especializada, la *léxis* es algo más que la combinación de palabras en una secuencia inteligible, pues es, exactamente, la combinación de palabras sometidas a metro, la combinación de palabras que configuran lenguaje métrico no cantado, dentro del que se incluye, además de los diálogos, las *rhéseis* y las *esticomitias* ya citadas, la *párodo* o entrada del Coro, que aparecía en la escena, al menos en la de los dramas de Esquilo y el *Áyax* de Sófocles, recitando anapestos<sup>4</sup>. Pero el metro fundamental de la *léxis*, en la que abundan coloquialismos, es el trimetro yámbico.

En la *léxis* de la tragedia nos encontramos con coloquialismos, porque, como dice el Estagirita, Arist. *Po.* 1449 a 23 λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικόν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστίν· σημείον δὲ τούτου, πλείστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας, “y una vez que

---

<sup>1</sup> Nuestro agradecimiento a la DGICYT por su ayuda (BFF 2003-05370).

<sup>2</sup> Pl. *Grg.* 502c. *Lg.* 669d. 816d.

<sup>3</sup> Arist. *Po.* 1450b 13.

<sup>4</sup> Arist. *Po.* 1452b 23. En la *párodo* del *Filoctetes* de Sófocles (135 ss.) el Coro usa el dorio en sus anapestos cantados, pero Neoptólemo recita anapestos en jónico-ático. En la *párodo* de la *Medea* de Eurípides, los anapestos de la Nodriza son en dórico y cantados, mientras que los de Medea son recitativos y están por ello en jónico-ático.

se instaló la dicción (*sc.* frente al canto), la misma naturaleza de ella encontró su metro adecuado, pues el yambo es sumamente apropiado para el habla coloquial; y he aquí una prueba de ello: en el habla común de unos con otros, los metros que con mayor frecuencia proferimos son yambos, mientras que hexámetros, pocas veces y saliéndonos de la concertación de compases propia de la conversación”.

Tiene razón Aristóteles al percibir un tono coloquial en la *léxis* de la tragedia, pues en ella hay, ciertamente, coloquialismos.

Entendemos por «coloquialismos» aquellos rasgos lingüísticos en los que aparece con toda claridad la lengua en su función dialógica, es decir, la lengua transmitiendo algo más que contenidos semánticos, la lengua impregnada de esos rasgos connotativos con los que actúa ejerciendo su función expresiva, conativa o fática, es decir, unos rasgos en los que se percibe que la locución está volcada en el *êthos* del hablante (función expresiva), el *páthos* del oyente (función conativa) y en su propia vocación de comunicación o “comunió” (función fática).

Decir que la función de la lengua es la «dialógica» y que por ello tiende, a lo largo del desenvolvimiento de la vida ordinaria de sus hablantes, a la «coloquialidad», al empleo de «coloquialismos», no es decir nada nuevo un siglo después de la genial obra de Bajtín<sup>5</sup>, donde tal principio queda definitivamente sentado y para siempre aclarado.

Pero, como nunca está de más repetir lo más obvio, hablamos de «coloquialismo» cuando la lengua, atendiendo a funciones más básicas que la referencial o denotativa (por la que se definen —siempre inexacta e imperfectamente— las cosas), como la expresiva, la conativa y la fática, se pliega al contexto inmediato de la conversación de tal manera que el hablante puede suplir o modificar las palabras con gestos y variaciones en la entonación y recurrir a la elipsis de elementos lingüísticos sobreentendidos en el diálogo por sus ejecutantes, elementos implicados («implicaturas») más que literalmente expresados.

Vamos a presentar, antes de pasar adelante, unos cuantos ejemplos<sup>6</sup>:

Es un claro coloquialismo el empleo del comparativo absoluto e intensivo adverbial *θᾶσσον*, «más rápido», en vez del adverbio en su forma positiva *ταχέως*, «rápidamente», para insistir expresivamente en la idea de «rapidez» que se trata de transmitir al interlocutor.

Como el comparativo *θᾶσσον*, «más rápido», no tiene en este caso tras él un segundo término de comparación, se convierte en comparativo de sí mismo, comparativo de superioridad de su propio contexto, o sea, en intensivo, y, sirve, en consecuencia, para transmitir al oyente, justamente, la idea de exacerbación o violencia que domina al hablante en ese momento. Pues, al decirle éste *θᾶσσον*, «más rápido», en realidad lo que quiere decirle —pragmáticamente— es «más rápido aún que rápido», «más rápido que si sólo te hubiera dicho *ταχέως*, “rápidamente”», o sea, «a toda prisa» o «a toda velocidad».

<sup>5</sup> M. Bajtín, 1973.

<sup>6</sup> Cf. P. T. Stevens, 1945. 1976.

Y dado que el comparativo de superioridad se convierte en intensivo y por ello expresa la intensidad y la vehemencia que pone en su «acto de habla» el locutor, no hay más remedio que concluir que, en tal caso, la función expresiva, connotativa, se impone o superpone así a la denotativa o referencial. Ejemplos:

S. *OC* 824-5 *χώρει, ξέν', ἔξω θᾶσσον· οὔτε γὰρ τὰ νῦν / δίκαια πράσσεις οὔτε πρόσθεν εἰργασαι*, “sal de aquí, extranjero, a toda prisa, pues ni es justo lo que ahora tratas de hacer ni lo que antes has llevado a cabo”.

El mismo uso coloquial lo encontramos en la comedia aristofánica, en cuya lengua los coloquialismos tienen su connatural asiento<sup>7</sup>:

Ar. *Pax* 1126 *οὐ ἀποπετήσει θᾶττον εἰς Ἑλύμνιον*;, “¿no vas a salir volando a toda prisa a Elimnio? (=¿sal volando a toda prisa a Elimnio!)”

También para reforzar o subrayar expresivamente dentro del coloquio una acción hablada, repetida para causar con ello mayor impacto en su interlocutor, el hablante emplea coloquialmente en la tragedia la locución *μάλ' αὖθις*:

A. *Ch.* 654 *τίς ἐνδον, ὦ παῖ παῖ μάλ' αὖθις, ἐν δόμοις*;, “¿quién hay dentro, esclavo?; esclavo, una vez más, ¿quién hay en la casa?”

A. *Ch.* 875-7 *οἶμοι πανοίμοι δεσπότην <πεπληγμένον> / οἶμοι μάλ' αὖθις ἐν τρίτοισι προσφθέγμασιν / Αἰγισθος οὐκέτ' ἔστιν*, “¡Ay de mí, mil veces ay de mí, que mi amo ha sido herido. Ay de mí una vez más, que ya por tercera vez a vosotras me dirijo: ya no existe Egisto!”

S. *Tr.* 1206-7 *Υλ. οἶμοι μάλ' αὖθις, οἷά μ' ἐκκαλῇ, πάτερ, / φονέα γενέσθαι καὶ παλαμναῖον σέθεν*, “Hilo.-¡Ay de mí otra vez! ¡A qué cosas me apremias, padre! ¡Que sea yo tu matador y tu asesino!”

E. *Med.* 1006-9 *Μη. αἰαῖ. / Πα. τάδ' οὐ ξυνωδὰ τοῖσιν ἐξηγγελμένοις. / Μη. αἰαῖ μάλ' αὖθις*, “Medea.-¡Ay ay! / El Pedagogo.-Estos tus lamentos no conciertan con mis noticias. / Medea.-¡Ay, ay una vez más!”

Cf. Ar. *Pl.* 934-5 *ΣΥ. Οἶμοι, περιείλημαι μόνος. ΚΑ. Νυνὶ βοᾷς; ΣΥ. Οἶμοι μάλ' αὖθις*, “El Sicofanta.-¡Ay de mí, me he quedado solo! / Carión.-¿Ahora gritas? / El Sicofanta.-¡Ay de mí una vez más!”

Con el sintagma *μάλ' αὖθις*, literalmente «muy otra vez», «muy de nuevo», el hablante pone de manifiesto la intensidad o vehemencia de los sentimientos que le empujan a la repetición (idea contenida en *αὖθις*).

Del mismo modo, el sintagma *μάλ' αὐτίκα* quiere decir «muy al punto», «inmediatísimamente», y, asimismo, el sintagma *μάλ' αἰεὶ* quiere decir «muy siempre» o sea «siempre y continuamente». Veamos algunos ejemplos homéricos de estos sintagmas que estudiamos:

Hom. *Od.* 10, 111 *ἦ δὲ μάλ' αὐτίκα πατρὸς ἐπέφραδεν ὑπερεφὲς δῶ*, “y ella muy al punto indicóles / la mansión de altos techos de su padre”.

Hom. *Il.* 13, 557 *οὐδὲ οἱ ἔγχος ἔχ' ἀτρέμας, ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ / σείδμενον ἐλέλικτο*, “ni a él su lanza se le estaba quieta, / sino que siempre y muy continuamente / agitada giraba al ser blandida”.

<sup>7</sup> A. López Eire, 1996. 1999.

Hom. *Il.* 23, 717 οἱ δὲ μάλ' αἰεὶ / νίκης ἔεσθην τρίποδος πέρι ποιητοῖο, “pero ellos siempre y continuamente / con ansia a la victoria se lanzaban / por conseguir el trípode bien hecho”.

Estamos, pues, viendo evidentes rasgos de coloquialismo en formas que muy a las claras muestran su carácter intensivo ya desde el momento mismo en que salen de los labios de quien las profiere, mostrando así la intensidad o vehemencia que el hablante pone en su expresión.

Y esto se logra o bien a base de una forma de comparativo intensivo o del superlativo adverbial formado mediante el adverbio μάλα precediendo al adverbio en cuestión, lo que da lugar a expresiones claramente reveladoras de la intensidad del deseo del hablante que las profiere, del tipo de μάλ' αὔθις, «muy otra vez», μάλ' αὐτίκα, «muy al punto», o μάλ' αἰεὶ, «muy siempre», que, evidentemente, sólo añaden intensidad o vehemencia a los adverbios o formas adverbiales simples respectivas, a saber, αὔθις, «otra vez», αὐτίκα, «al punto», y αἰεὶ, «siempre».

Todas estas formas nos informan muy claramente de la pasión, la fuerza, el ardor y la viveza con que el hablante profiere su expresión.

También existen procedimientos de los que se vale el oyente en el coloquio para marcar la rotundidad con la que efectúa una afirmación o aseveración destinada al futuro.

Existen en la lengua griega antigua, y, particularmente en ático, combinaciones de partículas (por ejemplo, ἦ μὴν) que servían para, acompañando la frase de una fuerte y rotunda entonación, producir en el interlocutor la sensación de que el hablante estaba realizando una fuerte aseveración o afirmación comparable a la de una promesa formal, una amenaza muy seria o un juramento.

Es ésta, por tanto, una combinación de partículas cuya función es la de comunicar al oyente una actitud del hablante y que, por tanto, cobra verdadero y pleno sentido en el coloquio, en el nivel coloquial de la lengua, en el que los hablantes, a través de la función expresiva, se comunican hechos y acciones con mayor o menor intensidad.

He aquí, por ejemplo, unas cuantas aseveraciones referidas al futuro que el hablante realiza con gran fuerza y apasionamiento:

A. *Pr.* 73 ἦ μὴν κελεύσω κάπιθωύξω γε πρός, “¡por cierto que te instigaré y además te azuzaré!”

Cf. Ar. *Ec.* 1034 ἦ μὴν ἔτ' ὠνήσει σὺ καὶ στεφάνην ἐμοί, “¡por cierto que aún me comprarás tú también una corona para mí!”

A. *Pr.* 907-8 ἦ μὴν ἔτι Ζεὺς, καίπερ αὐθάδη φρενῶν, / ἔσται ταπεινός, “¡en verdad que Zeus, pese a ser arrogante de mente, va a ser humilde!”

Cf. Ar. *Nu.* 865 ἦ μὴν σὺ τούτοις τῷ χρόνῳ ποτ' ἀχθέσει, “¡la verdad es que por estas fechorías con el tiempo vas a tener pesares!”

S. *OC* 816 ἦ μὴν σὺ κἀνευ τοῦδε λυπηθεὶς ἔση, “¡En verdad que tú aun sin eso vas a tener que sufrir cuitas!”

Cf. Ar. *V.* 643 ἦ μὴν ἐγὼ σε τήμερον σκύτῃ βλέπειν ποιήσω, “¡voto a tal, que el día de hoy te voy a hacer parecer un bellaco curtido a fuerza de azotes!”

E. *Alc.* 64 ἦ μὴν σὺ πείσῃ καίπερ ὠμὸς ὢν ἄγαν, “¡con toda seguridad has de ceder, aunque eres cruel en exceso!”

Cf. Ar. *V.* 1332-3 ἡ μὴν σὺ δώσεις αὐριον τούτων δίκην / ἡμῖν ἅπασιν, κεῖ σφόδρ' εἴ νεανίας, “¡ten por seguro que tú mañana has de pagar el justo castigo por estos desmanes a todos nosotros, por muy fanfarrón que seas!”

Ya en la *Iliada* de Homero, autor tan elogiado por Platón y Aristóteles debido al hecho de que en sus poemas no cuenta él ni según él sino que deja que hablen sus personajes, confiriendo así a la épica la estructura dramática connatural con la poesía, leemos este verso puesto por el divino vate en boca de Odiseo:

Hom. *II.* 2, 291 ἡ μὴν καὶ πόνος ἐστὶν ἀνιηθέντα νέεσθαι, “A la verdad, también es un trabajo / regresar uno a casa disgustado”.

Vamos con otro ejemplo de coloquialismo.

Esta vez veremos un caso de elipsis, que es un importante procedimiento de generación de conexión dialógica coloquial por adaptación de los participantes al imprescindible contexto inmediato:

La locución elíptica μὴ ἀλλ', «no sólo, sino que», «no, sino más bien», o, en su forma fonética más reducida, μάλλ᾽, es un notable coloquialismo que se atestigua en los versos recitados tanto de la tragedia como de la comedia.

A. *Ch.* 917-8 Op. αἰσχύνομαί σοι τοῦτ' ὀνειδίσαι σαφῶς. / Κλ. μὴ ἀλλ' εἰφ' ὁμοίως καὶ πατρὸς τοῦ σοῦ μάτας, “Orestes.- Me avergüenzo de reprochártelo con claridad. / Clitemnestra.-No lo hagas, sino, más bien, cuenta igualmente los desatinos de tu padre”.

Cf. Ar. *Ra.* 103 HP. Σὲ δὲ ταῦτ' ἀρέσκει; / ΔΙ. Μάλλ᾽ πλεῖν ἢ μαίνομαι, “Heracles.-¿A ti te gusta eso? / Dioniso.-No es que tan sólo me guste, es que me hace más que enloquecer de gusto”.

El contexto inmediato generado por los interlocutores que se comunican, que «comulgan», empleando la lengua dialógicamente, o sea, compartiendo el mismo contexto, permite a cada uno de ellos el empleo de la elipsis. La elipsis, pues, es una forma coloquial que revela y presupone una intensa comunión o interacción comunicativa entre los participantes en el coloquio. Con la elipsis los hablantes admiten y reconocen compartir el mismo contexto.

He aquí un bonito ejemplo de esta idea que estamos tratando de exponer: en él veremos cómo la partícula γε permite a un hablante aprovechar la sintaxis del parlamento de su interlocutor y al mismo tiempo modificar el sentido de lo por él expresado:

E. *Med.* 1397 Ια. ὦ τέκνα φίλτατα. / Μη. μητρὶ γε, σοὶ δ' οὐ, “Jasón.- ¡Oh hijos queridísimos! / Medea.- ¡Para su madre, sí, pero para ti, no!”

Medea ha utilizado las mismas palabras de Jasón, pero para decir algo totalmente distinto. Pero no ha partido de cero en su elocución, sino que ha aprovechado la sintaxis y la semántica ya establecidas por su interlocutor. Ha comunicado, «ha comulgado», con él en un «acto de habla» que sólo puede entenderse en la realización dialógica del coloquio.

Cf. Ar. *Eq.* 1151 ΠΑ. Ἄπαγ' ἐς μακαρίαν ἐκποδών. / ΑΛ. Σὺ γ', ὦ φθόρε, “El Paflagonio.-¡Lárgate de aquí, fuera, a la vida de la bienaventuranza! / El Morcillero.-¡Eso tú, mala peste!”

El Morcillero se ha apoyado totalmente en las palabras pronunciadas por El Paflagonio. Se ha servido de todas sus palabras, aun sin repetirlas.

He aquí un par de ejemplos similares, en los que dos interlocutores participantes en el coloquio emplean al alimón el mismo contexto, y el que interviene en segundo lugar conecta elípticamente con una palabra que ha pronunciado el interlocutor que le ha precedido en el uso de la palabra.

En tal caso, la partícula γε aparece postpuesta a la palabra que se conecta, es decir, la voz que necesita ser referida, deshaciendo la elipsis, a la palabra del interlocutor anterior. He aquí un par de ejemplos:

E. *Alc.* 49-50 Απ. οὐ γὰρ οἶδ' ἄν εἰ πείσαιμί σε. / Θα. κτείνειν γ' ὃν ἄν χρῆ; τοῦτο γὰρ τετάγμεθα, “Apolo.-Pues no sé si podría llegar a persuadirte. / La Muerte.-¿A matar a quien sea preciso? ¡Si es ése el oficio que tengo por encargo!”

Cuando La Muerte dice “¿A matar a quien sea preciso?”, se sobreentiende el verbo “persuadir” que ha sido pronunciado por Apolo. Por esa razón, tras la voz κτείνειν nos topamos con la partícula γε y así tenemos en el texto: κτείνειν γ'.

Cf. Ar. *Ach.* 92-3 ΠΠ. Καὶ νῦν ἄγοντες ἤκομεν Ψευδαρτάβαν, / τὸν βασιλέως Ὀφθαλμόν. / ΔΙ. Ἐκκόψειέ γε / κόραξ πατάξας, τὸν γε σὸν τοῦ πρέσβεως, “El Embajador.-Y ahora venimos trayendo a Pseudartabas, el Ojo del Rey.../ Diceópolis.- ¡A ti, embajador, sí que te lo tenía que arrancar un cuervo a picotazos!

La voz “ojo” implícita en la locución “Ojo del Rey”, pronunciada por El Embajador, la retoma elípticamente Diceópolis para desearle que un cuervo se lo salte (*sc.* simplemente “el ojo”, no el “Ojo del Rey”) a golpes de pico. Por eso en su simpática intervención nos encontramos con τὸν γε, es decir τὸν ὀφθαλμόν, “el ojo”.

Veamos ahora unos ejemplos pertenecientes a otro capítulo de “coloquialismos”. En ellos apreciaremos que el carácter coloquial les viene marcado a unos por su función expresiva y a otros por la función conativa o la función fática.

Veamos primero ejemplos de coloquialismos provistos de clara función expresiva:

La interjección οἶμοι, «¡ay de mí!», es un rasgo típico del coloquio o coloquialismo y, como tal, está cargada de fuerza expresiva, por lo que aparece con frecuencia en los versos de la tragedia y de la comedia para expresar dolor, sorpresa, terror, compasión, enojo y pesadumbre.

S. *Aj.* 354 Οἶμ' ὥς ξοικας ὀρθὰ μαρτυρεῖν ἄγαν, “¡ay de mí, cómo me parece que testimonias cosas demasiado correctas!”

S. *Tr.* 1206-7 ΥΛ. Οἶμοι μάλ' αὔθις, οἷά μ' ἐκκαλῆ, πάτερ, / φονέα γενέσθαι καὶ παλαμναῖον σέθεν, “Hilo.-¡Ay de mí otra vez! ¡A qué cosas me apremias, padre! ¡Qué sea yo tu matador y tu asesino!”

E. *Hipp.* 1064 οἶμοι, τὸ σεμνὸν ὥς μ' ἀποκτενεῖ τὸ σόν, “¡ay de mí, esta arrogancia tuya me va a matar!”

A. *Ch.* 875-7 οἶμοι πανοίμοι δεσπότης <πεπληγμένου> / οἶμοι μάλ' αὔθις ἐν τρίτοις προσφθέγμασιν / Αἰγισθος οὐκέτ' ἔστιν, “¡Ay de mí, mil veces ay de mí, que mi amo ha sido herido. Ay de mí una vez más, que ya por tercera vez a vosotras me dirijo: ya no existe Egisto!”

*Cf. Ar. Nu.* 788-9 τίς ἦν ἐν ἧ ματτόμεθα μέντοι τᾶλφιτα; / οἷμοι, τίς ἦν;., “¿cuál era, realmente, aquella cosa en la que hacíamos la masa de harina?, ¡Ay de mí!, ¿cuál era?”

*Cf. Ar. Pl.* 934-5 ΣΥ. Οἷμοι, περιείλημμαι μόνος. ΚΑ. Νυνὶ βοᾷς; / ΣΥ. Οἷμοι μάλ' αὖθις, “El Sicofanta.-¡Ay de mí, me he quedado solo! / Carión.-¿Ahora gritas? / El Sicofanta.-¡Ay de mí una vez más!”

Con la partícula postpositiva *γε* se marca muchas veces la ironía con la que el hablante pronuncia la palabra precedente. Podemos decir, entonces, que la frase pronunciada está cargada de ironía y que ello se detectaba no sólo al percibir la partícula postpositiva *γε*, sino además, en el tono adoptado por el hablante. Es decir, en este caso, es imposible negar que estamos en el coloquio vivo.

Escuchemos, por ejemplo, a Medea planteándose irónicamente la posibilidad de acudir a casa de las hijas de Pelias:

*E. Med.* 504-5 ἡ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὔν / δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον, “Medea.-¿O a casa de las desgraciadas hijas de Pelias? ¡Pues bien que me iban a recibir en su casa a mí que maté a su padre!”

Veamos otros ejemplos similares, en los que la partícula postpositiva *γε* confiere, junto con la entonación, un tono de ironía o sarcasmo a la palabra a la que va postpuesta y por ende a toda la frase:

*S. OT* 1035 Οἱ. δεινόν γ' ὄνειδος σπαργάνων ἀνειλόμην, “Edipo.-¡Menudo ultraje me gané como premio por mis pañales!”

*S. Ant.* 739 Αἰ. καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος, “Hemón.-¡Bien gobernarías tú en solitario un país desierto!”

*E. Med.* 510-14 θαυμαστὸν δέ σε / ἔχω πόσιν καὶ πιστὸν ἡ τάλαιν' ἐγώ, / εἰ φεύξομαι γε γαῖαν ἐκβεβλημένη, / φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνῃ μόνοις· / καλόν γ' ὄνειδος τῷ νεωστὶ νυμφίῳ, / πτωχοὺς ἀλᾶσθαι παῖδας ἢ τ' ἔσωσά σε, “admirable y fiel esposo tengo en ti, si expulsada de esta tierra voy a irme al destierro, privada de amigos, yo sola con mis solos hijos. ¡Bonito reproche para un recién casado el que sus hijos anden errantes como mendigos y con ellos yo que te salvé”.

*E. Med.* 588-90 Ια. καλῶς γ' ἂν, οἶμαι, τῷδ' ὑπηρετεῖς λόγῳ, / εἴ σοι γάμον κατεῖπον, ἥτις οὐδὲ νῦν / τολμᾷς μεθεῖναι καρδίας μέγαν χόλον, “¡bien que hubieras ayudado a este mi plan –me imagino– si te hubiera revelado mi boda, tú que ni siquiera ahora te dignas refrenar la enorme cólera de tu corazón!”

*Cf. Ar. Nu.* 646-7 Σω. εἰς κόρακας. ὥς ἄγροικος εἶ καὶ δυσμαθής. / ταχύ γ' ἂν δύναιο μανθάνειν περὶ ῥυθμῶν, “¡A los cuervos contigo! ¡Qué rústico y torpe eres! ¡Rápido ibas tú a poder aprender cuestiones sobre ritmos!”

*Cf. Ar. Av.* 1043 ΠΙ. Σὺ δέ γ' οἷσπερ Ὠτοτύξιοι χρήσει τάχα. / ΨΗ. Οὔτος, τί πάσχεις;., “Pistetero.- Y tú, sí, tú, pronto vas a experimentar lo que experimentan los ototuxios (*Le sacude unos cuantos latigazos.*) /El Vendedor de Decretos.- ¡Eh tú! ¿Qué te pasa?”

Estamos ante ejemplos en los que la función expresiva de la lengua se despliega con toda su potencia.

Pasando ahora a la función fática, podríamos igualmente señalar el carácter coloquial de la partícula, εἶεν, «ejem», «ehem», que se usa en el diálogo y en el discurso oratorio para dar a entender, respectivamente, al interlocutor o al público que escucha al orador, que el hablante pasa a tratar otro tema.

También esta partícula, de naturaleza y función innegablemente coloquial<sup>8</sup>, que puede considerarse una especie de «soporte conversacional»<sup>9</sup>, está presente en los versos hablados de la tragedia y de la comedia, donde con frecuencia la lengua se nos ofrece en su función fundamental y primaria, o sea, en función dialógica.

A. *Ch.* 657 εἶεν, ἀκούω· ποδαπὸς ὁ ξένος; πόθεν; „¡ehem, te oigo; ¿de dónde es el extranjero, de dónde viene?”.

S. *Ph.* 1308-9 Νε. εἶεν· τὰ μὲν δὴ τόξ' ἔχεις, κοῦκ ἔσθ' ὅτου / ὀργὴν ἔχοις ἄν οὐδὲ μέμνην εἰς ἐμέ, “Neoptólemo.- ¡Ehem! El arco, pues, lo tienes y no hay razón por la que pudieras albergar enojo o actitud de reproche contra mí”.

E. *Med.* 386 Μη. εἶεν· / καὶ δὴ τεθνῶσι· τίς με δέξεται πόλις; „¡Ejem! Están muertos efectivamente. ¿Qué ciudad me acogerá?”

Cf. Ar. *Nu.* 176 εἶεν· τί οὖν πρὸς τάλφιν' ἐπαλαμῆσατο; „¡ehem! Y entonces ¿qué ardid urdió para conseguir el pan de cada día?!”

Cf. Ar. *Pax* 663 εἶεν· ἀκούω, “¡ehem, te oigo”.

Otro conspicuo coloquialismo del ático es el adverbio o partícula de función netamente dialógica (concretamente, función conativo-fática) ἰδοῦ, «velay», que acompaña con frecuencia imperativos para subrayar con fuerza el carácter inmediato y circunstancial de la orden que el hablante dirige a sus interlocutores, para que éstos se fijen bien en el mensaje comunicado por aquél.

S. *Tr.* 1079 ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας, “¡velay, contemplad todos el maltrecho cuerpo!”.

S. *Ph.* 776-8 Φι. ἰδοῦ, δέχου, παῖ· τὸν φθόνον δὲ πρόσκυσον, / μὴ σοι γενέσθαι / πολύπον' αὐτά, μηδ' ὅπως / ἐμοί τε καὶ τῷ πρόσθ' ἐμοῦ κεκτημένῳ, “¡velay, recíbelo (sc. el arco), hijo, y reverencia la envidia de los dioses, no te vaya a resultar muy trabajoso ni como a mí y a quien antes de mí lo poseyó!”

E. *HF* 1131 ἰδοὺ θεάσαι, τάδε τέκνων πεσήματα, “¡velay, contempla estas caídas de tus hijos!”

Cf. Ar. *Ach.* 366 Ἰδοὺ θεάσαι, τὸ μὲν ἐπίξηνον τοδί, “¡velay, contempladlo, el tajo, helo aquí”.

Cf. Ar. *Eq.* 909 Ἰδοὺ δέχου κέρκον λαγῶ τῷφθαλμιδίῳ περιψῆν, “¡velay, toma un rabo de liebre para frotarte los ojitos!”

El énfasis, la elipsis y la «comunidad fática» por la que los partícipes del coloquio aprovechan al máximo la identidad del contexto y los gestos y la entonación y los silencios y los movimientos de los ojos y del cuerpo y las manos, todo ello para «connotar» más que «denotar», se encuentran bien presentes en este rife-rafe entre Medea y Jasón:

<sup>8</sup> J. M. Labiano Ilundain, 1996. 2000.

<sup>9</sup> Cf. Sobre este concepto, A. M. Vigara Tauste, 1992, 248-50 y A. Narbona Jiménez, 1988.



E. *Med.* 1374-5 Μη. στύγει· πικρὸν δὲ βάξιν ἐχθαίρω σέθεν. / Ια. καὶ μὴν ἐγὼ σὴν ῥάδιοι δ' ἀπαλλαγαί, “Medea.-¡Odiame, que yo detesto tus punzantes palabras! /Jasón.-¡Y yo las tuyas, te lo juro! Pero la separación es fácil”.

Hay, en la *léxis* de la tragedia griega, rasgos propios del coloquio, unos porque son propios de la función expresiva del lenguaje, otros porque lo son de la conativa y de la fática, otros porque se explican por la elipsis propia de la interacción dialógica, y todos ellos porque no se explican fuera del coloquio.

Parece, pues, evidente que en la *léxis* de la tragedia, se daban coloquialismos, si bien, no en el mismo grado que en la comedia y el drama satírico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M.=BAKHTINE, M. (V. N. VOLOSHINOV) *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, Nueva York 1973. Este libro se atribuye ahora a M. Bajtín. *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, trad. fr., París 1977 (1ª ed. Leningrado 1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. esp., Madrid 1992.
- LABIANO ILUNDAIN, M. “Interjecciones y lengua conversacional en las comedias de Aristófanes”, en A. López Eire (ed.), *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua*, Salamanca 1996, 31-44.
- LÓPEZ EIRE, A. *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia 1996. Reed. 1999.
- NARBONA JIMÉNEZ, A. “Sintaxis coloquial: problemas y métodos”, *LEA* 10 (1988), 81-106.
- STEVENS, P. T. “Colloquial Expressions in Aeschylus and Sophocles”, *CQ* 39 (1945), 95-105.
- STEVENS, P. T. *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden 1976.
- VIGARA TAUSTE, A. M. *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid 1992.

## ALGUNOS EUFEMISMOS, INDICADORES DE LA RELACIÓN SEXUAL, EN EL CORPUS HIPPOCRATICUM<sup>1</sup>

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ  
UNED (Madrid)

Los autores hipocráticos tienen, en general, buenos conocimientos de la lengua y la literatura griega; escriben para médicos, o, al menos, para un público culto; evitan, en general, términos obscenos y vulgares; recogen el léxico anterior, especialmente homérico, para mencionar las relaciones sexuales, y, además, crean bastantes vocablos nuevos en ese campo.

En los tratados hipocráticos puede hablarse de eufemismos permanentes, pues sistemáticamente se evitan vocablos bien conocidos y usados por los griegos de cultura media, como sabemos, por ejemplo, gracias a numerosos textos de la Comedia antigua.

Nuestro propósito es ofrecer algunos eufemismos del *Corpus Hippocraticum* o *Colección hipocrática* (CH)<sup>2</sup> que hacen referencia al acto sexual. Dejo para otro trabajo futuro numerosos vocablos hipocráticos que habré de comparar con los usos léxicos tradicionales (homérico, líricos, etc.), señalando, al mismo tiempo, las innovaciones y la evolución semántica de tales términos hasta llegar a los escritos hipocráticos. Quede para después, también, hablar de la distribución estilística dentro de la *Colección* de los eufemismos correspondientes a la actividad sexual. En este homenaje presento de forma casi telegráfica unos textos que requieren una explicación (sintáctica, léxica y estilística) reposada, extensa; en suma, un análisis filológico bastante diferente del que hoy, por razones de espacio, puedo ofrecer.

1. Términos relacionados etimológicamente con la diosa protectora de las actividades sexuales: Afrodita.

a) El sustantivo ἄφροδισιασμός es una innovación hipocrática: [una secuencia. En el siglo IV sólo lo utiliza Aristóteles: nueve ejemplos].

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado dentro del BFF2001-0324 de la Dirección General de Investigación.

[Una primera versión de este trabajo fue leída en el *IX International Hippocrates Colloquium*, celebrado en la Universidad de Newcastle, agosto de 2002].

<sup>2</sup> Siguiendo la norma internacional, cito por la edición de Littré, utilizando el texto ofrecido por el TLG. Tanto el *Index Hippocraticus* como la *Concordantia*, citados en la bibliografía, son esenciales para todo estudio léxico del CH.

“Un muchacho no tiene gota antes del acto sexual” (Παῖς οὐ ποδαγριᾶ πρὸ τοῦ ἀφροδισιασμοῦ), *Aph.* 6.30. IV 570.7. (Hemos de explicar πρὸ, que, en contextos semejantes, quiere decir “antes de que algo ocurra por primera vez”).

b) El adjetivo ἀφροδίσια (dieciséis apariciones) aparece siempre en plural, y, en todos los ejemplos, con el valor de “relativo al acto sexual”, o, simplemente, “acto sexual”. Hay precedentes literarios en el uso del adjetivo, pero puede ser una innovación hipocrática el empleo del plural. Además, en algún caso lo tenemos sustantivado mediante el artículo (τοῖσι δὲ ἀφροδισίοις); en otros contextos funciona sustantivado simplemente por encontrarse en una lista de varios sustantivos. Leemos normas terapéuticas, normalmente en el sentido de “abstenerse de”; o de practicarlo “menos”, o “poquísimos”. Como es de esperar, no puedo extenderme ahora en el estudio detenido de tal adjetivo.

c) El verbo ἀφροδισιάζω (siete apariciones) es una innovación hipocrática. Los médicos observan qué sucede antes, o después, de llevar a cabo la unión sexual. En algún momento leemos que “es preciso realizar algo el acto sexual” (χρὴ δὲ καὶ ἀφροδισιάσαι τι), *Vict.* III 80. VI 628.1. (Nótese el acusativo de contenido(τι), que, en este caso, precisa y limita la idea verbal). Más indicaciones nos da el mismo autor cuando presenta ciertas normas para un caso en que los ejercicios prevalecen sobre los alimentos: “Y realice el acto sexual cuando haya bebido un poco” (ἀφροδισιάσαι τε ὅταν ὑποπίνη), *Vict.* III 85.VI 636.13.

## 2. Términos relacionados con la noción de “unir”.

μίσγω y su familia léxica.

1) μίξις. De los trece ejemplos recogidos por la *Concordantia*, sólo uno tiene el valor de “mezcla”. Los demás son sinónimos de la unión sexual (tenemos también ese sentido en Heródoto). Tal unión se recomienda en algún caso: “en las enfermedades que aumentan: unión” (Τὰς ἐπανξέας νούσους, μίξις), *Epid.* VI.5.15. V 320.4.

Los hipocráticos nos hablan de la falta de “deseo”(ἐπιθυμία) del acto sexual y de los efectos de éste sobre la sangre. Un ejemplo importante, sin duda, es el siguiente: “En la unión, mucho menos disfruta la mujer que el hombre, pero durante más tiempo que el hombre”(Ἦσσον δὲ πολλῶ ἡδεταί ἡ γυνὴ τοῦ ἀνδρὸς ἐν τῇ μίξει, πλείονα δὲ χρόνον ἢ ὁ ἀνὴρ), *Genit.* 4. VII 476.6.

Digna de subrayar es la aguda observación del hipocrático a propósito de la concepción de gemelos en esta secuencia: “Y así también, engendrándose en la mujer los niños a partir de una sola unión, cada uno de los dos está en un seno y en un corión...” (Ἦδε δὲ καὶ τῇ γυναικὶ ἀπὸ μιῆς μίξις γινόμενα τὰ παιδία ἐκάτερον ἐν κόλπῳ καὶ χορίῳ ἐστὶ...), *Nat. mul.* 31.VII 540.13.

2) μείγνυμι. De los ciento setenta usos registrados en la *Concordantia* hay que eliminar alguno que corresponde a μίσγω. (Cf. μισγέσθω). [Tenemos el verbo desde

Homero (no en el presente): ya como eufemismo]. En el *CH* hemos visto ocho ejemplos con valor eufemístico. Nos detenemos en lo esencial.

A. El sujeto es la mujer.

a. Uso absoluto: (aoristos intransitivos en -ην y -θην).

– “También lo siguiente es así. Cuando las mujeres tienen la menstruación, conciben muchísimo en su vientre si tienen deseo, y el semen se les hace fuerte, si se unen cuando es preciso...” (Ἐχει δὲ καὶ τόδε οὕτως· ἐπὶν ἀποκαθαρθέωσιν αἱ γυναῖκες, μάλιστα ἐν γαστρὶ λαμβάνουσιν ἡμερωθεῖσαι, καὶ ὁ γόνος σφίσι ῥώννυται, ἣν μιγέωσιν ὅτε χρὴ ...), *Mul.* I 24. VIII 62. 21.

– “Cuando la mujer se une, si no ha de concebir en sí misma, el semen de ambos, según la costumbre, corre afuera, cuando la mujer quiere. Pero si ha de concebir, no corre afuera, sino que el semen permanece en la matriz” (Ἐπὶν δὲ μιχθῇ ἡ γυνή, ἣν μὲν μὴ μέλλῃ λήψεσθαι πρὸς ἐωυτὴν, πρὸς τῷ ἔθει χωρεῖ ἐξω ἢ γονὴ ἀπ’ ἀμφοτέρων, ὁκόταν ἡ γυνή ἐθελήσῃ· ἣν δὲ μέλλῃ λήψεσθαι, οὐ χωρεῖ ἐξω, ἀλλ’ ἐμμένει ἐν τῇσι μήτρῃσιν ἡ γονή), *Genit.* 5. VII 476.17.

b. Con un dativo instrumental-comitativo:

– “Cuando creas que la situación está bien, ordena (*sc.* a la mujer) que vaya hacia el hombre; y la mujer esté en ayunas, y el hombre, no ebrio, tras haberse lavado con agua fría y haberse regalado con algunos alimentos convenientes. Y la mujer, si sabe que ha retenido el semen, no vaya hacia el hombre en el primer momento, sino que esté tranquila. Y lo sabrá, si el hombre afirma que ha eyaculado, y la mujer lo ignora por causa de su sequedad. Y, si la matriz rechaza hacia fuera el semen el mismo día, estará húmeda, y, si se pone húmeda, que se una de nuevo con el hombre hasta que conciba” (Ὅταν δὲ γινῶς καλῶς ἔχειν, παρὰ τὸν ἄνδρα κέλευε ἵεναι, καὶ ἡ μὲν γυνὴ ἄσιτος ἔστω, ὁ δ’ ἄνθρωπος ἀθώρηκτος, ψυχρῷ δὲ λελουμένος καὶ εὖωχημένος σιτία ὀλίγα ξύμφορα. Καὶ ἡ γυνὴ ἣν γινῶ ξυλλαβοῦσα τὴν γονὴν, μὴ ἔλθῃ παρὰ τὸν ἄνδρα τοῦ πρώτου χρόνου, ἀλλ’ ἡσυχάζετω· γινώσεται δὲ, ἣν ὁ μὲν ἄνθρωπος φῇ ἀφιέναι, ἡ δὲ γυνὴ ἀγνοῇ ὑπὸ ξηρότητος. Ἦν δὲ ἀποδῶ πάλιν ἡ μήτηρ τὴν γονὴν τῇς αὐτῆς ἡμέρης, ἔσται ὑγρὴ, καὶ ἣν γέννηται ὑγρὴ, αὐθις μυγνύσθω τῷ ἀνδρὶ μέχρις ἂν ξυλλάβῃ), *Steril.* 220. VIII 424.20 (Tres eufemismos. Respecto al giro preposicional παρὰ ἄνδρα ἵεναι, insistiremos más abajo).

– Un ejemplo muy parecido: “Y cuando la entrada de la matriz se reduzca con los emolientes, y las menstruaciones aparezcan, (*sc.* la mujer) esperándose, cuando ya esté seca, que se una con el hombre” (Ὅταν δὲ καταστήσῃ τοῖσι μαλθακτηρίοις τὸ στόμα τῆς μήτρης, φανῇ τε τὰ ἐπιμήνια, ἐπιμείνασα, ὅταν ξηρὴ ᾦ ἢ, μυγνύσθω τῷ ἀνδρὶ), *Steril.* 238. VIII 452.27.

Notemos los imperativos en ambas secuencias.

B. El sujeto es el hombre.

a. Uso absoluto.

“Y aquellos mismos hombres con los cuales las mujeres parían hembras, tras acudir a la unión con otras mujeres, produjeron semen masculino; y aquellos cuyo semen era masculino, habiéndose unido a otras mujeres, produjeron semen femenino” (καὶ οἱ ἄνδρες οἱ αὐτοὶ κεῖνοι παρ’ οἷσιν ἐθελυτόκεον αἱ γυναῖκες, ἐτέρων γυναικῶν ἐς μίξιν ἀφικόμενοι, ἄρσενα γόνον ἐποίησαν, καὶ οἷσιν ἄρσην γόνος ἐγίνετο, ἐς ἐτέρας γυναῖκας μιχθέντες θῆλυν γόνον ἐποίησαν), *Genit.* 7.VII 478.22.

-3) μίσγω. Es un presente antiguo, registrado desde Homero. La *Concordantia* presenta setenta y nueve ejemplos. De entre ellos leemos ocho secuencias con el significado que nos interesa. Es un uso ya homérico. Con tal valor, en el *CH*, el sujeto es siempre la mujer.

a) Uso absoluto.

– “Y tiene placer, cuando comienza a unirse, durante todo el tiempo, hasta que el hombre lo eyacule (*sc.* el semen: ἡ γονή). Y si la mujer tiene deseo ardiente de unirse, eyacula antes que el hombre, y, durante el tiempo restante, no disfruta igualmente la mujer” (Καὶ ἥδεται, ἐπὴν ἄρξῃται μίσγεσθαι, διὰ παντός τοῦ χρόνου, μέχρις ἂν αὐτὴν μεθιῇ ὁ ἀνὴρ· κῆν μὲν ὀργᾷ ἡ γυνὴ μίσγεσθαι, πρόσθεν τοῦ ἀνδρὸς ἀφίει, καὶ τὸ λοιπὸν οὐκ ἔτι ὁμοίως ἥδεται ἡ γυνή), *Genit.* 4.VII 474.19.20. (No puedo extenderme en la interesante cuestión del semen eyaculado por la mujer).

b) Con dativo instrumental-comitativo.

– “Si el semen sale puro, y no cesa, (*sc.* la mujer) no se une gustosamente con el hombre, ni concibe...”

(Ἦν δὲ ὁ γόνος ἀπορρέη διυπετῆς, καὶ μὴ λήγῃ, οὐ μίσγεται ἀσπασίως τῷ ἀνδρὶ, οὐδὲ κυῖσκεται...), *Mul.* I 24. VIII 64.6.

Este ejemplo merecería un comentario detenido, pues contiene dos hapax hipocráticos (διυπετῆς, ἀσπασίως), términos poéticos.

– Importante es esta afirmación: “También esto les ocurre así a las mujeres: si se unen con hombres, están más sanas; y, si no, menos” (Ἐχει δὲ καὶ τόδε οὕτω τῇσι γυναιξίν· ἦν μὲν μίσγωνται ἀνδράσι, μᾶλλον ὑγιαίνουσιν· ἦν δὲ μὴ, ἥσσον), *Genit.* 4. VII 476.9.

– Interesante también, sin duda, es la siguiente secuencia, donde una vez más queda clara la capacidad de observación del hipocrático: “Si el flujo no se produce, sucederá que crea estar embarazada, y, uniéndose con el hombre siente dolor, hasta el punto de creer que hay algo dentro...” (Ἦν δὲ οἱ ῥόος μὴ γίνηται, ἔσται ὥστε δοκέειν ἐγκύμονα εἶναι, καὶ μισγομένη ἀνδρὶ ἀλγέει, ὥστε δοκέειν ἐγκεῖσθαι τι...), *Mul.* I 3. VIII 22.13.

3. Términos relacionados con la noción de “estar junto a” o “al lado de”, “relacionarse con”.

a) συγγίγνομαι (doce apariciones). El verbo aparece en Esquilo y Heródoto (en éste, con el sentido que estudiamos). En el *CH*, cinco ejemplos tienen valor eufemístico.

– Uso absoluto. Tres secuencias: todas en *Mul.* El sujeto: la mujer. Por ejemplo: “Si lo procedente del hombre (*sc.* el semen) no sale, cuando (*sc.* la mujer) está con él” (...ἦν μὴ ἀπὶ τὰ ἀπὸ τοῦ ἀνδρὸς ὅταν συγγένηται), *Mul.* I 11.VIII 46.21.

– Con complemento circunstancial: “Un hombre, tras estar con una mujer, hizo un hijo...” (ἀνὴρ γυναικὶ συγγενόμενος παιδίον ἐποίησε...), *Vict.* I 12.VI 488.6. Otro texto: “Y, si tras estar con el hombre, retiene el semen en el día siguiente...” (“Ἦν δὲ συγγενομένη τῷ ἀνδρὶ κατὰσχητὴ ὑστεραίῃ τὴν γονήν...), *Mul.* I 11.VIII 46.17.

b) συνουσίη (2). El sustantivo aparece en Heródoto y Sófocles; desde Demócrito, al menos, está registrado con el valor que estudiamos. En el *CH* encontramos una secuencia con el sentido buscado: “Y siente dolor, y rechaza al hombre, y sufre mucho en la relación...” (... καὶ ὀδυνῇ, καὶ τὸν ἄνδρα ἀπαναίνεται, καὶ ἄχθεται σφόδρα τῇ συνουσίῃ...), *Mul.* II 179. VIII 362.5. Merece un estudio detenido.

c) σύνειμι (10). Lo hallamos desde Homero. (*LSJ* lo registra, con el sentido que nos interesa, a partir de Aristófanes) Tenemos siete ejemplos con el valor eufemístico estudiado.

Hay dos usos absolutos (μετὰ δὲ συνέστω). Así, tras recomendar un pesario a una mujer que no puede recibir el esperma del hombre, el hipocrático dice: “Y, a continuación, de día, aplíqueselo, al hacerse de noche. Y, después, tenga una relación” (ἔπειτα δ’ ἡμέρης προστιθέσθω ἐνεστυίης νυκτός· μετὰ δὲ συνέστω), *Steril.* 223. VIII 432.12. También es absoluto el siguiente ejemplo con un participio: “Y si, teniendo una relación, siente dolor en el bajo vientre...” (“Ἦν δὲ συνουῖσα ἀλγέῃ τὴν νειαίρην γαστέρα...), *Steril.* 246. VIII 458.24.

Con indicación del complemento, hallamos la fórmula τῷ ἀνδρὶ συνέστω [*Nat. mul.* (3); *Mul.* (1)] , con la variante συνέστω τῷ ἀνδρί [*Mul.* (1)].

4. Verbos de movimiento que corresponden a la noción de “ir hacia alguien, acercarse a alguien”.

a) εἶμι (168). En el *CH* hemos visto veinte secuencias, con el valor eufemístico que nos interesa. (*LSJ* no recoge tal uso).

– Sobresalen los catorce ejemplos de ἵτω (en el *CH* aparece, en total, quince veces): παρὰ τὸν ἄνδρα ἵτω (6: 5, en *Mul.*); ἵτω παρὰ τὸν ἄνδρα (3). [En otro momento tendré que explicar detenidamente el uso de παρὰ con acusativo, acompañando a verbos de movimiento, en contextos donde el giro preposicional no indica ya dirección ni movimiento, sino la situación o el estado conseguidos tras la realización del contenido verbal. En suma, se trata de “ir hacia una persona y, tras haber llegado, estar junto a ella”. Una posible explicación puede alcanzarse si se entiende la idea verbal vista en dos momentos: el de “ir” y el de “estar ya junto a alguien”. Señalemos dos contextos

relevantes por las indicaciones concretas sobre el momento oportuno para la relación sexual: “Si (*sc.* la menstruación, τὰ ἐπιμήνια) es pura, sin mezcla y rica en sangre, en ese caso que vaya y esté junto al hombre en cuanto comienza la menstruación...” (Ἦν μὲν οὖν καθαρὰ τε καὶ ἀκραιφνέα καὶ ἔναιμα γίνηται, οὕτως ἴτω παρὰ τὸν ἄνδρα ἐν ἀρχομένοισι τοῖσιν ἐπιμηνίοισιν), *Mul.*I 11.VIII 46.4; “Y, de nuevo, vaya y esté con el hombre, cuando la menstruación ya no sea mucha...” (καὶ αὖθις ἴτω παρὰ τὸν ἄνδρα, ὅταν τὰ ἐπιμήνια μηκέτι πολλὰ ᾖ...), *Mul.*I 12.VIII 48.14.]; πρὸς τὸν ἄνδρα ἴτω (4).

– Los usos del infinitivo con el valor estudiado son cinco: ἰέναι παρὰ τὸν ἄνδρα (2), παρὰ τὸν ἄνδρα ἰέναι (2), μὴ ἰέναι ὡς τὸν ἄνδρα (1). (Nótese que ὡς funciona como preposición de acusativo).

b) πρόσειμι. Un solo ejemplo claro con valor eufemístico. Se habla de un tratamiento que dura cuatro meses: “Y, si no, considera la situación, y de ningún modo se acercará al hombre en el tiempo que recibe tratamiento”. (εἰ δὲ μὴ, πρὸς ταῦτα σκέπτου, καὶ ὅκως πρὸς ἄνδρα μὴ πρόσεισιν ἐν ᾧ θεραπεύεται χρόνω), *Steril.*230.VIII 444.18. (Un estudio especial merecerá ὅκως μὴ más futuro).

c) σύνειμι (26). Al menos diez secuencias aparecen con sentido eufemístico: “unirse, juntarse”. (*LSJ* recoge tal uso a partir de Aristóteles)

– El imperativo συνίτω lo leemos cuatro veces, dos precedido de τῷ ἄνδρι (*Nat. mul.* y *Mul.*) [Veamos éste último. Se recomienda a la mujer que se ponga un pesario especial y que lo lleve durante tres días: “Y, al siguiente, quíteselo, y únase con el hombre” (τῇ δὲ ὑστεραίῃ ἐξελέσθω, καὶ τῷ ἄνδρι ξυνίτω), *Mul.*I 19.VIII 58.14], y otras dos seguido de ese mismo complemento (*Mul.*).

– Tres veces está registrado el subjuntivo (ξυνίη), acompañado del complemento ya indicado. Recogemos dos secuencias por las importantes precisiones que contienen: “Y, si la menstruación fluye mayor de lo debido y bastante densa..., y, además de eso, se une muchas veces con el hombre...” (Ἦν δὲ τὰ ἐπιμήνια πλέονα τοῦ δέοντος χωρὲν καὶ παχύτερα..., καὶ ἐπὶ τουτέοισιν ἀνδρὶ τε ξυνίη πολλὰ...), *Mul.* I 5. VIII 28. 12. Por otro lado, hablando de la caída de la matriz fuera de la vulva, el hipocrático afirma que esa enfermedad se presenta cuando la mujer ha realizado una actividad fatigosa después del parto... “o cuando se une con el hombre durante la purgación loquial” (ἢ τῷ ἄνδρι ξυνίη ἐν τῇ λοχίῃ καθάρσει), *Mul.*II 144.VIII 316.17.

– En dos ocasiones encontramos el participio con tal valor. Ofrecemos una por su interés: “Si el sofoco se presenta de repente: sobreviene muchísimo en las que no se unen con hombres, y en las de cierta edad, más que en las jóvenes” (Ἦν δὲ πνιξ προστῇ ἑξαπίνης, γίνηται δὲ μάλιστα τῇσι μὴ ξυνιούσῃσιν ἀνδράσι καὶ τῇσι γεραιτέρῃσι μάλλον ἢ τῇσι νεωτέρῃσι), *Mul.*I 7.VIII 32.2.

– También el infinitivo: “Y, si no concibe en seguida, pero las demás cosas están bien, nada impide, en los demás días, unirse con el hombre”(Ἦν δὲ μὴ αὐτίκα ξυλλάβῃ, τὰλλα δὲ καλῶς ἔχῃ, οὐδὲν κωλύον ἐν τῇσιν ἄλλῃσι τῶν ἡμερέων ξυνιέναι τῷ ἄνδρι), *Mul.* I 17.VIII 56.20.

d) ἐρχομαι (253). Hemos localizado cinco usos con sentido eufemístico (*LSJ* recoge tal uso a partir de Heródoto): el verbo siempre aparece con un complemento preposicional, que precisa el contenido verbal.

– En imperativo. Tras recomendar numerosos y complicados remedios que facilitan la concepción, nos dice el hipocrático: “Y si no concibe en seguida, tras aplicarse de nuevo eso mismo, vaya hacia el hombre” (καὶ ἂν μὴ ἐπὶ τοῦ πρώτου κνήσῃ, αὐθις προσθεμένη αὐτὸ τοῦτο, παρὰ τὸν ἄνδρα ἐλθέτω), *Steril.*221.VIII 428.11. (También aquí tenemos παρὰ con acusativo, que requiere una explicación apropiada).

– Con subjuntivo prohibitivo. “Y la mujer, si sabe que ha retenido el esperma, no vaya hacia el hombre en el primer momento, sino esté tranquila” (Καὶ ἡ γυνὴ ἥν γυνῶ ξυλλαβοῦσα τὴν γονὴν, μὴ ἔλθῃ παρὰ τὸν ἄνδρα τοῦ πρώτου χρόνου, ἀλλ’ ἡσυχάζετω), *Steril.*220.VIII 424.17.

– El texto más interesante es el siguiente: “Pues muchas mujeres tuvieron ya niñas con sus propios maridos, pero, habiendo ido hacia otros hombres, tuvieron niños” (πολλὰ γὰρ γυναῖκες ἤδη ἐθελυτόκησαν παρ’ ἀνδράσιν ἰδίοις, παρὰ δὲ ἐτέρους ἄνδρας ἐλθοῦσαι ἐκουροτόκησαν), *Genit.* 7. VII 478.19. (Un examen detenido requiere el diferente uso sintáctico, dentro del mismo contexto, de παρὰ con dativo y con acusativo).

e) συνέρχομαι (11). Hemos encontrado un texto con el valor estudiado (*LSJ* lo registra desde el *CH*). Son recomendaciones para una mujer cuya matriz se ha salido fuera de la vulva: “Y consuma alimentos lo más emolientes posible y fríos, y beba vino blanco aguado, y no se lave, y no vaya con el hombre” (σιτίοισι δὲ χρεέσθω ὥς μαλθακωτάτοις καὶ ψυχροῖσι, καὶ τὸν οἶνον ὕδαρέα λευκὸν πινέτω, καὶ μὴ λουέσθω, μηδὲ τῷ ἀνδρὶ ξυνερχέσθω), *Mul.*II 143.VIII 316.12.

5. Recogemos en este apartado el único ejemplo de προσίημι (16), en voz media: “aproximarse a”, “acercarse a”. Creo que posee cierto valor eufemístico. Se habla de una mujer que tiene gases en la matriz. “Y se levanta impetuosamente por causa del dolor, y no se acerca a su marido, y sufre intensamente en el lecho, y no puede ponerse derecha...” (...καὶ αἴσσει σφόδρα ὑπὸ τῆς ὀδύνης, καὶ τὸν ἄνδρα οὐ προσίσταται, καὶ σφόδρα ἄχθεται τὴν εὐνὴν, καὶ ὀρθοῦσθαι ἀδυνατέει...), *Mul.*II 177.VIII 358.21. [Por otro lado, no creo que εὐνή ofrezca aquí un sentido sexual. En cambio, Littré traduce: “ne reçoit pas son mari, le coit lui cause beaucoup de douleur”].

6. Verbos de movimiento que conllevan la noción de “llegar”, “alcanzar”, “tratar”, “mantener trato con alguien”.

a) ἥκω (19). Sólo un texto tiene el valor que buscamos (*LSJ* no recoge el uso que nos interesa):

“Durante la menstruación, beba castóreo, y, guardando ayuno, esté sin lavarse, aplicándose una fumigación, y, habiendo bebido ciceón, mantenga trato con el hombre” (Ἐν δὲ τοῖσιν ἐπιμηρίοις πινέτω τὸν κάστορα, καὶ ἀσιτέουσα ἀλουτεῖτω, θυμωμένη, καὶ τὸν κυκεῶνα πίνουσα, παρὰ τὸν ἄνδρα ἡκέτω), *Mul.*II 157. VIII 334.16.



b) ἀφικνέομαι (104). Tres ejemplos hemos encontrado con el valor estudiado (*LSJ* no menciona el sentido que buscamos). Recogemos ahora dos de ellos. El hipocrático afirma que las mujeres escitas no pueden retener el semen a causa de la grasa y humedad de su carne; en cambio, las esclavas conciben bien. “Gran prueba de ello, las esclavas la ofrecen. Pues tan pronto como mantienen trato con un hombre, conciben en su vientre, en virtud de su fatiga y de la enjutez de su carne” (Μέγα δὲ τεκμήριον αἱ οἰκέτιδες ποιέουσιν· οὐ γὰρ φθάνουσι παρὰ ἄνδρα ἀφικνεύμεναι, καὶ ἐν γαστρὶ ἴσχουσι διὰ τὴν ταλαιπωρίην καὶ ἰσχνότητα τῆς σαρκός), *Aēr.* 21.II 76.10. El segundo pasaje, procedente de este mismo tratado, nos muestra lo que les sucedía a los escitas que, tras haber recibido determinados cortes a lo largo de las orejas, quedaban estériles: “Y ellos, después de eso, cuando mantienen trato con mujeres y no son capaces de unirse con ellas, al principio no se preocupan, sino que mantienen la calma; pero, cuando, a pesar de haberlo intentado dos, tres, e, incluso, muchas veces, no les ocurre nada que sea algo especial, tras pensar que han cometido alguna falta contra la divinidad a la que culpan, se ponen ropa femenina, acusándose a sí mismos de falta de virilidad; se feminizan y trabajan junto con las mujeres en lo que ellas hacen” (Οἱ δὲ μετὰ ταῦτα, ἐπειδὴν ἀφίκωνται παρὰ γυναῖκας, καὶ μὴ οἶοί τε ἔωσι χρέεσθαι σφίσιν, τὸ πρῶτον οὐκ ἐνθυμεῖνται, ἀλλ’ ἡσυχίην ἔχουσιν· ὁκόταν δὲ δις καὶ τρις καὶ πλεονάκις αὐτέοισι πειρωμένοισι μηδὲν ἀλλοιότερον ἀποβαίνει, νομίσαντές τι ἡμαρτηκέναι τῷ θεῷ ὃν ἐπαιπιῶνται, ἐνδύονται στολὴν γυναικείην, καταγνόντες ἑωυτέων ἀνανδρείην· γυναικίζουσί τε καὶ ἐργάζονται μετὰ τῶν γυναικῶν ἃ καὶ ἐκεῖναι), *Aēr.* 22.II 78.13. (El pasaje merece un estudio crítico bastante extenso; obsérvese asimismo χρέεσθαι, también con evidente sentido eufemístico).

7. Un verbo que indica “visitar con frecuencia”, “mantener relaciones sexuales”: φοιτάω (24) (El uso eufemístico que nos interesa está registrado desde Homero). Dentro del *CH*, hemos localizado dos secuencias con el valor que estudiamos. “Si (*sc.* la menstruación) no se produce, darle lo que la provoque, atendiendo a la fuerza de la mujer; y entonces es seguro visitar frecuentemente al hombre; pues, si concibe en su vientre, sana se pone” (Ἦν δὲ μὴ γίνηται, διδόναι ὃ τι κατασπάσει, ὁρέων πρὸς τὴν δύναμιν τῆς γυναικός, καὶ τότε ἀσφαλὲς φοιτᾶν πρὸς τὸν ἄνδρα· ἦν γὰρ ἴσχη ἐν γαστρὶ, ὕγιής γίνεται), *Mul.* II 135. VIII 308.2.

– “Y cómo vi que el semen tenía seis días, yo lo explicaré. En casa de una mujer conocida mía, había una cantante muy apreciada que visitaba frecuentemente a hombres, la cual era preciso que no concibiera en su vientre, para no ser de menos precio. La cantante había escuchado cosas como las que las mujeres se dicen unas a otras...” (ὥς δὲ εἶδον τὴν γονὴν ἐκταίην ἐοῦσαν ἐγὼ διηγήσομαι. Γυναικὸς οἰκείης μουσοεργὸς ἦν πολύτιμος, παρ’ ἀνδρας φοιτέουσα, ἦν οὐκ ἔδει λαβεῖν ἐν γαστρὶ, ὅπως μὴ ἀτιμωτέρη ἔη· ἡκηκόει δὲ ἡ μουσοεργὸς, ὁκοῖα αἱ γυναῖκες λέγουσι πρὸς ἀλλήλας...), *Nat. puer.* 13.VII 490.4.

8. Verbos que significan “yacer al lado”, “echarse junto a alguien”.

a) κοιμάω (68). Hemos encontrado seis ejemplos con valor eufemístico (uso registrado desde Homero): cuatro con el giro preposicional μετὰ ἀνδρός, uno con παρὰ τῷ ἀνδρί, y otro con ξὺν ἀνδρί. Requieren un estudio detenido.

b) παρακοιμάω (1). El único texto registrado en el *CH* ofrece un valor eufemístico (*LSJ* no recoge tal sentido). Se nos habla de la matriz que se ha salido fuera del lugar natural: “Padece eso, si, estando en los días que siguen al parto, yace con el hombre” (Ταῦτα πάσχει, ἦν ἐκ τόκου ἐοῦσα τῷ ἀνδρί παρακοιμάται), *Steril.*247.VIII 460.6.

c) συγκοιμάω (13). Once textos presentan el valor eufemístico que buscamos. (Los tres trágicos y Heródoto ofrecen secuencias semejantes).

– Uso absoluto. Sólo he localizado una secuencia, en la que cierta mujer se ha aplicado un remedio especial la noche antes: “Por la mañana, habiéndoselo quitado, y una vez reblandecida, vaya y esté junto al hombre, y, tras haber yacido con él, no se mueva” (ὄρθρου δὲ ἀνελομένη καὶ διαμαλαξαμένη ἱτω παρὰ τὸν ἄνδρα, καὶ ξυγκοιμηθεῖσα ἀτρεμείτω), *Steril.*221.VIII 428.9.

– En los demás textos aparece el instrumental-comitativo: τῷ ἀνδρί, nueve veces, y γυναικί, sólo en una. Veamos dos ejemplos. En el primero se recomienda un tratamiento a una mujer porque se le produce agua en la matriz: “Y yazga con el hombre, sobre todo cuando se presentan los momentos oportunos” (καὶ ξυγκοιμάσθω τῷ ἀνδρί, ὥς μάλιστα τῶν καιρῶν παριόντων), *Nat. hom.*35. VII 378.17. En el segundo, se nos habla de un hombre que padece abundantes pérdidas seminales y no tiene descendencia: “Y tiene poluciones en sueños, tanto si yace con la mujer, como si no” (καὶ ὀνειρώσσει, καὶ συγκοιμηθῇ γυναικί, καὶ μή), *Morb.*II 51.VII 78.

9. Dos verbos que conllevan la idea de “echarse en la cama con alguien”, “estar en la cama junto a alguien”.

a) συνευνάζω (4). (Píndaro y Sófocles ya lo registran). Los cuatro textos del *CH* tienen el valor estudiado; en tres de ellos advertimos la presencia de τῷ ἀνδρί. Además, hay un uso absoluto; es el único que recogemos en esta ocasión. Se nos habla de unos remedios para curar la esterilidad:

“O cuando la menstruación cesa, triturar excremento de quenalópex con aceite perfumado de rosa, dar una unción al sexo, y que esté en la cama con él” (“Ἡ ὀκόταν τὰ καταμήνια παύηται, χηναλώπεκος ἄφοδον ἐν ῥοδίῳ μύρῳ τρίβειν, καὶ τὸ αἰδοῖον χρίεσθαι, καὶ ξυνευνάζεσθαι), *Mul.*I 89.VIII 214.13 (Dos líneas más arriba tenemos una indicación decisiva: ξυνευναζέσθω τῷ ἀνδρί).

b) συνευνάομαι (1). (Heródoto también lo utiliza). “Si la matriz se cierra, su entrada se vuelve dura, y ya no recibe el semen, sino que allí mismo (*sc.*el semen) se sale, cuando (*sc.* la mujer) ha estado en la cama con el hombre, y mueve las piernas” (“Ἦν αἱ μῆτραι ξυμμύσωσι, τὰ στόματα σκληρὰ γίνεται σφέων, καὶ τὴν γονὴν οὐκ ἔτι δέχονται, ἀλλ’ αὐτόθι, ἐπὶ ξυνευνηθῇ τῷ ἀνδρί, καὶ ἦν κινήσῃ τὰ σκέλεα, χωρέει...), *Mul.*II 162.VIII 338.15. (No cabe duda alguna sobre la actividad sexual realizada).

10. Un verbo que indica “dormir con alguien, junto a alguien”.

συνεύδω (8). (Aparece en Esquilo y Heródoto). Todos los ejemplos tienen el valor estudiado, y, además, llevan el complemento instrumental-comitativo τῷ ἀνδρί. En siete secuencias tenemos el imperativo (ξυνευδέτω). En *Nat. hom.* leemos tres veces el complemento detrás del verbo, y sólo una, antes; en cambio, en *Mul.* el complemento siempre precede al verbo. Algunos pasajes no permiten dudar sobre el valor eufemístico del verbo. “Y duerma con el hombre con frecuencia, y coma col” (καὶ τῷ ἀνδρὶ ξυνευδέτω θαμινά, καὶ τὴν κράμβην ἐσθιέτω), *Mul.* II 139.VIII 312.20. (Cf., en cambio, otra distribución: “Y duerma con el hombre con la mayor frecuencia posible, y coma col”: καὶ ξυνευδέτω τῷ ἀνδρὶ ὡς πυκνότατα, καὶ τὴν κράμβην ἐσθιέτω, *Nat.mul.*43.VII 388.3).

11. Recogemos en este último apartado una serie de términos, innovaciones hipocráticas, que están relacionados etimológicamente con la noción de “flojedad”, “blandura”. Todos ellos apuntan a la relación sexual (Habré de examinar con gran atención este conjunto de vocablos, que sólo mencionaré ahora de modo esquemático).

a) λαγνεῖη (22). Un ejemplo recomienda la actividad sexual en determinada estación del año; otro, aconseja que se practique menos; varios (cuatro) ordenan abstenerse (ἀπέχεσθαι) de ella.

b) λάγνευμα (4). Es el resultado de esa actividad. Aparece sólo en *Nat. puer.* e *Int.*

c) λαγνεύω (15). El hipocrático, buen observador, nos habla de una joven sirviente que sentía intenso dolor cuando tenía relaciones sexuales (*Epid.*V 25.V 224.7); leemos que cuando los hombres tienen una relación sexual, a pesar de haber eyaculado poca cantidad, se sienten débiles (*Genit.*1.VII 470.7); y que, en el hombre que realiza mucho el acto sexual, las venas, al hacerse bastante anchas, provocan tal acto (*Nat. puer.*21.VII 544); realizar el acto es bueno para algunas enfermedades (las flemáticas); los escitas son malísimos para llevarlo a cabo; etc.

d) φιλόλαγνος (1). A propósito de la tisis dorsal, se nos dice que tal afección ataca muchísimo a los recién casados y los apasionados por la relación sexual (νεογάμους καὶ φιλόλαγνους), *Morb.*II 51. VII 78.

#### BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

- J. Ph. Catonné, “Étude du vocabulaire sexuel hippocratique”, *Bulletin Budé*, 1993, 4, pp. 332-347.  
 F. de Martino-A. H. Sommerstein (ed.), *Studi sull'eufemismo*, Bari 1999 (Buena bibliografía general).  
 T. H. Ellinger, *Hippocrates on intercourse and pregnancy*, Nueva York 1952.  
 J.H.Kühn-U.Fleischer, *Index Hippocraticus*, I-IV, Gotinga, 1986-89.  
 E. Littré, *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, I-X, París, 1839-1861 (reimp. 1962).

- J. A. López Férez, “Eufemismos y vocabulario técnico en el *Corpus Hippocraticum* (Estudio de algunos términos escatológicos y anatómicos)”, en *Studi sull’eufemismo...*, pp. 219-257. [Publicado también en *La lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, ed. J.A. López Férez, Madrid, 2000, pp. 53-81].
- J. A. López Férez, “Algunos datos sobre el léxico de los tratados hipocráticos”, en *La lengua científica...*, pp. 39-51.
- G. Maloney-W.Frohn, *Concordantia in Corpus Hippocraticum*, Hildesheim-Zürich-Nueva York, 1988.
- F. Skoda, *Médecine ancienne et métaphore: le vocabulaire de l’anatomie et la pathologie en grec ancien*, París 1988.

## UN HÉROE GRIEGO DE ORIGEN ESPAÑOL: EL POETA LORENZO MAVILIS (1860-1912)

AMOR LÓPEZ JIMENO  
Universidad de Valladolid

Lorenzo Mavilis (1860-1912), perteneciente a la brillante Escuela Heptanisiótica, cuya contribución a la literatura moderna es fundamental, es reconocido en su país como sonetista impecable, pero sobre todo como héroe que perdió la vida por su patria en un momento clave en la conquista de su libertad frente a los turcos, pero es un completo desconocido en nuestro país (no existe traducción alguna de su obra en España), a pesar de ser descendiente de españoles.

Aunque no tuvo mucha relación con sus orígenes hispanos, salvando las distancias se podría considerar a Mavilis “el Garcilaso griego”, no sólo por ser el introductor del soneto en las letras neogriegas, sino porque, además, curiosamente, comparte con aquél otras coincidencias. Así, ambos son poetas soldado, que manejan con la misma destreza la pluma y la espada, según el ideal ciceroniano, movidos por el mismo amor común hacia las Musas y hacia su respectiva patria, por la que llegan incluso a dar la vida, muriendo ambos en el campo de batalla. Aunque la talla poética de Mavilis no es comparable a la del gran Garcilaso, su entrega a la causa nacionalista y a la dimoticista, es decir, su ardiente defensa de la lengua popular en plena discusión lingüística sobre la lengua oficial del nuevo estado griego surgido tras la revolución y, sobre todo, su muerte en plena lucha lo convirtieron en su momento en un héroe nacional, y aún hoy goza de gran aprecio en las islas de Heptaneso.

Por otra parte, es un buen representante de la cosmopolita sociedad corfiota de finales del XIX - principios del XX, una época de cambios fundamentales en el panorama político de Grecia y de los Balcanes.

### DATOS BIOGRÁFICOS

Los Mabilli Bouligny era una familia franco-italiana que se había establecido tiempo atrás en el Levante español, llegando a desempeñar varios de sus miembros labores diplomáticas para la Corona española<sup>1</sup>. El abuelo, Don Lorenzo Mavilis, que había

---

<sup>1</sup> Vid. Y. Jasiotis, “La diplomacia española en Grecia a finales del XVIII y comienzos del XIX. Estudio de la correspondencia de Juan José Eliodoro Bouligny y Lorenzo Mabili de Bouligny, antepasados del poeta L.Mabili” *Erytheia* 7.2, 1986, 279-302.

nacido en Alicante, llegó a las Islas Jónicas como cónsul de España, y allí tomó esposa y se estableció. Hijo de padre español y de una corfiota de buena familia, Ioana Capodistria-Sufi, Lorenzo, el poeta, nació el 6 de septiembre de 1860 en Itaca, donde su padre, Pablo, había sido destinado como Juez en la Corte Suprema de las Islas Jonias<sup>2</sup>. Pero pronto se trasladaron a Corfú, donde el niño creció y cursó sus primeros estudios en la escuela Kapodistrias. Muy joven entró en contacto con las letras y las artes, entre ellas, la música.

En 1878 comenzó sus estudios de Derecho en Atenas, que abandona en 1879 para ir a estudiar Filología y Filosofía a Alemania, donde permanecerá 14 años. En 1890 se doctoró en Filosofía por la Universidad de Erlangen, en Baviera. Fue un gran políglota, pues además del alemán, italiano, francés, inglés y español, en Alemania aprendió sánscrito y latín. Además se empapó del espíritu de Kant, Schopenhauer y Fichte, con su sentido del deber y de entrega a la patria. Así, regresó a Grecia con el único objetivo de servir a su país en unos momentos difíciles históricamente.

A finales del XIX el joven Estado Griego luchaba por liberar el Epiro, Macedonia y Creta. Mavilis, junto con su amigo C. Zeotokis<sup>3</sup>, tomó parte en el Levantamiento de la isla de Creta en 1896<sup>4</sup> y un año después forma su propio cuerpo de voluntarios y va a luchar al Epiro, donde resultó herido en un brazo.

En 1910 fue elegido diputado por Corfú con el partido de Venizelos. En consonancia con sus ideas políticas, también tomó partido en la célebre “cuestión lingüística”, que tenía divididos a los griegos en dos posturas casi irreconciliables. Como es de esperar por su procedencia Mavilis es un convencido dimoticista<sup>5</sup>. Su respuesta en la Asamblea a un diputado que acusaba la lengua popular de “vulgar” (χυδαία), es ya histórica:

<sup>2</sup> Las islas Jonias no pertenecían aún al nuevo Reino de Grecia. Fueron el único territorio griego que permaneció a salvo de la ocupación otomana. Durante esta época cambiaron a menudo de *status*: en 1797, con Napoleón, cayeron bajo dominio Francés; después, formaron una República Independiente bajo protectorado Ruso, para volver en 1807 a manos de Francia. De 1814-1864 pertenecen a la Corona Británica. En 1897 el rey Jorge I las incorporó a Grecia.

<sup>3</sup> Constantino Zeotokis (Corfú 1872-1923), miembro destacado de la misma Escuela, autor también de sonetos pero conocido más como prosista de carácter social, influenciado por la novela rusa y las ideas socialistas.

<sup>4</sup> En los primeros años de la Guerra de Independencia, el sultán otomano, Mahmud II, había recibido ayuda del virrey de Egipto, a cambio del control sobre Creta. Cuando los cretenses se sublevaron en 1896, Grecia acudió en su ayuda. En 1898 las potencias obligaron a Turquía a dismantelar su ejército en la isla, nombrando al príncipe Jorge, segundo hijo del rey Jorge I, alto comisionado de Creta bajo su protección. Durante los diez siguientes años los dirigentes se opusieron a los deseos de la población de unión con Grecia. Las desavenencias entre el príncipe Jorge y Venizelos, defensor de la integración, llevaron a aquél a abdicar en 1906. Dos años después, la Asamblea cretense proclamó la tan deseada unión. Las potencias, a su pesar, retiraron sus fuerzas de la isla y, en 1912, representantes cretenses se sentaban por primera vez en la cámara legislativa griega.

<sup>5</sup> Las Islas Jónicas (Heptaneso) lideraron la defensa de la lengua popular (dimotikí) frente a la kazarevusa como lengua oficial, con señeras figuras, como Solomós, poeta nacional por excelencia, autor de la *Oda a la Libertad* que es hoy el himno nacional de Grecia.

“No hay lenguas vulgares, sino personas vulgares”<sup>6</sup>. Recordando esta intervención escribió un soneto, *Μνήμη*.

Al desencadenarse la Primera Guerra Balcánica (1912-1913) se presentó como voluntario, pero fue rechazado por motivos de edad (tenía 52 años), de modo que se incorporó de nuevo como voluntario a la Unidad Garibaldina, también conocidos como “camisas rojas”, del Conde Roma. El 28 de noviembre de 1912, mientras combatía con los Garibaldinos por la liberación de Ioánnina, cayó mortalmente herido en Drisco, convirtiéndose así en el poeta-héroe de las letras griegas.

No podemos analizar aquí en detalle la complicada historia griega de este periodo, pero tampoco podemos dejar de trazar un breve panorama histórico, por su incidencia en la biografía de nuestro personaje, puesto que participó directamente en la guerra que pondría fin, andando el tiempo, al Imperio Otomano y a la presencia turca en los Balcanes. Si bien, no debemos tampoco olvidar que las Islas Jonias nunca cayeron bajo el dominio turco, sino del veneciano, lo que explica sus vínculos con Italia y el occidente europeo y sus diferencias con el resto de Grecia.

#### CONTEXTO HISTÓRICO

A fines del siglo XIX se extiende por los Balcanes un movimiento nacionalista frente al agonizante Imperio Otomano, que se traduce en continuos enfrentamientos entre los turcos y las naciones que tienen bajo su control en la región: Guerra serbio-turca (1876) Guerra ruso-turca (1877-1878) Guerra serbio-búlgara (1885) y Guerra greco-turca (1897)<sup>7</sup> que acaban por generalizarse en la Primera guerra balcánica (1912-1913) y Segunda guerra balcánica (1913)<sup>8</sup> y posteriormente desembocarían en la I Guerra Mundial<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «Δεν υπάρχουν χυδαίες γλώσσες. Μόνο χυδαίοι άνθρωποι» *Απαντα* pp. 177-182.

<sup>7</sup> Guerra serbio-turca (1876) y ruso-turca (1877-1878): Los serbios se levantaron contra los turcos, con el apoyo de Rusia. La guerra concluyó con el Tratado de San Stefano (1878) del cual salió beneficiada Bulgaria.

Guerra serbio-búlgara (1885). Concluyó con el Tratado de Bucarest (1886) que permitió a Bulgaria conservar Rumelia, región cuya soberanía había dado origen al conflicto.

Guerra greco-turca (1896). La rebelión de los cretenses contra sus dominadores turcos hizo saltar la chispa que arrastró a los demás griegos a emprender la lucha contra el imperio otomano. Pese a la intervención de las grandes potencias europeas a favor de Grecia, ésta perdió una parte de Tesalia.

<sup>8</sup> Guerras balcánicas (1912-1913). Grecia, Bulgaria, Serbia y Montenegro se aliaron contra Turquía, que en esta ocasión salió derrotada y se vio obligada por el Tratado de Londres (1913) a ceder la mayor parte de sus territorios en suelo europeo. Diferencias posteriores llevaron a Bulgaria, apoyada por Rumania, a emprender una nueva guerra contra sus anteriores aliados. Bulgaria fue derrotada y, en el Tratado de Bucarest (1913), perdió los territorios que le habían sido adjudicados previamente.

<sup>9</sup> I Guerra Mundial. Aunque las causas verdaderas del conflicto arrancan de la división de Europa en dos bloques (Alemania, Austria-Hungría e Italia en la Triple Alianza frente a Francia, Gran Bretaña y Rusia en la Triple Entente) y la política expansionista de Alemania, el detonante fue el asesinato del heredero al trono del Imperio Austro-Húngaro en Sarajevo. Austria declaró la guerra a Serbia dando comienzo a la I Guerra Mundial.

Durante casi todo el siglo XIX, los incipientes estados balcánicos habían mantenido buenas relaciones entre sí, basadas en su común antagonismo con Turquía, pero el reparto de Macedonia suscitó grandes desacuerdos entre ellos. En 1903, estalló una insurrección en Macedonia, con el fin de unirse con Bulgaria. Grecia decidió ayudar a Turquía, pero ésta envió en 1912 tropas para recuperar su hegemonía en la región, lo que provocó que de nuevo Grecia, Bulgaria, Serbia y Montenegro olvidaran sus desavenencias y declararan la guerra a Turquía, que salió derrotada en la primera Guerra Balcánica (1912-1913); por el Tratado de Londres cedió sus territorios de Creta y la Europa continental, excepto Estambul.

La disconformidad con el reparto de dichos territorios desembocó en la Segunda Guerra Balcánica, en la que Grecia y Serbia se enfrentaron a Bulgaria, que fue derrotada en un mes. Por el Tratado de Bucarest de 1913 se repartió Macedonia: el sur para Grecia, incluidas Salónica y Kavala, y la central y el Norte para Serbia. La I Guerra Mundial acabaría, como sabemos, como los Grandes Imperios, entre ellos el Otomano, de cuyas cenizas nacerían varios países, incluida la actual República de Turquía.

El enfrentamiento entre griegos y turcos, sin embargo, tendría aún un epílogo de infausto recuerdo aún para los griegos: La Guerra greco-turca (1921-1922), que acabaría en Gran Catástrofe para los griegos. Tras la Primera Guerra Mundial, en la Conferencia de París, Grecia había recibido de Bulgaria la Tracia occidental, y de Turquía la Tracia oriental y la mayoría de las islas del Egeo, pero aún tenía pretensiones sobre Estambul y reclamó además Esmirna, en la costa de Asia Menor. Por razones que no viene al caso detallar, Grecia no contaba en esta reclamación con el apoyo de sus anteriores aliados, por lo que la expedición griega a Esmirna en 1922 acabó en una clamorosa derrota. El Tratado de Lausana (1923) zanjó la disputa, obligando a Grecia a renunciar a sus aspiraciones sobre Estambul y Asia Menor, lo cual puso punto final a una larga serie de victorias militares y conquistas territoriales y, sobre todo, al sueño de recuperar los territorios arrancados por los turcos otomanos en 1453, la “Gran Idea” de la reunificación.

Mavilis, como hemos visto, participó activamente en este largo conflicto, primero en el levantamiento cretense y después, en 1912, en el frente del Epiro, donde murió sin llegar a ver la liberación de Ioánnina.

#### OBRA

Su obra es escasa: escribió apenas 58 sonetos, y algo de prosa, pero su obra poética se ha ganado un lugar destacado en la literatura moderna griega.

Paralelamente a su creación poética desarrolló una ingente labor como traductor, quizás infravalorada, pues hay que tener en cuenta el mérito que supuso en su época introducir en el panorama literario griego, marcado por el parnasianismo y por la lucha filológico-poética entre la Escuela Heptanisiótica –en la que se enmarca Mavilis– defensora de la lengua dimotikí y de la poesía popular, y de la Escuela Ateniese y Fanariota, volcada en la kazarevusa y encorsetada en una poesía conservadora. Gracias a sus amplios conocimientos de idiomas, Mavilis vertió al griego entre otros a los alemanes Goethe, Schiller, Uhland, del inglés a Byron (otro combatiente caído por la libertad de



Grecia en Missolongui), Shelley, Tennyson, y a los italianos Fóscolo, Dante y Leopardi, además de algunos cantos del *Mahabarata* directamente del sánscrito y de la *Eneida*, del latín.

Él mismo, modesto con su propia obra poética, concedía gran importancia a la traducción, que permitía dar a conocer a los griegos las grandes obras de otras literaturas, y no dudó incluso en enviar alguna de sus traducciones al helenista italiano Eliseo Brighenti, que preparaba una Antología griega. La carta que le remitió (el 24 de septiembre de 1907) es un encendido alegato de la contribución de la Escuela Jonia a la traducción como vía de introducción de nuevos modelos y conocimientos:

“Ξέρω ότι αποστρέφεσθε να δημοσιεύσετε μεταφράσεις. Ομως δεν νομίζω ότι η εικόνα που θα δώσετε στους Ιταλούς μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας θα είναι πλήρης χωρίς να προστεθούν μερικές τουλάχιστον από τις καλύτερες μεταφράσεις της Επτανησιακής Σχολής. Και στις άλλες λογοτεχνίες η μετάφραση ξένων έργων είχε μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη της λογοτεχνικής γλώσσας και της εθνικής παραγωγής, στην Ελλάδα δε η επίδραση αυτή υπήρξε σημαντική. Και είναι προνόμιο των Κερκυραίων λογοτεχνών που θυσιάσαν τις εύκολες δάφνες της πρωτοτυπίας και προτίμησαν να προσφέρουν στο έθνος εκλεκτές μεταφράσεις κλασικών έργων παλιών και νεότερων, αναπτύσσοντας με τον τρόπο αυτό το λεπτό αίσθημα και τελειοποιώντας τη γλώσσα”.

En efecto, sus propias traducciones hacen gala de una insólita combinación de respeto al texto original con un cuidado estilo y perfección formal.

Como poeta, Mavilis, dentro de la Escuela Heptanisiótica, es el representante del parnasianismo francés<sup>10</sup>. Pero si merece un lugar de honor en la literatura griega moderna es como sonetista. Además, fue uno de los “cantores” oficiales de la isla de Corfú, donde creció.

El soneto, invención como sabemos italiana, no se adaptaba bien a la cadencia sonora de la lengua griega, donde el ritmo popular era, tradicionalmente, el verso decapentasilabo. La férrea estructura del soneto, con su correspondiente rima, no había penetrado en la poesía griega hasta este momento, y es lógico que esto suceda precisamente en el contexto de las Islas Jonias, cercanas, tanto geográfica como culturalmente a Italia, y especialmente en la persona de Mavilis, de procedencia familiar hispano-italiana y amplia formación occidental.

Como hemos dicho, los temas predominantes en su obra son, en primer lugar el amor por la patria (*Πατρίδα, Εις την πατρίδα, Ανάξιο Α', Sonnet*) y la libertad (*Επίγραμμα, Ελευθερία, για σένα ζω*), y en un plano secundario todos los demás: la naturaleza, junto a retazos de la vida cotidiana en su amada isla, Corfú (*Ανεμόμυλος, Κέρκυρα, Σ' ενα δολερό φίλο, Παλιοκαστρίτσα, Κολλίνα, Αργυροκουπα, Η Ρολίνα, Η Κέρκυρα στον*

<sup>10</sup> Vid. “Λορέντζος Μαβίλης, προσλαμβάνουσες και πρόσληψη”, *Πόρφυρας* 91, 1999, 7-62.

Σωλομό, Ερμioneς, Πόρτα Ριάλα ... ), alguno de amor (*Ειδύλλιο, Το αριστούργημα*) y unos cuantos de reminiscencias clásicas, como el soneto *Λήθη*.

Καλότυχοι οἱ νεκροὶ ποὺ λησμονᾶνε  
τὴν πίκρια τῆς ζωῆς. ὄντας βυθίσει  
 ὁ ἥλιος καὶ τὸ σούρουπο ἀκλουθήσει,  
μὴν τοὺς κλαῖς, ὁ καημός σου ὅσος καὶ νᾶναι.  
 Τέτοιαν ὥρα οἱ ψυχὲς διψοῦν καὶ πάνε  
 στῆς λησμονιάς τὴν κρουσταλλένια βρύση·  
 μὰ βούρκος τὸ νεράκι θὰ μαυρίσει,  
 ἂ στάξει γι' αὐτὲς δάκρυ ὅθε ἀγαπᾶνε.  
 Κι ἂν πιοῦν θολὸ νερὸ ξαναθυμοῦνται.  
 Διαβαίνοντας λιβάδια ἀπὸ ἀσφοδύλι,  
 πόνους παλιούς, ποὺ μέσα τους κοιμοῦνται.  
 Ὑπὸ δὲ μπορεῖς παρὰ νὰ κλαῖς τὸ δέιλι,  
τοὺς ζωντανοὺς τὰ μάτια σου ἄς θρηνηθοῦν·  
θέλουν μὰ δὲ βολεῖ νὰ λησμονήσουν<sup>11</sup>

En él se mezcla la imagen del Hades homérico y la llanura de los asfódelos, que se refleja bien en el canto XI de la *Odisea*<sup>12</sup>, con la tradición neogriega del Κάτω Κόσμος. Su tono pesimista, el motivo de la muerte y el olvido contrapuestos a la amarguras de la vida (vv. 1-2, y 12-14: “*afortunados los muertos, que han olvidado la amargura de vivir (...) si has de llorar (...) llora a los vivos, que no pueden, aunque quisieran, olvidar*”) recuerdan el poema «Lo fatal», de Rubén Darío<sup>13</sup>:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
 y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,  
 pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Como hemos apuntado, pese a sus orígenes hispanos y su conocimiento del idioma, no parece que recibiera influencia directa de la poesía española, aunque lógicamente se pueden encontrar coincidencias como ésta que por otra parte, se explican por una larga tradición clásica universal.

Una alusión directa al “frío Hades” aparece en otro soneto, *Ανεμόμυλος*, dedicado a un molino de viento. Un pozo solitario evoca el acceso a los infiernos, dejando atrás las penalidades de la vida. De nuevo encontramos la imagen de la muerte como liberación del sufrimiento:

<sup>11</sup> Los subrayados, en éste y en sucesivos poemas, son nuestros.

<sup>12</sup> Atravesada la Laguna Estigia se hallaba un bosque de chopos y sauces, llamado Bosque de Perséfone, y, más allá, la llanura de los asfódelos, donde, según Homero, las almas vagan en un estado de total olvido del mundo terrenal.

<sup>13</sup> *Cantos de vida y esperanza* (1905).

(...) Σ' αγαπούσαμε τόσο, έρμο ρημάδι,  
 Γιατί'ς τη μέση απ' της ζωής τα μάγια  
 'Σ την ψυχή μας φανέρονες την άγια  
 Του Θανάτου θωριά, τον κρύον 'Αδη,  
 Το τίποτε, κι' ανήξερα'ς τα βάθια  
 Του είναι μας εξύπναες μια λαχτάρα  
Να γλυτώσουμε απ' όλα μας τα πάθια,  
Την πικρή να ξορκίσουμε κατάρρα  
Της ζωής, και να μπούμε μονομίας  
 'Σ τ' άδυτα της θεϊκής ανυπαρξίας

Otra referencia explícita a Homero encontramos en el poema que dedica a Corfú, *Κέρκυρα*, recordando que es la isla de los Feacios homérica: “*Εκεί που ακόμα ζούν οι Φαίακες τον Ομήρον*”...

Mientras que su poema *Καλλιπατειρα* es un claro homenaje a Píndaro<sup>14</sup>.

De larga tradición anacreóntica es el lamento por los placeres perdidos de la juventud y el motivo del *carpe diem*, con gran fortuna en el Renacimiento español (recordemos el paradigmático poema de Garcilaso: *En tanto que de rosa y azucena* (...)) y que encontramos ocasionalmente en Mavilis, como en estos versos<sup>15</sup>:

Ελπίδες που' σ τα νειάτα  
 Γύρω μου εφτερουγίζετε  
 Ονείρατα ροδάτα  
 Οπου με νανουρίζετε  
 Γιατί είσαστε φευγάτα;

En cuanto a la Naturaleza, su imagen idealizada, como un entorno idílico donde todo está en armonía y produce paz y serenidad, también tiene su origen en la antigüedad misma, pasando por el Renacimiento y en particular Petrarca, de donde pasaría al citado Garcilaso y otros clásicos españoles (recordemos el tema del *beatus ille* de Fray Luis). En Mavilis esta idealización se concreta en su isla, Corfú, y en pequeños detalles y actos de la vida cotidiana: el molino, las abejas, las mariposas, las estrellas, la aurora, el olivo y toda la vegetación que estalla en una primavera radiante<sup>16</sup>.

Entre estos habría que incluir su poema *Σ'ενα δολερό φίλο Β'*, que comienza, al igual que el famosísimo de Bécquer, con un “*γερνούν τα χελιδονία*”... Tema que en la poesía griega tiene por detrás una larguísima tradición de canción popular desde la An-

<sup>14</sup> Kalipatira era una mujer de familia noble, hija del vencedor olímpico Diágoras de Rodas, al cual Píndaro dedicó su *Olímpica VI*, que fue inscrita en letras doradas en una columna de mármol en el templo de Lindos, Rodas.

<sup>15</sup> *Απαντα* p.118

<sup>16</sup> Vid. Los poemas en *Απαντα* pp. 113, 142, y 109, (A la Patria) en la que “el sol brilla como en ninguna otra parte”, además de *Πατρίδα* y *Η Ελιά* entre otros.

tigüedad, que nos ha dejado alguna magnífica muestra como la célebre *Canción rodia de la golondrina*.

Pero el tema nuclear de su obra es, como hemos apuntado, el de la patria, en el que se ve mejor su doble condición de soldado y de poeta.

Son varios los poemas que dedica a su patria, a la que frecuentemente compara con la madre: *Εἰς τὴν Πατρίδα, Πατρίδα* (1878), *Ἀνάξιο Α΄, Δεκατετράστιχον*: “με μάτι μάνας που πικρά δακρύζει”<sup>17</sup> (v. 14). Una identificación (la madre patria) muy antigua. El propio poeta reconocía la enorme influencia que su madre había ejercido sobre él. A ella se atribuye su interés por la cultura y música populares, de honda raigambre en las Islas Jonias, (aún hoy hay numerosas bandas en Corfú, un estilo de música occidental que no tiene parangón en el resto de Grecia), por el folklore y la lengua popular, de la que, como hemos dicho, fue un firme defensor. A su muerte, confiesa en una carta su desconsuelo: “*Vosotros comprenderéis muy bien que no existe consuelo para mi dolor; puesto que os había dicho lo mucho que significaba mi madre para mí (...). En los últimos años ella era para mí la única fuente de alegrías*”<sup>18</sup>.

No hace falta recordar de nuevo las muchas calamidades que vivió el poeta, como combatiente varias veces herido, y la delicadísima situación política de su país, enfrascado en sucesivas guerras contra los turcos desde hacía casi un siglo. En este contexto, es comprensible el encendido amor que demuestra por su patria, que no le impide sentir una honda amargura por ella. Salvando las distancias, nadie ha expresado mejor ese sentimiento que nuestro Quevedo, otro gran sonetista pesimista como Mavilis, aunque las circunstancias de ambos fueran muy diferentes, pues el español se lamenta de la decadencia (*Miré los muros de la patria mía*) mientras el griego está en plena conquista de la libertad. El poema cumbre de Mavilis, es probablemente *Εἰς τὴν πατρίδα*, que, curiosamente, no es un soneto:

Πατρίδα, σὰν τὸν ἥλιο σου ἥλιος ἄλλοῦ δὲ λάμπει.  
Πῶς εἰς τὸ φῶς του λαχταροῦν ἡ θάλασσα κι οἱ κάμποι,  
πῶς λουλουδιζοῦν τὰ βουνά, τὰ δάσ', οἱ λαγκαδιές  
στέρνοντάς του θυμίαμα μυριάδες μυρωδιές!  
Ἀφρολογοῦν οἱ ρεματιές καὶ λαχταρίζ' ἡ λίμνη,  
χίλιες πουλιῶν λαλιές ἤχουν, τῆς ὁμορφιάς του ὕμνοι,  
σ' ἄπειρ' ἀστράφτουν χρώματα παντοῦ λογῆς λογῆς  
τ' ἄγερα τὰ πετούμενα τὰ σερπετὰ τῆς γῆς (...)

También Mavilis, como Unamuno, como más tarde Seferis, declararía su “dolor” por la patria: *Μα ο καημός της πατρίδας δεν μ' άφηνε...*<sup>19</sup>

Por otra parte, el cantar a la tierra chica es un tópico entre muchos poetas; recordemos por ejemplo al casi coetáneo y hoy olvidado como poeta Zorrilla, aclamado en su

<sup>17</sup> “Con los ojos de una madre que amargamente llora”.

<sup>18</sup> *Απαντα, Αμύλητα*, p. 131, n. 2.

<sup>19</sup> *Ανάξιο Α΄*, p. 153.

tiempo como poeta nacional), quien en su larga oda a su ciudad natal *A Valladolid* (345 versos escritos en 1884), se despide ella como de una madre amada:

cuando me lloren tus maternos ojos<sup>20</sup>,  
cuando en mis libros tus memorias leas,  
recuerda, madre, que al partir te digo;  
TIERRA DONDE NACÍ, ¡YO TE BENDIGO!  
MADRE, MI ÚLTIMO AMOR, ¡BENDITA SEAS! (v. 175-180).

Lógicamente, también se reflejará en Mavilis la nostalgia por la tierra amada y los amigos desde la distancia impuesta por el exilio o, en su caso, los largos años de estancia en Alemania, “cubierta de nieve”, desde donde sueña con retornar a su país:

Αυτός που ξενιτεύτηκε χρόνια πολλά σε χώραις  
Που ταις σκεπάζ' η κατάχνια και δέρνουν ταις τα χιόνια  
Οπ' ουρανού χαμόγελο δειν ταις καλοκαρδίξει  
Οπου ναι κρύαις κ' είναι τα πάντα κρύα  
Σαν τύχη'ς την πατρίδα του μια μέρα να γυρίση<sup>21</sup>

Tras su muerte, y tras un breve periodo de reconocimiento y homenajes, Mavilis cayó un tanto en el olvido. En 1915, su amigo Zeotokis recopiló sus poemas y los publicó en Alejandría: *Απαντα*. Y es que el propio Mavilis no publicó nada en vida, quizás porque, en su natural modestia, no se consideraba a sí mismo poeta, e incluso se enojó cuando unos amigos publicaron algún poema en revistas.

Ciertamente, sus intentos por introducir el soneto y la poesía de tradición italiana en la nueva poesía griega, tuvieron escaso éxito, y aunque su técnica es impecable, tampoco se le considera un poeta de primera magnitud, como su coetáneo y paisano, el gran Solomós. Además, pronto este tipo de poesía estrófica y rimada dejaría paso al verso libre y a las nuevas tendencias vanguardistas imperantes en toda Europa, introducidas en Grecia de la mano de la gloriosa Generación del 30. Pero antes de eso fue decisiva la contribución de la Escuela Heptanisiótica (Solomós, Kalvos, Zeotokis, Mavilis) en la forja de una lengua literaria en dimotikí y en la renovación radical de la poesía griega.

<sup>20</sup> Cf. Con el citado verso del *Δεκατετράστιχον* de Mavilis: “με μάτι μάνας που πικρά δακρύζει” (v. 14).

<sup>21</sup> P. 118 cf. Εκεί περνώ ταις ώραις λησμονώντας | και πατρίδα και φίλους. *Δεκατετράστιχον*, p. 157. vv. 9-10.

## OBRAS

*Sonetos*

Εἰς τὴν Πατρίδα  
 Πατρίδα (1878)  
 Πλήρωμα χρόνου (1897)  
 Χάρρις (1897)  
 Excelsior  
 Λήθη  
 Ελιά  
 Νανούρισμα  
 Ερωτας καὶ θάνατος  
 Υπεράνθρωπος  
 Αμύλητα  
 Αφιέρωση  
 Στον φίλο Γ.Καλοσγούρα  
 Ανάξιο Β'  
 Ψυχοφίλημα  
 Περί στεφάνου  
 Μαλλιαρός  
 Καλλιπάτειρα  
 Εἶδωλα

*Traducciones*

Ο τυφλὸς βασιλιάς, de Uhland  
 Το Σαββάτο στο χωριό, de Leopardi  
 Parisina, de Byron  
 Γουλιέλμος Τέλλος, de Schiller  
 Προμηθέας λυόμενος, de Shelley  
 Αινειδα, de Virgilio  
 Σαούλ, de Browning  
 Τάφοι, de Fóscolo  
 Νάλας, y Νταμαγιάνη, del Mahabarata

*Prosa*

Λόγος διὰ το γλωσσικόν ζήτημα (1911)  
 Σύντομοι λόγοι  
 Κριτικά δοκίμια  
 Επιστολογραφία

*Colecciones**Τα έργα Α.Μαβίλη* (1915)*Τα σονέττα* (1935)*Απαντα*, επιμ. Μ.Περάνθη (1960)*Απαντα των Νεοελλήνων κλασσικών*, επιμ. Μ.Μαντουβάλου (1969)

## BIBLIOGRAFÍA

Βρελλη Γ. *Λορεντζός Μαβίλης Ο ανθρωπος, ο ποιητης, ο ηρωας του Δρισκου*, Γιαννινα.

Μπουμπουλίδη Φ., *Α.Μαβίλης*, 1954.

*Revista Νέα Εστία, Αφιέρωμα*, 1960.

Ανδρεάδη Α., -Πολυλάς Ι. *Α.Μαβίλης*, 1929.

Πασαγιάννη Κ., *Μαβίλης*, 1927.

Φορμόλης Π.Ε., *Ο Α.Μαβίλης ο Πατριώτης και ποιητής*, 1938.

Τωμαδάκη Ν., *Τα σονέτα του Μαβίλη*, 1935.

Καραντώνη Α., *Φυσιогνωμίες*, 1977.

Πολιτης Λ., *Ποιητική Ανθολογία, Ε': Ο Σωλομος και οι Εφτανισιωτες*, Αθηνα, 1965, 1988.

Σολδάτος Δημήτρης Ε. “Αφιέρωμα: Λορέντζος Μαβίλης, ο ήρωας ποιητής - 28 Νοεμβρίου 1912-28 Νοεμβρίου 2003” *Τα Νέα της Λευκάδας* Νοέμβρης 2003.

[www.translatum.gr/poetry/mavilis.htm](http://www.translatum.gr/poetry/mavilis.htm)

[www.girodivite.it/antenati/xixsec/\\_mavilis.htm](http://www.girodivite.it/antenati/xixsec/_mavilis.htm)

[www.geocities.com/mikroeve/mavilis.html](http://www.geocities.com/mikroeve/mavilis.html)

[www.snhell.gr/anthologio.asp?id=81](http://www.snhell.gr/anthologio.asp?id=81)

<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/poetrygreece/1/10.html>

[www.jornada.unam.mx/2002/mar02/020303/sem-dimitris.html](http://www.jornada.unam.mx/2002/mar02/020303/sem-dimitris.html)

# LA AMIMONA DE ESQUILO

JOSÉ MARÍA LUCAS  
UNED (Madrid)

## 1. INFORMACIÓN PROCEDENTE DE LA TRADICIÓN MITOGRÁFICA

1.1. Amimona era una de las cincuenta hijas de Dánao que huyeron con su padre hasta Argos desde Egipto, escapando del acoso que sobre ellas ejercían los cincuenta hijos de Egipto con la pretensión de casarse con ellas, que, además, eran primas suyas dado que Dánao y Egipto eran hermanos. Ya en Argos en un primer momento las muchachas mantienen su negativa a tales matrimonios, pero al final parecen ceder, aunque en realidad se han conjurado con su padre para dar muerte cada una a su esposo durante la misma noche de bodas. No obstante, entre todas habrá una excepción: Hipermestra perdona la vida a su pareja, Linceo; y al final, al menos para una parte de la tradición, hay una reconciliación de las Danaides con la esfera de influencia de Afrodita y la consiguiente purificación, lo que les posibilitará la celebración de nuevas uniones, esta vez definitivas.

1.2. Ahora bien, es preciso fijar la atención desde el principio en una serie de aspectos generales que nos serán útiles en nuestro empeño. En primer lugar, convendría destacar el hecho, a veces un tanto descuidado, de que entre los antepasados de las Danaides sobresale la presencia de deidades en relación con el agua: Belo, el abuelo de Amimona y de las restantes Danaides, era hijo de Posidón, y a su vez esposo de Anquinoá, hija del dios Nilo, genealogía ésta que muy probablemente estaba ya en Hesíodo<sup>1</sup>. Y tampoco deberemos olvidar la existencia de ciertos rasgos amazónicos de las Danaides desde una época anterior al menos a Esquilo<sup>2</sup>. Elementos todos éstos que en alguna medida veremos aflorar en la historia mítica de Amimona.

---

<sup>1</sup> Cf. M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of women*, Oxford, 1985, p. 77s.

<sup>2</sup> Para una descripción e interpretación de esta característica amazónica, cf. J. M<sup>a</sup>. Lucas, "Mito y tragedia II: Las Danaides o la armonía entre los sexos", *EPOS* 7, 1991, 47-66.



1.3. Sobre el episodio mítico de esta Danaide un grupo de fuentes, que al tiempo son las más pormenorizadoras, lo ponen en relación con el mundo de los sátiros: Apolodoro<sup>3</sup> y los latinos Higino<sup>4</sup>, Lactancio Plácido<sup>5</sup> y los *Mitógrafos Vaticanos*<sup>6</sup>.

Dánao, ya en Argos, envió a Amimona a por agua<sup>7</sup>. Ella aprovechó la ocasión para practicar la caza, aunque en un momento dado, al disparar un dardo contra una cierva, por error alcanzó y lastimó a un sátiro<sup>8</sup>, que pretendió violarla. En tal situación la muchacha imploró la ayuda de Posidón<sup>9</sup>, ante cuya presencia el sátiro huye asustado. Luego el dios seduce a la muchacha, y de tal unión nacerá Nauplio; pero antes, una vez consumada la unión, Posidón la obsequia con el presente de hacer brotar una fuente sirviéndose de su tridente<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Apolodoro, *Biblioteca* II 1.4

<sup>4</sup> Higino, *Fábulas* 169 y 169 A.

<sup>5</sup> Lactancio Plácido, *Comentarios a la Tebaida de Estacio* 2, 433.

<sup>6</sup> *Mitógrafos Vaticanos* I 45 y II 200. Ambos pasajes ofrecen una versión idéntica entre sí, así como con la de Lactancio Plácido, y este paralelismo se refleja también en gran medida textualmente, lo que deja ver claramente que están en una relación muy estrecha.

<sup>7</sup> En el detalle hay divergencias entre las fuentes. Apolodoro dice que Dánao envió a todas sus hijas en busca de agua, dada la sequía existente en Argos desde que Posidón había secado incluso las fuentes, irritado porque Ínaco había manifestado que la región pertenecía a Hera; y una más entre ellas era Amimona. Pero en la *Fábula* 169 A Higino cuenta que simplemente nuestra heroína había ido a por agua para hacer un sacrificio. Y más divergente aún es la 169, donde no se hace mención alguna de este tipo de motivo, sino que se señala que Amimona había salido de caza al bosque, lo que podría tal vez ser un resto de ese carácter amazónico al que me he referido antes; y por derroteros semejantes se mueven Lactancio Plácido y los *Mitógrafos Vaticanos*. Ahora bien, ante estas variantes, dado el contenido general de la historia, hay que admitir que los motivos en relación con el agua tienen una cohesión más estrecha con el resto del relato.

<sup>8</sup> En el segundo pasaje de Higino Amimona se queda dormida en el bosque y es sorprendida en tal situación por el sátiro.

<sup>9</sup> Es la versión de todos los testimonios latinos. Apolodoro no precisa este extremo, sino que simplemente dice que el dios apareció en ese momento. L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milán, 1940, p. 18, supone que la versión de Higino deriva más directamente de la elaboración esquilea sobre la base de estos dos puntos ya citados: el anuncio de la llegada del dios está más en consonancia con el comportamiento de Esquilo, que no hace aparecer en sus piezas a los dioses de forma inesperada, sino con la debida preparación; y además, el motivo de la doncella sorprendida durmiendo por un sátiro, que trata de abusar de ella, se convertirá en un componente básico en el arte de la segunda mitad del siglo V a.C.

<sup>10</sup> También en ese punto final del relato hay divergencias entre los testimonios: Apolodoro simplemente dice que “el dios le reveló las fuentes de Lerna”; mientras que Higino introduce el elemento del tridente, aunque con variaciones entre uno y otro pasaje: en 169 se señala que, tras la unión, Posidón golpeó la tierra con el símbolo de su poder y que allí brotó una fuente, en lo cual coinciden también Lactancio Plácido y los *Mitógrafos Vaticanos*; pero en 169 A se precisa que el dios intentó alcanzar al sátiro con su tridente, pero erró el golpe y el arma fue a clavarse sobre una roca, tras lo cual, y una vez tenida lugar la unión, Posidón mandó a la muchacha que arrancara el tridente y, al hacerlo ella, brotaron tres corrientes de agua (en la nota del editor al pasaje citado de Estrabón en la colección Budé, se constata actualmente la existencia de tres cursos de agua en el paraje relacionado con el mito de Amimona). Este particularismo de Higino tal vez esté en relación más estrecha con la representación de este mito en la cerámica, sobre lo cual volveré más abajo.

1.4. Para la posible evolución del mito de Amimona tiene interés a mi juicio un segundo grupo de testimonios<sup>11</sup>, aunque en ellos encontramos una descripción más sucinta: ahora no aparece sátiro alguno sino que el núcleo del episodio reside en el enamoramiento que experimenta Posidón al ver a la muchacha, que con una vasija se encamina a una fuente a buscar agua; y en tal situación sorprendemos al propio dios persiguiendo a Amimona, probablemente de manera semejante a como debía de hacerlo el sátiro en la tradición antes mencionada. Es clara, de otro lado, la objeción que puede hacérsenos: en todos esos pasajes lo que se da es simplemente una versión resumida del relato más amplio en el que intervenía un sátiro; y, además, el testimonio de Filóstrato no deja de ser una descripción de un cuadro<sup>12</sup>. Pero no es menos cierto que la antigüedad de esta probable variante —sobre este punto de la cronología volveré más abajo— habla a favor de que este motivo de la persecución de Amimona por parte de Posidón constituía una tradición paralela a esa otra que hacía intervenir a un sátiro.

1.5. Disponemos igualmente de algunos otros testimonios<sup>13</sup>, pero en ellos se trata de escuetas alusiones a algún aspecto del episodio, sin que nos aporten gran ayuda para perfilar la trayectoria de este relato mítico, con lo que ello podría suponer para un más seguro acercamiento al tratamiento de Esquilo en esta pieza.

1.6. Ahora bien, es necesario también precisar, en la medida de lo posible, el estado de este mito antes de Esquilo, para que así podamos determinar mejor la aportación de nuestro trágico. Pues bien, el motivo de la dotación de agua a la sedienta Argos por parte de las Danaides ya lo conoce Hesíodo<sup>14</sup>, aunque no tenemos dato alguno que certifique la presencia del mito de Amimona y Posidón en él. De otro lado Wilamowitz<sup>15</sup> sugirió como bastante probable que la historia amorosa de nuestra muchacha se contaba en el poema épico la *Danaide*<sup>16</sup>. Ahora bien, de lo que sí tenemos certeza es de que

---

<sup>11</sup> Luciano, *Diálogos marinos* 9; Filóstrato, *Imágenes* I 8; escolio a *Iliada* IV 171; Propercio, II 26.47ss.; y Ovidio, *Heroidas* XIX 131-132.

<sup>12</sup> Real o imaginado por Filóstrato, según sea la opinión de cada uno al respecto. Pero en este caso es incuestionable que existe una tradición pictórica de este motivo de Posidón persiguiendo a Amimona, tradición que arranca, a juzgar por el material a nuestra disposición, desde una fecha tan temprana como los alrededores del año 460 a.C. (cf. más abajo, cuando me refiera a la Cerámica).

<sup>13</sup> Ferecides, *FGH.* 3 fr. 4; Eurípides, *Las fenicias* 187s.; Calímaco, *El baño de Palas* 48; Apolonio de Rodas, I 136ss.; Estrabón, VIII 6.2; Pausanias, II 37.1; 38.2; IV 35.2; *Argonáuticas órficas* 202s.; escolio a Eurípides, *Orestes* 54 y 127; escolio a Apolonio de Rodas, IV 1091; Eustacio, *Comentario a la Iliada* 461, 1ss.

<sup>14</sup> Hesíodo, *Fr.* 128 M-W, aunque, a decir verdad, otras fuentes, con una cita muy semejante del mismo verso, atribuyen a Dánao el mérito de conseguir agua (cf. en la ed. de Merkelbach-West los dos testimonios).

<sup>15</sup> U. von Wilamowitz, *Aischylos. Interpretationen*, Berlín, 1914, p. 23 n. 3.

<sup>16</sup> G. L. Huxley, *Greek epic poetry*, Londres, 1968, p. 36, sugiere que el motivo del agua se recogía en este poema épico, aunque vacila a la hora de precisar si se hacía de la manera general que nos presenta Hesíodo, o bien se daba entrada ya al episodio de Amimona.

unos años antes de que Esquilo pusiese en escena su tetralogía de las Danaides<sup>17</sup> ya se conocía esta historia amorosa, como nos lo certifica Píndaro cuando compone en el año 474 su *Pítica* IX<sup>18</sup>: se hace mención de la preparación por parte de Dánao de unas segundas bodas para cuarenta y ocho de sus cincuenta hijas, lo que supone la exclusión de Hipermestra, unida ya a Linceo, y de Amimona, cuya unión con Posidón excluía igualmente la necesidad de buscarle un nuevo esposo<sup>19</sup>. Y también en el siglo V, aparte del en este caso decisivo testimonio de la Cerámica sobre el que volveré más abajo, tenemos otro testimonio en una breve alusión en Eurípides<sup>20</sup>.

En conclusión, el episodio mítico de Amimona y Posidón existía ya, al menos, en la década de los setenta del siglo V a.C., aunque se remonta ya a mucho antes el motivo del descubrimiento de fuentes en la seca Argos, lo cual dispone las condiciones para la elaboración de nuestro episodio, sobre cuya fecha de aparición carecemos por ahora de testimonios fidedignos, pero nada hay en contra de su formulación al menos en el siglo VI. Además, tal vez sea útil para entender la expansión cronológica y geográfica de este mito, no olvidar que la *Danaide* es un poema épico de origen argivo –tal vez no sea por casualidad, o por una mera coincidencia temática, por lo que Píndaro lo utiliza en su *Pítica* mencionada, un poema dedicado a un vencedor proveniente de Cirene, colonia de Argos–; y este hecho en el nacimiento del mito supone lógicamente un retraso en su llegada y expansión en Atenas. De otro lado, es factible establecer la existencia de dos tradiciones generales: una, en la que intervenía un sátiro en un primer momento acosando a la muchacha, que se vería libre de su apuro gracias a la aparición de Posidón; y una segunda, en la que era el propio dios el que perseguía a Amimona, enamorado de ella, hasta que se llegaba a algún tipo de acuerdo, en virtud del cual se alcanzaba la unión.

## 2. INFORMACIÓN PROCEDENTE DE LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

2.1. En este caso del mito de Amimona las artes plásticas, y entre ellas de manera especial la Cerámica, nos aportan un material francamente abundante, aunque al tiempo problemático en varios aspectos importantes. Erika Simon ha llevado a cabo en el *LIMC*<sup>21</sup> una excelente tarea de recopilación y análisis, totalizando una cantidad de 92

<sup>17</sup> Sobre los problemas de la cronología de esta tetralogía, cf. nota 29.

<sup>18</sup> Píndaro, *Pítica* IX 112.

<sup>19</sup> Este dato de Píndaro, unido a la nueva datación –baja– de la tetralogía esquilea en algún momento de los últimos años de la década de los sesenta, echa por tierra la hipótesis de quienes habían atribuido a Esquilo la creación de este mito. Por ejemplo, K. v. Fritz, “Die Danaidentrilogie des Aeschylus”, *Philologus* 91 (1936), 269, piensa que no hay que excluir la posibilidad de que este episodio mítico sea obra del propio Esquilo.

<sup>20</sup> Eurípides, *Las fenicias* 187s.

<sup>21</sup> E. Simon, art. “Amymone” en el *LIMC*, 1981, vols. I/1, pp. 742-52 y I/2, pp. 597-608. Cf. más recientemente la recopilación de Krumeich en *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, 1999, pp. 94-6.

apariciones<sup>22</sup>, a las que hay que añadir otro testimonio publicado un poco más tarde<sup>23</sup>. Del material aquí agrupado se constata la existencia de cuatro grandes motivos.

En primer lugar está el motivo de Posidón persiguiendo a Amimona, que huye des-pavorida ante las evidentes pretensiones del dios: el material al respecto es abundante y pervive desde fecha temprana hasta diversos mosaicos, gemas y monedas de época romana d. C. Pero en este primer apartado lo más importante a mi juicio es la cronología de sus primeras apariciones: es la primera documentación conservada, y aparece en torno al 460 a.C., por lo tanto poco después de que Esquilo pusiese en escena su tetralogía.

El segundo gran tema nos presenta a ambos personajes en una situación de armonía, con frecuencia incluso en ademán de hablarse el uno al otro, lo que supone que todavía no se ha llegado a la representación estereotipada de ambos como figuras representantes de un relato mítico; pero el material aquí agrupado pertenece a unos años más tarde, a partir del 450 a.C., con la excepción de ese nuevo testimonio mencionado, que parece ser de unos años antes, contemporáneo de las primeras manifestaciones del motivo inicial.

En tercer lugar está la escena de un grupo de sátiros, o uno solo, persiguiendo a Amimona, cuya cronología nos desconcierta también, puesto que la primera aparición suele fecharse en el período 420/410 a.C., aunque no es menos cierto que los sátiros aparecen acompañando a las figuras centrales del grupo anterior en alguna vasija de unos años antes<sup>24</sup>.

A estos tres apartados se podría añadir un cuarto bloque, en el que se representa a Posidón y a Amimona en posturas diversas, sentados o de pie alternativamente, pero en los que a mi juicio hay ya una mera reproducción del motivo mítico, sin una acción que pueda ser puesta en relación con el Teatro.

2.2. A partir de la información proporcionada por este otro tipo de material, y con la vista puesta en su posible relación con el Teatro y, más concretamente, con la *Amimona* esquílea, podemos sacar algunas conclusiones oportunas. En primer lugar, creo que al menos es indiscutible el influjo determinante que ejerció la puesta en escena de esta pieza sobre la aparición de este motivo temático en la Cerámica ática pocos años más tarde: de todo el numeroso material reunido por Simon –y digo numeroso por la desproporción entre la cantidad de testimonios iconográficos y la poca importancia que realmente tiene el mito de Amimona dentro de la tradición puramente textual– podemos concluir que repentinamente, y con varias manifestaciones al tiempo, el motivo de nuestra muchacha entra en el campo de la Cerámica ática en una fecha en torno al

---

<sup>22</sup> Añade al final otras seis más, aunque a mi juicio deben ser excluidas por carecer de los motivos oportunos que puedan garantizar su identificación con este mito.

<sup>23</sup> E. Simon, "Satyr-plays on vases in the time of Aeschylus", en D. Kurtz - B. Sparkes, (eds.), *The eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge, 1982, pp. 147-8.

<sup>24</sup> En el material de E. Simon (cf. nota 21) la primera aparición de los sátiros se recoge en el testimonio núm. 41, una cratera ática de 450/440 a.C.

460 a.C., muy cerca, pues, de la representación de la tetralogía esquílea. Y este hecho sólo es explicable por el éxito que debió gozar la representación dramática. Ahora bien, esta circunstancia no debe llevarnos a pensar que este episodio mítico es también de origen reciente, hipótesis que podría ser apoyada por el hecho ya mencionado de que realmente la primera constatación segura de su existencia es la mención ya citada de Píndaro a mediados de los años setenta. Yo más bien me inclinaría a sugerir que no hay que olvidar el origen argólico de esta leyenda, lo que supone un conocimiento posterior en Atenas, donde, eso sí, tal vez la adaptación dramática esquílea pudo servir de tarjeta de presentación con rango popular, y esto mismo tuvo su incidencia directa en la Cerámica ática.

Ahora bien, si la consideración anterior es a mi juicio irrefutable, es cuestión más delicada la interpretación de los hechos particulares. Y, de manera especial, la explicación del motivo de la persecución de la muchacha por parte de Posidón, tema éste que parece anteceder cronológicamente a los demás. A mi modo de ver sólo hay dos soluciones: o el pintor seguía aquí la tradición —probablemente originaria— del mito, o en la elaboración dramática también el dios acosaba a la muchacha en un primer momento, antes de que se llegase a la conciliación final. Realmente no disponemos de ningún elemento que nos asegure una de las dos opciones, sólo que, sobre la base de la información de los mitógrafos y de una cierta coherencia y simplicidad escénica del drama satírico, parece difícil admitir en la pieza esquílea dos persecuciones, primero la de los sátiros y luego la de Posidón. Por lo tanto, tal vez habría que concluir que este grupo de representaciones plásticas seguía el trazado del relato previo a la dramatización. Y, claro está, esta conclusión nos lleva de rechazo a tener que suponer que el motivo de la persecución de los sátiros es una innovación esquílea: los defensores de la antigüedad del elemento satírico, entre ellos la propia Erika Simon, basan su razonamiento en la tradición antigua del motivo de la persecución de una ninfa por los sátiros, pero no es menos cierto que es igualmente tradicional una persecución paralela por parte de Posidón; y además, en este caso con la otra opción se consigue al menos una simplificación del relato. En conclusión, yo me atrevería a suponer que dentro del relato originario del dios persiguiendo a la muchacha Esquilo dio entrada al elemento satírico, adoptando, eso sí, un recurso tradicional en otros relatos como es esa otra persecución de los sátiros, y convirtiendo a Posidón de acosador en defensor. De esta manera, además, la adaptación jocosa de la problemática sería de la trilogía adquiriría un tratamiento admisible, puesto que el nuevo contexto no chocaba frontalmente con el debate teórico habido anteriormente.

El segundo gran tema de las representaciones plásticas, el encuentro amistoso y “parlante” de los dos protagonistas con la aparición ocasional de sátiros<sup>25</sup>, probablemente está en estrecho contacto con la escenificación: ambos personajes parecen “hablarse

---

<sup>25</sup> La no presencia de sátiros en un vaso no es razón suficiente para excluir su relación con un drama satírico. Cf. en este sentido E. Simon (cf. nota 23), pp. 139 y 148.

cordialmente”<sup>26</sup>, en algún caso el sátiro presenta un gesto de miedo ante la presencia del dios, y en algún otro muestra un gesto de sorpresa y regocijo ante la fuente recién brotada. En lo que se refiere al contenido no hay, pues, mayores problemas. Pero tenemos, sin embargo, el inconveniente de la cronología, puesto que la mayoría de las documentaciones en este sentido son del 450 a.C. en adelante; ahora bien, ese nuevo testimonio aducido por la propia Simon, que parece ser algo anterior y, por lo tanto, más próximo a la puesta en escena de nuestra pieza, supondría un primer testimonio del influjo de la representación dramática sobre la Cerámica, aunque lo escueto de la pintura no arroja luz sobre ningún punto concreto de la adaptación teatral, sino que simplemente nos confirmaría en la probabilidad de que en la pieza había una situación de concordia entre ambos personajes.

Pero más chocante es la fecha tardía en que encontramos reproducido el motivo puro de la persecución de los sátiros, antes de la aparición del dios. Como solución, por ejemplo, Brommer<sup>27</sup> supuso que o bien la pieza esquiléa había sido objeto de una reposición bastantes años más tarde, o bien algún poeta dramático posterior había escrito una obra sobre este mismo motivo, y sería esta otra adaptación dramática la que habría influido en ese grupo de vasos; pero desde entonces han cambiado bastante las cosas: la cronología ahora aceptada por casi todos para esta tetralogía es sustancialmente más baja; no tenemos constancia de una obra semejante unos decenios después de la versión esquiléa; y el recurso de la reposición carece también de apoyo en este caso concreto. Tal vez, simplemente, en los primeros momentos se optó por representar de manera destacada a los personajes centrales, o que al menos encajaban mejor con la problemática última del argumento general de la tetralogía; y más tarde, por alguna razón que se nos escapa, se hizo alusión también al tema de la persecución de los sátiros, con el que probablemente comenzaba la obra –de todas formas, no hay que olvidar que en esa misma época se sigue también reproduciendo, y con más frecuencia, el motivo anterior–.

Finalmente, el cuarto motivo aludido es ya de una fecha más apartada de nuestro drama satírico y, a mi juicio, ahí lo que pervive es sencillamente el relato mítico en general, convertido ya en un lugar común, pero sin una relación especial con la pieza esquiléa.

### 3. LA ADAPTACIÓN TEATRAL DE ESQUILO. ALGUNAS SUGERENCIAS

3.1. Los tres fragmentos conservados (núms. 13-15 Radt), los tres por la vía de la transmisión indirecta, nos informan de que Esquilo escribió una pieza titulada *Amimona*, sin entrar en mayores precisiones. Pero la publicación en 1952 del *Papiro de*

---

<sup>26</sup> Con sagacidad la profesora Simon destaca el hecho de que con frecuencia, y coincidiendo con una fecha temprana de ejecución, Amimona ha dejado en el suelo la hidria, elemento de su reconocimiento en las artes plásticas, y mueve las manos en actitud de estar hablando con el dios. En las representaciones más tardías la muchacha lleva casi siempre la vasija en la mano.

<sup>27</sup> F. Brommer, *Satyrspiele*, Berlín, 1959, 2 ed., págs. 25-27.

*Oxirrinco* 2256, fr. 3<sup>28</sup>, nos ha venido a confirmar no sólo su existencia sino, sobre todo, su pertenencia a la tetralogía sobre las Danaides, como ya había sugerido la crítica filológica<sup>29</sup>.

3.2. Otro punto importante es su tratamiento como drama satírico. Aunque ninguna de las tres fuentes transmisoras de los fragmentos conservados precisa este aspecto, desde muy temprano se supuso que esta pieza era un drama satírico<sup>30</sup>, basándose en la información ya comentada de algunos mitógrafos<sup>31</sup>, así como en el tono de alguna de las citas literales conservadas, en especial el Fr. 15, sobre el que volveré más abajo. Pero, una vez más, el papiro ya aludido ha confirmado esta sugerencia: la mención de esta obra en el probable cuarto lugar de la serie presentada por Esquilo ese año certifica que se trataba del drama satírico correspondiente al conjunto.

Más arriba hemos sugerido, apoyándonos especialmente en el testimonio de la Cerámica, que Esquilo procedió a una alteración importante en la línea del relato: a partir de un esquema previo, en el que Posidón perseguía a la muchacha, dio entrada a los sátiros como nuevos acosadores y al dios como Defensor. Pues bien, a la vista de todo lo dicho hasta aquí, podemos concluir con gran probabilidad que la *Amimona* esquilea era un drama satírico perteneciente al bloque de la trilogía sobre las Danaides, y que el poeta escenificaba en ella el acoso que en algún paraje campestre experimentaba la hija de Dánao por parte de un grupo de sátiros, a cuya cabeza estaría Sileno, en un intento de violarla; pero en un momento dado aparecía Posidón, probablemente invocado por la muchacha, el cual ponía en fuga a los sátiros y conseguía de alguna forma la unión sexual con ella, aunque ahora de manera pacífica y aceptada por la heroína, tras lo que probablemente vendría el acto de hacer brotar la fuente de una roca, todo ello, claro está, de forma maravillosa.

---

<sup>28</sup> Cf. B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, pág. 44s DID C 6 (= Esquilo, *Test.* 70 Radt) y su traducción anotada en el vol. de los *Fragmentos* de Esquilo en la Biblioteca Clásica Gredos: “En el arcontado de +... + obtuvo la victoria Esquilo [con *Las suplicantes*, *Los Egipcios*], *Las Danaides* y *Amimona* [como drama satírico]. El segundo fue Sófocles. [El tercero] Mésato (con *N...*, *Las Bacantes*, *Los necios* [como drama satírico]), con *Los pastores*, *Cic ... +... +* como drama satírico”.

<sup>29</sup> El fragmento papiáceo contiene una noticia didascálica en la que puede confirmarse con gran verosimilitud la pertenencia de esta pieza a la tetralogía sobre las Danaides. Más problemático es el dato de la fecha de representación: la mayoría suele aceptar la conjetura de Snell (en el arcontado de Arquedémides, año 464/3), aunque hay otras posibilidades; pero en cualquier caso, su datación es mucho más baja que la que tradicionalmente se adjudicaba a la conservada *Las suplicantes*, antes de la aparición del mencionado papiro.

<sup>30</sup> Radt, con el rigor y la exhaustividad que le son características, nos informa de que ya Hirt (1822) sugirió que se trataba de un drama satírico.

<sup>31</sup> Lógicamente éstos que hacen intervenir a un sátiro acosando sexualmente a Amimona, pues es fácil deducir que con esa intervención de un sátiro aislado se estaba simplificando la intervención de todo un coro de ellos en la obra esquilea, grupo éste que estaría además dirigido por una individualidad, Sileno.

Ésta sería, pues, la temática general de la pieza. Y en ella observamos dos de los motivos típicos del drama satírico<sup>32</sup>. En primer lugar, y como elemento central, está el motivo erótico, puesto que el carácter lascivo de los sátiros es un lugar común, incluso en Esquilo como vemos en este caso, aunque en nuestro poeta sea mucho menos frecuente que, por ejemplo, en Sófocles<sup>33</sup>. Pero también encontramos, aunque con carácter secundario, otro elemento característico: los sátiros descubren algo prodigioso para ellos, ante lo que reaccionan con asombro; y en este caso pienso que es probable que se diese esta situación si tenía lugar de alguna manera el episodio de hacer brotar una fuente de forma más o menos mágica. Ahora bien, conviene igualmente destacar un hecho inteligentemente remarcado por Sutton<sup>34</sup>: en esta pieza, al igual que sucede en *Los arrastradores de redes*, la situación general de los sátiros es diferente a la tradicional, en la que solemos verlos víctimas de algún dueño que los domina autoritariamente y del que ellos tratan de librarse; ahora nos encontramos con que son ellos los que intentan someter a alguien a su voluntad; hay, pues, un curioso intercambio de papeles.

3.3. La temática argumental esbozada y, de forma especial, el contenido general de la trilogía nos permiten entrar en un mayor pormenor. La crítica filológica<sup>35</sup> ha destacado oportunamente el paralelismo temático entre la historia de la parte trágica de la tetralogía y el relato del drama satírico, formando así un todo plenamente armónico: si en aquélla veíamos a un grupo de muchachas acosadas a contraer matrimonio por unos opresivos pretendientes, todo lo cual tenía unas funestas consecuencias, ahora volvemos a encontrarnos a una muchacha asediada sexualmente y apremiada a una unión que no desea, sólo que ahora es en tono jocoso, puesto que el pretendiente es un grupo de sátiros; y el final es feliz también en el mismo sentido: cuando la relación amorosa es deseada por ambas partes, no hay mayores inconvenientes en someterse a las leyes de Afrodita y, por la tanto no hay rechazo al varón<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Cf. P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947; R. Seaford, "On the origins of satyric drama", *Maia* 28, 1976, 209-21; R. G. Ussher, "The other Aeschylus. A study of the fragments of Aeschylean satyr play", *Phoenix* 31, 1977, 287-99; D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim, 1980; A. Melero, "Origen, forma y función del drama satírico griego" en J. L. Melena (ed.), *Symbolae Ludovico Mitxelena*, Vitoria, 1985, vol. I, págs. 167- 78; L. Paganelli, "Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena", *Dioniso* 59, 1989, 213-82.

<sup>33</sup> En Esquilo tal vez sólo se daba en esta pieza y en *Los arrastradores de redes*.

<sup>34</sup> D. F. Sutton, "Aeschylus' Amymone", *GRBS* 15, 1974, 193-202, trabajo excelente del que más abajo sacaré más consideraciones provechosas.

<sup>35</sup> Entre otros muchos, por ejemplo, R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, pp. 66 y 71 (= "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 81, 1961, 141-52).

<sup>36</sup> Sobre la problemática de la relación existente entre la trilogía y el drama satírico, cf. T. Gantz, "The Aeschylean tetralogy: Prolegomena", *CJ* 74, 1979, 299-301. Pero es claro que este ejemplo echa por tierra las consideraciones ético-estilísticas de Welcker para eliminar el nexo entre la parte trágica y satírica de la tetralogía así como también la excesiva normativización de quienes han supuesto que el drama satírico seguiría al momento dramático situado entre la primera y la segunda tragedia. Aquí es evidente que se trata de un tratamiento jocoso de la temática general de la trilogía.



Sutton<sup>37</sup> basándose en el contenido de la trilogía previa y, de manera especial, en la pieza conservada, *Las suplicantes*, sugiere un probable paralelismo, que le lleva a establecer con ingenio tres posibles escenas en el drama satírico. En primer lugar, la invocación que Amimona hace a Posidón para que venga en su auxilio frente al acoso de los sátiros, a lo cual hacen referencia varias de las fuentes mitográficas antes mencionadas, podría estar en paralelo con la súplica que las Danaides hacen al comienzo de la tragedia conservada (*Suplic.* 223s.); y este elemento podría incluso coincidir hasta el punto de suponer que la muchacha ahora se refugiaba también en algún altar campestre o recinto consagrado a Posidón, deidad a la que acude en solicitud de ayuda. En segundo lugar, Sutton supone otra escena en la que tenía lugar el enfrentamiento entre Posidón y los sátiros, que estaría en paralelo al momento en que Pelasgo hace frente al Herald egipcio que viene en busca de las muchachas (vv. 911-953). Finalmente, al igual que en la tragedia *Las Danaides* aparecía Afrodita<sup>38</sup> probablemente en defensa de la opción elegida por Hipermestra de no dar muerte a Linco, y hablaba de las ventajas fertilizadoras del poder de Eros, aquí también pudo haber una escena en la que se diese un contenido semejante tras haber hecho Posidón aflorar la nueva fuente en agradecimiento a la entrega de la muchacha<sup>39</sup>.

3.4. De los tres fragmentos conservados se obtiene escaso beneficio para la reconstrucción de la pieza. A mi juicio el más importante es el Fr. 13<sup>40</sup>:

σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί

“Para ti lo establecido es casarte, mientras que para mi lo es desposar”.

Evidentemente se está planteando el problema de la diferente situación del hombre y la mujer ante al matrimonio, cuestión que probablemente era importante en algún momento de la obra: buena parte de la crítica pone estas palabras en boca de Posidón, y pertenecerían al momento en que el dios trataba de persuadir a la muchacha a la unión conyugal o, simplemente, a la unión amorosa<sup>41</sup>. Pero, a mi juicio<sup>42</sup>, la cita de este

<sup>37</sup> Cf. nota 34.

<sup>38</sup> Cf. Esquilo, *Fr.* 44.

<sup>39</sup> Este paralelismo entre el drama satírico y la trilogía trágica anterior Sutton lo entiende como un ejemplo más de esa tendencia entre los poetas trágicos de construir en la parte final una cierta parodia del nudo dramático previo. En sentido contrario se manifiesta Ph. Yziquel, “Le drame satyrique eschyléen”, en *Cahiers du GITA* n° 14, 2001, 18s.

<sup>40</sup> La fuente es Amonio, 120: “*Desposar* (γῆμαι) es distinto de *casarse* (γῆμασθαι), puesto que *desposa* el hombre, mientras que *se casa* la mujer. Y así Homero: ... (*Od.* 11, 273). Y Anacreonte: ... (424 Page) Y Esquilo en *Amimona*:...”.

<sup>41</sup> El término griego admite ambos valores, pero la fuente del fragmento parece orientarse por el lado de la unión matrimonial, a juzgar al menos por los otros ejemplos utilizados.

<sup>42</sup> Como simple sugerencia, sin argumentar, lo propone Sutton (cf. nota 34), p. 193 n. 5. Cf. también G. Conrad, *Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*, Trier, 1997, pp. 90-2.

fragmento podría también estar en boca de Sileno, que pretendía casarse con Amimona en un intento de equipararse a los hombres, lo que evidentemente arroja una gran dosis de comicidad, puesto que así el conflicto serio planteado en la parte trágica era ahora banalizado, con finalidad de diversión, al plantearlo en una situación de evidente desigualdad, el matrimonio entre una mujer y un sátiro, pero ante la cual este último pretende un igualitarismo claramente inexistente. Y todo ello sin olvidar, claro está, la permanente referencia a la relación sexual, aunque al menos en el verso conservado no se haga explícita<sup>43</sup>

El Fr. 14 parece hacer alusión a la delicadeza de Amimona<sup>44</sup>:

...κάγωγε τὰς σὰς βακκάρεις τε καὶ μύρα...

“... y yo por mi parte tus ungüentos y perfumes ...”

Pero no es fácil sacar alguna conclusión fiable sobre su valor en la obra<sup>45</sup>

El Fr. 15 es una glosa de Hesiquio (θρῶσκων κνώδαλα: “cubriendo a bestias”). La referencia erótica a alguien que tiene contacto sexual con las bestias lleva fácilmente a pensar que se está aludiendo a los sátiros y, como el participio verbal está en singular, podría concretarse que se trata de Sileno. Ahora bien, más difícil es precisar quién pronuncia estas palabras: normalmente se piensa en Posidón, puesto que esta alusión peyorativa formaría parte de la escena en que el dios se enfrenta a los sátiros en defensa de la acosada muchacha; pero a primera vista no hay nada en contra para que estén igualmente en boca de Amimona, puesto que no es arriesgado suponer que habría alguna escena inicial en la que la heroína rechaza las proposiciones amorosas de los sátiros.

3.5. El material iconográfico mencionado nos aporta algunos datos útiles para enriquecer nuestro conocimiento de la adaptación de Esquilo. De acuerdo con las convenciones del drama satírico, la acción transcurriría en el campo, dato éste que nos vendría refrendado por las narraciones mitográficas y por la presencia en ocasiones en la Cerámica de elementos silvestres; y, más concretamente, la roca en la que el dios clava su tridente debía de figurar también en la escenografía, como vemos en algunas representaciones pictóricas<sup>46</sup>. Respecto a los personajes, es muy probable que aparecieran Amimona,

<sup>43</sup> Cf. W. Slenders, “Intentional ambiguity in Aeschylean satyr play?”, *Mnemosyne* 45, 1992, 145-158.

<sup>44</sup> La fuente es Ateneo, 690C, donde se trata una vez más de una disquisición de *realia*, sobre la diferencia entre los ungüentos y los perfumes, sin que se aporte algún tipo de información concreta sobre la cita esquilea.

<sup>45</sup> Frecuentemente se ponen estas palabras en boca de Posidón dirigiéndose a Amimona, puesto que parece traslucirse una cierta armonía en ellas; pero no es menos cierto que igualmente podrían pertenecer a Sileno cuando, convencido de su idoneidad para desposar a la muchacha, se dirigiera a ésta con su propuesta de desposarla, y en este otro contexto las palabras del fragmento tendrían una carga grande de ironía dada la naturaleza descuidada y animalesca de los sátiros.

<sup>46</sup> A este respecto tal vez sean interesantes los núms. 23 y 48 de la recopilación de la Profa. Simon –dos lados de un mismo vaso–, aunque de fecha tardía (en torno al 410/400 a.C.).

Posidón y Sileno junto con el coro de sátiros<sup>47</sup>. A éstos Simon añade la presencia de Afrodita, en paralelo a su intervención en *Las Danaides* y su presencia repetidas veces en la Cerámica, pero a mi juicio es una sugerencia un tanto incierta, puesto que su presencia en los vasos puede deberse a estar simbolizando la relación amorosa que une a los dos protagonistas, cosa que viene refrendada por la presencia también en esos casos de Eros. Y, finalmente, también del material iconográfico tal vez pueda deducirse el carácter de joven, imberbe incluso, que presenta Posidón en diversos vasos de fecha temprana, elemento que bien podría estar reflejado en la elaboración esquílea, puesto que así se conseguiría un contraste mayor con el prototipo de los sátiros.

3.6. A la luz, pues, de todo lo visto hasta aquí creo que se puede fijar con cierta probabilidad una acción dramática dividida en tres momentos generales: en una primera parte de la pieza un coro de sátiros guiados por Sileno persigue a Amimona con la pretensión de poseerla, e incluso tal vez de desposarla; en un momento dado aparecería Posidón, que hace frente a los acosadores, y éstos retrocederían asustados; finalmente, el encuentro entre el dios y la muchacha, cuyo planteamiento de llegada desconocemos, termina en un final armónico, resultado de lo cual será el afloramiento de una fuente por obra de Posidón.

---

<sup>47</sup> Sobre el problema de técnica dramática de la intervención de Sileno, cf. D. F. Sutton, "Father Silenus: actor or coryphaeus?", *CQ* 24, 1974, 19-23.

# CUATRO NOTAS CRÍTICAS

EUGENIO R. LUJÁN MARTÍNEZ  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. INTRODUCCIÓN

Como contribución al Homenaje al profesor José García López quiero presentar cuatro notas críticas resultado del trabajo en la redacción de artículos para el volumen VII del *Diccionario Griego-Español*<sup>1</sup>. La revisión de citas para la elaboración de un artículo de diccionario permite obtener una perspectiva diferente sobre los usos de una palabra de la que tienen los editores de un texto, en la medida en que la utilización que de ella se hace en un autor, género o nivel de lengua concretos quedan contextualizados dentro del marco general de los que presenta en el conjunto de los textos griegos antiguos y son contrastados y comparados con los que se documentan en otros textos similares o radicalmente diferentes, de forma que construcciones que, vistas por sí solas en un pasaje concreto, resultan extrañas pueden dejar de serlo tanto o, a la inversa, interpretaciones contextuales propuestas por un editor pueden resultar muy forzadas.

Tendremos ocasión de ver que en algunos casos el criterio principal que guía a los editores a la hora de rechazar una lectura transmitida por los manuscritos parece ser la falta de paralelos, es decir, el hecho de que la palabra sea un hápax o, al menos, que el uso en cuestión sea un hápax semántico o sintáctico. Especialmente en estos últimos casos hay que ser consciente de que no es posible confiarse totalmente al Liddell – Scott<sup>2</sup>, pues los sentidos y usos documentados en él de las palabras compuestas cuyo primer término es una preposición distan mucho de ser exhaustivos, no ya por las posibilidades de documentación en el momento en el que fue elaborado y por el alcance de las sucesivas revisiones, sino por la propia concepción del diccionario, lo que se percibe claramente por contraste con la casi total exhaustividad en el caso de las palabras simples correspondientes. Hoy en día, además, las posibilidades de documentar

---

<sup>1</sup> Francisco Rodríguez Adrados (dir.), *Diccionario Griego-Español*, vol. VII, Madrid, en prensa (abreviado *DGE* para todos los volúmenes). Salvo indicación en contra, sigo para las citas de autores griegos las abreviaturas y ediciones de este diccionario, que pueden encontrarse en la página web del proyecto: [www.filol.csic.es/dge/1st/1st-int.htm](http://www.filol.csic.es/dge/1st/1st-int.htm).

<sup>2</sup> Henry George Liddell – Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, revisado y aumentado por Henry Stuart Jones y Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1968 (abreviado como LSJ).

paralelos han cambiado radicalmente gracias a la aplicación a la Filología Griega de recursos informáticos, especialmente el *TLG*<sup>3</sup> y los varios programas existentes para la gestión del mismo<sup>4</sup>.

## 2. EPICURO, *CARTA A HERODOTO* 37

Al final de la introducción de la carta a Herodoto de Epicuro, texto transmitido, como es sabido, por Diógenes Laercio X, se lee, siguiendo la reciente edición de Marcovich<sup>5</sup> (D.L.10.37):

“Οθεν δὴ πᾶσι χρησίμης οὔσης τοῖς ὥκειωμένοις φυσιολογία τῆς τοιαύτης ὁδοῦ, παρεγγυῶν τὸ συνεχὲς ἐνέργημα ἐν φυσιολογία καὶ τοιοῦτῳ μάλιστα ἐγγαληνίζων τῷ βίῳ ποιήσασθαι καὶ τοιαύτην τινὰ ἐπιτομὴν <ἐβουλόμην> καὶ στοιχείωσιν τῶν ὅλων δοξῶν.

Marcovich señala en el aparato crítico de la edición que la lectura ἐνέργημα, que es la que él acepta, aparece en el código F (Laurentianus 69, 13, del siglo XIII), un código que presenta muchísimos errores<sup>6</sup>, mientras que se lee ἐνάργημα en los códigos B (Neapolitanus Burbonicus III B 29, del siglo XII) y P (Parisinus gr. 1759, de finales del siglo XIII), dos códigos gemelos que son los que mejor conservan el texto de este autor, de forma que son los preferidos por Marcovich para la constitución del texto. También presenta la lectura ἐνάργημα el código D (Neapolitanus Burbonicus III B 28, del siglo XV), un código de la *vulgata*, pero que parece pertenecer a una tradición diferente de la de los dos anteriores.

La tradición manuscrita apunta, por tanto, a que la lectura preferida debería ser ἐνάργημα y, sin embargo, Marcovich adopta en su texto la lectura del manuscrito F, opción que también habían seguido previamente otros editores<sup>7</sup>. Con todo, Marcovich no deja de mencionar en el aparato crítico un artículo monográfico de Kleve<sup>8</sup> dedicado precisamente a esta cuestión y en el que ofrece argumentos para defender la lectura ἐνάργημα. Sus argumentos se basan en el sentido general del pasaje y su encaje den-

<sup>3</sup> CD-Rom *Thesaurus Linguae Graecae* de la Universidad de California en Irvine, actualmente en su versión E.

<sup>4</sup> Musaios, *TLG* de Silver Mountain, Antiquarium 2, etc. Puede verse un listado completo de los programas en la página web del *TLG*: [www.tlg.uci.edu/Software.html](http://www.tlg.uci.edu/Software.html).

<sup>5</sup> M. Marcovich (ed.), *Diogenes Laertius. Vitae Philosophorum*, vol. I, libri I-X, Stuttgart – Leipzig, Teubner, 2001.

<sup>6</sup> Para la tradición manuscrita de Diógenes Laercio véanse las pp. IX-XVIII de la edición de Marcovich, al que sigo aquí.

<sup>7</sup> Así, entre otros, Hermann Usener (*Epicurea*, Leipzig, Teubner, 1887), H. S. Long (*Diogenes Laertius Vitae Philosophorum*, vol. II, Oxford, Clarendon, 1954) y Graziano Arrighetti (*Epicuro, Opere*, Turín, Einaudi, 1973<sup>2</sup>).

<sup>8</sup> Knut Kleve, “Ενέργημα/ἐνάργημα. A textcritical note on Epicurus’ letter to Herodotus 37 (Diog. Laërt. 10), *SO* 46, 1971, pp. 90-95.

tro de lo que Epicuro ha expresado previamente. Con la lectura ἐνέργημα habría que traducir así el pasaje: ... παρεγγυῶν τὸ συνεχὲς ἐνέργημα ἐν φυσιολογίᾳ ... “... recomendando la actividad constante en la física ...” Y esto sería incoherente o banal con las distinciones que ha hecho entre quienes se dedican al estudio de la física, pues unos ya lo hacen y de los otros precisamente ya se dice que no pueden dedicarse a su estudio en detalle. En cambio, si se leyera ἐνάρχημα, la recomendación de Epicuro sería ocuparse de “una constante visión clara”, atribuyendo a la palabra el mismo sentido que tiene en otros pasajes de este autor<sup>9</sup>.

A pesar de los argumentos de Kleve creo que la elección de los editores, y no la suya, es la correcta, no sólo en virtud del sentido de ἐνέργημα en este pasaje, lo que, como vemos, puede estar sujeto a discusión, sino, sobre todo, porque contamos con el testimonio de un papiro de Herculano, concretamente el papiro 831, en el que se parafrasea este texto de Epicuro y que ha pasado generalmente desapercibido. Se trata de un texto que fue editado por A. Koerte junto a la colección de fragmentos de Metrodoro<sup>10</sup>, pues en su opinión el tratado aparecido entre los textos de Herculano podía quizá adscribirse a este autor<sup>11</sup>. Con independencia de la atribución, lo cierto es que en ese texto se está haciendo referencia, aunque no literalmente, al pasaje que venimos discutiendo, lo cual, además, encaja con el hecho de que también en otras columnas del mismo papiro se cite a Epicuro<sup>12</sup>.

Pues bien, en la col. VIII 7-10 de *PHerc.831* se lee<sup>13</sup>:

συνεχίζομεν τε ἐν τῷ κατὰ φιλοσοφίαν ἐνεργήματι καὶ μάλιστα τοῖς  
κατὰ φυσιολογίαν θεωρήμασιν.

Koerte ya se percató de que estas palabras eran un eco de las de Epicuro en su carta a Herodoto y, como se ve, la palabra que emplea el anónimo autor es ἐνέργημα y no ἐνάρχημα, lo que, a mi juicio, no se puede pasar por alto a la hora de constituir el texto de esta carta de Epicuro.

### 3. ARETEO, *SD* I 2

El capítulo 2 del libro I del tratado de Areteo de Capadocia sobre el tratamiento de las enfermedades crónicas (Χρονίων νούσων θεραπευτικόν) se ocupa de la cefalea y

<sup>9</sup> 'Ενέργημα es, efectivamente, una palabra que parece que fue acuñada por el propio Epicuro, ya que no se encuentra con anterioridad a él. Epicuro la usa en la propia *Carta a Herodoto* (Epicur.*Ep.*[2]72) y sus testimonios posteriores, salvo el de Anon.*Fig.*p.25.15, están restringidos a los papiros herculanenses (Anon.*Herc.*346.4.8, Phld.*Sign.*36, Phld.*Po.*2.27.23).

<sup>10</sup> Alfred Koerte, *Metrodori Epicurei Fragmenta, Jahrbücher für Classische Philologie* 17 *Suppl.*, pp. 529-597.

<sup>11</sup> Véase *ibid.*, pp. 571-578.

<sup>12</sup> *PHerc.831* VI 1 ss. (= fr. 492 Usener = fr. 185 Arrighetti [pp. 440-541]).

<sup>13</sup> En la edición de Koerte, p. 583.

entre las recomendaciones que allí encontramos para los que sufren de esta dolencia tenemos, de acuerdo con la edición de Hude<sup>14</sup>:

ξύμφορος δὲ πλοῦς καὶ ἐν θαλάσῃ διεξαγωγή τοῦ βίου

“Viene bien la navegación y pasar la vida en el mar.”

La palabra διεξαγωγή, según señala Hude en el aparato crítico de su edición<sup>15</sup>, es una conjetura de Goupyl, mientras que presentan la lectura ἐξαγωγή, al menos, los códices a (Parisinus 2288, del siglo XVI), b (Parisinus 2187, del siglo XVI) y H (Harleianus 6326, del siglo XVI). El códice V (Vaticanus 286, del siglo XV) ofrece la lectura ἀγωγή, que luego ha sido corregida también en ἐξαγωγή.

Como se ve, no hay discrepancias significativas entre los códices y la conjetura aceptada por Hude en su texto parece obedecer únicamente a razones de significado. En efecto, el contexto exige una palabra que signifique algo así como “el desarrollo de la vida”, “el paso de la vida” o similar. El significado “vida, modo de vida” es frecuente para διεξαγωγή<sup>16</sup> y aparecía ya en LSJ. Sin embargo, entre los sentidos que ofrecía LSJ para ἐξαγωγή no se encontraba nada parecido.

La redacción del lema correspondiente para el volumen VII del *DGE* ha permitido añadir varios sentidos nuevos a esta palabra, y entre ellos el de “desarrollo” y específicamente “desarrollo de la vida” o “desarrollo de la existencia”, que cuadra bien con la lectura que ofrecen los códices y para el que se puede ofrecer, al menos, el paralelo de un pasaje de Basilio de Cesarea (Basil.*Cat.Act.Ap.*7.55-56), en el que se lee:

καθὼ καὶ ὁ Βαροὺχ τὸ ἀκίνητον καὶ ἀμετάθετον τῆς τοῦ Θεοῦ ἐξαγωγῆς ἐνδεικνύμενος ἔφη...

“Por eso también Baruch, mostrando el carácter inamovible e invariable del desarrollo (de la existencia) de Dios, dijo...”

También está en relación con este sentido un uso más técnico en el que ἐξαγωγή significa “desarrollo” o “desempeño” de una función o cargo, tal y como se atestigua en *IGLS* 992.30 (II a.C.): ἡ περὶ τὰ ἱερὰ ἐξαγωγή, lo que está en conexión, igualmente, con un uso de ἐξάγω con complemento directo referido a cargos, tal y como aparece ya en LSJ y como atestiguan las citas añadidas en el lema correspondiente del volumen VII del *DGE*.

Así pues, creo que resulta innecesaria la corrección de la lectura de los manuscritos en este punto y puede mantenerse ἐξαγωγή en el texto de Areteo.

<sup>14</sup> Carolus Hude (ed.), *Areteus (Corpus Medicorum Graecorum, vol. II)*, Berlín, Academia de Ciencias, 1958<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>16</sup> Véanse LSJ y *DGE*, s.u.

4. NICANDRO, *THERIACA* 809<sup>17</sup>

El texto de Nic.*Th.*809-810, en la reciente edición de Jacques<sup>18</sup>, es como sigue:

κέντρον γὰρ πληγῇ περικάλλιπεν ἔμματαίουςσα,  
κέντρον δὲ ζώην τε φέρει θάνατόν τε μελίσσαις.

“Pues, hincándolo, dejó el aguijón en la herida  
y el aguijón trae vida y muerte a las abejas.”

El problema se plantea con la última palabra del verso 809, para la que se dividen las dos ramas de la tradición manuscrita. El manuscrito T (Parisinus suppl. gr. 247, del siglo X) ofrece la lectura que acepta el editor, mientras que ω (el resto de la tradición manuscrita) presenta ἔμματαίουςσα o bien lecturas erróneas que se explican bien a partir de esta forma<sup>19</sup>. Entre los tipos de faltas que comete el copista de T Jacques<sup>20</sup> recoge casos de confusión de π por τ y a la inversa, por lo que, de entrada, ἔμματαίουςσα por ἔμματαίουςσα sería comprensible como un error de ese copista. En cambio, un apoyo aducido a favor de la lectura de T, que era ya la aceptada por Schneider<sup>21</sup> y también por Gow – Scholfield<sup>22</sup>, es la presencia de ἔμματαίων en *Alexipharmaca* 138. No obstante, conviene analizar en detalle con qué testimonios contamos para establecer la existencia real de una y otra palabra.

Por lo que se refiere al verbo ἔμματαίω, lo primero que hay que señalar es que no está documentado el simple correspondiente y no tiene una etimología clara. Además, en el otro pasaje en el que supuestamente aparece este verbo (Nic.*Alex.*138), donde tendría el significado de “meterse los dedos” en la garganta con la intención de provocarse el vómito, la lectura tampoco es segura, en tanto que los manuscritos presentan la variante ἔμματαίως, un adverbio homérico (*Il.*5.836, *Od.*14.485, *h. Ven.*180, *Hes.Sc.*442, *Io Eleg.*3) “con prontitud, con diligencia, inmediatamente”, significado que también resultaría aceptable en el verso de las *Alexipharmaca*. No obstante, hay que señalar que la lectura ἔμματαίων parece asegurarse para ese pasaje por una glosa de Hesiquio (ἔμματαίων· ψηλαφῶν).

En cuanto a ἔμματαίουςσα, se trataría de la única forma atestiguada del verbo ἔμματαίω, pero las formas del aoristo μπάειν para el simple μάρπτω pertenecen a la

<sup>17</sup> Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Dolores Lara por sus comentarios e indicaciones sobre este pasaje.

<sup>18</sup> Jean-Marie Jacques (ed.), *Nicandre. Oeuvres*, vol. II *Les thériques. Fragments iologiques antérieurs à Nicandre*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

<sup>19</sup> Véase el aparato crítico, *ibid.* p. 63.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. CXLIII.

<sup>21</sup> Otto Schneider (ed.), *Nicandrea (Theriaca et Alexipharmaca)*, Leipzig, Teubner, 1856.

<sup>22</sup> A. S. F. Gow – A. F. Scholfield (eds.), *Nicander. The Poems and Poetical Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.



tradición épica, documentándose ya desde Hesíodo<sup>23</sup>, lo cual cuadra bien con los usos y el estilo de Nicandro<sup>24</sup>.

Así pues, aceptando esta lectura la traducción del pasaje sería la siguiente:

κέντρον γὰρ πληγῇ περικάλλιπεν ἐμμάπεουσα,  
κέντρον δὲ ζώην τε φέρει θάνατόν τε μελίσσαις.

“Pues, haciendo presa, dejó el aguijón en la herida  
y el aguijón trae vida y muerte a las abejas.”

## 5. GAL.17(1).598

En la edición de Wenkebach<sup>25</sup> se lee para este pasaje de Galeno:

καὶ διὰ τοῦτο ἐξοργῶσιν οἱ πνιγόμενοι διανίστασθαι τε καὶ παντὶ τῷ  
θώρακι βιάως ἐπισπᾶσθαι τὸν ἔξωθεν ἄερα.

“Y por eso los que se asfixian tienen el impulso de levantarse y con todo el  
tórax inspirar con fuerza el aire de fuera.”

El verbo ἐξοργῶσιν es una conjetura del editor frente a la lectura de los manuscritos, ἐξορμῶσιν, que es también la que aparecía en la edición de Kühn<sup>26</sup>.

La conjetura propuesta es extraña, pues el verbo ἐξοργῶ, dejando de lado este pasaje, es un hápax que sólo aparece en Plu.2.652d con el sentido “hincharse, llenarse de deseo”, que, desde luego, no parece posible aplicar a este contexto. La única forma de entender la conjetura de Wenkebach sería dar al verbo un sentido como “tener el impulso de” o similar, pero, lógicamente, éste sería el único pasaje en que se documentaría tal sentido. Tampoco los verbos relacionados ἐξοργιάζω y ἐξοργίζω tienen ese significado, aunque es verdad que podría encontrar su explicación a partir de usos del simple, ὀργῶ, con infinitivo<sup>27</sup>.

Así pues, no veo ninguna razón por la que, sin ningún apoyo, deba corregirse el ἐξορμῶσιν de los manuscritos, ya que el verbo ἐξορμῶ está documentado en usos intransitivos ya desde Homero con el sentido de “ponerse en movimiento”, especialmente

<sup>23</sup> Hes.Sc.231, 304.

<sup>24</sup> No se puede utilizar como argumento la lectura ἐμμάπεουσα que presentan los escolios de la obra (v. Annunziata Crugnola (ed.), *Scholia in Nicandri Theriaka*, Milán – Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1971, p. 287), pues todos los escolios se han transmitido en la rama ω de la tradición manuscrita.

<sup>25</sup> Ernst Wenkebach (ed.), *Galenus in Hippocratis Epidemiarum librum III (Corpus Medicorum Graecorum V 10,2.1)*, Leipzig - Berlín, Teubner, 1936, p. 74.

<sup>26</sup> C. G. Kühn (ed.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, vol. XVII.1, Leipzig, 1828 (reimpr. Hildesheim, Georg Olms, 1965).

<sup>27</sup> Véase LSJ, s.u.

en contextos que indican precipitación, como es aquí el caso<sup>28</sup>. Lo único reseñable de la utilización que de él hace Galeno sería que le acompañe un infinitivo, pero a la vista de los usos del simple, ὀρμᾶω, con infinitivo desde Homero<sup>29</sup>, tampoco resulta especialmente llamativo.

---

<sup>28</sup> Véanse LSJ y *DGE*, *s.u.*

<sup>29</sup> P. ej., *Il.*13.64. Véase LSJ, *s.u.*, A II 1.



# 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 Lógos : 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? Matriti 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 alumni 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 <sup>a</sup> AGUILAR, Mujeres bárbaras en Plutarco: <i>Vidas</i> de Lúculo y Pompeyo .....	27
M <sup>a</sup> CONSUELO ÁLVAREZ MORÁN – ROSA M <sup>a</sup> 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' ἥρως: Plut., <i>Amat.</i> 763B-Fr. 13 Sdb. (Περὶ ἥρωτος) .....	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 oficiantes órficos? .....	99
MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ, Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico .....	111
ESTEBAN CALDERÓN DORDA, Baquilides 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 <sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES DURÁN LÓPEZ, Sofistas en Baroja .....	203
M <sup>a</sup> 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

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 <sup>a</sup> 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 Glaucó .....	285
PILAR GARCÍA RUIZ, <i>Quasi quoddam salutare sidus</i> (PL III [11] 2.3): el tópico y su contexto histórico .....	293
MANUEL GARCÍA TEJEIRO, Algunas aportaciones de los textos mágicos griegos .....	305
MANUELA GARCÍA VALDÉS, Lectura de un mito .....	317
LUIS GIL, Sobre cómo imaginar la τέχνη ἀλυστίας de Antífonte el Sofista .....	337
M <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> 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, Parecias 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 ἕως ἄν + 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 <sup>a</sup> 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 Propertio en el <i>Anacreón</i> de Quevedo .....	699
JESÚS M <sup>a</sup> 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 teocríteo .....	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 carnium</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 <sup>a</sup> 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, <i>Éros</i> femenino en los orígenes de la historiografía griega: notas sobre la acepción de μήσγω .....	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 <sup>a</sup> 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 <sup>a</sup> TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ, La medicina filológica de Miguel de Villanueva .....	963
GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ, Modalidades amatorias 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 ocasión<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup>: 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 ἑναρθρος / *vox articulata*, considerada (a veces explícitamente: Diógenes, Cledonio) como exclusiva de los hombres, se ofrecen ejemplos como ἡμέρα (ἔστι) (Diógenes), *orator* (Sergio), *hoc ipsum quod dixi* (Pompeyo<sup>3</sup>).

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

---

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

<sup>2</sup> 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 ὥσπερ λαλοῦμεν ἡμεῖς ; otras (130,10) ejemplifican su cuarto tipo (ἐναρθρος σημαντική) así: ὡς ὕδωρ, θάλασσα καὶ ὅσαι 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 προσφωνούμενοι (*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 ὕλακή (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 niños<sup>4</sup>:

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 κοῦξ (*Schol.* 310,24; 478,11)<sup>5</sup>.

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.

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

<sup>4</sup> *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.*

<sup>5</sup> 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 / \*clangorque 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 ἀπὸ 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), ἀπὸ 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 armónico recurren habitualmente a la organización jerárquica de los constituyentes del lenguaje articulado; viceversa, los gramáticos acuden siempre a conceptos musicales, sobre todo armónicos, cuando abordan, por ejemplo, cuestiones prosódicas<sup>6</sup> 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.

---

<sup>6</sup> Estas cuestiones, aunque no desarrolladas en el breve manual del Tracio, son abordadas repetidas veces por los escoliastas, que definen los prosodemas (προσῳδία ἐστὶ ποιά 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 hypodiatolé, 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 ὀργάνου 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 (ο<sup>7</sup>) 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”<sup>8</sup>.

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 modulaciones<sup>9</sup>. 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 intermedio<sup>10</sup>; 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 circuncflejo, 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 Quintiliano<sup>11</sup>. En la misma línea se expresan los *Scholia Marciana*<sup>12</sup>, 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’

<sup>7</sup> 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 η de Uhlig).

<sup>8</sup> Τόνος ἐστὶν ἀπήχησις φωνῆς ἐναρμονίου, † ἡ κατὰ ἀνάτασιν ἐν τῇ ὀξείᾳ, ἡ κατὰ ὁμαλισμὸν ἐν τῇ βαρεῖᾳ, ἡ κατὰ περίκλασιν ἐν τῇ περισπωμένῃ: p. 6,15 Uhlig.

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

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

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

<sup>12</sup> 310, 11 ss. Hilgard.

(ὕπατη) 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 εὐρεθῇ 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 “armónica” (ἐναρμόνιος)<sup>13</sup> 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 armónica (ἐναρμονίου), es decir, de la articulada (ἐνάρθου), esto es, de la humana (ἀνθρωπίνης), pues sólo la voz del hombre es articulada. De donde también es luz (φῶς) el hombre, en cuanto que ella (la voz armónica) es una especie de luz, la que ilumina y aclara el interior de la mente. De donde también es armónica (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)”<sup>14</sup>.

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

<sup>13</sup> ἐναρμόνιος, como ἁρμόνιος, significa “harmonioso”, “ajustado”, en una palabra, que tiene “harmonía” (ἁρμονία), es decir, estructura orgánica, proporción, sistema; ἁρμός es el ensamblaje, la estructura, la articulación; ἁρμόζω (-σσω, -τω), ἐναρμόζω, es ajustar, estructurar, acoplar. Yo prefiero traducir “armónica”, como, por ejemplo, Steintal (H. Steintal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, Berlin, 1891, p. 202) o Swiggers-Wouters (P. Swiggers-A. Wouters, *De Tékhne 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 (2ª), 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”.

<sup>14</sup> *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 φωνὴν δίχα τάσεως ἀποτελεσθῆναι); en efecto, si la voz es aire golpeado (ἄῤῥ 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: ἄνεσις) o la situación intermedia (μεσότης) de una sílaba que tiene eufonía (εὐφωνία)”<sup>15</sup>, 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*:

<sup>15</sup> 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 armónica. Y, ¿qué es la voz armónica? 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”<sup>16</sup>.

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 armónica, 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 ὁμαλισμόν), 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 ὀξύς τόνος) o bien la nota de tono más alto (más tensado: ὁ φθόγγος ὁ ἐπιτεταμένος). ¿Qué es la nivelación (ὁμαλισμός)? 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; “armónica iletrada” (ἐναρμόνιος ἀγράμματος), como el balido de los corderos (ἡ τῶν προβάτων βληχή); “armónica letrada” (ἐναρμόνιος ἐγγράμματος), como la voz del hombre. ¿Qué es la voz armónica? 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)”<sup>17</sup>.

Se termina aquí definiendo el concepto de “armónica” 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 “armónica”. Más bien se usa dicho término

<sup>16</sup> P. 22, 18 ss. Hilgard.

<sup>17</sup> 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 (ἡ τάσις τοῦ πνεύματος); de manera que no es posible que se genere una voz sin tono (φωνὴν γενέσθαι χωρὶς τόνου)<sup>18</sup>.

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 ἀναρῶς / 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

<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup> –μέλος– y el movimiento corporal –κίνησις σωματική–)<sup>20</sup>; 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”<sup>21</sup>.

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 producción<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> II 9, p. 6,15 ss.

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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 postaristoxénica<sup>23</sup>, hay que tener en cuenta que se desenvuelve en una época en que la música y la poesía se van distanciando cada vez más<sup>24</sup>. Aristides Quintiliano, en la línea de Aristóxeno, distingue también los tres *rhythmizόμενα* 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, quien<sup>25</sup> compara explícitamente el lenguaje con la música y el análisis de aquél a partir de sus unidades mínimas (γράμματα) 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 (άρμονίαι). Aristóteles<sup>26</sup> reconoce también la correspondencia entre los dos constituyentes mínimos de ambos sistemas: las letras (los fonemas) del habla y las dísis 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”: “Hablaemos de tiempo “no compuesto” (ἄσυνθετον) con los ojos puestos en la práctica de la ritmopea (πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν 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” (ἄσυνθετος); pero si esa magnitud es ocupada por varias notas o sílabas o gestos (señal), ese tiempo será llamado “compuesto” (σύνθετος)” (*Elem. rhytm.* II 14, p. 8,22 ss. Otro tanto en II 15, p. 10,10 ss. Pearson).

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> De ahí la separación progresiva entre los *musici-rhythmici* y los *metrici*. 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.

<sup>25</sup> *Filebo* 17 a ss.

<sup>26</sup> *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 (ἡ [κίνησις] κατὰ τόπον καθ’ ἣν ὀξύ τε καὶ βαρὺ γίγνεται). Pero no es igual la especie (la forma: εἶδος) de uno y otro movimiento”<sup>27</sup>.

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)<sup>28</sup>.

“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, ἥ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματική). En el movimiento continuo (συνεχῆ) les parece a los sentidos que la voz recorre un cierto espacio sin pararse en ningún punto (μηδαμοῦ ἵσταμένη)... al menos según la impresión de los sentidos<sup>29</sup>, sino que se mueve sin interrupción hasta el silencio (συνεχῶς μέχρι σιωπῆς). En el otro movimiento, que llaman interválico (διαστηματική), parece que la voz se mueve de la manera contraria: durante su recorrido se detiene en una altura tonal (διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾷ 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 (ἵσταμένη 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

<sup>27</sup> *Elem. harm.* I 3,5 ss.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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 investigación<sup>30</sup> 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 ἑμμελῇ 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 (συνεχῇ); 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 (συνεχῇ λογικὴν εἶναί φαμεν), 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' ᾄδειν).

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)<sup>31</sup>.

**(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 (ὅσῳ γὰρ ἂν μᾶλλον ἐκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἐστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσούτῳ 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 λογικὴ τίς ἐστιν 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

<sup>30</sup> La de la física del sonido. Aristóximo, al considerar esto irrelevante para la armónica, adopta una posición diferente de la de los pitagóricos y platónicos.

<sup>31</sup> 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 contraje 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 libre<sup>1</sup>.

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 sufijación 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 cómica<sup>2</sup>.

## 2. CABALLOS

2.1. La palabra que designa al caballo<sup>3</sup>, 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 humanos<sup>4</sup>. Hay aún otro uso metafórico, conocido también en

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

<sup>2</sup> 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 (inédita) 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).

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 grande<sup>5</sup>.

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 varón<sup>6</sup>; 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

<sup>5</sup> ἵππον· τὸ μῶριον καὶ τὸ τῆς γυναικὸς καὶ τοῦ ἀνδρός. καὶ τὸν μέγαν θαλάσσιον ἰχθύν

<sup>6</sup> De esa postura hay frecuentes representaciones gráficas en la cerámica, de las que probablemente la más conocida es un oinochoé 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, 1991<sup>2</sup>, 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 vulva<sup>7</sup> y sugiere que Hesiquio (en ι 845) se confunde con las referencias a la mujer lujuriosa que comparan con las yeguas Aristóteles y Eliano<sup>8</sup>. 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 tipo<sup>9</sup>, 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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> En el mismo sentido cabría mencionar la entrada de la *Suda* mencionada *supra* (δ 1164) y la glosa de Hesiquio (ι 809) ἱππίσκος· 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 κέλῃς 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, sexual<sup>10</sup>.

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 conjunto<sup>11</sup>.

– 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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 pasajes<sup>12</sup>; 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 amigas 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 Daehle<sup>13</sup>, 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 obsceno<sup>14</sup>; por último, Vetta<sup>15</sup> 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 κρόνπιπος. Mis dudas se refieren a dos puntos: en primer lugar, si se trata de un nombre común o de un nombre propio<sup>16</sup>, 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

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *Aristophane V. L'Assemblée des femmes, Ploutos*, Paris 1972.

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

<sup>15</sup> M. Vetta, *Le donne all' assemblea*, Milano 1998<sup>3</sup>.

<sup>16</sup> 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 verso<sup>17</sup> 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*<sup>18</sup>.

2.3. Como parte de nombres propios de persona encontramos ἵππος en nombres reales atestiguados epigráficamente<sup>19</sup>, 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 padre<sup>20</sup>. 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 hipomanía<sup>21</sup>.

– 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

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

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 2000<sup>5</sup> [ad 283]).

<sup>21</sup> 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 Daehle<sup>22</sup>; 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 histórico<sup>23</sup>.

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 personajes<sup>24</sup>.

– En el v. 1027 de la misma pieza se le llama a Lámaco, el rival de Diceópolis, Λαμαχίππιον, “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.

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

<sup>23</sup> 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 Alcibiades (VI 53 ss.) y el golpe de estado oligárquico del 411 a.C. (VIII 61 ss.) dan pruebas de ese mismo sentir.

<sup>24</sup> 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 Hipónico en Hipocino (o Hipobino) en *Ranas* 429, que comentaremos al final, y la presencia en el v. 370 de *Lisistrata* del nombre Rodipa, ‘Ροδίπη, entre los miembros del coro de viejas. El nombre no está atestiguado epigráficamente, aunque sí un ‘Ροδίπος, del que aquel puede representar la forma femenina<sup>25</sup>. 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 erótico<sup>26</sup>. 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 ‘Ροδίπη 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 Escapípides (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 ‘Ιθακήσιος que precede al nombre inventado), ya que la escena parodia la fuga de Odiseo de la cueva de Polifemo<sup>27</sup>.

### 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,

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

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

<sup>27</sup> 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 metafórica<sup>28</sup>.

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 homosexual<sup>29</sup>; 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 sujeto<sup>30</sup>.

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.

<sup>28</sup> 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.

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

<sup>30</sup> 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 Cimón<sup>31</sup>, 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 Eire<sup>32</sup> 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

<sup>31</sup> Cf. Plutarco, *Cimón* 15; Ateneo, 589e y Andócides 4.33.

<sup>32</sup> 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(p)o. Basándose en esta noticia<sup>33</sup>, 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”<sup>34</sup>, a los políticos.

3.1.3. Tres ejemplos tenemos de προσκινεῖν, todos ellos en voz media, *Paz* 902, *Lisistrata* 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 (ῥ?) y Coulon y Platnauer se limitan a enviar un *confer* a *Lisistrata* 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 comedias<sup>35</sup>. Los escolios señalan la referencia al coito y Vetta se limita a señalar el paralelo con los versos de *Lisistrata* recién citados.

3.2. Sólo un nombre propio, aparte de Hipocino, formado mediante κινεῖν tenemos en las comedias, Cinesias de Peónidas (*Lisistrata* 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 nombre<sup>36</sup>. Los escolios sugieren que ese poeta ditirámico es el protagonista de esta escena, algo

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

<sup>34</sup> τοὺς κινουμένους· τοὺς πορνευομένους, dice el escolio.

<sup>35</sup> Cf., entre muchos, los vv. 258-60 de esa misma comedia.

<sup>36</sup> 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 Hipias 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 fonéticas<sup>37</sup> 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*<sup>38</sup> 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.

<sup>37</sup> *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 (*Developpment 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.

<sup>38</sup> 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 Sternbach<sup>39</sup>, que parte de una simple interversión de -νίκου 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”:

<sup>39</sup> 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 mencionada<sup>40</sup>.

La asociación del primer elemento del compuesto con el tamaño y la cantidad se hace en algún testimonio equiparándolo con ἵππόπορνος, una palabra poco usual pero que aparece en el v. 19 de la *Theophoroumene* 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 πολλαχοῦ ἐπὶ τοῦ μεγάλου λαμβάνουσιν· ἵππόπορνε y menos explícitamente el de *Nubes*, 1070: ἵποβῖνος (*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: ἵππόβοτον· μεγάλόβοτον..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 ἵππόπορνον porque está esquilmando a un incauto mozalbete; la segunda cita a la ἵππόπορνος 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 ἵππόπορνος) 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 ἵποκίνου, en genitivo, y por tratarse de un compuesto de segundo elemento verbal su nominativo podría ser ἵππόκινος proparoxítono (así, aun con la forma ἵπόβινος, aparece en Bally y LSJ), o ἵποκῖνος properispómeno (la segunda iota es larga).

La cuestión es decisiva, pues en este tipo de compuestos la fuerza semántica recae en el elemento acentuado<sup>41</sup>, pero a la hora de decidir hay que tener en cuenta que si la forma correcta fuera la proparoxítone, no cabría achacarla al cumplimiento

<sup>40</sup> 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”.

<sup>41</sup> 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, 1974<sup>2</sup>, pp. 192, ss.

de la ley de Vendryes, ya que dicha norma no funciona en ático hasta después de Aristófanes<sup>42</sup>. Hay que apoyarse, pues, en posibles paralelos y en la significación que el compuesto alcanzaría con una u otra acentuación.

El paralelo de ἵππόπορνος 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”<sup>43</sup>. 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 ἵππόνικος 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 Hiponico 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.

<sup>42</sup> 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*, Paris, 1972, p. 292 y el esolío al v. 697 de *Las tesmoforias*.

<sup>43</sup> El *Telameto* (Σεβίνο) 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 homérica<sup>1</sup>. Una potencia natural, como es el viento, divinizada y antropomorfizada en la persona de Éolo acoge a Odiseo en su paradisíaca isla flotante.

Αἰολος, es el nombre griego *Aiwoles*, presente en micénico, *aworo*<sup>2</sup> y *a<sub>3</sub>woreusi*<sup>3</sup>. Aura Jorro considera que *aworeusi* sería una posible lectura de KN Ws 1707... y, en tal caso, podría interpretarse \*ΑἰΦολεῦσι 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 Αἰολος como “rasch sich bewegend”, “el que se mueve con rapidez”<sup>4</sup>.

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* (δᾶινυνται: v. 9) acompañados de música todo el día (vv. 9-10). El verbo δᾶινυμι –constatable ya en *Iliada* I– es símbolo homérico de la felicidad, tanto divina como humana<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> En KN ch 896 cf. A. Heubeck, *Commento Odissea*, Milano, 1998<sup>7</sup>, p. 219; F. Aura Jorro, *Diccionario Micénico*, Madrid, 1999, vol. I, p.142.

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

<sup>4</sup> Göttingen, 1982, p. 233.

<sup>5</sup> 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* (μῆνα δὲ πάντα φιλεῖ με: 10, 14 *cf.* χρὴ ξείνον παρρόντα 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 Céfito (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*<sup>6</sup> 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”:<sup>7</sup> a) odre: ἄσκον v. 19; b) cordón brillante de plata: μέρμηθι φαεινῇ ἀργυρῇ v. 23-24; c) el viento en sí, en su personificación y fenómeno; d) bronce: χάλκεον, v. 4; e) la isla flotante: v. 3: πλωτῇ 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: κακῇ ἀνέμοιο θύελλῃ; i) maldición / rechazo (vv. 72-75); j) los números doce, seis, nueve y diez, y un mes (treinta días, ¿una luna?)

Para Reinhold Strömberg<sup>8</sup> 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-

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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, 1986<sup>11</sup>, pp. 110-113.

<sup>8</sup> *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 Australia<sup>9</sup>. 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 magia<sup>10</sup>. 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”<sup>11</sup>. 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 Polífemo –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 esquema<sup>12</sup>, 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 θάσσον, ἐλέγχιστε ζώντων·  
οὐ γάρ μοι θέμις ἐστὶ κομιζέμεν οὐδ' ἀποπέμπειν  
ἄνδρα τόν, ὅς κε θεοῖσιν ἀπέχθεται μακάρεσσιν.  
ἔρρ', ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπεχθόμενος τόδ' ἰκάνεις.”  
ὥς εἰπὼν ἀπέπεμπε δόμων βαρέα στενάχοντα.

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

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

<sup>11</sup> Cf. *loc. cit.*, p. 223.

<sup>12</sup> 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. θάσσον: 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 αἰδώς<sup>13</sup> → ἐλέγχω: “injuriar, censurar, inculpar”; sinónimo de (κατ)αίσχύνω y ἀτιμάω, precisamente dos de las acciones que nunca se deben al ξείνος, 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 ἀπέχθεται 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 κομίζω<sup>14</sup>, (“cuidar, acoger, hospedar”, sinónimo de φιλέω<sup>15</sup>, de ξενίζω así como de δέχομαι) y ἀποπέμπω (“despedir, enviar, proveer”; con sent. neg. “despachar, echar”), directamente relacionados con ξενίζω, además del verbo ἱκάνω<sup>16</sup>, en el v. 75. La *despedida*, ἀποπέμπω, es, precisamente, uno de los aspectos menos desarrollados en Homero en contraposición con el saludo<sup>17</sup> 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

<sup>13</sup> Cf. H.W. Norheider s.v. ἐλέγχιστος, en *Lfgre* col. 523-524.

<sup>14</sup> Cf. H. W. Nordheider, s.v. κομέω, κομίζω, en *Lfgre*, col. 1478-1480.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Cf. R. Führer, s. v. ἱκάνω (ἱκνέομαι), en *Lfgre*, (1989) col. 1167-1182.

<sup>17</sup> 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 ἐνδυκέως ἀπεπέμπομεν, para indicar una de las características de la hospitalidad homérica: “amablemente<sup>18</sup> 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 hospitalidad<sup>19</sup>

La expresión οὐ θέμις ἐστὶ en forma positiva ἢ θέμις ἐστὶ 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*<sup>20</sup> religiosamente su negativa a *acoger y proveer* a Odiseo. La expresión ἢ θέμις ἐστὶ, de profunda raigambre religiosa, puede traducirse: “como es costumbre; como está permitido; como está mandado”<sup>21</sup>. 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 intollerancia 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 contraposición<sup>22</sup>.

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 Teoclímeno (*Od* 15, 222 ss.). En la conducta de Éolo hacia su huésped inesperado no parece hallarse aquí

<sup>18</sup> “La acogida al huésped se caracteriza también con tres adverbios, uno de modo como ἐνδυκέως, 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.

<sup>19</sup> 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...

<sup>20</sup> 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.

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

<sup>22</sup> Cf. H. Morier, *La psychologie des styles*, Genève, 1959, p. 199.

ninguna compasión, ἔλεος, (*mit-leiden*)<sup>23</sup> 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.                          |                  |

<sup>23</sup> 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 εὑρημα, 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 complexión 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. Joly<sup>1</sup> y el magnífico comentario de Ieronymus Mercurialis<sup>2</sup>.

Llama la atención el cuarto libro del tratado, que lleva el título alternativo de *Sobre los ensueños*<sup>3</sup>. 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 macrocosmos<sup>4</sup> 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 (εὑρημα) que consiste en la prodiagnosis o diagnóstico precoz. Pero,

<sup>1</sup> *Recherches sur le traité pseudos-hippocratique du Régime*, Paris 1960.

<sup>2</sup> *De arte et gymnastica*, Ventiis IVNTAS MDLXXIII.

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

<sup>4</sup> 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 Crotona<sup>5</sup>, 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 balbuceos 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 Platón<sup>6</sup> 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

<sup>5</sup> Aecio V 14, 1; Clemente, *Strom.* VI 16.

<sup>6</sup> 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 Galeno<sup>7</sup> 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 Aristóteles<sup>8</sup>, 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 Platón<sup>9</sup> 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

<sup>7</sup> Galeno, *De Virt. Physic.*; Cicerón, *De Orat.* 32, 128.

<sup>8</sup> Arist., *Nub.* 360 ss.

<sup>9</sup> 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.

Platón<sup>10</sup> 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 ἀλίνδης. La ἀλίνδης 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 remover*”, y en la página 246-D de su tratado explica los múltiples efectos que tiene para la salud.

Por Aristófanes sabemos que el verbo ἀλινδέομαι 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 ἀλινδήθρα, 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 ἁλίνδης.

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 griegas<sup>1</sup>. 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 Menecles, 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 Menecles 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

---

<sup>1</sup> 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. Kearn, *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 efébica, pertenecientes a la corporación llamada *agela*, en un juramento en el que prometen lealtad a Drero y a su aliada Cnoso 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 tradición<sup>2</sup>. 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 persona<sup>3</sup>. 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 Atridas<sup>4</sup>. Este Minos

<sup>2</sup> 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, 1966<sup>2</sup>, 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.

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

<sup>4</sup> 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 Cnoso debió asumir el nombre y los honores de sus predecesores cretenses. Ello nos lleva a aceptar la solución adoptada por el Cronista de Paros<sup>5</sup>, 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 antiguas<sup>6</sup>.

En Creta a Minos se le atribuye, según las antiguas tradiciones, la fundación de las ciudades de Cnoso, Festo y Cidonia<sup>7</sup>. En Cnoso la imagen de Minos aparece representada en las monedas de época clásica y helenística, y en las de época clásica aparece además la leyenda ΜΙΝΩΣ<sup>8</sup>, 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.<sup>9</sup>.

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 ciudad<sup>10</sup>. 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 Tegeates<sup>11</sup>, es el héroe epónimo fundador de la ciudad cretense de Gortina<sup>12</sup>, 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

<sup>5</sup> *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.

<sup>6</sup> Cf. Plutarco, *Teseo* 20.8; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* 4.60.

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

<sup>8</sup> Véase *ICret.I*, VIII, p.55 (con bibliografía).

<sup>9</sup> *ICret.III*, IV, N.38.15. Véase además *ibid.*, N.37.19.

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

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

<sup>12</sup> 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 ciudad<sup>13</sup>.

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 demostrado<sup>14</sup>, 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 Itano<sup>15</sup>. 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 efesos 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 esposa<sup>16</sup>. 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 algunos<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Véase R. F. Willetts, *op.cit.*, pp.153-155.

<sup>15</sup> Véase Esteban de Bizancio, s.v. *Ἰτανος*.

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

<sup>17</sup> Véase *ICret.III*, IV, p.76 (con bibliografía).



Cidón, héroe epónimo fundador de la ciudad de Cidonia, era hijo –según una tradición cretense<sup>18</sup>– 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 Aptera<sup>19</sup>. Ha de considerarse que Cidón aparece probablemente, como algunos han sugerido<sup>20</sup>, 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 niño<sup>21</sup>. 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 nombre<sup>22</sup>. 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 trípode<sup>23</sup>, 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 prometido<sup>24</sup>. La imagen del héroe Áptero, representado como un hombre armado, quizá ha de ser reconocida, como se ha pensado<sup>25</sup>, 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 Heracles<sup>26</sup>, y según otra versión, es uno de los hijos del propio Heracles<sup>27</sup>. Pues bien, Festo es considerado el fundador de la ciudad cretense del mismo

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> Partenio de Nicea, *Sufrimientos de amor* 35.

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

<sup>21</sup> Cf., por ejemplo, R. F. Willetts, *op.cit.*, p.44.

<sup>22</sup> Véase Esteban de Bizancio, s.v. Ὀαξος, 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).

<sup>23</sup> Véase *ICret.* II, V, p. 47 (con bibliografía).

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

<sup>25</sup> Véase *ICret.* II, III, p.13 (con bibliografía).

<sup>26</sup> Véase Esteban de Bizancio, s.v. Φαιστός.

<sup>27</sup> 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 Festo<sup>28</sup>, 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 Quersoneso<sup>29</sup>, 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 publicada<sup>30</sup>. 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 parte<sup>31</sup>, y situado en un lugar de la frontera entre las ciudades cretenses de Cnoso y Tiliso denominado *Acharna*<sup>32</sup>, 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 Argos<sup>33</sup>. 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 *θυοσία* y en ella participaba un coro en un programa de cantos y danzas encaminado a realzar la solemnidad de la reunión<sup>34</sup>. 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 Homero<sup>35</sup>.

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-*

<sup>28</sup> Véase *ICret.I*, XXIII, p. 270.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Véase *DGE*, s.v.

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

<sup>33</sup> *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 Tyllissos*, Amsterdam, 1948.

<sup>34</sup> *Cf.* W. Vollgraff, *op.cit.*, pp. 76-79.

<sup>35</sup> *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 recientes<sup>36</sup> 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 ἱδρυμαι 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 (πολισσοῦχος).

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 Atridas<sup>37</sup> y pertenecen por tanto a la generación de los héroes de la guerra de Troya<sup>38</sup>. 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 cretense<sup>39</sup>.

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

<sup>36</sup> Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica* 5.79.4 y *AP* 7.322.

<sup>37</sup> *Iliada* 2.645-652.

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

<sup>39</sup> 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 ἰατρός, 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 Atenas<sup>40</sup>.

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 pueblo<sup>41</sup> (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 Aptera ha sido descubierto por la arqueóloga griega V. Niniou-Kindeli un *heroon* con unos pilares dedicados a héroes de la ciudad<sup>42</sup>. 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 *hêrôs*, *hêrôine* y *hêrôis* 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, *hêrôs*) y de Axos (*ICret.II*, V, N.39.5 y 45.4, *hêrôis*).

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> Véase A. Martínez Fernández-V. Niniou-Kindeli, "Inscripciones del *heroon* de Aptera, 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 griega<sup>1</sup>, a su presencia en la literatura canaria<sup>2</sup> y al complicado tema de su genealogía<sup>3</sup>. 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 específicos<sup>4</sup>. Que su poder e influencia se ejerce sobre todas las criaturas vivien-

---

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 Espelosin (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 estudiosos<sup>5</sup>. Los verbos de los que Eros es sujeto como exponente de su poderío suelen ser *dámnemi*, *damázo*, *damnáō*, *nikáo*, *biáio*, *kratéo*, *anankázo*, *árcho*, *lygízo*, etc. En esta actividad se le suele calificar como *týrannos*<sup>6</sup>, *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 (*glykín 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 Citerea 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 homérico<sup>7</sup>. 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.<sup>8</sup>. 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 (*lysimelēs*) 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-lysimelēs* 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)<sup>9</sup>.

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*, 525-544<sup>10</sup>, sin olvidar otros pasajes menos conocidos como *Traq.*, 438-444, *Hipól.*, 1269-1274, y los *Fragmentos* 136, 269 y 431 de Eurípides<sup>11</sup>. Nuestro tópico tiene asimismo una fugaz aparición en la comedia, como puede comprobarse en los fragmentos 235 y 449 de Menandro<sup>12</sup>.

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

<sup>7</sup> Cf. M<sup>a</sup> 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’eloge d’Aphrodite (Sophocle, 941 Radt)”, en E. Machin (ed.), *Sophocle: le texte, les personnages*, Provence, 1993, pp. 125-131.

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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 bronceo 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)<sup>13</sup>. Como muestra de esta literatura himnica 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

<sup>13</sup> 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 simposiaca<sup>14</sup> 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 Ares<sup>15</sup>. 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 Afrodisias (s. I. d.C.), *Quéreas y Calirroe*, 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 ocupa<sup>16</sup>. En la

<sup>14</sup> 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.

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

<sup>16</sup> 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 *dámnemi*, *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 Platón<sup>17</sup>. En Nono 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 Peek<sup>18</sup>, además de los ocho de *pandamátor* y de los diez del femenino *pandamáteira*. El masculino *pandamátor*, fuera de Nono, 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 *Dionisiacas* 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

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

<sup>18</sup> 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 divinidad<sup>19</sup>. 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

<sup>19</sup> 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 (*sympanta 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 Borja<sup>20</sup>. 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.”

<sup>20</sup> 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 τύχην σὰς...  
Kariotakis

El primer estásimo del *Cíclope* v. 96 ss. dramatiza una escena, habitual en el drama satírico, una escena de mercado, contrato o intercambio<sup>1</sup>. 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 presentación<sup>2</sup>, parodia en gran medida del episodio homérico<sup>3</sup>, 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 cuevas<sup>4</sup>, no conocen la forma civilizada de la ciudad<sup>5</sup>, son nómadas<sup>6</sup>, desconocen la agricultura, viven de una primitiva ganadería que les proporciona leche, carne y queso<sup>7</sup>, ignoran el vino (Βρομίτου πῶμα)<sup>8</sup>; es una tierra, en suma, bárbara desconocedora de las danzas dionisiacas<sup>9</sup>, ignorante de las leyes de hospitalidad. Los cíclopes son, en suma, antropófagos<sup>10</sup>.

---

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

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

<sup>2</sup> Vv. 102-112.

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

<sup>4</sup> V. 118

<sup>5</sup> V. 118

<sup>6</sup> V. 119

<sup>7</sup> Vv. 121-22

<sup>8</sup> Vv. 123-24

<sup>9</sup> V. 124

<sup>10</sup> Vv. 125-28.

En tales circunstancias es poco lo que Sileno puede ofrecer a Ulises, cuando éste le demanda víveres<sup>11</sup> (σῖτον). Todo lo más que puede ofrecerle es carne, leche y queso<sup>12</sup>.

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 muestre ya que φῶς γὰρ ἐμπολήμασιν πρέπει<sup>13</sup>: “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 vino<sup>14</sup>, proposición aceptada con entusiasmo por Sileno que repite la misma fórmula de encarecimiento que ya había utilizado Ulises: Ulises v. 133 σῖτον, οὗ σπανίζομεν = Sileno v. 139 (vino) οὗ 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 consigo<sup>15</sup>. 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:

ὃδ' ἄσκός, ὃς κεύθει νιν, ὥς 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”<sup>16</sup>

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 ἡδεῖάν τ' ἐμοί

“hermosa y dulce fuente me has descrito”

<sup>11</sup> V. 133

<sup>12</sup> Vv. 134-36

<sup>13</sup> V. 137

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> V. 144.

<sup>16</sup> 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 ἄσκοῦ 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.

Murray<sup>17</sup> propuso, en su edición, leer:

Ulises: ναί (*extra metrum*)

δις γὰρ τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ 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* ξν, *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 ξν, 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 Blumental 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 Ussher<sup>18</sup> que edita:

<sup>17</sup> G. Murray, *Euripidis Fabulae*, O.C.T., t. I 1966<sup>12</sup>.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 13.

Νῶ δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ

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

J. Duchemin<sup>19</sup> en su comentario al pasaje recuerda que la presencia de νοί puede ser aceptada como respuesta a una afirmación negativa, remitiendo a algunos pasajes donde efectivamente νοί parece desempeñar esa función, ciertamente extraña en griego<sup>20</sup>.

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 νοί de Ulises. Diggle<sup>21</sup> edita, en consecuencia,

V. 146 οὔτος μὲν οὐδ' ἄν τὴν γνάθον πλήσειέ μου<sup>22</sup>

<Οδυ> .....

<Σιλ.> .....

<Οδυ> νοί· δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ

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

De mantenerse el δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ 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)?<sup>23</sup>. 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:

<sup>19</sup> Euripide. *Le Cyclope*, Paris, 1945, p. 81 s.

<sup>20</sup> Plat., *Repúb.* 407b; *Eutidem.* 279c; Aristófanes, *Caballeros* 338: οὐκ αὖ μ' ἑάσεις; -Μὰ Δία -Νοί μὰ Δία.

<sup>21</sup> Euripidis *fabulae*, O.C.T. t. 1, 1984.

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

<sup>23</sup> V. 149.



βούλῃ 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 Duchemin<sup>24</sup> 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”<sup>25</sup>.

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

δῖς καὶ δεκάκις πῶμ’ ὅσον ἂν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῇ

“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 comerciales<sup>26</sup>.

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 huele Sileno, no podrá ya abstenerse de comprarlo.

<sup>24</sup> *Op.cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>26</sup> *Vid.Usher, op.cit*, p. 62 s.

v. 153 Sileno: ....παπαιάξ, ὡς καλὴν ὀσμὴν ἔχει

Uliſes: εἶδες γὰρ αὐτήν;

Sileno: οὐ μὰ Δί, ἀλλ' ὀσφραίνομαι

“– ¡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 πὰρ νηϊ τε μένειν καὶ νῆα ἐρυσθαι·  
αὐτὰρ ἐγὼ κρίνας ἐτάρων δυοκαίδεκ' ἀρίστους  
βῆν' ἀτὰρ αἶγεον ἄσκον ἔχον μέλανος οἶνοιο,  
ἡδέος, ὃν μοι δῶκε Μάρων, Εὐάνθεος υἱός,  
ἱρεὺς Ἀπόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβεβήκει,  
οὔνεκά μιν σὺν παιδί περισχόμεθ' ἡδὲ γυναικὶ  
ἄζόμενος.....

..... αὐτὰρ ἔπειτα  
οἶνον ἐν ἀμφιφορεῦσι δώδεκα πᾶσιν ἀφύσσας,  
ἡδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν· οὐδέ τις αὐτόν  
ἡεῖδη δμῶων οὐδ' ἀμφιπόλων ἐνὶ οἴκῳ,  
ἀλλ' αὐτὸς ἄλοχός τε φίλη ταμίη τε μί' οἷη.  
τὸν δ' ὅτε πίνοιεν μελιηδέα οἶνον ἐρυθρόν,  
ἐν δέπας ἐμπλήσας ὕδατος ἀνὰ εἴκοσι  
μέτρα χεῦ', ὁδμή δ' ἡδεῖα ἀπὸ κρητήρος ὁδῶδει,  
θεσπεσίη· τότ' ἄν οὐ τοι ἀποσχέσθαι φίλον ᾔην.  
τοῦ φέρον ἐμπλήσας ἄσκον μέγαν, ἐν δὲ καὶ ᾔα  
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 dispensera.  
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 saco”<sup>27</sup>.

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 beberlo<sup>28</sup>.

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 Dioniso<sup>29</sup>.

Conviene tener presente los epítetos con que se califica el prodigioso vino de Marón, ἡδύς, μελιθήδης, 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 mojarse 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 20<sup>30</sup>, 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 ὃν πᾶμ’ ὅσον ἄν ἐξ ἀσκοῦ ῥυῇ

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

ΗΔΙΣΤΟΝΟΝΠΙΩΜΟΣΟΝΑΝΕΞΑΣΚΟΥΡΥΗ

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

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

<sup>29</sup> Vid. Duchemin, *op.cit.*, p. 81 s.

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

Una lectura itacista de la  $\eta$  de  $\eta\delta\iota\sigma\tau\omicron\nu$  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 *Cíclope* 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 importancia<sup>31</sup>.

Leído y copiado erróneamente como  $\iota\delta\iota\sigma\tau\omicron\nu\ \omicron\nu\ \pi\hat{\omega}\mu'$ ,  $\delta\omicron\sigma\omicron\nu\ \alpha\nu\ \epsilon\zeta\ \alpha\sigma\kappa\omicron\upsilon\ \rho\upsilon\eta\eta$ , se pudo rehacer el ininteligible verso como:

Ναί. δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκού ρυῆ

suponiendo la adición de la primera sílaba  $\nu\alpha$  y reinterpretando  $\delta\iota\sigma\tau\omicron\nu\omicron\nu$  como  $\delta\iota\sigma\tau\omicron\sigma\omicron\nu$  lo que resulta bastante satisfactorio desde el punto de vista paleográfico.

---

<sup>31</sup> 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 hombre<sup>1</sup>–, que mucho tiempo anduvo errante por el ponto cuyo nombre, por el momento, prefiere callar. El deliberado anonimato del héroe, como ha sostenido Fenik<sup>2</sup>, 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 definitiva<sup>3</sup>, acerca del último héroe de la guerra de Troya cuyo regreso aún no se había cumplido. En opinión de Heubeck<sup>4</sup>, 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 controversia<sup>5</sup>, en el sentido de que Homero

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

<sup>2</sup> *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, 1974, pp. 5-60.

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

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

<sup>5</sup> 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 *Mnesteroфонία*. 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 omnisciente<sup>6</sup>. En ocasiones, el poeta juega con humor<sup>7</sup> 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 suyos<sup>8</sup>, 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 éstos<sup>9</sup>.

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

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

<sup>7</sup> 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.J.F. De Jong, “The Subjective Style in Odysseus’ Wanderings”, *CQ* 42:1, 1992, pp. 1-11.

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

<sup>9</sup> 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 cólera<sup>10</sup> 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 intuiera 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*, *Phaiaikes* y *Mnesterói*. 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 *hyperphialoi*, “*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

<sup>10</sup> 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 pretendientes<sup>11</sup>. Esta triple tropa de jóvenes adalides (compañeros/ feacios/ pretendientes), en singular *ringkomposition* estructural<sup>12</sup>, 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 atención<sup>13</sup> 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 historia<sup>14</sup>, 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 compañeros<sup>15</sup>. 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> B. Loudon, “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.

<sup>13</sup> S.E. Bassett, “The Proems of the Iliad and Odyssey”, *AJPh* 44, 1923, p. 341; S. West, “An Alternative *Nostos* 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.

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

<sup>15</sup> 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 Egiptio 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 (Egiptio/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 Egiptio 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 familiar<sup>16</sup>.

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 Lestrígones, 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 respectivamente<sup>17</sup>. 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 Lestrígones 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

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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 hechos<sup>18</sup>, 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 oportunas<sup>19</sup>.

Ya Stanford<sup>20</sup> 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 revisión<sup>21</sup>. 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 regreso<sup>22</sup>. 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

<sup>18</sup> O. Tsarakis, *op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, 1968<sup>2</sup>, pp. 44, 66-79.

<sup>21</sup> 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 VIII<sup>e</sup> siècle av. J.C.”, en R. Hodot, ed., *La koiné grecque antique, IV: Les koinés littéraires*, Paris, 2001, pp. 9-19.

<sup>22</sup> 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 despidió 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 héroe<sup>23</sup>, 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 desconocidos<sup>24</sup>. La *Odisea*, por el contrario, ofrece un tratamiento diferente de los caracteres menores<sup>25</sup>, 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 Priámda Ántifo, que

---

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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".

<sup>25</sup> 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. 40<sup>26</sup>); 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)<sup>27</sup>; 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

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

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

<sup>28</sup> *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)<sup>28</sup>. 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 Maravillas<sup>29</sup> 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 abrigan 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 aguardaba<sup>30</sup>; 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

<sup>29</sup> 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 Odyssey*,...

<sup>30</sup> 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*<sup>31</sup>. 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

<sup>31</sup> 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 Lestrígonos, 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 antihéroes<sup>32</sup>. 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

---

<sup>32</sup> 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 Odiseo<sup>33</sup>. 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 Odiseo<sup>34</sup> 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 él<sup>35</sup>. Como asevera Odiseo, el muchacho carecía de las mínimas cualidades guerreras<sup>36</sup>, 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 bufón<sup>37</sup> 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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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.

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

<sup>37</sup> 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 universal<sup>38</sup>, es la genial creación de un poeta que fue el primero en dar protagonismo a la gente corriente<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 Succesors: 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”<sup>1</sup>. 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 explana, 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 Riba<sup>2</sup>, 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 esternutat al que deia? / I si era la mort pels pretendents, que es complia, / per tots, que ni un esquivés la mort i les parques?”

---

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

<sup>2</sup> *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"<sup>3</sup>. 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 prolíx 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 prendeasi 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'Eustaci<sup>4</sup>. També Leopardi se'n feia eco, invocant l'autoritat d'Aristòtil (*Problem.* 33,6) com ja havia fet el bisbe de Tessalònica.

<sup>3</sup> 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. Díaz-Plaja, vol. IV, *Siglos XVIII y XIX*, primera parte, Barcelona, 1953, pp. 26-27.

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

La *Suda* (ε 2869 Adler) defineix l'esternut κεφαλῆς αἰσθησις, 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 disigs, 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”<sup>5</sup>. 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 Egipci 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

<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup>, 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*<sup>7</sup>.

Els dos versos 541-542, que contenen l'esternut, comencen amb el dàctil formular ὥς φάτο, el subjecte essent-ne Penèlope, que com sabem acaba d'imprecar la mort de tots els pretendents, i continuen Τελέμαχος δὲ μέγ' ἔπαρεν, 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'n<sup>8</sup>. 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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 (οἱ 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 aconsegueixi, “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'aconsegueixi 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", ἐφῆκεν) 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"<sup>9</sup>. 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 sembra 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 addueixo 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, Ctesip<sup>10</sup>. Telèmac reproba a continuació l'agressió de Ctesip (vs. 301 ss.); el seu hoste, Teoclimen, interpreta el riure imparable i induït pels déus dels pretendents (vs. 351 ss.) com a presagi que la nit és imminent en què

<sup>9</sup> M. van der Valk, "The formulaic character of Homeric poetry", *AC* 35, 1966, p. 228.

<sup>10</sup> 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, Antínous, a un capteniment violent; ha fet sortir aquesta violència d'Antínous, que l'ha colpit. Fins els altres pretendents avisen Antínous 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 Antínous, 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'Antínous. 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 penses” (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 casa<sup>11</sup>. 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-

<sup>11</sup> 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 Ἀπόλλων*; 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 ocasions<sup>12</sup>. Un escoli a *Il. II* 333<sup>13</sup> senyalava que, en sentit propi, *κονάβος* 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

<sup>12</sup> 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*”.

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

fulgor del bronze” de les armes dels guerrers<sup>14</sup>. 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 lloc<sup>15</sup> 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 demostrar<sup>16</sup>. 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 aedes<sup>17</sup>– 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)<sup>18</sup>.

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).

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

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

<sup>16</sup> G. A. Ludwig, *Scholia in Homeri Odysseae a 1-309 auctiora et emendatiora*, Königsberg, 1888-1890.

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

<sup>18</sup> 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: χαῖρεν δὲ κληδόνι) 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, κληδόνι 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'avet 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'Ulisses<sup>19</sup>. 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.

---

<sup>19</sup> 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. BIOGRAFÍA<sup>1</sup>

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.	

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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 poema<sup>3</sup>.

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 Fortunato<sup>4</sup>. 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.

---

<sup>2</sup> 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’.

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

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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 Ribera<sup>6</sup>, 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:

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 succussivo condonas carmina nobis  Tempore, sed longa carmina digna mora.  Te licet aeterni divina scientia verbi  Vendicet et iuris non sinat esse tui,  Ne tamen invideas tantae tibi nomina famae,  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 Fonseca 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 Vilches<sup>7</sup> sino

<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup>          Mi sat erit minimis Epigrammata pingere chartis,          aut Culicem aut Aetnae flammas ignesve Vesevi,          latratus Hecubae subitos 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 amnem, 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 destrucción<sup>9</sup>, o la hambuna y las crueles y tristes desgracias que sufrió España o la repentina destrucción de mi patria, el desbordamiento del amenazante Alana<sup>10</sup>, 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’.

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 1552<sup>11</sup>, 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 publicación<sup>12</sup>.

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-

<sup>11</sup> *Chronici rerum memorabilium Hispaniae...*, tomus prior, autore Joanne Vasaeo Brugensi, humaniorum literarum in Salmaticensi accademia professore, Salmanticae 1552.

<sup>12</sup> También dedica nuestro humanista un extenso panegírico (fols. lv-lvii) y un epigrama (lxxx-lxxxi) 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”<sup>13</sup>.

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”<sup>14</sup>. 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 romana<sup>15</sup>. 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 Manuzio<sup>16</sup>. 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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Cf. N. Antonio, *Bibliotheca*, t. I, p. 616.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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 murciano<sup>17</sup>: *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 Canelles<sup>18</sup>. 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

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

<sup>18</sup> 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 Balsamo<sup>19</sup>. Me limitaré a señalar algunos hechos y a poner de manifiesto ciertas dudas que se suscitan del cotejo de ambas:

<sup>19</sup> 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, *Bibliografia*, 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 manuscrito<sup>20</sup>.

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 cristianos<sup>21</sup>, 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 tipógrafo<sup>22</sup>. 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
<p>Invitas pietate patris sacer ire Gregori  <b>Quam</b> domini <b>Toronis</b> pascis <b>honore</b> greges.  <b>Quo</b> sacer Antistes meritis Martinus opimis          Quas prius obtinuit, has tibi <b>credit</b> oves.          Nunc quoque per caulas et <b>florida</b> 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 <b>mandatum et missile</b> verbo,          Et coniuratus sum <b>tibi</b> pollicitus.          Vir <b>bonitate</b> placens et pastor <b>pascis</b> amator,          Foederis ob studium <b>sis</b> venerande precor.          Vos quoque sed <b>geniti proprie</b> venerando salutant          Ast ego <b>commendor</b> quaeso beate pater.</p>	<p>Invitas pietate patris sacer ire Gregori,  <b>Qua</b> Domini <b>Turonis</b> pascis <b>amore</b> greges.  <b>Qua</b> sacer Antistes meritis Martinus opimis,          Quas prius obtinuit, has tibi <b>cessit</b> oves.          Nunc quoque per caulas et <b>flore</b>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 <b>mandato et missibile</b> verbo,          Et coniuratus sum <b>sibi</b> pollicitus.          Vir <b>bonitatem</b> placens et pastor <b>pacis</b> amator,          Foederis ob studium <b>sic</b> venerande precor.          Vos quoque sed <b>genitae propriae</b> venerando salutant          Ast ego <b>commender</b> quaeso beate pater.</p>

<sup>20</sup> *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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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 ὄχρετο χώραν;

KO. οὐκ ἀκουσας; ἄγων νιν ἐπ' Ἀλφεὸν ὄχρετο Μίλων.

BA. καὶ πόκα τῆνος ἔλαιον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀπῶπει;

KO. φαντί νιν Ἡρακλῆι 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 míticos<sup>1</sup>. 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 atletas<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> Cf. PMG 509.

<sup>2</sup> 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 ἐρίζειν con dativo de persona y acusativo de cosa<sup>3</sup> 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 glotonería<sup>4</sup>, 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 sorpresivo añadido de la propia madre como cita de autoridad<sup>5</sup>.

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 Μίλῳ, ἐπεὶ μέμνηται αὐτοῦ, ἀλλ' ἔστι πολὺ νεώτερος, εἶγε ὁ Μίλων τῇν ξ' πάλην νικᾷ παίδων, ὁ Θεόκριτος δὲ, ὥσπερ ἔδειξαμεν κατὰ τὴν ρκδ' Ὀλυμπιάδα ἤκμαζεν<sup>6</sup>. Y Gow tampoco cree que la presencia de este nombre entre las *dramatis personae* del *Id.* 4 signifique forzosamente

<sup>3</sup> Cf. *Il.* 9. 389, *Od.* 5. 213.

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

<sup>5</sup> 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 ἂν εἴη <b>πατὴρ τοῦ Αἰγῶνος), con los sátiros y Panes para resaltar su carácter sumamente libidinoso (vv. 62 s.): εἶ γ', ὠνθρῶπε φιλοῖφα. τό τοι γένος ἢ Σατυρίσκοις / ἐγγύθεν ἢ Πάνεσσι κακοκνάμοισιν ἐρίσδει. Estos versos finales indudablemente remedan, con fino humor, el motivo de la rivalidad con personajes míticos esbozado por Coridón en el v. 8.

<sup>6</sup> Schol. Theoc. 4 *arg.* c.

que el ambiente en él descrito pertenezca a la época arcaica<sup>7</sup>. 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 lobos<sup>8</sup>. 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 κραταιῶν<sup>9</sup>. 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 homónimos<sup>10</sup>, a otro βουκόλος, el etolio Titormo, sobre todo porque la anécdota, relatada por Eliano<sup>11</sup>, 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 echándosela 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,

<sup>7</sup> 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”.

<sup>8</sup> Schol. Theoc. 4. 6c: ἔβρωθη δὲ (sc. Μίλων) ὑπὸ κυνῶν. Paus. 6. 14. 8: καὶ ἐχόμενος ὁ Μίλων ὑπὸ τοῦ ξύλου λύκοις ἐγίνετο εὖρημα.

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Ael. *VH.* 12. 22.

μη τοῦτον Ἡρακλῆ ἡμῖν ἕτερον ἔσπειρας; ἐντεῦθεν ῥηθῆναι λέγουσι τὴν παροιμίαν “ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς”<sup>12</sup>. 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”.

Reitzenstein<sup>13</sup> 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: Τίτορμός τε ὁ Αἰτωλὸς διηριστήσατο αὐτῷ βόυν, ὡς ἱστορεῖ ὁ Αἰτωλὸς Ἀλέξανδρος<sup>14</sup>. 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 autor<sup>15</sup>. 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 Etolia<sup>16</sup>. 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 etolio<sup>17</sup>. 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 Αἰγων 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 sentido<sup>18</sup>. De ser así, quedaría aún mejor resaltada una de las características esenciales de Egón,

<sup>12</sup> Ael. *V.H.* 12. 22. 21-25.

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

<sup>14</sup> Ath. 10. 412 F (=Alex. Aet., fr. 11 Powell).

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

<sup>16</sup> Cf. Hdt. 6. 127. 2.

<sup>17</sup> Cf. Reitzenstein (1893: 230 s.).

<sup>18</sup> 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 ἔτι 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 Egón<sup>19</sup>. 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 Βουθοίνας<sup>20</sup>. Allí nuestro héroe despiezó y engulló un buey que estaba uncido al carro de un boyero, lo cual provocó los airados insultos del campesino<sup>21</sup>. 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 Tiodamante<sup>22</sup>.

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· ἓνα δὲ κτίλον ἢ παχὺν ἄρνα  
αἰτεῖ καὶ πάντως ἐν θύοις ἐκλέγεται. -  
” Ἀλλὰ λύκοις εἶργει.”- Τί δὲ τὸ πλεόν, εἰ τὸ φυλαχθὲν  
ὀλλυται εἴτε λύκοις εἴθ' ὑπὸ τοῦ φύλακος;

<sup>19</sup> 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”.

<sup>20</sup> Cf. Call. frs. 22-23 Pf.

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

<sup>22</sup> 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 alledaña compite en la recepción de ofrendas<sup>23</sup>. 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 Antípato 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” (ὄρων 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 φήγιος κολοσσός que, en realidad, representa al tirintio λειοντοπάλης (*AP.* 9. 237. 5-6): Χαίροις, Ἀλκείδα δαμαληφάγε, καὶ τάδε φρούρει / αὖλῃα κῆξ 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 contexto<sup>24</sup>, 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 Egón<sup>25</sup>. Las mismas son positivamente valoradas desde la ingenuidad consustancial al carácter de Coridón<sup>26</sup>. No debe extrañar, por consiguiente, que éste enumere, en su particular ἐγκώμιον de Crotona, proezas relativas al atleta Egón. *Id.* 4. 32-37:

<sup>23</sup> 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”.

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

<sup>25</sup> 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.); Latimore (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”).

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

αἰνέω τάν τε Κρότωνα -‘Καλὰ πόλις ἃ τε Ζάκυνθος ...’-  
καὶ τὸ ποταῶν τὸ Λακίνιον, ἄπερ ὁ πύκτας  
Αἶγων ὀγδῶκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.  
τηνεὶ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ’ ὤρεος ἄγε πιάξας  
τάς ὀπλᾶς 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 hartamente improbable que estas supuestas hazañas de Egón tuvieran tanta relevancia en lo que debiera ser un panegírico de Crotona<sup>27</sup>. 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 siracusano<sup>28</sup>, 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, ὧ τάλαν Αἶγων,  
εἰς Ἀίδαν, ὅκα καὶ τὸ κακῶς ἡράσσαο νίκας,  
χὰ σῦριγξ εὐρώτι 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 moho 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 Ateneo<sup>29</sup>: 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, / ὥμοις δὲ κτήνος τὸ πελώριον ὥς νέον ἄρνα / ἤνεγκεν δι’ ὅλης κοῦφᾳ 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

<sup>27</sup> Gow (1950: II 84).

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

<sup>29</sup> 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 ἐδαΐσατό 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, ὥς φησιν ὁ Ἱεραπολίτης Θεόδωρος ἐν τοῖς περὶ ἀγώνων, ἦσθε μνάς κρεῶν εἴκοσι καὶ τοσαύτας ἄρτων οἶνου τε τρεῖς χοᾶς ἔπινεν. 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 Egón<sup>30</sup>.

Ahora bien, el vaquero, con su afición al boxeo, se ha convertido en un nuevo Heracles “zampatorios”. 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 manifiesto<sup>31</sup>. 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 αἰγες ἐμὶν φίλαι, ὅσον ἀπέσβης). La vacada siente, en palabras ahora de Coridón, un fuerte πόθος por el amo ausente (12 ταῖ δαμάλαι δ' αὐτὸν

<sup>30</sup> 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 Ἀστυάνακτος ἱστορούμενα. φασὶ γὰρ τοῦτον Ἰσθμια νικήσαντα καὶ οἰκοὶ παραγενόμενον ἐκ τῆς ἰδίας ἀγέλης τοῦ μεγίστου λαβέσθαι βοὸς τῆς χηλῆς καὶ μὴ ἀνείναι, ἕως ὁ ταῦρος ἐλευθερῶν τὸ σῶμα τῇ βίᾳ κατέλιπε τὴν ὅπλην ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ.

<sup>31</sup> 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 ἄφαντος... ὦχετο) y, sobre todo, como una amenaza para la propia vida campestre.



μυκώμεναι 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)<sup>32</sup>. 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 Lawall<sup>33</sup>. La inapetencia de los animales, denunciada por el propio Coridón (v. 14), parece un síntoma evidente de anormalidad en la vida campestre<sup>34</sup>; 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 tiempo<sup>35</sup>. 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 apacentará 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*<sup>36</sup>, 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 teocríteo de la contienda amebea<sup>37</sup>. 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

<sup>32</sup> 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.

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

<sup>34</sup> En [Mosc.] 3. 23 s. (καὶ αἱ βόες αἱ ποτὶ ταύροις / πλαζόμεναι γοάοντι καὶ οὐκ ἐθέλονται νέμεσθαι) esta inapetencia será la prueba tangible del fin del mundo bucólico tras la muerte del poeta Bión.

<sup>35</sup> Como ya sagazmente apunta Vox (1985: 174).

<sup>36</sup> Ott (1969: 46).

<sup>37</sup> 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 agónicas. 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 corderos<sup>38</sup>. 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 ἀμέλγεις;) 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 κῆμὲ φυλάσσει), deja entrever el tono de este διαλέγεσθαι ἀμοιβαίῳ<sup>39</sup>. 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

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 Férrez, 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*<sup>1</sup>, 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 popular<sup>2</sup>. 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 ἀλυστίας* y *Περὶ ἀταραξίας*, que el *Catálogo* menciona con los números 172 y 179<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> “Plutarchos”, *RE* cols. 850-851.

<sup>3</sup> El fragmento dice: Σοφὸν ἔοικε χρῆμα τὸ τῆς ἡσυχίας πρὸς τ' ἄλλα καὶ εἰς ἐπιστήμην καὶ φρονήσεως μελέτην· λέγω δ' οὐ τὴν καπηλικὴν καὶ ἀγοραίαν, ἀλλὰ τὴν μεγάλην, ἥτις ἑξομοιοῖ θεῶν αὐτὴν ἀναλαβόντα. αἱ μὲν γὰρ ἐν ταῖς πόλεσι καὶ τοῖς τῶν ἀνθρώπων ὄχλοις γινόμεναι μελέται γυμνάζουσι τὴν λεγομένην δριμύτητα, παυνουργίαν 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, ἡθοποῖος ἀγαθὴ καὶ πλάττει καὶ μετεθύνει τῶν ἀνδρῶν τὰς ψυχάς. οὐδὲν γὰρ αὐταῖς ἐμπόδιόν ἐστι τῆς αὐξήσεως, οὐδὲ πρὸς πολλὰ καὶ μικρὰ νόμιμα προσπταίουσιν· κάμπτονται ἡεὐθὺ, καθάπερ αἱ ταῖς πόλεσιν ἐναπειλημμέναι ψυχαί· ἀλλ' ἐν ἀέρι καθαρῶ καὶ τὰ πολλὰ ἔξω διαιτῶμεναι τῶν ἀνθρώπων ἀνίαςιν ὀρθαὶ καὶ πετοφυοῦσιν, ἀρδόμεναι τῷ διαυγεστάτῳ τε καὶ λειοτάτῳ ρεύματι τῆς ἡσυχίας, ἐν ᾧ τὰ τε μαθήματα τοῦ νοῦ θεωριδέστερα καὶ καθαρώτερον ὄρα. διὰ τοῦτο τοὶ καὶ τῶν θεῶν τὰ ἱερά, ὅσα ἐκ τοῦ ἀρχαίου πάλαι νενόμισται, τοῖς ἐρημοτάτοις χωρίοις <ἐνὶ δρυσιν> οἱ πρῶτοι, μάλιστα δὲ Μουσῶν τε καὶ Πανὸς καὶ Νυμφῶν καὶ Ἀπόλλωνος καὶ ὅσοι μουσικῆς ἡγεμόνες θεοὶ, διακρίναντες, ὡς οἶμαι, τὰς παιδείας ἡ κατὰ τῶν ἐν ταῖς πόλεσι δεινῶν τε καὶ μιαρῶν τινῶν.

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 paralelos<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>, la calma (γαλήνη)<sup>6</sup>, el ocio (σχολή)<sup>7</sup> y el silencio (σιωπή)<sup>8</sup>. 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 mansedumbre<sup>9</sup>. 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* 101B<sup>10</sup>. 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 δῆμος. Así, se opone a la στάσις y es sinónimo de ὁμόνοια, el fin último al que debe tender el buen gobernante<sup>11</sup>. 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

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

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

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

<sup>7</sup> Cf. p. ej., 270B.

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

<sup>9</sup> 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 capiendi ex inimicis utilitate* 90E y *De cohibenda ira* 455C y 456E.

<sup>10</sup> Ποῦ τοίνυν τὸ ἡδὺ τῆς κακίας ἐστίν, εἰ μηδαμῶ τὸ ἀμέριμνον καὶ τὸ ἄλυπον μὴδ' αὐτάρκεια μὴδ' ἀταραξία μὴδ' ἡσυχία;

<sup>11</sup> 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 (πρότης), la serenidad (γαλήνη) y la sabiduría (σοφία) de este gobernante<sup>12</sup>, 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 divinidad<sup>13</sup>. 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 hijos<sup>14</sup>. 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 teóricos<sup>15</sup>, 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 πολλή καὶ διατριβή 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 Alcibiades (*Vida de Alcibiades* 38, 3) le llevó a no soportar bien el vivir inactivo y con tranquilidad (ἀπραγμόνως ζῆν καὶ μεθ’ ἡσυχίας) cuando fue desterrado<sup>16</sup>.

Habitualmente la tranquilidad se convierte en el tipo de vida conveniente para el anciano<sup>17</sup>; explícitamente lo dice Plutarco en la *Comparación entre Cimón y Lúculo* 1: “el

<sup>12</sup> Num. 20, 3-4.

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

<sup>14</sup> Aem. 6, 8: τὸ λοιπὸν ἡσυχίαν εἶχε, τῶν ἱερῶν ἐπιμελούμενος, καὶ τοὺς παῖδας ἀσκῶν τὴν μὲν ἐπιχώριον παιδείαν καὶ πατριον ὥσπερ αὐτὸς ἥσκητο.

<sup>15</sup> Cf. p. ej. *De capienda ex inimicis utilitate* 53B.

<sup>16</sup> Recordemos que Alcibiades “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).

<sup>17</sup> 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”<sup>18</sup>. 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 filosofía<sup>19</sup>. 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*<sup>20</sup>, 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<sup>21</sup>. Esta aparente con-

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

<sup>19</sup> 4. 3 δὲ ὅμοιο μετενεγκάμενος τὸν βίον ἐκ τῆς ἀγορᾶς καὶ τῆς πολιτείας ἐν ἡσυχίᾳ μετὰ φιλοσοφίας καταζῆν.

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

<sup>21</sup> 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 estoicismo<sup>22</sup>.

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 filosófica<sup>23</sup>, 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 sýn্থetos* o “vida mixta” del que tradicionalmente se ha considerado a Plutarco un representante<sup>24</sup>, 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 cuestión<sup>25</sup>, 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 *ἀρετὶς βίου* y la jerarquía de los géneros de vida no aparece como un dogma cerrado, tal y como parece deducirse

---

conlleve 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”, *Eikasmós*, 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.

<sup>22</sup> *Plutarque et le stoïcisme*, París 1969, p. 355.

<sup>23</sup> 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.

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

<sup>25</sup> “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 *μη 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 (*καπηλικήν καὶ ἀγοραίαν*). Esta última, según ya señaló Wilhelm<sup>26</sup>, 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 muchedumbres<sup>27</sup>. 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*

<sup>26</sup> “Art. cit”, p. 408.

<sup>27</sup> 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 ὥς τὴν Ἀφροδίτην ὁ Ἰππόλυτος ἄπωθεν ἀγνὸς ὧν 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)<sup>28</sup> y se asocia con frecuencia con la habilidad (δεινότης) en la palabra<sup>29</sup> 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)<sup>30</sup>. 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 (οἷον ὑπὸ μαγείρων τῶν ἐν ταῖς πόλεσι χρεῖων διαπεποικιλμένους) 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,

<sup>28</sup> 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 Días* frag. 25 Sandbach.

<sup>29</sup> Cf. p. ej., Ant. 25, 3: τὴν ἐν τοῖς λόγοις δεινότητα καὶ πανουργίαν.

<sup>30</sup> Cf. también Lyc. 7 πανούργος καὶ σοφιστής.

en su afán teórico, más que a los fenómenos celestes, según le reprende cierta esclavitud. 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 *téchnai* 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 Plutarco<sup>31</sup>. La retirada de la vida terrena del sabio, la φνγή, 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 (δικαίον καὶ ὅσιον 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-

<sup>31</sup> 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 educativo<sup>1</sup>. Quizá,

---

<sup>1</sup> 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 ἐπιδείξαι ὥς διδασκτόν ἐστιν ἡ ἀρετή, μὴ φθονήσης ἀλλ' ἐπιδείξον.

Ἄλλ', ὦ Σώκρατες, ἔφη, οὐ φθονήσω· ἀλλὰ πότερον ὑμῖν, ὥς πρεσβύτερος νεωτέροις, μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξιέλθων;

Πολλοὶ οὖν αὐτῷ ὑπέλαβον τῶν παρακαθημένων ὁποτέρως 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 γῇ κεράννυνται. ἐπειδὴ δ' ἄγειν αὐτὰ πρὸς φῶς ἐμελλον, προσέταξαν Προμηθεὶ καὶ Ἐπιμηθεὶ κοσμήσαι τε καὶ νεῖμαι δυνάμεις ἐκάστοις ὥς πρέπει. Προμηθεὶα δὲ παραιτεῖται Ἐπιμηθεὺς αὐτὸς νεῖμαι, Ἐπίμητος δὲ μου, ἔφη, ἐπίσκεψαι· καὶ οὕτω πείσας νέμει. νέμων δὲ τοῖς μὲν ἰσχὺν ἀνευ τάχους προσῆπτεν, τοὺς δ' ἀσθενεστέρους τάχει ἐκόσμει· τοὺς δὲ ὥπλιζε, τοῖς δ' ὅπλον διδοὺς φύσιν ἄλλην τιν' αὐτοῖς ἐμηχανᾶτο δύναμιν εἰς σωτηρίαν. ἃ μὲν γὰρ αὐτῶν σμικρότητι ἡμιπσχεν, πτηνὸν φυγὴν ἢ κατὰγειον οἴκησιν ἐνεμεν· ἃ δὲ ἠὔξε μεγέθει, τῷδε αὐτῷ αὐτὰ ἐσώζεν· καὶ ἄλλα οὕτως ἐπανισῶν ἐνεμεν. ταῦτα δὲ ἐμηχανᾶτο εὐλάβειαν ἔχων μὴ τι γένος αἰστωθεῖν· ἐπειδὴ δὲ αὐτοῖς ἀλληλοφθοριῶν διαφυγὰς ἐπῆρκεσε, πρὸς τὰς ἐκ Διὸς ὥρας εὐμάρειαν ἐμηχανᾶτο ἀμφιεννὺς αὐτὰ πυκναῖς τε θριξίν καὶ στερεοῖς δέρμασιν, ἱκανοῖς μὲν ἀμύναι χειμῶνα, δυνατοῖς δὲ καὶ καύματα, καὶ εἰς εὐνὰς ἰοῦσιν ὅπως ὑπάρχει τὰ αὐτὰ ταῦτα στρωμνὴ οἰκεία τε καὶ αὐτοφύης ἐκάστω... ἅτε δὴ σοφὸς ὢν ὁ Ἐπιμηθεὺς ἔλαθεν αὐτὸν καταναλῶσας τὰς δυνάμεις εἰς τὰ ἄλογα· λοιπὸν δὴ ἀκόσμητον ἔτι αὐτῷ ἦν τὸ ἀνθρώπων γένος, καὶ ἠπόρει ὅτι χρῆσταιτο. ἀποροῦντι δὲ αὐτῷ ἔρχεται Προμηθεὺς ἐπισκεψόμενος τὴν νομὴν, καὶ ὁρᾷ τὰ μὲν ἄλλα ζῶα ἐμμελῶς πάντων ἔχοντα, τὸν δὲ ἄνθρωπον γυμνόν τε καὶ ἀνυπόδητον καὶ ἀστρωτον καὶ ἄοπλον· ἦδη δὲ καὶ ἡ εἰμαρμένη ἡμέρα παρῆν, ἐν ἣ ἔδει καὶ ἄνθρωπον 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 αὐτὰ 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 διεξελθών, “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 εὖροι, κλέπτει Ἡφαίστου καὶ Ἀθηναίως τὴν ἐντεχνον σοφίαν σὺν πυρί -ἀμήχανον γάρ ἦν ἀνευ πυρὸς αὐτὴν κτητὴν τῷ ἢ χρησίμῃ γενέσθαι- καὶ οὕτω δὴ δωρεῖται ἀνθρώπῳ. τὴν μὲν οὖν περὶ τὸν βίον σοφίαν ἀνθρώπος ταύτῃ ἔσχευεν, τὴν δὲ πολιτικὴν οὐκ εἶχεν· ἦν γάρ παρὰ τῷ Δίῳ. τῷ δὲ Προμηθεΐ εἰς μὲν τὴν ἀκρόπολιν τὴν τοῦ Διὸς οἴκησιν οὐκέτι ἐνεχώρει εἰσελθεῖν -πρὸς δὲ καὶ αἱ Διὸς φυλακαὶ φοβεραὶ ἦσαν- εἰς δὲ τὸ τῆς Ἀθηναίως καὶ Ἡφαίστου οἴκημα τὸ κοινόν, ἐν ᾧ ἐφιλοτεχνεῖτην, λαθὼν εἰσέρχεται, καὶ κλέψας τὴν τε ἔμπυρον τέχνην τὴν τοῦ Ἡφαίστου καὶ τὴν ἄλλην τὴν τῆς Ἀθηναίως δίδωσιν ἀνθρώπῳ, καὶ ἐκ τούτου εὐπορία μὲν ἀνθρώπῳ τοῦ βίου γίγνεται, Προμηθεῖα δὲ δι' Ἐπιμηθεῖα ὕστερον, ἥπερ λέγεται, κλοπῆς δίκη μετήλθεν. Ἐπειδὴ δὲ ὁ ἀνθρώπος θείας μετέσχε μοίρας, πρῶτον μὲν διὰ τὴν τοῦ θεοῦ συγγένειαν ζῶν μόνον θεοὺς ἐνόμισεν, καὶ ἐπεχείρει βωμοὺς τε ἰδρῦεσθαι καὶ ἀγάλματα θεῶν· ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηρθρώσατο τῇ τέχνῃ, καὶ.... ἐζήτουν δὲ ἀθροίζεσθαι καὶ σῶζεσθαι 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, Ἑρμῆν πέμπει ἄγοντα εἰς ἀνθρώπους αἰδῶ τε καὶ δίκην, ἵν' εἰεν πόλεων κόσμοι τε καὶ δεσμοὶ φιλίας συναγωγοί. ἐρωτᾷ οὖν Ἑρμῆς Δία τίνα οὖν τρόπον δοίῃ δίκην καὶ αἰδῶ ἀνθρώποις; Ἰότερον ὥς 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 ὥς 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”, *ἄθάνατοι 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, ἐπανισῶν...εὐλάβειαν ἔχων μή 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 ἐντεχνον 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”, ὥς 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 διεξελθών*. 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”, *διδακτόν 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: *ὥς πρεσβύτερος νεωτέρους, 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* (*κοσμήσαι*), “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.

*αἰδώς*, “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 *Moir*a, 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 ella<sup>1</sup>. 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 orden<sup>2</sup>.

---

\* 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 tragedia<sup>3</sup>. 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 atenienses<sup>4</sup>. Se trata de una caracterización muy negativa,

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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) 1984<sup>3</sup>, 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*<sup>5</sup>; 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 ocultos<sup>6</sup>; desmedida en su odio, acude en petición de ayuda a su padre, haciendo que el rey de Esparta intervenga en un problema conyugal<sup>7</sup>; 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> También más tarde, en la exposición de la situación a 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.

<sup>7</sup> 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 ella<sup>8</sup>; 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 situación<sup>9</sup>.

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 terminado<sup>10</sup>, 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 Hermíone<sup>11</sup> 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 tienda<sup>12</sup>. Se han observado las concomitancias de esta escena con

<sup>8</sup> Remitimos al trabajo ya citado de Ramos Jurado.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Para el patetismo del *kommos*, remitimos a los comentarios de W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublin 1966<sup>2</sup> (1ª ed. 1926) pp. 64 ss. y de Di Benedetto, *Sófocle*, Florencia 1988<sup>2</sup>, 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 Fedra<sup>13</sup>. 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 bárbara<sup>14</sup>.

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.

<sup>13</sup> 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 Priamo, recordándole que incluso Níobe comió a pesar del dolor por la muerte de sus hijos.

<sup>14</sup> Sobre los monólogos de Eurípides, cf. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995; sigue siendo útil el ya citado trabajo de Schädewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*.

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 situación<sup>15</sup> 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 nodriza<sup>16</sup>; 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, conocedora 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. 802<sup>17</sup>, 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,

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Mientras Fedra dice, vv. 243 s.: μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν, / αἰδοῦμεθα 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 στήρνα / καλύπτειν πέπλοις; ¿Por qué he de cubrirme el pecho con el peplo?

<sup>17</sup> 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' Ερεχθεῖδαν.



ἐγνώκε πράξασ' οὐ καλῶς, y antes en 805, συννοίᾳ)<sup>18</sup>, 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' ἐρημωθεῖσα 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 amorosos<sup>19</sup>, 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 situación<sup>20</sup>, 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)<sup>21</sup>, y Hermíone le da la razón: aquella será sabia, pero ha de morir, v. 245, σοφὴ σοφὴ σύ· κατθανεῖν δ' ὅμως σε δεῖ<sup>22</sup>. 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-

<sup>18</sup> En el conocimiento profundo de las acciones insiste Di Benedetto en “La tragicità del conoscere”, pp. 197 s.

<sup>19</sup> 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”.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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*.

<sup>22</sup> 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 esticomitía 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)<sup>23</sup>.

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, ἰὼ 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 καταικιῇ;	828
τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδῃσαι πέπλους	832
<i>Niña, ¿qué vas a hacer? ¿Afeárs 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 ἀμφιφανῇ καὶ ἄκρυπτα), que es lo que teme, δαίας τόλμας, por lo que termina el par estrófico con

ὦ κατάρατος ἐγὼ κατά-	
ρατος ἀνθρώποις.	
<i>Maldita, maldita yo para los seres humanos</i> <sup>24</sup>	

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>	

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> 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 πυρὸς 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 Argos<sup>25</sup>. La métrica es acorde a esta acumulación de recursos expresivos para la manifestación de sufrimiento intenso: ritmo docmiaco muy dominante con unos pocos yambos y anapestos, ritmos que con frecuencia se combinan con el docmio<sup>26</sup>.

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 estrófica<sup>27</sup>, 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”<sup>28</sup>. Y en efecto, en el pasaje de Eurípides que nos ocupa, el personaje entona un canto en ritmo docmiaco, 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:

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Para esta estructura y sus causas son esclarecedoras las indicaciones de Wilamowitz en *Aischylos Interpretationen*, Berlín 1914, pp. 69-73.

<sup>28</sup> A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge University Press 1968<sup>2</sup>, aquí p. 111.

ὦ παῖ, τὸ λίαν οὐτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα, 866

ὄτ' εἰς γυναιῖκα Τρωάδ' ἐξημάρτανες,

οὐτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν

*Niña, ni alabé aquel exceso, cuando faltaste contra la mujer troyana, ni tampoco el de ahora, ese miedo tuyo, que sientes en demasía*

Eurípides, como señalaba Dale, ha compuesto numerosos lamentos experimentando con innovaciones musicales en el marco del ritmo docmiaco; pasajes en los que los personajes se enfrentan a un gran sufrimiento, sea por el reconocimiento de un acto de terribles consecuencias o por el inminente acontecer de otro de las mismas características. Paradigmático es el caso de *Hipólito* en el que tras la esticomitía en la que la nodriza consigue arrancar de Fedra la declaración sobre la causa de su enfermedad y en trímetros yámbicos se lamenta de la terrible revelación, entona el coro un breve canto, 362-72, en responsión con 669-79, en boca de Fedra cuando Hipólito sale de escena tras su largo discurso contra las mujeres y después de amenazar con informar a su padre, antístrofa a la que seguirán intervenciones de coro y Fedra durante las cuales la heroína, ya recuperada de la impresión, toma la decisión de llevar a cabo su decisión de suicidarse, pero ahora arrastrando a otro. Coro y Fedra entonan su respectivo canto tras dos revelaciones terribles, en ambos se lamentan del destino de Fedra, al que no se ve salida, y ambos están compuestos en docmios con mezcla de formas yámbicas. También docmios, con hipodocmios y trímetros yámbicos intercalados, entonan en diálogo coro y Teseo cuando se abren las puertas y aparece el cadáver de Fedra (811-84), lamento ante la terrible visión; y de nuevo el coro entona docmios, combinados con ritmos eolios y dactilo-epitritos, en 1268-82, cuando se ha anunciado el accidente de Hipólito, un canto al poder de Afrodita, causante de las muertes.

En cada uno de estos cuatro pasajes los personajes terminan de conocer una nueva desgracia, mientras que en *Medea* 1251-92 el coro canta el último estásimo cuando Medea entra en casa a matar a los hijos, cuando la muerte de los niños ya es irremediable, hasta el punto que en la estrofa del segundo par los niños intervienen desde dentro<sup>29</sup>; es éste un canto de gran patetismo, en el que el coro se enfrenta a la terrible situación de saber que son ineludibles esas muertes, las más terribles imaginables, y no puede hacer nada. En la misma línea podría señalarse el uso de docmios en *Troyanas* en el diálogo epirremático entre Taltibio y Hécuba (235-91) o en la monodia de Casandra (308-40), que pretende ser un canto nupcial, pero de unas bodas que la profetisa sabe que no se realizarán<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Los niños intervienen en trímetros yámbicos, que en la antístrofa son interpretados por el coro.

<sup>30</sup> Los metros propios de composiciones nupciales, como el gliconio o el ferecracio, se relegan a las escasas fórmulas propias de epitalamios (322-24 = 338-40), mientras que predomina el docmio combinado con secuencias yámbicas.

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 Eurípides<sup>31</sup>. Como señala Dale, “The dochmiac is peculiarly 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 prosaico<sup>32</sup>. 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”<sup>33</sup>. 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 patética<sup>34</sup>. Para algunos la finalidad de la agitación del personaje es provocar una expectativa de mayores males que será truncada por la llegada liberadora

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pp. 113 s.

<sup>33</sup> *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.

<sup>34</sup> 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 Orestes<sup>35</sup>. 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. 849<sup>36</sup>, 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”<sup>37</sup>. Acorde con esta opinión, Schadewaldt manifiesta más adelante que Hermíone ha experimentado un cambio inesperado de actitud<sup>38</sup>; 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 ateniense<sup>39</sup>. 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 belicistas<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> 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”.

<sup>36</sup> Edición y traducción de L. Méridier, *Euripide II, Hippolyte. Andromache. Hécube*, París 1927.

<sup>37</sup> W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlín-Zürich-Dublin 1966 (1ª ed. 1926), p. 152.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 172: “In der Andromache setzt der zweite Teil des Stückes, in dem Hermíone für eine Weile Hauptperson wird, mit einem unerwarteten Umschlagen ihres Zornes in Furcht und Reue ein”.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 Alcibiades, 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 negativa<sup>41</sup>. 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”<sup>42</sup>. Con él y con Méridier vemos una buscada exageración en contraste con la situación objetiva. Eurípides quiere mostrar la falta de moderación de Hermione 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 Hermione 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 Hermione soporte humillaciones por amor, como incluso le dice al propio Pirro:

---

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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 une 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)<sup>43</sup>

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 Píades sabemos de su final:

Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,  
 Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber. (acto V, escena V)

Como la Fedra senecana, pero sin el largo discurso que aquella pronuncia<sup>44</sup>, 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*.

<sup>43</sup> Utilizamos la edición de *Andromaque* de Hachette (París 1948), colección *Les Grands Écrivains de la France*.

<sup>44</sup> 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 Osuna<sup>1</sup>, 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 negativa<sup>2</sup>; años más tarde, sin embargo, fue llevado a la imprenta<sup>3</sup>.

La obra<sup>4</sup> consiste, como reza el título, en una “Paráfrasi y traducción de Anacreonte según el original griego con declaración de lugares dificultosos”<sup>5</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *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. Blecua, *Francisco de Quevedo, Obra poética*, v. IV, Madrid, 1981, pp. 249-344; citamos por ella con “Blecua”.

<sup>4</sup> Comienza con la Vida de Anacreonte (Blecua 249-254), una Dedicatoria a Don Pedro Girón (255) y los elogios de L. Tribaldo de Toledo, Jerónimo Ramírez y Vicente Espinel (256-258).

<sup>5</sup> Esta parte, que constituye la obra propiamente dicha, se encuentra en Blecua 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 Anacreonte<sup>6</sup>, los cuales gozaron de enorme fama desde su aparición y de duradera influencia<sup>7</sup>. Quevedo partió, pues, del trabajo de Estienne<sup>8</sup>. Éste

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 ἔνεστι καλῇ; 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 *Anacrón 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.

edita<sup>9</sup> cincuenta y cinco odas de Anacreonte<sup>10</sup> (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)<sup>11</sup> 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 lengua<sup>12</sup>. Desde luego, desde la óptica que contemplaba la obra tenía razón Flores Canseco en su censura<sup>13</sup> 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 libertades<sup>14</sup>; 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,

<sup>9</sup> Describimos la edición de 1556, por la que citaremos; hemos utilizado el ejemplar Madrid BN 2-50506.

<sup>10</sup> La correspondencia de estas con las odas del *corpus* conocido como *Anacreontea* 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 [2<sup>10</sup>], 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.

<sup>11</sup> “Henr. Stephani Observationes in Anacreontis carmina” –con numeración seguida sin indicar a qué oda pertenecen–; las preceden y clausuran unas palabras al lector.

<sup>12</sup> 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 Blecua).

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 Hispanismo 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 latín<sup>15</sup>. Para las odas no traducidas por Estienne<sup>16</sup> contaba con la versión de Helia Andrea<sup>17</sup>, que había traducido las cincuenta y cinco de la edición *stephaniana*<sup>18</sup>. Por tanto, sus palabras son ciertas. Quevedo cita asimismo la traducción latina de Eilhard Lubin<sup>19</sup> y la francesa de Remy Belleau<sup>20</sup>, las cuales seguían directa o indirectamente el texto de Estienne.

En fin, es cierto que en el *Anacreón* no vemos a un helenista<sup>21</sup> 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 poemas<sup>22</sup>, 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

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> *Eilhardvs Lubinvs. Anacreontis (...) qvae restant carmina*, Rostochii (Rostock), 1597. Quevedo menciona la traducción en comentario a odas 5 y 40 (cf. Blecua 274 y 319).

<sup>20</sup> *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).

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup>.

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”<sup>24</sup>). 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 obra<sup>25</sup>.

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 aciertos<sup>26</sup>.

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 Quevedo<sup>27</sup>; 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 odas<sup>28</sup> que anota

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Es la primera traducción, aunque la de Esteban de Villegas llegó, la primera, a la imprenta.

<sup>25</sup> 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.”.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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 siete<sup>29</sup>: 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 Jenarco<sup>30</sup>.

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 omisiones<sup>31</sup>, a los mismos au-

<sup>29</sup> 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<sup>ra</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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 otros<sup>32</sup>, 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 32<sup>33</sup>; 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,	éstos, y luego otros mil	15
y no estimemos en nada	y otros cientos me da blanda;	
los invidiosos rumores	y tras éstos otros mil,	
de los viejos que nos cansan.	y otros ciento; y cuando hayan	
Pueden nacer y morir	5 confundido los millares	
los soles; mas si la escasa	la cuenta con esta traza,	20
luz nuestra muere, jamás	confusos los mezclaremos,	
vuelve a arder en viva llama.	sin saber en qué fin paran,	
Perpetua noche dormimos,	y sin que ningún malsín	
y así, antes que la Parca	10 invidie gloria tan alta:	
de las prisiones del cuerpo	que no nos podrá ofender,	25
desciña con llanto el alma,	aunque más malicia traiga,	
dame mil besos y ciento	pues sólo sabe que hay besos;	
luego, y con mil acompaña	pero cuántos, no lo alcanza.	

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.	10
las soporíferas yerbas entre el Oráculo ardiente de Amón pobre de grandeza y el monumento sagrado de Bato antiguo; o quisiera	15	Tantos besos solamente 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. V A 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 (...)”<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> 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 “mal-sín”<sup>35</sup> (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 poemas<sup>36</sup>.

En más ocasiones encontramos a Ovidio<sup>37</sup>, que sí estaba en Estienne. Quevedo traduce los textos ovidianos que Estienne aporta en su comentario a la oda primera<sup>38</sup>; 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 13<sup>39</sup>, 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 46<sup>40</sup>. Se trata de Ov., *ars* 275-280, versos que amplían, dice Quevedo, lo que sobre el poder del dinero leemos en Prop. 3, 13; Ovidio<sup>41</sup> le sirve, desde luego, para insistir en que las mujeres prefieren a los ricos,

---

respectivamente, en *Catvllvs et in evm Commentariivs 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).

<sup>35</sup> Leemos en S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona 1998 (1987<sup>1</sup>), 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”.

<sup>36</sup> Quevedo era un excelente conocedor de Catulo, aunque entre sus “lectores” no lo incluya J.H. Gaisser (*Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, 1993).

<sup>37</sup> Al ser mayor el número de citas nos limitaremos a reproducir alguna, como en el caso de Propertio.

<sup>38</sup> Comienza: Θέλω λέγειν Ἀτρείδας; corresponde, como ya indicamos, a *Anacr.* 23.

<sup>39</sup> *Anacr.* 12: Οἱ μὲν καλήν Κυβήβην. Cf. Blecua 286.

<sup>40</sup> Cf. Blecua 329. Comienza: Χαλεπὸν τὸ μὴ φιλῆσαι, y corresponde a *Anacr.* 29.

<sup>41</sup> Comienza así la traducción en diez endecasílabos (cf. Blecua 329): “Alaban los poemas, pero piden /dádivas grandes y, aunque el rico sea / bárbaro, ese apetecen 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 enamorados<sup>42</sup>.

De mayor importancia es, a nuestro juicio, la presencia de Propercio en el comentario quevediano. Propercio es un poeta que nuestro Quevedo conoce bien<sup>43</sup>; 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 quevediana<sup>44</sup>.

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)<sup>45</sup>.

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 heroicos (...)”, y continúa<sup>46</sup> 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:

---

<sup>42</sup> 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”.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> Puede verse Álvarez Hernández, “a.c.”, pp. 90-97.

<sup>46</sup> Recuerda, como hacía Estienne (p. 71), la relación que tiene la oda con la 16 (= *Anacr.* 26).

“A esto se llega el admirable Propertio, 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 depone libellos,  
Et cane quod quaevis nosse puella velit.*

¿Qué te aprovecha, miserable, el verso  
grave, 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 llorosos libros. Canta solo  
cossas que qualquier niña entender pueda<sup>47</sup>”.

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 Propertio 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 señora<sup>48</sup>

El comentario de la oda 7, que tampoco había anotado Estienne, lo constituye únicamente un texto de Propertio que “declara”, a juicio de Don Francisco, la última copla en que dice Anacreonte ser atormentado porque ni sabe querer, ni es amante<sup>49</sup>. Ciertamente Propertio había cantado muy bien que los dioses protegen a quienes aman; lo hacía en

<sup>47</sup> 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 llorosos 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.

<sup>48</sup> *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 »

<sup>49</sup> 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 traduce<sup>50</sup> 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.  
 Luna le alumbra, muéstranle los astros 5  
 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 comentario<sup>51</sup> (*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 enamorados<sup>52</sup>. 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 tiara<sup>53</sup>. Quevedo, que sabe que es tópico desde la misma Safo, incluye en su versión la alusión al color<sup>54</sup>, ausente en la oda, y en su comentario considera que el lugar citado de Pro-

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Estienne, p. 98, ofrecía dos notas textuales a los versos 2 y 15 respectivamente.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> La nota de Estienne al v. 1: Ἐν ἰσχύϊ τοῦ μὲν ἵππου se limita a decir: “Suspicio νόθου esse hoc φάρμακον”; *cf.* p. 99.

<sup>54</sup> 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<sup>a</sup> 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 atléticas<sup>1</sup>. 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 lujuria<sup>2</sup>. 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 teatro<sup>3</sup>:

“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-

---

<sup>1</sup> R. S. Robinson, *Sources for the History of Greek Athletics*, Chicago, 1981, pp. 212-233.

<sup>2</sup> Teodoreto, *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.

<sup>3</sup> 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”<sup>4</sup>.

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 Tertuliano<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup>. 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 teatro<sup>7</sup>. Impudor, inmoralidad sexual y vanidad del deporte son también otros de los argumentos más repetidos en la crítica patrística.

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 griega<sup>8</sup>. 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 espectáculos<sup>9</sup>. A este respecto hay que señalar cómo Eusebio de Cesarea en su *Praeparatio euangelica*<sup>10</sup> recogía las opiniones de Platón acerca de la gimnástica y de la música<sup>11</sup> para manifestar después su desprecio por la vanidad de ambos estudios<sup>12</sup>.

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 moral<sup>13</sup>. 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”<sup>14</sup>. No obstante, en esta *paideia Christi* el cristiano ha de actuar también como un deportista, como un

<sup>4</sup> Traducción de D. Ruiz Bueno, *Padres apologetas griegos*, Madrid, 1979.

<sup>5</sup> 38, 4.

<sup>6</sup> *III Catech. Bapt.* 6.

<sup>7</sup> *Procatech.* I, 6.

<sup>8</sup> H.-I. Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, trad. esp., Madrid, 2004<sup>2</sup>, p. 177.

<sup>9</sup> Marrou, *op. cit.*, p. 323.

<sup>10</sup> XIV 13.

<sup>11</sup> R. VII 521d3-522b6.

<sup>12</sup> Τῆς τῶν τοιῶνδε ἀχρηστομαθείας ὀλιγορήσαμεν.

<sup>13</sup> W. Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, 1974, p. 42.

<sup>14</sup> 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 celeste<sup>15</sup>, siguiendo una práctica de la diatriba cínica y estoica<sup>16</sup>.

La educación de los hijos es una de las mayores preocupaciones del cristianismo<sup>17</sup>, 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*<sup>18</sup> 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· ὃ δὴ γινόμενον ἄνευ τοῦ τῶν κρειττόνων ἔργων ἀποσπᾶσθαι χαρίεν 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,

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Cf., por ejemplo, Diógenes Laercio VI 70.

<sup>17</sup> Ya San Pablo daba consejos a los padres sobre cómo educar a sus hijos; *Ep. Eph.* 6, 4; *Ep. Col.* 3, 21.

<sup>18</sup> 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 comida<sup>19</sup>. 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 pretensiones<sup>20</sup>.

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...”<sup>21</sup>. 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 tratado<sup>22</sup> 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-

<sup>19</sup> Hipócrates, *Aph.* IV 23.

<sup>20</sup> 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...).

<sup>21</sup> Traducción de M<sup>a</sup> C. Isart, Madrid, 1994.

<sup>22</sup> 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 lettreshelléniques*, 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)<sup>23</sup>. Milón<sup>24</sup>, 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)<sup>25</sup>:

“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.”<sup>26</sup>

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 alma<sup>27</sup>. Así, en II 8 ya se dijo expresamente<sup>28</sup>:

Καὶ ἡμῖν δὴ οὖν ἀγῶνα προκεῖσθαι πάντων ἀγῶνων μέγιστον νομίζειν χρεών, ὑπὲρ οὗ πάντα ποιητέον ἡμῖν καὶ πονητέον εἰς δύναμιν ἐπὶ τὴν τούτου παρασκευήν, καὶ ποιηταῖς καὶ λογοποιοῖς καὶ ῥήτορσι καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις ὁμιλητέον ὅθεν ἂν μέλλῃ πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς ἐπιμέλειαν ὠφέλειά τις ἔσεσθαι.

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-

<sup>23</sup> Sobre las proezas de este héroe, Pausanias VI 5 y Platón, *R.* 338c.

<sup>24</sup> Pausanias VI 14.

<sup>25</sup> 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 N<sup>2</sup>), el *Protréptico* de Galeno y, sobre todo el filósofo cínic Enómao de Gádara, cuyo texto es el que reproducen los autores cristianos mencionados (*fr.* 2 Hammerstaedt).

<sup>26</sup> Traducción de T. Martínez Manzano, Madrid, 1998.

<sup>27</sup> 1 *Ep. Cor.* 9, 25; *Ep. Hebr.* 12, 1.

<sup>28</sup> 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 Crisóstomo<sup>29</sup>. 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 Aristóteles<sup>30</sup>, 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 pecado<sup>31</sup>. 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*<sup>32</sup>, en su época, en concreto en el año 364, aún se celebraban Juegos Olímpicos en Antioquía<sup>33</sup>, 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-*

<sup>29</sup> Cf. F. Schulte, *De inani Gloria et de educandis liberis* (Progr. 627 Colleg. Augustinianum), Münster, 1914.

<sup>30</sup> *Pol.* 1339a, *EN* 1104a15.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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 Ἑρακλείων ἄθλων, Ὀλυμπίων καλουμένων (edición de Coleman-Norton 1928, reimpr. 1958).

<sup>33</sup> 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 juegos<sup>34</sup>. 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”<sup>35</sup>.

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 físicos<sup>36</sup>.

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.

---

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Eusebio, *VC* IV 25, 1-2; *CTH* XV 12, 1: *Cruenta spectacula in otio civili et domestica quiete non placent*.

<sup>36</sup> 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 *leptaleós* 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 Holzberg<sup>1</sup>, 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 recordar 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

---

<sup>1</sup> 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 oral<sup>2</sup>, 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

---

<sup>2</sup> 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 humana<sup>3</sup>.

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 dramatizó 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-

<sup>3</sup> 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 pobreza 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 revelaran 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 acarreaba, 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 epicureismo 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*, vislumbrada 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 *repertu 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. Cristiandad 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 código 239. Focio comienza afirmando haber hecho una lectura de los cuatro libros de la *Crestomatía*<sup>1</sup> 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 griega<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup> del mismo, hasta el final del código 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

---

<sup>1</sup> 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 χρειστομαθέω, 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”.

<sup>2</sup> 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 Biblioteca*, Duckworth, London, 1994, p. 3 y *Filólogos Bizantinos*, Madrid, 1994, pp. 133-173; G. A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, New Jersey, 1983, pp. 278-287.

<sup>3</sup> 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 ποιήμα.

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 tradicionales<sup>4</sup>.

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 V<sup>5</sup>. 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 unimos<sup>6</sup>. 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*<sup>7</sup>. 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> A. Longo, “Sull’attribuzione della *Crestomatia* a Proclo Neoplatonico”, *SIFC*, 1995, 13, p. 110-124.

<sup>6</sup> Un buen estado de la cuestión ofrece A. Longo, “Sull’attribuzione della *Crestomatia* a Proclo Neoplatonico”, cit., p. 110-111.

<sup>7</sup> W. Bernard, *Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart, Teubner, 1990; S. Koster, *Antike Eposstheorien, 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 πᾶνυ πολλά, φιλόσοφά τε καὶ γραμματικά. ὑπόμνημα εἰς ὅλον τὸν Ὅμηρον, ὑπόμνημα εἰς τὰ Ἑσιόδου 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 Platón<sup>8</sup>. 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 virtudes<sup>9</sup>. 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 textos<sup>10</sup>. 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 oratoria<sup>11</sup> 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 Halicarnaso<sup>12</sup> (con algunas diferencias en la denominación) y referidos a Teofrasto en Varrón y Cicerón, los mismos tres a los que se refiere Quintiliano: Grande (ἄδρὸν), llano (ἰσχνόν) y el medio (μέσος)<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> También en otras ocasiones Aristóteles utiliza la oposición platónica, así como la encontramos en Jenofonte. Dionisio de Halicarnaso opone λόγοι πεζοὶ a ποιητική (*Comp. verb.* 6, 29, 18). Cf. Ar. *Rhet.* III, 8 30.

<sup>9</sup> Ἑλληνισμός τὸ σαφές, τὸ πρέπον, κατασκευή que se divide en τὸ ἡδύ y τὸ μεγάλοπρεπής. 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Cf. Severyns, p. 70.

<sup>12</sup> ὑπελός, ἰσχνός, μέσος; ejemplificados respectivamente con Tucídides el primero, Lisias el segundo e Isócrates y Platón el último.

<sup>13</sup> 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, *Panegirico* 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: ἄδρὸς, 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*<sup>14</sup>. Ps. Plutarco en *De vita et poiesis Homeri* (II 71-73)<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup>.

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 mismo<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Anecdoton Estense, III 6 24-25: Τριῶν γὰρ ὄντων τῶν χαρακτήρων τοῦ λόγου, ἃ δὴ καὶ πλάσματα καλοῦσιν, ἀδρόν, μέσον καὶ ἰσχνόν.

<sup>15</sup> Ἐπεὶ δὲ καὶ καρακτῆρές εἰσι τῶν λόγων τὰ καλούμενα πλάσματα, ὧν τὸ μὲν ἀδρόν, τὸ δ' ἰσχνόν, τὸ δὲ μέσον λέγεται...

<sup>16</sup> Ἐν δὲ τοῖς προκειμένοις λόγοις αἰσδεμίαν ὑπερβολὴν καταλέλοιπεν ἡ ἀδρότης ἐν τε τοῖς διανοήμασι καὶ ἐν τοῖς ὀνόμασι τοῖς τούτῳ τῷ 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*, Wienn, 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.

<sup>17</sup> 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 “vigorous”, tendencia esta de identificar el δεινόν con el grande, que se hace usual a partir de Hermógenes<sup>18</sup>. 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 autores<sup>19</sup>: 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 vigorous<sup>20</sup>. 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 estoicos<sup>21</sup> 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 ornato<sup>22</sup>. 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. ΠΕΡΙ ΜΙΜΗΣΕΩΣ”, *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.

<sup>18</sup> 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”.

<sup>19</sup> Cf. A. Longo, art. cit., p. 110-113.

<sup>20</sup> Καὶ ἄμα δὲ τι ἐκπληκτικὸν ἔχει ὁ λόγος ἡθροισμένον 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.

<sup>21</sup> Cf. Diogenes Laercio, 7 59: Ἀρεταὶ δὲ λόγου εἰσὶ πέντε· Ἑλληνισμός, σαφήνεια, συντομία, πρέπον, κατασκευή. A este respecto cf. G. Kennedy, *The Art...*, cit., p. 280.

<sup>22</sup> 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 aristotélico 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 (φιλοκατάσκευον), por lo que se acomoda especialmente bien a los lamentos”<sup>23</sup>. 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 yámicos: 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 códice.

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 otros<sup>24</sup>.

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 σκληρόν 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 propio<sup>25</sup>. Por otra parte el llano, nos dice

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> A este respecto Cf. C. Ruiz Montero, introducción a *Hermógenes. Sobre las formas de estilo*, Madrid, 1993, pp. 37-44.

<sup>25</sup> *Demóstenes*, 5, 30: Μάλιστα δὲ χειμάζεται περὶ τὴν τροπικὴν φράσιν, πολλὴ μὲν ἐν τοῖς ἐπιθέτοις, ἄκαιρος δ' ἐν ταῖς μετωνυμίαις, σκληρὰ δὲ καὶ οὐ σώζουσα 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)<sup>26</sup>.

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 ποιήματος<sup>27</sup> (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 ἐθική y λέξις παθητική<sup>28</sup>. 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 καὶ 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

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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 censurar<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> Véase C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge, 1986, p. 33 y ss.

enseñado su magia<sup>2</sup>. Inmediatamente se siente fascinado por el personaje y los prodigios que realiza, por lo que cuando Pánkrates 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 Pánkrates 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 Pánkrates, 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 Pánkrates, 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 rica<sup>3</sup>. 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 Pánkrates, 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 Luciano<sup>4</sup>, 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 época<sup>5</sup>. 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.<sup>6</sup>

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 humanos<sup>7</sup>. 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.<sup>8</sup> 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.

---

<sup>5</sup> E.A. Walls, *Egyptian Magic*, Londres 1885, reimp. 1988, pp. 65 y ss.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup> 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 continuación<sup>10</sup>.

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

<sup>9</sup> Entre ellas, también, *La novia de Corinto*, basada en un relato de Flegon de Tralles 1.

<sup>10</sup> 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 ἅπασιν 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 terrorífico<sup>11</sup>. 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

---

<sup>11</sup> 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 política<sup>12</sup>.

### 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 tituló “*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 música<sup>13</sup>. 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 suplantarle. 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

---

<sup>12</sup> 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”.

<sup>13</sup> 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 un 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 disponemos<sup>14</sup>. Así, el título de la obra *Philopseudēs*, que ha sido objeto de diferentes interpretaciones<sup>15</sup>, 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 Luciano<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Véase, no obstante, M. Aguirre, “Verdad o mentira: lo mitológico y lo fantástico en Luciano”, *CFC egi* 10, 2000, pp. 219-228.

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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 justificación<sup>17</sup>, no es menos cierto que la intención de entretener simplemente, está presente en toda esta obra<sup>18</sup>. 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.

---

<sup>17</sup> “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.

<sup>18</sup> 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)<sup>1</sup>

A diferencia de los diccionarios bilingües, el *Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento* (en adelante, DGENT), del que ya han aparecido los dos primeros fascículos<sup>2</sup>, tiene por característica peculiar el hecho de dar en cada lema no sólo la definición del lexema<sup>3</sup> o significado lexical<sup>4</sup>, sino también la de los diferentes sememas o acepciones<sup>5</sup> del lexema, cuando los tuviere.

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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 (Ἀφρών-αίματεκχυσία) y fasc. II (αἰμοπροέω-άνηρ), 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 reciente<sup>6</sup>,

“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’<sup>7</sup>.

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 DGENT<sup>8</sup>. 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, βασιλίσσα) 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 publicado<sup>9</sup> 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.

<sup>6</sup> J. Peláez, “βασιλεία en el Nuevo Testamento. Factor contextual, definición y traducción”, *FilNeot* 31-32, 2003, pp. 69-84; especialmente pp. 69-70.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 compleja<sup>10</sup> que denota<sup>11</sup> un atributo o cualidad –dignidad y autoridad real– a la que compete una actividad de gobierno sobre súbditos y territorio, éstos connotados<sup>12</sup>.

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 ἐστώτων 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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)<sup>13</sup>, se produce una *metonimia*<sup>14</sup>, 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:

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> *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 βασίλισσα, y βασίλειος y βασιλικός<sup>15</sup>.

El proceso seguido para la definición de βασιλεία es el mismo que seguiremos para definir estos lexemas<sup>16</sup>. 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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 συμβασιλεύσομεν *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.

Βασίλισσα (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: βασίλισσα νότου ἐγερθήσεται ἐν τῇ κρίσει μετὰ τῆς γενεᾶς ταύτης *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 ἰδὼν ἄνθρωπος Αἰθίοψ εὐνοῦχος δυνάστης Κανδάκης βασιλίσσης Αἰθιοπῶν *en esto apareció un etíope eunuco, ministro de Candaces, reina de los etíopes*.

– Ap 18,7: ὅτι ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς λέγει ὅτι κάθημαι βασίλισσα *porque dice en su corazón / porque solía decirse: «Sentada estoy como una reina»*.

Βασίλειος (2 veces en el NT) es un lexema adjetival que puede tener dos acepciones y, por tanto, dos definiciones diferentes.

– Según *la primera*, con βασίλειος 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*.

– βασιλῆις 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 βασιλῆις en su primera acepción, una relación de “pertenencia”, de algo o alguien al rey.

Puede definirse como βασιλῆις: “*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 βασιλῆις 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-entidades<sup>17</sup>:

– De personas:

Jn 4,46: Καὶ ἦν τις βασιλικός οὗ ὁ υἱὸς ἡσθένει 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 ἡτοῦντο 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: τακτῇ δὲ ἡμέρᾳ ὁ Ἡρώδης ἐνδυσάμενος ἐσθῆτα βασιλικήν *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

<sup>17</sup> 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*<sup>1</sup> y por la *Biblioteca* de Focio (§180)<sup>2</sup>, 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 romanos<sup>3</sup>: *Sobre los meses* (*De Mensibus* -Περὶ Μηνός); *Sobre los prodigios celestes* (*De ostentis*; Περὶ Διοσημειῶν, titulada en griego con la paráfrasis “disertación sobre las más importantes hipótesis matemáticas” (ἄλλων τινῶν ὑποθέσεων μαθηματικῶν)<sup>4</sup>; 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 reciente<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> S.v. iota 465.

<sup>2</sup> 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 ἐπίχαρὶ 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Edición de C. Wachsmuth, *Ioannis Laurentii Lydi liber de ostentis et calendaria Graeca omnia*, Leipzig 1897.

<sup>5</sup> 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, Ῥινθωνικὴν, πλανιπεδαρίαν καὶ μιμικὴν· καὶ παλλιᾶτα μὲν ἐστὶν ἡ Ἑλληνικὴ ν ὑπόθεσιν ἔχουσα κωμωδία, τογᾶτα δὲ ἡ Ῥωμαϊκὴν, ἀρχαίαν· Ἀτελλάνη δὲ ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιάρων ταβερναρία δὲ ἡ σκηνωτὴ ἢ θεατρικὴ κωμωδία· Ῥινθωνικὴ ἡ ἐξωπικὴ· πλανιπεδαρία ἡ καταστολαρία· μιμικὴ ἡ νῦν δῆθεν μόνη σωφρομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλῳτι.

<41> Ὅτι δὲ ἀναγκαῖον οἶμαι ἐμβραδύναι τῷ λόγῳ, προσθήσω καὶ τοῦτο. Ῥινθωνα καὶ Σκίραν καὶ Βλαῖσον καὶ τοὺς ἄλλους τῶν Πυθαγόρων ἴσμεν οὐ μικρῶν διδαγμάτων ἐπὶ τῆς μεγάλης Ἑλλάδος γενέσθαι καθηγητάς, καὶ διαφερόντως τὸν Ῥινθωνα, ὃς ἐξαμέτροις ἔγραψε πρῶτος κωμωδίαν· ἐξ οὗ πρῶτος λαβὼν τὰς ἀφορμὰς Λουκίλιος ὁ Ῥωμαῖος ἡρωϊκοῖς ἔπεσιν ἐκωμώδησεν. μεθ' οὗ καὶ τοὺς μετ' αὐτόν, οὓς καλοῦσι Ῥωμαῖοι σατυρικοὺς, οἱ νεώτεροι τὸν Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος χαρακτῆρα ζηλώσαντες τοῖς μὲν Ῥινθωνος μέτροις, τοῖς δὲ τῶν μνημονευθέντων διασυρμοῖς χρησάμενοι, τὴν σατυρικὴν ἐκράτουν κωμωδίαν. Ὁράτιος 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 imite 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 clásica<sup>6</sup>, 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 libro<sup>7</sup>, no hace sino comentarios sobre las variantes del manuscrito. Tampoco se detienen los principales autores que han tratado la obra de Juan Lido<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> A.C. Bandy, *Ioannes Lydus* (citado antes). Cf. la reseña de B. Baldwin en *Speculum* 69, 1994, pp. 528-530.

<sup>8</sup> 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 histórica<sup>9</sup>.

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 populares<sup>10</sup>, clara expresión de declive de la *palliata*<sup>11</sup>. 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 Cicerón<sup>12</sup>. 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 poco<sup>13</sup>. Es posiblemente el más antiguo autor latino de comedia *togata*, predecesor (y no lejano) de Terencio<sup>14</sup>. Junto a L. Afranio y T. Quintio Atta conforma el tripodio pionero del género en la lengua del Lacio<sup>15</sup>, 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

<sup>9</sup> 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 Antinoópolis (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.

<sup>10</sup> Cf. Horacio, *Od.* I, 4, 13: *paureum tabernas*; *Epist.* II, 3, 220: *migret in obscuras humili sermone tabernas*.

<sup>11</sup> G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1971, p. 68.

<sup>12</sup> Cic. *Fam.* IX, 15; IX, 16, 7.

<sup>13</sup> Es citado por Sereno Sammonico §1037. S. Weinstock, “Titinius.1”, *RE*, 1937, cols. 1544-46.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 latino<sup>16</sup>, como Laberio y Siro (del siglo I a.C.)<sup>17</sup>, 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 maquillada<sup>18</sup>, 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 Donato<sup>19</sup>, exiguo testimonio al que se suma Lido, aunque con sentido distinto<sup>20</sup>, 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 πλάγνος, 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 cívica<sup>21</sup>— traídas ante el público

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina 1967.

<sup>18</sup> En tal sentido, Jerónimo, *Cartas*, XXII, 99, 4.

<sup>19</sup> *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.

<sup>20</sup> Cf. N.-S. Tanasoca, “J. Lydos et la fabula latine”, *Revue des Études sud-est-européennes* 7, 1969, pp. 231-237.

<sup>21</sup> 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 escénicas<sup>22</sup>. 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 (μῖμας) era sinónimo de suciedad y de meretriz (πορνική)<sup>23</sup> y el vocablo μῖμαριον significaba lupanar.

Resulta muy curioso que Lido, a la hora de hacer una mini historia de la comedia griega, ignore al gran Aristófanes<sup>24</sup> (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.)<sup>25</sup> y Éupolis (que tiene su *floruit* entre 429-410 a.C.)<sup>26</sup>. No cabe sino pensar que, para Lido, las obras de Aristófanes, indudablemente divertidas, fueran sin embargo de

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Cuya obra conoce, pues en *Mag.* I, 10 (20, 22-23) cita un fragmento de *Acarnienses* 180-181.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 política<sup>27</sup>, prefiriendo los hirientes diálogos, más extravagantes y populacheros, de sus inmediatos antecesores en los escenarios atenienses<sup>28</sup> del siglo V a.C. Los tres fueron, en todo caso, los maestros de la comedia ática antigua<sup>29</sup>. 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)<sup>30</sup> 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 Pericles<sup>31</sup>. 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 frasco*.

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 clásica<sup>32</sup>. 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

<sup>27</sup> M. Heath, *Political comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987 (Hypomnemata 87).

<sup>28</sup> 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”.

<sup>29</sup> El sentido de maestro como guía moral tiene su referencia en la cita que Lido hace de Pitágoras en *Mag.* I, 41.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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*.

<sup>32</sup> 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 político<sup>33</sup>; 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 Cleón<sup>34</sup> en *Linaje áureo* (Χρυσοῦν γένος), y con las tretas de los afeminados para librarse de ser alistados en el ejército, en *Desertores* o *Los andróginos* (Ἀσπράτευτοι ἢ Ἀνδρογύναι).

Íncrito 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)<sup>35</sup>. De este mimógrafo se conservan fragmentos<sup>36</sup>, algunos de ellos en papiros<sup>37</sup>. 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 Αἱ γυναικες. Son verdaderos retratos de “caracteres populares” en la línea de Epicarmo o Teofrasto. Parece que fue imitado por Teócrito<sup>38</sup> y Herodas<sup>39</sup>. Sofrón, un virtuoso del verso musical ditirámico<sup>40</sup>, 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*<sup>41</sup>, 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-

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> *Suda*, sigma, (Σώφρωνος) 893.1-2.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> PSI 1214. D.L. Page, *Select papyri*, vol. 3 [*Literary papyri*], London, 1941 (repr. 1970), p. 330.

<sup>38</sup> S. Eitrem, “Sophron und Theokrit”, *SO*, 1933.

<sup>39</sup> A. Lesky, p. 778.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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 Casandra<sup>42</sup>. 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”<sup>43</sup>.

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 líneas<sup>44</sup>, 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 *Hilarotragedia*. 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”<sup>45</sup> pasados por el tamiz del “mimo flíaco” (φλύακες μῆμος) 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 Jenofonte<sup>46</sup> 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 Dionisiacas 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 Esciras<sup>47</sup>, autor de obras flíacas en el siglo III a.C., o Bleso de Caprea<sup>48</sup>, “el tartamudo”, nombre-apodo que expresa una condición que casa

<sup>42</sup> Th. Sinko, “De Lycophronis tragici carmine sibyllino”, *Eos* 18.1, 1948-1949, pp. 3-39.

<sup>43</sup> Q. Cataudella, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1967, p. 289.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> A. Lesky, p. 779.

<sup>46</sup> *Anab.* VI, 1.

<sup>47</sup> 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 καλουμένης κωμῳδίας ποιητής, γένος Ταραντίνος) ἐν Μελεάργῳ φησὶν· ἐνθ' οὕτε ποιμὴν 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.

<sup>48</sup> Citado por Esteban de Bizancio, *Etn.*, p. 357 Meineke: ἐντεῦθεν ἦ Βλαῖσος, σπουδογελοίων 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 Turno<sup>49</sup>, 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*<sup>50</sup>. 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.

---

<sup>49</sup> 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).

<sup>50</sup> 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 evolucionaba<sup>1</sup>.

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 escritura<sup>2</sup>.

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-

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 culto<sup>3</sup>.

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

---

<sup>3</sup> 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 sincronizasen, 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 aspecto<sup>4</sup>. *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 rígidos<sup>5</sup>. Aunque la narrativa antigua hubiera tenido su propia *Poética*, o bien un espacio en los plantea-

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 alto<sup>6</sup>.

¿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 pastoril<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>. 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 pictórico<sup>9</sup>. Sin embargo, la música en *Dafnis y Cloe* no es un simple divertimento de pastores sino algo

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Cf. R. L. Hunter, *A study of Daphnis & Chloe*, Cambridge University Press, 1983, pp. 22-31.

<sup>8</sup> M. Brioso Sánchez, “Introducción” en *Dafnis y Cloe*, Madrid, Gredos, 1982, p. 16.

<sup>9</sup> 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 humana<sup>10</sup>. 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

---

<sup>10</sup> 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 teatro<sup>1</sup>. 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 teatral<sup>2</sup> y, con especial intensidad, el ámbito del coro dramático, al que la ausencia o incompetencia del director conduce al fracaso sin remedio<sup>3</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Así, Demóstenes, in *Midiam* 60: “si se elimina el director (ἡγεμὼν), el resto del coro es cosa perdida” (trad. de A. López Eire, *Demóstenes. Discursos políticos* II, Gredos, Madrid, 1985).

Bélis<sup>4</sup>; los especialistas en la música de la Antigüedad no profundizan en la cuestión<sup>5</sup>, en parte porque se percibe como más afín a la historia de la educación o del teatro<sup>6</sup>. 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)<sup>7</sup>, cosa que está suficientemente atestiguada, al menos para el siglo V a. C.: por Ateneo<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup> y que Eurípides enseñaba personalmente las melodías por él compuestas al coro<sup>10</sup>. Sin embargo el estudio detenido de las fuentes revela una terminología variada y de significado no siempre definido en el ámbito de la dirección coral<sup>11</sup>. 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 nominal<sup>12</sup>: los ejemplos en los que el διδάσκαλος es citado *como autor*

<sup>4</sup> *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).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 'Khorégia': the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge Univ. Press, 2000.

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> Ath., I 39.

<sup>9</sup> Ath., I 37, entendiendo διδάσκω como “enseñar (la pieza al coro)” y no como “componer o escribir” la misma, *cf. infra*, n 16.

<sup>10</sup> *Cf. infra*, n. 46.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> *Cf.* Harp., s.v. διδάσκαλος: ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν κωμῳδιῶν ἢ τῶν τραγῳδιῶν. Las inscripciones muestran como διδάσκαλοι a Aristófanes y Sófocles (*IG* II<sup>2</sup> 3090), Nicóstrato, hijo de Aristófanes (*IG* II<sup>2</sup> 3094; sobre Nicóstrato, *cf.* E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 126), etc.

de la obra<sup>13</sup> superan en número y claridad a aquellos en los que se le cita *como director del coro*<sup>14</sup> y en éste último caso nunca sin la ayuda del contexto. La ambivalencia es más clara en ejemplos más tardíos<sup>15</sup>, y, en fin, los usos del verbo διδάσκω<sup>16</sup> 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 teatro<sup>17</sup> y por otra, estrechamente relacionada con la anterior, la evolución teórica y práctica experimentada por la música<sup>18</sup>. 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 música<sup>19</sup>.

La terminología se adapta pronto a la nueva situación. El término χοροδιδάσκαλος aparece en Aristófanes, Platón, Esquines y Aristóteles<sup>20</sup>, junto con su derivado χοροδιδασκαλία<sup>21</sup>, y mantiene, en la oposición con διδάσκαλος, el carácter de término marcado: διδάσκαλος puede ser usado como sinónimo de χοροδιδάσκαλος<sup>22</sup>, pero no a la inversa. Otro término de dudosa interpretación surgido junto a éstos es ὑποδιδάσκαλος, “asistente del διδάσκαλος”<sup>23</sup>.

<sup>13</sup> Antífonte (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).

<sup>14</sup> Ar., *Ach.* 628.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Admite un uso absoluto con el significado de “producir una obra dramática” (*LSJ*, s.v., III), cf. Ar., *Ra.* 1026, Pl., *Prt.* 327d.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Cf. M. L. West, *op. cit.*, p. 353 ss.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Ar., *Ec.* 809; Pl., *Lg.* 655a y 812e; Aeschin., I 98; Arist., *Po.* 1284b, cf. *infra*, n. 54.

<sup>21</sup> Pl., *Alc.* 1, 125e.

<sup>22</sup> Cf., por ejemplo, D., *in Midiam* 17 y 58.

<sup>23</sup> 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”<sup>24</sup>. Sin embargo, en nuestras fuentes el significado es más bien de “adiestrador del coro”<sup>25</sup>. El significado exacto de χοροποιός es aún más difícil de precisar<sup>26</sup>. Sin embargo, no es descartable que se haya tratado también de un sinónimo de χοροδιδάσκαλος<sup>27</sup>. Sobre los términos κορυφαῖος y ἡγεμὼν 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 coro<sup>28</sup>. 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 χορηγεῖον<sup>29</sup>; y la *representación pública* de la obra en el teatro. Una

<sup>24</sup> Relacionado con la expresión χορὸν συλλέγειν, atestiguada con el valor de “reclutar un coro” (Antipho 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.

<sup>25</sup> 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 ἐνδόσιμον, 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 ἐπιτόνιον, instrumento de la familia de los aulós utilizado por el χοροδιδάσκαλος para dar la entonación (τὸ ἐνδόσιμον). 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.

<sup>26</sup> 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 Aristides el Retórico II 211 Dindorf, aparece comparado con oficios como el constructor de barcos o el de casas.

<sup>27</sup> Cf. Plu., *Mor.* 348F y 208D; la misma anécdota en X., *Ages.* 2, 17.

<sup>28</sup> 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 Antifonte (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* II<sup>2</sup> 3157, cf. E. Csapo y W. J. Slater, *op. cit.*, p. 44) conmemora a un corego que fue también director de su propio coro.

<sup>29</sup> Cf. Antipho, 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 representación<sup>30</sup>. 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 individuo<sup>31</sup>, aunque parecen tener más peso los testimonios que apuntan en sentido contrario<sup>32</sup>. Esta *dirección en escena* es designada en el teatro griego de dos modos: la expresión “jefe de coro” (ἡγεμὼν χοροῦ) y la palabra κορυφαῖος<sup>33</sup>. Dado que nada indica que haya habido dos personajes encargados de dirigir al coro sobre el escenario, es necesario asumir la sinonimia de ambas denominaciones<sup>34</sup>.

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 huellas<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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 ἥψατο). Esto podría probar la presencia del χοροδιδάσκαλος en el teatro, lo que no implica necesariamente su presencia *en escena*. Cf. n. 25.

<sup>32</sup> En la misma obra y sin solución de continuidad (*in Midiam*, 59-60), Demóstenes cuenta el caso de cierto Aristides que ejercía como ἡγεμὼν 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 ἡγεμὼν o κορυφαῖος recaía en uno de los cantantes, sin duda el más dotado y experimentado.

<sup>33</sup> El término χοροστατής y su femenino χοροστάτις también pueden ser utilizados con ese sentido.

<sup>34</sup> Cf. la glosa κορυφαῖος a las palabras ἡγεμὼν τῆς φίλης en Demóstenes, *in Midiam* 60.

<sup>35</sup> 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 actividad<sup>36</sup>. Una vez formado, el coro precisaba ser organizado de acuerdo con las aptitudes de sus cantantes<sup>37</sup>; 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 rostro<sup>38</sup>, 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 coral<sup>39</sup> 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 mismas<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 palmadas<sup>41</sup>, 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 coro<sup>42</sup>. 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 pública<sup>43</sup>, 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 teatro<sup>44</sup>. 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 palabra<sup>45</sup>. 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 memorización<sup>46</sup>; incluso presuponiendo la existencia de una notación musical estable

<sup>41</sup> 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”.

<sup>42</sup> Cf. P. Wilson, *op. cit.*, pp. 46-49.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 260.

<sup>45</sup> 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 aulón en el acompañamiento porque más instrumentos tenderían a obscurecer la voz, Ps.Arist., *Pro.* XIX 9.

<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>, 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 tragedia<sup>48</sup>, 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 melodía<sup>49</sup> y en las representaciones a enmascarar los errores de los coreutas<sup>50</sup>. 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*<sup>51</sup>; la idea de *polirritmia*<sup>52</sup> 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 auleta<sup>53</sup>.

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 objetivos<sup>54</sup>, no sólo porque dicha cualidad es la aplicación a la música coral del ideal griego de la ἁρμονία, sino

<sup>47</sup> No necesariamente la llamada “notación de Alipio”. Sobre este tema, cf. M.L. West, *op. cit.*, pp. 259-265.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> La presencia del auleta en los ensayos está atestiguada 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.

<sup>50</sup> ἔτι ὁ μὲν αὐλὸς [...] συγκρῦπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἀμαρτημάτων, Ps.Arist., *Pro.* XIX 43.

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Según Pl., *Euthd.* 176 b-c, el auleta estaba por encima del corifeo en esta función..

<sup>54</sup> Aristóteles (*Po.* 1284b), en el curso de una argumentación sobre el ostracismo afirma, a modo de ejemplo, que ningún director coral (χοροδιδασκαλός) 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 octavas<sup>55</sup>; y la elección de tésituras medias para las partes corales, incluso cuando el coro debía desempeñar papeles femeninos<sup>56</sup>, en concordancia con la condición no profesional de los cantantes<sup>57</sup>.

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 (ἡγεμὼν 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 timbres<sup>58</sup> 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

<sup>55</sup> Cf. West, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>56</sup> 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 tésituras del coro, *vid.* en este mismo volumen el artículo de P. Redondo Reyes, “ἁρμονία y τόνος en la práctica musical griega”.

<sup>57</sup> El fragmento del *Orestes*, aunque corresponde, según uno de los argumentos, a un coro de mujeres argivas, está escrito en tésitura 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.

<sup>58</sup> 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 ciudad<sup>59</sup>, 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.

---

<sup>59</sup> 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 carnium*, de radiante actualidad, por cuanto defiende posiciones vegetarianas por razones de constitución natural del hombre<sup>1</sup>, 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 carne<sup>2</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 ὀπτανεία; τί τὴν ἡδονὴν θηλύνοντες καὶ διαβάλλοντες ὥς οὐτ' ἀγαθὸν οὔτε προηγμένον οὐτ' οἰκεῖον οὕτω πρὸς τὰ περὶ τῶν ἡδονῶν<sup>3</sup> ἐσπουδάκασιν; καὶ μὴν ἀκόλουθον ἦν αὐτοῖς, εἰ μύρον ἐξελαύνουσι καὶ πέμμα τῶν συμποσίων, μᾶλλον αἷμα καὶ σάρκα δυσχεραίνειν. νῦν δ' ὥσπερ εἰς τὰς ἐφημερίδας φιλοσοφούντες δαπάνην ἀφαιροῦσι τῶν δειπνῶν ἐν τοῖς ἀχρήστοις καὶ περιττοῖς, τὸ δ' ἀνήμερον τῆς πολυτελείας καὶ φονικὸν οὐ παραιτοῦνται. “ναί, φησὶν, οὐδὲν 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 nosotros<sup>4</sup>, 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

<sup>3</sup> 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 φονικόν. En cuanto al sintagma τὰ περὶ + 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 αὐτοῦς εἴρηκεν...; *De comm. not.* 1077: τὰ περὶ στοιχείων πῶς ἔχει αὐτοῖς ἰδωμεν; *Non posse suav.* 1092B: Ἐπίκουρος εἰπὼν ὥς “εἰ μηδὲν ἡμᾶς αἰ ὑπὲρ τῶν μετεώρων ὑποψαίει ἡνόχλουν ἔτι τε τὰ περὶ θανάτου καὶ ἀλγηδόνων...”; *Adv. Col.* 1122 B: Κωλώτῃ δ' οἶμαι τὰ περὶ ὀρμῆς καὶ συγκαταθέσεως ὄνῳ λύρας ἀκρόασιν εἶναι.

<sup>4</sup> 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, ἡδονῇ.
- 2) Términos referidos a la ingestión de carne y a los animales: σαρκοφαγίας, αἷμα, σάρκα, ἀνήμερον, φονικόν, ἄλογα.
- 3) Términos que expresan el rechazo de los placeres: θηλύνοντες, διαβάλλοντες, οὐτ' ἀγαθόν οὔτε προηγμένον οὐτ' 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-οὐτ', οὐδὲ... οὐδὲ...), en igual caso morfológico (μύρον-μύρον, οἰκεῖον-οἰκεῖον), con políptoton ἡδονήν-ἡδονῶν-ἡδονῇ, 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... φονικὸν, o en quiasmo (1-2-1), cuando son tres los elementos: ἀγαθὸν... 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 poliptoton (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 φονικὸν, 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 φονικὸν 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 (— — — —): espondeo + peonio cuarto.
- 2) ὀπτανεία (— — —): ditroqueo.
- 3) (ἐς)πουδάκασι (— — —): ditroqueo.
- 4) δυσχεραίνειν (— — —): ditroqueo.
- 5) καὶ περιττοῖς (— — —): ditroqueo.
- 6) οὐ παραιτοῦνται (— — — —): crético + espondeo.
- 7) (οἰ)κεῖον ἔστιν (— — —): ditroqueo.
- 8) τῶν ἡδυσμάτων (— — — —): espondeo + crético.
- 9) ἐξελαύνοντες (— — — —): 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 Plutarco<sup>5</sup>. 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

<sup>5</sup> 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 espondeo<sup>6</sup>) 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 métrica<sup>7</sup>, 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 (ἐξελαύνοντες), otro crético + espondeo<sup>8</sup>, 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 (ἐξελαύνοντες), 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 αὐτοῖς, 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

<sup>6</sup> Prefiero esta interpretación a la alternativa de ditroqueo con resolución de la segunda larga: σαρκοφαγίας (— ∪ ∪ ∪).

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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 numerosísimos 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 Plutarco<sup>1</sup>, *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 leídas<sup>2</sup>.

Entre los autores contemporáneos que aportaron datos<sup>3</sup> sobre Alejandro figuran Calístenes, Cares, Aristóbulo, Nearco, Onesícrito, Ptolomeo y Clitarco. Además, se

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.*

<sup>3</sup> 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.

citan<sup>4</sup> las *Efemérides Reales* o Diario oficial de la expedición, que incluían los últimos días de Alejandro: de ellas era responsable el secretario Eumenes de Cardia<sup>5</sup>, quien contaba con la ayuda de Diodoto de Eritras.

Calístenes de Olinto<sup>6</sup> (370-327), sobrino segundo de Aristóteles<sup>7</sup>, historiador y panegirista<sup>8</sup> 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 Aquiles<sup>9</sup>; cooperó en la edición homérica que Alejandro llevaba consigo, si bien Plutarco indica que esa *Iliada* es edición de Aristóteles, según Onesícrito<sup>10</sup>. 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 Ateneo<sup>11</sup> 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’.

<sup>4</sup> Cf. Arr., *An.* VII 25 y Plu., *Alex.* 76.1 y 77.1.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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’.

<sup>7</sup> Cf. Plu., *Alex.* 55.8: ‘se había criado Calístenes con él entre su familia, dado que era hijo de Heró, prima de Aristóteles’.

<sup>8</sup> Precedente de todas las historias de Alejandro que ensalzan su figura.

<sup>9</sup> 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 deducet*.

<sup>10</sup> 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*.

<sup>11</sup> Cf. F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* II, Leiden, 1962 (=Berlín, 1927), número 125.

Aristóbulo de Casandrea<sup>12</sup>: 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 considerado<sup>13</sup> por Plutarco, que, en ocasiones, contrasta sus datos con los de Onesícrito<sup>14</sup>.

Nearco de Creta<sup>15</sup>, 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: timonel<sup>16</sup>, filósofo cínico discípulo de Diógenes<sup>17</sup>. Escribió sobre los viajes de Alejandro y fue criticado por Arriano en diversos lugares<sup>18</sup> y por Estrabón en el libro quince.

Ptolomeo Lago, *Historia de Alejandro*: fuente de Arriano<sup>19</sup>; 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 Alejandría<sup>20</sup> 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,

<sup>12</sup> Técnico, ingeniero o arquitecto sin mando militar, encargado de la restauración del mausoleo de Ciro en Pasargada (cf. Arr., *An.* VI 29.10).

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Cf., por ejemplo, Plu., *Alex.* 15.2 o 46.1.

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Cf. Plu., *Alex.* 65.2.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 Aristóbulo, hijo de Aristóbulo, 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.'

<sup>20</sup> 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 Jacoby<sup>21</sup>. 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 Sicilia<sup>22</sup> (s. I a.C.), quien trata de Alejandro en el libro XVII de su *Historia universal*; el de Pompeyo Trogo<sup>23</sup> (s. I a.C.), del que queda un *Epítome* realizado por Justino en el s. II/III; el de Quinto Curcio Rufo<sup>24</sup> (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 dependencia<sup>25</sup>; el de Plutarco, *Alejandro*, (s. II d.C.); y el de Arriano de Nicomedia, *Anábasis de Alejandro Magno; India*<sup>26</sup> (s. II d.C.), discípulo del estoico Epicteto y entusiasta de Alejandro<sup>27</sup>. 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*

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Diodoro testimonia una actitud antimacedonia, pero se mostró favorable a Alejandro.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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 (II. 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: *gloriant rege Achillen, a quo genus ipse deduceret, imitatum se esse poena in hoste capienda*.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> 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 extraordinaria<sup>28</sup>: fue traducida al latín por Julio Valerio<sup>29</sup> 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 Aristóteles<sup>30</sup>, 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 políticos<sup>31</sup> 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 encontraran en la que iba a ser 'una conquista histórica'<sup>32</sup>. Así llevaba pedómetras o bematistas que recorrieran a pie las distancias que debían medir<sup>33</sup>, 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 visto<sup>34</sup>.

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 anotaciones<sup>35</sup>; también llevaba médicos griegos a los que

---

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> *Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*, edidit Michaela Rosellini, 2004.

<sup>30</sup> Durante cinco años según Trogo/Justino XII 16.

<sup>31</sup> 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. Gozálves, *Viajes y viajeros en el mundo antiguo*, Cuenca, 2003).

<sup>32</sup> 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'.

<sup>33</sup> 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).

<sup>34</sup> Cf. F. Cordano, *La geografia degli antici*. Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1993, p. 97 y ss.

<sup>35</sup> 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 locales<sup>36</sup>, aprendiendo de los lugareños los remedios más apropiados<sup>37</sup>. 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 laserpicio<sup>38</sup>, 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 mirra<sup>39</sup> (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 nardos<sup>40</sup>, 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 India<sup>41</sup>: 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,

<sup>36</sup> Así afirma Arriano, *Ind.* 15.11, citando a Nearco, que Alejandro añadió un grupo de médicos selectos entre los más famosos de la India.

<sup>37</sup> Cf. D.S., 90.7 sobre una raíz que servía de antídoto para las serpientes.

<sup>38</sup> 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’.

<sup>39</sup> 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’.

<sup>40</sup> Otros árboles, dice Arriano *l.c.*, de hojas parecidas al laurel, crecen en lugares bañados por el agua del mar.

<sup>41</sup> 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 fauna<sup>42</sup>, ya cerca de Susa, recibió Alejandro como regalo del sátrapa Abulites dromedarios muy rápidos y doce elefantes<sup>43</sup>, y, junto al Acesines, leones y tigres de gran tamaño<sup>44</sup>, pero domesticados, conchas de tortuga y pieles de enormes lagartos<sup>45</sup>, 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 fauna<sup>46</sup> 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 desconocidos<sup>47</sup>; ballenas (Arr.,

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> Cf. Q.C., V 2.10: *Dromades cameli inter dona erant velocitatis eximiae, XII elephantum a Dareo ex India acciti, iam non terror, ut speraverant, Macedonum, sed auxilium, opes victi ad victorem transferente fortuna*.

<sup>44</sup> 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).

<sup>45</sup> Cf. Q.C., IX 8.

<sup>46</sup> 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 Calístenes, 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.

<sup>47</sup> Cf. Q.C., VIII 9.9: *non crocodillos modo, uti Nilus, sed etiam delphinos ignotasque alii 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 digresión<sup>48</sup>. 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 sabido<sup>49</sup> 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 ellos<sup>50</sup>, 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)<sup>51</sup> y puertos para las balsas<sup>52</sup>. 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 tirremes, 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

<sup>48</sup> Cf. E. Crespo en Plutarco, *Vidas paralelas*, Madrid, 1999 nota *ad l.*

<sup>49</sup> Plinio, en *N.H.* XXXV 15 (51), afirma que el bitumen se empleó como sustituto de la cal en estas murallas.

<sup>50</sup> 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).

<sup>51</sup> 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’.

<sup>52</sup> Cf. *Arr.*, *An.* VII 19.4: ‘Construyó Alejandro un puerto en Babilonia y lo dragó para dar cabida en su seno a mil largas 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 artefactos<sup>53</sup> 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 Másaga<sup>54</sup>, 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 detalladamente<sup>55</sup> 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 muerte<sup>56</sup>.

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

<sup>53</sup> Catapultas, escolleras, lanzaproyectiles por ejemplo en el asalto a la roca Aornos (D. S. XVII 85).

<sup>54</sup> *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”.

<sup>55</sup> *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.

<sup>56</sup> *Cf.* Arr., *An.* VI 25.4.

sulfurosas<sup>57</sup>, 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 vadeó<sup>58</sup> y aprovechó cuanto pudo: así, descendió por los ríos desde Bucéfala a Pátala en el Océano, en lo que tardó siete meses<sup>59</sup>, 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, compara<sup>60</sup> 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 mareas<sup>61</sup>. Las fuertes oscilaciones<sup>62</sup> 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 mar<sup>63</sup>, 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’.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> Cf. Plu., *Alex.* 66.6.

<sup>60</sup> ‘Pues había esquivado los mayores peligros y había combatido con un río de forma similar a Aquiles’.

<sup>61</sup> Cf. Q.C., IX 9 y Arr., *An.* VI 19.

<sup>62</sup> 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).

<sup>63</sup> 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 luna<sup>64</sup> 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 vías<sup>65</sup>: 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 regresará<sup>66</sup> 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 ruta<sup>67</sup> 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 superar<sup>68</sup> 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-

<sup>64</sup> Lo describen Q.C., IV 10 y Arriano, brevemente, en *An.* III 7.6.

<sup>65</sup> Los preparativos pueden verse en Arr., *An.* VI 17; *Ind.* 18-19;

<sup>66</sup> 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 costeano, con la India a la derecha, nombrando comandante a Nearco y primer piloto a Onesícrito’:

<sup>67</sup> Hay una tesis de S.T. Hutzal, *From Gedrosia to Babylon*, 1974 que no hemos podido ver.

<sup>68</sup> Así lo explica Arr., *An.* VI 24.

cha<sup>69</sup> 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 torrencera 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 circunstancias<sup>70</sup> 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 Nearco<sup>71</sup>, 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

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> *An.* VI 26.

<sup>71</sup> 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 Nearco<sup>72</sup>, 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 militar<sup>73</sup>, literaria<sup>74</sup> 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

---

<sup>72</sup> 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).

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> 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 plinianas<sup>75</sup> (*fortes ... fortuna iuvat*, *Plin. Ep.* VI 16,11), que conviene a tan excepcional personaje.

---

<sup>75</sup> Otras referencias en A. Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, 1999, p. 24.



# VENCEDORES Y ESCLAVOS: LAS TROYANAS DE EURÍPIDES<sup>1</sup>

DOMINGO PLÁCIDO  
Universidad Complutense (Madrid)

La presentación de las *Troyanas* revela el papel de la guerra y la flota en la ideología cívica de Atenas<sup>2</sup>, 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 δεσπότας 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)<sup>3</sup>, pero no a Esparta: “Pero a los remolinos del Eurotas, a la odiosa tierra nodriza de Helena, ¡nunca!” (210-11)<sup>4</sup>. 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 inevitable<sup>5</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> N.T. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge Univ. Press, 1994, pp. 48-9.

<sup>3</sup> En general, se utiliza la traducción de J. L. Navarro, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> S.A. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster, Aris & Phillips, 1986, *ad loc.*

notar una clara unidad estilística entre ambos episodios, Melos y Sicilia<sup>6</sup>. 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, guiad 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 esclavización<sup>7</sup>. 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 niños<sup>8</sup>.

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

<sup>6</sup> W.R. Connor, *Thucydides*, Princeton Univ. Press, 1984, p. 158.

<sup>7</sup> D. Plácido, “*Paides y hebóntes*: los diferentes tratamientos de cautivos en las guerras entre ciudades”, en M<sup>a</sup>.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.

<sup>8</sup> D. Plácido, “La mujer en el *oikos* y en la *pólis*: formas de dependencia económica y de esclavización”, F. Reduzzi, A. Storch, *Femmes-esclaves. Modèles d'interprétation anthropologique, économique, juridique*, Nápoles, Jovene, 1999, p. 18.

femeninos<sup>9</sup>. 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 Hécuba 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)<sup>10</sup>.

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 supervivientes<sup>11</sup>. 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 femenina<sup>12</sup>, 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 mujer<sup>13</sup>, 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' ἐξευρόντες Ἑλληνες κακῶ). Barlow<sup>14</sup> 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 partes<sup>15</sup>, en tanto en cuanto proporciona las condiciones para la στάσις<sup>16</sup>, 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

<sup>9</sup> D. Plácido, “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia Historica. Historia Antigua*, 18, 2000, pp. 49-63.

<sup>10</sup> R. Seaford, “The Tragic Wedding”, *JHS* 107, 1987, pp. 106-130.

<sup>11</sup> M. Dyson, K.H. Lee, “The Funeral of Astyanax in Euripides’ *Troads*”, *JHS* 120, 2000, p. 21.

<sup>12</sup> J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1991, p. 162.

<sup>13</sup> Croally, *cit.*, p. 46.

<sup>14</sup> Barlow, *cit.*, *ad loc.*

<sup>15</sup> Croally, *cit.*, p. 56.

<sup>16</sup> Croally, *cit.*, p. 51.

indicar que el problema no tiene salida, ni siquiera a través de un *deus ex machina*<sup>17</sup>. Las esperanzas desaparecen en todos los terrenos<sup>18</sup>.

Según la *Hipótesis* que se transmite con el manuscrito de las *Troyanas*, 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 cívico<sup>19</sup> 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 castigo<sup>20</sup>. 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 troyanos<sup>21</sup>. Así, la rodela de Héctor será “más merecedora 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

<sup>17</sup> F.M. Dunn, “Beginning at the End in Euripides’ Trojan Women”, *RhM* 136, 1993, pp. 22-35.

<sup>18</sup> A. Poole, “Total Disaster: Euripides’ the Trojan Women”, *Arion* 3, 1976, p. 276.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Gregory, *cit.*, p. 175.

<sup>21</sup> 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)<sup>22</sup>.

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 447<sup>23</sup>, 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 Atenas<sup>24</sup>. 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)<sup>25</sup>. La brutalidad esclavizadora lleva a la autodestrucción de los griegos<sup>26</sup>. Es el final de una civilización en que sólo sobrevive el lamento ritual por encima del razonamiento y la dialéctica<sup>27</sup>.

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 Palas<sup>28</sup>. El auditorio se identifica con el vencedor y con el vencido en la misma situación dramática<sup>29</sup>.

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

<sup>22</sup> Gregory, *cit.*, p. 155.

<sup>23</sup> Barlow, *cit.*, *ad loc.*

<sup>24</sup> Croally, *cit.*, p. 16.

<sup>25</sup> R. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, p. 65.

<sup>26</sup> Rehm, *cit.*, p. 70.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance and Theatrical Meaning*, Cambridge Univ. Press, 1997, pp. 119; 219.

<sup>29</sup> 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 pasajes<sup>1</sup>. 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 querella 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 Petazzoni<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Fr. 15 Kern = 22 Bernabé. Cf. también Rudhardt (1971: 43-7, 61-2) y West (1983: 116-21), a los que ya remite Janko.

<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>; 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*,<sup>4</sup> 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

<sup>3</sup> Cf. Brelich (1966: 163-72).

<sup>4</sup> 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<sup>a</sup> 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 alumno<sup>1</sup>, 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 autóctona<sup>2</sup>, 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 griega<sup>3</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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<sup>a</sup> A. Martínez (ed.), *Investigar colaborativamente en docencia universitaria*, Universidad de Alicante, 2004, 1-116.

<sup>2</sup> 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. Pörtulas y Lluís Duch, Barcelona 1997 [1981], 14.

<sup>3</sup> 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 desvelar<sup>4</sup>.

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 oscura<sup>5</sup>, 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-romano<sup>6</sup>.

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 temas<sup>7</sup>. 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 mitos<sup>8</sup>, los utilizan como elemento esencial de erudición y *ornatus*. Pero, más allá de eso,

<sup>4</sup> 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 1983<sup>5</sup>, especialmente 156 y ss.; C. García Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid 1997<sup>3</sup>, 27-62; J. C. Bermejo Barrera, *El mito griego y sus interpretaciones*, Akal, Madrid 1988, 7 y ss.

<sup>5</sup> Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1982 [1951], XXI-XXII.

<sup>6</sup> Cf. Bonnefoy. *op. cit.*, 125.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 moral<sup>9</sup>, 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 ideológicos<sup>10</sup>.

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 autor<sup>11</sup>, 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 alusiones<sup>12</sup>.

## 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.

<sup>9</sup> Cf. J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I<sup>ers</sup> siècles avant et après J.-C.*, Nadir 1998, especialmente en 16-24.

<sup>10</sup> Cf. V. Cristóbal, *op. cit.* 30-31.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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 ellos<sup>13</sup>.

## 2.2. Pautas para el análisis del mito en la elegía amorosa subjetiva<sup>14</sup>

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 *servus* 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

<sup>13</sup> 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<sup>e</sup> Simposi d’Estudis Clàssics, 21-24 de març 1983*, Universidad Autònoma de Barcelona 1985, 7-19 y también Estefanía, D.-Pociña, *op. cit.* VII-VIII.

<sup>14</sup> 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 fases<sup>15</sup>:

### 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 Sémele, 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,*

<sup>15</sup> 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/quaeque 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 Propertio (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 continuación<sup>16</sup>. Sin embargo, la posibilidad compositiva más habitual es la estructura circular: experiencia personal-pasado mítico-experiencia personal. Así, por ejemplo, en 1,19 Propertio 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 compañero<sup>17</sup>.

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.

<sup>16</sup> También Prop. 1, 3; 2, 20.

<sup>17</sup> 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 pulvis 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 metamorfoseadas 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 argumenta<sup>18</sup>.

### *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):

<sup>18</sup> 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)<sup>19</sup>. 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

<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup>) 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 establecido<sup>21</sup>).

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 Properzio: 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 Properz 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,

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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<sup>a</sup> 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 Properzio: 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 ὡδὴ 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 música<sup>1</sup>, con sus innovaciones rítmicas y melódicas, y sus repercusiones sobre la narración cantada del drama, tanto *stasima* corales como monodias y amebeos<sup>2</sup>. 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

---

<sup>1</sup> El estilo de la nueva música y sus innovaciones drásticas aparecen criticadas en la comedia, así, en el *fr.* 145 K, del *Quirón* de Ferécates —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.

<sup>2</sup> 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 tragedia<sup>3</sup>.

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 estrofas<sup>4</sup>), y en ese carácter de “völlig absolut stehende balladeske Erzählung” que tienen algunos de estos cantos<sup>5</sup>: 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 Eurípides<sup>6</sup>, y en uno de Sófocles (*Traquinias* 497 ss., un relato de la lucha de Heracles con Aqueloo)<sup>7</sup>.

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 ἀμφὶ μοι ... ὦ Μοῦσα ... ἄεισον debía

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> El término ἱστορία, utilizado por Kranz, aparece ya en la crítica antigua, cf. escolio a Aristófanes, *Acarnienses* 443: Εὐριπίδης εἰσάγει τοὺς χοροὺς ... ἱστορίας 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.

<sup>6</sup> 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 Ilíon (*Ifigenia en Áulide* 751) y dos *Iliuperseis* (*Hécuba* 905 ss. y *Troyanas* 511 ss.).

<sup>7</sup> *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 ὀρθιος<sup>8</sup>: ἀμφὶ μοι αὐτίς ἀναχθ' / ἑκατάβολον ἀειδέτω φρήν (PMG 697, D. L. Page (ed.), Oxford 1962)<sup>9</sup>, al que los cómicos denominaron en burla ἀμφιαννακτίζειν. 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 αὐτε, Φοῖβ' ἀναξ / Δήλιε..., aunque en otro contexto, y es precisamente un escolio a esta última el que indica que la fórmula procede de Terpandro<sup>10</sup>. Otro añade la observación –probablemente inexacta– de que los proemios de los poetas ditirámicos la imitaban (συνεχῶς γὰρ χρώνται ταύτῃ τῇ λέξει), por lo cual les denominaron ἀμφιάννακτας (διὸ καὶ ἀμφιάννακτας αὐτοὺς ἐκάλουν). De esta explicación se hace eco el léxico bizantino *Suda*<sup>11</sup>.

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 1921<sup>1</sup>, 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 interesantes<sup>12</sup>. Así, en los vv. 215 ss. Apolo es invocado como inspirador de una μοῦσα νεοτευχῆς con la expresión paralela ἐμοῖς ἐλθὲ ἐπ' αὐτοῖς 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 comparación<sup>13</sup>.

esta cuestión pueden encontrarse algunas observaciones en M. Quijada, 1985.

<sup>8</sup> 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)".

<sup>9</sup> La similitud fue mostrada ya por U. von Wilamowitz-Moellendorff, 1984<sup>4</sup> (1921<sup>1</sup>), 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.

<sup>10</sup> Lo que la tradición nos ha transmitido a propósito de los νόμοι de Terpandro 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 *Trojanas*, en dactilo-epítritos, evoca, no solo verbal sino también métricamente, la tradición rapsódica y citaródica.

<sup>11</sup> Cf. *Suda*, s.v. ἀμφιαννακτίζω, nr. 1701 Adl.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 ὦ 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, imponentia; 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 inicia<sup>14</sup>. 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 μῆνιν, 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

<sup>14</sup> 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)<sup>15</sup>. 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” (“Ιλιον αἰδῶ καὶ Δαρδανίην εὐπωλὸν / 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 misma<sup>16</sup>. 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

---

<sup>15</sup> Los poemas del *Ciclo* épico están recogidos en el vol. V de la OCT de Homero, ed. T. W. Allen (1912<sup>2</sup>). Una colección más completa, con discusión de los fragmentos, es la de E. Bethe, 1929<sup>2</sup>. Las ediciones estándar son ahora las de A. Bernabé, 1987 y M. Davies, 1988.

<sup>16</sup> 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 δαῖτα (“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 anuncia<sup>17</sup>.

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)<sup>18</sup>.

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)<sup>19</sup>, 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,

<sup>17</sup> El término δαῖτα 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 δαῖτα 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 δαῖτα λάβῃσιν. El tópico es estudiado con detalle por C. P. Segal, Leiden 1971. También por el propio Redfield, 1975.

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> 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).

*Alcestis* 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 Atenea<sup>20</sup>. 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*)<sup>21</sup>, 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 obra<sup>22</sup>. 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 Baquílides, 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

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> 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*).

<sup>22</sup> 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 misma<sup>23</sup>, algo que se constata no solo en la monodia trágica, por tradición un elemento mimético, sino también en géneros tradicionalmente narrativos, como el ditirambo<sup>24</sup>. 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 anterior<sup>25</sup>. 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 ditirámicas, 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 aulodia; en

<sup>23</sup> 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 Ferécrates 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).

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> En relación con las *anabolai* ditirámicas 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 ornamental<sup>26</sup>. *Motivmontage*<sup>27</sup>, “narración complementaria”<sup>28</sup> o “resultativa”<sup>29</sup> 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 gravedad<sup>30</sup>.

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 antístrofa, 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.

<sup>26</sup> 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-, ἐν-, 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.

<sup>27</sup> 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 “monstruosa 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.

<sup>28</sup> 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*.

<sup>29</sup> Cf. O. Panagl, 1971, 107, 182, 237, etc.

<sup>30</sup> Rasgos similares, propios de una narración lírica, los podemos encontrar también en otros poetas, como Píndaro y Baquílides, pero el estilo está hipercharacterizado aquí (como también en algunas partes monódicas dentro de amebesos).

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 καὶν’ ἐκ κοινῶν 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.<sup>31</sup>.

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.

---

<sup>31</sup> *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. (1929<sup>2</sup>), *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 und 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 (1984<sup>4</sup> [1921<sup>1</sup>]), *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 mas 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 clásica<sup>1</sup>. 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*<sup>2</sup>. El contexto material asocia-

---

<sup>1</sup> 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 meramente 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.

<sup>2</sup> 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 –Keay 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 teatro<sup>3</sup>.

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.<sup>4</sup>. Este tipo de separación aparece en Cartagena en inscripciones posteriores a mediados del siglo I d.C., e incluso en fechas mucho más avanzadas<sup>5</sup>. 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 arqueológicas<sup>6</sup>. Adoptan diversas formas,

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> J.M. Abascal Palazón y S. F. Ramallo Asensio, *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia, 1997, n° 83, p. 262.

<sup>5</sup> *Ibidem*, n° 137, p. 347, que fechamos en la segunda mitad del siglo II d.C.

<sup>6</sup> 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 des travaux historiques et scientifiques, Antiquités nationales, Afrique du nord*, 3, 1967, pp. 117-161.

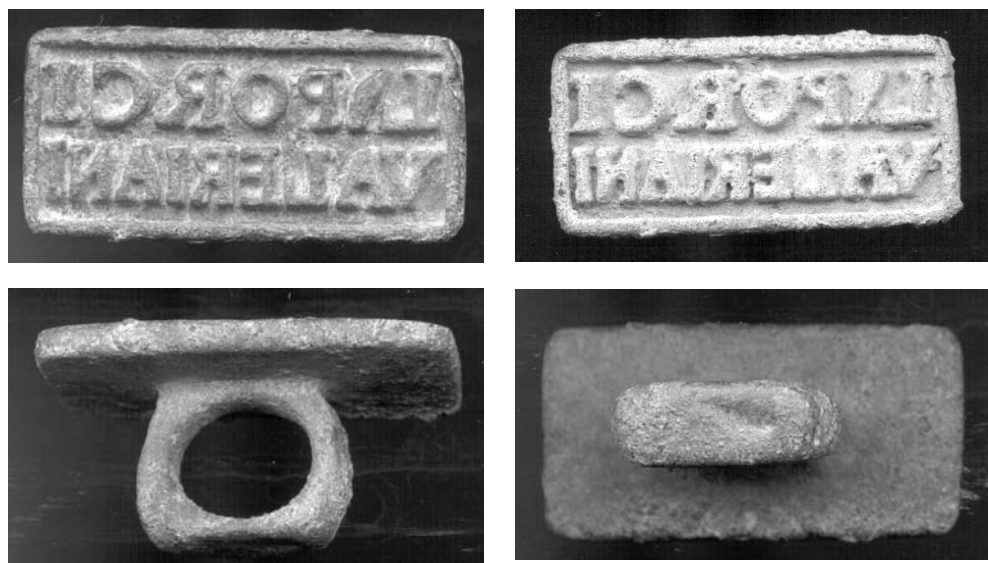


FIGURA 1. Sello de bronce hallado en el teatro romano de Cartagena. Arriba a la izquierda tras la limpieza, a la derecha en el momento del hallazgo.

siendo los de cartela rectangular los más abundantes, aunque también los hay cuadrados, circulares, en forma de creciente e incluso *in planta pedis*<sup>7</sup>. 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 patrono<sup>8</sup>; en

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 nombre<sup>9</sup>, mientras que de forma más esporádica se expresa la condición social del individuo representado<sup>10</sup>.

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*<sup>11</sup>. 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 suritálica<sup>12</sup>.

#### IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE

Los *Porcii* están ampliamente atestiguados en *Hispania*<sup>13</sup>, 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 utilizados<sup>14</sup>; 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.<sup>15</sup>. 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.

<sup>9</sup> 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*

<sup>10</sup> M. Buonocore, "Signacula nel Museo Profano della Biblioteca apostolica vaticana", *Epigraphica*, 46, 1984, 158-167, esp. n. 29: *C(ai) Egnati / C(ai) l(iberti) Alypi*.

<sup>11</sup> CIL, II, pp. 686-687: signacula aerea, n. 4975 (1-76).

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> J.M. Abascal, *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia, 1994, 203-204)

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 numismática<sup>16</sup>. 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 siguientes<sup>17</sup>, 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 rama<sup>18</sup>. Es difícil substraerse 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*<sup>19</sup>; sin embargo, y a pesar de la cronología tardo-augustea de la imagen pétrea, –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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 acuñaciones<sup>20</sup>. 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 reverso<sup>21</sup>. 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*<sup>22</sup>, y la aparición o consolidación de nuevas *gentes*, poco o nada conocidas en la fase anterior: *Antonia*, *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

---

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Agradezco la información de este hallazgo inédito al arqueólogo municipal de Águilas, D. Juan de Dios Hernández García.

<sup>22</sup> 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 mas 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 nombres<sup>23</sup>. 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 meseteña<sup>24</sup>. En *Tarraco*, este cognomen es usual en epígrafes del siglo II d.C.<sup>25</sup>, fecha que se propone también para dos inscripciones de *Chunia*<sup>26</sup>. Otras poblaciones del interior peninsular donde se constata son las de Marañón (Navarra)<sup>27</sup> y Cáparra<sup>28</sup>, 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*<sup>29</sup>. Otro personaje notable de esta familia es *C. Valerius Felix*, recordado en un pedestal con dedicación a la *Victoria Augusta*<sup>30</sup>. 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 estatua<sup>31</sup>; 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 *cognomem*, 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

<sup>23</sup> I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Roma, 1982 (Helsinki, 1965), 31.

<sup>24</sup> Abascal, *op. cit.*, 538-539.

<sup>25</sup> G. Alföldy, IRT, n. 331, 372, 455.

<sup>26</sup> P. de Palol, y J. Vilella, *Chunia II. La epigrafía de Chunia*, EAE, 150, Madrid, 1987, n. 17 y 92.

<sup>27</sup> C. Castillo, J. Gómez Pantoja y M.D. Mauleón, *Inscripciones romanas del Museo de Navarra*, Pamplona, 1981, pp. 80-81, n. 54.

<sup>28</sup> R. Hurtado, *Corpus provincial de inscripciones latinas*, Cáceres, 1977, p. 113, n. 192.

<sup>29</sup> J. M. Abascal y S. F. Ramallo, *op. cit.*, p. 169.

<sup>30</sup> J. M. Abascal y S. F. Ramallo, *op. cit.*, n. 39, pp. 167-169.

<sup>31</sup> 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*, n° 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 económicas<sup>32</sup>, 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

<sup>32</sup> 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 recrecidos. 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 años<sup>33</sup>. 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

---

<sup>33</sup> 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<sup>a</sup>. 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 ejemplar<sup>34</sup>. 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 publicados<sup>35</sup>. 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 Pompeya<sup>36</sup>. Precisamente, esta ausencia de improntas sobre objetos manufacturados sugiere una aplicación mayoritaria sobre alimentos, mercancías y materiales orgánicos

<sup>34</sup> CIL, X/2, n. 8059 (329): *instrumentum domesticum. Signacula*.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 negativos<sup>37</sup>.

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 Manises<sup>38</sup>, 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 formas<sup>39</sup>. 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.

---

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> 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.- Inscriptions, 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 mismos<sup>1</sup>.

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 *pandeceleste* —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.

<sup>1</sup> 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 género<sup>2</sup>. 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”<sup>3</sup>. 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 extraordinario<sup>4</sup>. Y lo que es, si cabe, más significativo: su empleo se predica de mujeres

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>4</sup> 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 (ἐμίσγετο) 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 correspondiente<sup>5</sup>; 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...δαιτυμόνων μισγομένην). Y es que el verbo implicado, μίσγω, queda caracterizado por una retícula de implicaciones negativas de índole social, religiosa, moral<sup>6</sup>. Resulta asimismo de extraordinaria negatividad su presencia en las relaciones contranaturales, como ocurre en I 61, 1, cuando dice el historiador, de Pisístrato, 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 Janto<sup>7</sup>. 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*<sup>8</sup>; 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

<sup>5</sup> Cf. Asimismo V 6, 1.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup>. 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 Πυθιονίκαις, ὡς παρθένος οὔσα, μέχρι πολλοῦ συνεκυνήγει... διαπαλαίουσα δέ ποτε λέοντι ἡγαπήθη ὑπὸ Ἀπόλλωνος· ὃς καὶ ἀρπάσας αὐτήν, διεκόμενεν εἰς τὴν νῦν ἀπ' αὐτῆς Κυρήνην τῆς Λιβύης καὶ μίγεις Ἀρισταῖον ἔτεκε. Φερεκύδης δέ φησι καὶ Ἄρατος.

“Respecto de Cirene, Píndaro documenta en las *Píticas*<sup>10</sup> 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 δέ τῆς γυναικὸς ἀποπειρᾶσθαι, λέγεται εἰς ἀποδημίαν ἐπὶ ἔτη ὀκτὼ καταλιπὼν αὐτήν ἐτι νύμφην οὔσαν. Ἐπειτα κατακοσμήσας, καὶ ἀλλοειδῇ ἑαυτὸν ποιήσας, ἔρχεται εἰς τὴν οἰκίαν, ἔχων κόσμον· καὶ πείθει τὴν Πρόκριν δέξασθαι τοῦτο, καὶ συμμιγῆναι αὐτῷ. Ἡ δὲ Πρόκρις ἐποφθαλμίσασα τῷ κόσμῳ, καὶ τὸν Κέφαλον ὁρώσα κάρτα καλὸν, συγκοιμᾶται αὐτῷ. Ἐκφήνας δὲ ἑαυτὸν ὁ Κέφαλος, αἰτιάται τὴν Πρόκριν. Οὐ μὴν ἀλλὰ καταλλαγεὶς ἐξέρχεται ἐπὶ θήραν. Πυκνῶς δ' αὐτοῦ τοῦτο δρώντος, ὑπώπτευσεν ἡ Πρόκρις, ὅτι μίσγεται γυναικὶ ἑτέρᾳ. Ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Φερεκύδῃ 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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Cf. Píndaro, *Píticas* IX.

embargo, reconciliado, sale de cacería. Y, comoquiera que hacía eso frecuentemente, Prócride 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’ Ἰστρους 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: Ξάνθος 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 λάθρᾳ, ἀλλὰ συναινούντων 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 Prócride 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 *ginecocrático* 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 individuos<sup>11</sup>.

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.

---

<sup>11</sup> 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*<sup>1</sup> de Porfirio, me refiero a la edición de Adolf von Harnack<sup>2</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Porphyrius, “Gegen die Christen”, 15 Bücher. *Zeugnisse, Fragmente und Referate*, Berlin 1916.

en un luminoso artículo André Benoit<sup>3</sup>, “on a parfois tendance à considerer la collection de Harnack comme le «texte reçu» sans se poser aucune question critique relativement à l’authenticité des fragments ou à leur degré de fiabilité”<sup>4</sup>, 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 Venecia<sup>5</sup>. 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

---

<sup>3</sup> “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.

<sup>4</sup> p. 262.

<sup>5</sup> 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 Harnack<sup>6</sup>.

¿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 Lactancio<sup>7</sup> o un discípulo de Porfirio), Louis Duchesne (Hierocles), W. Möller (quien sigue a Duchesne, 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. Goulet<sup>8</sup>), 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 ellos<sup>9</sup> 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

<sup>6</sup> *Texte und Unters.* XXXVII, 4, pp. 137-141; Abhandl. d. König. Preuss. Akad. der Wiss., 1916, n° 1, pp. 16-17.

<sup>7</sup> *Inst. Div.* V 2.

<sup>8</sup> Cf. *Makarios Magnès, Monogénès (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 Monogénès* (Paris, 2003, I, p. 148). Cf. et. A. Benoit (cf. n. 3).

<sup>9</sup> 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 Olimpo<sup>10</sup>, Eusebio de Cesarea<sup>11</sup> o Apolinar de Laodicea<sup>12</sup> 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 irremediablemente, 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 1980<sup>13</sup> escribía que las bases de la edición de Harnack estaban afectadas en sus bases, como también pensaban ya antes T. D. Barnes<sup>14</sup>. Y ni siquiera contemplamos en este punto la propuesta

<sup>10</sup> Test. XXIV Harnack.

<sup>11</sup> Test. VIII y XVII Harnack.

<sup>12</sup> Test. XIII y XVII Harnack.

<sup>13</sup> “Porphyry and Julian Against the Christian”, *ANRW* II 23.2, 1980, pp. 1119-1149.

<sup>14</sup> “Porphyry Against the Christians. Date und Attribution of Fragments”, *JThS* 74, 1973, pp. 424-442.

radical de P. F. Beatrice<sup>15</sup>, 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 <sup>16</sup>	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. Benoit<sup>17</sup>, la organización del corpus resulta, pues, un tanto “arbitraria y mal justificada.” Y digo corpus porque es

<sup>15</sup> “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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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. Benoit<sup>18</sup>, 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.

---

<sup>18</sup> 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: ἁρμονία, τόνος y τρόπος; el último, más tardío y menos técnico, alternó con τόνος, mientras que ἁρμονία aparece ya en la lírica arcaica y precede a todas las disquisiciones posteriores de los griegos.

Ahora bien, los nombres de estas ἁρμονίαι o 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 ἁρμονία y τόνος<sup>1</sup>.

Los especialistas están prácticamente de acuerdo hoy día en distinguir dos fases en la historia de las escalas griegas. El sustantivo ἁρμονία, que refiere un “ensamblaje” (de sonidos en este caso), es el más antiguo<sup>2</sup>; 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

---

<sup>1</sup> Cf. Plut., *Mor.* 389E, 793A.

<sup>2</sup> 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 ἁρμονία queda verdaderamente definida, además de por su cadena interválica y su ῥῆθος, por el ritmo al que está asociada, por la tesitura, el uso especial de ciertos sonidos, las figuras melódicas y otros factores<sup>3</sup>. 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 ἁρμονίαι<sup>4</sup>.

El término τόνος, por su parte, denota una idea de “tensión” (como τάσις ο τείνειν)<sup>5</sup> 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 ἁρμονίαι 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 tiempo<sup>6</sup>.

El verdadero problema reside en la relación entre un τόνος determinado y la ἁρμονία 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 ἁρμονία y τόνος, hay ciertas diferencias en las denominaciones de las ἁρμονίαι, 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 Aristides Quintiliano como una de las ἁρμονίαι de época clásica. No obstante, este recurso no es siempre eficaz y en muchas ocasiones es difícil saber si estamos ante una ἁρμονία (o lo que es igual, ante consideraciones *especialmente* interválicas) o ante un τόνος

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 ἁρμονίαι “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.

<sup>5</sup> Cf. Ptol., *Harm.* II 7, 57.14-15 Dür., (τάς συστάσεις) ἃς καλοῦμεν ἰδίως τόνους παρὰ τὸ τῇ τάσει λαμβάνειν τὰς διαφοράς; Aristid. Quint., 20.4 Winn.-Ing., τρόπος συστηματικός; Cleonid., *Harm.* 203.4 Jan, τόπος φωνῆς.

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, Arist., *Metaph.* 1093a14, ἐπτά δὲ χορδαὶ ἡ ἁρμονία.

(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 desdenar, 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 locria<sup>7</sup>.”

¿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 Grecia<sup>8</sup>. 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 nomos<sup>9</sup> 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)”<sup>10</sup>. Aristides había enumerado estas tres “regiones vocales” en 28.12 refiriéndolas a los tipos de voz que,

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> *Cf.*, por ejemplo, O. J. Gombosi, “Key, Mode, Species”, *Journal of the American Musicological Society* 5, 1951, pp. 20-26, esp. p. 21.

<sup>9</sup> *Cf.* G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, 1979, pp.18-21.

<sup>10</sup> 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 νητών), 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 intermedias<sup>11</sup>, se corresponden respectivamente con los *τόνοι* dorio, lidio y frigio. La clasificación de Aristides de los *τρόποι* compite con otras<sup>12</sup> 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 lugares<sup>13</sup>. 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 *άρμονία*, 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 *harmoniai* 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 *άρμονίαι* antiguas<sup>14</sup>. 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 *άρμονία* conveniente (la hipofrigia se usa a efectos de modulación), pues según el mismo Aristóteles el frigio es orgiástico y patético<sup>15</sup>. 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 μελοποιῖαν εἰς τὰ ἴδια ἄσματα παρέλαβε καὶ τοῦ διθυραμβικοῦ τρόπου κατέμιξεν*). A este respecto,

<sup>11</sup> 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*.

<sup>12</sup> A. Barker, *Greek Musical Writings. Vol.II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, 1989, p.432 n.146.

<sup>13</sup> Platón (*R.* 398e) habla de *άρμονίαι θρηνώδεις, μαλακαὶ τε καὶ συμποτικάι*, 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 μανικὴν. La clasificación de Aristides Quintiliano tiene un eco en Ptol., *Harm.* III 11, 106.13-15 y Cleonid., *Harm.* 206.3-18.

<sup>14</sup> Σύστημα, usado por Proclo, es utilizado también por Platón como *άρμονία* (*Phlb.* 17d2; *vid.* nota 7 *supra*).

<sup>15</sup> 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 sinónimos<sup>16</sup>. 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 ascendente<sup>17</sup>; 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 ditirambo<sup>18</sup>. Estaríamos entonces ante una equivalencia entre ἀρμονίαι y formas musicales. Si el nomo tiene un registro νητοειδής, el lidio será su escala más apropiada (al ser más aguda que el frigio)<sup>19</sup>: 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. Bellermin.* II 28)<sup>20</sup>. Finalmente, la tragedia haría uso de las escalas más graves. Los *Anónimos de Beller-*

<sup>16</sup> *Cf.* E. Csapo y W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994, p.342.

<sup>17</sup> *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.

<sup>18</sup> *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.

<sup>19</sup> *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. Bellermin.* 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.

<sup>20</sup> *Cf.* Aristox., *fr.* 80 Wehrli, τὴν γοῦν Λύδιον ἀρμονίαν παραιτεῖται (*sc.* Πλάτων), ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνον.

*mann* (II 28) relacionan el dorio<sup>21</sup> –βαρύτερα τῆς φωνῆς, Aristid. Quint. 23.2– a los músicos τοῖς ὀρχηστικοῖς 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 ἁρμονίαι: el testimonio del dorio y el mixolidio coincide con otras fuentes<sup>22</sup>, 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 ἁρμονία: 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 héroes<sup>23</sup>. Debemos preguntarnos hasta qué punto estas consideraciones determinaban, frente a otras de carácter técnico o práctico, la elección de las ἁρμονίαι.

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 ἁρμονία<sup>24</sup>; y a esto hay que añadir que en tragedia se tocaba el auló además de la cuerda<sup>25</sup>;

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Cf. la reunión de pasajes de West, *op.cit.*, p. 353.

<sup>23</sup> 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 ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτικῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.

<sup>24</sup> West, *op.cit.*, p.181 n.73.

<sup>25</sup> 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?<sup>26</sup>

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 *ἁρμονία*. 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 conlleve su *ἁρμονία* o el delicado juego de relaciones mutuas entre las *ἁρμονίαι*. El pasaje con más información lo ofrecen los *Ανόνιμος 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 *ἁρμονίαι* y *τρόπος* (= *τόνος*) pero la nomenclatura es la más tardía<sup>27</sup>, 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 cuarta<sup>28</sup>. 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

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Los *Ανόνιμος 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 Brienio (*Harm.* I 4, p.90.13 Jonker) o Paquimeres (*Mus.* 3, p. 104.14-15 Tann.).

<sup>28</sup> 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 textuales<sup>29</sup>. Por lo demás, no hay otros testimonios tan completos como éste. Pólux (IV 65 y 78) nos informa de las ἁρμονίαι 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 diversas<sup>30</sup>; y Porfirio, en su comentario a la *Harmónica* de Ptolomeo, es aún más parco (*in Harm.* 156.8-10 Dür.)<sup>31</sup>, 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 testimonios<sup>32</sup>.

¿Qué conclusiones podemos extraer del material revisado? En primer lugar, la evolución desde las ἁρμονίαι 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 ἁρμονία y sus respectivas naturalezas podemos intuir la antigüedad aproximada de las fuentes, sobre todo, de los últimos compiladores.

<sup>29</sup> Un ejemplo podría ser *A. Thom. A.*, 4, 1-3, ἐξελθόντες δὲ ἀπὸ τοῦ πλοίου εἰσῆσαν εἰς τὴν πόλιν. καὶ ἰδοὺ φωναὶ αὐλητῶν 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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. Lommatzsch<sup>1</sup>, 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 τῷδε τάφῳ γενέτης δω]ρήστο παῖδα  
οὐ μικρῷ, 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*:

---

<sup>1</sup> 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 ἐδέξατο<sup>2</sup>, documentada, con variantes, en autores de diversas épocas<sup>3</sup>. 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:

<sup>2</sup> 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 proxumi 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”.

<sup>3</sup> 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 estudiado<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, frente a la *vulgata* de G. Kaibel (nº 296) εἰ δὲ γῆ νεκρός.

<sup>4</sup> 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 sepulcralium Latinorum*”, *Philologus* N. F. XVI, 1903, pp. 449 ss.

<sup>5</sup> *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, *Hercle*, una forma desconocida de la gran poesía latina<sup>6</sup> para la designación del semidiós (aunque muy común en textos coloquiales, cuando el vocablo es usado como exclamación bajo la forma *(me)hercle*):

*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

‘Ο 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”<sup>7</sup>, 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<sup>a</sup>,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 Cómodo:

‘Ο τοῦ Διὸς παῖς καλλίνικος Ἡρακλῆς·  
οὐκ εἰμὶ Λούκιος, ἀλλ’ ἀναγκάζουσὶ 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*

<sup>6</sup> 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)”.

<sup>7</sup> Según asegura J. T. Bakker, *Living and working with the 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 Silvano<sup>8</sup>. En todo caso, existen numerosos testimonios epigráficos de una relación cultural entre ambas divinidades<sup>9</sup>, relación que también se refleja, aunque con menos evidencias, en la plástica<sup>10</sup>.

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 χυμῖν· παίζετε τοὺς μετ' ἐμέ.

“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 ἔμεῦ ὕστερον ὄντας

<sup>8</sup> Th. Mommsen *apud* H. Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae*. Berolini, 1892-1916 (1955<sup>2</sup>), vol. II 1, p. 61.

<sup>9</sup> 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. Dorcey, *The culte of Silvanus: a study in Roman folk religion*, Leiden 1992, 157-178.

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, R. Pappi, “Di grande interesse a questo proposito è un bronzetto 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 pisaurense *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 VOVICVM. Según D. Tudor<sup>11</sup>, 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:

<sup>11</sup> 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 Umbría. 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”<sup>12</sup>.

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...»”.

<sup>12</sup> 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 III<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup>:

*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 reservas<sup>15</sup>.

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 χόμῃν aunque, como veremos, hay quien continúa expresándolo). El último es una variante del repetido

<sup>13</sup> Véase M. G. Schmidt, “Fragment eines Grabgedichts aus Librilla (Murcia)”, *Chiron* 20, 1990, pp. 101-107 (de donde *AEP*. 1990, nº 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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' ἐμέ), evitando la elisión en la cláusula.

Como digo, se repite con cierta frecuencia, sin que falte quien lo atribuye a Prudencio<sup>16</sup> o lo considera traducción de Eurípides<sup>17</sup>. 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. Zarker<sup>18</sup> del *Gil Blas de Santillaine*, obra de A. R. LeSage, editada entre 1715 y 1735<sup>19</sup>:

*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. 427<sup>20</sup>.

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 Elvira<sup>21</sup>. 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: «Inveni portum, spes et fortuna, valet.» Que quiere

<sup>16</sup> 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, “Inveni 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”.

<sup>17</sup> 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: «Inveni portum. Spes et fortuna valet; Nil mihi vobiscum est: ludite nunc alios.» «That is a translation of two verses from Euripides».

<sup>18</sup> J. W. Zarker, *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Princeton Univ. Press 1958, n° 119.

<sup>19</sup> 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: *Inveni portum* ...

<sup>20</sup> 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>.

<sup>21</sup> A. Ruiz de Elvira, “*Inveni 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 Grimmelshausen<sup>22</sup>...

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 trayectoria<sup>23</sup> 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.

<sup>22</sup> H. J. Ch. von Grimmelshausen, *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!*”.

<sup>23</sup> 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-Pack<sup>3</sup> 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 Colonia<sup>1</sup>.

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 poemas<sup>2</sup>. 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 Oxirrínco precedían

---

<sup>1</sup> 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](http://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.

<sup>2</sup> *POxy.fr.1 + fr.2.1*, Mertens-Pack<sup>3</sup> 1449, *LDAB* 3899 = *Sapph.58 Voigt*.

y seguían a dicho poema distintas composiciones<sup>3</sup>. 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 n° 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 Oxirrincos, 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 poética<sup>4</sup>. 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.

<sup>3</sup> 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*.

<sup>4</sup> H. Rodríguez Somolinos, “Safo, Titono y la cigarra (*PKöln*.inv.21351re + 21376 + *POxy*.1787)”, en *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora M<sup>a</sup> 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 γᾶς πε.[...]..  
 [× – ~ ~ – –]. ν ἐχοισαν γέρας ὥς [ἔ]οικεν  
 [× – ~ ~ – –]. οἰεν ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν  
 [× – ~ ~ – –] λιγυραν, [α]ῖ 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]λύγγαν, 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 exigüos y deteriorados versos<sup>5</sup>. Los editores han comentado el texto muy superficialmente, dado el mal estado del papiro y la mayor importancia de los versos siguientes<sup>6</sup>. Sin embargo, creo que se puede decir algo más de él, al hilo de las valiosas observaciones de West<sup>7</sup>.

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 ἐχοισαν γέρας) cuando haya muerto (v.4 γέρθε δὲ

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Art. cit. en n. 2, pp. 1-3.

γᾶς), en función de las obras llevadas a cabo durante su vida en la tierra (v.6 ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν)<sup>8</sup>. 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 (κατῥάνοισα δὲ κείσῃ οὐδὲ 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 ὥς αὐτὴν  
αἱ Μοῦσαι τῷ ὄντι ὀλβίαν τε καὶ ζηλωτὴν ἐποίησαν καὶ ὥς οὐδ'  
ἀποθανούσης ἔσται λήθη<sup>9</sup>.

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*<sup>10</sup>. 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 ὃν Μοῖσαι φιλέοντι φησὶν ἢ Σαπφῷ, ἀληθὴς ὁ λόγος καὶ οὐποτ' ἐλέγχεται<sup>11</sup>. Las palabras Μοῖσαι φιλέοντι constituirían según Gigante una cita falsa –debido a la forma temática φιλέοντι– construida a partir de Theoc.5.80 ταὶ Μοῖσαι με φιλεῖντι. Sabemos, sin embargo, que los lesbios utilizan algunas formas temáticas donde esperaríamos sus correspon-

<sup>8</sup> El nuevo papiro apoya la reconstrucción οἰῶδὲν ἄδομ' ἐπερθα γᾶς ἔοισα en Sapph.95.10 propuesta por M.L. West, *Maia* 22, 1970, p. 318 n.2, frente a οἰῶδὲν 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.

<sup>9</sup> Aristid.*Or.*28.51 = Sapph.193 L.-P., 55 TEST Voigt.

<sup>10</sup> West, *art. cit.* p. 2s.

<sup>11</sup> Theod.Metoch. *Hōtikōs ἡ περὶ παιδείας* apud *Cod.Vind.Philol.Graec.*95 (ined.), f. 232ue., ed. M. Gigante, "Anecdota pseudosapphicum", *RCCM* 19, 1977, p. 421.

dientes atemáticas<sup>12</sup>, 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 εἶμι (lesb. ἔμμι)<sup>13</sup>. 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 ὀλβιος 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' ὀλβιος, 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.276S, 213Ag.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.213A.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]ρ[υ] θεοὶ δίδου|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[.])<sup>14</sup> 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 vñv) 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 ἔχοισαν γέρας. En tal caso el destino de esa mujer, que quizá ahora disfruta en la fiesta (v. 3 ] .vñv θαλ[ί]α) cambiará cuando esté bajo tierra (v. 4 ἔρπε δὲ γὰς) al no poder gozar de honor (v. 6 [... *ex.gr.* οὐδὲ]ν ἔχοισαν γέρας ὥς [ἐ]οικεν) como goza ahora que está sobre la tierra (v. 6 ὥς vñv ἐπὶ γὰς ἔοισαν). Si ello fuera así, convendría quizá reconstruir otra negación antes del opt. de 3ª pers. cuyo final ]οτεν 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

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> La presencia en el papiro de un punto sobre la N también hizo pensar a Page, su primer editor, en una corrección por τ' ἔχ[υ]ν. Una idea similar, aunque centrada en el tema de la consideración de la riqueza por Safo, avanzó M. Treu, “Neues über Sappho und 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]ἵ 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: ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ἔοισαν | [κάλεισι χελίδω] λιγύραν, [α]ἵ κεν ἔλοισα πᾶκτιν | [ἦ βάρβιτον ἦ τάνδε χελύγγαν θαλάμοισ' ἀεῖδω. Sin embargo, no creo que haya problemas para aceptar el optativo potencial o cupitivo como variante del futuro de indicativo, eludiendo la afirmación tajante propia de este último modo<sup>15</sup>.

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 excluirla<sup>16</sup>. 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, "Αἶδα θαλάμους E.Hec.483, θ. Περσεφονείας E.Supp.1022<sup>17</sup>, etc. Desde Homero es más frecuente la expresión equivalente δῶμα / δόμος '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 ὥς [ἔ]οικεν)<sup>18</sup>. Ello estaría de acuerdo con

<sup>15</sup> Cf. E. Schwyzler, *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.

<sup>16</sup> Se podría aducir en su defensa el cierre del conocido poema de Horacio sobre la inmortalidad de su obra: Hor.C.3.30.15s. *mihi Delphica | lauro cinge volens, Melpomene, comam*.

<sup>17</sup> Cf. Simon. epigr. en AP 7.508.4 Φερσεφόνης θαλάμων, y uno de los epigramas atribuidos a Safo, AP 7.489.2 Φερσεφόνας κυάνεος θάλαμος.

<sup>18</sup> Cf. hMerc.291 τοῦτο γάρ οὖν καὶ ἔπειτα μετ' ἄθανάτοισ γέρας ἔξεις, Hes.Th.449 πᾶσι μετ' ἄθανάτοισι τετίμηται γεράεσσι.

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 espíritus<sup>19</sup>.

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 Píndaro<sup>20</sup>, 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 multaque pars mei | vitabit Libitinam; usque ego postera | crescā laude recens* ...) y por el epílogo de las *Metamorfosis* de Ovidio (Ou.Met.871-879)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1959, p. 157s. n.3; G. Burzacchini en *Lirici Greci*, Florencia, 1977, p. 153s.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> El original de este artículo fue entregado en Jnio de 2005; la bibliografía posterior aparecerá recogida en un próximo artículo sobre el *Pköln*.

# 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 preliminares<sup>1</sup>, *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 nietzscheano<sup>2</sup>. 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 política<sup>3</sup> ni expresar por boca de sus personajes lo que podría entenderse como su propia opinión<sup>4</sup>.

---

\* 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 estreñimiento ideológico o religioso.

<sup>3</sup> 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”.

<sup>4</sup> *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 autor<sup>5</sup>. 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 violencia<sup>6</sup>. 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, dirigen 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”<sup>7</sup>, 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

---

<sup>5</sup> *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.

<sup>6</sup> “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 (...)”.

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>. Don Homobono destaca por una capacidad extraordinaria de crear dinero en todo lo que toca, un valor que los promotores de la revolución desprecian<sup>9</sup>, 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 ciencia<sup>10</sup> que propone una redistribución más equitativa de la riqueza por medio de una transformación de carácter marxista o “socialista”<sup>11</sup> de la economía. A lo largo de la obra se insiste en el talante científico de los revolucionarios, considerados, por añadidura, como sabios<sup>12</sup>. 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 arte<sup>13</sup>.

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-

---

<sup>8</sup> 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”.

<sup>9</sup> Retablo Primero, p. 28: DON HOMOBONO: “He vivido de mi trabajo y constante esfuerzo”. PRESIDENTE: “No lo dudamos. Dorar la basura cuesta mucho”.

<sup>10</sup> 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”.

<sup>11</sup> 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”.

<sup>12</sup> 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”.

<sup>13</sup> 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 platónica<sup>14</sup>.

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 mente<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>.

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

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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”.

<sup>16</sup> Retablo Tercero, p. 70.

respectivos existentes, sean primitivos o cargados de historia”<sup>17</sup>. Instantes después, cuando sus entrevistadores abandonen la escena para dar noticia de estas palabras, se presentarán “las tres Parcas mitológicas: Cloto, Láquesis y Átropos”<sup>18</sup>, últimas figuras del desfile de personajes tipológicos que han ido comentando el espectáculo de la revolución llevada a cabo en el último retablo<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup>.

En su calidad de tejedoras del destino humano, las Parcas reivindican una larga tradición de pensamiento<sup>21</sup> que las identifica claramente con el género dramático de la

---

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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...).

<sup>20</sup> 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*.

<sup>21</sup> Como refleja el pasaje platónico conocido como el mito de Er, al final de la *República* (X 620d-621a).

comedia<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup>.

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: “ÁTROPOS: El Destino, precisamente, es tu mayor obstáculo y enemigo. CLOTO: El Destino se alimenta de la humillación y la derrota del héroe”<sup>24</sup>.

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 provocar<sup>25</sup>. 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 Presidente<sup>26</sup>. Pero él entiende que la Razón de la prudencia es incompatible con las gestas a que sólo puede dar lugar la exaltación del heroísmo<sup>27</sup>.

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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Retablo Tercero, p. 94.

<sup>24</sup> *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.

<sup>25</sup> Retablo Tercero, p. 95: ÁTROPOS: “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?”.

<sup>26</sup> Retablo Tercero, p. 95: LAQUESIS: “¿Qué sería de vosotros, desdichados bípedos mortales, sin la Razón?”. La evocación platónica de la expresión “bípedos mortales” es evidente.

<sup>27</sup> *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”<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. 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 suyas<sup>30</sup>. 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.

ACOMPAÑANTE PRIMERO: ¿Figuraciones?

ACOMPAÑANTE SEGUNDO: ¿Figuraciones?

ACOMPAÑANTE CUARTO: ¿Figuraciones?

PRESIDENTE: ¡Nada más que figuraciones! ¡De cómo sean ellas, depende todo!”<sup>31</sup>.

## 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-

---

<sup>28</sup> 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 Diablo 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).

<sup>29</sup> Retablo Tercero, p. 96.

<sup>30</sup> Este final parece un replanteamiento dramático de las “alucinaciones” con que Don Telesforo juzga la aparición del Diablo en su juguetería, al final de la farsa: Rato Tercero, p. 156.

<sup>31</sup> 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 político<sup>32</sup>. 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”<sup>33</sup>.

La farsa no oculta el desencanto 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 constrictivas<sup>34</sup>. Sólo en este sentido alcanza el protagonista de este drama la calidad de héroe<sup>35</sup>, pero de un héroe de

---

<sup>32</sup> 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!”.

<sup>33</sup> Retablo Tercero, p. 79.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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”<sup>36</sup>.

---

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”.

<sup>36</sup> *Ibid.*

# LA VITA AESOPI Y EL GRIEGO COLOQUIAL DE ÉPOCA IMPERIAL (I)

CONSUELO RUIZ MONTERO  
M<sup>a</sup> 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 Esopo<sup>1</sup>. 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 G<sup>2</sup>.

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 recensiones<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Cf. B.E. Perry, *Aesopica*, Illinois, 1952, pp. 10ss.

<sup>3</sup> 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 peyorativa<sup>4</sup>. 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 marcada<sup>5</sup>. 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 αὐτῷ εὖνοεῖ, δραπετα;” (“¿y quién le quiere, sinvergüenza?”). Con este valor también es empleado en Men., *Car.* 35, *Luc.*, *Cat* 13.15; *Fr*157.35 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 φαρμακός<sup>6</sup>, 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”<sup>7</sup>. Como insulto κάθαρμα es mucho más fuerte que δραπετα, como vemos

<sup>4</sup> Cf. W. Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, 1991, pp. 41ss.

<sup>5</sup> Cf. A. W. Gomme and F. H. Sandbach, *Menander. A commentary*, Oxford, 1983, p. 409.

<sup>6</sup> Cf. Gomme- Sandbach, *op. cit.*, p. 597.

<sup>7</sup> 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 ἀπαιδ. 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 aparece<sup>8</sup>. 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, disertar 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 Hiponacte<sup>9</sup> (μητροκοίτης), en la *Batracomiomaquia*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> 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 πρᾶξιν (...).” En este contexto habría que traducir el superlativo más bien como “buen hombre”.

<sup>9</sup> Fr 12.2.

<sup>10</sup> 266.

(βορβοροκοίτης), e incluso en la época imperial<sup>11</sup> (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: “μή πρόσιθι μοι, δουλοκοίτα, μᾶλλον 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 ταμιεῖον τὰ ἔμοι ἐτοιμασθέντα σῦκα καταφάγῃς; (“di, maldito, ¿tanto me desprecias que entraste al almacén y te comiste los higos que estaban preparados para mí?”)”.

3. ἵποπόρνη (32.21): Se trata de un *hápax* creado por el autor de la *Vita* a partir de otra forma ya existente, ἵππόπορνος<sup>12</sup>. Ambas formas han sido creadas por composición a partir del prefijo ἵπο-, que tiene valor aumentativo<sup>13</sup>. El significado, por tanto, de ἵποπόρνη 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, ἵποπόρνη” (“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 Luciano<sup>14</sup>. 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 ἐστι, κατάπτυστε” (“qué es esto de nuevo, basura”).

<sup>11</sup> Desde el NT y extendido sobre todo entre autores cristianos.

<sup>12</sup> Cf. Ath, 13.565c, Alciph. 1.38.

<sup>13</sup> Otros compuestos con ἵπο- son ἵπολύπαθον, ἵπόκρημνος οἵπποτυφία, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1977, s.v.

<sup>14</sup> J Tr 52.8: Τυμβωρύχε καὶ μιὰρὲ καὶ κατάπτυστε καὶ μαστιγία καὶ κάθαρμα.

6. κυνοκοῖτα (40.4): *Hápax* 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): *Hápax* 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 técnico<sup>15</sup>. La mandrágora, según los lexicógrafos, puede ser una planta hipnótica o un *lapsus* poético<sup>16</sup>. Sin embargo, μανδραγόρας puede emplearse igualmente en el sentido de ἀνθρωπόμορφος o *semihomo*<sup>17</sup>. 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: “Αἰσωπος 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 Demetrio<sup>18</sup>, 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. μορμουκεῖον (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

<sup>15</sup> Cf. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1933, p. 377.

<sup>16</sup> *Suid.*, *Lexicon mu*, 136.1

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> *De elocutione* 172.3

de dicho término, “coco” o “espantajo”, como vemos en el siguiente pasaje: “καὶ τί, μορμολυκεῖον; Οὐκ εἰσὶν 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 Aristófanes<sup>19</sup> y Demóstenes<sup>20</sup>. 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”<sup>21</sup>. Así lo vemos en este ejemplo de la *Vita*: “ἄφες με, μηδὲν 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.

<sup>19</sup> Ar. *Nub.* 447. También en Strattis, *Fr* 220.243 y *Comica Adespota, Fragmenta incertorum poetarum* 889.1.

<sup>20</sup> *Cor.* 18.127.

<sup>21</sup> Cf. López Eire, *op. cit.*, p. 24.

2. FRASES OPTATIVAS<sup>22</sup>

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 Aristófanes<sup>23</sup>. 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) εἰμὶ δοῦλος.” ὁ ἄγροικος εἶπεν “τοῦτο γὰρ ἐγὼ σε ἐξήτησα, πότερον δοῦλος 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 subjuntivo<sup>24</sup>. 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

<sup>22</sup> Cf. Beinhauer, *op.cit.*, 221.

<sup>23</sup> *Eccl.* 1067: πόλλ' ἀγαθὰ γένοιτό σοι.

<sup>24</sup> 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 τερατῶδες εἶναι;” (“el amo dijo: “¡que te parta un rayo!, ¿y qué? ¿crees que eso es algo portentoso?”)

1.2.2. Πάντα αὐτῷ κακὰ (G: 25.7), πολλά σοι κακὰ (G: 30.23), πολλά μοι κακὰ (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: “Πατάξῃ σου τὸ κακὸν πρόσωπον ἡ Ἀφροδίτη. ἔνεκεν σοῦ ἐμαχόμεν, κάθαρμα; πολλά σοι κακὰ” (“¡Que Afrodita te abofetee tu feo rostro! ¿Por ti luchábamos, cabrón?, ¡que te parta un rayo!”).

1.2.3. Κακῶς γένοιτο τῷ... (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 Demóstenes<sup>25</sup> y Claudio Eliano<sup>26</sup>. 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 τῷ τεθεικότι τὸν λίθον ἐνθάδε” (“que le parta un rayo al que ha colocado la piedra aquí”).

1.2.4. Τοιγὰρ πορεύσεται καθ' ἑαυτὴν εἰς τὸ σκότος (G: 31.10-11); ῥῖπον 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 LXX<sup>27</sup> y el NT<sup>28</sup>, 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 κόρυκας”, 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 paseo” o “mándala a la porra”. Por último, hay que observar que donde encontramos subjuntivo en G, en W, en cambio, vemos un imperativo.

<sup>25</sup> Or19 285.8

<sup>26</sup> VH 9.36.4

<sup>27</sup> Is 47.1; 47.5: εἰσελθε εἰς τὸ σκότος.

<sup>28</sup> 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) o 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 abofetee tu feo rostro”, y de la segunda “que te abofetee 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 Hesiquio<sup>29</sup>, que explica su significado como “χωρὶς βλάβης”, es decir, “sin daño”, “sin perjuicio, y en Miguel Pselo<sup>30</sup>. 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.

<sup>29</sup> *Lexicon alpha* 90.1.

<sup>30</sup> *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 relatos<sup>1</sup>. 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 siguiente<sup>2</sup>:

*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, comodo 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) credidit, atque opipare obsonare fe-*

---

<sup>1</sup> A pesar del título de la obra, a las novelas propiamente dichas se añaden también veinte fábulas y una comedia alegórica.

<sup>2</sup> 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 imaginarius 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 siguiente<sup>3</sup>:

“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

<sup>3</sup> 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 perece 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)<sup>4</sup>.

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*<sup>5</sup>. 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, en *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, a cura di V. Branca, Verona, 1970<sup>2</sup>, 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 italianas<sup>6</sup>. 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 antiguas<sup>7</sup>. 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 Remo<sup>8</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> *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).*

<sup>8</sup> 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 marido<sup>9</sup>.

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.

---

<sup>9</sup> 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, *Diporti*, 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 Merchán<sup>10</sup>. 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.

<sup>10</sup> *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:



	<b>Morlini</b>	<b>Cuento popular</b>
<b>ENGAÑO</b>	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.	
<b>ENGAÑO CONTRAPUESTO</b>	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 aportación<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia fue publicada en: M<sup>a</sup> 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 pasado<sup>2</sup>. Así de *El Rinoceronte* de Ionesco, se dice<sup>3</sup>, 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 Penthesilea* 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 Ayala<sup>4</sup> nos habla de “reteatralización”, 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 culpabilidad<sup>5</sup>. 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*

<sup>2</sup> El libro de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1985, es una muestra de esa inflexión.

<sup>3</sup> En M. I. Finley, *El legado de Grecia*, Barcelona, 1983, p. 136.

<sup>4</sup> En J. M<sup>a</sup>. Díez Borque, *Historia del Teatro en España*, 2 vols., Madrid 1988.

<sup>5</sup> Son afirmaciones encontradas en el libro de M<sup>a</sup> J. Ragué Arias, *Lo que fue Troya*, Madrid 1992.

*teatral*<sup>6</sup>, 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 Gual<sup>7</sup> 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 crítica<sup>8</sup> 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 Aristófanes<sup>9</sup>.

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 vertientes<sup>10</sup>: 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”<sup>11</sup>; y el coro del *Agamenón*, donde se dice: “Fue uncido al

<sup>6</sup> Incluida en F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas, Delirio del amor hostil*, (ed. A. González) Madrid, 1980, pp. 93-117.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> F. Nieva, *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*, Madrid 1980.

<sup>10</sup> 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”.

<sup>11</sup> 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...”<sup>12</sup>. ¿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”<sup>13</sup>. 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 poético<sup>14</sup>. Es el dios más ambiguo y multiforme<sup>15</sup>. 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, especialmente<sup>16</sup>. Dios ligado a la tierra, popular, festivo y comunitario. Una divinidad con vocación por lo extraño, inasible 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 pensar<sup>17</sup>. 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.

<sup>12</sup> Citado por M.I. Finley, *op.cit.* p. 156.

<sup>13</sup> F. Nieva, *op.cit.* p. 102.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Cf. M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, (trad. esp.) Barcelona, 1990, p. 94 ss.

<sup>17</sup> 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 griega<sup>18</sup>. 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*<sup>19</sup>. 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

<sup>18</sup> En J.F. Peña, *El Teatro de Francisco Nieva*, Alcalá de Henares, 2001, vol. II, p. 181 ss.

<sup>19</sup> 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.Mª Barrajón) 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 entiende, 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 experiencias<sup>20</sup>. 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 tradicional<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>.

Para Artaud<sup>23</sup>: “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-

<sup>20</sup> Aparte de J.Mª. 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.

<sup>21</sup> Sobre esta relación vid. 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.

<sup>22</sup> Citado en J.A. López Férrez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, p. 442, n. 19.

<sup>23</sup> 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 mistericas 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”<sup>24</sup>. Es interesante su afirmación de que con fuerzas redescubiertas en el pasado podremos liberarnos. Por otro camino, la *catarsis* de Aristóteles. Así, dice Díaz Tejera<sup>25</sup>: “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 humana<sup>26</sup>. 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 réopera), 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*<sup>27</sup>. 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 moderno<sup>28</sup>. En la antigua concepción lo trágico y lo cómico se entremezclan en la existencia humana, como vivir

---

<sup>24</sup> *Id.* p.121, 136 ss.

<sup>25</sup> En *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla, 1989, p. 51.

<sup>26</sup> Sobre estas referencias puede verse: G. Uscatescu, *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid 1968.

<sup>27</sup> F. Peña, *op.cit.*, vol. I, p. 321 ss.

<sup>28</sup> *Op.cit.* p. 42.



y morir, morir y renacer. La convención genérica es posterior<sup>29</sup>. 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 trasformando 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 humana<sup>30</sup>.

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

---

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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”<sup>31</sup>. 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”<sup>32</sup> nos ayuda a establecer dicha relación.

---

<sup>31</sup> En “Breve poética”, *op. cit.*, p.100.

<sup>32</sup> 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 Uhlenbeck<sup>1</sup> y Vaillant<sup>2</sup> basaban sus teorías en dicha suposición. También Meillet<sup>3</sup>, 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

---

<sup>1</sup> F. Uhlenbeck, “Agens und Patiens in Kasussystem der indogermanischen Sprachen”, *IF* 12, 1901, pp.100-101.

<sup>2</sup> A. Vaillant, “L’ergatif indo-européen”, *BSL* 37, 1936, pp. 93 y ss.

<sup>3</sup> 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.

Shields<sup>4</sup>, 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 Pedrero<sup>5</sup>. Ésta hace un análisis de los 43 neutros reconstruibles en i.e. por hallarse documentados en más de tres lenguas

<sup>4</sup> C. Shields, *The Origin and Development of Gender in the Indo-European Language Family*, Pennsylvania State University, 1976.

<sup>5</sup> 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. Advuértase 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 Burrow<sup>6</sup>, 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 Villar<sup>7</sup> 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

<sup>6</sup> L. Burrow, *The sanskrit Language*, Londres, 1955.

<sup>7</sup> 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, entendiendo 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 Brugmann<sup>8</sup>, 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<sup>w</sup>ena (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 Meillet<sup>9</sup> 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.

<sup>8</sup> K. Brugmann, *Abrégé de grammaire comparée des langues indo-européennes*, París, 1905.

<sup>9</sup> 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 *asvā* 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 *\*snuso* de la *nura* 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 Martinet<sup>10</sup> es preciso distinguir cuidadosamente, de una parte, el femenino como categoría de la derivación sustantiva, 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.

<sup>10</sup> 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 Martinet<sup>11</sup> 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<sup>w</sup>neH<sub>2</sub>*, o con dos grados plenos *\*g<sup>w</sup>eneH<sub>2</sub>*, sentido y forma convienen tan bien que no sería inverosímil que la variante *\*se-H<sub>2</sub>*, 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<sup>w</sup>neH<sub>2</sub>*, y en esta palabra *\*so*, de la que *\*se-H<sub>2</sub>*, ha tomado su origen. Una vez establecida esta forma *\*seH<sub>2</sub>*, 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<sup>w</sup>na* 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<sup>w</sup>na*, 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.

<sup>11</sup> A. Martinet, *op. cit.*, p. 91.



- 3) Una expansión distribucional: *\*sa* se extiende a los empleos adjetivales, *\*so g<sup>na</sup>* cede el sitio al redundante *\*so g<sup>na</sup>*, como intermediario de empleos expresivos o de formas como *\*sa, g<sup>na</sup>*: ‘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 aquellas 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 Carrillo<sup>12</sup> 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

<sup>12</sup> 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 Carrillo<sup>13</sup>, “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 cuestión<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> E. Carrillo, *op. cit.*, p. 141.

<sup>14</sup> 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 praecincentibus potuisse*<sup>1</sup>.

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 Troya<sup>2</sup>.

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 Helena<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Dictys, III 26.

<sup>2</sup> Apollod., II 12,5; Hyg., *Fab.* 91.

<sup>3</sup> 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 Timoeús, 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*<sup>4</sup> que aquella misma noche en que Ciseida<sup>5</sup>, 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 Grimal<sup>6</sup>, 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*<sup>7</sup>.

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 alcurnia 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 equiparlo 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.

<sup>4</sup> Verg., *Aen.* X 702.

<sup>5</sup> Hécuba, hija de Ciseo, rey de Tracia, según una tradición; hija de Dimante, rey de Frigia, según otra.

<sup>6</sup> P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, 1965, p. 227.

<sup>7</sup> 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".*<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

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*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ov., *Ars* I 247.

<sup>9</sup> Luc., *D. deor.* 20.

<sup>10</sup> 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 ésta<sup>11</sup>. Por eso se pregunta extrañado por qué todavía aquellas dos se avergüenzan de no haber ganado el juicio en los montes de Frigia<sup>12</sup>:

*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 Dictys<sup>13</sup>, 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 Heródoto<sup>14</sup> 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

<sup>11</sup> Ov., *Rem.* 711 s.

<sup>12</sup> Ov., *Ars* I 625-626.

<sup>13</sup> Dictys, I 3-4.

<sup>14</sup> 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 Helena<sup>15</sup>.

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*<sup>16</sup>.

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 espartana<sup>17</sup>:

*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 Heródoto<sup>18</sup>, la más instruida en la Historia, pretende que los fenicios fueron los autores primitivos de todas las discordias que se

<sup>15</sup> Hor., *Od.* I 15; V 1-2.

<sup>16</sup> Dictys, I 3.

<sup>17</sup> Ov., *Rem.* 457-458.

<sup>18</sup> 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 esposo<sup>19</sup>. 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 suyo<sup>20</sup>.

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 literatura<sup>21</sup>.

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

<sup>19</sup> Ov., *Ars* II 359 ss.

<sup>20</sup> Ov., *Rem.* 775 s.

<sup>21</sup> 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 Troya<sup>22</sup>.

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”<sup>23</sup>.

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

---

<sup>22</sup> Hom., *Il.* VI 289.

<sup>23</sup> 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 parecido<sup>24</sup>.

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”<sup>25</sup>.

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”<sup>26</sup>.

“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”<sup>27</sup>.

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”<sup>28</sup>.

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

<sup>24</sup> Eur., *El.* 1280-3.

<sup>25</sup> Hdt., II 120,2. (La traducción que sigo en los textos de Heródoto es la de Carlos Schrader. Ed. Gredos).

<sup>26</sup> Hdt., II 120,3.

<sup>27</sup> Hdt., II 120,4.

<sup>28</sup> 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 argivos<sup>29</sup>, con la cobardía experimentada una vez que ha visto a Menelao<sup>30</sup>, por lo que es justamente reprendido por su hermano Héctor<sup>31</sup>. 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 lanza<sup>32</sup>. 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 ella<sup>33</sup>. 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. Alsina<sup>34</sup>, es lícito afirmar que el poeta de Hímera ha recreado toda la tradición épica anterior, adaptándola al género lírico y dotándola de un

---

<sup>29</sup> *Il.*, III 15-20.

<sup>30</sup> *Il.*, III 30-32.

<sup>31</sup> *Il.*, III 38-57.

<sup>32</sup> *Il.*, III 428-436.

<sup>33</sup> *Il.*, XXIV 762-775.

<sup>34</sup> 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 París 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 quitado<sup>35</sup>.

Asimismo, Ovidio refiere esta tradición diciendo que el poeta (Estesícoro) que llenó de oprobio a la esposa de Menelao, mejor aconsejado, cantó después sus alabanzas<sup>36</sup>.

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 París 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.

---

<sup>35</sup> Hor., *Ep* XVII 41 ss.

<sup>36</sup> Ov., *Ars* III 49.

## LA MEDICINA FILOLÓGICA DE MIGUEL DE VILLANUEVA\*

M<sup>a</sup> 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 Servet<sup>1</sup>.

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 cocción<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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<sup>a</sup> 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 renacentista<sup>3</sup>.

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 principios<sup>4</sup>.

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*<sup>5</sup>. 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 máspreciados 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

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 entorno<sup>6</sup>:

*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.*

<sup>6</sup> 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 praebebat 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 árabes<sup>7</sup> 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 ocupa<sup>8</sup>:

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 executamus. 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:

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 abus.*

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*<sup>9</sup>.

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 clásica<sup>10</sup>.

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 ésta<sup>11</sup>. En segundo lugar, encontramos el empleo del griego

<sup>9</sup> 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.*

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Por ejemplo: 30, 19-22 *Alui excrementa, alia ratione, quam ob cruditates, incrassescunt, et exiccantur, ut σπυραῖωδι, id est, in gyros seu spyras conuoluta reddantur, instar deiectionis caprarum*; 31v, 1 *Humor autem qui vere ὠμὸς dicitur ...*; 51, 6-8 *Looch non ita bibitur, sed ore retentum lingitur: estque Galeno usitatum, dictum ἐκλειγμῶ, nobis linctus*; 52, 6 *Προπόματα vero praeoptiones dixeris; etc.*

en las citas de fragmentos de Hipócrates y Galeno, acudiendo para ello a las más importantes ediciones y traducciones renacentistas de estos autores<sup>12</sup>. 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 ὥμά. μὴδ' ἐν ἀρχῇσιν, 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. commen. 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):

<sup>12</sup> 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 Glaucōnem* 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, ὥσπερ 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 meritis, Guinterius Andernacus, cum graece loquentem Galenum publice apud Parisios enarraret*<sup>13</sup>.

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 latina<sup>14</sup>.

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

<sup>13</sup> 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*.

<sup>14</sup> 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 Pérgamo<sup>15</sup>. 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*:

<sup>15</sup> 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 autor<sup>16</sup>. 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 quaevis 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 persona<sup>17</sup>. En esta obra, además de declararse galénico en la nueva

<sup>16</sup> Por ejemplo, 16, 27-28 / 16v, 1 *Dictum satis puto ad propositi thematis probationem, nec aliquis supererit scrupulus, si modo pugnares rationes a nobis dirimantur*; 21, 28 / 21v, 1-2 *Superest, Galeni et Tralliani locos superius citatos, nunc perpendere, ut totum pro nobis esse Galenum liquido pateat*; 30v, 27 / 31, 1 *Expositionem iam ipsam aggredior, duas considerans rationes, et extrema duo.*

<sup>17</sup> 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 ocasión<sup>18</sup>. 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.

---

<sup>18</sup> 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”<sup>1</sup>. 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 *ἐταιρίστρια, τρίβας* 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 mutuamente<sup>2</sup>. 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 confusa<sup>3</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Cf. J. F. Martos Montiel, *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la antigüedad*, Madrid, 1996, específicamente el capítulo V, pp. 67-102.

<sup>3</sup> 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 “Lesbiano: 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 *zooerastia*, 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 Hernández<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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 instintiva<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> 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 sueños<sup>6</sup>, 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.<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup>.

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>.

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

<sup>9</sup> 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”<sup>10</sup>. También son conocidas las prácticas de los sacerdotes de Cibeles 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 zoofilia<sup>11</sup>:

“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

<sup>10</sup> Cf. A Cuatrecasas, *Eros en Roma (a través de sus clásicos)*, Madrid, 1993, p. 129.

<sup>11</sup> 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 αἰδοῖος “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 αἰδοῖος (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 flota<sup>1</sup>: 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. Jameson<sup>2</sup> 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 DGE.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> M.H. Jameson, “A Decree of Themistokles from Troizen”, *Hesperia* 29, 1960, pp. 198-223.

pretación de ambas batallas<sup>3</sup>. Se trata de una estela de mármol blanco procedente del

<sup>3</sup> La traducción del texto es la siguiente:

- [Dioses.]  
 El consejo y el pueblo decidieron.  
 Temístocles, hijo de Neocles, del demo Frearrio, dijo:  
 “Debemos confiar la ciudad a Atena, la protectora de Atenas,  
 5 y a todos los demás dioses, para que velen  
 y rechacen al bárbaro en pro de la patria. Asimismo, todos  
 los atenienses y extranjeros que habitan en Atenas  
 tienen que trasladar a sus hijos y mujeres a Trecén  
 [ 21 ], fundador de la región.  
 10 A los ancianos y los bienes muebles hay que trasladarlos  
 a Salamina. Los tesoreros y sacerdotisas, por su parte, deben  
 permanecer en la Acrópolis, velando por las propiedades de los dioses; todos  
 los demás atenienses y extranjeros en edad militar deben  
 embarcar en las doscientas naves que han sido aparejadas  
 15 y combatir al bárbaro por su propia libertad  
 y la del resto de los griegos, en unión de los lacedemonios,  
 corintios, eginetas y con todos aquellos que quieran  
 compartir el peligro. Por su parte, los estrategos  
 deben nombrar mañana mismo doscientos *trierarcos*,  
 20 uno por cada nave, entre quienes posean  
 tierras y casa en Atenas y cuenten con hijos  
 legítimos, sin que ellos sobrepasen los 50 años de edad;  
 y deben asignarlos a las naves por sorteo. Tienen también  
 que alistar *epibatai*, diez por cada nave, entre los mayores  
 25 de 20 años, pero que no superen los 30, y cuatro arqueros.  
 Asimismo, deben distribuir por sorteo las *hyperesías* de las naves  
 en el momento en que, mediante sorteo, hagan la designación de *trierarcos*.  
 Los estrategos deben también inscribir a los demás, nave por nave,  
 en *leucómatas*: a los atenienses a partir de los registros  
 30 *lexiárquicos* y a los extranjeros a partir del número registrado  
 con el polemenco. Tienen que registrarlos distribuyéndolos  
 por compañías, hasta formar un número de 200, compuestas por 100  
 hombres, y para cada compañía deben especificar el nombre del trirreme,  
 del *trierarco* y de la *hyperesía*, para que sepan en qué trirreme debe  
 35 embarcarse cada compañía. Cuando todas las compañías  
 hayan sido distribuidas y hayan sido asignadas mediante sorteo  
 a los trirremes, el Consejo y los estrategos deben completar la totalidad  
 de las 200 naves, tras ofrecer un sacrificio propiciatorio a Zeus  
 Omnipotente, a Atena, a Nike y a Posidón  
 40 Asfáleo. Cuando las naves estén definitivamente equipadas,  
 hay que llevar, con cien de ellas, socorros al Artemisio,  
 en Eubea, y las cien restantes deben permanecer ancladas  
 en las inmediaciones de Salamina, y el resto del Ática,  
 y vigilar el país. Igualmente, para que todos los atenienses  
 45 puedan, en comunidad de intereses, hacer frente al bárbaro, quienes hayan  
 sido desterrados por 10 años deben regresar a Salamina y permanecer allí,  
 hasta que el pueblo tome alguna decisión sobre ellos. Por su parte,  
 quienes hayan sido privados de derechos [ ].



Pentélico<sup>4</sup>, de forma trapezoidal (lo que sugiere para su corte una datación de mediados del siglo III a.C.<sup>5</sup>), con una altura de 59 cm., una anchura de 34 y un grosor de unos 3,5, con el *cimacio*<sup>6</sup> 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 perdido<sup>7</sup>.

Ahora bien, la estela (cuyo contenido se halla grabado en estilo στοιχειδόν<sup>8</sup>) 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 decreto<sup>9</sup>, 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 votación<sup>10</sup>. 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.

<sup>4</sup> Cf. St. Dow, “The purported Decree of Themistocles: Stele and Inscription”, *AJA* 66, 1962, p. 354.

<sup>5</sup> Semejante forma sólo se halla atestiguada entre los años 261/260 y 230/229; cf. *IG* II 2, 780, 788, 790 y 791.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Cf. D.A Hardy & W.K. Pritchett, “Suggested changes in the Troizen Inscription”, *Annual British School Athens* 59, 1964, p. 30.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Cf. M. Guarducci, “Nuove osservazioni sul ‘decreto’ di Temistocle”, *RFIC* 39, 1961, p. 57.

<sup>10</sup> 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 IV<sup>11</sup>); asimismo, el término *παρακαταθέσθαι* constituye una metáfora usual a partir del siglo IV para referirse a objetos depositados en templos<sup>12</sup>, 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-ática<sup>13</sup>.

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 literariamente<sup>14</sup>), es raro en activa con *ὑπέρ*+genitivo<sup>15</sup>. 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 reconocida<sup>16</sup>.

En la línea 8 aparece la forma *Τροιζήνα* 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 iota<sup>17</sup>. Al margen de las lecturas que se han propuesto para la línea novena<sup>18</sup>, 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 (*Temístocles* 2), lo que ha inducido a pensar que, al dejar en Atenas a los tesoreros y a las sacerdotisas, Temístocles estaría cediendo parcialmente ante quienes, a instancias de los cresmólogos, confiaban en que

<sup>11</sup> Cf. M. Johansson, "The Inscription from Troizen: A Decree of Themistokles?", *ZPE* 137, 2001, p. 76.

<sup>12</sup> Cf. D.M. Lewis, "Notes on the Decree of Themistocles", *CQ* 11, 1961, p. 61.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> *Vid.* A., *Pers.* 347, y Hdt., VIII 109, 3.

<sup>15</sup> *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.

<sup>16</sup> *Vid.*, por ejemplo, A., *Supp.* 994, *Eu.* 1011; Th., II 13; And., I 15; Plu., *Sol.* 24, 4.

<sup>17</sup> *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.

<sup>18</sup> 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 Themistokles", *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 Acrópolis<sup>19</sup>.

Por otra parte, en las líneas 15-18 aparecen expresiones literarias que son insólitas es documentos oficiales. Es lo que ocurre con el ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας de la línea décimoquinta, que refleja una influencia de la oratoria del siglo IV<sup>20</sup>, o el κοινωνήσιν 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 ejemplos<sup>21</sup>), construcción de la que carecemos de parangón en inscripciones áticas<sup>22</sup>. Y lo mismo cabe decir de la locución τῇ αὔριον ἡμέρᾳ de la línea 20, que no se halla atestiguada hasta el siglo IV<sup>23</sup>.

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 451/450<sup>24</sup>, 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 herencias<sup>25</sup>. Asimismo, en la línea 23, la presencia del término ἐπικληρῶσαι (“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 específicos<sup>26</sup>, 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 trierarcos<sup>27</sup>. 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 Peloponeso<sup>28</sup> 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 incipiente<sup>29</sup>.

<sup>19</sup> Cf. N.G.L. Hammond, “The Narrative of Herodotus VII and the Decree of Themistocles at Troizen”, *JHS* 102, 1982, pp. 75-93.

<sup>20</sup> Cf. Isoc., VI 83; Hyp., *Epit.* 16. Y véase también su empleo en Diodoro, XI 3, 3.

<sup>21</sup> Vid. C. Schrader, *Concordantia Thucydidea*, Hildesheim, 1998, s.v. κοινῶ.

<sup>22</sup> Las concomitancias con Isócrates, VI 43, son sensibles.

<sup>23</sup> X., *Oec.* 11, 6.

<sup>24</sup> Vid. Demóstenes 46, 18; Arist., *Ath.* 26, 42 y 55.

<sup>25</sup> 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”.

<sup>26</sup> Cf. Ar., *Eq.* 915-916.

<sup>27</sup> Cf. IG II 2, 1604, 1607 y 1608, correspondientes a los años 377/376 y 373/372.

<sup>28</sup> Cf. Th., I 49, 1.

<sup>29</sup> 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 480<sup>30</sup>. 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 Arquidámica<sup>31</sup>.

El término πληροῦν, de la línea trigésimo séptima<sup>32</sup>, 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 trierarcos<sup>33</sup>. 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 delfico, citado por Heródoto (VII 141, 3); pero dicho término sólo aparece en inscripciones áticas a partir de mediados del siglo IV<sup>34</sup>. 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 IV<sup>35</sup>.

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

<sup>30</sup> La conjunción δτανπερ de la línea 27, por su parte, no se halla atestiguada epigráficamente en el siglo V.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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*.

<sup>33</sup> Vid. IG I 2, 105; Arist., *Ath.* 23, 1; y Clidem., *FGrHist.* 323, fr. 21.

<sup>34</sup> Cf. F. Jacoby, *Atthis. The Local Chronicles of Ancient Athens*, New York, 1973 (= Oxford, 1949), p. 238, nota 12.

<sup>35</sup> El epíteto Παγκρατής aplicado a Zeus no aparece en inscripciones preeuclidianas (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 Euripo. Asimismo, el final de la inscripción es pródigo en términos literarios; al margen de ναυλοχεῖν<sup>36</sup>, en la línea 43, también ὁμονοοῦντες, en la 44, es amplísimamente utilizado en la oratoria<sup>37</sup>; 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 *ν* efelcística, de las correlaciones μέν ... 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.

<sup>36</sup> De amplio uso en Heródoto. Cf. C. Schrader, *Concordantia Herodotea*, Hildesheim, 1996, s.v.

<sup>37</sup> 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 Tesalia<sup>1</sup> 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 Ταυροκαθάψια<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 Eurípides<sup>5</sup>, 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.

Heliodoro<sup>6</sup> 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 Artemidoro<sup>7</sup> 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 Eleusis<sup>8</sup> aunque el lugar que destacaba era Lárisa donde en alguna ocasión incluso se producía la muerte de los jinetes<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Electra v. 812-826.

<sup>6</sup> Ethiopicas 10, XXVIII-XXX.

<sup>7</sup> Ὀνειροκριτικά I, 8.

<sup>8</sup> J. Festugière, *Onirocriticon. Traduction et notes*. Paris 1975, refuta esta opinión.

<sup>9</sup> 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 Tesalónica<sup>10</sup> 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 derrotarlo<sup>11</sup>.

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 Magnesia<sup>12</sup>.

Las fuentes escritas nos documentan también la expansión que estas luchas con los toros tuvieron lugar en el mundo romano. Plinio el Viejo<sup>13</sup> comenta que la taurokathapsia fue introducida en Roma por Julio Cesar. Por el contrario, Suetonio<sup>14</sup> cree que fue el emperador Claudio (s. I d. C) quien lo introdujo en Roma. Por último, Dión Casio<sup>15</sup> 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 exista 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 conservadas<sup>16</sup>. La más antigua procede de Esmirna, y nos refiere la celebración del segundo día de una Taurokathapsia<sup>17</sup>. La primera vez que el saltador del toro aparece citado con la forma original ταυροκαθάπτῆς la tenemos atestiguada en otra inscripción del Asia

<sup>10</sup> *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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> *Scholia Vetera in Pindari Carmina* (ed. A.B. Drachman. Lipsiae 1910) vol. II, Pyth. II, 78.

<sup>13</sup> *Historia Naturalis* VIII, 182-ss.

<sup>14</sup> *De vita Caesarum*. Divus Claudius, 21.

<sup>15</sup> *Historia Romae* LXI, 9 (ed. E. Cary. vol. III. Cambrige 1961<sup>3</sup>).

<sup>16</sup> J. Cagnat et alii, *Inscriptiones Graecae ad res romanas pertinentes*, Paris 1967, IV, p. 176 (inscripción nº 460), procedente de Pérgamo.

<sup>17</sup> R. Chandler, *Marmora Oxoniensia*. London 1768, II, nº 58, p. 105; *CIG* II, p. 740, nº 3212.



Menor, de Afrodísias de Caria<sup>18</sup>. En otra inscripción de Sinope<sup>19</sup>, 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 Ταυρεών<sup>20</sup>. En otra inscripción de Sinope<sup>21</sup> 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 Ancyra<sup>22</sup>, 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 sacro<sup>23</sup> 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 Janto<sup>24</sup>. 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 Ταυροθηρία<sup>25</sup>. 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 Volos<sup>26</sup>. 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 fragmento<sup>27</sup> 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)<sup>28</sup>

<sup>18</sup> CIG II, p.1109, nº 2759b, v. 8. El término no está completo pero la lectura es totalmente deducible.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> CIG II, pp. 914-916, nºs 3657-3658.

<sup>21</sup> SIG III, pp. 160-161, nº 1017, v.10.

<sup>22</sup> CIG III, p. 85, nº 4039, v. 46.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>24</sup> J. Cagnat, *Inscriptiones Graecae ad res romanas pertinentes*, Paris 1946, III, 229-230. (inscripción n. 631).

<sup>25</sup> IG IX<sup>2</sup>, nºs 528, 531-537; A.S. Arvanitopoulou, «Θεσσαλικά ἐπιγραφαί», *AE* 1910, 331-384; nº 4, 349-351.

<sup>26</sup> «Mémoire sur une inscription agonistique de Larisse», *Mémoires de l'Institut Nat. de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (XXVII) 1873, 43-65.

<sup>27</sup> “Mittheilungen aus Thesalien“, *AM* 1886, p. 58, nº 42.

<sup>28</sup> 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 Esparta<sup>29</sup>. Otras zonas del continente, como en el Ática, también conservan inscripciones que atestiguan este tipo de ritos. Una inscripción de mármol pentélico procedente del Himeto<sup>30</sup> 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 monedas<sup>31</sup>. 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.

<sup>29</sup> La forma οἱ τὸν ταῦρον πεφειρακόντες/τεθηρακότες, puede relacionarse con el espartano κασσηρατόριν que indicaría la celebración de un evento parecido al tesalio. J. Baunack, "Ueber das lakonische Wort κασσηρατόριν 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 ἄγών 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.

<sup>30</sup> *IG* II<sup>1</sup>, p. 54, n° 114.

<sup>31</sup> 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 Oxford<sup>32</sup>.

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 Estambul<sup>33</sup>. 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 Creta<sup>34</sup>, 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.

<sup>32</sup> El primero que lo publicó fue R. Chandler, *Marmora Oxoniensia* 1768, II, nº 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.

<sup>33</sup> J. M. Blázquez *et alii*, "Pavimentos Africanos con Espectáculos de Toros", *Antiquités Africaines* 1990, p. 180, fig. 31.

<sup>34</sup> 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 προμαντεύμενον. Los significados habituales de los sustantivos πρόθυσις (προθυσία) y προμαντεία, términos técnicos consolidados en el contexto ritual delfico 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 delfico es una imposición ritual ineludible y no se hace “por el bien de” nada<sup>3</sup>. 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 delficas permite

<sup>3</sup> 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 Escíato (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 Labíadas 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 Labíada, 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 Panopeo<sup>4</sup>.

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.

---

<sup>4</sup> Incluso podría hacer referencia a una tradición que une a los Labíadas 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 temprana<sup>1</sup>. Los descubrimientos arqueológicos completan la demostración<sup>2</sup>.

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 Idalió, 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

---

<sup>1</sup> 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, “Hesiods 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.

<sup>2</sup> 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 Mycenaeans 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 αἰδοί.

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 desarrollo<sup>3</sup>. 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 renacimiento<sup>4</sup> o, como se expresa Burkert, una revolución orientalizante<sup>5</sup>. Durante el período de expansión fenicia los griegos aprovecharon los frecuentes contactos con ellos y otras naciones orientales aprendiendo de todo: arte, arquitectura<sup>6</sup>, 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 histórico<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Véase D. Ridgeway, *The first Western Greeks*, Cambridge, 1992, pp. 11-30.

<sup>4</sup> Véase A.M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh, 1971, pp. 416-436.

<sup>5</sup> Véase W. Burkert (1992) [n. 1], esp. pp. 14-46, 53-87.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 mejores<sup>8</sup>.

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)<sup>9</sup>. 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 750<sup>10</sup>. 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 oeste<sup>11</sup>. 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 veremos<sup>12</sup>.

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.

---

<sup>8</sup> Véase B.H. Warmington, *Carthage*, London, 1960, p. 33; W. Burkert (2004) [n. 1], pp. 1-2, 11-15.

<sup>9</sup> Véase D. Ridgeway [n. 3], pp. 31-120.

<sup>10</sup> Véase D. Ridgeway [n. 3], pp. 55-57.

<sup>11</sup> Véase W. Huss, *Geschichte der Karthager*, München, 1985, pp. 57-74.

<sup>12</sup> 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 griegos<sup>13</sup>.

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 405<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Véase W. Huss [n. 11], pp. 93-99.

<sup>14</sup> 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 fortificaciones<sup>15</sup> 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 Díón 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. Consiguió 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 río<sup>16</sup>. 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 años<sup>17</sup>. Timoleón organizó la seguridad por medio de una confederación (συνμαχία)<sup>18</sup>. 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

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Este decurso de los acontecimientos es relatado vivazmente por Plu., *Tim.* 28; y véase K. Ziegler, *RE* XI 2, s.v. Krimisos.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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 futuro<sup>19</sup>. 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 cataginés, 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*!

---

<sup>19</sup> 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 materna<sup>1</sup>. 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-Spira<sup>2</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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 Píctor 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.

<sup>2</sup> 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 interculturales<sup>3</sup>: 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 proceso<sup>4</sup>, aprenderán griego y serán capaces de expresarse *utraque lingua*<sup>5</sup>. 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 discutidos<sup>6</sup>, ofrece una imagen adecuada del contexto cultural en el que empiezan a aparecer estos autores romanos<sup>7</sup> que abandonan su lengua habitual para expresarse en griego. A continuación presento un inventario que recoge, en sucesión cronológica<sup>8</sup>, 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 información<sup>9</sup>. Un inventario completo debería dar cuenta además de otros autores de los que, en algunos casos, conocemos poco más que su nombre<sup>10</sup>. 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Por ejemplo, Catón. Cf. Vogt-Spira, art. cit., pp. 17-18.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> La sucesión cronológica es sólo aproximada, pues en varios casos carecemos de datos seguros sobre la biografía de los autores.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 PÍCTOR<sup>11</sup>, 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 Roma<sup>12</sup>.
2. AULO POSTUMIO ALBINO<sup>13</sup>, 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 propia<sup>14</sup>.
3. LUCIO LICINIO LÚCULO<sup>15</sup> (Roma, 117-56 a. C.) fue un personaje histórico lo suficientemente relevante como para que Plutarco le dedicase una de sus *Vidas paralelas* (*Lúculo*)<sup>16</sup>. 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)<sup>17</sup>, 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 POLIÓN<sup>18</sup> (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*.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> *Cf.* Suerbaum, art. cit., p. 369.

<sup>13</sup> *Cf.* W. Suerbaum, "A. Postumius Albinus", en Suerbaum, *op. cit.*, pp. 372-374. Edición de los testimonios y fragmentos en FGH 812.

<sup>14</sup> *Cf.* FGH 812 F 1 y Suerbaum, art. cit., pp. 373 y 374.

<sup>15</sup> Edición de los testimonios y fragmentos de su obra historiográfica en FGH 185.

<sup>16</sup> *Cf.* la biografía publicada a finales del S. XX por A. Keaveney, *Lucullus. A Life*, London, 1992.

<sup>17</sup> *Cf.* Suerbaum, art. cit., p. 374.

<sup>18</sup> *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 GERMÁNICO<sup>19</sup> (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 Avieno<sup>20</sup>. 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)<sup>21</sup>.
6. LUCIO ANEO CORNUTO<sup>22</sup> (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 estoica<sup>23</sup>. 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.)<sup>24</sup>.
7. GAYO MUSONIO RUFO<sup>25</sup>, 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 oralmente<sup>26</sup> y en griego. Por lo menos, los fragmentos de

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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, 1935<sup>4</sup>, p. 438.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 *Epí-dromé* puede consultarse también en la versión italiana bilingüe de I. Ramelli (ed.), *Anneo Cornuto. Compendio di teologia greca*, Milano 2003.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> Cf. Schmid y Stählin, *op. cit.*, p. 52 (cf. n. 3).

sus enseñanzas que han llegado hasta nosotros se conservan en esta lengua<sup>27</sup>. Aunque Musonio Rufo sea una figura menor dentro del estoicismo, vale la pena recordar que Epicteto y Dión de Prusa se contaron entre sus discípulos<sup>28</sup>.

8. PLINIO EL JOVEN<sup>29</sup>, 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 AURELIO<sup>30</sup> 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*<sup>31</sup>, obra escrita entre los años 168 y 180 en los campamentos militares desde los que el emperador hacía la guerra contra los bárbaros<sup>32</sup>. 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)<sup>33</sup>. Por otra parte, es llamativo el hecho de que conservemos obra bilingüe de Marco Aurelio, fenómeno que se apreciaba en muy pocos escritores de la Antigüedad<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> Cf. R. Laurenti, "Musonio, maestro di Epitteto", *ANRW* II 36.3, 1989, pp. 2105-2146.

<sup>29</sup> *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.

<sup>30</sup> *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.

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> Así lo indica el propio texto, al final del libro I y principios del III, según la edición de Dalfen (*op. cit.*).

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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. XIX<sup>35</sup> ha llegado hasta nosotros parte de la correspondencia intercambiada en latín entre el retórico Frontón y diversos personajes, entre ellos Marco Aurelio<sup>36</sup>. 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 Roma<sup>37</sup>.

10. CLAUDIO ELIANO<sup>38</sup>, nacido en Roma o Preneste (*cf.* Sud. α 178 Adler), debió de vivir entre los años 170 y 230. Gracias al magisterio de Pausanias<sup>39</sup> 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*)<sup>40</sup> 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 cronológico<sup>41</sup>, ni cultivan todos un mismo género<sup>42</sup>, ni parecen haber adoptado el griego por una motivación única (*cf. infra*). Mucho menos parece que hayan compartido nunca

<sup>35</sup> Sobre el descubrimiento del cardenal Mai, *cf.* M.P.J. van den Hout (ed.), *M. Cornelii Frontonis epistulae*, Leipzig, 1988<sup>2</sup>, pp. LXIII-LXVI.

<sup>36</sup> Sobre Frontón, *cf.* P.L. Schmidt, "Fronto [6]", *DNP* 4, 1998, cols. 679-680. Para la edición del epistolario, *cf.* Hout, *op. cit.*

<sup>37</sup> *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.

<sup>38</sup> *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.

<sup>39</sup> *Cf.* H. Gärtner, "Pausanias [8]", *KP* 4, 1972, col. 572.

<sup>40</sup> *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).

<sup>41</sup> La actividad de los autores documentados se extiende entre el S. III a. C. y el III d. C.

<sup>42</sup> 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 (nnº 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 propagandística<sup>43</sup>. 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 griego<sup>44</sup>.
- 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 cultural<sup>45</sup> 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 latín<sup>46</sup>.
- 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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> Cf. Suerbaum, “A. Postumius Albinus”, p. 374.

<sup>45</sup> Cf. el ejemplo de Plinio el Joven (nº 8) y la anécdota que narra en *Ep. VII 4, 2* (= TrGF I 184).

<sup>46</sup> 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 técnica<sup>47</sup>. 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 Eliano<sup>48</sup>.

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 griegas<sup>49</sup>:

- CORNUTO (*Epidromé*)<sup>50</sup>: 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); Baquilides (IV 15); Calímaco (I 15); Corina (XIII 25); Cratino (II

<sup>47</sup> 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<sup>7</sup>, p. 88).

<sup>48</sup> 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”.

<sup>49</sup> Por no extender en exceso las referencias, incluyo sólo datos sobre autores literarios *stricto sensu* (épica, lírica, tragedia, comedia).

<sup>50</sup> 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); Mímmerno (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 Frontón<sup>51</sup>. 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)<sup>52</sup>. 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 escribiendo<sup>53</sup>. Si en algún lugar ha de rastrearse el influjo de la literatura latina en la griega<sup>54</sup>, no parece que sea en este grupo de autores romanos con obra en griego.

<sup>51</sup> Cito el *Epistolario* de Frontón por los números de páginas y líneas en la edición de Hout (*op. cit.*).

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> 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).

<sup>54</sup> 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 épica<sup>1</sup>. 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' ἥμενος 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.

<sup>1</sup> Así se dirige Penélope al aedo Femio en *Od.* I 337-38: Φῆμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελεκτήρια οἶδας / ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰοδοί. 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, μίμησιν περιέχον θεῶν καὶ ἀνθρωπείων. 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 περιόχη θεῶν τε καὶ ἡρωικῶν 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 asiste<sup>2</sup>.

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 Homero<sup>3</sup>. 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 silencio<sup>4</sup>. 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 presagios<sup>5</sup>. 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 Homero<sup>6</sup>.

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 verdad<sup>7</sup>: las intervenciones divinas del poema configuran cuadros artísticamente

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Por ejemplo: A.R., I 1140-48; III 931; IV 294-97, 580-92, 640-42.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 estéticos<sup>8</sup>, 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 valoradas<sup>9</sup>. El análisis de Feeney<sup>10</sup>, 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 micénico<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>. 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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> D.C. Feeney, *op. cit.*, pp. 58-69.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> J. García López, *Sacrificio y sacerdocio* ..., p. 52.

acciones humanas, ampara a huéspedes y suplicantes, es garante de la justicia, y testigo de los juramentos<sup>13</sup>.

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 Frixo sobre el altar de Zeus Lafistio<sup>14</sup>.

El poema de Apolonio ofrece un tratamiento integrador de las motivaciones de la expedición argonáutica<sup>15</sup>. El oráculo de Apolo, con su advertencia a Pelias, propicia la orden del rey que desencadena la expedición (A.R., I 5-17)<sup>16</sup>; 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 leyenda<sup>17</sup>, 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 θυλάξ  
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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Cf. P. Dräger, *Argo Pasimelousa*, Stuttgart, 1993, p. 293 ss.

<sup>16</sup> El tema está muy desarrollado en Píndaro (*P.* IV 70 ss.).

<sup>17</sup> 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 ἀμειλίκτοιο Διὸς θυμαλγέα μῆνιν  
καὶ χόλον οὐδ' ἄτλητον ἄγος Φρίξιο τέ ποινάς  
Αἰολιδέων γενεήν, πρὶν ἐς 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 (ἄλλὰ με δαίμων / καὶ κρυερὴ βασιλῆος ἀτασθάλου ὤρσεν ἐφετμή, A.R., III 389-90). Como señala el escolio al primer pasaje citado<sup>18</sup>, 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 motivo<sup>19</sup>; 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 φόνοιο / 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 favorable<sup>20</sup>.

En diversos momentos del viaje Zeus interviene, como dios de los fenómenos atmosféricos, haciendo soplar el viento que propicia la navegación o condicionando de

<sup>18</sup> 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 προφάσει ἐχρήσατο ἐκπέμπων αὐτόν.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Pi., P. IV 193-198, 203. En el texto de la *proēkdosis* apoloniana el soplo del viento se atribuía expresamente a Zeus (ἐκ Διόθεν πνοή, A.R., I 518\*). Cf. también Ath., XIII 572d.

algún modo el itinerario o las circunstancias de la expedición<sup>21</sup>. 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 ἀῆναι, / 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 Corcira<sup>22</sup>, 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 (τάς μὲν θέσφατόν ἐστιν ἐρητῦσαι Βορέαο / υἱέας, A. R., II 234-35) según el mandato de Zeus (οἳ τέ οἱ Ἀρπυίας 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 αὖτις ἀπήμονας ἐξεσάωσε / χείματος 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 ἢ 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

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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 (ὄνειαρ, 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 divinidad<sup>23</sup>; 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 amorosos<sup>24</sup>. 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)<sup>25</sup>. 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 vello cino a la Hélade (A.R., III

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Así lo ha señalado F. Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*, Paris, 1976-1981, t. II, pp. 12-13, n. 2.

<sup>25</sup> También es significativa la actuación de Hera “a escondidas de Zeus y de los demás dioses” en *Il.* XVIII 168 (κρύβδ' αὐτὸς 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 crimen<sup>26</sup>. 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' ὅλοον τεκμήρατο δήνεσι Κίρκης  
αἶμ' ἀπονιψαμένους πρό τε μυρία πημανθέντας  
νοστήσειν.

Como los Argonautas ignoran esta circunstancia, la diosa Hera, consciente de los propósitos de Zeus (βουλὰς / ἄμφ' 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  
ἔννεπεν οὔτε πόνους δολιχῆς ἄλως οὔτε θυέλλας  
ἀργαλέας, ὅτε μὴ Κίρκη φόνον Ἀψύρτοιο  
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 regreso<sup>27</sup>. Luego, la información a los héroes se materializa a través

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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 tolemaico<sup>28</sup>, 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 θυγιόνων πόρε νῆας, A.R., IV 653) en virtud de esta primera actuación en que los Argonautas navegan sanos y salvos gracias a ellos (σόοι εἵνεκα κούρων / Ζηνός, A.R., IV 650-51)<sup>29</sup>.

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 *Odissea* 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)<sup>30</sup>. 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)<sup>31</sup>, 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 meteorológicos<sup>32</sup>. En el poema son frecuentes las referencias a

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Cf. R. Hunter, *The Arg. of Ap. Lit. Stud.*, p. 80 y n.20.

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> 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), τεπικέραυνος (*Il.* VIII 2; *Od.* XIV 268), ὑπὲρβρεμέτης (*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 ὁμβρήσαντος, A.R., III 1399; Διόθεν ... / ὄμβρος, A.R., IV 270-71; Κρονίδης πυκινὴν ἐφέηκε χάλαζαν, A.R. II 1083; στεροπὴ ἵκελον 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 πνεύουσιν ἄρωγῇ, 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  
 Σερίῳ αὐτῷ τε Κρονίδῃ Δίι. τοῖο δ' ἔκητι  
 γαῖαν ἐπιψύχουσιν ἐτήσιοι ἐκ Διὸς αὔραι  
 ἥματα τεσσαράκοντα, Κέῳ 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 testimonios<sup>33</sup>.

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 arriba<sup>34</sup>.

Conforme a la tradición hesiódica<sup>35</sup>, 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 κεραυνῷ,  
 βροντῇ τε στεροπῇ 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 ... / Ζηνὶ 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 Τυφῶνά φασι Διὸς Κρονίδαο κεραυνῷ / βλήμενον, A.R., II 1210-11)<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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).

<sup>35</sup> Hes., *Th.* 139-141, 501-506.

<sup>36</sup> 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 (μεγάλιοι Διὸς ... βουλὴν, 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 βουλῇσιν, A.R., I 1345; τὰ δὲ πάντα Διὸς βουλῇσι 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 Διός, 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 comentadas<sup>37</sup>, 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  
χρεῖων ἐξεΐης τε καὶ ἐς τέλος. ὦδε γὰρ αὐτός  
βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδενέα θέσφατα φαίνειν  
μαντοσύνης, ἵνα καὶ τι θεῶν χατέωσι νόοιο.

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 (αἶσιμον, 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 (ἄλλ' 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 αἶσαν, A.R., IV 1254). En los poemas homéricos el destino, designado fundamentalmente con los términos αἶσα o μοῖρα, y el designio divino, generalmente asociado a Zeus, suelen aparecer como aspectos

<sup>37</sup> A.R., II 181-82, 196, 234-35, 461. Véase *supra*.

concordantes en tanto que manifestaciones del orden supremo universal<sup>38</sup>. 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 helenístico<sup>39</sup>.

Desde su alta dignidad Zeus ejerce continua vigilancia sobre las acciones humanas<sup>40</sup>. 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 Frixo, arrojados allí por una tempestad, se acercan a los Argonautas implorando su ayuda en nombre de Zeus “Vigilante” (Ἀντόμεθα πρὸς Ζηνὸς Ἐποπίου, A.R., II 1123), el dios que ha sido “providente” para ellos (ὁ δέ 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 inadvertido<sup>41</sup>. Algunos de los términos en que se expresa el personaje parecen glosar incluso el significado del epíteto Ἐπόπιος (A.R., II 1179-80):

Ζεὺς ἔτεδ' ὅν τ' ἕκαστ' ἐπιδέρκεται, οὐδὲ μιν ἄνδρες  
λήθομεν ἔμπεδον οἳ τε θεοῦδ' 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 ὄπιν, 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 helenística<sup>42</sup>. Esta vigilancia justiciera de Zeus es la que invoca

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Al respecto, cf. R. Hunter, *art.cit.*, pp. 25-27.

<sup>40</sup> 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).

<sup>41</sup> 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).

<sup>42</sup> 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 ἐπιγορκοῦντας, τοὺς θύοντας ...) permaneciendo siempre “en vigilia” (ἄγρυπνος), además de registrar personalmente los fenómenos meteorológicos (ὕετους καὶ χαλάζας καὶ πνεύματα καὶ ἀστραπάς αὐτὸς οἰκονομησάμενος καὶ διατάξας).

también Ulises al creerse abandonado por los marinos feacios (Ζεὺς 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 ... / ἄθανάτων, 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 ὀρκίος es mencionado el primero en los juramentos y castiga el perjurio<sup>43</sup>. 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 (Ζεὺς αὐτὸς Ὀλύμπιος ὀρκίος 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 / ὀρκία; A.R., IV 358-59)<sup>44</sup>, 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 Zeus<sup>45</sup>. En su calidad de huésped y suplicante (ἰκέτης ξείνός τε, A.R., III 987) Jasón pide ayuda a Medea invocando el nombre de Zeus (Διὸς, ὃς ξείνοις ἰκέτησί τε χεῖρ' 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 ξείνους Διὸς εἵνεκεν αἰδέσσοσθε  
Ξεινίου Ἰκεσίου τε· Διὸς δ' ἄμφω ἰκέται τε  
καὶ ξεῖνοι.

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 (Εὐξεινος, A.R., II 378)<sup>46</sup>.

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 adqui-

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> En el pasaje paralelo del episodio de los feacios Medea recuerda también los juramentos, pero sin mencionar a Zeus (A.R., IV 1042-43).

<sup>45</sup> *Il.* IX 502 ss. (καὶ γάρ τε λιταί εἰσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο).

<sup>46</sup> *Schol.A.R.* II 377-80: ἐνθα Διὸς Ξεινίου 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 personajes<sup>47</sup>. 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 compromisos<sup>48</sup> 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' ἀλεγίζει.

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 (εὐφροσύνησι 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” (ρίγιστος 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)<sup>49</sup>. 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

<sup>47</sup> 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' ἐπιτιμῶν ἱκετῶν τε ξείνων τε, / ξείνιος, *Od.* IX 270-71); Ulises en un relato ficticio (Διὸς δ' ὠπίζετο μῆνιν / ξεινίου, ὃς τε μάλιστ' αὖ νημεσσάται κακὰ ἔργα, *Od.* XIV 283-84); Eumeo ante Ulises (Δία ξείνιον 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.

<sup>48</sup> Por ello también la joven aconseja a los Argonautas apoderarse del vellocino contra la voluntad del soberano (A.R., IV 100-102).

<sup>49</sup> 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).

... μῆνιν / ξεινίου, II. XIII 624-25) por haber traicionado su hospitalidad zarpando con Helena<sup>50</sup>.

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 οἶτον 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):

τῷ καὶ ὀπιζομένη Ζηνὸς θέμιν Ἰκεσίοιο,  
ὃς μέγα μὲν κοτέει, μέγα δ' ἀνδροφόνουσιν ἀρήγει,  
ῥέξε θυηπολίην οἷη τ' ἀπολυμαίνονται  
νηλειτεῖς ἰκέται, ὅτ' ἐφέστιοι ἀντιόωσιν.

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)<sup>51</sup>:

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' ὃ γε χειρὶ  
σκήπτρον ἔχεν χρυσοῖο δικασπύλον, ᾧ ὑπο λαοὶ  
ἰθείας ἀνὰ ἄστυ διεκρίνοντο θέμιστας·

<sup>50</sup> El ultraje de Paris a la hospitalidad amparada por Zeus también es comentado por el coro en Esquilo (*Ag.* 362-66, 399-402).

<sup>51</sup> 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” (δίκης ... / ἰθεΐης, 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 poema<sup>52</sup>, 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 torcidas<sup>53</sup>. Así, por ejemplo, las secuencias ἰθεῖα δίκη / ἰθεῖαι θέμιστες de los pasajes citados comportan una clara reminiscencia, con la variación estilística propia del arte alusiva alejandrina, de las ἰθεῖαι δίκαι 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-Hera<sup>54</sup>.

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-religioso<sup>55</sup>. A lo largo del poema son también numerosas las referencias a diversos mitos de

<sup>52</sup> 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 (τῷ μ' ἐπέοικε δίκην ἥτις μετὰ πᾶσιν ἀρίστη / ἔσσεται ἀνθρώποισι δικάζμεν, A.R., IV 1104-05).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> 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 Creta<sup>56</sup>; su esposa Hera<sup>57</sup>; sus aventuras amorosas<sup>58</sup>; su vasta descendencia<sup>59</sup>, 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 planes<sup>60</sup>. En la *Odisea* Zeus mantiene ya cierto distanciamiento con respecto a la acción, a diferencia de la voluntad 'intervencionista' que muestra en la *Iliada*<sup>61</sup>. 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

<sup>56</sup> A.R., I 508-11; II 1233-34; III 132-34.

<sup>57</sup> A.R., I 997; III 922; IV 96, 382, 753, 959, 967, 1152.

<sup>58</sup> Leda (A.R., I 150); Sinope (A.R., II 946-51); Ganimedes (A.R., III 115-17); Tetis (A.R., IV 793-804).

<sup>59</sup> 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).

<sup>60</sup> 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).

<sup>61</sup> 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 inescrutante como el propio destino y desde ese trasfondo lejano produce en los personajes una atmósfera de incertidumbre sobre los designios divinos<sup>62</sup>. 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 universal<sup>63</sup> 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 filosófico<sup>64</sup>; 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 Cleantes<sup>65</sup>, 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

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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 / παναιτίου πανεργέτα· / τί γάρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται; Fr. 105: Ζεὺς ἐστὶν αἰθέρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός, / Ζεὺς τοι τὰ πάντα χῶτι τῶνδε {τοι} ὑπέρτερον). Compárese también Pi., I. V 52-53: Ζεὺς τὰ τε καὶ τὰ νέμει, / Ζεὺς ὁ πάντων κύριος.

<sup>64</sup> 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 μοῦνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα.

<sup>65</sup> 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 (*SVF* 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'<sup>1</sup>; 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 problems<sup>2</sup>. This movement responds to a need of

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960, pp. 250-290 uses the term "Vorurteil" in an epistemological context.

<sup>2</sup> 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 culture<sup>3</sup>. 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 *Praecepta 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'<sup>4</sup> (ἀμείψεις καὶ ... ἀπαντήσεις: 803C) or 'to speak with contradictory alternatives' (διαίρετικῶς: 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 (στεφανηπλοκοῦντος: 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).

<sup>3</sup> On Plutarch and the Second Sophistic and especially on σοφιστής, see R. Jeuckens, *Plutarch von Chaeronea und die Rhetorik*, Strassburg, 1908, pp. 47-54.

<sup>4</sup> 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 hand<sup>5</sup> 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 (ἡθους 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"<sup>6</sup>.

## 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*?

<sup>5</sup> 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 Moraliū)*, Napoli, 1993, p. 214.

<sup>6</sup> S. Halliwell = 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 school<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>.

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

<sup>7</sup> Cf. E. Valgiglio, *Plutarco. De audiendis poetis. Introduzione, testo, commento, traduzione*, Torino, 1973, p. 61.

<sup>8</sup> 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 ‘bellettrie’ 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 commentary<sup>9</sup>, 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-scented 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

<sup>9</sup> 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)<sup>10</sup>, Plutarch mentions a class of listeners who are like unproductive drones: they care for "flowery and daintily language and theatrical and spectacular subject matter" (τὰ μὲν ἀνθηρὰ καὶ τρυφερὰ τῶν ὀνομάτων καὶ τῶν πραγμάτων τὰ δραματικά καὶ πανηγυρικά: 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:

<sup>10</sup> This means: 'appreciative of what is essential' and 'pure, not misled by the style': cf. B.P. Hillyard, *o.c.*, pp. 118-119.



“pasturage” <sup>11</sup>	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” (σοφιστιώντων: 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).

<sup>11</sup> 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 (παιδιᾶς), if a man ... finds and collects something worth while, ... 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 diagram<sup>12</sup>, 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)	

<sup>12</sup> 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.

<b>F</b> 12, 32 <sup>E</sup> : Simonides fr.88P		<b>E</b> 8, 80A: trahit sua quemque voluptas: <b>H</b> birds, Ilias IX 323-4	
	<b>E</b> 18, 48A: trahit sua quemque voluptas: <b>H</b> 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 hypomnema<sup>13</sup>. 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 bellettristic 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”.

<sup>13</sup> 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 variedad<sup>1</sup> 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 su 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 acierto<sup>2</sup>, 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).

<sup>1</sup> 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 Morochó Gayo*, 2 vols., Universidad de León, 2003, pp. 455-464; *cf.*, en especial, pp. 455-456.

<sup>2</sup> *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.

pública 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 δῆμος– 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 πολῖται 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’<sup>3</sup>, 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’<sup>4</sup>, caracterizado por su colorido emocional y polemista inexistente en la expresión abstracta de las τέχναι propiamente dichas<sup>5</sup>. 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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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. Σοφοκλῆς), y gramáticas.

<sup>5</sup> 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 aparejadas<sup>6</sup>, 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

<sup>6</sup> 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 constitucional<sup>7</sup> –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 τέχνηαι<sup>8</sup>, 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*<sup>9</sup>, 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 tiranía<sup>10</sup>, 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

<sup>7</sup> 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 ej. de 24 para su obra completa; πολιτεία: 25 ej. de un total de 41).

<sup>8</sup> Así, Thesleff, art. cit., p. 107, clasifica los *opuscula* de Jenofonte –y también el *Económico*– como “τέχνηαι 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.

<sup>9</sup> 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”.

<sup>10</sup> 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 Creso<sup>11</sup>. 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 pensar<sup>12</sup>, 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' εἴ τι διὰφέρει ὁ τυραννικός βίος τοῦ ιδιωτικοῦ βίου. [8] καὶ ὁ Σιμωνίδης εἶπεν· Ἄλλ' 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 λυποῦνται<sup>13</sup>.

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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”.

<sup>13</sup> 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 Esparta<sup>14</sup>: Ἔγω ἐννοήσας ποτὲ ὡς ἡ Σπάρτη τῶν ὀλιγανθρωποτάτων πόλεων οὕσα 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 filolaconios<sup>15</sup>, 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 ateniense<sup>16</sup>. 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 tratado<sup>17</sup> 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 ἥθος 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 socrático<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Tal es la interpretación de A. Momigliano, “Per l’unità logica della Lacedaimon Politeia”, en *Terzo Contributo*, Roma, 1966, pp. 341-345.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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 (δίατα, 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 τελειωθῇ. πρῶτον μὲν οὖν εἴ τι κατὰ μέρος εἴρηται καλῶς ὑπὸ τῶν προγενεστέρων πειραθῶμεν ἐπελθεῖν, εἴτα 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 συνῖδοιμεν 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 Higgins<sup>19</sup>, 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–<sup>20</sup>, lo cierto es que su originalidad radica en la incorporación del ideario socrático al

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 Estado<sup>21</sup>. 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 ἐπερωτᾶν τίνας θεῶν προσποιούμενοι ταῦτα κάλλιστα καὶ ἄριστα πράττοιμεν ἂν· οὓς δ' ἀνέλοιεν θεοὺς, τοῦτοις εἰκὸς καλλιερῆσαντας ἄρχεσθαι τοῦ ἔργου. σὺν γὰρ θεῷ πραττομένων εἰκὸς καὶ τὰς πράξεις προΐναι ἐπὶ τὸ λῶον καὶ ἄμεινον αἰεὶ τῇ πόλει<sup>22</sup>.

#### 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 obra<sup>23</sup>. En efecto, además de la ya comentada vertiente pedagógica de nuestro autor, a Sócrates se atribuye la fundación de una tradición antidemocrática y antipolítica<sup>24</sup> basada en la incompetencia técnica de la democracia

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> *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”.

<sup>24</sup> *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 –ἰσσηγορία– 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 utópico<sup>25</sup>, 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*<sup>26</sup> 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 *Agésilao* 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 Κοιτηγορία Σωκράτους de Polícrates como la pérdida *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.

<sup>25</sup> Resumimos, a continuación, el siempre brillante análisis político de P. Cartledge, art. cit., pp. 212-216.

<sup>26</sup> 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 ὅς EXΩ\*

JESÚS DE LA VILLA  
Universidad Autónoma de Madrid

1. El comentario y traducción de *Las Ranas* de Aristófanes realizado por José García López<sup>1</sup> 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 Budé<sup>2</sup>, quien ofrece para el verso 1249 el pasaje que se recoge en (1)<sup>3</sup>.

- (1) καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν  
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεί. (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 ὥς. El verso aparece, por tanto, como (2). Dejamos la traducción para el final de esta nota.

- (2) καὶ μὴν ἔχω γ' ὥς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν  
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' ἀεί.

---

\* 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.

<sup>1</sup> Aristófanes *Las Ranas*. Introducción, comentario y traducción por José García López, Murcia 1993.

<sup>2</sup> *Aristophane*. Tome IV *Les Themophories-Les Grenouilles*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, París 1928.

<sup>3</sup> 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–<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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 ὥς 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 pasaje<sup>6</sup> remiten a la semejanza entre estos versos y los versos 908-910 de la misma obra:

- (3) ... τοῦτον δὲ πρῶτ' ἐλέγξω,  
ὥς ἦν ἀλαζών καὶ φέναξ οἷσις τε τοὺς θεατὰς  
ἐξηπάτα μῶρους λαβὼν 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 ἐλέγγω οἷσις... (v. 909) se da una elipsis del antecedente del relativo y aparece una forma del relativo en función instrumental en la frase subordinada<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Aristophanes *Comoediae*. Edidit Th. Bergk, Leipzig 1923<sup>2</sup>; Aristophanes *Frösche*. Einleitung, Text und Kommentar v. L. Radermacher, Viena 1954<sup>2</sup>; *Die Frösche von Aristophanes*. Herausgegeben v. W. Süss, Berlín 1959.

<sup>5</sup> *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 1907<sup>2</sup>; 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...”.

<sup>6</sup> Van Leeuwen: *vix recte pro ὅπως*; Stanford.

<sup>7</sup> 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 griego<sup>8</sup>, 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) ...τὰς δὲ πρὶν φρένας

οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις οἷας 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 ὥς por οἷς haya pesado el hecho de que la construcción ἔχω ὥς + 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 ὥς + 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 pasajes<sup>9</sup>.

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 ὥς + 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

<sup>8</sup> Vid. LSJ, DGE s.v. ἔχω.

<sup>9</sup> 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', ὦδέλφ'. οὐ γὰρ ἄλλ' ἔχω κακῶς. (Ar. *Ra.* 58)  
“No te burles de mí, hermano, pues me siento fatal.”

En términos más técnicos<sup>10</sup>, podríamos representar las dos posibilidades sintácticas del modo que sigue:

(5') ἔχω (posesión) [/animado/]<sub>Actor (Sujeto en activa)</sub> [/X/]<sub>Afectado</sub>

(6') ἔχω (estado) [/X/]<sub>Afectado (Sujeto)</sub> [/lugar o cualidad/]<sub>Circunstancias</sub>

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).

<sup>10</sup> El esquema es básicamente y simplificado el propuesto por la Gramática Funcional, *vid.* S.C. Dik *The theory of Functional Grammar*, Berlín 1997<sup>2</sup>, J. de la Villa “Límites y alternancias de los marcos predicativos”, en J. M. Baños Baños *et alii* (eds.) (2003): *Praedicatiua. Complementación en griego y latín* [Verba, anexo 53], Santiago de Compostela, 2003, pp. 19-49.

(7) ...καὶ μὲν Αἰσχύλος κρατῇ / 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 lenguas<sup>11</sup> 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’ (constituido bien con participio, bien con una expresión modal o local)<sup>12</sup>.

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 ὥς 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 Monteil<sup>13</sup> que son completivas las subordinadas introducidas por ὥς y ὥστε en frases como las de (8).

(8a) οἱ δὲ λοιποὶ τῶν ἐπὶ ἐβουλεύοντο ὥς βασιλέα δικαιοτάτα  
στήσονται. (Hdt. 3,84,1)

“El resto de los siete deliberaron cómo iban a elegir rey del modo más justo.”

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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’.

<sup>13</sup> Pierre Monteil *La phrase relative en grec ancien*, París, 1963, pp. 351-352.

(8b) ποίεε ὅκως, ἐπεὰν ἐγὼ τάδε καταστρεψάμενος ἔλθω ἐκεῖ, ὥς μοι καταστήσεις τὸν παῖδα ἐς ἔλεγχον. (Hdt. 1,209,5)<sup>14</sup>

“haz que, cuando yo llegue allí, tras haber conquistado todo esto, me presentes a tu hijo para una prueba”

(8c) ταύτην ποτ’ οὐκ ἔσθ’ ὥς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς. (S. *Ant.* 750)

“No hay forma de que a aquélla 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’ ὥς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν  
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ’ αἰεῖ.

“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 virtual<sup>15</sup>.

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 partícula<sup>16</sup>.

(10a) μόλε δεῦρο, παρσένε σιά,  
ποττὰς σπονδάς,  
ὥς συνέχης πολὺν ἀμὲ χρόνον. (Ar. *Lys.* 1263-1265)

“Ven aquí divina doncella  
a nuestra tregua  
de modo que estés con nosotros mucho tiempo.”

<sup>14</sup> Nótese que ὥς 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.

<sup>15</sup> R. Kühner-B. Gerth *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II 2*, Hannover, 1904<sup>3</sup>, pp. 501-511.

<sup>16</sup> Pierre Monteil *La phrase relative...*, pp. 346-347.

- (10b) *πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν,  
 πάριθ', ὥς ἂν ἐντὸς ᾗτε τοῦ καθάρματος.* (Ar. *Ach.* 43-44)  
 “Avanzad hacia delante, avanzad, de modo que dentro estéis del recinto sa-  
 grado.”

En todos estos casos el verbo principal es también intransitivo. La interpretación de nuestro pasaje sería, entonces, como sigue:

- (10) *καὶ μὴν ἔχω γ' ὥς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν  
 μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' αἰεὶ.*  
 “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 ὥς final con verbos transitivos dependen de verbos que describen Acciones<sup>17</sup>, 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 ὥς 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' ὥς 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,  
 ὥς εὐτυχῆσθαι, 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 ὥς + subjuntivo o futuro era gramatical en griego antiguo, preferentemente dentro del esquema sintáctico que corresponde al uso intransitivo del verbo ἔχω.

<sup>17</sup> 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 ὥς con valor final<sup>18</sup>, 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 Eurípides<sup>19</sup>. 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 literario<sup>20</sup>. 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 ἔχω u otras formas de expresión de la finalidad.

6. En conclusión, la construcción ἔχω ὥς + 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.

---

<sup>18</sup> Monteil *La phrase relative...* diferencia el valor final del consecutivo a pesar de la dificultad de separar muchas veces ambos usos.

<sup>19</sup> Sólo algunos casos concretos no están en pasajes paratrágicos, *vid.* A. Willi *The languages of Aristophanes...*, p. 264.

<sup>20</sup> 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.

## TABVLA GRATVLATORIA

### 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Paz de Hoz (Universidad de Salamanca)  
Inés Illán Calderón (Universidad de Oviedo)  
Maite Irigoyen Medina (IES Felipe de Borbón, Ceutí)  
José M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Isabel López Martínez (Universidad de Murcia)  
Mercedes López Salvá (Universidad Complutense de Madrid)  
Juan Lorenzo Lorenzo (Universidad Complutense de Madrid)  
José M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> José Pujante Serrano (Universidad de Murcia)  
Santiago Quintanilla López (IES Francisco de Goya, Molina de Segura)  
Elisa Ramón Sales (Universidad de Murcia)

Estanislao 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<sup>a</sup> Milagrosa Ros Sala (Universidad de Murcia)  
Luigi Enrico Rossi (Università di Roma “La Sapienza”)  
M<sup>a</sup> Paz Sáez Díaz (Universidad de Murcia)  
Luis Sainz Ortega (Universidad de Murcia)  
Manuel Sánchez Artiles (Universidad de Las Palmas)  
Luisa M<sup>a</sup> Sánchez Cañizares (Colegio Santo Domingo, Orihuela)  
Julián Sánchez Casares (IES Saavedra Fajardo, Murcia)  
Manuel Sánchez Ortiz de Landaluze (Universidad de Cádiz)  
M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> José Vilar García (Universidad de Murcia)  
M<sup>a</sup> 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)