



REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 41

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Mendoza, Argentina 2014 - ISSN 0325-3465

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 41

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Directora

Prof. Esp. María Guadalupe Barandica

Secretaria

Prof. Esp. Susana Aguirre de Zárate

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

INDEXADA EN: **NÚCLEO BÁSICO DE REVISTAS CIENTÍFICAS ARGENTINAS** (CAICYT - CONICET) - **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) - **L'Année Philologique** (Bibliographie critique et analytique de l'antiquité greco-latine) - **ULRICH** (Global Serial Directory) - **SERIUNAM** (Banco de datos de publicaciones periódicas, UNAM) - **Serial Guide: Classics, Ancient Near East, Medieval Latin and Byzantine** (Library of the University of Chicago) - **DIALNET** (Difusión de Alertas en la Red - Universidad de La Rioja, España) - **INTERCLASSICA** (Universidad de Murcia, España) **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades) - **Biblioteca Digital / SID** (UNCuyo) - **TOCS-IN** (Tables of Contents of Journals of Interest to Classicists) - **GOOGLE ACADEMICS**

Revista de Estudios Clásicos

Directora

Esther Rosenbaum de Driban
(UNCuyo)

Asistente Editorial

Pablo Federico Arias
(UNCuyo)

Consejo Editorial

Paolo Fedeli
(Università degli Studi di Bari)

Aldo Luisi
(Università degli Studi di Bari)

Lourdes Rojas Álvarez
(UNAM)

Griselda Alonso
(UNCuyo)

María Guadalupe Barandica
(UNCuyo)

María Estela Guevara de Alvarez
(UNCuyo)

Cristina Salatino de Zubiría
(UNCuyo)

Diseño y Diagramación

D.I. Fernanda Calvo
(UNCuyo)

Consejo Asesor

Ana María González de Tobía
(UNLaPlata)

Antonio Alvar Ezquerro
(Univ. Alcalá de Henares)

Nestor Cordero
(Univ. de Rennes I)

José Martínez Gázquez
(Univ. Autónoma de Barcelona)

Juan Antonio López Férez
(UNED Madrid)

Luis Arturo Guichard Romero
(Univ. de Salamanca)

Susana Scabuzzo
(Univ. Nac. del Sur)

Lía Galán
(UNLaPlata)

Dolores Granados de Arena
(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar
(Univ. de Salamanca)

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 41

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Mendoza, Argentina 2014

002"-08/00"(5)

R. Revista de Estudios Clásicos - Tomo 1 (1944)

Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 2013.
n° 40: 21cm

Anual
ISSN 0325 - 3465

B. FFyL (UNCuyo)



Centro Universitario - Parque Gral. San Martín
Casilla de Correo 345
(5500) Mendoza - Republica Argentina
e-mail: rec@ffyl.uncu.edu.ar
Sitio web: rec.illcuncuyo.com.ar
Impreso en Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.
Mendoza 2014

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

Nº 41 - 2014

	pág.
Editorial	9
Artículos	
Arturo R. Álvarez Hernández - <i>Deductum carmen - deducere ornos</i> : acerca del programa bucólico virgiliano en la <i>Égloga 6</i> .	13
Pablo Federico Arias - Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.	37
Rosario Cortés Tovar - <i>La Vrbs</i> y el espacio del imperio en Marcial y Juvenal.	73
María Guadalupe Erro - Preverbios y cosmología. Formas compuestas de <i>kríno</i> en Anaxágoras.	95
Márcio Meirelles Gouvêa Júnior - <i>Medea carthaginis</i> - El centón de Hosidio Gueta.	111
Ángel López Chala - El instrumental en micénico.	127
Juan Antonio López Férez - <i>Sophía</i> en las obras conservadas de Aristófanes.	145
Susana González Marín - Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su impacto en la concepción de la literatura latina.	205
Reseñas	
Viviana Suñol . <i>Más allá del arte: mimesis en Aristóteles</i> . (María Guadalupe Barandita)	227
Lin Foxhall . <i>Studying gender in Classical Antiquity</i> . (María Cristina Silventi)	231
Atribuido a Eurípides . <i>Reso</i> . Introducción, traducción, notas y comentario de Luis M. Macía Aparicio. (Susana Aguirre de Zárate)	237
Albert von Albrecht . <i>Virgilio</i> . (Mariana Calderón de Puelles)	241
María Cristina Salatino . <i>M. T. Cicerón. El orador (a M. Bruto)</i> . (Valeria Aguilera)	243
Carlos García Gual . <i>Encuentros heroicos. Seis escenas griegas</i> . (Adriana Claudia Poquet)	247
In Memoriam	
Aurelio Ramón Bujaldón	253

Quae mors inmatura vagatur?	255
Mauricio Gabriel Fernandez Nuin	259

Noticias

Lorena A. Ivars de Dotto - II Coloquio Nacional de Retórica y I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina.	265
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

María Cristina Silventi - Clastea. II Congreso Internacional “Sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español, portugués y francés”.	269
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Colaboradores del presente volumen	271
-------------------------------------------------	-----

Normas para la presentación de trabajos	273
------------------------------------------------------	-----

EDITORIAL

Presentamos el número 41 de la *Revista de Estudios Clásicos* con la intención firme de seguir publicando esta revista que comenzara a editarse en forma ininterrumpida desde 1944.

A través de sus páginas hemos conseguido establecer lazos académicos con especialistas en el ámbito nacional e internacional quienes generosamente comparten con nosotros sus trabajos.

Inscripta desde 1948 a 1993 en la *Bibliographie critique et analytique de l'antiquité greco-latine de L'Année Philologique*, la *Revista de Estudios Clásicos* renovó su inscripción en el año 2009. Ha sido incluida además en acreditados índices y catálogos tales como ULRICH (Global Serials Directory), LATIN-DEX (Sistema regional en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Directorio, catálogo e índice), SERIUNAM (Banco de datos de publicaciones periódicas, UNAM), CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), DIALNET (Difusión de alertas en red. Universidad de La Rioja), Serial Guide: Classics, Ancient Near East, Medieval Latin and Byzantine (Library of the University of Chicago), INTERCLASSICA (Universidad de Murcia, España) TOCS-IN (Tables of Contents of Journals of interest, to Classicists), entre otros.

En el año 2013 la *Revista de Estudios Clásicos* fue incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas con Nivel 1 (nivel de excelencia).

Agradecemos la contribución que han brindado a nuestra publicación los miembros integrantes del Consejo Asesor y del Consejo Editorial y en especial agradecemos al profesor Mauricio Fernandez Nuin, un “joven luminoso”, recientemente fallecido, por la labor incansable que desempeñó hasta el final de su vida como asistente de edición de nuestra publicación.

La Dirección
Abril de 2014

ARTÍCULOS

DEDUCTUM CARMEN - DEDUCERE ORNOS: ACERCA DEL PROGRAMA BUCÓLICO VIRGILIANO EN LA ÉGLOGA 6¹

Arturo R. Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata
arturorobertoalvarez@gmail.com

Resumen

Sobre la base de un examen de los vv. 1-12 y 64-73 de la *Égloga* 6 de Virgilio, y de su relación con pasajes metapoéticos de Calímaco y de otros poetas griegos, helenísticos y arcaicos, el artículo intenta demostrar que el programa bucólico virgiliano no consiste (como se sostiene a menudo) en una simple adhesión al ideario de Calímaco, sino que es un desarrollo completamente autónomo, nutrido por las ideas del cirenaico pero orientado por objetivos profundamente diversos.

Palabras clave: Virgilio - bucólica - metapoesía - programática - Calímaco.

Abstract

On the basis of the examination of Vergil's *Eclogue* VI vv. 1-12 and 64-73, and its connection with metapoetic passages in Callimachus and other Greek poets, both archaic and Hellenistic, this article tries to demonstrate that the Vergilian bucolic programme is not (as often claimed) a simple reflection of Callimachus' ideals, but a completely independent development, aiming at very different objectives, albeit nursed on the Cyrenaic poet's ideas.

Keywords: Virgil - bucolic - metapoetic - programmatic - Callimachus.

Gracias al hallazgo y la edición, en 1927, del P. Oxy. XVII 2079, que contiene el fr. 1 Pf. de los *Actia* de Calímaco (la célebre 'Invectiva a los Telquines'), la crítica pudo constatar de modo fehaciente la influencia del cirenaico en el pen-

¹ Punto de partida del presente artículo fue la conferencia que leí el 1 de noviembre de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. A quienes me invitaron entonces y a quienes, en esa ocasión, me estimularon a seguir avanzando en el tema les expreso aquí mi agradecimiento. En el examen de los delicados problemas que trato de afrontar el diálogo con Irene M. Weiss y Helmut Seng, y la paciente colaboración de Irene, resultaron decisivos para construir mi visión. Quedan eximidos, obviamente, de toda responsabilidad sobre mis errores.

samiento literario de Virgilio, lo que dio lugar, entre otras cosas, a una lectura ‘en clave calimaquea’ de los pasajes programáticos fundamentales del *opus virgiliano*. En esta línea se asume hoy unánimemente que el proemio de la *Égloga* 6 (vv. 1-12; al mismo tiempo, ‘proemio al medio’ del libro bucólico²) es en sustancia una reescritura de la *Invectiva* calimaquea, mediante la cual el cirenaico prologaba, con un rechazo de la épica heroica, la segunda edición de su máxima obra³. Un ejemplo entre tantos que podríamos citar es el de W. Clausen, en cuyo comentario a las *Églogas* el pasaje de *ecl.* 6, 3-8 resulta definido como ‘la versión pastoril virgiliana del rechazo calimaqueo de la épica’⁴.

El elemento clave para establecer la relación entre el texto virgiliano y el calimaqueo es la frase que, a modo de mandato programático, Apolo le dirige al poeta, en la cual se establece una oposición entre la ‘gordura’ (de la víctima sacrificial en el caso de Calímaco; de las ovejas en el caso de Virgilio) y la ‘delgadez’ o ‘delicadeza’ (de la Musa en el caso de Calímaco; del canto en el caso de Virgilio). En ambos textos la ‘gordura’ hace referencia al tipo de poesía que el poeta rechaza, la ‘delgadez’ al tipo de poesía que cultiva⁵:

² Respecto del carácter programático de los ‘proemios del medio’ cfr. Conte (1980).

³ La hipótesis de las dos ediciones de *Aetia* (1ª de ca. 245 a.C., a cuyo prólogo pertenece el fr. 1, 2 Pf.; 2ª de ca. 270 a.C., en la que se agrega, al prólogo originario, la *Invectiva*) corresponde a R. Pfeiffer (cfr. Pfeiffer, 1928: 339). Ha sido medularmente cuestionada por A. Cameron (cfr. Cameron, 1995: 104-132), quien considera que los fragmentos 1, 1 y 1, 2 Pf. pertenecen a un mismo y único prólogo. Ejemplos de la vigencia de la hipótesis de Pfeiffer son, entre muchos otros, Torraca (1969: 101-108) y Serrao (1997: 45-61). Para nuestro propósito el problema no es decisivo.

⁴ Clausen (1994: 174) “*Virgil’s pastoral rendering of Callimachus’ rejection of epic*”. En su introducción al comentario de la *Égloga* 6, Clausen distingue dos tipos de lectura del proemio virgiliano (en particular de la escena del mandato apolíneo, vv. 3-5). Por un lado la lectura ‘en clave autobiográfica’, predominante en los comentarios y biografías antiguos pero persistente hasta la actualidad, según la cual Virgilio estaría declarando allí un intento juvenil de componer una obra épico-heroica, proyecto abandonado en favor de un tipo de poesía menos exigente, como sería la bucólica. Por otro lado la lectura ‘en clave calimaquea’, predominante desde la edición, en 1927, de la ‘*Invectiva a los Telquines*’, según la cual Virgilio estaría reescribiendo la escena calimaquea del mandato apolíneo (vv. 21-24 del fr. 1, 1 Pf.), para dar a entender su adhesión al rechazo (*recusatio*) del epos heroico extenso y altisonante, desarrollada por el cirenaico. Virgilio no estaría dando cuenta de una experiencia personal realmente acontecida sino representando, a su manera, la dicotomía calimaquea entre dos tipos de poesía incompatibles. Trataré de mostrar que este planteo de Clausen simplifica en extremo el problema exegético.

⁵ Para el texto calimaqueo sigo la edición de R. Pfeiffer (1949). En la laguna del v. 23 Lobel y Pfeiffer integran φίλτατ’ [‘amadísimo’]. La forma verbal θρέψαι del v. 24 es conjetura de Pfeiffer, muy verosímil si se tiene en cuenta el fr. 222 Pf. (οὐ γὰρ ἐργάτιν τρέφω / τὴν Μοῦσαν, ... : ‘porque

καὶ γὰρ ὅτ' ἐπεὶ πρῶτον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
γούνασι γ', Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος•
'.....]... αἰοῖδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην•

(Call. Aetia, fr. 1, 21-24 Pf.)

(Y por cierto, cuando por primerísima vez puse sobre mis rodillas la tablita de escribir, Apolo Licio me habló así: “[Amadísimo] cantor, la víctima has de criarla lo más gorda que sea posible, pero la Musa, querido mío, delicada.)

*Prima Syracosio dignata est ludere versu
nostra neque erubuit silvas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
vellit et admonuit: 'pastorem, Týtyre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.'*

(Verg. ecl. 6, 1-5)

(Mi Talía fue la primera en dignarse a jugar con el verso siracusano y en no avergonzarse de habitar los bosques. Como yo estuviese cantando reyes y combates, el Cintio me tiró la oreja y me amonestó: “Corresponde, Týtiro, que un pastor apaciente ovejas gordas, que diga un canto atenuado”).

La crítica ha examinado y discutido abundantemente las similitudes y diferencias, tanto generales como particulares, entre el prólogo calimaqueo y el proemio virgiliano. Sin embargo, no me parece que se haya agotado el tema y, sobre todo, no me parece que se deba asumir como demostrado que la primera formulación del programa poético virgiliano, desarrollada en este proemio, implica una adhesión plena e irrestricta (*without qualification*, en palabras de R. Thomas⁶) a la poética de Calímaco, tal como se manifiesta en los vv. 21-24 del

no mercenaria nutro mi Musa, ...'. Torraca (1969: 48-49), apoyándose en la reescritura virgiliana, propone integrar δεῖ δὴ al comienzo del v. 23 y τρέφειν (en lugar de θρέψαι) al comienzo del v. 24. Para el texto virgiliano sigo la edición Mynors (1969).

⁶ Thomas (1998: vol. 1: 1).

prólogo de los *Aetia*, cuyo núcleo conceptual es el rechazo (*recusatio*) de la poesía (ζῆπικα:⁷) heroica extensa y altisonante, y la defensa de la Μοῦσα λεπταλέα, la poesía de limitada extensión, exquisita elaboración, variedad de tonos y materias.

En este contexto problemático me propongo indagar las implicancias programáticas de la expresión *deductum carmen*, con la que Virgilio ‘traduce’, según se supone, la Μοῦσα λεπταλέα del pasaje calímaqueo.

1. *Deductum carmen*.

Sobre el *deductum carmen* de nuestro proemio hay una interpretación ya canónica que se remonta a una nota de Servio *ad loc.*: *tenuē; translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*. La metáfora del hilado (*deductum carmen* = ‘canto finamente hilado’) se reitera en dos lugares horacianos que no dejan lugar a duda: *sat.* 2, 1, 4 *mille die versus deduci posse* (‘es posible hilar mil versos en un día’) y sobre todo *epist.* 2, 1, 225 *tenui deducta poemata filo* (‘poemas compuestos en [= a modo de] delgado hilo’). Pero, a pesar del testimonio de Horacio y de los ilustres antecedentes de la metáfora del hilado y del tejido haciendo referencia a la composición de poesía⁸, en nuestro caso el participio *deductum*, por su relación contextual con *carmen* y con *dicere*, parece hacer referencia a una cualidad ‘sonora’, una cualidad del *carmen* en cuanto ‘sonido’.

En este sentido es preciso recordar que el adjetivo usado por Calímaco para definir a su Musa/poesía (λεπταλέην, fr. 1, 23 Pf.), implica probablemente una alusión homérica, pues se encontraba ya en un pasaje muy significativo de la *Iliada*: 18, 571. Se trata de la *ékphrasis* del escudo de Aquiles, forjado por Efesto a pedido de Tetis; la escena en que el artista representa la vendimia (vv. 561-572) incluye a un jovencito (πάϊς) que, acompañándose con la cítara (φόρμιγγι λιγείη), canta “un hermoso lino” (λίνον δ’ ὑπὸ καλὸν ἄειδε) que todos los asistentes acompañan con su voz y marcando el ritmo con los pies. La voz con la cual entona dicho canto es caracterizada como ‘fina (= delicada) voz’

⁷ A. Cameron sostiene, con argumentos atendibles aunque no definitivos, que la poesía rechazada por Calímaco en la *Invectiva* no es la épica heroica sino la elegía encomiástica (Cameron, 1995: 303-338).

⁸ Cucchiarelli (2012: 328) recuerda, además de los pasajes horacianos, Pind. fr. 179 Maeh.; Bacchyl. 5, 9-10; 19, 8; a los cuales yo agregaría tal vez Catul. 64, 303-322, donde me parece evidente la sugerencia de que el cantar y el hilar de las Parcas son una misma cosa.

(λεπταλέη φωνῆ). Es indudable que estamos ante un ejemplo de canto festivo-comunitario, un tipo de canción cuyo origen se atribuye a Lino (de allí su nombre). Pues bien, la cualidad que caracteriza a esa ‘voz’ es el rasgo con el que Calímaco caracteriza nada menos que el ‘estilo’ de su escritura. Con la elección de un adjetivo homérico para caracterizar a una ‘Musa anti-heroica’, Calímaco parece indicarle a los Telquines (presuntos ‘homéridas’) que el propio Homero había legitimado otro tipo de ‘voz’, otro tipo de ‘sonido’, que es acorde con otras materias, distintas de la heroica. Que en Calímaco este adjetivo denota una cualidad sonora y que su uso supone una precisa alusión al pasaje homérico se confirma por otro pasaje calimaqueo (*Hymn.* 3, 241-243), donde el cirenaico reescribe la escena representada en el escudo de Aquiles y en el cual vuelve a indicar esa cualidad sonora, esta vez con la forma adverbial: vv. 242-243 ὑπήεισαν δὲ λίγεια / λεπταλέον σύριγγες ‘y acompañaban el canto agudas siringas con sonido delicado’.

Cabe observar, sin embargo, que en el prólogo de *Aetia* el adjetivo λεπταλέος es usado por Calímaco de un modo muy particular:

ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον
θρέψαι, τῆν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην•

([Amadísimo] cantor, la víctima has de criarla lo más gorda que te sea posible, pero la Musa, querido mío, delicada.)

Calímaco articula el mandato de Apolo sobre la base de un solo verbo (θρέψαι)⁹ del cual dependen los dos objetos (τὸ θύος; τὴν Μοῦσαν) y sus respectivos predicativos, que proponen, en principio, la oposición ‘gordura/delgadez’ (πάχιστον; λεπταλέην). Pero el verbo τρέφω, cuyo significado de ‘nutrir’ o ‘criar’ enlaza naturalmente con la ‘víctima’ y con la ‘gordura’ (‘nutre/cría la víctima lo más gorda posible’), no enlaza tan naturalmente con la ‘Musa’ y con la ‘delicadeza’. Para entender ese objeto y esa cualidad hay que apelar a un significado como ‘educar’, o ‘formar’, que el verbo admite (cfr. *Liddell-Scott-Jones*, s.v. τρέφω IV.) pero que sigue siendo anómalo con un objeto como Musa, a menos que por ‘Musa’ entendamos, como parece inevitable, una representación o

⁹ Al respecto ver nota 5.

personificación de la poesía misma (‘cría/educa delicada a tu poesía’ o sea ‘haz que crezca delicada’). Esto comporta, entonces, que mediante la construcción calimaquea el adjetivo *λεπταλέος* deja de significar (como era en Homero) una cualidad sonora propia, natural, y pasa a significar una cualidad sonora de la Musa (= poesía), ‘adquirida’ a través de la ‘crianza’ o ‘educación’ que recibe del poeta. Como era de esperarse, Calímaco, no repite simplemente a Homero, sino que destaca, programáticamente, la ‘función configuradora’ del poeta respecto de su Musa (= poesía).

La reescritura virgiliana del mandato apolíneo presenta de entrada una diferencia fundamental: quien recibe el mandato no es un poeta (= el poeta autor de la obra), sino un pastor-poeta (de nombre Títiro) que, sin embargo, debe ser asumido como el poeta autor de la obra¹⁰. El texto propone también un esquema binario (*ovis*; *carmen*), pero cada uno de los elementos del esquema tiene un verbo que le corresponde estrictamente (*pascere* para *ovis*; *dicere* para *carmen*) y una cualidad congruente con su naturaleza (*pinguis* para *ovis*; *deductum* para *carmen*). La construcción es más clara, en primer lugar porque el término *carmen* alude inequívocamente al objeto que el pastor-poeta debe componer y ejecutar: el canto; en segundo lugar porque las cualidades de los respectivos objetos pasan a ser simplemente descriptivas; dicho en términos gramaticales, *pinguis* y *deductum* son modificadores directos, respectivamente, de *ovis* y *carmen*: el pastor debe apacentar ovejas gordas y decir un canto ... ¿delicado? Esta estructura por un lado destaca la correspondencia entre ‘ser pastor’ y ‘hacer poesía bucólica’ (diferencia significativa respecto de Calímaco), pero por otro lado opaca (al menos en principio) la idea del ‘poeta criador’ (o sea, la ‘función configuradora’ del poeta), que Calímaco apoyaba en ese único verbo de su mandato (τρέφω).

Sin embargo Virgilio logra también rescatar esa idea esencial: para el caso del rebaño la acción del pastor (*pascere*) se relaciona automáticamente con la ‘gordura’ (= engorde) del ganado, o sea que indica el rol activo del pastor. ¿Pero *dicere* se relacionaba automáticamente con la ‘delicadeza’ del canto? Evidente-

¹⁰ Simplifico aquí una cuestión bastante compleja y de gran relevancia a la que espero dedicar un próximo trabajo. En sustancia, entiendo que las *Églogas* pares corresponden, todas, a una *persona loquens* que debe ser asumida como el autor del libro (= Virgilio) con máscara (explícita o implícita) de pastor (o sea, partícipe del mundo bucólico).

mente no, sobre todo porque *dicere* se usa en este mismo proemio con referencia a poesía encomiástica (v. 6 *dicere laudes*). En este caso Virgilio necesitaba enfatizar la ‘función configuradora’ del poeta: he aquí, me parece, la razón de un participio pasivo como *deductum* para definir, en lugar de un simple adjetivo, el tipo de *carmen* que el poeta-pastor debe decir. *Deductum*, entonces, nos remite a una ‘cualidad sonora’ que el *carmen* adquiere por intervención del pastor-poeta.

Ahora bien, para entender a qué cualidad hace referencia el participio *deductum* me parece oportuno tener en cuenta la preexistencia, en la poesía latina, de la expresión *deducta vox*, con el sentido de ‘voz atenuada’ o ‘voz aguzada’, concepto que es evocado por Macrobio precisamente en su comentario a nuestro pasaje: Macrobi. 6, 4, 12-13: *deductum pro tenui et subtili eleganter positum est. Sic autem et Afranius in Virgine ... item apud Cornificium: deducta mihi voce garrienti (carm. frg. 1).*

Los testimonios citados por Macrobio y otros, también poéticos, demuestran que *deducta vox* puede entenderse ya como ‘voz baja’ ya como ‘voz aguzada’ (al modo de la voz femenina), pero en ambos casos como resultado de una acción deliberada de ‘reducción’ del volumen o del tono natural. Vale la pena detenernos un poco en algunos de esos testimonios. El primer pasaje aludido por Macrobio (Afran. *com.* 339-341 R.) dice lo siguiente:

II (6)

uerbis pauculis
Respondit tristis uoce deducta mihi,
Alteque se conquiesse dixit.

(en poquitas palabras
me respondió triste en voz baja,
y dijo que él había descansado profundamente.)

En el pasaje de Cornificio la *vox deducta* aparece combinada con el verbo *garririo*, que denota una especie de ‘parloteo’. En principio se la puede entender, otra vez, con el sentido de ‘voz baja’:

carm. fr. 1 Blänsdorf:
deducta mihi voce garrienti

(a mí que estaba parlotando en voz baja¹¹)

Pero hay testimonios en los que *deducta vox* significa sin duda una voz aguzada, afinada, para dar la impresión de una voz femenina o débil:

Pomponius, *Atell.* 57-60 R.:

Vocem deducas oportet, ut uideantur mulieris

Verba.

- iube modo adferatur munus, uocem reddam ego

Tenuem et tinnulam ---

Etiam nunc uocem deducam?

(Es preciso que afines la voz, para que parezcan palabras de mujer.

- ordena en tanto que se traiga el regalo, yo te daré a cambio una voz tenue y clara ...

¿También ahora tengo que afinar la voz?)

Lucil. fr. 985 M.

deducta tunc voce leo: 'cur tu ipsa venire

non vis huc?'

(Entonces el león afinando la voz: “¿por qué tú misma no te decides a venir acá?”)

Lo que tienen en común estos testimonios es que en todos los casos el participio *deducta* (en algunos combinado con el propio verbo *deduco*) indica una cualidad de la voz que es el resultado de una acción deliberada. No define una cualidad propia de la voz (como definía el adjetivo *λεπταλέος* en el pasaje homérico ya mencionado) sino una cualidad de la voz adquirida mediante una operación ejercida sobre ella. Esta idea, como ya vimos, estaba en el mandato apolíneo de Calímaco (“has de criar ... a tu Musa delicada”), y Virgilio la retoma; pero el

¹¹ Con este sentido de ‘voz baja’ o ‘atenuada’ usa la *iunctura* Propertio en 2, 33, 38: *cum tua praependent demissae in pocula sertae / et mea deducta carmina voce legis* (‘cuando cuelgan cayendo sobre tu copa las guirnaldas / y lees mis poemas con voz atenuada’). Traducción mía.

participio *deductus*, que él utiliza, a la idea calimaquea de la ‘delicadeza’ la asocia con la idea de la ‘atenuación’, que no está, creo yo, en la *Μοῦσα λεπταλέα* del cirenaico. Se trata de una noción virgiliana, coherente con el símbolo de una ‘Musa’ que opta por un mundo-poesía *humilis* (vv. 1-2 *dignata est ludere ... neque erubuit ... habitare*)¹², y coherente con una escena apolínea que consiste substancialmente en ‘hacer bajar’ al pastor-poeta del canto de reyes y batallas (vv. 3-5).

La diferencia parece ser que mientras el cirenaico imagina su ‘Musa delicada’ (‘fina’, ‘sutil’) como el opuesto polémico de la poesía heroica, extensa y grandilocuente, el mantuano propone su *deductum carmen* como una variedad *humilis* de poesía, de canto. La *recusatio* virgiliana de la épica heroica (si de *recusatio* debemos hablar) no sería, entonces ‘opositiva’ o ‘confrontativa’ (como la calimaquea), sino ‘autolimitativa’ o ‘adecuativa’ (si se me permite el neologismo), en función de las capacidades de un pastor, de Virgilio-pastor.

Este concepto de *deductum carmen* que intento definir no sólo parece más acorde con la actitud humilde que asume el poeta en este proemio y en otros lugares del libro, sino que, al mismo tiempo, parece reflejar mejor la heterogeneidad de materias y niveles estilísticos que caracteriza al canto bucólico virgiliano. Al respecto, es muy significativo que hacia el final de nuestro proemio el poeta se refiera a su poema mediante una fórmula doble (*te nostrae, Vare, myricae, te nemus omne canet*), que comporta una clara evocación del inicio de la *Égloga 4* (vv. 2-3 *non omnis arbusta iuvant humilesque myricae, / si canimus silvae, silvae sint consule dignae*). En ambos casos el poeta da a entender que su canto abarca dos niveles diferentes, uno ‘menor’ (*arbusta humilesque myricae*) y el otro ‘mayor’ (*silvae; nemus*). Esto implica que la operación de *deducere carmen*, ordenada por Apolo al pastor-poeta, supone fundamentalmente la ‘adecuación’ de materias y tonos diversos, altos y bajos, a sus capacidades de cantor bucólico .

2. *Deducere ornos*

Hasta aquí creo haber establecido una diferencia importante entre la imagen

¹² Servio en su comentario (ecl. 6, 1) señala la diferencia de jerarquía implícita en el verbo: *et ‘dignata est’ sic dixit, quasi ex loco superiore*.

¹³ La coexistencia de niveles estilísticos y temáticos diversos fue señalada, con acierto, en la misma *Égloga 1* ya por Fedeli (1972). Cabe recordar que en nuestros días se considera a dicha *Égloga* una especie de proemio programático del Libro.

calimaquea de la ‘Musa delicada’ y la virgiliana del ‘canto atenuado’. Pero la declaración programática de Virgilio en la *Égloga* 6 no se reduce al proemio. El resto del poema no sólo constituye una clara realización del mandato apolíneo de cultivar el *deductum carmen*, sino que agrega algunos elementos de caracterización o definición del tipo de canto asumido por el pastor-poeta. Al respecto creo que son relevantes los aportes de D. O. Ross¹⁴, que voy a tomar como referencia para mi propio análisis. Ross ha advertido, con acierto, que en dos pasajes clave de la *Égloga* 6 se amplía la descripción y la reflexión acerca de la ‘naturaleza’ del *deductum carmen* virgiliano: vv. 26-30 (efectos del canto de Sileno) y vv. 64-73 (consagración o iniciación de Galo). La recurrencia del verbo *ludo* en el primero de estos pasajes (v. 28) y del v. *deduco* en el segundo (v. 71), ambos, además, contrastados con la ‘rigidez’ de determinadas especies arbóreas (v. 28 *rigidas quercus*; v. 71 *rigidas ornos*), es un claro indicio de que en esos lugares del poema se está completando la definición del programa que se había desplegado en el proemio. Tampoco parecen casuales las nuevas referencias a Apolo: en el primer pasaje como término de comparación del canto de Sileno (v. 29 *nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes*); en el segundo como destinatario principal del canto de Galo (v. 73 *ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo*); en el mismo pasaje, v. 66, las Musas son aludidas como *Phoebi chorus*.

Pero estas nuevas ocurrencias de *ludo* y *deduco* y estas nuevas referencias a Apolo aparecen en contextos en que lo evocado no son, como en el proemio, las cualidades formales del canto, que derivan de una estética consciente, sino que lo evocado es el ‘poder taumáturgico’ del canto, que parece derivar de su pertenencia a (o su entronque con) una determinada ‘tradición’. En la fórmula ‘tradición de canto’ recojo la metáfora de la *poetic genealogy* de Ross, con la cual, a su vez, él reemplaza la metáfora de la *House of Inspiration* de J. P. Elder¹⁵. En todos los casos lo que se está señalando, con mayor o menor acierto terminológico, es el hecho de que Virgilio, en esos pasajes del poema, se constituye a sí mismo y constituye a su amigo Galo en herederos de una tradición (o partícipes de una ‘Casa’ o ‘estirpe’) de grandes cantores, que se remonta nada menos que al mismo Apolo. A eso obedece el protagonismo de Sileno en la

¹⁴ Cfr. Ross (1975: 18-38).

¹⁵ Cfr. Elder (1961: 116).

Égloga, y la comparación de su canto con los de Apolo y Orfeo (vv. 29-30); a eso obedece también, en la escena de Galo, las referencias a las Musas, a Lino y a Hesíodo (vv. 64-73). Relacionando acertadamente estas menciones con las de Orfeo, Lino y Pan en la *Égloga 4* (vv. 55-59), Ross discierne en el ‘árbol genealógico’ virgiliano un fundador, que es Apolo (acompañado por las Musas), al que le suceden varias generaciones: la de Orfeo y Lino, seguida por Hesíodo; y, aunque no mencionada explícitamente, la de los alejandrinos, Calímaco, Arato, Teócrito, Apolonio de Rodas, Euforión y Partenio, todos aludidos de una u otra manera. Ross entiende que esta genealogía sugiere la confluencia y fusión del canto mítico, de propiedades ‘órficas’ (= taumatúrgicas), con un ‘canto científico’, de propiedades relacionadas con el intelecto, una fusión que ya había sido sugerida por Apolonio de Rodas en el Libro 1 de sus *Argonáuticas* (vv. 496-502), justamente a través de la figura de Orfeo, que ejecuta allí un canto mágico-científico (que implica ‘dominio’ pero también ‘conocimiento’ de la naturaleza), con el cual el canto del Sileno virgiliano presenta similitudes indudables (cfr. en particular vv. 31-42).

Creo que la síntesis ‘órfico-alejandrina’, que Ross entiende como idea central del ‘programa poético’ bucólico virgiliano, constituye una propuesta de exégesis que va en la dirección correcta. Sin embargo, quisiera señalar mis discrepancias en cuanto a la interpretación de algunas figuras y símbolos del poema, a partir de la cuales me parece posible profundizar la comprensión del planteo programático.

Como ya se ha dicho, la señal inequívoca de que la definición programática del proemio ‘se completa’ en esos dos pasajes de la *Égloga* señalados por Ross (vv. 26-30; 64-73), es la reaparición, pero ahora en clave ‘órfica’, de dos verbos fundamentales del proemio: *ludo* y *deduco*. Si en el proemio esos dos verbos denotaban, como hemos visto, la ‘*humilitas* autoconsciente’ del poeta bucólico, en su segunda aparición denotan la recuperación (o continuidad), en el canto bucólico (o elegíaco en el caso de Galo), del ‘poder originario’ de la palabra poética: al son del canto de Sileno (vv. 27-28) los Faunos y las fieras del bosque ‘danzan’ (*ludere*); Hesíodo, al son de su canto (vv. 70-71), solía ‘hacer bajar’ (*deducere*) de los montes bosques de olmos. No hay duda de que estamos ante una forma ‘particular’ de concebir el canto, cuyo arquetipo es Orfeo, el cantor taumaturgo por excelencia, reiteradamente evocado en el libro bucólico virgiliano (3, 46; 4, 55-57; 8, 55-56).

Pero que Orfeo sea una figura muy presente en el libro bucólico no es motivo suficiente para sostener, como hace Ross, que el pronombre *ille* del v. 70 (*quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos*) se refiere a él y no a Hesíodo, como todo el mundo entiende y como parece lógico entender. Los argumentos esgrimidos por Ross (que *ille* implica un cambio de sujeto y que el pasaje propone un juego de adivinanza análogo al de *ecl.* 3, 40-42) son muy endeables: por cierto *ille* constituye un nuevo sujeto respecto del sujeto de la oración precedente, que es *Musae*; pero no hay en el texto el menor indicio de que el lector deba ‘adivinar’ a quién se refiere ese pronombre, como en cambio ocurre en el citado pasaje de la *Égloga* 3 con la identidad del astrónomo cuyo nombre Menalcas no logra recordar: v. 40 *quis fuit alter ...?* Además de que el *Ascraeus senex*, dueño anterior de las flautas, aporta naturalmente la identidad del pronombre *ille* (cuyo uso obedece, por cierto, a que se trata de una figura del remoto pasado), resulta bastante más aceptable que se le atribuya a él (que fue pastor) y no a Orfeo la propiedad de un instrumento típicamente pastoril como son las flautas.

Lo que ocurre en realidad en la *Égloga* es el ‘alineamiento’ de Sileno, Hesíodo y Galo en una misma tradición, caracterizada por el poder taumátúrgico del canto. Tal operación supone, al mismo tiempo, la ‘bucolización’ de dicha tradición, en el sentido de que se la representa mediante símbolos propios del canto bucólico. Ross ha advertido con acierto que el Lino actuante en la consagración de Galo es una figura ‘bucolizada’ (v. 67 *Linus... pastor*), que probablemente se corresponde con el ‘Lino pastor’ tratado por Calímaco en el *áition* de Lino y Corebo del L. 1 de *Aetia* (fr. 26-28 Pf.). Pero ese Lino, hijo de Apolo y Psamatea, la hija del rey de Argos Crotopo, no posee la cualidad distintiva del canto, que sí posee el Lino ‘músico’, hijo de la Musa Uranía y de Anfímaros; a este Lino ya tuvimos ocasión de mencionarlo con motivo de la *λεπταλέη φωνή* de *Ilíada* 18, 571 (la ‘delicada voz’ que el pasaje homérico retrata en situación de entonar, precisamente, un ‘lino’). Ya desde *ecl.* 4, 55-57 Virgilio parece proceder con la figura de Lino de manera sincrética, fundiendo en una sola figura de ‘pastor cantor’ a los dos Linos de la tradición, y asociándola con la de Orfeo. Con no menor libertad procede a ‘bucolizar’ a Hesíodo y al mismo Galo, a través del símbolo de las ‘flautas taumátúrgicas’, que pasan de las manos del primero a las del segundo (v. 69 *hos tibi dant calamos ... Musae, / Ascraeo quos ante seni quibus ille solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos*). Ambas operaciones

parecen destinadas a insertar el ‘canto bucólico’ (el propio, obviamente) en una tradición de ‘canto taumatúrgico’ que incluye, en sucesión cronológica inversa, a Galo (poeta elegíaco), Hesíodo, Sileno, Lino y al mismo Apolo (cfr. vv. 82-84). Es evidente, entonces, que por ‘canto taumatúrgico’ no se debe entender un ‘género’ de poesía en particular sino algo así como una ‘jerarquía’ del canto.

Ross se empeña en atribuir a C. Galo la idea de esta tradición de canto taumatúrgico, que Virgilio habría tomado de su amigo poeta elegíaco¹⁶. El argumento más fuerte esgrimido para sostener esta tesis lo encuentra el estudioso en un pasaje de Propercio (2, 13, 3-8) donde el elegíaco alude también a Hesíodo, Orfeo y Lino en clara referencia al pasaje de la consagración de Galo de la *Égloga* 6 (vv. 67-71). Las recurrencias léxicas del pasaje properciano (v. 4 *Ascraeum ... nemus*; v. 6 *Ismaria; feras*; v. 8 *Lino*) denotan a las claras que Propercio define allí su opción programática contrastándola con aquella, de impronta taumatúrgica, que Virgilio representaba en el Galo de dicha *Égloga*. Ahora bien, Ross postula que esa ‘opción taumatúrgica’ debía ser la que el propio Galo había concebido como elemento definitorio de su programa elegíaco. El argumento probatorio más fuerte de esta hipótesis lo encuentra Ross en el adjetivo *Inachus*, usado

¹⁶ La obra de Ross es, en gran medida, un extraordinario intento de recuperar conjeturalmente algo de lo aportado por C. Galo a la poesía latina, intento extralimitado, sobre todo porque es anterior al descubrimiento y edición de los fragmentos de *Qaṣr Ibrīm*, gracias a los cuales hoy al menos podemos leer unos nueve versos del poeta (cfr. Anderson-Parsons-Nisbet, 1979). Respecto de lo que la *Égloga* 6 (vv. 64-73), podría aportar como información sobre la obra del elegíaco cabe decir, en primer lugar, que Galo aparece connotado por el verbo *erro* (v. 64 *errantem*) que, en el contexto de este poema, se asocia fuertemente a la pasión erótica extrema (cfr. vv. 52 y 58). Otros críticos han visto en esa situación de ‘errancia’ una señal de que lo referido es una experiencia onírica, probablemente relatada por el propio poeta. La posición ‘junto a la corriente del Permeso’ podría representar, entonces, tan pronto la condición de poeta elegíaco-erótico, tan pronto la apertura o disponibilidad o predestinación de Galo a la poesía (el testimonio de Prop. 2, 10, 25-26 puede interpretarse a favor tanto de una como de la otra). Lo cierto es que, estando en esa situación, una de las Musas viene a su encuentro para conducirlo a la cima del Helicón, donde recibe, de manos de Lino (vocero allí del entero coro de las Musas), las flautas del viejo de Ascra y la orden de tratar con ellas el origen del bosque Grineo. O sea que Galo recibe el mandato de tratar un argumento ‘etiológico’, según el modelo ‘hesiódico-calimaqueo’; pero cabe observar que el instrumento consignado a Galo para realizar ese mandato es el instrumento caracterizador del canto bucólico (v. 69 *hos tibi dant calamos ... Musae*), con lo cual la mentada tradición hesiódico-calimaquea se convierte automáticamente en tradición ‘bucólica’. Habida cuenta de este complejo entramado alusivo, no parece posible decidir si el mandato que recibe Galo debe concebirse como elegía etiológica o como epilio etiológico y si la escena implica una ‘propuesta’ o un ‘homenaje’ de Virgilio al amigo poeta.

por Propercio como epíteto de Lino (v. 8 *Inachio ... Lino*) en alusión a su origen argivo, rasgo que, como ya vimos, distingue al pastor Lino tratado por Calímaco (cfr. fr. 26-28 Pf.). Dado que Virgilio, en la *Égloga* 6, no alude en ningún momento al origen argivo de ‘su’ Lino (a pesar de que, como vimos, lo define como pastor) Ross descarta que Propercio se haya remontado al ‘Lino argivo’ de Calímaco a través del texto virgiliano, y entiende que ese rasgo, junto con el propio epíteto *Inachus*, debió tomarlo de alguna elegía programática de C. Galo. Es una construcción ingeniosa pero no inmune a objeciones. Por lo pronto en el segundo libro de Propercio el contacto del elegíaco romano con la obra de Calímaco está abiertamente declarado (cfr. 2, 1, 40; 34, 32); en consecuencia, no es en absoluto descartable que la referencia al origen argivo del Lino con el cual Propercio se mide (v. 8 *tunc ego sim Inachio notior arte Lino*) sea una forma refinada de indicar al lector docto el ‘componente calímaqueo’ de dicho Lino, que se confirma entonces proveniente de la *Égloga* 6. Por otra parte, que Propercio haya utilizado el adjetivo *Inachus* para indicar el origen argivo de Lino no tiene nada de sorprendente, puesto que ya lo había usado, con igual función, en 1, 13, 31, al hablar de la “heroínas argivas” (también Virgilio lo había usado en *georg.* 3, 153, obra sin duda anterior al segundo libro de Propercio). La operación properciana se explica perfectamente sin necesidad de conjeturar la mediación de C. Galo.

Por cierto la cuestión de fondo en el pasaje properciano es si el poeta de Cintia contrasta su opción programática con la de su antecesor en el género elegíaco, el poeta C. Galo, o con la del personaje Galo de la *Égloga* 6. La referencia explícita al poeta de Licoris que hace Propercio en 2, 34, 91-92 (otro poema programático), colocándolo entre sus antecesores en la poesía de amor, me induce a pensar que en el inicio de 2, 13 la contraposición es con el Galo de la *Égloga* 6, o sea, con el Galo que, en ese poema, aparece incorporado a la ‘tradición taumatúrgica’ del programa virgiliano. En otras palabras, es con el programa de Virgilio, no con el de C. Galo, con el que Propercio se contrasta, tanto en 2, 13 como en 2, 34¹⁷.

¹⁷ He tratado ampliamente este tema en Álvarez Hernández (2010^a); Álvarez Hernández (2010^b) y Álvarez Hernández (2012). En un reciente artículo P. Gagliardi (1912) conjetura que la figura de Orfeo, sin antecedentes registrados en la poesía latina antes de Virgilio, debió ser importante en la obra de C. Galo y que probablemente allí asumía los rasgos de ‘amante elegíaco’ con los que Virgilio lo presenta en el final de las *Geórgicas* (vv. 453-527). Como se ve, el fantasma de Galo no deja de acuciar a los filólogos.

La clave de esta segunda parte del discurso programático virgiliano está sin duda en la ‘bucolización-orfeización’ de Hesíodo, que aparece como el eslabón que vincula a Galo (e implícitamente a Virgilio-Títiro) con la gran tradición del canto taumátúrgico (Apolo, Orfeo, Lino, Sileno). Mediante esta operación Virgilio deja en claro que tanto la poesía de su amigo (elegíaca) como la propia (bucólica) deben ser entendidas como ramas o prolongaciones de una tradición que tiene en el ‘viejo ascreo’ el máximo punto de referencia histórico.

Hesíodo y el Helicón tenían roles muy significativos en el proemio originario de los *Actia* calimaqueos (fr. 1, 2 Pf.). Sabemos (por los escolios florentinos al fragmento¹⁸ y por el epigrama anónimo *AP* 7, 42) que el cirenaico narraba allí un sueño, que lo había trasladado de la Libia al Helicón, donde había podido interrogar a las Musas acerca de los ‘orígenes’, que eran la materia de su libro. Los escasísimos fragmentos que se han conservado de este primer proemio y del pasaje de transición que se agregó al agregarse la *Invectiva* (segundo proemio)¹⁹, presentan llamativas coincidencias con los vv. 64-73 de nuestra *Égloga* (la referencia al río Permeso; el adjetivo Aonio; la caracterización de Hesíodo como pastor; su encuentro con las Musas en el Helicón), las cuales inducen a conjeturar que Virgilio, en la escena de la consagración de Galo, realizaba de algún modo una reescritura del primer proemio de los *Actia*, complementaria de la del segundo proemio, realizada en los primeros versos del poema. Pero la novedad virgiliana en esta reescritura es, como dijimos, la ‘bucolización-orfeización’ del ‘viejo ascreo’, un rasgo que no se advierte en lo que nos ha llegado del texto de Calímaco. Es indudable que Virgilio le otorga a la figura de Hesíodo un significado particular en relación con el ejercicio y la transmisión del ‘poder’ originario de la palabra poética, más concretamente del ‘poder taumátúrgico del canto’.

Para entender la significación de este Hesíodo virgiliano resultan fundamentales los aportes reunidos por R. Hunter en el capítulo que dedica al Helicón como espacio simbólico característico del discurso metapoético romano²⁰. El estudioso establece como presupuesto de la escena elaborada por Virgilio el ‘primado heliconio’ del poeta de Ascra, que implica fundamentalmente su pri-

¹⁸ Pfeiffer (1949: 11).

¹⁹ Respecto de los dos proemios cfr. nuestra nota 3.

²⁰ Hunter (2006: 16-28).

macía respecto de Homero, el otro ‘grande’ del epos. Esta primacía está testimoniada, entre otras fuentes, por el célebre *Certamen Homeri et Hesiodi*²¹, de época clásica, y se manifiesta consolidada en la descripción que ofrece Pausanias, en su *Periegesis*²², del complejo cultural existente por entonces en el Helicón, del que formaban parte, entre otros, las Musas, Lino, Orfeo y, en un lugar de absoluta relevancia, Hesíodo. Respecto de la primacía hesiódica resulta iluminante el texto del *Certamen*, por el cual se hace evidente que, en esa circunstancia de confrontación entre los dos grandes del epos, el favor de los griegos en general estaba con Homero, pero el rey Panedes otorgó la corona a Hesíodo, por juzgar que merecía más la victoria quien convocaba a la agricultura y a la paz que quien narraba guerras y matanzas (cfr. cap. 12-13). Hunter deduce acertadamente que el lugar preponderante de Hesíodo en el complejo cultural del Helicón, sumado a la significativa exclusión de Homero²³, debía estar en línea con la preferencia ‘docta’ o ‘sabia’ por un poeta ‘civilizado y exclusivo’ frente a un poeta ‘guerrero y popular’.

Pero la entronización de Hesíodo no implica en absoluto la descalificación de Homero, cuyo canto sigue siendo una referencia inexcusable. Volviendo al entramado alusivo virgiliano, conviene advertir, siempre siguiendo a Hunter, que el Lino actuante allí, en el final de su intervención (v. 73 *ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo*) adopta un motivo que en definitiva es homérico. Se trata, como bien reconoce la crítica, de una variación de los vv. 268-273 del *Himno a Delos* de Calímaco, en el que se desarrolla el motivo del lugar predilecto de Apolo. Pero Virgilio no podía ignorar que el pasaje calimaqueo comportaba, a su vez, una evocación de los vv. 87-88 del homérico *Himno a Apolo*. Lo que se nos presenta en esta ‘cadena’ (Virgilio-Calímaco-Homero) es en definitiva la misma idea de ‘continuidad de la tradición’ simbolizada en las ‘flautas’ que pasan de las manos de Hesíodo a las de Galo; la diferencia está en que a Homero no se lo recupera en bloque, sino parcialmente, selectivamente. La idea dominante del pasaje que instala a Galo en el Helicón es, entonces, la de ‘continuidad de la tradición’; este

²¹ Se trata de un corpus reunido por el retórico Alcidas, discípulo de Gorgias, en uno de los primeros capítulos de su obra *Museo*. Sigo el texto y la traducción de (Cassanmagnano, 2009: 887-905).

²² Cfr. en particular 9, 29, 5-6 y 9, 30, 3.

²³ Como observa Hunter, Pausanias (9, 30, 3) se muestra sensible a la ausencia de Homero en el complejo cultural del Helicón.

elemento, que vincula a los alejandrinos en particular con los grandes poetas arcaicos, se constituye para Virgilio en parámetro de jerarquía poética.

Hemos dicho antes que un aporte substancial de Ross fue el de señalar la similitud entre los versos virgilianos que inician el resumen del canto de Sileno (*ecl.* 6, 31-42) y los que, en el Libro 1 de las *Argonáuticas*, inician el resumen del canto de Orfeo (vv. 496-502); en ambos casos dichos versos indican el contenido cosmogónico del canto. Pero a esta aguda observación Hunter le agrega otra de fundamental importancia: la similitud entre la caracterización taumátúrgica de los cantos de Sileno y de Hesíodo hecha por Virgilio (*ecl.* 6, 27-30; 70-71) y la descripción del canto de Orfeo que realiza Apolonio de Rodas en *Argonáuticas* (1, 26-31). Entre las señales de alusión deliberada que marca Hunter (el adj. *rigidus* usado por Virgilio en ambos casos parece evocar el adj. *ateiréas* del pasaje apoloniano, referido a las rocas hechizadas por el canto de Orfeo; el final de verso *montibus ornos* podría evocar el final apoloniano *oúresi pétras*; la acción atribuida a Hesíodo de ‘traer hacia abajo’ –*deducere*– con su canto los bosques de olmos parece evocar idéntica acción, indicada por el verbo *katéegage*, realizada por el canto de Orfeo en el texto apoloniano), la más significativa me parece esta última, porque salvo la diferencia de especie arbórea (*ornus* ‘olmo’ en lugar de *pheegós* ‘encina’) la imagen de bosques que bajan de las montañas al conjuro del canto es la misma.

Vemos aquí con claridad la operación de ‘orfeización’ de Hesíodo y de Sileno; pero entonces cobra especial relieve la *variatio* virgiliana relativa al instrumento atribuido al viejo de Ascra, la flauta bucólica (*calami*) en lugar de la típica cítara o lira (*phórmigx*) de Orfeo. Aparece claro el objetivo de atribuir los poderes taumátúrgicos de la ‘música órfica’ a la ‘música bucólica’, mediante una operación que involucra puntualmente al ‘pastor’ Hesíodo. En esta línea de ‘bucolizar’ el poder taumátúrgico del canto creo que puede encuadrarse también la elección de los árboles como objeto preferentemente afectado por el poder de la flauta hesiódica. La particular relación del canto bucólico con el mundo arbóreo estaba ya presente en el inicio emblemático del libro (*ecl.* 1, 5 *formosam resonare doces Amaryllida silvas*), y se reitera dos veces en nuestro poema: v. 28 *tum rigidas motare cacumina quercus*; vv. 62-63 *tum Phaethontíadas musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*. Por otra parte, en lugares del libro netamente programáticos el ‘bosque’ funciona como denominación del canto bucólico en su más alto grado: *ecl.* 4, 3 *si canimus silvas silvae sin consule dignae*; 6, 10-11 *te nostrae, Vare,*

myrica / *te nemus omne canet*. El viejo de Ascra, entonces, se constituye en arquetipo de la ‘música bucólica’, que supone canto (v. 71 *cantando*) acompañado de flauta con efecto taumatúrgico particular sobre el mundo arbóreo.

Acerca del significado que debemos atribuir a este poder mágico del canto ‘hesiódico’ creo que podemos ir un poco más allá del concepto, propuesto por Ross, de una síntesis mítico-científica estrictamente deudora del canto del Orfeo apoloniano. Efectivamente en el canto de Sileno, así como en el de su modelo apoloniano, tiene un lugar destacado el discurso cosmogónico-teogónico; pero en el canto de Sileno ese contenido no es el único; ocupa un lugar preponderante la narración de los más variados mitos (con fuerte presencia del tema erótico) y, además, la poesía misma se convierte en materia del canto (el pasaje de Galo es el segundo en extensión dentro de la sinopsis que ofrece el poema). Virgilio parece ampliar el paradigma apoloniano de ‘canto órfico’, sumando, al conocimiento cosmogónico-teogónico, un ‘saber teológico’ más amplio y, sobre todo, una sabiduría específica de la palabra poética. En esta dirección me parecen de sumo interés los aportes de A. Cucchiarelli en su comentario²⁴ donde destaca en particular un fragmento de Filitas de Cos (10 Pow. = 12 Sbard. = 25 Spanoud = 8 Light) en el que un aliso (*kléethree*) afirma que no podría ser sacado de los montes por el rudo campesino que blande la zapa, sino por el hombre sabedor de la armonía de las palabras, laborioso, conocedor de los senderos del mito²⁵. El fragmento podría estar hablando, entonces, de un ‘saber de la palabra’ que le permite a quien lo posee acceder, mediante ella, al ‘ser’ que se oculta en el interior de cada árbol. Un saber arcaico, pre-científico, que para Virgilio seguramente se encuentra en los orígenes mismo del ‘canto’ y que explica la centralidad del ‘canto’ a lo largo de esa tradición representada, en esta *Égloga*, por Apolo, Orfeo, Lino, Sileno, Hesíodo, Galo y el propio Virgilio.

Entonces los rasgos ‘órficos’ del canto hesiódico parecen comportar, por parte de Virgilio, el rescate de una dimensión arcaica de la palabra poética. El

²⁴ Cucchiarelli (2012: 363).

²⁵ El fragmento es de interpretación discutida, según se entienda que quien emite el discurso es un árbol (o un rama del mismo), o una tablita de escribir, o un poema o incluso una muchacha. Creo que la interpretación más directa es la que adopta Cucchiarelli, quien aclara, además, que la griega *kléethree* (‘aliso’) aparece a veces en los glosistas antiguos como equivalente de la latina *ornus* (‘olmo’), aunque su equivalencia normal es con la *alnus* (‘aliso’) nombrada en nuestro poema en el v. 63.

‘arcaísmo’ de Virgilio²⁶ implica, en primera instancia, la revaloración de la condición oral de la poesía. Signo de esta idea es la enfática descripción de su escritura bucólica como ‘canto’, no sólo en esta *Égloga*, sino a todo lo largo del libro. ‘Canto’ es lo que produce Títiro-Virgilio (v. 8), resumiendo el ‘canto’ del viejo Sileno (v. 31), que cantó, a su vez, todo lo que antes había ‘cantado’ Apolo (vv. 82-84). ‘Canto’ es lo que las Musas le imponen a Galo (v. 72), al darle las flautas con las que Hesíodo ‘cantaba’ en el Helicón (vv. 70-71).

¿Adónde apunta Virgilio al vincularse y vincular a Galo con esta ‘tradición de canto’ caracterizada por el poder taumatúrgico? Por cierto no vamos a pensar que él se proponía hacer que los bosques danzaran al son de su poesía; Virgilio era un escritor en una época que ya conocía las bibliotecas y las librerías. La recuperación virgiliana de la dimensión originaria oral de la poesía parece más bien una forma de justificar su elección de un tipo de poesía (la bucólica), que no ‘se reduce’ a ser ‘escritura’, incluso que no es ‘principalmente’ escritura, como parece serlo la de Calímaco, quien tematiza, en su polémica con los Telquines, la extensión material del libro, o sea, del rollo papiráceo. Una poesía, la bucólica, que recupera el ‘canto’ incluso como condición esencial de la existencia humana (eso representa el mundo de los pastores) y para la cual la *pagina* resulta un mero vehículo (vv. 9-11 *si quis tamen haec quoque, si quis / captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet*).

A la recuperación de la dimensión oral de la palabra poética se suma un segundo elemento programático del ‘arcaísmo’ virgiliano: es la recuperación del ‘contenido sapiencial’ que había hecho de la poesía, en sus orígenes orales, fuente y síntesis del saber humano. Por ‘contenido sapiencial’ entiendo, como queda dicho, no solamente el conocimiento científico de la naturaleza, sino también el ‘saber teológico-antropológico’ transmitido por los mitos (tal como testimonia el mismo canto de Sileno en su mayor parte: vv. 41-63; 74-81) y el ‘saber de la palabra’ que se expresa principalmente en la escena de la consagración de Galo. A través de esa recuperación de contenidos ‘sapienciales’, Virgilio se encamina, ya desde su primera obra, a reconquistar para la poesía la posición central y fundante que tuvo en sus orígenes orales y que dejaba de tener a medida que la cultura verbal escrita iba conquistando la hegemonía cultural. El programa virgiliano se presenta así como un camino hacia la ‘plenitud

²⁶ Sobre el arcaísmo en la poesía augustea véase ahora Fedeli (2011).

funcional originaria' de la palabra poética.

3. Algunas conclusiones provisionarias.

Las conclusiones no pueden ser más que provisionarias, puesto que hemos debido sobrevolar algunos elementos problemáticos del poema para poder concentrarnos, básicamente, en la significación del verbo *deduco* que, de todos modos, es una clave para la exégesis. Espero poder afrontar en otro trabajo las diversas cuestiones que quedan pendientes.

El programa poético teorizado y desarrollado en la *Égloga* 6 sin duda tiene como punto de referencia el pensamiento calimaqueo, pero no se reduce a una simple adhesión a la *recusatio* desarrollada en la *Invectiva*, sino que implica una compleja reelaboración, que involucra a los dos prólogos de *Aetia* y, en ambos casos, comporta una resignificación de las expresiones y metáforas calimaqueas. Mediante la imagen del *deductum carmen* Virgilio convierte el principio programático calimaqueo del 'refinamiento' en su principio programático de la 'humildad', a partir del cual se aparta, sí, del canto de reyes y combates, pero por razones diferentes, razones de 'inadecuación' relacionadas con la conciencia de sí mismo (autoconciencia). Al mismo tiempo, mediante el alineamiento con un Hesíodo taumaturgo, que solía con su canto *deducere montibus ornos*, Virgilio reivindica para su 'canto' un grado de 'trascendencia eficaz' (en principio, respecto de la naturaleza, pero tal vez, implícitamente, respecto de la humanidad) una 'dimensión operativa' que la religa a los orígenes de la palabra poética (Apolo, Orfeo, Sileno, Lino ...).

Si aceptamos que el mandato del *Cynthius* expuesto al comienzo del poema es un mandato de *humilitas*, la conclusión necesaria es que el 'canto heroico'²⁷

²⁷ Con la fórmula *canere reges et proelia* entiendo que Virgilio alude a una obra épica de contenido heroico mítico, distinta de la obra épica encomiástica de contenido histórico, que define, en este mismo proemio, con la fórmula *dicere laudes et tristia condere bella*. Estas dos alternativas tienen en común el contenido bélico y el estilo elevado, elementos ambos que apartarían al poeta del 'camino bucólico' que se ha fijado. Mi lectura del v. 3 coincide, en cuanto al tipo de obra aludido, con la de los antiguos comentaristas y biógrafos (cfr. *Serv. ecl.* 6, 3; *Don. vita Verg.* 19-22 y nuestra nota 4), que lo entendían como testimonio de un intento épico-heroico inicial de Virgilio, prontamente abortado (para el cual conjeturaban diversos argumentos, entre ellos el de la *Eneida*); pero difiere de aquella lectura en cuanto a que, a mi parecer, la 'situación' elaborada por Virgilio (v. 3 *cum canerem reges et proelia* ...) no es autobiográfica sino simbólica. Para decirlo de modo simple, Virgilio compone esa situación para incluir en la declaración programática 'su' posición (diversa de la de Calímaco) respecto de la poesía heroica.

resulta incompatible (por excesivo y por trillado) con una búsqueda de reconexión con la ‘tradición sapiencial’, que es el camino ‘humilde’ (no pretensioso) abrazado por el pastor-poeta Virgilio. Ese camino sólo puede transitarse desde el *deductum carmen*, que para Virgilio significa asumir la conciencia crítica de Calímaco (su rechazo de la grandilocuencia y de lo trillado) pero no necesariamente su orientación creativa; en cuanto a eso el ‘modelo’ de Virgilio, conviene recordarlo, no es Calímaco sino Teócrito, un Teócrito que también parece retornar, a través de sus modestos pastores, a las ‘raíces’ del canto.

En consecuencia, el rechazo virgiliano del *epos* heroico (si de rechazo debemos hablar) está planteado desde otro lugar y, sobre todo, representa otro tipo de búsqueda. Una búsqueda que no elimina del horizonte del pastor-poeta (esto es decisivo), ni siquiera la celebración de *facta*, algo que no debemos confundir con ‘canto de reyes y combates’. A ese horizonte, vagamente esbozado en el libro bucólico, se refieren los vv. 53-59 de la *Égloga* 4, donde el poeta (con máscara bucólica implícita, o sea, como pastor-poeta²⁸) se augura un final de vida dedicado a celebrar los *facta* futuros del *puer*, con lo cual logrará incluso vencer a Pan, teniendo a la Arcadia como juez²⁹. A ese horizonte se refieren también los vv. 7-10 de la *Égloga* 8, donde otra vez el mismo pastor-poeta se augura el momento lejano (*ille dies*) en que pueda (*mihi ... liceat*) celebrar los hechos (*facta*) de Polión³⁰. En ambos casos se trata de un anhelo de realización lejana, condicionada por la ‘capacidad’ que el poeta pueda alcanzar tras larga trayectoria. En ambos casos es difícil pensar que se trate de mera retórica.

²⁸ Cfr. nota 10.

²⁹ No es sencillo decidir si Virgilio imagina los *facta* futuros del *puer* como hechos ‘heroicos’ o de algún otro tipo. Los vv. 15-16, referentes al *puer* (*ille deum vitam accipiet divisque videbit / permixtos heroas et ipse videbitur illis*), inducen a imaginar sus ‘hechos’ como acontecimientos de un mundo heroico; pero los vv. 37-39 (*hinc, ubi iam firmata virum te fecerit aetas, / cedet et ipse mari vector, nec nautica pinus / mutabit merces; omnis feret omnia tellus*) inducen a imaginarlos como acontecimientos (?) de la nueva edad de oro.

³⁰ En este caso cabe imaginar *laudes* del mismo tipo que Virgilio le niega a Varo en nuestro proemio. Sin embargo la expresión de vv. 9-10 (*en erit ut liceat totum mihi ferre per orbem / sola Sophocleo tua carmina digna coturno?*) deja un amplio margen de duda.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Hernández, A. R. (2010a). El Helicón en el L. 2 de Propertio (Con una coda sobre la división del libro). En *RFIC* 138, 1-2, pp. 112-127.
- Álvarez Hernández, A. R. (2010b). Lo spazio della consacrazione poetica nell'opera di Propertio. En *Tempo e spazio nella poesia di Propertio*, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 23-25 maggio 2008, a cura di R. Cristofoli, C. Santini e F. Santucci, Assisi. Accademia Propertiana del Subasio, pp. 73-96.
- Álvarez Hernández, A. R. (2012). "Il Virgilio dei primi libri properziani". En Convegno internazionali *Propertio e l'età augustea: cultura, storia, arte*. Accademia Propertiana del Subasio. Assisi, 25-27 maggio (Atti in corso di stampa).
- Anderson, R. D. – Parsons, P. J. – Nisbet, R. G. M. (1979). Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrím. En *JRS* 69: 125-155.
- Cameron, A. (1995). *Callimachus and His Critics*, Princeton: Princeton University Press.
- Cassanmagnano, C. (2009). *Esiado. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scoli*, a cura di Cesare Cassanmagnano, Milano: Bompiani.
- Clausen, W. (1994). *Virgil Eclogues. With an Introduction and Commentary by W. C.* Oxford: O.U.P.
- Conte, G. B. (1980). *Proemi al mezzo*. En G. B. C. *Il genere e i suoi confini*. Torino: Stampatori, pp. 122-137.
- Cucchiarelli, A. (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche. Introduzione e commento di A. C. Traduzione de A. Traina*, Roma: Carocci editore.
- Elder, J. P. (1961). Non iniussa cano: Virgil's Sixth Eclogue. En *HSCP* 65, pp. 109-125.
- Fedeli, P. (1972). Sulla prima bucolica di Virgilio. En *GIF N.S.* 3,1, pp. 273-300.
- Fedeli, P. (2011). Il senso dell'arcaico nella poesia augustea: Orazio e la poesia arcaica. En *Aufidus* 74-75, pp. 13-53.
- Gagliardi, P. (2012). I due volti dell'Orfeo di Virgilio. En *Hermes* 140.3, pp. 284-309.
- Hunter, R. (2006). *The Shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: C.U.P.
- Mynors, R. A. B. (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: O.U.P.
- Pfeiffer, R. (1928). Ein neues Altersgedicht des Kallimachos. En *Hermes* 63, pp. 302-341.
- Pfeiffer, R. (1949). *Callimachus, vol. I: Fragmenta*. Oxford: O.U.P.
- Ross, D. O. (1975). *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge: C.U.P.

- Serrao, G. (1997). Teocrito, poetica e poesia. En Roberto Pretagostini (a cura di): *La letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*. Atti del colloquio internazionale (Università di Roma "Tor Vergata", Roma 29-30 aprile 1997), pp. 45-61.
- Thomas, R. F. (1998). *Virgil Georgics*. Cambridge: C.U.P.
- Torraca, L. (1969). *Il Prologo dei Telchini e l'inizio degli Aetia di Callimaco*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.

LAS DIVERSAS REPRESENTACIONES DE CERBERO EN LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA Y CLÁSICA

Pablo Federico Arias

Universidad Nacional de Cuyo
friedrich.arias@gmail.com

Resumen

La finalidad de este artículo es dar cuenta de las sucesivas evoluciones que presenta el mítico perro Cerbero, guardián de las puertas del Hades, a lo largo de la literatura griega arcaica y clásica. También se toma en consideración las características propias del género en el que es volcado, dado que afecta la forma en que es presentado y a sus peculiaridades.

El análisis pormenorizado de los rasgos se desarrolla abordando los fragmentos seleccionados por orden cronológico, tomando en consideración los diferentes períodos y géneros de la literatura griega. El corpus resultante incluye textos pertenecientes a la épica, lírica, tragedia, comedia, historiografía, oratoria y filosofía.

Palabras clave: animales míticos - Cerbero - Heracles - Hades.

Abstract

This paper considers the evolution of the myth of Cerberus, the guardian of the gates of Hades' realm. Traces of the mythical dog can be found in various testimonies throughout the Archaic and Classical Greek literature. The article also takes into consideration the relationship between the literary genre and the aspects of the myth which are emphasized in each case. In order to follow this development, the paper offers a chronological analysis of selected texts from epic, lyric, tragedy, comedy, historiography, oratory and philosophy.

Keywords: mythical animals - Cerberus - Heracles - Hades.

1. Introducción

Entre las creencias de una cultura son de especial interés aquellas que se relacionan con todo lo concerniente a lo que ocurre más allá de la muerte y con el lugar hacia donde se cree que van los muertos. En el caso de la cosmovisión griega, son diversas y muy valiosas las concepciones sobre lo que experimentan

las almas cuando se separan del cuerpo, la configuración espacial y simbólica del más allá, sus habitantes y sus dioses, su geografía y los umbrales que separan el mundo de los vivos y de los muertos. En este trabajo, investigaremos sobre uno de los seres más emblemáticos del mundo de los muertos, el mítico perro Cerbero, único guardián encargado de custodiar la entrada al Hades y de impedir el regreso de las almas al mundo de los vivos. Nos centraremos en registrar y analizar las transformaciones del aspecto de Cerbero a lo largo de la literatura griega arcaica y clásica.

Consideramos pertinente ahondar en el aspecto de Cerbero por su interés intrínseco, al ser una figura muy presente en la Antigüedad y porque no son muchos los trabajos que se han dedicado al perro mítico, aparte de artículos enciclopédicos de gran valor, pero con la deficiencia de su brevedad o su antigüedad. Podemos mencionar los artículos sobre Cerbero de Immisch (1890-1894), Eitrem (1921), Woodford y Spier (1981-97) y Walser (1999). También nos fue de gran utilidad Brommer (1953) y Woodford y Spier (1981-97) para comprender la divergencia de las representaciones del perro infernal en las fuentes literarias e iconográficas.

El punto de partida para la recopilación del material consistió en la selección de todos los textos de las épocas arcaica y clásica que se refieren a Cerbero y el análisis pormenorizado de cada uno de ellos. Buscamos la presencia del mítico animal en textos que trataban de los trabajos de Heracles o que describían alguna escena del otro mundo. En los comentarios de diferentes obras también hemos encontrado pasajes paralelos en los que se alude a Cerbero. Finalmente, el material seleccionado consta de treinta y cuatro pasajes constituidos que pertenecen a los siguientes géneros literarios: épica, lírica, tragedia, comedia, historiografía, oratoria y filosofía.

El trabajo se ha desarrollado estableciendo y analizando los textos por orden cronológico, tomando en consideración los diferentes períodos y géneros de la literatura griega. Es importante atender a las características del género porque este determina cómo es presentado Cerbero y qué rasgos se destacan. También se han analizado las relaciones de este con otros personajes míticos, y en especial sus paralelismos con otras figuras monstruosas con las que a menudo está emparentado, como Equidna, Tifón u Orto, puesto que el cotejo de rasgos permite conocer mejor sobre su naturaleza.

2. Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica

2.1. Épica (siglos VII – VI a.C.)

2.1.1. Homero

Las primeras referencias de las que tenemos testimonio acerca de Cerbero son antiguas, ya que aparece mencionado tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*. No obstante, Homero no se refiere a él por medio de su nombre, sino que lo hace por medio de la expresión “perro de Hades”.

En el siguiente pasaje de la *Ilíada*, Atenea le refiere a Hera su descontento porque, a pesar de haber ayudado numerosas veces a Heracles, Zeus ignora los deseos de la diosa.

“Sin embargo, mi padre está enceguecido en su mala mente,
terrible, siempre malvado, represor de mi voluntad.
No se acuerda de esto, de que muchísimas veces a su hijo,
agobiado por los trabajos de Euristeo, salvé.
En verdad, solía llorar mirando hacia el cielo, y Zeus
me enviaba desde el cielo para ayudarlo.
En efecto, si yo hubiera sabido estas cosas en mi astuta mente
cuando lo envió a casa de Hades, guardián de las puertas del inframundo,
para traer al perro del abominable Hades desde el Érebo, Heracles
no habría escapado de los abruptos cauces del agua de la Estigia.”
(*Il.* 8.360-369)

La mención de Cerbero en este pasaje homérico está estrechamente relacionada con la serie de trabajos que tuvo que realizar Heracles. Atenea manifiesta su pesar por no recibir ningún tipo de resarcimiento por ayudar al héroe, hijo de Zeus, a escapar del inframundo cuando este, por orden de Euristeo, fue a buscar al perro del Hades. Dado que este *excursus* en boca de Atenea solo sirve para declarar su malestar, son muy pocos los detalles que se nos brinda sobre el éxito o fracaso del trabajo de Heracles o las del mismo Cerbero. Solo se menciona que el héroe tebano tuvo que descender hasta el Érebo para buscarlo y que ese perro pertenecía a Hades, pero nada nos informa acerca de su fisonomía.

¹ Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son personales. Para este pasaje ver Kirk (1990); Willcock (1978).

Otro rasgo destacable de este pasaje es que Homero, si bien no atribuye ningún nombre a Cerbero, sí le atribuye una naturaleza canina al llamarlo *perro*.

En la *Odisea*, se menciona nuevamente a Cerbero, aunque, al igual que en la *Ilíada*, solo hay una referencia a él con el nombre genérico de *perro*. Es el mismo Heracles quien lo alude:

“Hijo de Zeus Crónida era, pero tenía un ilimitado
pesar, pues estaba sometido a un hombre con mucho
muy inferior, y este me impuso difíciles trabajos.
Incluso una vez me envió hasta aquí para para que me llevase al perro:
pensaba que ya no había para mí otro trabajo más difícil.
Yo lo conduje y lo llevé hasta arriba desde el Hades.
Hermes me condujo y también Atenea ojizarca”. (*Od.* 11.620-626).²

El anterior pasaje está referido por Heracles a Odiseo, que había bajado al Hades para que Tiresias le indicara cómo regresar a Ítaca. El breve discurso de Heracles se centra en el sufrimiento por los trabajos impuestos por Euristeo. El héroe le cuenta a Odiseo que tuvo que bajar para buscar al ‘perro’, como si este fuera el más emblemático y difícil de sus trabajos, el único que merece mención³.

En este pasaje Heracles confirma que logró cumplir ese trabajo y llevar hasta la superficie a Cerbero. También se menciona la ayuda que tuvo de los dioses Hermes y Atenea, lo que es indicio de que se trató de un trabajo muy arduo.

Las dos alusiones al ‘perro del Hades’ están relacionadas con los trabajos de Heracles, en las que se pone de manifiesto que la empresa de llevarlo a la tierra fue especialmente difícil. Ello puede ser indicio no solo de la dificultad de salir del Hades⁴, del cual necesitó la ayuda divina de Hermes y Atenea para escapar, sino también de la ferocidad del animal, que puede compararse a la de otros animales que son objeto de sus trabajos, como el León de Nemea, la Hidra de

² Ver Heubeck (1988).

³ Por esa razón, es posible traducir *καὶ* (v. 623) como “incluso”, es decir, incluso hasta tuvo que descender al Hades, algo inaudito.

⁴ Ver West (1997: 154), que halla paralelos del mundo subterráneo como lugar del que no es posible retornar en textos sumerios, acadios y hebreos.

Lerna, el Toro de Creta, o las yeguas de Diomedes. No obstante, nada se nos dice sobre el posible enfrentamiento entre Heracles y Cerbero, dado que los verbos utilizados (*ἀναφέρω*, *ἄγω*) están relacionados con un campo semántico que implica traslación y no con aspectos vinculados a la lucha o dominación. Aunque en este contexto, el que Cerbero haya sido llevado a la superficie, presupone que previamente haya sido sometido.

Si bien en los pasajes analizados la información no es del todo suficiente para trazar rasgos bien definidos sobre la figura de Cerbero, nos es útil para definir el mundo subterráneo de Hades como el hábitat o espacio en el que vivía el perro mítico.

2.1.2. Hesíodo

Diversa y más copiosa es la información que sobre Cerbero nos proporciona Hesíodo en la *Teogonía*:

“Se cuenta que Tifón, el terrible, el rebelde, el fuera de ley, se unió en amor con ella (con Equidna), con la muchacha de ojos vivos. La cual quedó preñada y dio a luz a hijos de vigorosa mente. En primer lugar parió al perro Orto, para Gerión. En segundo lugar, parió a uno ingobernable, indescriptible, Cerbero, comedor de carne cruda, el perro con broncínea voz de Hades, de cincuenta cabezas, despiadado y poderoso. En tercer lugar, nuevamente, engendró a la pérfida Hidra de Lerna, de mente hábil, a la que crió Hera, la diosa de blancos brazos, terriblemente, irritada contra el poderoso Heracles”. (*Th.* 306-315)⁵

En primer lugar es importante señalar que, a diferencia de lo visto en Homero, la mención de Cerbero no tiene como marco los trabajos de Heracles, sino que es referido junto a Orto e Hidra, formando parte de la prole de Equidna y Tifón⁶. Dicho pasaje tiene un gran valor dado que Cerbero está caracterizado con múltiples rasgos que nos posibilitan una mayor descripción de su figura. Cabe mencionar que es en este pasaje donde por primera vez se le otorga el

⁵ Ver West (1966).

⁶ En la sección próxima se analizarán las correspondencias genealógicas de la estirpe de Cerbero.

nombre de Cerbero.

Hesíodo nos dice de él que es un ser “insometible” (ἀμήχανος) e “indescriptible” (οὐ τι φατεῖόν⁷). Otro rasgo que Hesíodo aplica a Cerbero es el de “comedor de carne cruda” (ὠμηστής), aspecto vinculado a su naturaleza salvaje y a la rudeza⁸. Respecto de su voz o ladrido nos dice que tiene una voz de bronce (χαλκεόφωνον), indicando con ello un aullido estridente. Sobre su aspecto, coincide con Homero en identificarlo como un perro, pero crea una figura monstruosa y desmesurada al describirlo con cincuenta cabezas. El mismo adjetivo (πεντηκοντακέφαλος) también es utilizado por Hesíodo para referirse a los gigantes Coto, Briareo y Giges (Th. 150–152).

Otros adjetivos utilizados para describir a Cerbero son los de “despiadado” (ἀναιδής) y “poderoso” (κρατερός), a través de los cuales se manifiesta su carácter implacable.

Los adjetivos κρατερόφρων, ἀμήχανος, ὠμηστής están íntimamente vinculados con la estirpe a la que pertenece Cerbero, dado que también son utilizados para describir a su madre y hermanos.

En otro pasaje, Hesíodo nos indica con mayor detalle la precisa función por la que Cerbero fue destinado a Hades: ser el guardián de las puertas del inframundo y no permitir que ninguno regrese de allá.

“Allí, delante, se ubican las sonoras moradas del dios subterráneo,
del poderoso Hades y de la terrorífica Perséfone,
y junto vigila un terrible perro,
implacable, con malas artes: a los que entran
les menea la cola y ambas orejas,
pero no les permite salir de nuevo, sino que acechando,
devora al que captura saliendo de las puertas”. (Th. 767-773)

⁷ Esta expresión o frase formularia está vinculada con la actitud apotropaica de mencionar medianamente eufemismo lo que causa temor. Al parecer, como señala West (1966: 209 *ad v.* 148), Hesíodo no lo tiene en cuenta, dado que inmediatamente procede a mencionar su nombre. No obstante en el segundo pasaje citado, no llama a Cerbero por su nombre y en su lugar dice δεινὸς κῶων (Th. 769).

⁸ Lincoln (1991: 98-100) considera este rasgo un punto en común con otros perros del infierno del indoeuropeo.

⁹ Ver West (1966).

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

Esta segunda mención de Cerbero se inscribe en la descripción que hace Hesíodo del Tártaro y de sus habitantes (*Th.* 732-819). Aunque no menciona explícitamente su nombre, se refiere a Cerbero por su presencia en el mundo subterráneo y por su relación con Hades, referida en el pasaje anterior. Nuevamente hace hincapié en su carácter “implacable” (νηλεής), adjetivo que en la *Teogonía* es utilizado en cuatro ocasiones para referirse a la inexorabilidad y a la fuerza irrevocable del destino, en especial en aquellas circunstancias vinculadas con la muerte. Así, llama “implacable bronce” a las armas de Heracles (*Th.* 316-318), al “implacable corazón” de Hades (*Th.* 455-456) y a la “implacable alma” de Tánato (*Th.* 765-766).

También este pasaje brinda una evidencia de la función precisa que Cerbero tiene en el Tártaro, además de las estrategias o ‘malas artes’ que utiliza para engañar a los que se dirigen a la mansión de Hades. Por un lado, se muestra benévolo y sumiso meneando la cola y las orejas, pero luego, una vez traspasado el umbral de la puerta, es implacable con los que intentan salir.

2.1.2.1. Genealogía de Cerbero en la *Teogonía* de Hesíodo

Para analizar los rasgos de Cerbero es de gran utilidad tener en cuenta el linaje al que pertenece, dado que comparte varias características con sus progenitores y hermanos. Por ello analizaré en esta sección aquellos rasgos que poseen en común.

Equidna, madre de Cerbero, Orto e Hidra (*Th.* 295-305), se nos presenta como un monstruo gigantesco, no parecido ni a hombres ni a dioses. Es la suya una especie híbrida única, divina e inmortal. Su cuerpo estaba compuesto por una mitad de mujer y una mitad de serpiente. Su prole hereda características de ella, como por ejemplo algunos rasgos vinculados con su ferocidad e inteligencia. Hesíodo afirma de ella que es un ser monstruoso y le otorga el atributo de ser “ingobernable”, “insometible” (ἀμήχανος). Este mismo rasgo lo heredará Cerbero (*Th.* 310). Otro rasgo que es transmitido por Equidna a sus hijos es el de poseer “vigorosa mente” (*Th.* 297, 308). El adjetivo utilizado, κρατερόφρων, no solo está relacionado con la fuerza y las pasiones, sino también con la mente y la inteligencia. Este matiz puede verse confirmado en que Cerbero es capaz de astucias o artimañas (*Th.* 770), al igual que Hidra, que es caracterizada con la “posesión de conocimiento” (ἰδύϊαν) (*Th.* 313). Así mismo, Hidra hereda de su madre el rasgo de ser “funesta” (λυγρός) por lo que podríamos decir que

la habilidad o inteligencia de estos seres está vinculado con la posibilidad de hacer daño. Otra característica que Equidna transmite a Cerbero es el de ser “comedor de carne cruda” (ὀμῆστίς) (*Th.* 300, 311), rasgo vinculado a su animalidad.

A Tifón, progenitor de Cerbero, Hesíodo lo describe con mayor detalle, dado que es quien desafía el poder supremo de Zeus, siendo el protagonista de la Tifonomaquia (*Th.* 820-828). Hesíodo lo describe como un monstruo incansable y de extremada fuerza, poseedor de cien cabezas de serpientes que salen desde sus hombros. No hay rasgos particulares que estén explícitamente vinculados con la descripción que se nos ofrece de Cerbero en la *Teogonía*. No obstante, es necesario destacar el siguiente detalle: la iconografía posterior suele representar a Cerbero con serpientes alrededor de su cuerpo. Quizás sea una forma de marcar su pertenencia al linaje de Equidna y Tifón.

Respecto de los hermanos de Cerbero, Orto e Hidra, no hay una amplia descripción de ellos en la *Teogonía*. Se menciona que los tres poseen “vigorosamente” (κρατερόφρονες). Orto y Cerbero, además, tienen en común que son de la misma especie, dado que son designados como perros, y ambos son guardianes, puesto que Orto era el encargado de custodiar las vacas de Gerión (*Th.* 792-794). Hidra y Cerbero son descritos como poseedores de inteligencia, no solo por el adjetivo que todos comparten, sino también porque Hidra es llamada “de mente hábil” (ἰδύϊα) y Cerbero capaz de tener “malas artes” (τέχνην κακήν).

Es destacable mencionar que en la obra de Hesíodo no se vincula a Cerbero con Heracles ni con sus trabajos. Diferente es el caso de sus hermanos, ya que el poeta sí hace una mención explícita de la intervención del héroe en la vida y muerte de estos monstruos. En pocos versos, dado que el poeta no tenía por objetivo el relato de estos hechos, nos informa cómo Heracles dio muerte tanto a Orto (*Th.* 289-294) como a Hidra (*Th.* 316-318).

2.2. Lírica (siglos VI - V)

Las referencias que sobre Cerbero encontramos en la lírica entre los siglos VI–V a. C. son muy escasas. Estas menciones se hallan en fragmentos de poemas de Estesícoro, Píndaro y Baquilides.

2.2.1. Estesícoro

Estesícoro compuso un poema titulado *Cerbero* (fr. 29) en el que narraba las

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

circunstancias de la catábasis de Heracles. Además del título, es muy poco lo que se conserva de esa obra. Rodríguez Adrados (1978: 251-299) ha localizado diversos fragmentos que muy probablemente procedan de esta obra. Se referirían a Cerbero los siguientes versos:

αὐτόν σε πυλάμαχε πρῶτον (fr. 242 PMG) “a ti primero, defensor de la puerta”.

ἄτερπνος (fr. 251 PMG) “insomne”.

ἄπειρεσίῳ κυναλαγμοῖο (fr. 255 PMG) “de un ladrido sin fin”.

En las características aplicadas a Cerbero no hay ninguna que nos informe sobre su apariencia. No obstante, sí están presentes aquellos rasgos que lo definen como guardián de las puertas del Hades, siempre atento y vigilante, capaz de intimidar y dar señal de alerta por medio de su continuo ladrido.

2.2.2. Píndaro

Otro lírico que también utiliza como tema de su poema el mito de la catábasis de Heracles en busca de Cerbero es Píndaro. Le dedica el ditirambo número 2, *Catábasis de Heracles, o Cerbero, para los tebanos* (fr. 70b).

La reconstrucción del episodio mítico en este poema presenta serios problemas, dado que no se conserva completo y la parte que narra la aventura se ha perdido. No obstante, hay un fragmento en el que es mencionado Cerbero (fr. 249*):

Κέρβερος <=> ἑκατογκεφάλας (vel ἑκατόγκρανος vel sim.)
“Cerbero, de cien cabezas”.

Píndaro se centra en la fisonomía de Cerbero mencionando el número de cabezas. Presenta una innovación al describirlo con cien cabezas, distanciándose de la figura de Cerbero presentada en la *Teogonía* por Hesíodo, que poseía cincuenta cabezas. Esta proliferación en el número de cabezas puede deberse a un intento de intensificar el aspecto monstruoso de Cerbero o quizás para marcar su filiación con Tifón, su monstruoso padre, que tenía, según la descripción de

Hesíodo, cien cabezas de serpientes (*Th.* 824-825).

2.2.3. Baquílides

Baquílides también escogió el tema mítico del descenso de Heracles en busca del perro del Hades como argumento de su *Epinicio* 5. Este está dedicado a Hierón de Siracusa por su victoria en la carrera de carros montados de los Juegos Olímpicos del año 476 a.C. El relato mítico, que corresponde a los versos 56-175, se centra en el encuentro entre Heracles y Meleagro, que se produce en el Hades. El punto central del relato está constituido por la narración de la muerte de Meleagro, contada por él mismo, y por la posterior propuesta de Heracles de casarse con Deyanira, la hermana del héroe.

La mención de Cerbero en este poema es muy breve. Sobre él se dice lo siguiente¹⁰:

“Pues, una vez, se dice, que el derribador de puertas,
el hijo invencible de Zeus,
de resplandeciente rayo,
entró a las mansiones de Perséfone, de finos tobillos,
para llevar al perro de afilados dientes,
hacia la luz, desde el Hades,
hijo de la terrible Equidna”. (B. 5.56-62)

A diferencia de Píndaro, que llama a Cerbero por su nombre y lo caracteriza a partir del número de cabezas, Baquílides lo describe mencionando su especie y destacando su ferocidad mediante un rasgo temible como es lo afilado de sus dientes, ya que lo denomina “perro de dientes afilados” (*καρχαρόδοντα κύνα*). También menciona que pertenece al linaje de la “terrible Equidna”, quizás haciéndose eco del parentesco de Cerbero presentado por Hesíodo en la *Teogonía* (304-312)¹¹.

¹⁰ Ver Maehler (2004).

¹¹ Maehler (2004: 118) destaca que el uso de *κύων* en un animal, aunque sea mítico, es muy inusual en la literatura arcaica y clásica y considera que Baquílides lo utiliza para conferir estatus ‘heroico’ a Cerbero.

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

Otro rasgo presente es la diferenciación del mundo de los hombres y del mundo subterráneo, a partir de la presencia o ausencia de la luz del sol. Heracles debe conducir a Cerbero hacia la luz, es decir, hacia el mundo de los hombres. Este mismo hecho está representado en Homero con verbos de movimiento, en el que los diferentes espacios están marcados por la categoría arriba-abajo (*Od.* 11.625).

Si bien en este fragmento no se da información sobre el resultado del enfrentamiento entre Heracles y Cerbero, es posible inferirlo, dado que Baquilides, quizás teniendo en cuenta el atributo de Cerbero como guardián o defensor de las puertas del Hades¹², anticipa dicho encuentro al describir a Heracles como “derribador de puertas” (ἐρειπιύλας).

Los rasgos vistos en los líricos continúan la tradición que hemos analizado en la épica. Estesícoro hace hincapié en las características de perro guardián; Píndaro exagera un rasgo presente en Hesíodo, al pasar de 50 a 100 cabezas y hace a Cerbero aún más monstruoso; Baquilides destaca la ferocidad y bestialidad al señalar su mordida y linaje. Todos tienen en común la mención de Cerbero en el marco de los trabajos de Heracles.

2.3. Tragedia

En las obras de los poetas trágicos Sófocles, Eurípides y Critias hallamos diversas referencias a Cerbero. No obstante, en las tragedias conservadas de Esquilo no hay ningún dato que pueda vincularnos con Cerbero, como así tampoco en los fragmentos de tragedias y dramas satíricos de otros autores, a excepción de un fragmento de una tragedia anónima.

2.3.1. Sófocles

La mención de Cerbero en Sófocles la encontramos en los versos finales de *Las Traquinias*, cuando Heracles, ya herido por el veneno que contenía el peplo de Deyanira, enumera sus arduos trabajos.

“... Nuevamente me consume,
ha estallado, me oprime. ¡Oh, manos, manos!
¡Oh espalda y pecho! ¡Oh brazos queridos!

¹² Rasgo presente en Hesíodo (*Th.* 767-773) y Estesícoro (fr. 242 PMG).

Vosotros, que, en verdad, habéis impuesto el orden;
los que, en una ocasión, al habitante de Nemea,
al león, flagelo de boyeros, terrible criatura salvaje,
sometieron por la fuerza; a la Hidra de Lerna,
a la biforme e insociable tropa equina de fieras,
de violencia impulsiva, sin ley, desmedida;
a la fiera del Erimanto; a aquel bajo tierra,
al perro tricéfalo de Hades, monstruo invencible,
criatura de la terrible Equidna, y a la serpiente guardiana
de las manzanas de oro en las regiones más alejadas”. (1088-1102)¹³

La mención de Cerbero en este pasaje presenta varios matices para destacar. En primer lugar, Sófocles se refiere a él señalando su especie y no su mítico nombre. Tampoco utiliza el sustantivo κύων, como los autores vistos anteriormente, sino σκύλαξ, cuyo sentido supone un animal cachorro, o perro joven. Otra innovación es la de referirse a Cerbero con tres cabezas (τρίκρανον σκύλακα). Este es el primer registro literario en el que se lo describe como perro tricéfalo, forma con la que se lo representará posteriormente. También lo caracteriza con el rasgo de “monstruo invencible” (ἀπρόσμαχον τέρας). Por medio de esta expresión, Heracles pone de manifiesto la gran dificultad que tuvo para vencer y someter a Cerbero. La última característica está vinculada a la genealogía, dado que expresa que es hijo de la terrible Equidna, filiación que también está presente en Hesíodo (*Th.* 304-312) y en Baquílides (*Epinicio* 5.62). También, como ha hecho con las otras fieras mencionadas en el pasaje, alude al lugar en el cual se enfrentó con Cerbero, es decir, el mundo subterráneo (ὑπὸ χθονός).

En la última tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*, también podemos hallar referencias a Cerbero. A lo largo de esta obra y en un proceso gradual, el autor va elevando el nivel de moralidad y piedad de la figura de Edipo. Este pasaje se sitúa luego del clímax de ese proceso: momento en que Edipo, al sentir el llamado de los dioses, se aleja junto a Teseo para alcanzar la muerte y la glorificación y ser, a la vez, un símbolo de prosperidad para el pueblo ateniense.

¹³ Ver Jebb (1955); Kamerbeck (1984); Davies (1991).

Es en ese momento cuando el coro, que representa a los labriegos de Colono, conmovido y perturbado, invoca a las fuerzas del inframundo, para que sean benevolentes con Edipo¹⁴.

“Oh diosas infernales, y cuerpo de invencible
bestia, el que en las puertas
muy visitadas, estás echado
y gruñes desde las cavernas,
guardián indómito, junto a Hades,
como desde siempre se cuenta.
Oh hijo de Gea y Tártaro, yo suplico
que aquél marche por terreno incólume
junto al extranjero que se dirige
hacia las llanuras subterráneas de los muertos.
A ti invoco, al sueño eterno”. (OC. 1568-1578.)

Al igual que en las *Traquinias*, Sófocles no menciona a Cerbero por su nombre, sino a través de la perífrasis “cuerpo de invencible bestia” en la que se acentúa el carácter bestial y salvaje, e imposible de dominar. La invocación realizada a Cerbero se fundamenta en que, por su función de ser el guardián de las puertas del Hades, será una de las primeras criaturas con las que Edipo se encontrará al avanzar hacia el mundo de los muertos. También destaca a Cerbero como un ser ‘indómito’, incapaz de ser sometido. Hay que tener en cuenta que tal mención no está enmarcada en los trabajos de Heracles, por lo que quizás sea una marca “temporal” para indicar que estos sucesos míticos acontecieron antes del último trabajo de Heracles, en el que Cerbero es sometido y llevado a la superficie.

La segunda referencia (vv. 1574-1578), del mismo pasaje citado, presenta una serie de dificultades interpretativas, dado que no es posible identificar claramente a qué ser se invoca mediante la perífrasis ὁ Γαῖς παῖ καὶ Ταρτάρου. Un escolio al pasaje refiere que se trata de Cerbero (Sch. S. OC 1574 M.):

“Al cual, oh hijo de Gea”: propicio a Cerbero en pro del extranjero que está en ca-

¹⁴ Ver Jebb (1955); Kamerbeeck (1984).

mino e intenta presentarse sin daño en las subterráneas llanuras de los muertos.

Quizá su justificación se basa en que Cerbero, tanto por línea materna (Gea → Ceto → Equidna) como por paterna (Tártaro → Tifón), desciende de Gea y Tártaro. No obstante, no parece probable, dado que esa filiación no se corresponde con la relación de parentesco acostumbrada. Además, Sófocles en *Las Traquinias* ya había indicado como madre de Cerbero a Equidna (*Tr.* 1099). Es posible que se refiera a Tánato¹⁵, ya que se alude a él en el verso 1578, aunque sin nombrarlo explícitamente, llamándolo “sueño eterno” (σέ τοι κυκλήσκω τὸν αἰὲν ὕπνον). Sin embargo, no está documentado que Tánato, sea hijo de Gea y Tártaro, ya que tanto en Homero (*Il.* 14.250) como en Hesíodo (*Th.* 212), es hijo de Noche (Νύξ), sin mencionar ningún progenitor. Aceptamos la interpretación que hace referencia a Tánato, por lo que no consideramos que haya un cambio de la filiación de Cerbero por parte de Sófocles.

Como anteriormente hemos mencionado, este pasaje está cargado de piedad, ya que Edipo ha desaparecido de escena para ir en busca de su destino final en el otro mundo. Por ello, el coro pide clemencia y benevolencia para Edipo, y le suplica a Cerbero que lo reciba y vaya junto a él por “terreno incólume”. En este pasaje es posible ver un intento de Sófocles de mostrar no sólo la típica figura monstruosa y salvaje de Cerbero, sino también la de presentarlo como un animal capaz de sentir piedad y de acompañar a Edipo por los caminos del mundo subterráneo¹⁶. Podemos rescatar como fuente de esta actitud a Hesíodo, que en la *Teogonía* nos mostró a Cerbero capaz de mostrar benevolencia cuando, al recibir a las almas, bajaba sus orejas y movía la cola.¹⁷

También se han conservado cuatro títulos de obras de Sófocles que tratan sobre Heracles: *Sátiros en el Ténaro* (S. Fr. 198a-e R.), *El pequeño Heracles* (S. Fr. 223a-b R.), *Heracles* (S. Fr. 224-234 R.) y *Cerbero* (S. Fr. 327a R.). No hay indicios claros sobre si se trata de una obra o de cuatro obras¹⁸. Actualmente

¹⁵ Los comentarios de *Edipo en Colono* de Jebb (1965) y los de Kamerbeek (1984) apoyan esta conjetura.

¹⁶ Puede verse un paralelismo con los perros del mundo de los muertos de la religión irania, que guiaban y acompañaban a los hombres virtuosos al paraíso. Ver Lincoln (1991).

¹⁷ Aunque Hesíodo, antes de mencionar esa actitud de Cerbero, lo presenta como capaz de tener “malas artes” (*Th.* 770).

¹⁸ Radt (1977) prefiere distinguir cuatro obras; Pearson (1917) pensó que *Cerbero* era la misma obra que *Heracles*.

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

se suele admitir que *Cerbero* era un drama satírico (Sutton, 1974: 135). El argumento de esta obra se desconoce dado que no hay datos de ningún tipo, no obstante es de suponer que trataría sobre el enfrentamiento entre Heracles y Cerbero.

2.3.2. Eurípides

En la tragedia *Heracles* del poeta trágico Eurípides aparecen varias referencias a Cerbero, que analizaremos detalladamente. El argumento, a grandes rasgos, consiste en lo siguiente: Lico se ha apoderado de Tebas y tras derrocar a Creonte quiere matar a la familia de Heracles (Anfitrión, su padre; Mégara, su esposa, y sus tres hijos). Pero estos, refugiados en los altares, esperan el regreso de Heracles para que los salve. En el prólogo de esta obra, Anfitrión cuenta, entre otras cosas, que el héroe tebano ha descendido hasta el Hades para buscar a Cerbero, y desde entonces no hay noticias de él¹⁹.

Ya realizó con esfuerzo los restantes trabajos,
y por último, a través de la boca del Ténaro,
se ha dirigido hasta el Hades para traer
a la luz al perro de tres cuerpos, y de allí no ha llegado de vuelta.
(*HF* 22-25)

En este breve pasaje se ponen de manifiesto aspectos habituales sobre Cerbero, como por ejemplo, se lo describe como perro y se menciona que su hábitat es el Hades. Sin embargo presenta una variación en la forma de referirse a Cerbero, ya que no lo nombra sino que se refiere a él con la perífrasis “perro de tres cuerpos” (τρισώματων κύων). No es usual este adjetivo aplicado a Cerbero²⁰, pero sí a Gerión. En esta misma obra, Eurípides lo utiliza dos veces más para referirse a este último (*HF* 423, 1271) y una vez, en *Ión*, para referirse a Quimera (*Ion* 204).

La segunda referencia a Cerbero en esta misma tragedia se realiza cuando finalmente se encuentran Anfitrión y su hijo Heracles. El héroe va respondiendo

¹⁹ Ver Bond (1981); Barlow (1996).

²⁰ No hay otro testimonio de este adjetivo aplicado a Cerbero.

a los interrogantes de su padre sobre su último trabajo, la búsqueda de Cerbero²¹.

“Anfitrión: Pues, ¿realmente fuiste hacia las mansiones de Hades, hijo?

Heracles: Sí, y traje a la luz a la bestia de tres cabezas.

A: ¿La conquistaste en combate o por concesión de la diosa?

H: En combate: tuve la suerte de ver los ritos de los iniciados.

A: ¿Entonces, en verdad, la bestia está en el palacio de Euristeo?

H: El bosque de la diosa subterránea y la ciudad de Hermíone lo tienen”. (*HF* 610-615)

Cerbero, en este pasaje, es mencionado por sus rasgos de “bestia salvaje” (θήρ) y por su número de cabezas (τρίκρανος), a diferencia del pasaje anterior en que Eurípides se había centrado en el número de cuerpos (τρισώματος). Es posible que este cambio de “tres cuerpos” a “tres cabezas” tenga como justificación que Anfitrión al inicio de la obra hable a partir de lo que ha oído sobre el perro del Hades, y que, en cambio, Heracles hable desde la experiencia a partir de su enfrentamiento con Cerbero. Por ello, el uso de τρίκρανος implicaría una rectificación de lo dicho anteriormente.

Eurípides, aunque de manera muy escueta, brinda datos sobre el enfrentamiento entre Heracles y Cerbero. Nos comunica que el héroe lo venció en combate gracias a los conocimientos que tuvo como iniciado en los ritos de Eleusis. Ello debe de referirse a la pérdida del miedo frente a la muerte y las fuerzas del Más Allá, y quizá al aprendizaje de algún recurso verbal o ritual para aplacar a los seres hostiles del inframundo²². Otro dato que aporta es que Cerbero, durante su permanencia en el mundo de los hombres, estuvo alojado en los bosques sagrados de Démeter y Perséfone, en la ciudad de Hermíone.

Esta es la única fuente conservada del periodo clásico en la que se nos informa sobre la permanencia de Cerbero en este mundo.

La tercera mención de Cerbero, en la misma tragedia, la realiza Heracles cuando, consciente de haber matado a su esposa e hijos, le anuncia a Teseo que está dispuesto a matarse. Entonces, al contar sus desgracias y enumerar los trabajos

²¹ Ver Bond (1981); Barlow (1996).

²² Ver Burkert (2005).

que tuvo que soportar, recuerda a Cerbero²³.

“A Hidra, perra de dos cabezas que siempre crecen,
maté, y también completé multitudes de otros innumerables trabajos
e incluso llegué hasta los muertos,
para llevarme a la luz, por orden de Euristeo,
al perro de tres cabezas, portero del Hades”. (*HF* 1274-1278.)

En este pasaje, se vuelve a hacer hincapié en la fisonomía de Cerbero, al llamarlo “perro de tres cabezas” (κόνα τρίκρανον), rasgo ya referido en el pasaje anterior. No obstante, se añade un nuevo rasgo (siempre en el contexto de esta tragedia) al identificarlo como “portero de Hades” (Αΐδου πυλωρόν). Otro rasgo en el que insiste Heracles es el de considerar este trabajo como uno de los más difíciles y complejos.

2.3.3. Critias

También en fragmentos de la tragedia *Pirítoo* del sofista y poeta Critias hay una referencia a Cerbero. No entraremos en la polémica sobre la autoría de dicha obra, que la tradición también ha atribuido a Eurípides, ya que solo atenderemos a la mención de Cerbero. Para la cuestión de la atribución del siguiente pasaje, nos hemos basado en el criterio de los editores de los fragmentos de los presocráticos (Diels-Kranz, 1971), de Page (1942) y la de los trágicos menores (Snell, 1971).

Sobre la tragedia *Pirítoo*, hay un testimonio de Gregorio de Corinto (Critias 16-23 DK.) en el que nos refiere su argumento: Pirítoo y Teseo, que descendieron al Hades para pretender a Perséfone, tuvieron por castigo permanecer encadenados a una roca, custodiada por serpientes. Heracles, que había descendido para llevarse a Cerbero, no solo captura a la fiera, sino que también libera a los héroes.

Sobre Cerbero, señala:

“(Luego) Heracles, que había sido enviado por Euristeo a por Cerbero, superó a la bestia por la fuerza y a los compañeros de Teseo por el favor

²³ Ver Bond (1981); Barlow (1996).

de los dioses subterráneos los liberó del castigo que padecían, y en una acción sometió a (la bestia) que se resistía, recibió el favor de los dioses y tuvo piedad de sus desgraciados amigos”. (Critias 16 DK.)

En la obra *Pirítoo*, Heracles, luego de que Éaco le preguntara quién es y cuál es el motivo de su llegada, le responde:

“Heracles: “...Vengo aquí por la fuerza, sometido a los mandatos de Euristeo, quien me envió ordenándome llevar vivo al perro de Hades a las puertas de Micenas; no es que él quisiera verlo, sino que creía haber encontrado este trabajo inalcanzable para mí. Siguiendo el rastro de tal empresa, he dado la vuelta por los rincones de Europa y Asia entera”. (Critias Fr. 1.10-16 (Snell))²⁴

En este pasaje no solo están presentes los elementos esenciales sobre el último trabajo de Heracles, sino que además hay matices que aportan nueva información. Por ejemplo, la mención de que Heracles debía llevar a Cerbero vivo a la superficie. Si bien en los fragmentos vistos era posible inferir que no tenía que matar a Cerbero, esta explícita instrucción de llevarlo con vida confiere aún mayor dificultad a la empresa.

2.3.4. Tragedia anónima

También hallamos la mención de Cerbero en una tragedia anónima²⁵:

“...está abrumado
...
...ancho lomo
...gran contendiente
...delante intentando
...míos atado
...flechas fatales

²⁴ Critias Fr. 1.10-16 (Snell) = 16 DK. = 15 GLP. 1.10-16.

²⁵ Tragedia anónima, ¿*Heracles?*, fr. 653.16-30 Kannicht-Snell

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

“...está abrumado
...
...ancho lomo
...gran contendiente
...delante intentando
...míos atado
...flechas fatales
...de los tracios soy perseguido
...cómo me expulsa por mi impureza
...matanza de diez bocas
...el grito de Cerbero aterra
...
...
...de Prometeo
...de bella corriente”.

La presencia de Cerbero en este fragmento está acompañada por dos rasgos característicos: sus aullidos o ladridos y por el terror que ocasiona.

2.4. Comedia (siglo V a.C.)

2.4.1. Aristófanes

No solo en las tragedias podemos hallar referencias sobre Cerbero, sino también en las comedias conservadas de Aristófanes. Cronológicamente, la primera vez que en las comedias del poeta ateniense se alude a Cerbero es en *Los caballeros*. En esta comedia, dos esclavos, Demóstenes y Nicias, quieren reemplazar a un nuevo esclavo, Paflagonio, que ha conseguido dominar mediante engaños y mentiras la voluntad de Demos, su señor. Por medio de un oráculo, se enteran que quien arrebatará el poder a Paflagonio será un Morcillero, capaz de superarlo en su incultura, inmoralidad y así vencerlo dialécticamente y ganar el favor del Demos. En los dos siguientes pasajes, Paflagonio y Morcillero leen unos oráculos a Demos con el fin de conquistar su voluntad.

Oráculo que lee Paflagonio²⁶:

²⁶ Ver Sommerstein (1981).

“Paflagonio: Escucha ahora y préstame atención:
“Atento, Erecteida, al camino de los oráculos, que Apolo
profería para ti desde el santuario a través de preciosos trípodes.
Te ordenaba salvar al perro sagrado, de dientes afilados,
abriendo delante de ti la boca y por ti lanzando terribles alaridos.
Te dará tu paga, y si no lo hace, perecerá.
Pues muchos grajos graznan con odio contra él”. (Eq. 1014-1020)

Oráculo que lee el Morcillero²⁷:

“Morcillero: Atento, Erecteida, al perro Cerbero esclavizador
que te menea la cola, cuando cenas, está al acecho
y devorará tu comida cuando abras la boca en algún otro sitio.
No dejará de ir a la cocina sin que te des cuenta, caninamente
de noche te dejará limpios con la lengua los platos y las islas”.
(Eq. 1030-1034)

La figura de Cerbero en esta comedia es usada para caricaturizar políticamente al demagogo ateniense Cleón, debido a que hay un juego de correspondencias entre este político, el personaje Paflagonio y el mismo Cerbero. El nombre del personaje no solo es un adjetivo étnico (“natural de Paflagonia”, territorio en el norte de Asia Menor) como el de tantos esclavos, sino que Aristófanes lo utiliza por su semejanza fónica con el verbo *παφλάζω*, que significa “vociferar”, “borbotear”. Por medio de las constantes alusiones a su actuación política y a su oficio de curtidor²⁸ el espectador no tardaría en descubrir esta correspondencia entre el Paflagonio y Cleón.

En la lectura que los personajes hacen de sus respectivos oráculos, la mención del perro del Hades tiene como fin satirizar y criticar a Paflagonio-Cleón, creando una identificación de Cerbero con Cleón.

En el primer oráculo citado es posible inferir que se trata de Cerbero, ya que, aunque no lo nombra explícitamente, se refiere a él con la expresión “perro sa-

²⁷ Ver Sommerstein (1981).

²⁸ Ver Gil Fernández (1995); Edmunds (1987).

grado” (ἱερὸν κύνᾱ) y el adjetivo “de dientes afilados” (καρχαρόδοντα). Este último adjetivo es el mismo que utiliza el poeta Baquilides para referirse a Cerbero (B. 5.60). Las características que posee este “perro sagrado” tienen como fin satirizar a Cleón, ya que utiliza expresiones como “clamar” o “gritar” (κεκραγῶς) de forma terrible, parodiando las actividades demagógicas de Cleón en la asamblea.

En el caso del segundo oráculo, leído por el Morcillero, la identificación de Paflagonio-Cleón con Cerbero se mantiene y se hace explícita, dado que a este se lo llama por su nombre. Ataca a Cerbero-Cleón, afirmando que hay que tener cuidado de él, ya que es un esclavizador (ἄνδραποδιστήν), capaz de manipular y hacer de los ciudadanos hombres sin libertad y sin la opción de decidir. Quizás recordando el pasaje de la Teogonía de Hesíodo (767-773) en que se atribuían a Cerbero dos actitudes, benevolente cuando ingresaban las almas e implacable para quienes querían salir, Aristófanes muestra dos gestos contrapuestos en la caracterización de Cerbero-Cleón. Por un lado, acompañando al amo y manifestándose sumiso “al mover la cola”, y por otro, comportamiento contrario, en la que se aprovecha y burla del amo, ingresando a escondidas a la cocina y comiendo su comida. Haciendo una analogía con Cleón, Aristófanes da a entender que por un lado adula al pueblo, pero por otro traiciona su confianza, y se apodera de sus recursos. Si bien no hay registros griegos que referan sobre la voracidad y avidez de Cerbero, sí están presentes estos rasgos en los perros del infierno de los pueblos indoeuropeos²⁹.

Esta correspondencia entre Cleón-Cerbero se mantiene también en la comedia *La Paz*, representada en el 421 a.C., un año después de la muerte de Cleón. En ella, Trigeo, un viñatero ateniense, decide liberar a la Paz, encerrada por Pólemo, quien domina el Olimpo³⁰.

“Trigeo: Tened cuidado ahora con aquel Cerbero de abajo, no sea que vociferando y dando alaridos como cuando estaba aquí, resulte un obstáculo para liberar a la diosa”. (*Pax* 313-315.)

²⁹ Lincoln (1979).

³⁰ Ver Olson (1998); Sommerstein (1985).

Nuevamente Aristófanes llama Cerbero a Cleón. Indicio de ello es el uso del verbo *παφλάζω*, relacionado con el apelativo “Paflagonio”, utilizado para disimular la personalidad del demagogo Cleón en la comedia *Los Caballeros*. Con este término, y con el hecho de “dar alaridos” (*κεκραγώς*), participio que ya había utilizado anteriormente en *Los caballeros*, hace alusión al carácter vociferante y belicista del discurso político de Cleón.

Asimismo la expresión “aquel Cerbero de abajo” (*ἐκεῖνον τὸν κάτωθεν Κέρβερον*) refuerza la identificación del perro mítico y del demagogo, ya que por un lado indica que Cerbero habita el mundo subterráneo de los muertos y por otro alude a Cleón, que había muerto un año antes, en la Batalla de Anfípolis, y por tanto ya estaba en el Hades.

La última mención de Cerbero que podemos hallar en las comedias de Aristófanes está en *Las Ranas*, representada en el 405 a.C. En este caso la referencia se vincula con el descenso a los infiernos de Heracles. En esta obra, el dios Dioniso decide ir al Hades para traer nuevamente al mundo de los hombres a Eurípides (muerto en 406 a.C, un año antes de la representación de esta comedia). Para ello, disfrazado de Heracles, le pide consejos al héroe, que conoce el camino, debido a que tuvo que buscar a Cerbero. Una vez en el Hades, se entera de un gran conflicto entre Esquilo y Eurípides en el que se debatía sobre quién era el mejor poeta trágico. Dioniso oficia de jurado en un largo agón entre ambos y luego de sopesar la obra de cada uno, decide llevarse a Esquilo de vuelta a Atenas.

En el siguiente pasaje, Dioniso, vestido del héroe tebano, le pide consejos a Heracles para ir hacia el Hades:

“Pero, la razón por la que he venido, con este atuendo a imitación tuya, es para que me señales a los huéspedes, en caso de necesitarlos, con los que tú tenías trato entonces, cuando marchaste en busca de Cerbero. Infórmame sobre los puertos, panaderías, prostíbulos, paradores, bifurcaciones, fuentes, caminos, ciudades, habitaciones y posadas donde menos chinches hay”. (*Ra.* 108-115.)³¹

³¹ Ver Del Corno (1985); Dover (1993); García López (1993); Sommerstein (1996).

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

La mención que hace Aristófanes de Cerbero es solo una indicación del motivo del descenso de Heracles al Hades. No está descrito ni caracterizado con ningún rasgo.

En el siguiente pasaje, Caronte, al ver a los nuevos visitantes, les pregunta por sus diferentes destinos, como si se tratase de un transporte común con distintas paradas:

“Caronte: ¿Quién (se dirige) hacia el lugar de reposo desde las miserias y los problemas?

¿Quién (se dirige) a la llanura de Lete, o a los trenzados de Ocno, o a los Cerberios, o a los cuervos, o al Ténaro?”. (*Ra.* 185-187)³²

En el pasaje anterior, podemos destacar el sustantivo Κερβέριοι, nombre utilizado para designar a los habitantes de un supuesto pueblo del Hades. Está formado a partir del nombre de Κέρβερος y de Κιμμέριοι, pueblo mítico que aparece en la *Odisea* 11.13-19 situado al otro lado del Océano, en las regiones tenebrosas cercanas a una de las bocas del Hades.

La última referencia a Cerbero se produce cuando Éaco recibe al dios Dioniso, disfrazado de Heracles, y reconoce en él al héroe tebano:

“Éaco: Tú, desgraciado, sinvergüenza y canalla maldito, más que maldito y requetemaldito, que te llevaste afuera a nuestro perro, a Cerbero, te abalanzaste estrangulándolo, y huiste llevándote a quien estaba a mi cuidado”. (*Ra.* 465-469)³³

Las vicisitudes que le van sucediendo a Dioniso, vestido de Heracles, son muy cómicas, dado que al recorrer el camino hecho por el héroe tebano lo van increpando y castigando por los hechos de “su” anterior descenso. Por ello, Éaco lo maldice por haberse llevado a Cerbero. En esta breve referencia, se nos brinda información que la tradición general no tiene en cuenta: el enfrentamiento entre Heracles y Cerbero. Éaco manifiesta que Heracles se abalanzó contra Cerbero y lo “estranguló” (ἀπῆξας ἄρχων), lo que implica que el héroe no utilizó sus armas sino sus manos y fuerza para vencer y someterlo. Otro dato que nos aporta es

³² Ver Del Corno (1985); Dover (1993); García López (1993); Sommerstein (1996).

³³ Ver Del Corno (1985); Dover (1993); García López (1993); Sommerstein (1996).

que Éaco era el encargado de custodiar a Cerbero, y que Heracles acabó exitosamente su empresa.

2.4.2. Platón el Cómico

Al parecer, esta vinculación Cerbero-Cleón no fue un recurso utilizado solo por Aristófanes, ya que un escolio a este verso 313a (VLh) de la *Paz* informa que también Platón el Cómico llamó de esa manera a Cleón³⁴:

καὶ Πλάτων δὲ ὁ κωμικὸς Κέρβερον αὐτὸν ὀνόμασεν.
“También Platón el Cómico lo llamó Cerbero”.

Aunque no tenemos más datos que este breve fragmento es posible inferir que la vinculación Cerbero-Cleón se basaba en aspectos similares a los que tuvo presente Aristófanes. Quizás rasgos como lo de estar al acecho, ladrar continuamente, no dormir y provocar miedo aludan a su carácter conspirativo, a su ambición y a sus discursos bélicos.

2.5 Historiografía, oratoria y filosofía (siglos VI-IV a.C.)

2.5.1. Hecateo de Mileto³⁵

Ya en los fragmentos conservados de las primeras obras griegas en prosa encontramos alusiones a Cerbero. Como otras figuras míticas monstruosas, el perro del inframundo es objeto de una interpretación racionalista que tiende a eliminar lo fantástico y dar una explicación de cómo se ha llegado a forjar el mito. El geógrafo Hecateo de Mileto, del siglo VI, habla de Cerbero en un fragmento de sus *Genealogías*. En su opinión, este animal no es más que una serpiente que habitaba junto al cabo Ténaro y que fue llamada “perro de Hades” porque mandó a muchos hombres al mundo subterráneo³⁶.

“Hecateo de Mileto halló una explicación verosímil (al mito de Heracles y Cerbero), al decir que en el Ténaro se crió una serpiente terrible y que fue llamada “perro de Hades” porque aquel al que mordiera había

³⁴ Pl. Com. fr. 236 Kassel-Austin.

³⁵ Ver Fowler (2000, *ad loc.*). Es la última edición de los fragmentos mitográficos de Hecateo, Acusilao, Helanico y Herodoro.

³⁶ Hecat. *FGrHist* 1 F 27a., ap. Paus. 3.25.5.

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

de morir en seguida por obra del veneno. Y decía que esta serpiente fue llevada por Heracles a Euristeo. Homero, pues, fue el primero que llamó perro de Hades al que Heracles trajo, no le puso ningún nombre ni imaginó nada sobre su aspecto, como sí hizo con la Quimera. Los autores posteriores crearon el nombre de Cerbero y, presentándolo con un perro en lo demás, dicen que tenía tres cabezas”.

Esta interpretación racionalista en la que se vincula al perro del Hades con una serpiente tiene sus puntos de apoyo en la propia genealogía mítica de Cerbero y también en las evidencias iconográficas. En la primera referencia genealógica de Cerbero de la que se tiene conocimiento, la de la *Teogonía* de Hesíodo (295-315), su madre es Equidna “serpiente”, un monstruo con cuerpo híbrido mitad serpiente y mitad mujer. También su progenitor, Tifón, está relacionado con las serpientes, dado que de sus hombros salen numerosas cabezas de serpientes (820-828). Asimismo, en el primer registro iconográfico, una ilustración de una cotila perdida de finales del siglo VI a.C., Cerbero está representado con seis serpientes alrededor de su cuerpo³⁷.

2.5.2. Acusilao de Argos

Algo después de Hecateo escribió Acusilao de Argos, que prosificó poemas épicos, en especial la *Teogonía* de Hesíodo. Según Filodemo, decía de Cerbero lo mismo que Hesíodo³⁸:

“Hesíodo y Acusilao dicen que el perro Cerbero, hijo de Equidna y Tifón, es inmortal, así como el resto de su descendencia monstruosa y el águila que según Hesíodo devora el hígado de Prometeo”.

Acusilao no presenta un nuevo enfoque sobre la naturaleza mítica de Cerbero, sino que continúa la tradición de Hesíodo: mantiene la misma genealogía, y expresa la naturaleza cánida de Cerbero. Aunque se afirma que el perro de Hades es inmortal, no se brinda ningún tipo de precisión sobre su fisonomía o carácter.

³⁷ Ackermann, Ch.-Gisler, J. R. (eds.). (1981-97) *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München.

³⁸ *FGrHist* 2 F 13 = fr. 6 DK. (ap. Phld. *Piet.* 42, 12, p. 14 Gomperz).

2.5.3. Helanico de Lesbos

Ya en el siglo V, en el último cuarto, escribe Helanico de Lesbos numerosas obras de genealogía, en las que incorpora abundante material mítico³⁹.

“Él (sc. Teseo), devolviendo a Pirítoo el servicio prestado, viajó con él a Epiro en busca de la hija de Aidoneo, rey de los molosos, que había puesto a su mujer el nombre de Perséfone, a su hija el de Core y al perro el de Cerbero, y a los pretendientes de su hija los mandaba que luchasen con éste, y decía que se la llevaría el que lo venciese”.

Se trata de una explicación racionalista, que tiene puntos en común con la posterior tradición interpretativa de Evémero, en la que “los dioses míticos no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa” (García Gual, 1999: 172).

La interpretación del relato mítico del descenso al Hades de Teseo y Pirítoo hecha por Helanico está despojada de los aspectos fantásticos. Para ello, aporta una base histórica, en la que Aidoneo (otro nombre de Hades) es el rey de Epiro, y Perséfone y Core, los nombres de su esposa e hija. El célebre perro del infierno, Cerbero, en esta interpretación es tan solo el perro del rey, al que los pretendientes deben enfrentarse y vencer para conseguir como recompensa a su hija Core.

Otro aspecto innovador que está presente en este pasaje es la vinculación de Cerbero con los héroes Teseo y Pirítoo.

2.5.4. Herodoro de Heraclea del Ponto

Herodoro de Heraclea del Ponto escribió entre los siglos V y IV varias obras sobre mitos con un afán racionalizador. Entre ellas se encontraba una *Historia de Heracles*⁴⁰:

“‘promontorio que sobresale’: cabo en Heraclea, al que llaman Aquerusio los locales. Herodoro y Euforión en su *Xenio* dicen que por allí Heracles trajo a Cerbero y que éste vomitó bilis, de la que brotó el remedio llamado acónito”.

La mención de Cerbero en el pasaje anterior presenta dos vinculaciones disímiles: una geográfica y otra botánica. La primera es que Herodoro localiza en el cabo

³⁹ *FGrHist* 4 F 168a = fr. 168 Caerols (ap. Plu. *Thes.* 31.4.2).

⁴⁰ *FGrHist* 31 F 31 (ap. Sch. (L +) A. R. 2.353-356b (155.21 Wendel)).

de Heraclea una de las bocas del Hades por donde Heracles trajo a Cerbero⁴¹. En cuanto al aspecto botánico, este pasaje nos revela que a partir de la bilis de Cerbero brotó el acónito. Esta relación de Cerbero con la planta del Acónito es susceptible de diversas interpretaciones. Por un lado, el acónito es una planta venenosa, cuya ingestión puede ocasionar la muerte. Por ello, no carece de fundamento que plantas capaces de matar estén relacionadas con seres del mundo de los muertos, como lo es Cerbero. Sin embargo, también es posible conjeturar otro tipo de asociación entre el acónito, Cerbero y Heracles, en la que puede hallarse un eco de una posible explicación sobre cómo el héroe dominó a la fiera. La intoxicación con aconitina (alcaloide principal del acónito) produce excitación en un primer momento, y luego parálisis. Dioscórides en su *De materia medica* (Dsc. 4.76.) trata esta planta, a la que también llaman “que mata perros” (κυνοκτόνον) o “que mata ratones” (μυοκτόνος) entre otros nombres, e indica que era utilizada para atacar animales indeseables. La ingestión de esta planta, además de parálisis, produce náuseas y vómitos, síntomas con los que es descrito Cerbero al salir del Hades. El hecho de que del vómito de Cerbero brote el acónito puede ser una deformación de la noticia de que Heracles utilizó plantas para intoxicarlo y dominarlo. Hay dos aspectos que también pueden estar vinculados con esta conjetura y que la tradición recoge sobre la última misión de Heracles. El primer aspecto es que Heracles, previamente a la búsqueda de Cerbero, fue iniciado en los misterios eleusinos⁴². Sin entrar en la polémica sobre si en el ciceón, la bebida que se ingería en tales ritos, se usaban drogas psicoactivas o no⁴³, es posible que Heracles fuera instruido sobre recursos verbales o rituales para aplacar a los seres hostiles del inframundo, como así también en conocimientos de plantas medicinales cuyos efectos sean útiles para la misión de someter al perro del Hades, como podría serlo el uso del acónito.

Un segundo aspecto que puede estar vinculado con esta planta es que, según Apolodoro (2.125) y Aristófanes (467-468), Heracles venció a Cerbero sin el uso de las armas⁴⁴. Si bien el origen etimológico de ἀκόνιτος es problemático,

⁴¹ En esta misma ubicación geográfica sitúa Jenofonte el lugar por donde descendió Heracles para buscar a Cerbero (X. *An.* 6.2.2).

⁴² E. *HF* 612-613; D.S. 4.25.1.

⁴³ Ver Kerényi (1977); Hofmann *et al.* (1980); Rosen (1987); Valencic (1994); Webster *et al.* (2000).

⁴⁴ Eurípides (*HF* 613) indica que venció a Cerbero en combate gracias a su iniciación en los misterios eleusinos y Aristófanes (*Ra.* 467-468) y Apolodoro (2.125) refieren que lo venció estrangulándolo.

uno de los posibles significados podría ser “sin lucha” o “sin trabajo” y así podría ser tomado fácilmente por un hablante de griego. Dicha acepción pudo ser tomada en la antigüedad como un indicio de que Heracles dominó a Cerbero sin que este le presentara feroz lucha, debido a los efectos tóxicos y paralizantes de esta planta.

2.5.5. Jenofonte

La figura de Cerbero no está citada en la obra de los grandes historiadores del siglo V, Heródoto y Tucídides. El continuador de la obra de este último, Jenofonte, sí hace una referencia al perro del Más Allá en la *Anábasis*, en la que cuenta la expedición militar de Ciro el Joven contra su hermano Artajerjes II, rey de Persia y el regreso de los mercenarios griegos tras la muerte de Ciro. Esta mención está relacionada más con un aspecto geográfico que sobre la figura mitológica de Cerbero. Luego de que los soldados griegos llegaran a Heraclea, colonia de Mégara, que estaba en el país de los mariandinos:

“Amarraron junto al Quersoneso de la Aquerusiade, donde se dice que Heracles descendió en busca del perro Cerbero, y donde ahora las marcas muestran que la profundidad del descenso es de más de dos estadios”. (*An.* 6.2.2.)

Una vez más, la mención que se hace del “perro Cerbero” está vinculada con el descenso al Hades por parte de Heracles, y en este caso en particular, con un aspecto geográfico: una de las bocas del infierno por donde ingresó el héroe tebano para cumplir su misión⁴⁵. Es posible que por la gruta únicamente fuera posible descender, ya que no menciona que Heracles hubiera ascendido por ahí con Cerbero a cuestas.

2.5.6. Isócrates

El político, educador y orador griego Isócrates también hace una mención de Cerbero. Se refiere a él en el *Elogio de Helena*, concretamente cuando realiza una comparación sobre los trabajos llevados a cabo por Heracles y Teseo.

⁴⁵ En esta misma ubicación geográfica sitúa Herodoro (*FGrHist* 31 F 31) el lugar por donde Heracles trajo a Cerbero.

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

“Sucedió que uno (Heracles) arrostró peligros más renombrados y de más entidad, y el otro (Teseo) peligros más provechosos y apropiados para los griegos. A uno Euristeo le ordenaba conducir las vacas de Eritea y traer las manzanas de las Hespérides y conducir hasta aquí arriba a Cerbero y otros trabajos semejantes, con los que no iba a ayudar a los demás, sino a ponerse a sí mismo en peligro.” (10.24.)

En esta breve enumeración de algunos de los trabajos de Heracles, la figura de Cerbero está escuetamente presentada: solo nos informa de que el héroe tuvo que llevarlo hacia la superficie, poniendo en peligro su vida sin que por ello Grecia tuviese ningún beneficio. Este planteamiento sobre la utilidad o no de los trabajos de Heracles para la comunidad representa una novedad que no había sido tenida en cuenta en las anteriores referencias. Isócrates realiza la comparación de los trabajos de Heracles y Teseo con el fin de ensalzar a este último e indirectamente elogiar a Helena, dado que destaca las virtudes de aquellos que se vincularon con ella. En este enfoque es posible ver la concepción política de Isócrates, en la que abogaba por una unión panhelénica, cuyos beneficiarios fueran el individuo, la polis y los griegos en su conjunto⁴⁶.

2.5.7. Platón

En el ámbito de la filosofía tan sólo hallamos una referencia a Cerbero. Ni en los fragmentos de los presocráticos ni de los sofistas hallamos ninguna alusión al perro mítico. Hay que esperar a Platón, que en el libro IX de *La República*, menciona al perro de Hades, junto con otros monstruos que tienen como particularidades la amalgama de diferentes figuras en una.

“¿Qué clase de imagen? - dijo él.

La de alguna de aquellas criaturas antiguas – yo dije – que según los mitos nacieron, Quimera, Escila, Cerbero y muchas otras formas que se dice que se unieron en una sola”. (R. 9.588c2-5.)

⁴⁶ Este punto de vista culmina con la última alabanza de Isócrates a Helena, en la que afirma que ella es la causa de que todos los griegos se unieran en una causa común, al emprender la expedición contra los bárbaros (10.67-68).

El libro IX de *La República* está relacionado, entre otras, con la figura del tirano, en la que se indaga sobre la naturaleza de sus actos y deseos, y se lo muestra como un ser esclavo de sus pasiones. En la sección en la que está incluido este pasaje, Platón afirma que al hombre injusto le conviene cometer injusticias, siempre que estas guarden la apariencia de un hombre justo.

En este contexto, la existencia de bestias híbridas como Cerbero, Escila y Quimera da pie a Platón para modelar imaginativamente el alma de los hombres injustos con monstruos híbridos al igual que estas figuras mitológicas. Estos monstruos insaciables, a los que el hombre injusto debe alimentar, son empleados por Platón como imagen de los hombres que están dominados por su naturaleza salvaje y por todo aquello que es indigno del hombre. Por ello, podríamos afirmar que para Platón, Cerbero representa una figura negativa, primero por su carácter bestial y luego por estar conformado por la fusión de varias naturalezas. No hay que olvidar que lo “híbrido” para un griego es negativo como indica su nombre: es una desmesura, una transgresión (ὑβρις) de lo natural.

3. Conclusiones

Homero es el primero en hablar del perro del Hades, pero sin mencionar su nombre. Encontramos simplemente dos escuetas menciones, una en la *Iliada* y otra en la *Odisea*. Estas referencias a Cerbero están vinculadas a la catábasis de Heracles al inframundo para llevarse a su guardián, según se dice, uno de los trabajos más difíciles que tuvo que realizar el héroe. Una muestra de tal dificultad es la presencia y la ayuda de los dioses Atenea y Hermes, así como el hecho de que este trabajo se sitúa al final, como culminación de toda la serie de trabajos.

Las referencias a Cerbero realizadas por Hesíodo en su *Teogonía* resultan fundamentales para la tradición mitológica griega. En primer lugar porque instauran la filiación genealógica de Cerbero al señalar a sus padres (Equidna y Tifón) y hermanos (Orto e Hidra) y, en segundo lugar, porque señala la función que tiene en el mundo de los muertos: ser guardián de las puertas del Hades. Asimismo, es Hesíodo el primero en referirse al perro con el nombre Cerbero y en establecer sus rasgos básicos, no tanto en lo referido al número de sus cabezas (pues habla de cincuenta, pero este rasgo no se mantendrá estable ni en la literatura ni en la iconografía hasta los siglos V y IV), sino en lo que respecta a

sus rasgos monstruosos y carácter. Resulta llamativo que Hesíodo no menciona ningún tipo de vinculación de Cerbero con Heracles, pero sí señala que el héroe tebano mata a sus hermanos Orto e Hidra.

Los líricos Estesícoro, Píndaro y Baquilides continúan la tradición presente en la épica. Las referencias a Cerbero en sus obras están vinculadas a la catábasis de Heracles. También acentúan los rasgos monstruosos y terroríficos de Cerbero y subrayan su función de guardián del inframundo. Por ejemplo, Estesícoro señala que no duerme y que custodia las puertas del Hades, Píndaro convierte en cien las cincuenta cabezas de las que habla Hesíodo, y Baquilides destaca sus afilados dientes.

En la tragedia y la comedia la figura del perro del infierno es utilizado con diferentes funciones, siempre teniendo muy en cuenta los rasgos que le atribuía la tradición mítica. Sófocles, en las *Traquinias*, es el primero en presentar a Cerbero con tres cabezas. Esta mención está enmarcada en los trabajos de Heracles. Sin embargo, en *Edipo en Colono*, Sófocles alude a él en un nuevo contexto, la marcha de Edipo hacia el Hades, y le atribuye rasgos que no estaban presentes en referencias anteriores. Primero, Cerbero es invocado porque como perro guardián del Hades será el primer ser con el que Edipo se enfrentará en su particular descenso; segundo, el coro le suplica que acompañe al hijo de Layo a terrenos puros, no hollados por otros seres. En este pasaje hay una profunda innovación en la concepción de Cerbero, ya que se le considera capaz de sentir compasión y de reconocer a una persona virtuosa.

En Eurípides la mención de Cerbero aparece en el *Heracles loco*. La nueva información que nos brinda es la iniciación del héroe en los Misterios de Eleusis antes del descenso. También sugiere que el héroe logró someter a Cerbero gracias a esta iniciación. Esta conexión entre los misterios eleusinos también puede verse reflejada en la iconografía, puesto que en escenas de vasos que representan el episodio suele aparecer la diosa Perséfone dialogando con Heracles.

En la tragedia *Pirítoo* de Critias nuevamente se hace hincapié en que el trabajo más difícil del héroe fue ir en búsqueda del perro de Hades. El nuevo dato que aporta este pasaje es la referencia explícita de que el héroe tebano debía llevar vivo al mítico perro.

Por último, en una tragedia anónima, de autor y fecha desconocidos, se destaca la figura del perro como un ser capaz de generar terror a través de sus

gruñidos, ladridos y aullidos.

En la comedia, tanto Aristófanes como Platón el Cómico, añaden a la figura de Cerbero un nuevo rasgo vinculado con la sátira política. En los *Caballeros*, Aristófanes aprovecha los rasgos con los que la tradición caracteriza a Cerbero, tanto en la literatura como en la iconografía, para ridiculizar al político Cleón. Los rasgos de Cerbero de los que se vale Aristófanes para criticar a Cleón son sus ladridos y alaridos, la astucia, la ferocidad y la voracidad entre otros. También aprovecha su condición de perro del mundo de los muertos para asociarlo en la *Paz* nuevamente con Cleón, que había muerto antes de la representación de esta comedia.

Las últimas referencias que hace Aristófanes a Cerbero se encuentran en las *Ranas* y están vinculadas con los trabajos de Heracles. Si bien no hay ningún aporte significativo sobre su figura, brinda algún dato sobre la lucha entre Heracles y Cerbero, por ejemplo que el héroe tebano lo sometió estrangulándolo, sin hacer uso de armas. También señala que Éaco era quien cuidaba del perro.

Las referencias a Cerbero en los textos en prosa ofrecen múltiples particularidades, principalmente por la diversa naturaleza de los géneros a los que se adscriben. El rasgo más destacable que presentan es cierto distanciamiento con la figura mítica del perro del Hades. En los textos historiográficos se observa un intento de racionalización del mito de Cerbero y Heracles que la tradición posterior tendrá en cuenta como explicación verosímil de lo sucedido. Pausanias, por ejemplo, da testimonio del pasaje de Hecateo, en que afirma que Cerbero era una serpiente. El historiador Acusilao no aporta ninguna visión racionalista y utiliza como fuente a Hesíodo para referir información de Cerbero. Por su parte, Helánico reinterpreta los mitos desde una concepción pseudo-racional, despojándolos de lo fantástico. Para él, Cerbero es el perro de un rey que los pretendientes de su hija deben dominar para estar con ella. Herodoro se centra en dos detalles del mito de Cerbero que le parecen interesantes desde un punto de vista racional. En primer lugar sitúa geográficamente una de las bocas del Hades, aquella por donde Heracles trajo al mítico perro y, en segundo lugar, señala que el acónito brotó de la bilis de Cerbero. Es posible que la relación entre Cerbero y la planta del acónito refleje alguna versión del mito en la que se indicaría que Heracles se valió de otros recursos, más allá de su fuerza y de sus armas, para dominar a Cerbero, probablemente una planta con propiedades calmantes o narcóticas como el acónito. Jenofonte también menciona a Cer-

bera incidentalmente, cuando dice que fue por Heraclea por donde Heracles descendió en busca del perro. La sutil diferencia con el texto de Herodoto es reseñable, dado que los dos hablan del mismo lugar: mientras este dice que por allí Heracles trajo al perro, e incluso alude al acónito como evidencia de ello; Jenofonte afirma que por la gruta “dicen” que el héroe descendió al Hades para buscar al perro, lo que muestra un distanciamiento del mito transmitido.

El orador Isócrates menciona la captura de Cerbero como uno de tantos trabajos realizados por Heracles que no supuso ningún tipo de beneficio a los griegos. Este enfoque es novedoso, ya que pone en cuestionamiento al mito, no en su aspecto inverosímil, sino por su inutilidad, a diferencia de los trabajos de Teseo.

Finalmente, el filósofo Platón cita a Cerbero, al que destaca por su carácter híbrido que combina diferentes seres en uno, como punto de comparación para plasmar el carácter monstruoso e híbrido del hombre injusto. Esto es posible gracias a un distanciamiento de la figura mítica de Cerbero, lo que permite verlo como una creación antigua, carente de credibilidad, pero con gran valor simbólico.

En el presente trabajo hemos estudiado los textos de las épocas arcaica y clásica que mencionaban a Cerbero con el fin de observar la evolución de esta figura y la adquisición de diferentes rasgos en su carácter y en su aspecto, hasta que llegó a convertirse en el perro de tres cabezas encargado de custodiar el Hades y que tan célebre será en Roma y en la tradición occidental. Hemos tratado de analizar la manera en que cada género presenta esta figura según sus motivaciones y objetivos: la narración heroica en el caso de Homero, la exposición pormenorizada de las diferentes genealogías de dioses en Hesíodo, la celebración a través del elogio de los portentos de Heracles en la lírica, los antecedentes de la locura del héroe que se pone en escena en la tragedia, los rasgos monstruosos que permiten identificar a Cerbero con un enemigo político como Cleón en la comedia o los rasgos fantásticos para los que los primeros historiadores buscan una explicación racional, o su asociación con un territorio o una planta de carácter real y no mítico. Asistimos por tanto a un proceso en que Cerbero se convierte de un ser monstruoso considerado real en una figura de la que se elimina lo fantástico y que se emplea con valor simbólico para ilustrar la ferocidad de algún personaje, como hace la comedia o Platón.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackermann, Ch.-Gisler, J. R. (eds.) (1981-97). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München.
- Aken, A. (1967). *Enciclopedia de la mitología: dioses y héroes de las mitologías griega, romana y germánica*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Barlow, Sh. A. (1996). *Euripides. Heracles*. Warminster, England: Aris & Phillips.
- Bond, G. W. (1981). *Euripides. Heracles*. Oxford: Oxford University Press.
- Bowra, C. M. (1961). *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Brillante, C. (1990). Myth and history: the historical interpretation of myth. En L. Edmunds (ed.), *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, 1990, pp. 91–140.
- Brommer, F. (1953). *Herakles: die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Böhlau: Münster-Köln.
- Burkert, W. (2005). *Cultos místéricos antiguos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Davies, M. (1991). *Sophocles. Trachiniae*. Oxford: Oxford University Press.
- De Marco, V. (1952). *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*. Rome: Bretschneider.
- Del Corno, D. (1985). *Aristofane. Le Rane*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Diels, H. Kranz, W. (1971). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols., Berlin, 1903.
- Dover, K. (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press
- Edmunds, L. (1987). The Aristophanic Cleon's 'Disturbance' of Athens. En *The American Journal of Philology* 108, pp. 233-263.
- Eitrem, S. (1921). Kerberos, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 11.1, Stuttgart, pp. 271-284.
- Fowler, R. L. (2000). *Early Greek Mythography*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García López, J. (1993). *Aristófanes. Las ranas*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia
- Gil Fernández, L. (1995). *Los Caballeros de Aristófanes*. Análisis literario. En *Cuadernos de filología clásica*, estudios griegos e indoeuropeos 5, pp. 9-28.
- Heubeck, A. et al. (1988). *A commentary on Homer's Odyssey*, II. Oxford: Oxford University Press.
- Hofmann, A., Wasson, R. G. y Ruck, C. A. P. (1980). *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México: F.C.E.
- Immisch, O. (1890-1894). Kerberos. En W. H. Roschen (ed.), *Ausführliches Lexikon der*

Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica.

- griechischen und römischen Mythologie* 2.1, Leipzig, pp. 1119-1135.
- Jacoby, F. (1923-1958). *Die Fragmente der griechischen Historiker*, I, II A, IIB, IIIA, IIIB, IIIC, Berlin-Leiden.
- Jebb, R. C. (1955). *The Trachiniae of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1965). *Sophocles. The Plays and fragments. Part 2. The Oedipus Coloneus*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Kamerbeek, J. C. (1970). *The plays of Sophocles: commentaries. Part 2. The Trachiniae*. Leiden: Brill.
- (1984). *The plays of Sophocles: commentaries. Part 7. The Oedipus Coloneus*. Leiden: Brill.
- Kassel, R. Austin, C. (eds.). (1983). *Poetae Comici Graeci*, I-VIII, Berolini-Novii Eboraci.
- Kerényi, C. (1977). *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*. New York: Schocken Books.
- Kirk, G. S. (1990). *The Iliad: a commentary, II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lambertz, M. (1973). Die Mythologie der Albaner. En H. W. Haussig (ed.), *Wörterbuch der Mythologie*, Stuttgart, I, 2, pp. 455-509.
- Lincoln, B. (1979). The Hellhound, *JIES* 7, pp. 273-285 (= *Death, war, and sacrifice: studies in ideology and practice*, Chicago, 1991, 96-106.).
- Lucas de Dios, J. M. (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Maehler, H. (2004). *Bacchylides: a Selection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, S. D. (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.
- Page, D.L. (1942). *Select Papyri III*. Londres.
- (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press.
- Pearson, A. C. (1917). *The fragments of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez Adrados, F. (1978). Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro. En *Emerita* 46, pp. 251-300.
- Rohde, E. (1973). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Madrid: Gredos. (trad. esp. abreviada de: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen, 1890, 1898, 1925).
- Rosen, R. M. (1987). Hipponax Fr. 48 Dg. and the Eleusinian Kykeon. En *AJPh* 108, pp. 416-426.
- Segura Munguía, S. (2009). *Historia de las plantas en el mundo antiguo*. Madrid-Bilbao:

- Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sommerstein (1981). *The Comedies of Aristophanes. Knights*. Warminster: Aris & Phillips.
- (1985). *The Comedies of Aristophanes. Peace*. Warminster: Aris & Phillips.
- (1996). *The Comedies of Aristophanes. Frogs*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sutton, D. F. (1974). A handlist of Satyr plays. En *Harvard Studies in Classical Philology* 78, pp. 107-143.
- Thiry, H. (1972). La diffusion du mythe de Cerbère (ca. 540-400). En *Živa Antika* 22, pp. 21-72.
- (1974). Homero y el perro del Hades. En *Emerita* 42, pp. 103-108.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, vol 1: B. Snell-R. Kannicht (1986); vol. 3: S. Radt (1986); vol. 4, S. Radt (1977); vols. 5.1-5.2: R. Kannicht (2004).
- Valencic, I. (1994). Has the Mystery of the Eleusinian Mysteries been solved?. En *Yearbook for Ethnomedicine and the Study of Consciousness* 3, pp. 325-336.
- Villarubia Medina, A. (1992). Estudio literario del ditirambo 2 de Píndaro (fr. 70b Snell-Maehler). En *Habis* 23, pp. 15-28.
- Walser, G. (1999). Kerberos. En *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart, pp. 439-440.
- Webster, P., Perrine, D. M. y Ruck, C. A. P. (2000). Mixing the Kykeon. En *Eleusis: Journal of Psychoactive Plants and Compounds*, New Series 4, pp. 55-86.
- West, M. L. (1966). *Hesiod: Theogony*. Oxford: Oxford University Press.
- (1997). *The east face of Helicon: west Asiatic elements in Greek poetry and myth*. New York: Oxford University Press.
- (2007). *Indo-European poetry and myth*. New York: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. (1932). *Der Glaube der Hellenen*. Berlín: Weidmann.
- Willcock, M. M. (1978). *Iliad: books I-XII*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Woodford, S. y Spier, J. (1981-97). Kerberos. En *LIMC* 6.1, Zürich-München, pp. 24-32.

LA VRBS Y EL ESPACIO DEL IMPERIO EN MARCIAL Y JUVENAL

Rosario Cortés Tovar
Universidad de Salamanca
rocor@usal.es

Resumen

El espacio de la *Vrbs* es el escenario de las obras de Marcial y Juvenal: de la vida en ella sacan inspiración. Marcial nos describe Roma de tal manera que de su mano podemos recorrerla. A Juvenal, en cambio, le interesa más el paisaje humano y moral que el físico. Pero la *Vrbs* es también la cosmópolis en la que se reúnen viajeros e inmigrantes procedentes de todas partes. La movilidad entre el centro y la periferia se da en ambas direcciones y así aparece representada en los dos autores; pero, mientras Marcial ve ventajas en el Imperio porque en todo su espacio se difunden sus libros y su fama inmortal, para Juvenal, el espacio imperial es casi siempre fuente de ansiedad y corrupción, porque de él vienen los inmigrantes que desplazan socialmente a los romanos y el lujo que los corrompe.

Palabras clave: espacio - Roma - Imperio - epigrama - sátira.

Abstract

The space of the *Vrbs* provides the scenario of the works of Martial and Juvenal: the life they observed there served as inspiration. Martial describes Rome in such a way that we can walk through its streets. Juvenal, in contrast, is more interested in the human and moral landscape than in the physical one. But the *Vrbs* is also the cosmopolis, the meeting place of travellers and immigrants from all over. The mobility between the hub and the periphery works in both directions, and is represented thus in these two authors. Whereas Martial sees advantages in the Empire because his books and everlasting fame are disseminated throughout it, for Juvenal the imperial space is almost always a source of anxiety and corruption, because he sees it as the source of immigrants who come to socially displace Romans, as well as the source of the luxury that corrupts them.

Keywords: space - Rome - Empire - epigram - satire.

En un artículo sobre la “visión del otro griego” en Marcial y Juvenal (Cortés Tovar, 2013) hemos llegado a la conclusión de que sus visiones de los griegos son diferentes porque, mientras el epigramista adopta el punto de vista de ciudadano de un imperio multicultural, el satírico ataca a los griegos desde su estrecho y rancio nacionalismo romano.

El texto de Juvenal contra los griegos (3.58-125) ha sido considerado paradigmático de la tendencia nacionalista y xenófoba de la poesía satírica (Knight, 2004: 50-80), una especie de *locus classicus* (Serwin-White, 1970: 71), que se constituye en paradigma e inspira los discursos xenófobos del nacionalismo moderno (Shumate 2006: 32). En el ataque helenofóbico de Umbricio (personaje al que el satírico le presta la voz en la mayor parte de la sátira tercera) aparece de forma muy clara el punto de vista de su *romanitas* concebida como encarnada por los valores romanos exclusivos de los nacidos en Roma o Italia. Dirige su invectiva contra los griegos a los ciudadanos romanos, *Quirites* (60), y la justifica con el argumento de que todos ellos, los nacidos bajo el aire del Aventino (84-85) se ven ahora desplazados por los griegos en su propia ciudad. Como ha señalado Shumate (2006: 19-21) Juvenal construye el “nosotros” (los romanos) negativamente, como diferente de los “otros” y ofrece una visión de la *romanitas* muy estrecha y cerrada sobre sí misma, cuando el ancho mundo real del Imperio era cada vez más romano. Así lo entendió Marcial, que desde el principio de su obra pone de manifiesto que para él la *romanitas* tiene una dimensión imperial (Cizek, 1989: 367)¹, de manera que la presencia en su obra de la helenofobia, y de la xenofobia en general, es menor y más matizada que la que encontramos en Juvenal.

La diferencia de puntos de vista entre ambos poetas en su visión de los griegos nos ha llevado a plantearnos la cuestión más amplia de cómo perciben e incorporan a sus obras los espacios de la *Vrbs* y el Imperio.

La inspiración de la literatura satírica en el espacio urbano y el predominio de la ciudad como escenario de los personajes y vicios que el satírico critica, no son cuestionables ni en las *Sátiras* de Juvenal ni en los *Epigramas* de Marcial.

¹ Marcial es un ejemplo claro de doble identidad, puesto que también se siente hispano (Cortés Tovar, 2013: 330-31). En su caso podemos ver cómo persisten las identidades locales en el marco de la identidad romana imperial más potente y multiétnica (Dench, 2010: 273-76).

Nos proponemos estudiar en este trabajo las semejanzas y diferencias en la forma de abordar estos dos autores la representación de la *Vrbs* como espacio principal de sus obras y también la mayor o menor presencia en ellas del mundo dominado por Roma.

Sobre la *Vrbs* y la geografía del Imperio en los *Epigramas* de Marcial se han publicado numerosos trabajos². Menos atención le ha prestado la crítica a la presencia del espacio en la obra de Juvenal³, sobre todo al del Imperio, debido quizás a que su etnocentrismo y xenofobia llevaban a dar por sentado que sus intereses estaban centrados en Roma y su corrupción. Pero, como vamos a ver, Juvenal es tan consciente de que Roma es la capital de un imperio multicultural como Marcial y se refiere en varias ocasiones a su extensión y fronteras. Otra cosa es que comparta las perspectivas del epigramista y se refiera al espacio imperial con el mismo propósito y uso poético que él, pues no debemos olvidar que, aunque unidos en su vertiente satírica, epigrama y sátira son dos géneros distintos.

Sin más preámbulos pasamos a ver en primer lugar cómo aparece representada la *Vrbs* en Marcial.

Las calles y plazas de Roma, sus tabernas, teatros, termas y otros edificios públicos tienen una presencia aplastante en la obra de Marcial. Con él podemos recorrer la Roma de los Flavios, pues nos da numerosos itinerarios y detalles topográficos, aunque sus necesidades expresivas lo alejen de la precisión que a veces se ha buscado en su representación de la *Vrbs*. El espacio de la ciudad es el telón de fondo primordial de sus epigramas, incluso en los libros escritos fuera de Roma: 3 en el *Forum Cornelli* y 12 en BÍlbilis. Su descripción aparece asociada, sobre todo, a tres temas muy presentes en su obra: la actividad constructora y urbanística de los Flavios, que encontramos en los epigramas laudatorios; las relaciones de clientela, que obligan a los *clientes* a recorrer las calles en su ronda diaria por las mansiones de los *patroni*, y los espacios en los

² Pailler (1981); Kardos (2001 y 2001^a) y Rimell (2008) por citar solo algunos.

³ Tenemos una excepción notable en la reciente publicación de la tesis de Umurhan (2011), en la que se estudian las relaciones entre el centro y la periferia en la obra de Juvenal y las negativas consecuencias éticas y sociales de la expansión territorial sobre las instituciones romanas. Su limitación a los libros I, II y V y su perspectiva, en parte diferente de la nuestra, dejan espacio a nuestra aportación.

que se difunden sus libros, así como los itinerarios que estos siguen para llegar a sus destinatarios.

En la representación de los monumentos construidos por Domiciano, como ha señalado Marie-José Kardos (2001a: 202-206), predomina la hipérbole laudatoria sobre la descripción precisa de los monumentos y de su emplazamiento. Su significación ideológica y la intención del poeta se ponen por encima de la representación realista. Así en 8.65, dedicado a celebrar la victoria militar de Domiciano sobre los sármatas en el 93, el epigramista alaba el templo de la *Fortuna (Redux)* y la *Porta Triumphalis*, pero no los localiza en el plano de la ciudad. Tampoco describe la *Domus Flauia* en el Palatino ni el *Templum Gentis Flauiae*, porque le interesa más elevar su magnificencia a cotas divinas que presentarlos con precisión⁴.

Más interés tiene para la representación del espacio urbano el 7.61, en el que le da las gracias a Domiciano por haber ensanchado las calles y despejado las aceras de tenderetes y puestos de venta, que las hacían intransitables, y obligaban a los transeúntes a caminar por el lodo del centro de las calles. Las referencias a esta y otras deficiencias urbanísticas de Roma son muy numerosas en los *Epigramas*, que en esto coinciden bastante con la descripción de Juvenal 3.239-267.

Marcial se queja del esfuerzo que supone para los clientes desplazarse por las calles de Roma hasta las casas de sus *patroni*. Se ven obligados a hacer largos recorridos sorteando todo tipo de obstáculos, de manera que llegan a sus destinos siempre con la toga empapada de sudor, como vemos en los casos de Título (8.44,4-8), Juvenal (12.18,1-6) y el propio Marcial (7.73,7), que, además, manifiesta su contrariedad porque, después de hacer el camino desde su casa en el Quirinal hasta la de Paulo en el Esquilino y de haber superado la cuesta de la abarrotada Subura, no lo encuentra en casa (5.22). Lo mismo le pasa cuando va a ver a Máximo, sobre el que nunca sabe en cuál de sus mansiones se encontrará (7.73). Esta circunstancia le permite describir los privilegiados lugares en los que vivían los ricos en lo alto de las colinas (Esquilino, Aventino, el Celio etc.) desde donde podían ver los mejores monumentos de la ciudad e incluso,

⁴ Del Anfiteatro Flavio hablaremos más abajo. El programa de construcción de monumentos fastuosos respondía a la necesidad de dar una imagen plausible de la ciudad que gobernaba el mundo (Edwards y Woolf, 2003: 4).

más allá de ella un panorama completo de sus alrededores (4.64). El contraste con lo que sufre el pobre cliente para llegar hasta ellos le presta un significado de crítica social a estas descripciones⁵.

A un tono más ligero recurre para representar los posibles paseos que supone desde el *Forum Cornelli* podría elegir su amigo Canio Rufo tras abandonar la *schola poetarum* (3.20). Más satírico y burlesco es el tono de 2.14, en el que un tal Selio recorre, con la intención de conseguir una invitación a cenar, los lugares del Campo de Marte frecuentados por los ricos: el pórtico de Europa, los Septa, el templo de Isis, el monumento a Pompeyo, los baños de Fortunato y Fausto y los de Lupo y Grilo.

También nos paseamos por Roma con los lectores que son invitados a buscar sus libros en las librerías (1.2,5-8 y 1.117,8-13) y con los propios libros, cuando son enviados a hacer la *salutatio* en representación de su autor (1.70 y 108)⁶ o cuando se los envía a sus dedicatarios y amigos (5.5 y 6 y 10.20).

Roma y sus lugares de diversión y encuentro aparecen como inspiradores de su poesía y como escenarios de difusión de la misma: al *gymnasium*, *thermae* y *stadium* (3.68,2-3), donde se exhiben desnudos los cuerpos masculinos que inspiran los versos licenciosos del poeta, podemos sumarle *bibliothecae*, *theatra*, *conuictus*, (12.*epist.*,10-12), *conuiuia*, *forum*, *aedes*, *compita*, *porticus*, *tabernae* (7.97,11-12)⁷. Los lectores que acogen con entusiasmo sus epigramas los difunden por toda Roma (5.16,1-3; 6.60; 6.64,25⁸; 9.97,2); pero también es cono-

⁵ Kardos (2001), estudia los epigramas 5.20 y 5.22, en los que se presentan dos recorridos opuestos por Roma, con la intención de subrayar las diferencias sociales: los lugares de ocio de los *patroni* en el Campo de Marte (5.20) frente al esforzado recorrido de Marcial hasta el Esquilino (5.22).

⁶ Esta es una forma ingeniosa más de mostrar su disconformidad con la *salutatio*, porque le quita tiempo para escribir y perjudica a sus numerosos lectores de Roma y de todo su imperio: v. 11.14.

⁷ Curioso es el 7.51, en el que Marcial manda a uno que no quiere comprar sus libros a la entrada del templo de *Mars Ultor*, donde se los recitará *Aucto*, que se los sabe de memoria.

⁸ Estamos de acuerdo con la propuesta de Fabbrini (2002) de leer *urbe* en vez de *orbe*, porque, en efecto, la ciudad sería el ámbito más adecuado para la difusión de la poesía difamatoria; pero queremos añadir un argumento más. Dos epigramas referidos a la fama del poeta preceden muy de cerca al 6.64: el 6.60 y el 6.61 que Grewing (1997: 384) considera una serie: en el primero Marcial se refiere al éxito de sus libros en Roma y en el segundo a la posible fama de *Pompulo toto... in orbe*. Los dos poemas se contraponen porque mientras los de Marcial despiertan diversas emociones en sus lectores (3), los de Pompulo, sobrados en *ars*, carecen de *genium* (10). En el 6.60 Marcial está más próximo a sus lectores y puede percibir el efecto que causan en ellos sus poemas; sin duda también querría ver estigmatizado a su detractor en el espacio en el que era conocido, Roma.

cido en Italia (3.95) y en la Galia Narbonense (7.88), a donde los lleva Arcano cuando viaja a la provincia para hacerse cargo de su magistratura anual (8.72)⁹.

Ahora bien, más allá de Roma, Italia y la provincia más cercana, los libros de Marcial viajan a todas partes y son conocidos en todo el mundo:

*Hic est quem legis ille, quem requiris,
toto notus in orbe Martialis
argutis epigrammaton libellis:* (1.1,1-3)

(Este que estás leyendo, al que buscas, es el famoso
Marcial conocido en todo el mundo
por sus ingeniosos libros de epigramas)¹⁰

Son numerosos los epigramas que celebran la fama universal del poeta: 5.13,3-4, 8.61,3-5; 10.9,3-4 etc. La favorece la movilidad de los pueblos en la geografía del ancho mundo romano. Los romanos llevan sus libros como compañeros de viaje (1.2,1-2) incluso a las fronteras, donde los lee el rudo centurión *in Geticis ad Martia signa pruinis* o en Britannia (11.3,1-5). También los extranjeros se los procuran para llevarlos en su equipaje de vuelta a sus lugares de origen: *secum plurimus hospes/ ad patrias sedes carmina nostra feret* (8.3,7-8); de manera que, cuando los visitan los romanos, pueden presumir de haber leído al epigramista (9.84,5-6).

El propio Marcial contribuye a la difusión de sus libros enviándoselos como regalo a Marcelino (7.80) y a Cecilio Segundo (7.84) que se encuentran en las tierras sarmáticas ya sometidas. No puede ser casual que estos dos epigramas se encuentren en el libro, en el que más celebra Marcial los triunfos de Domiciano sobre los catos, los dacios y los sármatas (7.5; 7.7). Con ellos el emperador había consolidado el dominio romano sobre el *orbis*, y, con el, la fama del epigramista y la de todos aquellos a los que él nombra (5.60; 7.17). No en vano

⁹ El propio epigramista le envía su libro como regalo a un amigo suyo a Tolosa, también en la Galia Narbonense (9.99).

¹⁰ Citamos los textos de Marcial por la segunda edición de Lindsay (1929). Las traducciones son nuestras.

Marcial le llama *terrarum dominus* (7.5,5) y *summe mundi rector et parens orbis* (7.7,5). El espacio universal del Imperio garantizaba la inmortalidad de su obra. Como muy bien señala Victoria Rimell (2008: 184) Marcial realiza en vida el sueño de inmortalidad de Ovidio al final de *Metamorfosis*: ser leído en todas las tierras sometidas al poder de Roma¹¹.

De modo que, si bien la *Vrbs* es el escenario de sus epigramas, estos se difunden por el mundo entero, al que Roma ha llevado su lengua y sus costumbres. Además para Marcial, la ciudad soberana ha atraído a viajeros e inmigrantes de los todos los pueblos dominados, de manera que el Imperio multicultural se encuentra bien representado en la cosmópolis en que Roma se ha convertido¹². Esta estrecha comunicación entre los dos espacios se encuentra muy bien representada en los primeros epigramas del *Liber Spectaculorum*.

En el 1 el poeta invita a los demás pueblos -egipcios, asirios, jonios y carios- a que dejen de alabar sus propios monumentos -las Pirámides, Babilonia, el templo de Diana en Éfeso, el altar de Apolo en Delos y el Mausoleo- para rendirse ante el Anfiteatro del César:

*Omnis Caesareo cedit labor amphitheatro,
unum pro cunctis fama loquetur opus* (1,7-8)

(Todas las obras se retiran ante el anfiteatro del César,
la fama hablará solo de este por todas las demás).

El Coliseo sobrepasa a las demás maravillas del mundo igual que el poder de Roma se ha impuesto sobre el de las naciones sometidas. El anfiteatro simbo-

¹¹ Marcial reúne para referirse a su fama inmortal las imágenes del *Monumentum* de Hor. C. 3.30, y la del mundo dominado por Roma utilizada por Ov. *Met.* 15, 287-288 en 8.3,5-8: *et cum rupta situ Messalae saxa iacebunt/ altaque cum Licini marmora pulvis erunt,/ me tamen ora legent et secum plurimus hospes/ ad patrias sedes carmina nostra feret.* ("y cuando las piedras de Mesala yazgan rotas en su emplazamiento y cuando los grandiosos mármoles de Licinio sean polvo, a mí, sin embargo, me seguirán leyendo de viva voz y una multitud de forasteros llevarán consigo nuestros poemas a sus lugares de origen").

¹² Sobre la capacidad de Roma para tender puentes entre contrastes extremos dentro de sus extensos territorios y crear instituciones universales, capaces de trascender los límites de las comunidades locales, v. Bang (2010).

liza el poder universal de Roma y en sus gradas se reúnen espectadores llegados de los lugares más remotos del orbe. Marcial los describe en 3, con sus diferencias de origen, costumbres y lenguas, que subraya con el propósito de preparar el final del poema, en el que todos forman un conjunto unitario al aclamar al emperador en latín como el “verdadero padre de la patria”:

*Quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar,
ex qua spectator non sit in urbe tua?
venit ab Orpheo cultor Rhodopeius Haemo,
... venit et epoto Sarmata pastus equo,
et qui prima bibit deprensi flumina Nili,
et quem supremae Tethyos unda ferit;
festinavit Arabs, festinavere Sabaei,
et Cilices nimbis hic maduere suis.
crinibus in nodum tortis venere Sicambri,
atque aliter tortis crinibus Aethiopes.
vox diversa sonat populorum, tum tamen una est,
cum verus patriae diceris esse pater.*

(¿Qué pueblo está tan alejado, cuál es tan bárbaro, César,
que no tenga un espectador procedente de él en tu ciudad?
Vino desde el Hemo de Orfeo el agricultor rodopeo,
vino también el sármata alimentado con sangre de caballo
y el que bebe las primeras aguas del Nilo ya descubierto
y el que sufre el azote del oleaje de la Tetis más lejana;
llegó presuroso el árabe, presurosos los sabeos,
Y los cilicios se empaparon aquí con sus propias lluvias.
con sus cabellos retorcidos en un nudo vinieron los sicambrios
Y con los cabellos retorcidos de otro modo los etíopes.
Suenan diversas las lenguas de estos pueblos, pero solo es una
cuando dicen que tú eres el verdadero padre de la patria)

Como señala Fitzgerald (2007: 40) aquí se erosiona la distinción entre romano y extranjero: el poema extiende el concepto de Roma, ciudad y también metrópolis de un imperio, que es sinópticamente representado en el Coliseo por

la gente de todo el mundo que acude a él. El final tiene implicaciones claras de extensión de la *romanitas* a todo el espacio imperial, aunque no desaparezcan las diferencias y las fronteras¹³.

La dimensión imperial de Roma aparece también en otros epigramas: en 7.11 leemos que las aclamaciones, que Domiciano recibe cuando se presenta victorioso en el anfiteatro, se escuchan en el Rin y en el territorio de los sármatas vencidos, una hipérbole al servicio de la misma ideología que acabamos de ver y que pervive, incluso después de que Marcial hubiera abandonado la *adulatio* a Domiciano (7.72): en 12.8, Roma, *terrarum dea gentiumque*, exhorta a los pueblos sometidos (partos, seres, tracios, saurómatas, getas y britanos) a visitarla para conocer a Trajano.

La presencia de estos pueblos en la *Vrbs* se encuentra asimismo en poemas de una temática completamente diferente en su intención a los que acabamos de comentar: así sin salir de Roma Celia, una muchacha romana, puede disfrutar de los favores sexuales de partos, germanos, dacios, cilicios, capadocios, egipcios, indios, judíos circuncisos y sármatas (7.30). Gentes procedentes de todos los rincones del imperio acuden a Roma, de manera que en cenas y banquetes se comentan las noticias internacionales: en 9.35, un charlatán habla de los planes de los partos, las tropas del Rin y de Sarmacia, las órdenes dadas por el caudillo dacio y las inundaciones del Nilo.

Ahora bien, no solo el mundo sojuzgado está presente en la capital del imperio, sino que, como hemos dicho antes, Roma también ha sido capaz de proyectarse internacionalmente y se encuentra en todos esos lugares, gracias a la expansión de su lengua y su cultura: Claudia Rufina, descendiente de los cerúleos britanos, podría ser considerada romana o ateniense por su finura (11.53); y Marcela, la protectora del poeta en Hispania, tiene un gusto tan exquisito que, en su compañía, Marcial puede seguir disfrutando de Roma en BÍlbilis: *Romam tu mihi sola facis* (12.21,26); y en 10.13 afirma que con Manio se encontraría en Roma lo mismo en las auríferas riberas del Jalón, que en las tiendas gétulas o las chozas escitas.

La movilidad es una de las características del Imperio romano y en Marcial

¹³ De hecho en ambos poemas Marcial señala las diferencias entre los romanos de la *Vrbs* y los extranjeros: *barbara* (*Memphis*) abre el 1 y también en el v. 1 de 3 aparece *gens... barbara*.

la encontramos representada en todas las direcciones. Cuando, ante las dificultades o incertidumbres de su vida en Roma, el poeta se marcha al *Forum Cornelii* y después a su BÍlbilis natal, sus libros viajan a la *Vrbs* en vez de seguir el camino habitual desde allí al resto del Imperio (12.2,5-6). Se ha señalado la influencia en el epigramista de la poesía ovidiana del exilio (Fitzgerald, 2007: 140; Rimell. 2008: 185-88), pero la mayor parte de sus libros siguen el camino contrario a los de Ovidio y, cuando lo hacen desde sus lugares de “exilio” (voluntario), están seguros de ser bien acogidos en Roma: el 3 es un libro “galo”, pero de la *Gallia togata* (3.1,2) y el 12 no es un libro *hispanicus* (*epist.*,25-26) ni será llamado *advena* en Roma, porque tiene muchos hermanos romanos: *Non tamen hospes eris nec potes advena dici,/ cuius habet fratres tot domus alta Remi* (“Sin embargo no serás un huésped ni podrán llamarte extranjero a ti, de quien la elevada casa de Remo tiene tantos hermanos”, 12.2,5-6. El espacio diferente en el que estos epigramas fueron escritos se desdibuja porque Marcial es un *romanus* en cualquier lugar del imperio en que se encuentre¹⁴.

Pasemos ahora a examinar la presencia de la *Vrbs* y el espacio del Imperio en las *Sátiras* de Juvenal.

También en esta obra el escenario casi absoluto es Roma, sus calles, las mansiones de los ricos, salas de recitaciones, termas, etc. El espectáculo de la subversión de los valores tradicionales, morales y sociales, que el satírico contempla en las calles de una *iniqua urbs*, es el resorte que lo empuja a escribir sátira (1.30-32). Pocas veces saca Juvenal la crítica satírica del espacio urbano: en la sátira 10 amplía su perspectiva para abarcar al mundo entero (*Omnibus in terris, quae sunt a Gadibus usque/ Auroram et Gangen, pauci dinoscere possunt/ uera bona atque illis multum diuersa, remota/ erroris nebula* (1-4) (En todas las tierras que hay desde Cádiz hasta la Aurora y el Ganges, pocos son capaces de apartar la niebla del error y distinguir entre los bienes verdaderos y sus opuestos); y en la 15 nos lleva a Egipto para denunciar la práctica inhumana del canibalismo.

Ahora bien, la Roma de Juvenal es diferente de la de Marcial en dos aspectos importantes: en primer lugar el satírico no nos ofrece los itinerarios seguidos

¹⁴ Un comentario interesante de la epístola introductoria del libro XII nos ofrece Wolf (2003: 219-220).

por sus libros en la *Vrbs* que nos ofrecía el epigramista, entre otras cosas, porque, mientras el epigrama es *sermo* y texto¹⁵ y Marcial se refiere constantemente a libros y lectores, la sátira de Juvenal, aunque se distancie de Horacio en su programa (Cortés Tovar, 2007: 37-38), sigue siendo *sermo* y el satírico se dirige a sus auditores, no a sus lectores¹⁶; y en segundo lugar porque la celebración de los grandes edificios públicos y de las mejoras urbanísticas de los Flavios no cabe en la sátira, género que carece de la vertiente laudatoria del epigrama.

Frente a Marcial, en Juvenal únicamente encontramos algunas referencias breves y poco precisas al recorrido de los clientes en el cumplimiento de sus *officia* matinales: tras la espórtula, el *cliens* acompaña a su *patronus* al foro y a los tribunales, en el Foro de Augusto con su estatua de Apolo jurisconsulto y la columnata del templo de Marte (1.127-131); asimismo Trebio lamenta haber subido la cuesta del Esquilino tantas veces bajo la lluvia (5.76-79) para ser después invitado a una cena discriminatoria e injusta. Es evidente que a Juvenal le interesan más los actores, los clientes que se encuentran en la cola de la espórtula (1.95-126) que las calles por las que hacen su ronda. El espacio de la ciudad que él representa es más un espacio moral y social que físico. En él encuentra los vicios y la subversión del orden social romano que su sátira denuncia: avaricia, culto al dinero, falta de *decorum* de la nobleza romana, sexualidad viciosa, etc.

Ahora bien, desde el principio el satírico no hace recaer la culpa del abandono de los *mores maiorum* solo en los romanos, porque Roma cuenta ahora con una población variopinta, venida sobre todo del Este del Imperio, que también ha contribuido a ella. En la sátira primera ya aparecen como una amenaza para los romanos: los inmigrantes los superan en riqueza y los desplazan socialmente (1.24-29; 101-109); ni siquiera las estatuas de los generales romanos en el pórtico del templo de *Mars Vltor* se han librado de la presencia entre ellas de un egipcio y “arabarca” (1.129-131).

Este modo de representar el espacio imperial en la *Vrbs* aparece muchas veces

¹⁵ El epigrama tiene sus raíces en la escritura, aunque incluya interlocutores y diálogo (Fowler, 1995: 205). De hecho Marcial raramente se refiere a su *auditor*: la presencia de este en 12.*epist.*, 9-10 es una excepción.

¹⁶ Por eso ahora la crítica pone énfasis en el carácter de “performance” de las *Sátiras* de Juvenal: Jones (2007: 133-144) y Keane (2003 y 2006: 13-41).

muchas veces a lo largo de su obra: a Roma llegan con sus costumbres, religiones e influencia corruptora egipcios, sirofenicios, capadocios, griegos y judíos, que se convierten en objetos de su crítica (Isaac, 2004: 340-397).

De todas formas, enseguida encontramos expresada en la sátira segunda la idea de que las malas influencias en el imperio tienen doble dirección, porque, una vez que Roma ha adoptado las costumbres extranjeras, las devuelve a sus lugares de origen corregidas y aumentadas: los nobles romanos *pathici*, que se han atrevido a excluir a las mujeres del culto de la *Bona Dea* convirtiéndolo en orgías inspiradas en religiones extranjeras¹⁷, contaminan no solo a la plebe romana, sino que hasta un joven armenio llegado a Roma como rehén lleva de vuelta a su patria las malas costumbres sexuales adquiridas en Roma (164-170).

En la 9 el movimiento volverá a cambiar de dirección y serán los *pathici* los que acudan de nuevo a Roma desde todas partes:

*ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus
stantibus et saluis his collibus; undique ad illos
conuenient et carpentis et nauibus omnes
qui digito scalpunt uno caput* (130-33)

(No te inquietes, nunca te faltará un amigo afeminado, mientras sigan en pie y a salvo estas colinas; de todas partes acudirán a ellas, en carros y barcos, todos los que se rascan la cabeza con un solo dedo).

Por eso al satírico en la 2 le dan ganas de irse más allá del Océano y de los saurómatas (1-2); es decir, desea escapar del territorio del Imperio, al que en esta sátira sí se refiere explícitamente en los lugares liminares del poema, al principio y al final (169-170).

El deseo de huir de Roma lo realiza en la sátira tercera Umbricio -*cedamus patria*, 29-, un amigo de Juvenal en el que este delega la mayor parte del discurso satírico, no sin mantener una cierta distancia irónica con respecto a él (Cortés

¹⁷ Las de los *Baptae* en honor de la diosa tracia Cotito (2.91-92) y las de los sacerdotes castrados de la diosa frigia Cibele (2.109-116).

Tovar, 2007: 51-57), pues, aunque se va para no soportar a una Roma convertida en griega, su destino es Cumas, verdadera *urbs graeca*, ya que fue la primera colonia griega en Italia. El escenario elegido para la despedida entre los dos amigos y para la invectiva de Umbricio contra la *Vrbs* es muy significativo. La acción se desarrolla junto a la puerta Capena, la salida sur de la ciudad por la *Via Appia*, donde se encuentra el bosque en el que Numa, inspirado por la ninfa Egeria y las Camenas, llevó a cabo la reforma de la religión romana. El lugar, símbolo de la Roma primitiva e incontaminada, está ahora tomado por los inmigrantes judíos; y las grutas del valle de Egeria han sido violadas por el lujo: no las cierra la hierba y la toba del país, sino lujoso mármol de importación. La presencia de los judíos y el lujo prefigura las causas principales de la partida de Umbricio: la carestía de la vida y la exclusión social que sufre por culpa de los inmigrantes griegos.

En contradicción consigo mismo Umbricio propone como lugares ideales para vivir las pequeñas ciudades de Etruria y el Lacio, a las que no han llegado los extranjeros ni el culto al dinero, y en las que no hay que temer los derrumbamientos e incendios tan frecuentes en las *insulae* habitadas por los pobres clientes. Aparece aquí un espacio en la Italia rural ajeno a las consecuencias negativas de la movilidad de la población en el Imperio. Roma, en cambio, ha sido tomada por los griegos hasta el punto de provocar un sentimiento de exilio en Umbricio dentro de su propia ciudad¹⁸, sentimiento que extiende a todos los romanos de su condición, cuya única salida habría sido abandonar Roma: *agmine facto/ debuerant olim tenues migrasse Quirites* (162-63) (Hace tiempo que los Quirites humildes deberían haber emigrado en batallón).

Mayor presencia tiene el Imperio en la sátira cuarta. En ella el satírico nos cuenta paródicamente un *consilium principis*, convocado para decidir cómo cocinar un inmenso rodaballo, que le han regalado al emperador. Así presenta el satírico a Domiciano al principio de su relato:

¹⁸ Los mismos que tomaron Troya se han adueñado ahora de Roma: *iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes! [...] Hic alta Sicyone ast hic Amydone relicta, / hic Andro, ille Samo, hic Trallibus aut Alabandis/ Esquilias dictumque petunt a uimine collem* (3. 62-71) (Ya hace tiempo que el sirio Orontes baja a desembocar al Tíber. Uno ha dejado atrás la alta Sición, otro Amidón, este otro Andros, aquel Samos, este otro Trales o Alabanda y se encaminan a las Esquilias y a la colina que toma su nombre del mimbre). Un interesante comentario de la sátira, como expresión del sentimiento de un exiliado puede leerse en Edwards (1996: 125-129).

*Cum iam semianimum laceraret Flavius orbem
ultimus et caluo seruiret Roma Neroni,* (37-38)

(Cuando desgarraba el mundo ya medio muerto el último Flavio
y Roma era esclava de un Nerón calvo,)

Frente al Domiciano de Marcial que con sus campañas en las fronteras del Norte del Imperio garantizó la paz en el mundo y lo rigió como un padre (*parens orbis*, 7.7,5), el de Juvenal se dedica a “desgarrarlo”, como un nuevo Nerón. Domiciano es un tirano ante el que tiembla todo el mundo: el pescador que solo le regala su presa por miedo (45-59), los senadores desairados (64) y los miembros de su consejo que acuden a su convocatoria aterrorizados (72-75), como si se hubieran sublevado los chatos y los sicambrios (145-149), cuando en realidad se les llama a tratar una cuestión trivial. De todas formas, los consejeros cínicamente devuelven el consejo a su terreno convirtiéndolo en un *consilium belli* y deciden tratar al pez como el *omen* de una victoria futura del emperador sobre un rey extranjero y, para no mancillar su *admirabile spatium* (39) troceándolo, proponen que se fabrique una fuente que lo abarque enteramente. Tomada esta decisión, el emperador los despide y se supone que él solo se comerá el rodaballo despedazando su *spatiosum... orbem* (132) con el mismo trato que le da al *orbis* sobre el que domina.

Juvenal no solo no alaba las campañas de Domiciano, sino que le da la vuelta a la visión que Marcial nos daba de la relación de los Flavios con Roma. Si Tito al construir el Coliseo en el lugar antes ocupado por la *domus aurea* de Nerón le había devuelto Roma al pueblo y a sí misma (*Spect.* 2,11-12), para Juvenal, bajo Domiciano, Roma con sus nobles en cabeza (4.150-154) ha vuelto de nuevo a la esclavitud. De modo que la visión positiva de Marcial de Domiciano, en Roma y en las fronteras, aparece aquí invertida por completo.

No es esta la única sátira en la que encontramos referencias a las fronteras del Imperio: en 2.159-162 el satírico evoca las conquistas de Agrícola en Bretaña y en 14.196 se refiere a las sublevaciones que se produjeron bajo Adriano en Bretaña y Mauritania. Pero el espacio imperial se encuentra representado en la obra de Juvenal, sobre todo, por la presencia en la *Vrbs* de las gentes venidas de fuera y por el lujo importado.

En el centro de la sexta el satírico culpa de la degeneración de las mujeres

romanas al lujo. La humildad de sus fortunas y el trabajo duro con la rueca protegió su castidad en un tiempo en el que aún Roma no era la capital del mundo y tenía que defenderse de la amenaza de Aníbal; pero con el Imperio todo ha cambiado:

*nunc patimur longae pacis mala, saeuior armis
luxuria incubuit uictumque ulciscitur orbem.
nullum crimen abest facinusque libidinis ex quo
paupertas Romana perit. hinc fluxit ad istos
et Sybaris colles, hinc et Rhodos et Miletos
atque coronatum et petulans madidumque Tarentum.
prima peregrinos obscena pecunia mores
intulit, et turpi fregerunt saecula luxu
diuitiae molles.* (292-299)

(Ahora sufrimos los males de una larga paz, el lujo, más cruel que las armas, se nos ha echado encima y venga al mundo sometido por nosotros. No nos falta ningún crimen ni pecado sexual desde que la pobreza romana desapareció. Desde entonces, a estas colinas ha venido a desembocar Síbaris, desde entonces también Rodas y Mileto, y Tarento, con sus guirnaldas, descarado y borracho. El primero en traernos costumbres extranjeras fue el sucio dinero y las blandas riquezas quebraron nuestra historia con su lujo desvergonzado.)

Con él desembocó en Roma la lujuria, el gusto por las riquezas y las costumbres que trajeron las ciudades más licenciosas del mundo antiguo: Síbaris, Mileto y Tarento. De esta forma se ha vengado el mundo sometido de su vencedora.

Los romanos han saqueado las provincias de obras de arte (3.217-218, 8.105-107) hasta el extremo de que ya poco pueden sacar de ellas (8.108-124); pero aún recurren a sus recursos para llenar sus mesas (*instruit ergo focum prouincia*, 5.97; 8.117-18) y sus mercados de objetos preciosos, que compra la mujer derrochadora (6.155-56) o usa la adúltera coqueta (6.465-66); e incluso los abogados, si quieren tener éxito: *purpura uendit/ causidicum, uendunt amethyistina* (7.135-136). Los suntuosos materiales de construcción, que han sustituido a la toba del país, también llegan de fuera (3.257; 14.86-91) y les sirven a los ricos

para hacer ostentación de sus riquezas: los padres prefieren gastar en mármol importado antes que en la educación de sus hijos (7.182), a los que ellos mismos empujan a la ambición, que los llevará por dinero a enrolarse en oficios peligrosos como el ejército (14.193-198) o el comercio marítimo. Los comerciantes insaciables se aventuran hasta llegar incluso al estrecho de Gibraltar y al Océano (14.256-283), en cuyas aguas nadan las tortugas de las que sale el carey para las camas de moda entre los descendientes de los troyanos (11.93-95; 6.80). Estos y otros objetos de lujo descritos por el satírico en contraposición a la humildad del mobiliario y la vajilla de los antiguos romanos (11.117-129) nos remiten una y otra vez a la presencia corruptora del Imperio presente en su capital¹⁹.

Como en Marcial, también aparecen representados los territorios sometidos por los romanos en las noticias internacionales que difunde en Roma la mujer entrometida y cotilla: sabe y transmite lo que ocurre en las fronteras del Este y el Norte del Imperio: *nouit quid toto fiat in orbe/ quid Seres, quid Traces agant* (6.403-404) (sabe lo que ocurre en todo el mundo, lo que se traen entre manos los Seres y los tracios); y da también noticias sobre todos los fenómenos y catástrofes naturales (407-411).

Pero donde encontramos un mayor número de extranjeros llegados a Roma desde diversos lugares del imperio es en el catálogo de religiones y sectas extranjeras, cuyos sacerdotes convierten en víctimas de sus patrañas a las supersticiosas matronas romanas. A lo largo de casi cien versos (6.508-590) vemos desfilar dioses egipcios, arúspices de Armenia y Comagene, astrólogos caldeos, fanáticos judíos y de otras religiones que medran en Roma y constituyen uno de los peores vicios importados del Este. El satírico se muestra obsesionado con la influencia corruptora de todo lo que procede de allí. En cambio no le parece que las provincias occidentales hayan aportado a la *Vrbs* costumbres dañinas. Para Juvenal solo las bailarinas gaditanas, que amenizaban los banquetes de los ricos y que aparecen condenadas con saña en 11.161-176, constituyen una influencia negativa procedente del Occidente del Imperio.

¹⁹ Umurhan (2011: 32-72) además de señalar la fluidez de los movimientos entre Roma y la periferia, subraya su posición geográfica central en el Imperio, que le da capacidad para saquearlo de recursos.

Por lo demás, se refiere a la *Gallia* siempre positivamente por haber implantado y desarrollado allí los estudios de elocuencia y por haberlos extendido a *Britannia* e incluso a Tule, dice el satírico en 15.110-112 exagerando. Incluso llega a mencionar a un maestro de retórica galo que enseña en Roma (7.212-213); y les aconseja a los *causidici*, que no ganan para vivir en la *Vrbs*, que emigren a la Galia o a África (7.147-148). Puede percibirse cierta ironía en las referencias del satírico a estas provincias como centros de oratoria, pero no por eso deja Juvenal de reconocer que galos y africanos supieron aceptar y sacar provecho de los efectos civilizadores de la colonización romana, lo que en definitiva supone reconocer, en parte, los efectos beneficiosos del Imperio.

En otros pasajes encontramos a las provincias occidentales representadas como encarnación de una reserva espiritual y moral, que ha quedado al margen de la corrupción generalizada del mundo romano. En 2.159-163 leemos:

... ..arma quidem ultra
litora Iuvernæ promouimus et modo captas
Orcadas ac minima contentos nocte Britannos,
sed quæ nunc populi fiunt uictoris in urbe
non faciunt illi quos uicimus.

(Es cierto que hemos llevado las armas más allá de las costas de Juverna y de las Órcadas recién conquistadas y de los Britanos, que se conforman con una noche muy corta; pero lo que ahora se hace en la capital del pueblo vencedor no lo hacen aquellos a quienes vencimos.)

Los *Britanni* recién conquistados no han caído en el vicio de la pasividad sexual que practican sus vencedores. Y en la sátira octava el satírico le aconseja a un joven noble que, cuando llegue a gobernador de una provincia, respete especialmente a la “hirsuta Hispania”, a la Galia, y a África, el granero de Italia, porque estas, frente a los afeminados orientales, siempre pueden recurrir a las armas (112-124).

Vemos, pues, que Juvenal no manifiesta un desprecio general por el Imperio ni lo considera en todo momento la perdición de Roma. De hecho, en contraposición a los degenerados nobles de su tiempo, ensalza a los héroes romanos del pasado, que con su valor fueron los artífices de la expansión imperial. Así,

los héroes que Anquises le presenta a Eneas en Verg. *Aen.* 6.841-846, como responsables del futuro glorioso de Roma, se encuentran también en Juvenal 2.153-158. Frente a ellos, ahora no son sus descendientes los que defienden las fronteras del imperio sino soldados salidos de la plebe (8.1-38 y 167-170). Vemos, pues, que su posición con respecto al Imperio no deja de mostrar ambigüedades.

Por último comentaremos brevemente las sátiras que no tienen a Roma como escenario absoluto. Como hemos dicho antes, el satírico inicia la 10 abarcando con su mirada todas las tierras desde Cádiz al Ganges, pero esta apertura del espacio está en realidad determinada por el nuevo carácter de su sátira que, desde una posición ético-filosófica, pretende alcanzar un rango universal; de manera que el *orbis* imperial no está aquí en cuanto tal, sino como un simple soporte en el que situar a los personajes del pasado (Demóstenes, Aníbal, Alejandro, Jerjes, 133-187) que ilustran su tesis de que las plegarias de los hombres son las causantes de su desgracia. Paradójicamente solo el espacio de la *Vrbs*, presente en los ejemplos romanos del principio, tiene interés para nuestro propósito, especialmente la descripción de la pompa *circensis* de la introducción (36-46).

En la mayoría de las sátiras de Juvenal²⁰ encontramos referencias críticas al circo y a los juegos, por los que los romanos sentían pasión (3.223, 6.87, 11.52-53, 9.144). Censura la falta de *decorum* de las mujeres y los nobles que actúan en ellos (1.22-23; 2.143-148; 8.199-210) o en los espectáculos de mimo (8.185-188), bien fuera bajo la influencia corruptora de Nerón o por imposición de Domiciano (4.99-101); pero es en la 10 donde señala la causa de que los romanos de su tiempo no piensen más que los juegos:

.....*Iam pridem, ex quo suffragia nulli
uendimus, effudit curas; nam qui dabat olim
imperium, fascēs, legiones, omnia, nunc se
continet atque duas tantum res anxius optat,
panem et circenses.*(77-81)

²⁰ Únicamente en la 5, 12, 13, 15 y 16 no encontramos referencia al circo o a los espectáculos en general.

(Hace ya tiempo, desde que no le vendemos los votos a nadie, el pueblo se ha deshecho de preocupaciones; pues el que en otro tiempo otorgaba el mando, las fasces, las legiones, todo, ahora se aguanta y solo desea con ansia dos cosas, pan y juegos de circo.)

Para Juvenal los juegos tienen un significado político diametralmente opuesto al que hemos visto antes en Marcial. La participación del *populus* en la *res publica* ha sido sustituida por el circo y en su espacio ya no se escenifica la glorificación del poder imperial de Roma, sino su degradación política y moral. El circo tiene capacidad para que toda Roma se reúna en él, pero los símbolos que en él recuerdan al pasado solo señalan su decadencia: el pretor preside los juegos *similis triumpho* y el público, cuando su equipo pierde responde con la tristeza que en el pasado reservaba para recibir las noticias de una derrota (11.193-201).

En cuanto a la 15 el escenario es Egipto, porque la diversidad de sus creencias religiosas y el fanatismo intolerante son la causa del episodio de canibalismo que denuncia el satírico. No podemos detenernos a comentar el relato épico-paródico (33-92) de la reyerta entre los de Téntira y Ombos, que termina con el salvaje festín de carne humana cruda que se dan los últimos con el cuerpo de uno de sus enemigos. Solo queremos señalar que el ataque del satírico contra los egipcios cambia de perspectiva con el cambio de escenario. La xenofobia contra ellos en sátiras anteriores estaba motivada por la presencia amenazadora de los egipcios en Roma; ahora la xenofobia sigue presente pero el satírico la enmarca en la condena general que como satírico distanciado y racional hace de la *feritas* desde la perspectiva de un defensor de la *humanitas*²¹. Una vez más el espacio imperial solo sirve aquí para darle una perspectiva universal a la censura, pero de nuevo el peor de los ejemplos de *inhumanitas* se encuentra en el Este.

Para terminar nos parece que podemos decir a modo de conclusión que en lo que se refiere al espacio de la *Vrbs* y el Imperio en las obras de Marcial y Juvenal las diferencias entre los dos poetas están determinadas en gran medida por las

²¹ Muy interesante es el capítulo que Súmame (2006:129-144) le dedica a esta sátira. En él le atribuye a una actitud colonialista las ideas de civilización adoptadas aquí por el satírico.

funciones de los géneros que cultivan, que sitúan a los poetas en perspectivas muy diferentes: mientras la función lúdica predominante en el epigrama permite una actitud más abierta y positiva, la función moral de la sátira requiere una posición del satírico más negativa, la que ocupa un censor rabiosamente conservador. Marcial tiene mayor capacidad para ver el espacio urbano en sí, tanto con sus ventajas a las que alaba como con sus inconvenientes, que señala para apoyar en ellos su crítica social. En cuanto al espacio del Imperio, aprecia positivamente sobre todo las grandes posibilidades de avance cultural que propiciaba la movilidad e intercambios entre centro y periferia. Juvenal, en cambio, más que el espacio ve el paisaje humano y moral que lo puebla y, aunque no deja de referirse a las fronteras y al ancho espacio del Imperio, para él la *Vrbs*, que lo absorbe todo, es también el lugar en el que podemos contemplar el Imperio representado por la multitud variopinta de inmigrantes y por el lujo importado que han llegado a Roma desde el Este para su desgracia. La movilidad para él es absolutamente negativa. Solo aprecia el Imperio como prueba de la *uirtus* de los romanos que lo conquistaron en el pasado, mientras que en el territorio imperial del presente, solo encuentra, que se salven de su condena, algunos aspectos moralmente positivos en las provincias occidentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Bang, P. F. (2010). Imperial Eucumene and Polyethnicity. En Barchiesi, A. & Scheidel, W (eds.). *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford: Oxford, pp. 671-682.
- Cizek, E. (1989). L'image de l'autre et les mentalités romaines de la fin au IV siècle de notre ère. En *Latomus* XXVIII (1), pp. 360-371.
- Cortés Tovar, R. (2007). *Juvenal. Sátiras*. Edición bilingüe con Introducción y notas. Madrid: Cátedra LU.
- Cortés Tovar, R. (2013). Marcial y los griegos: una "visión del otro" diferente se la de Juvenal. En *Emerita* LXXXI (2), pp. 311-336.
- Dench, E. (2010). Roman Identity. En Barchiesi, A. & Scheidel, W. (eds.). *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford: Oxford, pp. 266-276.
- Edwards, C. (1996). *Writing Rome. Textual approaches to the City*, Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.

- Edwards, C. & Woolf, G. (2003). *Cosmopolis: Rome as World City*. En Edwards, C. & Woolf, G. (eds.). *Rome the Cosmopolis*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-20.
- Fabbrini, D. (2002). *Mart. VI 64, 25 toto orbe o tota urbe?* Considerazioni sul'ambito di destinazione della poesia diffamatoria, *Maia* LIV (2), pp. 543-556.
- Fitzgerald, W. (2007). *Martial. The World of the Epigram*, Chicago; London: University of Chicago Press.
- Grewing, F. (1997). *Martial, Buch VI: Ein Kommentar*, London: Duckworth.
- Isaac, B. (2004). *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Jones, F. (2007). *Juvenal and the Satiric Genre*. London: Duckworth.
- Kardos, M.-J. (2001). La *Vrbs* de Martial. Recherches topographiques et littéraires autour des Epigrammes V, 20 et V, 22. En *Latomus* LX (1), pp. 387-413.
- Kardos, M.-J. (2001a). La *Vrbs* dans le Épigrammes de Martial: poésie et réalité. En *Revue des Études Latines* LXXIX, pp.201-214.
- Keane, C. C. (2003). Theatre, Spectacle and the Satirist Juvenal. En *Phoenix* LVII, 257-275.
- Keane, C. (2006). *Figuring Genre in Roman Satire*. Oxford: Oxford University Press.
- Knight, Ch. A. (2004). *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindsay, W. M. (1929²). *M. Val. Martialis Epigrammata, recognovit brevique adnotatione critica instruxit*. Oxford Classical Texts: Oxford Clarendon Press.
- Pailler, J. M. (1981). Martial et l'espace urbain. En *Pallas* XXVIII, pp. 79-87.
- Rimell, V. (2008). *Martial's Rome: empire and the ideology of epigram*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sherwin-White, A. N. (1970). *Racial Prejudice in Imperial Rome*. Cambridge: at the University Press.
- Shumate, N. (2006). *Nation, Empire, Decline. Studies in Rhetorical Continuity from the Romans to the Modern Era*. London: Duckword
- Umurhan, O. S. (2011). *Spacial Representations in Juvenal's Satires: Rome and the Satirist*. Ann Arbor, Michigan: Proquest.

PREVERBIOS Y COSMOLOGÍA. FORMAS COMPUESTAS DE *KRÍNO* EN ANAXÁGORAS

María Guadalupe Erro

Universidad Nacional de Córdoba
guadaerro@yahoo.com.ar

Resumen

El sistema constituido a partir de la composición del verbo *κρίνω* con una variedad de preverbios en los fragmentos de Anaxágoras se presenta como un complejo de eventos ordenados que reproduce en el plano léxico la diversidad procedente de un elemento común, una conexión entre forma y contenido que insiste a su manera en la organización de las cosas a partir de una masa originaria indiferenciada.

El análisis de tales compuestos en determinados contextos permite observar sus diferencias, precisar su sentido como procesos de configuración del mundo y apreciar lo significativo del recurso.

Palabras clave: preverbios – composición – *κρίνω* – Anaxágoras.

Abstract

The system formed from the composition of the verb *krino* with a variety of preverbs in Anaxagora's fragments is presented as a complex of organized events that reproduces on the lexical level the diversity that comes from a common element: a connection between form and content that on its own way insists upon the organization of things from an initial undefined mass.

The analysis of such compounds in particular contexts leads to the observation of their differences, the specification of their sense as world-configuring processes and the appreciation of the significance of the device.

Keywords: preverbs – composition – *κρίνω* – Anaxagoras.

En el variado horizonte que la filosofía griega temprana ofrece a la investigación, la mayoría de los estudios especializados suele concentrarse en el análisis de las distintas doctrinas y su valor en el desarrollo de la historia del pensamiento. En ese sentido, este trabajo plantea otra perspectiva; nos interesa detenernos más bien en comentarios de tipo lingüístico, especialmente relacionados

con las categorías de tiempo y aspecto, sus procedimientos morfológicos, sintácticos y léxicos, en tanto claves de lectura que permiten comprender mejor estos textos, examinar aspectos problemáticos en la interpretación de ciertos pasajes y evaluar las traducciones que se han propuesto.

Comentaremos en esta oportunidad algunos fragmentos de Anaxágoras en los que se aprecia una serie de procesos en la organización del cosmos una vez que el *noûs* ha puesto en movimiento la masa originaria. La serie en cuestión es el sistema de κρίνω, un complejo de eventos constituido a partir de la composición de este verbo con una variedad de preverbios, un procedimiento particularmente significativo, puesto que no solo señala diferentes procesos constitutivos en esta cosmogonía, sino que los representa y fundamenta en el plano léxico como una diversidad ordenada a partir de una misma cosa. Partiendo del significado de ese elemento común que es la base léxica, intentaremos precisar el sentido de los compuestos teniendo en cuenta las características que aporta cada preverbo. Propondremos una traducción y mencionaremos también algunas otras versiones españolas para observar cómo resuelven determinados problemas textuales¹.

En el marco de la tradición jonia, Anaxágoras plantea el principio material de todas las cosas sobre la base de los postulados parmenídeos de que nada se origina de la nada y que ninguna cosa puede dejar de ser. El devenir se explica entonces como resultado de una diversidad de mezclas, separación y redistribución de todas las cosas, que existen desde siempre; y puesto que nada puede provenir de algo que no sea de sí mismo ni quedar aislado en estado puro, en cada cosa habrá siempre una porción –por pequeña que fuere– de todas las demás, dada la infinita divisibilidad de la materia. Junto con las cosas, Anaxágoras concibe al *noûs* como lo único completamente distinto, lo más puro, igual a sí mismo y no mezclado con nada, aunque presente en los seres animados. Este elemento límite, que se gobierna a sí mismo y lo conoce todo, es responsable del movimiento y el cambio de la gran mezcla originaria a partir de un impulso inicial de rotación que va separando y redistribuyendo los componentes de las cosas que constituyen el mundo. Ese estadio preliminar puede verse en el frag-

¹ Trabajaremos con las ediciones de C. Eggers Lan (1979), A. Bernabé (2006) y R. Cornavaca (2011). Para el texto griego seguimos la edición de Diels-Kranz.

mento B1, donde se describe la mezcla primordial de todas las cosas:

[B1] Simplicio, *in Ph.* 155, 26-30: ὁμοῦ χρήματα πάντα ἦν, ἄπειρα καὶ πλῆθος καὶ σμικρότητα· καὶ γὰρ τὸ σμικρὸν ἄπειρον ἦν. καὶ πάντων ὁμοῦ ἔόντων οὐδὲν ἔνδηλον ἦν ὑπὸ σμικρότητος· πάντα γὰρ ἀήρ τε καὶ αἰθὴρ κατεῖχεν, ἀνφότερα ἄπειρα ἔόντα.

(Juntas estaban todas las cosas, ilimitadas tanto en cantidad como en pequeñez, pues también lo pequeño era ilimitado. Y estando juntas todas las cosas, nada era manifiesto a causa de su pequeñez. Pues a todas las sujetaban el aire y el éter, siendo ilimitados ambos.)

En la situación inicial, la imposibilidad de que algo pueda manifestarse aparece ligada al hecho de que todas las cosas están juntas, sin límites que permitan distinguirlas. El empleo del imperfecto, el pasado extensivo, contribuye a la descripción de esa instancia anterior a la separación como una continuidad indeterminada, un estado de cosas indiferenciadas a partir del cual se produce la redistribución de ingredientes en diferentes proporciones, de suerte que cada cosa se distingue de las demás aunque todas tengan siempre una parte de todas.

Una vez que se inicia el movimiento, la masa primigenia se ve afectada por cambios que dan lugar a los fenómenos del mundo natural. En ese sentido, puede observarse en el texto una diversidad de procesos que despliegan y describen la manera en que esa mezcla primordial absolutamente homogénea responde al movimiento iniciado por el *noús*. Los términos que Anaxágoras emplea para referirse a tales cambios son en su mayoría compuestos sobre la base del verbo *κρίνω*, especialmente participios, pero también infinitivos y formas finitas, incluso algunos deverbativos. Desde el punto de vista del significado, *κρίνω* (“separar”, “distinguir”, “elegir”, “decidir”, “juzgar”) señala eventos que implican discernimiento o distinción, aspectos que se ponen de relieve al deslindar los diferentes procesos que tienen lugar con el movimiento (Curd, 2007: 9ss.). La formación de verbos prefijados es un fenómeno muy antiguo en la lengua griega; en Homero se puede observar un estadio en que el ensamblaje de ambos componentes no se ha implantado completamente (*tmesis*). El preverbio afecta la semántica de la base léxica; le aporta detalles que limitan espa-

cial o temporalmente la acción², pero en este caso el recurso tiene una función adicional, porque reproduce de alguna manera en la forma de la expresión el contenido de lo que se está exponiendo. En la selección de κρίνω y sus compuestos se puede ver en cierto modo una diversidad constituida a partir de una misma cosa. El procedimiento se vuelve especialmente significativo, porque la forma de la expresión se corresponde con el contenido al manifestar en sí misma una diversidad de combinaciones posibles sobre una base común.

Se destaca al mismo tiempo la forma pasiva en esta serie de eventos, dado que los ingredientes no se separan por sí solos sino en virtud de la rotación iniciada por el *noús*. En cuanto a la traducción, optaremos por la construcción con ‘se’, no solo porque la pasiva participial sea menos frecuente en nuestra lengua sino por la variedad de funciones sintácticas y semánticas que el clítico reúne³, entre las cuales se destaca la capacidad de absorber argumentos o roles temáticos (especialmente la desagentivación), lo cual permite prescindir del agente en los casos en que no se lo explicita. Precisamente, al darse tales procesos en el movimiento, por la fuerza de la rotación, en ciertos contextos no queda claramente asignado –acaso deliberadamente– el rol del agente. Por otra parte, el ‘se’ puede funcionar como una marca de aspectualidad cuando se trata de eventos complejos en los que se distinguen fases, para lo cual el español cuenta también con las perífrasis verbales, estructuras fijas que pueden analizarse como la suma del significado de sus componentes y sirven para precisar determinados detalles.

En el complejo de eventos que constituye el sistema de κρίνω encontramos las siguientes formas verbales: ἀποκρίνεσθαι (separarse), διακρίνεσθαι (dividirse), προσκρίνεσθαι (agruparse) y συγκρίνεσθαι (combinarse), que se registran a lo largo de los fragmentos y ofrecen una importante variedad de contextos para establecer su sentido y describir su comportamiento.

En lo que concierne a frecuencia, es ἀποκρίνεσθαι el que aparece más a menu-

² Cfr. Crespo – Conti – Maquieira (2003: 158); Adrados (1992: 446).

³ Acerca de las funciones y valores del “se” en español, cfr. Molina Redondo, J. (1976), *Usos de “se”*; *cuestiones sintácticas y léxicas*, Sociedad General Española de Librería, Madrid; Aubrit, J. (2003), *La sintaxis de la forma “se” del español*, Tesis, Universidad Nacional de Córdoba; Icyer, F. (2010), *Los diferentes usos del clítico “se”*, Norderstedt: Grin; Kemmer, S. (1993), *The Middle Voice*, Amsterdam: John Benjamins; Gómez Torrego, L. (1992): *Valores gramaticales de “se”*, Madrid: Arco Libros; Mendikoetxea, A. (1999): “Construcciones con se: medias, pasivas e impersonales”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.

do. La mayoría de los comentaristas acuerda en atribuirle el sentido de separación, aunque explicitan que se trata de “formación por separación”⁴, un detalle en el cual incide especialmente la composición. En efecto, el preverbio *ἀπο-* le aporta al significado fundamental una limitación espacial y temporal que parece indicar separación a partir de la masa originaria, un proceso que se extiende indefinidamente y en el que todo seguirá teniendo parte de todo (puesto que ninguno de los ingredientes puede existir separadamente ni quedar aislado en estado puro) pero que implica el punto de partida en la configuración del cosmos.

Entre las numerosas apariciones de las que disponemos⁵, está el comienzo del fragmento B4b⁶, un pasaje que describe el estado primordial que vimos ya en B1, cuando todas las cosas están juntas y nada se distingue. *Ἀποκρίνεσθαι* aparece aquí como parte de una construcción temporal que sitúa la descripción en esa instancia anterior a la separación y conviene considerar en detalle:

[B4b] Simplicio, *in Ph.* 34.20-27: πρὶν δὲ ἀποκριθῆναι [ταῦτα] πάντων ὁμοῦ ἔόντων οὐδὲ χροῖ ἔνδηλος ἦν οὐδεμία· ἀπεκόλυε γὰρ ἢ σύμμειξις ἀπάντων χρημάτων, τοῦ τε διεροῦ καὶ τοῦ ξηροῦ καὶ τοῦ θερμοῦ καὶ τοῦ ψυχροῦ καὶ τοῦ λαμπροῦ καὶ τοῦ ζοφεροῦ καὶ γῆς πολλῆς ἐνεούσης καὶ σπερμάτων ἀείρων πλήθος οὐδὲν ἑοικότων ἀλλήλοις, οὐδὲ γὰρ τῶν ἄλλων οὐδὲν ἔοικε τὸ ἕτερον τῷ ἑτέρῳ. τούτων δὲ οὕτως ἔχόντων ἐν τῷ σύμπαντι χρῆ δοκεῖν ἐνεῖναι πάντα χρήματα.

(Antes de separarse, estando todas las cosas juntas, ningún color era manifiesto, pues lo impedía la mezcla de todas las cosas; de lo húmedo y lo seco, de lo frío y lo caliente, lo sombrío y lo brillante, de la mucha tierra que allí había y de las semillas, ilimitadas en cantidad, en nada semejantes unas a otras. En efecto, ninguna de las demás (semillas) se parece una a la otra. Siendo así estas cosas, hay que pensar que en el todo están todas las cosas.)

⁴ Este significado se vincula con la acepción médico-biológica. Cfr. LSJ, s. v.; Lanza (1966: 195).

⁵ El término se registra en B2, B4a, B4b, B6, B7, B12, B13 y B14.

⁶ B4 suele dividirse en dos segmentos, como vemos en la edición de Sider. Lanza los considera juntos (también Bernabé, Cornavaca y Eggers Lan) aunque aclara en el comentario que podrían ser dos o incluso tres pasajes pertenecientes a la primera parte del libro de Anaxágoras.

En principio hay que mencionar el problema textual que se plantea a partir de la sugerencia de Sider según la cual ταῦτα, en la primera línea, sería un agregado de Simplicio referido a χρήματα (del fragmento B1, que ha citado antes). De considerarse esta propuesta, no habría un sujeto explícito para ἀποκριθῆναι; se podría decir que son las cosas (πάντων ὁμοῦ ἑόντων), o bien la mezcla, pero también podría tratarse de un infinitivo usado impersonalmente, algo frecuente en Anaxágoras, especialmente con los compuestos de κρίνω, según apunta Sider⁷.

La construcción de πρίν con infinitivo expresa la relación de anterioridad en su forma más abstracta. No tenemos tiempo en el infinitivo, pero sí aspecto en el aoristo, con lo cual la eventual duración de la separación (en tanto proceso que se extiende indefinidamente) no cuenta. El infinitivo aoristo resulta aquí la forma aspectual más neutra o despojada para representar ese evento como acción pura y simple⁸. Ἀποκριθῆναι señala de este modo el límite de la situación primordial, que es la que interesa describir, caracterizada al igual que en B1 por la sucesión de imperfectos que insisten en la continuidad, la indeterminación, la uniformidad. Al mismo tiempo, el hecho de que sea una forma no personal desliga el evento de la instancia subjetiva; de allí que hayamos decidido mantener el infinitivo en nuestra traducción, a diferencia de las versiones españolas consultadas, donde se ha optado por formas finitas:

Ahora bien, antes de que se separaran estas cosas, cuando todas estaban juntas... (A. Bernabé, 2006)

Ahora bien, antes de que se separaran, cuando todas las cosas estaban juntas... (C. Eggers Lan, 1979)

Antes de que se formaran por separación estas cosas, estando todas en el mismo lugar... (R. Cornavaca, 2011)

⁷ Otros pasajes mencionados en este sentido son B4a, 12; B6, 5; B12, 22; B13, 3; B17, 3. Cfr. Sider (2005: 143).

⁸ Cfr. Meillet (1908: 167ss.), Chantraine (1981: 183); Ruipérez (1954: 70); Duhoux (2000: 142).

Además del detalle del verbo conjugado, Bernabé y Cornavaca aceptan el *ταῦτα* en cuestión; en la versión de Eggers Lan, aunque ese sujeto no se explicita, la inflexión lo liga naturalmente con *πάντων*. Otras traducciones nominalizan el infinitivo (así Sider y Curd, por ejemplo). Es cierto que en nuestra versión también se podría interpretar que son todas las cosas que están juntas las que luego van a separarse, pero el infinitivo parece más adecuado, menos determinante, porque, al tiempo que conserva la forma del original, no anula la posibilidad de entenderlo en más de un sentido, exponiendo el problema textual que aquí se plantea. En definitiva, el texto de B4b nos sitúa antes de la separación para describir esa fase preliminar, marcada (al igual que en B1) por una sucesión de imperfectos que despliegan las características de la mezcla primigenia en tanto situación previa al momento de la separación demarcada por el aoristo, que oficia claramente de instancia liminar.

Otro ejemplo importante es el que se encuentra en B13, donde *ἀποκρίνεσθαι* aparece en imperfecto por única vez (los restantes casos son formas de presente, especialmente participios). Este contexto es particularmente provechoso, porque allí concurren diversas formas verbales, entre ellas tres ejemplos de otro de nuestros compuestos, *διακρίνεσθαι* (dividirse)⁹, que aparentemente refiere la separación de mezclas temporarias en sus ingredientes constitutivos, y se podría traducir como “disociarse” o “dividirse”¹⁰. B13 muestra una situación totalmente diferente a la de B4b: el momento subsiguiente, que nos sitúa del otro lado de ese límite señalado por *ἀποκριθῆναι*:

[B13] Simp. *in Ph.* 300.27: καὶ ἐπεὶ ἤρξατο ὁ νοῦς κινεῖν, ἀπὸ τοῦ κινουμένου παντὸς ἀπεκρίνετο, καὶ ὅσον ἐκίνησεν ὁ νοῦς, πᾶν τοῦτο διεκρίθη: κινουμένων δὲ καὶ διακρινομένων ἢ περιχώρησις πολλῶι μᾶλλον ἐποίει διακρίνεσθαι.

(Y después que el *noûs* comenzó a mover, iba dándose la separación a partir de todo lo que se movía, y cuanto movió el *noûs*, todo esto se fue dividiendo. Moviéndose y dividiéndose las cosas, la rotación las hacía dividirse mucho más.)

⁹ *Διακρίνεσθαι* se registra también en B5, B12 y B17.

¹⁰ Cfr. LSJ, s. v.: *separate, decompose into elemental parts* (opuesto a *συγκρίνω*).

Tenemos aquí otra construcción temporal en el comienzo, pero esta vez se marca con precisión tanto el inicio del movimiento como su agente (ἐπεὶ ἤρξατο ὁ νοῦς κινεῖν) para describir el proceso cosmogónico mediante una diversidad temporal y aspectual que contrasta notablemente con la uniformidad de los eventos del estado anterior. En la edición de Cornavaca se menciona el juego de tiempos y aspectos que puede verse en este pasaje: los aoristos indican acciones puntuales frente a la continuidad de los imperfectos. No habría que descuidar los participios, que también señalan aspecto, aunque irían indudablemente en la misma línea de los imperfectos por tratarse del tema de presente. Veamos cómo se ha trasladado esa diversidad en las versiones castellanas:

Y después que el *noûs* comenzó a mover, se iba produciendo la separación a partir de todo lo que se movía, y a cuanto movió el *noûs*, todo esto se separó; y al moverse y separarse (las cosas), el movimiento giratorio hacía mucho mayor el separarse. (R. Cornavaca, 2011)

Y después de que el intelecto comenzó a mover, se separó de todo lo que había puesto en movimiento. Y cuanto había movido el intelecto, todo esto se dividió; y cuando las cosas se movieron y dividieron, la rotación hizo que se dividieran mucho más. (C. Eggers Lan, 1979)

Y después de que el Intelecto inició el movimiento, se iba separando de todo lo movido, y todo cuanto movió el Intelecto se separó; mientras las cosas se movían y se dividían, la rotación hacía que se separaran en mucha mayor medida. (A. Bernabé, 2006)

A primera vista diríamos que Cornavaca y Bernabé parecen reflejar más ajustadamente la variedad temporal y aspectual: ambos conservan los imperfectos, pero Bernabé mantiene el aspecto durativo de los dos últimos participios al resolverlos mediante una cláusula temporal, mientras que Cornavaca ubica el primero (κινουμένου) en simultáneo con relación al imperfecto, pero los dos restantes (κινουμένων δὲ καὶ διακρινουμένων) quedan neutralizados en cuanto al aspecto con el infinitivo español. La versión de Eggers Lan, por su parte, empareja demasiado los eventos al no hacer diferencia entre imperfectos y aoristos, pero además los tres participios presentes están conjugados y traducidos

como eventos puntuales (aoristos) o anteriores a los verbos principales (pluscuamperfectos), cuando la simultaneidad podría mantenerse. Sin embargo, esta es la única de las tres versiones que distingue claramente —aquí al menos¹¹— ἀποκρίνεσθαι y διακρίνεσθαι desde el punto de vista del significado, ya que Cornavaca los identifica traduciendo ambos por “separarse” mientras que Bernabé alterna. En su comentario de B13, Lanza sugiere que este fragmento puede servir precisamente para evitar la frecuente confusión de ambos verbos, y agrega que el imperfecto ἀπεκρίνετο señala el inicio de un proceso continuo, mientras que διεκρίθη es puntual porque indica la división de la mezcla originaria puesta en movimiento por el *noûs*. Es de destacar, a propósito, que el autor italiano distingue ambos compuestos en todos los casos, entendiendo ἀποκρίνεσθαι como “formarse por separación”, y διακρίνεσθαι como “dividirse”, pero además le presta atención a la diferencia de los eventos al señalar en ἀπεκρίνετο el inicio de un proceso continuo¹². Esta continuidad se contrapone a la puntualidad del aoristo διεκρίθη, si bien la noción de fase inicial que advierte Lanza no está precisamente en el imperfecto sino más bien en el preverbio ἀπο-, que señala en la mezcla originaria en movimiento el punto de partida en sentido espacial y temporal, destacado por el complemento (ἀπὸ τοῦ κινουμένου παντὸς) que lo acompaña.

El caso del aoristo διεκρίθη es un tanto más complejo, porque indica, efectivamente, un evento puntual, como apunta Lanza y como se advierte en las versiones españolas que hemos citado. Ahora bien, διακρίνεσθαι no parece referir —al menos no únicamente— la división de la mezcla primordial (en B17 alude claramente a otras mezclas), ni estrictamente la disociación de mezclas temporarias que propone Curd (este contexto de B13 lo pone en duda), sino que pareciera

¹¹ En los demás fragmentos, las traducciones de διακρίνομαι en general alternan entre “dividirse” y “separarse”, y en consecuencia se superponen y se confunden en más de una oportunidad con ἀποκρίνομαι.

¹² Se ha planteado en este fragmento un problema a partir de la interpretación del imperfecto ἀπεκρίνετο, ya como forma impersonal (en Lanza, Sider, Curd y en la versión de Cornavaca), ya como evento que tiene por sujeto al *noûs* (en DK y en las versiones de Bernabé y Eggers Lan), lo cual puede dar a entender que, si este se separa de las cosas en movimiento, es porque antes estaría mezclado de alguna manera con ellas (un detalle que entra en contradicción con la clara descripción de las primeras líneas de B12). Optamos aquí por la forma impersonal, que en este caso no es posible si no se recurre a una perífrasis con la idea verbal nominalizada.

tener un sentido más amplio, que el preverbio especialmente le confiere, el de la división o distinción en general, una acción sostenida que describe el evento en su transcurso, sin señalamiento de un comienzo ni un final: la diversificación en su más amplio sentido. Este detalle esclarece de algún modo la diferencia con ἀποκρίνεσθαι, pero también sirve para explicar el uso del aoristo en B13, porque en este caso es necesario determinar el inicio de ese proceso general de la división, que el preverbio de por sí no establece, como acabamos de ver, y entonces el aoristo adquiere un sentido inceptivo, que pone el acento en la fase inicial del proceso de διάκρισις (delimitando de la única forma posible un evento de tales características). Nuestra versión intenta reflejar esta singular complejidad mediante el uso de una perífrasis verbal que articula el aspecto puntual que supone el inicio de un proceso con la continuidad que le es inherente. En las otras versiones, con el indefinido español da la impresión de que ese evento fuera algo acotado o delimitado, cuando en realidad la división es un proceso que no admite un término, puesto que en todo siempre habrá una parte de todo.

Una vez iniciado el movimiento, la rotación produce mezclas temporarias que se combinan y se descomponen, lo que los hombres llaman erróneamente nacimiento y muerte. Esta crítica puntual respecto de lo adecuado del uso de los términos está en B17, donde concurren dos ejemplos de διακρίνεσθαι en oposición con otro compuesto, συμμίγεσθαι (mezclarse):

[B17] *Simp. in Ph.* 163.18: τὸ δὲ γίνεσθαι καὶ ἀπόλλυσθαι οὐκ ὀρθῶς νομίζουσιν οἱ Ἕλληνες· οὐδὲν γὰρ χρῆμα γίνεται οὐδὲ ἀπόλλυται, ἀλλ' ἀπὸ ἐόντων χρημάτων συμμίγεται τε καὶ διακρίνεται. καὶ οὕτως ἂν ὀρθῶς καλοῖεν τὸ τε γίνεσθαι συμμίγεσθαι καὶ τὸ ἀπόλλυσθαι διακρίνεσθαι.

(Los griegos no consideran correctamente el nacer y el perecer; pues ninguna cosa nace ni perece, sino que a partir de las cosas que existen se mezcla y se divide. Y así deberían llamar correctamente al nacer mezclarse y al perecer dividirse.)

Generación y destrucción no son procesos genuinos, pues nada puede llegar a ser ni dejar de ser en el universo de Anaxágoras, donde los ingredientes se condensan para formar compuestos transitorios que luego se disocian. Frente

a διακρίνεσθαι, que designa aquí la división o descomposición de estos artefactos naturales aparece συμμίγεσθαι (mezclarse)¹³, un compuesto similar a συγκρίνεσθαι (B4a), donde el preverbio señala la unión o combinación de los ingredientes hasta entonces separados o distintos. Cabe recordar, a propósito, la descripción del estado primordial en B4b mediante el sustantivo σύμμιξις, la mezcla originaria que impide toda manifestación, lo que fundamenta la afirmación de que en ambos momentos subsiste la mezcla (Cfr. B6: εἶναι καὶ νῦν πάντα ὁμοῦ), con la diferencia de que en el primer estadio nada se distingue, mientras que el momento posterior implica separación, manifestación, y especialmente distinción, rasgos en los que se vuelve significativa la carga temporal y aspectual que tienen las formas verbales en oposición al nombre. Si bien la idea verbal presente en σύμμιξις ha sugerido que en la masa originaria las partículas elementales están en constante flujo, Anaxágoras podría estar usando el término en un sentido concreto, a juzgar por ciertos empleos tempranos de este tipo de deverbativos, como observa Sider (2005: 103). Las otras apariciones del lexema (dos en B12: συμμεμειγμένα y συμμισγόμενα, y dos en B17: συμμίγεται y συμμίγεσθαι) son todas formas verbales, en las que se aprecia una variedad de marcas temporales y aspectuales que se condicen con la multiplicidad y diversidad de eventos verificables en la fase de configuración del cosmos, a diferencia del sustantivo, que parece sintetizar la ausencia de movimiento y cambio en el estado inicial caracterizado por la continuidad de los imperfectos.

El corpus ofrece otros ejemplos similares en que el preverbio συν- insiste en la idea de composición. Conviene, sin embargo, examinar los dos compuestos de κρίνω restantes: συγκρίνεσθαι (combinarse) y προσκρίνεσθαι (agruparse). El primero se refiere a la composición a partir de ingredientes previamente separados; es un término que en esta época únicamente se registra en este contexto, y que vuelve a aparecer en Platón (*Fedro* 72c) vinculado precisamente con el pensamiento de Anaxágoras. La diferencia pareciera consistir en que προσκρίνεσθαι subraya sólo la aglomeración de los ingredientes, mientras que συγκρίνεσθαι representa un estadio posterior, en el que los ingredientes ya agrupados se integran para constituir un compuesto determinado (Curd, 2007: 10). La información de los preverbios alienta esta propuesta, ya que συν-

¹³ Como forma verbal aparece también en B12.

señala, entre otras varias nociones, unión o confusión de elementos separados o distintos, mientras que *προσ-* conserva siempre su sentido pleno de dirección, proximidad o adición (Humbert, 1954: 341ss.).

Revisemos rápidamente los dos contextos en que se registran ambas formas. En las primeras líneas de B4a, aludiendo seguramente al principio de que en todo hay parte de todo, Anaxágoras utiliza *τοῖς συγκρινομένοις* para referirse a las cosas que están en proceso de formación:

[B4a] Simp. *in Ph.* 34.18-20, 27: *τούτων δὲ οὕτως ἔχόντων χρῆ δοκεῖν ἐνεῖναι πολλά τε καὶ παντοῖα ἐν πᾶσι τοῖς συγκρινομένοις καὶ σπέρματα πάντων χρημάτων καὶ ἰδέας παντοίας ἔχοντα καὶ χροιάς καὶ ἡδονάς...*

(Siendo así estas cosas, hay que pensar que hay muchas y diversas cosas en todas las que se van combinando, y semillas de todas las cosas, que tienen diversas formas y colores y sabores...)

Se trata de otro de los numerosos participios presentes que fundamentan la idea de que separación, combinación y disociación son eventos que continúan indefinidamente. En las versiones consultadas, sólo Cornavaca conserva el presente, haciendo notar que se trata de un proceso durativo; Eggers Lan utiliza un perfecto (“las que se han compuesto”), con lo cual se altera la percepción del evento, que queda representado como estado resultante, vinculado con el presente pero posterior al término de la acción. Bernabé opta por nominalizar el participio y lo traduce como “compuestos”, en la línea interpretativa de Sider (2005: 93), quien sostiene que no sería errado entender aquí “cosas” de todo tipo, incluyendo cuerpos homogéneos¹⁴, y agrega que *συγκρινόμενα* podría estar designando específicamente objetos complejos. La perífrasis con *ἰρ + gerundio* que hemos utilizado en nuestra versión le agrega una nota de mayor dinamismo y continuidad al significado de este presente.

Aparentemente de cuño anaxagóreo, *προσκρίνεσθαι* indica, según vimos, la fase del proceso de formación en que las cosas previamente separadas se

¹⁴ Cfr. LSJ s. v.: *bring into combination or aggregation*; opp. *διακρίνω*. *Τὰ συγκρινόμενα* Anax. 4, *bodies which are formed by combination*.

agrupan¹⁵. En B14 tenemos nuestro único ejemplo:

[B14] Simp. *in Ph.* 157.5: ὁ δὲ νοῦς, ὃς αἰεὶ ἐστὶ, τὸ κάρτα καὶ νῦν ἐστὶν ἵνα καὶ τὰ ἄλλα πάντα, ἐν τῷ πολλῷ περιέχοντι καὶ ἐν τοῖς προσκριθεῖσι καὶ ἐν τοῖς ἀποκεκριμένοις.

(El *noûs*, que siempre existe, ciertamente existe también ahora donde todas las demás cosas, en la multiplicidad circundante, en las cosas que se agruparon y en las que están separadas.)

Entre los diferentes problemas textuales que presenta este fragmento, los manuscritos transmiten algunas variantes que afectan precisamente a los dos participios del final. Como posible solución, Adam (1908: 257) propuso leer ἀποκριθεῖσι y ἀποκρινομένοις, lo que daría como resultado no solo el uso del mismo verbo en ambos casos, sino de un presente en el segundo, con lo cual se destaca la continuidad del proceso de separación. Ahora, si no aceptamos esa lectura y mantenemos el texto editado por DK, καὶ ἐν τοῖς προσκριθεῖσι καὶ ἐν τοῖς ἀποκεκριμένοις abarca tanto las cosas en proceso de formación (las que ya se agruparon) como las que quedaron separadas. Este valor resultativo del perfecto se observa también en otros casos –τά συμμεμιγμένα (B12) y διακεκριμένων (B5)– en los que se plantea un estado determinado en que se encuentran las cosas, que hace posible inferir o suponer ciertos principios. De hecho, en el contexto de B5, la construcción de genitivo absoluto, sumada a la expresión γινώσκειν χρή, indica que, dadas como están las cosas (habiéndose dividido de este modo), hay que reconocer que no es posible algo mayor ni menor, sino que todas las cosas son iguales¹⁶. Así pues, dado que en todo hay parte de todo, el ejemplo de B12, τά συμμεμιγμένα (las cosas que están mezcladas), colabora en la descripción del *noûs* como lo único distinto de todo lo demás, es decir, lo no mezclado (μέμικται οὐδενὶ χρήματι), puesto que las cosas que están mezcladas son siempre lo mismo. En efecto, el principio que inicia

¹⁵ Cfr. LSJ s. v.: *to be joined with, assimilated*.

¹⁶ [B5] Simp. *in Ph.* 156.10-12: τούτων δὲ οὕτω διακεκριμένων γινώσκειν χρή ὅτι τὰ πάντα οὐδὲν ἐλάσσω ἐστὶν οὐδὲ πλείω. οὐ γὰρ ἀνυστὸν πάντων πλείω εἶναι, ἀλλὰ πάντα ἴσα αἰεὶ.

el movimiento, que domina, conoce y ordena las cosas, supone una dimensión distinta de diversidad, la alteridad absoluta respecto de todo lo demás, claramente señalada aquí con los dos perfectos del mismo lexema.

Este recorrido por el sistema de κρῖνω pone en juego dimensiones ricas y variadas del griego, aportando elementos de peso para comprender el dinamismo de la cosmología de Anaxágoras. Las formas que hemos examinado subrayan la relevancia de las características temporales y aspectuales, de la selección léxica y del procedimiento de composición por medio de preverbios en esta explicación del mundo. Tenemos dos momentos fundamentales: en principio, la mezcla primordial e ilimitada, una masa uniforme (*timeless world*¹⁷) caracterizada por los imperfectos, donde nada puede discernirse; seguidamente, una fase cósmica, en que la diversidad temporal y aspectual se corresponde con el movimiento que separa y vuelve a unir las cosas, redistribuyéndolas constantemente, puesto que la manifestación de la diversidad sigue siendo mezcla. En este segundo momento, el sistema de eventos diseñado a partir de la composición de κρῖνω con una variedad de preverbios revela una diversidad que procede de lo mismo, de la posibilidad de discernir, en todo caso. Hay diversificación o división general (διακρίνεσθαι), separación a partir de la masa originaria (ἀποκρίνεσθαι), integración o reunión (προσκρίνεσθαι) y combinación temporaria (συγκρίνεσθαι, con otros compuestos similares).

Es imposible para nosotros conservar en la traducción el efecto que produce la composición de este complejo de eventos a partir de una misma base léxica, aunque los comentarios que hemos presentado permiten apreciar lo significativo del recurso. Como una representación a escala léxica, el sistema de κρῖνω muestra una singular conexión entre el contenido y la forma en que este se expresa. La serie de compuestos no es sólo parte de la diversidad temporal y aspectual que caracteriza al segundo momento de la cosmogonía, sino que se presenta como una diversidad organizada, en consonancia, por una parte, con la noción de orden que se explicita en B12 (διεκόσμησε) ligada al *noûs* y, por otra, con el principio vertebrador de la propuesta de Anaxágoras: que en todo hay parte de todo.

¹⁷ Cfr. Sider (2005: 70), donde se analizan las referencias de Aristóteles (*Fis.* 250b24) y Eudemo (Simplicio 1185.9 = Eudemo B111 W) respecto de la ausencia de movimiento en la masa primigenia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, J. (1908). *The Religious Teachers of Greece*. Edinburgh: T. & T. Clark.
- Adrados, F. R. (1992). *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid: Gredos.
- Bernabé, A. (2006). *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*. Segunda edición ampliada. Madrid: Alianza Editorial.
- Chantraine, P. (1981). *Grammaire homérique. Tome II: Syntaxe*. Paris: Klincksieck.
- Cornavaca, R. (2011). *Filósofos presocráticos. Fragmentos II*. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada.
- Crespo, E., Conti, L. & H. Maquieira (2003). *Sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- Curd, P. (2007). *Anaxagoras of Clazomenae: Fragments and Testimonia. A text and translation with notes and essays*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Diels, H. & W. Kranz (1959). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann (=DK).
- Duhoux, Y. (2000). *Le verbe grec ancien. Éléments de morphologie et de syntaxe historiques*. Louvain-La-Neuve: Peeters.
- Eggers Lan, C. (1979). Anaxágoras de Clazómenas. En *Los Filósofos Presocráticos*. Vol. II. Madrid: Gredos, pp. 295-402.
- Humbert, J. (1954²). *Syntaxe Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Lanza, D. (1966). *Anassagora. Testimonianze e Frammenti*. Firenze: La nuova Italia.
- Meillet, A. (1908). *Introduction à l'étude comparative des langues Indo-européennes*. Paris: Hachette.
- Ruipérez, M. S. (1954). *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo*. Salamanca: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sider, D. (2005²). *The Fragments of Anaxagoras*. Introduction, Text and Commentary. Sankt Augustin: Academia Verlag.

MEDEA CARTHAGINIS – EL CENTÓN DE HOSIDIO GUETA

Márcio Meirelles Gouvêa Júnior
Universidade Federal de Minas Gerais
gouvea.bh@terra.com.br

Resumen

Con la reconstrucción de los versos virgilianos según la técnica literaria de los centone, el poeta cartaginés Hosidio Gueta escribió su tragedia *Medea*. Sin embargo, gracias a la supervivencia y el reconocimiento del significado de los versos originales del hipotexto en el trabajo final, esta tragedia podría, por un lado, celebrar la dinastía de los emperadores Severos, de origen cartaginés, y, por otro lado, celebrar la propia ciudad de Cartago, reconstruida desde sus ruinas -al igual que *Medea*, extraída de la fragmentación de los versos del más importante poeta romano nacional- la *Eneida*.

Palabras clave: Centón - Hosidio Gueta - *Medea*.

Abstract

Rebuilding the vergilian's verses according to literary technique of centos, the Carthaginian poet Hosidius Geta wrote his tragedy *Medea*. Thanks, however, to survival and recognition of the meaning of the original verses of hypotext in the final work, this tragedy could, on the one hand, celebrate the dynasty of Severus emperors of Carthaginian origin, and, on the other hand, celebrate the city itself of Carthage, rebuilt from its ruins -just as *Medea* was drawn from the fragmentation of verses of the most important Roman national poet- *Aenead*.

Keywords: Cento - Hosidius Geta - *Medea*.

Em 146 a.C. com o término das Guerras Púnicas, a maior ameaça suportada pela República romana teve fim. Então, com a destruição de Cartago, seus domínios foram incorporados pelo vencedor. Sob a denominação genérica de *Africa*, a tomada da capital do antigo império cartaginês foi o prêmio pela subjugação dos púnicos¹,

¹ Flor. Epit. 1.22: *Sed tamen Hannibal cessit, praemiumque vitoriae Africa fuit.* (Mas, enfim, Anibal retirou-se e a África foi o prêmio pela vitória). Todas as traduções dos textos latinos para o português foram realizadas pelo autor deste trabalho.

de tal maneira que ali foi criada uma província tipicamente romana, cuja capital, reconstruída pouco tempo depois sobre suas ruínas, manteve seu nome. Mas, graças à fertilidade das terras e à fartura de recursos naturais, a nova Cartago recuperou parte da grandeza primitiva, ainda que restrita a um território relativamente estreito². Em 27 a.C., quando Otaviano foi elevado à condição de Augusto e consumou-se a divisão, estabelecida entre o Senado e Júlio César, das províncias romanas, a *Africa* tornou-se uma província senatorial, sob a denominação de *Africa Proconsular*. Daí acentuou-se o esforço de romanização dos territórios ocupados ao norte do continente, em um processo que se aprofundou sob os governos dos imperadores flávios e antoninos, a ponto de a *Africa* tornar-se um dos destinos privilegiados pelo imperador Adriano³. Contudo, foi com a chegada à púrpura imperial do africano⁴ Septímio Severo que a província recebeu particular atenção e alcançou seu maior desenvolvimento⁵.

E foi provavelmente nesse ambiente norte-africano romanizado, talvez durante a transição do período antonino para o início da dinastia dos Severos, que foi escrita, em centões, a tragédia *Medeia*. Isso porque no *Codex Salmasianus*, que transmitiu o texto sem guardar seu autor, possui apenas centões de escritores africanos, excluindo-se dele as obras da romana Proba e do gaulês Ausônio. Assim, ganha consistência a hipótese de que o autor tenha sido o Hosídio Gueta citado no *De Praescriptione Haereticorum*⁶ e que terá vivido nas regiões ao redor de Cartago, senão da própria cidade de onde era também Tertuliano:

² Liv. 1.51: *Carthago in circuitu viginti tria millia passus patens*. (Cartago, que se abria em uma circunferência de vinte e três mil passos).

³ SHA. Hadr. 4. *Inde Romam venit atque ex ea in Africam transiit ac multum beneficiorum provinciis Africanis adtribuit*. (Então Adriano, foi a Roma e, de lá, passou para a África e distribuiu aos africanos da província muitos benefícios).

⁴ SHA. S.1: *Interfecto Didio Iuliano Severus Africa oriundus imperium optinuit*. (Morto Dídio Juliano, Severo, oriundo da África, obteve o império).

⁵ Procop. *Aed.* 6.4.5: Além disso, ele reconstruiu o palácio, que havia sido construído ali nos primeiros tempos e que agora estava em ruínas – o trabalho do antigo imperador Severo, que nasceu nesse lugar e que deixou o palácio como monumento pela sua boa fortuna.

⁶ Tertullianus. *De Praescriptione Haereticorum* 39.4: *Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum versus et versibus secundum materiam concinatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit*.

Hoje em dia vês outra história, que foi toda composta a partir de Virgílio, adaptando os versos ao tema e o tema aos versos. Enfim, Hosídio Gueta sugou inteiramente a tragédia *Medeia* de Virgílio⁷.

Porém, ao se considerar Hosídio Gueta como o autor da tragédia transcrita no *Codex Salmasianus*, surge o difícil problema da datação da obra. Por um lado, será a própria data do texto de Tertuliano que garantirá a primeira década do século III d.C.⁸ como *terminus ad quem* para a elaboração do poema. Por outro lado, a existência de similaridades de tratamentos temáticos e de elementos estruturais entre a *Medeia* hosidiana e a tragédia homônima de Sêneca apresenta o ano de 65 d.C., o ano da morte do filósofo, como o *terminus a quo* mínimo para a datação.

Quanto ao texto transmitido pelo *Codex*, este compõe-se de 461 centões extraídos, inteiros ou fragmentados, das três obras de Virgílio –*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*–, e depois arranjados de modo a construir uma nova intriga, inteiramente diversa das narrativas originais. Da técnica de composição dos centões, as informações de Tertuliano e de Ausônio fornecem a teoria e as regras. Em Tertuliano lê-se que os centões eram compostos com a preocupação de ajustar não apenas os versos originais à nova matéria urdida, mas também com o cuidado de se guardar algo do sentido dos versos originais nos centões reconstruídos, *ajustando os versos à matéria e a matéria aos versos*⁹. Percebe-se, assim, que o sentido da obra original deveria ser reconhecível no centão, de forma que a primeira acepção do texto virgiliano permaneceria como elemento residual na construção do novo sentido, criando distanciamentos tais que a compreensão da obra recriada aperfeiçoava-se com a recordação do hipotexto¹⁰. Por sua vez, Ausônio completou a teoria da técnica centonária, descrevendo as regras de composição na introdução ao *Cento Nuptialis*:

⁷ Para Carolus Regel, Hosídio Gueta seria contemporâneo do imperador Cláudio (Regel, 1866: 6). Para Anke Rondholz (Rondholz, 2012: 117) seria verossímil que diversos outros Guetas pudessem ser o autor do texto, entre eles um bisneto de C. Hosídio Gueta, legionário sob Vespasiano, mais exatamente M. Vitorius C. Hosídio Gueta, um aluno de Quintiliano.

⁸ Rankin (1995: xvii).

⁹ Cfr. nota 6.

¹⁰ Domínguez (2008: 137).

*Os primeiros que se divertiram com essa forma de compilação chamaram-na de centão. É apenas da memória a tarefa de reunir as partes esparsas e de integrar os fragmentos, com que podes mais rir do que elogiar*¹¹.

Comparando o gênero centonário a um quebra-cabeça –*ostomachion*–, Ausônio ainda disse que os centões deveriam ser feitos com o cuidado de reunirem-se os trechos de versos extraídos de lugares e de sentidos diversos, com a cautela de não se usarem dois ou mais versos seguidos –o que seria considerado inépcia do poeta¹². Como Tertuliano, Ausônio também prescreveu que os diferentes sentidos dos versos devessem ser harmonizados em um todo homogêneo, ainda que isso envergonhasse, com o riso despertado pelo inusitado das situações criadas, a dignidade do canto de Virgílio¹³.

Vê-se que o conhecimento dos extratos literários da intertextualidade dos centões fazia parte da expectativa da recepção, tornando-se, mais do que isso, uma condição necessária à compreensão do texto final. Isso porque o texto virgiliano, utilizado desde no século I a.C. para a educação dos latinos, era largamente difundido, sabido e reconhecido por qualquer romano culto. Por esse motivo, o desvelamento dos extratos literários do texto centonário é atualmente, como era em Roma, fundamental para sua compreensão ampla¹⁴.

No que se refere à análise da tragédia de Hosídio Gueta, a divisão em episódios e coros facilita a interpretação, por permitir a sistemática busca dos sentidos herdados do contexto original, quanto mais que se percebe que, em cada seção do centão hosidiano, privilegiaram-se conjuntos identificáveis de temas

¹¹ Aus. Cent. Nupt: *Centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis.*

¹² Aus. Cent. Nupt: *de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus versum et sequens medius cum medio. Nam duos iunctim locare ineptum est, et tres una serie merae nugae.* (A partir de vários trechos e sentidos, uma certa estrutura de versos é consolidada, de tal modo que em um único verso unem-se dois ou mais fragmentos, ou um verso e o seguinte, com a metade de outro. De fato, ajuntar em uma série dois [versos] é um erro).

¹³ Aus. Cent. Nupt.: *Piget enim Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia. Sed quid facerem?* (Se a matéria brincar e for desonrosa, que envergonhe, enfim, a dignidade dos versos virgilianos. Mas que importa?).

¹⁴ Okakova (2009: 1-11).

virgilianos, extraídos de trechos relativamente coerentes nos poemas originais. Esses conjuntos coerentes de temas devem, pois, ser considerados como verdadeiras chaves de interpretação da intertextualidade. Assim, pode-se considerar o texto de Hosídio Gueta agrupado segundo o seguinte esquema, que respeita a divisão dos trechos pela alteração de personagens¹⁵: um prólogo (vv. 1-24), sete episódios (vv. 52-103, 148-180, 181-283, 313-373, 374-381, 382-407 e 408-461) e três cantos corais (vv. 25-51, 104-147, 284-283)¹⁶.

Quanto à métrica, dois tipos de esquemas rítmicos para os centões foram utilizados por Gueta: embora com algumas imprecisões, nos diálogos, o centonista recriou a extensão do hexâmetro. Por sua vez, para os coros, o poeta fragmentou os versos originais após a sílaba longa do terceiro pé, extraindo dos hexâmetros originais os versos anapésticos paremiacos, de tradição lírica. Um exemplo disso encontra-se no centão 25, *rērūm cui primā pōtēstās*, retirado do verso 100 do décimo livro da *Eneida*: *Tūm pātēr ōmnīpōtēns, rērūm cui primā pōtēstās*. Nesse passo, o hemistíquio virgiliano, reduzido à condição de um fragmento anapéstico composto na forma métrica de (- / - - / - - - / - X), foi transposto para o modo de um dímetro anapéstico cataléctico, sob a forma de (- - / - - / - - - / X), típica dos dramas, principalmente nos párodos¹⁷.

No prólogo (vv. 1-24), a primeira das chaves interpretativas encontra-se na predominância dos fragmentos da narrativa acerca de Dido –dos 24 centões, 20 fragmentos provieram da história da rainha púnica. A Medeia hosidiana tomou, portanto, emprestados da virgiliana cartaginesa o anúncio de sua desventura, a expectativa do teor funesto de seu amor e a previsibilidade da morte como forma de solução da dor despertada pela quebra dos compromissos esponsais. Além disso, essa Medeia reconstituída, ao se pronunciar como a desventurada heroína de Virgílio, importou para o centão a vinculação literária estabelecida pelo poeta augustano a partir de seus precursores literários, remontando-a, retrospectivamente, ao modelo das jovens que se apaixonaram por estrangeiros

¹⁵ Cfr. Rondholz (2012: 139 -183). Para outra divisão do texto, cfr. Moretti (2009: 3). Entretanto, a divisão de Moretti não se justifica, uma vez que respeita a sequência de cenas, reunindo-as sem critério reconhecível. Por outro lado, a divisão proposta por Rondholz respeita a movimentação das personagens.

¹⁶ Para o texto integral da *Medea*, de Hosídio Gueta, cfr. Canal (1851).

¹⁷ Gouvea Júnior (2011: 187).

e que sofreram, por isso, terríveis consequências, como a Ariadna de Catulo, a Hipsípila e a Medeia de Apolônio de Rodes e de Valério Flaco, a Medeia de Eurípides ou mesmo a homérica Nausícaa, criando novos extratos subjacentes à obra, reconhecíveis pelos receptores. Desse modo, a princesa colca representada por Hosídio em sua trágica maturidade apresentou-se imediatamente aos leitores como a rainha abandonada por Eneias, cujos sofrimentos conduziram-na à ruína, ao desespero e, enfim, ao suicídio. Mas, sob os ecos de Apolônio de Rodes preservados em Virgílio, ela também se mostrou como a jovem Medeia alexandrina, em sua épica juventude, marcada por uma inocência virginal e pela paixão que a fez entregar ao amante o tosão de ouro, a pátria, a honra e, finalmente, a vida do irmão.

No entanto, uma segunda chave de leitura também pode ser extraída do prólogo da tragédia de Gueta – chave esta que, como a de Dido, haverá de ser retomada no curso inteiro do poema. Trata-se da recolha e do uso dos fragmentos relativos aos amantes Niso e Euríalo, provindos dos livros 5 e 9 da *Eneida*. E o facilitador dessa interpretação acha-se no segundo hemistíquio do centão 24 do prólogo – *se algo podem meus cantos (si quid mea carmina possunt)*. Como se vê, ressoa aí a promessa de reconhecimento feita por Virgílio ao par de amantes (*fortunati ambo*) chamados no vocativo da primeira parte do verso citado, segundo a qual nunca, enquanto durasse Roma e seu império, seus nomes seriam esquecidos¹⁸. Percebe-se a simpatia do autor pela personagem, ou a demonstração de um tratamento benévolo despendido. Afinal, também relacionada ao par amoroso, acha-se aí o problema da motivação dos atos humanos, como presente no questionamento de Niso a Euríalo, nos versos 184-185 do livro 9 da *Eneida*: *Euríalo, diz Niso, os deuses inspiram esse ardor na mente ou é o cruel desejo o deus que o faz em cada um? (Nisus ait: ‘dine hunc ardorem mentibus addunt,/ Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?)* Nesse caso, o substrato virgiliano original transmitido à tragédia foi o da indagação das causas das ações da protagonista, como se a perguntar subliminarmente se a responsabilidade pelos seus crimes e escolhas lhe poderia ser atribuída, ou,

¹⁸ Verg. A.9. 446: *Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,/ nulla dies umquam memori vos eximet aevo, Idum domus Aeneae Capitoli immobile saxum/ accolet imperiumque pater Romanus habebit.* (Ó par afortunado. Se algo podem meus cantos, nenhum dia vos removerá do tempo, enquanto a casa de Eneias domine a rocha imóvel do Capitólio e o pai romano possuir o império).

pelo contrário, se deveriam ser imputadas aos deuses, ou a Jasão.

Essas duas chaves de leitura reforçam-se na primeira intervenção do coro. Isso porque as fontes principais dos centões permanecem sendo os episódios de Dido, com treze fragmentos, e de Niso e Eurialo, com quatro. Assim, o coro de mulheres, que se identifica com Medeia e lhe é favorável, suplica justiça a Júpiter, a Juno e a Diana, em evidente simpatia pela desgraçada colca. Por isso, os centões 42-43 parecem repetir os argumentos da protagonista, ao atribuírem aos deuses e ao fado a responsabilidade pelo seu infortúnio. Dizem elas a Medeia: *Ah, foi muito feliz enquanto o destino e o deus o permitiam (Felix, heu nimium felix/ dum fata deusque sinebant)*. Medeia, portanto, foi, por meio do coro, exculpada dos crimes, uma vez que uma insânia a dominava, como afirmado no centão 45: *que insânia te tomou? (quae te dementia cepit)*. Importante é, porém, lembrar que o fragmento constituinte do centão 45 provém de dupla fonte. A expressão acha-se em duas das *Bucólicas*, sendo, em ambas as ocasiões, relacionada a amantes infelizes. Na *Bucólica 2*, o verso 69 direciona-se a Córídon, em uma pergunta do poeta ao amante que ardia por um amor impossibilitado: *Ah, Córídon, Córídon, que insânia te tomou? (a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit)*. Por outro lado, o mesmo fragmento encontra-se também no verso 47 da *Bucólica 6*, na descrição da paixão de Pasífae: *Ah, virgem infeliz, que insânia te tomou? A! virgo infelix, quae te dementia cepit?* Eis as primeiras indicações do tratamento hosidiano dado a Medeia, considerada pelo autor como uma vítima infeliz da irracionalidade despertada por um deus.

Esse enfoque benévolo de Medeia dado por Gueta prosseguiu no *Episódio I* (vv. 52-103), no trecho em que se narrou a arenga entre Medeia e Creonte. As principais fontes do episódio são os versos relativos a Alecto, na *Eneida 7*, à embaixada de Ilioneu junto ao palácio de Dido, na *Eneida 1*, e às respostas de Drances, na *Eneida 11*. A primeira indicação dos extratos subjacentes da tragédia pode ser encontrada no centão 58, no início da segunda fala de Creonte, quando o centonista utilizou o verso com que Turno dirigiu-se à Fúria, ainda que sem a reconhecer sob o disfarce de Cálibe, no verso 437 do livro 7 da *Eneida*: *Como crês, a notícia não escapa aos meus ouvidos (Non, ut rere, meas effugit nuntius aures)*. Medeia aos olhos de Creonte apareceu, então, como a Fúria, o que o levou a expulsá-la de seu reino sob a justificativa do medo. E foi exatamente nesse sentido que se encerrou a fala de Creonte que expulsou Medeia de Corinto, com o verso com que Juno ordenou a Alecto voltar ao submundo, no verso 559 do livro 7 da *Eneida*. Disse

ele na primeira parte do centão 66: *Sai deste lugar (Cede locis)*.

No entanto, a agressividade de Creonte confronta-se com a aparente sinceridade de Medeia, extraída em parte da fala da Sibila, em parte da embaixada de Ilioneu. Ilioneu, no verso 529 do livro 1 das *Eneida* dirigiu-se à rainha de Cartago como um suplicante de boa vontade que lhe pedia asilo, o que faz imaginar semelhante boa vontade inicial de Medeia nas negociações com Creonte. Além disso, a primeira porção do centão 56 –*aqui não há insídias (nullae hic insidiae)*–, extraída da fala da Sibila no verso 399 do livro 6 da *Eneida*, reforçou a veracidade de seus pacíficos propósitos.

Porém, atacada por Creonte que a via e tratava como a Fúria, Medeia, no centão 69, respondeu como Drance, o inimigo de Turno, no verso 348 do livro 11 da *Eneida* –*ainda que em armas de morte me amedrontes (licet arma mihi mortemque mineris)*; e, no centão 71, com referência ao verso 365 do livro 11 da *Eneida*, *apieda-te dos teus (misere tuorum)*. Lembre-se que Drance tentou convencer os latinos a findar os conflitos que conduziam contra os enéades, o que faz transmitir a Medeia sua indisposição para os conflitos, em outro tratamento aparentemente benéfico para com a protagonista.

Medeia, porém, suplicante e humilde, insiste no pedido de asilo, mas anuncia, no centão 93, por meio da alusão ao verso 43 da *Bucólica* 8, a que ponto pode chegar a crueldade do amor se for frustrado. Ao citar o verso do pastor Dámon, ela parece querer anunciar seus próprios atos, já que a sequência dos versos bucólicos anuncia o filicídio da própria Medeia –*agora sei o que é o amor (nunc scio quid sit amor)*, diz ela. E, mais uma vez, a fala da Sibila atesta, a partir do verso 405 do livro 6 da *Eneida*, de modo subjacente ao centão 97, a verdade de seus propósitos e a piedade de seus atos: *se em nada te comove a imagem de tamanha piedade (si te nulla movet tantae pietatis imago)*.

Em sua segunda intervenção, o coro manteve a postura favorável a Medeia, notadamente no aviso feito a Creonte para não deixar que a filha se cassasse. A voz apenas ouvida fora de cena ecoa os cantos esponsais existentes em Ovídio¹⁹. No

¹⁹ OV. *Ep.* 12.137-141: *iussu domo cessi natis comitata duobus/ et, qui me sequitur semper, amore tui./ Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures/ venit et accenso lampades igne micant/ tibiaque effundit socialia carmina vobis, / ei mihi! Funerea flebiliora tuba, / pertimui nec adhuc tantum scelus esse putabam.* (Como ordenada, saí com dois filhos da casa e com o teu amor, que sempre me persegue. Como vem presto aos meus ouvidos o hino de Hímen, as lâmpadas com o fogo aceso brilham e a flauta deita a vós os cantos esponsais, mais chorosa, ai de mim, do que a trompa fúnebre).

entanto, a intertextualidade entre Hosídio e Virgílio reaparece no centão 106 do epitalâmio –*Aclamai todos e cingi de ramas as tēmporas (ore favete omnes et cingite tempora ramis)*. Isso porque se trata, no contexto original, do verso 71 do livro 5 da *Eneida*, no trecho em que Eneias anunciou os funerais de Anquises. Desse modo, o centonista emprestou ao canto nupcial de Creúsa o anúncio da morte vindoura. E esse anúncio fúnebre foi repetido nas linhas seguintes, a começar já pelo centão 107 –*Na urbe, velamos a fronte (Velamus fronte per urbem)*. Afinal, tratam-se dos versos 248-249 no livro 2 da *Eneida*, com que Eneias descreveu, chamando de *miseri* os troianos, o momento em que os teucros adornaram a cidade antes do saque dos gregos: *nós, míseros, naquele último dia velamos, pela cidade, a frente e os templos dos deuses com festões (nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset/ ille dies, festa uelamus fronde per urbem)*. Anunciava-se, subliminarmente, a destruição que se preparava para depois da festa das bodas. Na sequência, o coro, nos centões 107-121, que afirmou repetir os preceitos dos antigos vates –*Ah, corações preditos pelos antigos vates, esquecidos dos teus, do fado e da sorte futura (Heu corda oblita tuorum/ vatum predicta priorum/ fati sortisque futurae, vv. 109-111)*– avisou a Creonte, de modo expresso nos centões 120-121, que não esperasse por um casamento, mas por cruéis exéquias: *Não esperes um leito –verás cruéis exéquias (thalamis neu crede paratis, funus crudele uidebis)*. Afirmava-se assim o nefas que o rei de Corinto iria cometer por não acreditar nos avisos divinos. Tanto que se seguem os exemplos de Mársias, Ícaro e Penteu –que mais não fazem do que reafirmar o anúncio da punição merecida por aqueles que ousam desafiar os desígnios dos deuses, como uma premonição do castigo que haveria de punir Creonte por não crer nas profecias anunciadas pelo coro.

No segundo episódio da tragédia, a ama e Medeia encontram-se em cena. Novamente, o episódio de Dido serviu a Hosídio Gueta como fonte principal dos centões, com seus 13 fragmentos. Ali, Medeia, em sofrimento como Dido que imprecava contra a ingratidão de Eneias, lamentou-se com a ama pelas perfídias de Jasão, enquanto esta lhe pedia que partisse. A própria Medeia, no centão 153, como Dido, no verso 376 do livro 4 da *Eneida*, afirmou: *ah, pelas fúrias inflamada eu sou levada (heu, furiis incensa feror)*. E assim disse após utilizar o verso com que a cartaginesa anunciara os paroxismos de seu furor, logo antes da partida de Eneias. Repete-se, com Medeia, a dor que levará Dido ao suicídio; e ao avisado leitor restará a compreensão de que ali se desenca-

deiam os eventos que conduzirão ao desenlace da tragédia. Logo em seguida, aproximando-se o fim do episódio, na penúltima fala de Medeia, o centonista retomou por três vezes, nos centões 174, 176-177 e 177, os recortes da *Bucólica* 8, com o anúncio dos crimes que haveriam de ser praticados por ela própria. Além disso, ao lançar mão do verso 489 do livro 4 da *Eneida*, verso com que Dido descrevia os poderes da feiticeira massília, ela renunciou seus próprios atributos de magia, embora afirmasse que tanto as ervas quanto os poderes de que ela dispunha, Jasão lhos dera. No entanto, a fala da ama, com que se encerra o episódio, retoma como fecho a questão da motivação dos atos de Medeia. E o faz ao retornar, no centão 179, à escolha do verso 186 do livro 9 da *Eneida*, do episódio de Niso e Euríalo –*ou te dares à luta ou a algo mais terrível (aut pugnam, aut aliquid jam dudum invadere magnum)*. Afinal, trata-se de parte da resposta à pergunta retórica que Niso fez a Euríalo, ao indagar que deus lhe insuflava o ardor na mente.

Foi caracterizada, então, como feiticeira e, de certo modo, aliviada de suas culpas, que Medeia viu chegar à cena Jasão e seus companheiros, logo no início do terceiro episódio. Jasão aparenta-se feliz pela nova situação, embora seus homens mostrem-se apreensivos pelos prodígios que anunciaram a chegada de Medeia, nos centões 186-190. Mas Jasão parece não se importar com a dor da mulher, já que a expulsou de forma dura, embora ele mesmo a tratasse com os mesmos adjetivos com que Virgílio caracterizou Alecto, na descrição de sua chegada junto à rainha Amata, no verso 341 do livro 7 da *Eneida* –*encharcada de venenos (infecta venenos)*. Além disso, como o último centão da fala do esô-nide foi extraído da interpelação feita por Caronte a Eneias, no exato instante em que o herói troiano preparava-se para entrar no submundo, pressupõe-se que era chegado o momento em que a protagonista retornaria à sua dimensão infernal, que mais não é, em última análise, do que a dimensão de sua barbárie. Mas Medeia não fraqueja e prossegue com as imprecações. No segundo hemistíquio do centão 201 – *a mulher é conduzida por ti (tibi ducitur uxor)* -, no trecho com que se iniciou sua longa fala, ela retomou a narrativa de sua própria história existente na *Bucólica* 8, de tal forma que, assumindo as frustrações amorosas do pastor Dâmon, ela renunciou o flicídio que haveria de perpetrar e a justificativa do amor como causa de sua insânia furiosa. Ademais, retomando, então, na segunda metade do centão 203, a fala de Drance, a partir do verso 369 do livro 11 da *Eneida*, que, no contexto virgiliano, acusara Turno de sacrificar

seu povo pelo desejo de glória, ela imputou a Jasão a acusação de que seu desejo também arruinaria os filhos. Assim, mais uma vez, Medeia deslocou para longe de si a responsabilidade por seus atos. Segue-se, daí, um longo lamento em que, como de se esperar, mantêm-se os versos relativos a Dido como fonte principal da recriação centonista. Medeia recordou os benefícios que prestou a Jasão e aos argonautas e, parecendo ressoar os versos 23-25 da tragédia de Sêneca –*e nada pior posso pedir– que os filhos sejam iguais ao pai (quoque non aliud queam/ peius precari, liberos similes patri/ similesque matri)* –ela pediu em votos que Creúsa lhe desse filhos. Esse eco senequiano amplifica-se no segundo fragmento do centão 246: *em rito já está pronto o que nem imaginas (quod minime reris, rbus iam rite paratis)*, no qual ela afirmou já prepara em rito algo que Jasão não esperava, como nos versos 25-26 de Sêneca –*já parida, parida foi a vingança– eu a pari (parta iam, parta ultio est: peper)*–, que, por si mesmo ecoavam o verso 212 da *Heroides* 12: *não sei o que de maior decerto minha alma apronta (nescio quid certe mens mea maius agit)*. Além disso, uma nova recorrência à fala da Sibila virgiliana no primeiro fragmento do centão 246 cumpre a função de garantidora da verdade dos propósitos de Medeia.

Em resposta aos lamentos e às imprecações da colca, Jasão torna-se hostil e responde-lhe como fizera Eneias a Dido ao anunciar sua partida, no verso 360 do livro 4 da *Eneida* –*cessa de inflamar a mim e a ti com tuas queixas (desine meque tuis incendere teque querelis)*. Ele, além disso, ao afirmar que sua jornada marítima terminara, no centão 258, repetiu a fala de Eneias a Hécuba, no verso 495, do livro 3 da *Eneida*, quando o herói afirmou que ali seria o novo lar dela –*não há mais nenhum mar a ser arado (nullum maris aequor arandum)*. Porém, não o fez antes de, na primeira parte do centão 248, repetir algo da fala do rei Latino ao entrar em combate, como no verso 598 do livro 7 da *Eneida*: *na verdade, para mim o descanso já nasceu (nam mihi parta quies)*. Jasão confirmava não apenas o abandono de Medeia e sua postura belicosa para com ela, mas ainda sua vontade de permanecer em Corinto, como uma espécie de lar definitivo. Mas Medeia revidou, no centão 250, ao retomar a fala de Alecto no verso 421 do livro 7 da *Eneida*, recobrando a fúria ao repetir os crimes que praticara em prol do amado: *Ah, pagarás por todos os trabalhos vãos (Heu, tot incassum fusus patiere labores)*. Mas Jasão rejeitou a responsabilidade, como fizera Juno em relação à guerra entre troianos e latinos, no livro 10 da *Eneida*. Nomeando-lhe a demência do amor ao recorrer aos versos das Bucólicas 2 e 8, nos centões 262-

263 –*que deus, em fraude, e que demência te fizeram conspurcar os penates e as mãos com a morte de um irmão (quis deus in fraudem, quae te dementia cepit/ commaculare manus, fraterna caede penates?)*-, Jasão imputou apenas a Medeia a culpa pela morte de Absirto, remetendo a responsabilidade pelos atos dela não a si, mas ao plano divino. Medeia, porém, não se abateu e, assumindo a posição de Eneias ao matar Turno, no verso 932 do livro 12 da *Eneida*, no exato instante em que aplicava sua justa vingança, ela pronunciou-se, no centão 271, para avisar-lhe que suportasse sua sorte –*utere sorte tua*.

Jasão sai de cena e, no quarto episódio, em um breve monólogo, Medeia arregimentou suas forças para atacá-lo, logo antes da terceira intervenção do coro, quando são exemplificados a dor e a fúria de Medeia por meio da recorrência a animais e a personagens mitológicos. E, a reforçar o estado de fúria da princesa da Cólquida, o coro iniciou seu canto, nos centões 284-285, como se qualificou Alecto nos versos 445 e 550 do livro 7 da *Eneida*: *Falando, ardeuse em iras no insano amor à guerra (dictis exarsit in iras/ insani Martis amore)*. A seguir, Medeia foi comparada sucessivamente a uma leoa e a uma serpente; e depois, a Orestes enfurecido contra a mãe; a uma mênade recoberta com um manto ensanguentado, a chamar as sevas irmãs; a Procne que mata o filho Ítis e o serve ao marido em punição pela violação da irmã; e, finalmente, a Orfeu, sofredor pela perda da amada.

Inicia-se o quinto episódio. Chega à cena o mensageiro, e sua primeira intervenção dá-se no sentido de demonstrar seu pavor. Pasmado como Turno ao ser abduzido por Juno, ele pergunta-se, no primeiro fragmento do verso 313 do livro 10 da *Eneida*: *Para onde eu vou, de onde eu vim? (Quo feror, unde abii?)*. Depois, ainda como Turno ao ser atingido pela tocha atirada em sonho por Alecto nos versos 457-458 do livro 7 da *Eneida*, ele prossegue a descrição de seu medo, nos centões 313-314: *o medo toma os ossos por todo o corpo, o suor brota e umedece os membros (Pauor ossaque et artus perfundit toto pruptos corpore sudor)*; e finda sua primeira fala com o verso com que Virgílio descreveu o temor de Eneias após ouvir a reprimenda de Júpiter, transmitida por Mercúrio, no verso 280 do livro 4 da *Eneida*: *na boca, a voz para e os cabelos se eriçam (arrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit)*. Em resposta, nos centões 316-320, o coro descreveu prodígios e incitou o mensageiro a prosseguir o relato. O nuncio, por isso, descreveu o ritual de magia em que predominaram os versos com que foi descrita, no livro 4 da *Eneida*, a feiticeira

massília. Mas também, aumentando a consistência do ritual de magia, foram utilizados versos que em contexto original referiam-se a Tisífone e à Discórdia, respectivamente nos centões 322 e 326. No entanto, o ritual de magia, diferentemente do que a tradição literária guardava desde Eurípides, não enfeitiçou os presentes de casamento, mas invocou Alecto para fazê-lo. A chegada da deusa funesta, porém, deu-se, no texto, com todas as indicações do submundo. O centão 340 remete ao ambiente infernal da catábase virgiliana, já que ali se ouvem as vozes do Orco, no verso 426 do livro 6 da *Eneida*: *ouvem-se depois vozes e um imenso vagido (continuo auditaes uoces, uagitus et ingens)*; já os centões 341-342 referiam-se, no verso 557 do livro 6 da *Eneida*, aos chicotes de Tisífone; o centão 343 remete à manifestação de Hécate, logo após a chegada da Sibila e de Eneias, no verso 257 do livro 6 da *Eneida*; o centão 344 relata, em sua origem, o pavor das mães diante da chegada de Alecto, no verso 518 do livro 7 da *Eneida*.

Após relatar a promessa de Alecto, o mensageiro e o coro partiram antes de, no quinto episódio, Medeia e a ama retornarem, quando, mais uma vez, predominaram os fragmentos relativos a Dido, presentes em cinco dos oito centões que constituem o episódio.

Já na cena seguinte, sem a presença da ama, Medeia, com os filhos, vê a aproximação do fantasma de Absirto que, ao assumir novamente a fala de Alecto, do verso 544 do livro 7 da *Eneida*, na segunda porção do centão 390 –*venho do lar das cruéis irmãs (adsum dirarum ab sede sororum)*– revelou sua função de vingador. Ademais, sua condição espectral foi realçada pela conjugação, em sua última fala, de dois fantasmas virgilianos: Creúsa e Déifobo. Em resposta ao pedido de revanche do irmão, Medeia tem seu momento de hesitação. Tanto que ela mesma reclamou de suas dúvidas no início do centão 392, logo antes de retomar, subliminarmente, a questão da responsabilidade de seus atos, por meio do recurso do emprego dos fragmentos extraídos do episódio de Niso e Eurialo para complementação do hexâmetro. Mas Medeia matou os dois filhos logo antes de, com o início do oitavo episódio, Jasão e o mensageiro reaparecerem e encontrarem-na já no alto do terraço de sua casa. O mensageiro passou a relatar o incêndio que destruiu Corinto e, para tanto, utilizou os fragmentos extraídos do quinto livro da *Eneida*, em que se descreveu o incêndio que as mulheres troianas provocaram nas naus, e os do livro 3 das *Geórgicas*, na descrição da peste. Mas eis que a chave interpretativa buscada no episódio de Niso

e Eurialo é retomada e dá novo sentido à fala de Jasão, nos centões 434-436: *Para onde eu vou? O que resta a um mísero como eu? Eu que fiz, aqui estou. Em mim lanai as armas. Em toda e qualquer morte eu consumi esta alma (quo sequor? Aut quid iam misero mihi denique restat? Me me, adsum, qui feci, in me omnia tela coniicite; hanc animam quocumque absumite leto)*. O início do centão 434 provém da fala da mãe de Eurialo presente no verso 490 do livro 9 da *Eneida*, ao saber, como Jasão, da morte do filho. Por sua vez, no centão seguinte, o primeiro fragmento foi extraído da fala de Niso ao ver Eurialo sendo atacado por Volcece, quando o mais velho dos amantes chamou para si toda a culpa pela audaciosa empresa contra os rútilos, no verso 427 do livro 9 da *Eneida*. Assim, Jasão, graças ao extrato virgiliano subjacente, assumiu a responsabilidade pela morte dos filhos, exculpando mais uma vez Medeia, antes de ela partir em seu carro divino, findando a tragédia.

Vê-se, dessa maneira, algo da gênese criativa centão de Hosídio Gueta. Vê-se ainda a dupla dimensão de intertextualidade existentes no texto centonário –uma, horizontal, que vinculou a obra hosidiana à tradição literária latina da narrativa de Medeia– e outra vertical, que a fez ser extraída inteiramente dos versos de Virgílio, carregando dessa fonte parte do seu contexto original, que haveria de ser percebido pelo receptor do texto final para elaboração conclusiva de seu sentido.

Entretanto, bastante curioso vem a ser o tratamento conferido pelo autor à trágica protagonista. Hosídio Gueta foi-lhe inteiramente favorável²⁰ e esse posicionamento pode ser inferido a partir da análise das intertextualidades do texto. Afinal, só por esse método pode-se perceber que Medeia foi eximida dos crimes que, no final, foram assumidos por Jasão –ou imputados a ele pelo hipotexto. Medeia mostrou-se, de regra, como uma desventurada vítima do Amor– o deus cruel que a conduziu à loucura e lançou-a à falta de moderação. Em contrapartida, Jasão foi retratado por Gueta como um oportunista que se importava apenas com seus interesses, tornando-se o principal responsável pelas consequências dos atos desesperados da amante abandonada. E essa atitude

²⁰ Para posicionamento contrário quanto ao tratamento dado por Hosídio Gueta à personagem, cfr. Moretti (2009). No entanto, seu posicionamento parece pouco aceitável, uma vez que no citado estudo não foram consideradas as referências originais dos centões. Cfr. Rondholz (2012), que também considerou o hipotexto virgiliano e reconhece o tratamento benévolo de Gueta.

favorável a Medeia ganha consistência ao se considerar, a partir da menção reportada por Tertuliano²¹, verídica aquela suposição do nascimento cartaginês do poeta, em uma época quando o Império preparava-se para conceder a mais ampla extensão de cidadanias aos seus habitantes livres, alargando as fronteiras de cidadania dos romanos para atingir a universalidade de seus domínios. Afinal, de algum modo, Hosídio Gueta repetia, às avessas, a destruição de Cartago feita por Roma séculos antes, desconstruindo, até sua fragmentação total, a obra de Virgílio –o maior expoente da literatura latina e, decerto, os seus maiores símbolos literários. Além disso, também como os romanos que, apesar de a terem destruído, reconstruíram Cartago pouco tempo depois do fim das Guerras Púnicas, fazendo-a romana o suficiente para se tornar a capital da província proconsular da África, Gueta recompôs os versos do poeta augustano, erguendo, então, a narrativa da mais famosa das bárbaras a partir dos escombros mais do que latinos do canto patriótico imperial. Reconstruir *Medeia* com os *tijolos* virgilianos era, pois, fazê-la romana para sempre, era fazê-la cantada e remida por Virgílio. Afinal, ao modelar sua Medeia preferencialmente a partir dos versos relativos a Dido e ao atribuir-lhe a isenção de todas as culpas, era como se a própria rainha cartaginesa recuperasse a dignidade cuja perda a conduzira ao suicídio. Além disso, ao reputar Jasão como o causador das desventuras de Medeia, algo das reprovações imputadas ao esônide resvalaram inevitavelmente e atingiram Eneias, de tal forma que o abandono de Dido, ainda que ordenado pelos deuses e necessário para a grandeza de Roma, foi reavaliado literariamente, de sorte a perder suas justificativas divina e cívica. Nessa transposição, também a casa dinástica governante afirmava-se, uma vez que a origem cartaginesa dos imperadores severos ganhava seu próprio canto de celebração, em substituição à homenagem à gens *Iulia*. Medeia, assim, como uma Dido ressuscitada, reencenava a tragédia da rainha fenícia, mas, ao invés de lançar os púnicos à guerra contra Roma e à morte por meio de sua própria imolação no ritual de magia que garantiu as futuras guerras cartaginesas e o surgimento de Aníbal, ela sacrificava os filhos para punir o pérfido amante, mas de tal forma que assim escapava ao suicídio e vingava-se das afrontas sofridas, redimida de todas as culpas. A Medeia cartaginesa, portanto, que foi

²¹ Cfr. nota 7.

inteiramente romanizada pela utilização dos versos virgilianos, reconduzia à reversão da própria noção de barbárie, incluída a tal ponto no Império Romano que até a paradigmática bárbara Dido, desventurada e morta em Virgílio, teve seu destino alterado para simbolicamente livrar-se de seu destino e impor-se como invicta.

BIBLIOGRAFÍA

- Canal, P. (ed.). (1851). *Medea. Tragedia Centone Virgiliano*. Venezia: Dita Editrice.
- Dewing, H. B. (ed.). (1940). *Procopius - On Buildings*. Cambridge: Loeb.
- Domínguez, O. P. (2008). ¿Qué era un centón para los griegos? Preceptiva y realidad de una forma no tan periférica. En *Myrtia*. (23), pp. 135-155.
- Evelyn-White, H. G. (ed.). (2002). *Ausonius*. Cambridge: Loeb.
- Fairclough, H. R. (ed.). (1916). *Vergil: Eclogues, Georgics, Aeneid, Appendix Vergiliana - 1-2vv*. Cambridge: Loeb.
- Foster, B. O., Sage, E., More, F. (ed.). (1919-1959). *Livy - History of Rome*. Cambridge: Loeb.
- Foster, E. S. (ed.). (1934). *Florus - Epitome of Roman History*. Cambridge: Loeb.
- Gouvêa Júnior, M. M. (2011). *Ostomachion: Ausônio e a Métrica dos Centões Latinos*. En *Scientia Traductionis* (10), pp. 179-200.
- Magie, D. (ed.) (1921-1934). *Historia Augusta - 1-3vv*. Cambridge: Loeb.
- Migne, J. (org.). (1930). *Patrologia Latina: Cursus Completus - 1-2vv*. Parisiis: Ramos Editore.
- Moretti, P. F. (2009). Tragedy outside tragedy: Hosidius Geta's Virgilian cento *Medea*, with some observations on its possible Nachleben. En *Mosaïque* (1), pp. 1-25.
- Okakova, M. (2009). Centones: Recycled art or the embodiment of absolute intertextuality? En *Kakanien Revisited* (11), pp. 1-11.
- Rankin, D. (1995). *Tertullian and the Church*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Regel, C. (1866). *Quaestionum Vergilianarum Criticarum Specimen*. Göttingen: ex officina Schweiger et Pick.
- Rondholz, A. (2012). *The Verstatile Needle - Hosidius Getas' cento Medea and its tradition*. Germany: Walter de Gruyter & Co.
- Shoerman, G. (ed.). (1914). *Ovid - Heroides. Amores*. Cambridge: Loeb.

EL INSTRUMENTAL EN MICÉNICO

Ángel López Chala

Universidad Complutense de Madrid
alop02@pdi.ucm.es

Resumen

El objetivo de este artículo es revisar una cuestión concerniente a la morfología nominal del griego micénico, que todavía sigue ocasionando problemas: el caso instrumental. Micenólogos y lingüistas han identificado el caso instrumental plural en el paradigma nominal, pero la existencia del instrumental singular ha generado dudas debido al sistema de escritura utilizado o al sincretismo de casos. Sin embargo, es posible que el estudio de la sintaxis aporte luz a este tema y se pueda concluir que el instrumental singular estaba presente en griego micénico.

Palabras clave: griego micénico - caso instrumental - sincretismo de casos.

Abstract

The aim of this paper is to propose a review of a matter that is still causing problems in Mycenaean Greek nominal morphology: the instrumental case. Mycenologist and linguists have identified the plural instrumental case in the nominal paradigm, but the existence of singular instrumental has raised doubts because of the system of writing used or of syncretism cases. However, it may be possible that the study of the syntax help to find a solution about if the singular instrumental was present in Mycenaean Greek.

Keywords: Mycenaean Greek - instrumental case - syncretism case.

1. El instrumental plural

A lo largo de este artículo se analizarán las diferentes formaciones del caso instrumental tanto en los sustantivos como en los adjetivos. Primero se analizará el instrumental plural porque éste es el único número del caso instrumental

¹ Flor. Epit. 1.22: *Sed tamen Hannibal cessit, praemiumque vitoriae Africa fuit.* (Mas, enfim, Anibal retirou-se e a África foi o prêmio pela vitória). Todas as traduções dos textos latinos para o português foram realizadas pelo autor deste trabalho.

instrumental que existe con seguridad en griego micénico.

1.1 Morfología

1.1.1 SUSTANTIVOS

El instrumental plural se encuentra en las tres declinaciones que existen en griego micénico: temas en $-\bar{a}$, temática y aтемática.

Temas en $-\bar{a}$

Este caso está representado en los temas en $-\bar{a}$ por la desinencia $-pi$, que se corresponde fonéticamente con $-p^{hi}$ ¹. Existen numerosos ejemplos de instrumental plural de los temas en \bar{a} ²:

PY Ta 707

<p>$.2^3$ <i>to-no, ku-te-se-jo, e-re-pa-te-ja-pi, o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi, se-re-mo-ka-ra-o-re, qe-qi-no-me-na, a-di-ti-ja-te-qe, po-ti-pi-qe 1</i></p>	<p>$.2$ θορνος⁴ κυτεσειος ελεφαντειᾶφι οπικρημνιάφι σειρημοκραθορη⁵ γ^wεγ^wἴνωμενᾶ ανδριαντη-κ^wε πορτιφι-κ^wε 1</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“trono de cítiso⁶, con respaldos de marfil, con cabeza de sirena, con una figura de hombre tallada y con terneros 1”

Temas en $-o$ o temáticos

En cuanto a la declinación temática, no existe ningún ejemplo seguro de un

¹ Esta desinencia también se encuentra atestiguada en la lengua homérica de una manera adverbializada, $-φι$, incluso aparece con menos frecuencia en otros autores y en la epigrafía griega. $-p^{hi}$ proviene de la desinencia indoeuropea de instrumental plural aтемático $*-bhis$. Este se encuentra en otras lenguas como el antiguo indio, antiguo persa, avéstico y armenio. En antiguo irlandés aparece como desinencia de dativo plural.

² Una lista completa de instrumentales femeninos de la primera declinación, tanto de sustantivos como de adjetivos, puede encontrarse en Bartoněk, 2003: 168-187.

³ Ejemplo similar en PY Ta 708.2.

⁴ Puesto que se desconoce cómo era la acentuación en griego micénico, he decidido omitir los acentos en las transcripciones hechas al griego clásico.

⁵ Transcribo $-o$, $-a$ y $-e$ como instrumental singular: $-ω$, $-ᾶ$ y $-η$ respectivamente. La mayoría de los autores piensan que $-o$, $-a$ y $-e$ representan un dativo singular, cuya transcripción sería $-ωι$, $-ᾶι$ y $-ει$. Ver el apartado 2. Instrumental singular.

⁶ El cítiso o codeso es una variedad de ébano.

sustantivo en instrumental plural en *-pi*⁷. Ante la escasez de formas en *-pi* de esta declinación frente al resto de declinaciones, Lejeune⁸ sugirió la posibilidad de que en este momento de la historia del griego, la desinencia *-pi* se estuviera integrando en la declinación temática por extensión analógica con los temas en *-ā*. Sin embargo, sí está atestiguada la desinencia *-o, -οις* para marcar el instrumental plural neutro⁹:

KN Sf 4428.a

<p><i>wi-re-ne-o, o-po-ḡo</i>¹⁰, <i>ka-ke-ja-pi, o-pi-i-ja-pi</i>, CUR 1</p>	<p>Φρῖνεθοῖς ὀπωκ^ωοῖς χαλκευᾶφι οπιηᾶφι CUR 1</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------

“con anteojeas de cuero, con apliques de bronce, CARRO 1”

Temas atemáticos

Las formas pertenecientes a la declinación atemática son abundantes¹¹, estando atestiguados todos los temas excepto los temas en labial. En este caso la desinencia *-pi* se añade directamente sobre el tema produciéndose, por lo tanto, diferentes cambios fonéticos.

a) Temas en velar:

*po-ni-ki-pi*¹², φοινηχι “palmera”

b) Temas en dental:

*po-pi*¹³, ποπφι (dorio πῶς) “pie”; *ko-ru-pi*¹⁴, κορυπι “casco”.

c) Temas en *-nt-*:

*a-di-ri-ja-pi*¹⁵, ἀνδριαμφι “estatuas de hombres”.

⁷ Existe una forma que podría incluirse dentro de la declinación temática, *o-mo-pi* (KN Se 891.A; 1007.2), pero al no haber sido explicada correctamente he preferido excluirla.

⁸ Lejeune (1956).

⁹ Una larga lista de ejemplos de instrumental plural en *-o* y *-pi*, tanto sustantivos como adjetivos, puede encontrarse en Bartoněk (2003: 188-224).

¹⁰ Atestiguado en KN en varias tablillas de la serie Sd.

¹¹ Lista de ejemplos de instrumental plural atemático en Bartoněk (2003: 225-294).

¹² PY Ta 714.2.3.

¹³ PY Ta 642.3.

¹⁴ PY Ta 642.2.

¹⁵ PY Ta 708.2; 714.2.

d) Temas en *-n*:

*ki-to-pi*¹⁶, χιτωμι “túnica” ; *pa-ki-ja-pi*¹⁷, Σφαγιαμι “Σγαφιάνες¹⁸”.

e) Temas heteróclitos:

*se-re-mo-ka-ra-a-pi*¹⁹, σειρημοκραηαπι “con cabezas de sirena”.

f) Temas neutros en *-os*:

*pa-we-pi*²⁰, φαρφεσι “pieza de tela”.

g) temas en vocal:

*po-ti-pi*²¹, πορτιφι “ternero”.

1.1.2 ADJETIVOS

En cuanto a los adjetivos, existen ejemplos de instrumental plural en los temas en *-ā* y en la declinación temática. Sin embargo, no se encuentra ningún ejemplo de instrumental plural atemático:

Temas en *-ā*:

PY Ta 714²²

<p>.3 <i>ku-wa-ni-jo-qe</i>, <i>po-ni-ki-pi</i> 1 <i>ta-ra-nu</i>, <i>a-ja-me-no</i>, <i>ku-wa-no</i>, <i>pa-ra-ku-we-qe</i>, <i>ku-ru-so-qe</i>, <i>ku-ru-sa-pi-qe</i> , <i>ko-no-ni-pi</i> 1</p>	<p>.3 <i>ku-wa-ni-jo-κ^wε</i>²³ φοινιχιφι 1 θρανυς ἀγῆιμενος <i>ku-wa-no</i> <i>pa- ra-ku-we-κ^wε</i>²⁴ χρῶσω χρῶσῶφι- κ^wε κωνοφι 1</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“con palmeras de *ku-wa-no* 1, escabel taraceado con *ku-wa-no*, con *pa-ra-ku-we*, con oro, y con franjas **de oro** 1”

¹⁶ KN Ld 787.B.

¹⁷ PY Eb 338.A; Jn 829.7; Ma 221.1.

¹⁸ Topónimo

¹⁹ PY Ta 708.2.

²⁰ KN L 104.a.

²¹ PY Ta 707.2.

²² Ejemplo similar en PY Ta 707.1.

²³ Adj. pl. derivado de *ku-wa-no*. Generalmente se admite su correspondencia con el griego κύανος, aunque su significado concreto en las tablillas no está claro: se duda entre “pasta vítrea azulada” (Halleux, 1969: 48-66) y entre “pasta barata sucedánea del lapislázuli”. En cuanto a su etimología, este término parece ser un préstamo de una lengua anatólia. *DMic. s.v. ku-wa-no*.

²⁴ Interpretación griega no satisfactoria, quizás βαρακίς “turquesa” (Melena, 1987: 226). Existe una variante *pa-ra-ke-we* en PY Ta 642.1. *DMic. s.v. pa-ra-ku-we*.

Temáticos:

En los adjetivos masculinos o neutros de la declinación temática, la desinencia *-pi* únicamente está presente en el adjetivo *e-re-pa-te-jo-pi*²⁵, *ελεφαντειοφι*, y en contextos de difícil interpretación. El resto de los adjetivos usan la desinencia *-o*, *-ois*, para el instrumental plural. Esta serie de adjetivos se encuentran en algunas tablillas concordando con sustantivos de la declinación atemática que usan la desinencia *-pi*:

PY Ta 708²⁶

<p>.3 <i>ta-ra-nu</i>, <i>ku-te-se-jo</i>, <i>a-ja-me-no</i>, <i>e-re-pa-te-jo</i>, <i>a-di-ri-ja-pi</i>, <i>re-wo-pi-qe</i> 1</p>	<p>.3 θραυς κυτεσειος ἀγα̃ιμενος ἐλεφαντειοις ἀνδριαμφι λεφομφι-κ^wε 1</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“escabel de ébano, taraceado **con figuras de hombres y con leones de marfil** 1”

PY Ta 722

<p>.2 <i>ta-ra-nu</i>, <i>a-ja-me-no</i>, <i>e-re-pa-te-jo</i>, <i>ka-ra-a-pi</i>, <i>re-wo-te-jo</i>, <i>so-we-no-qe</i>, *220 1</p>	<p>.2 θραυς ἀγα̃ιμενος ἐλεφαντειοις κραθαμφι λεφοντειοις, <i>so-we-no-κ^wε</i>²⁷ *220 1</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“escabel taraceado **con cabezas de leones de marfil**, y con *so-we-no*, *220 1”

1.2 La sintaxis del instrumental plural

La sintaxis que nos ofrece el instrumental plural es variada. Podemos distinguir cuatro tipos: 1. el instrumental regido por *a-ja-me-no* o *a-ja-me-na*; 2. regido por *a-ra-ru-ja*; 3. determinado por *qe-qi-no-me-na* o *qe-qi-no-to*; 4. el instrumental no está regido ni determinado por ningún otro término.

²⁵ KN Se 891.A.B; X 7814.2.

²⁶ Ejemplo similar en PY Ta 714.2.

²⁷ Designa un motivo ornamental de *ta-ra-nu*, pero su identificación e interpretación es discutida. *DMic. s.v. so-we-no*.

1. El caso instrumental regido por *a-ja-me-no* o *a-ja-me-na*²⁸:

PY Ta 708²⁹

<p>.3 <i>ta-ra-nu, ku-te-se-jo, a-ja-me-no, e-re-pa-te-jo, a-di-ri-ja-pi, re-wo-pi-qe</i> 1</p>	<p>.3 θρανυς κυτσειοϛ ἀγᾶμινοϛ ἐλεφαντειοϛ ἀνδριαμι λεφομι-κ^wε 1</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

“escabel de ébano, taraceado con figuras de hombres de marfil y con leones 1”

PY Ta 714

<p>.2 <i>a-ja-me-na, ku-ru-so, a-di-ri-ja-pi, se-re-mo-ka-ra-o-re-qe, ku-ru-so, ku-ru-so-qe, po-ni-ki-pi</i> 1</p>	<p>.2 ἀγᾶμιενᾶ χρῦσοιϛ ἀνδριαμι σειρημοκραθηρη-κ^wε χρῦσω χρῦσοιϛ-κ^wε φοινηχι 1</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“taraceada con figuras de hombres de oro, con una cabeza de sirena de oro, y con palmas de oro 1”

2. El caso instrumental regido por *a-ra-ru-ja*³⁰:

KN Sd 4401+8718+fr³¹

<p>.a]<i>a-ra-ru-ja, a-ni-ja-pi, wi-ri-ni-jo, o-po-qo, ke-ra-ja-pi, o-pi-i-ja-pi</i> CUR[</p>	<p>.a]αραρυᾶ³², ἀνιᾶφι, Φρινοιοϛ, ὀπωκ^wοιοϛ, κεραηῖαφι, ὀπιηῖαφι, CUR[</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁸ *a-ja-me-no*: participio de perfecto medio-pasivo, masculino, nominativo singular o dual del verbo *ἄμι “taracear”; *a-ja-me-na*: participio de perfecto medio-pasivo, femenino, nominativo singular del mismo verbo que *a-ja-me-no*. Según García Ramón (1994-1995: 335-337), *a-ja-me-no* puede ocultar /aiāi-meno/ o /aiāis-meno-/ “taraceado”, término que en las tablillas de KN Sd y Sf se opone a *a-na-(i)-ta*, “no taraceado”.

²⁹ Ejemplo similar en PY Ta 714.2.

³⁰ Nominativo femenino singular del participio perfecto activo correspondiente al verbo del griego clásico ἀραρίσκω, “estar provisto”.

³¹ Ejemplos similares en KN Sd 4405+4410+fr.b; Sd 4408+4411+6055+fr.a; Sd 4413.a; Sd <4450>+4483.b. Todos los ejemplos de *a-ra-ru-ja* + *-pi* aparecen en Cnosos, en la serie referente al estado de carros dentro de los talleres.

³² El término aparece en femenino y la traducción en masculino porque *a-ra-ru-ja* se refiere al ideograma CUR, “CARRO”, cuyo término en micénico es *i-qi-ja, iḱkwā*.

“Provisto de riendas, de anteojeras de cuero, de apliques hechos de cuerno CARRO³³”

3. El caso instrumental determinado por *qe-qi-no-me-na* o *qe-qi-no-to*³³:
PY Ta 708

<p>.2 <i>to-no, ku-te-se-jo, e-re-pa-te-ja-pi, o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi, se-re-mo-ka-ra-a-pi, qe-qi-no-me-na, a-di-ri-ja-pi-qe</i></p>	<p>.2 θορνος κυτεσειος ἔλεφαντειᾶφι ὀπικρημνιάφι σειρημοκραθαπι γ^wε^wἴνωμενᾶ ἀνδριαμφι-κ^wε</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“trono de ébano, con respaldos de marfil, con cabezas de sirenas y **con figuras de hombres talladas**”

PY Ta 642

<p>2. <i>to-pe-za, ra-e-ja, me-no-e-ja, e-re-pa-te, a-ja-me-na, qe-qi-no-to, au-de-pi, ko-ru-pi-qe 1</i></p>	<p>2. τορπεζα λαθεια μηνοθεια ἔλεφαντη ἀγαίμενᾶ γ^wε^wἴνωτοις au-de-pi³⁴ κορυφι-κ^wε 1</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“1 mesa de piedra de luna³⁵, taraceada con marfil, **con *au-do y con yelmos tallados**”

4. El caso instrumental no está regido ni determinado por ningún otro término:
PY Ta 707

<p>.1 <i>ku-te-se-jo, to-no, ku-ru-sa-pi, o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi, o-ni-ti-ja-pi 1 ta-ra-nu-qe, a-ja-me-no, e-re-pa-te-jo, au-de-pi 1</i></p>	<p>.1 κυτεσειος θορνος χρῦσᾶφι, ὀπικρημνιάφι ὀρνιθιάφι 1 θρανυς ἀγαίμενος ἔλεφαντειος au-de-pi 1</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³³ *qe-qi-no-me-na* es un nominativo femenino singular del participio perfecto medio-pasivo del verbo *γ^wἴνω; *qe-qi-no-to* se interpreta como un adjetivo verbal en -to derivado, también, de *γ^wἴνω. El hecho de que en este adjetivo verbal exista una reduplicación obliga a explicar *qe-qi-no-me-na* como haplología de *qe-qe-qi-no-me-na* (o viceversa, a entender que *qe-qi-no-to*, al ser un cuasi-participio, lleva también reduplicación) (Bernabé - Luján, 2006: 333).

³⁴ Interpretación griega no satisfactoria. *DMic. s.v. au-de-pi*.

³⁵ El adjetivo en -ειος indica materia, aunque en este caso el material es difícil de identificar. No existe una interpretación segura de este término. *DMic. s.v. me-no-e-ja*.

“trono de ébano, con respaldos de oro, con pájaros 1; escabel taraceado con **au-do* de marfil 1”

KN Sd 4403+5114+frr.

<p>.a <i>e-re-pa-te-jo, o-po-qo, ke-ra-ja-pi, o-pi-ja-pi, “ko-ki-da, o-pa”</i> CUR 3</p>	<p>.a ἔλεφαντειοῖς ὀπῶκῳις κεραῖῳφι ὀπιῖῳφι “Κοκίδας ὀπᾶ” CUR 3</p>
------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

“con anteojeras de marfil, con apliques hechos de cuerno, contribución de Cocidas³⁶, CARRO 3”

2. Instrumental singular

2.1 Problemas

Al contrario que sucede con el instrumental plural, del cual se sabe con certeza que estaba presente en griego micénico, la propuesta de la existencia del instrumental singular ha generado discusiones desde el desciframiento de la lineal B. Las dudas sobre la existencia o no del caso instrumental singular provienen de dos cuestiones: del sistema de escritura y del sincretismo de casos.

2.1.1 GRAFÍA

El silabario con el que está escrito el griego micénico no permitía presentar en detalle la fonética del griego. Por ejemplo, no diferencia entre las líquidas *r* y *l*, o no distingue entre vocales breves y largas, entre otros problemas³⁷. Por tanto, la grafía del griego micénico puede esconder diferentes realidades fonéticas.

En lo que concierne a la morfología, las diferentes realidades fonéticas que están detrás de un signo pueden dar lugar a confusiones morfológicas: *-o* puede representar *-o* (nom. sg.), *-ovs* (ac. pl.), *-ov* (gn. pl.), etc.; *-a* puede interpretarse como *-a* (nom.sg.), *-ai* (nom. pl.), *-avs* (ac.pl.), etc. Para el estudio del posible instrumental singular en griego micénico, existe el problema de que *-o*, *-a* y *-e* pueden representar, teóricamente, tanto un dativo singular como un instrumental singular:

³⁶ Este término ha recibido otras interpretaciones como Gongidas o Kolkhidas. *DMic. s.v. ko-ki-da*.

³⁷ Una larga lista de normas de escritura puede consultarse en Bernabé – Luján (2006: 19-54).

	Dativo singular	¿Instrumental singular?
-o	-ωι	-ω
-a	-ᾶι	-ᾶ
-e	-ει	-η

2.1.2 SINCRETISMO DE CASOS

Las dificultades que presenta la grafía del griego micénico nos lleva a plantearnos otra cuestión, la de si en griego micénico ya se había producido el sincretismo de casos que está presente en griego clásico, donde el paradigma nominal se compone de cinco casos, o si todavía conservaría los ocho casos de la reconstrucción tradicional del indoeuropeo:

Indoeuropeo	Griego micénico	Griego clásico
Nominativo	Nominativo	Nominativo
Vocativo	¿?	Vocativo
Acusativo	Acusativo	Acusativo
Genitivo	Genitivo	Genitivo
Dativo	Dativo	Dativo
Ablativo	(-te)	(-θευ)
Instrumental	Instrumental pl. ¿sg.?	
Locativo	Locativo	

Se pueden hacer algunas consideraciones sobre el sistema de casos del micénico. El vocativo está ausente en micénico, pero es lógico pensar que esta ausencia se deba a la tipología de los textos, que no presentan las condiciones de uso necesarias para la presencia de vocativos³⁸. En el paradigma nominal micénico también está ausente el ablativo procedente del indoeuropeo³⁹, pero

³⁸ Los textos micénicos contienen registros o inventarios de varios bienes recibidos, entregados o almacenados por los palacios.

³⁹ Abl. sg.: temas en *o*-: *-ōt, *-āt; temas en *eH2*-: *-eH2-es, *-eH2-os; temas en consonante: *-s, *-os, *-es; temas en *i*-: *-oy-s; temas en *u*-: *-ow-s. Abl. pl.: temas en *o*-: *-o-bhos, *-o-mos; temas en *-eH2-bhos, *-eH2-mos; temas en consonante: *-bhos, *-mos; temas en *i*-: *-i-bhos, *-i-mos; temas en *u*-: *-u-bhos, *-u-mos. Sihler (1995: 248).

para expresar la función origen que tiene este caso el micénico utiliza *-te*, griego clásico *-θεν*. Este morfema no es un caso propiamente dicho, sino un sufijo con valor casual⁴⁰. En cuanto al caso instrumental, está atestiguado en plural, como se ha expuesto anteriormente, pero todavía no hay acuerdo sobre la existencia o no de un instrumental singular.

Por su parte, en el griego clásico ya no están presentes los casos ablativo, instrumental y locativo, cuyas funciones las asumen otros casos como el genitivo o el dativo junto con una preposición, o morfemas como *-θεν* en el caso del ablativo con valor origen.

Para Adrados (1989) no hay necesidad de postular un caso instrumental singular en micénico puesto que no lo había en indoeuropeo, donde están presentes cinco casos: nominativo, vocativo, acusativo, genitivo y un caso espacial en el que se concentraban los principales valores del dativo, locativo e instrumental. El autor piensa que el griego clásico, al tener cinco casos, presenta un arcaísmo en su sistema nominal, ya que tiene los mismos casos que presentaba el indoeuropeo, y que por tanto no hay que presuponer un sincretismo de casos en griego micénico y clásico.

2.2 Antecedentes

Los descifradores de la Lineal B, y primeros estudiosos del griego micénico, Chadwick y Ventris (1973²: 83-87), afirmaron que el sistema morfológico nominal del micénico estaba formado por cuatro casos en singular (nominativo, acusativo, genitivo y dativo) y cinco en plural (nominativo, acusativo, genitivo, dativo e instrumental), de modo que en el singular el dativo y el instrumental se habían fusionado en un solo caso.

M. Lejeune (1956: 206-207) realizó el primer estudio exhaustivo de las formas en *-pi* en griego micénico. En él afirmaba que *-pi* funcionaba como instrumental plural y que existían dobles que probaban la existencia del instrumental singular: *e-ka-ma-te* / *e-ka-ma-pi* ; *po-ni-ke* / *po-ni-ki-pi* ; *a-di-ri-ja-te* / *a-di-ri-ja-pi*. Palmer (1963: 48-49) aceptó esta hipótesis al defender la existencia tanto de un instrumental singular como plural claramente representados en los dobles

⁴⁰ El mismo papel como sufijo casual lo desempeña *-de*, griego clásico *-δε*, que en este caso tiene un valor adlativo.

enumerados anteriormente.

C. J. Ruijgh (1967: 75-76; 81-82; 85-86) trata más profundamente la cuestión de si existe un instrumental singular en micénico diferenciado del dativo, o si es el dativo que tiene una función instrumental. Este autor insiste sobre las dificultades que presentan las grafías *-o*, *-a* y *-e*, pero finalmente se inclina por la existencia de un solo caso dativo-instrumental. Ruijgh concluye que al ser ésta una cuestión incierta es más práctico admitir que existía una forma de dativo singular que funcionaba igualmente como instrumental. Por su parte, Ilievski (1970: 99) propone que en las tablillas de la serie Ta de Pilo encontramos instrumentales singulares en *-e* y *-o*, frente a los instrumentales plurales en *-pi* y en *-o* (*-ōis*).

En la década de los 90 surgieron nuevos estudios que trataban este tema. Adrados (1992: 209-214) en su monografía dedicada a la sintaxis del griego antiguo, estudia todos los casos del griego clásico y al final de cada caso estudiado incluye un capítulo dedicado al griego micénico. En la parte referente al caso dativo expone que está presente en micénico, en caso singular, y que cuando está acompañado de verbos de acción tiene un valor instrumental, pero que no existe un caso instrumental singular:

PY Sa 287

<i>a-ku-ro de-de-me-no</i>	ἀργυροὶ δεδεμενοῦ	“sujeto con plata”
----------------------------	-------------------	--------------------

Por su parte, I. Hajnal (1995: 3-32) siguió la teoría propuesta por M. Lejeune y aceptada por Palmer, en la que el instrumental singular sí estaba presente en el paradigma nominal del griego micénico, además en varias declinaciones. En la declinación temática cita ejemplos como *a-to-ro-qo*⁴¹ ἀνθροκ^w, y en la atemática *po-ru-po-de*⁴² πολυποδη, *po-de*⁴³ ποδη, o *pa-ra-ku-we*⁴⁴.

Las últimas gramáticas publicadas de griego micénico presentan un panorama

⁴¹ PY Ta 722.1.

⁴² PY Ta 722.1.

⁴³ PY Ta 641.1.

⁴⁴ PY Ta 714.1; ; 715.3. Ver n. 23.

no muy esclarecedor. A. Bartoněk (2003: 163-302) realiza una lista exhaustiva de todos los términos presentes en los documentos micénicos y los clasifica según su caso. Según este autor, no existiría ningún ejemplo de instrumental singular en la segunda declinación, pero pone en duda si en la primera declinación estaba presente o no. En lo referente a la tercera declinación propone la existencia de un instrumental singular, quizás semejante al dativo singular. En la gramática de A. Bernabé - E. Luján (2006: 151), se propone que el instrumental singular ya no existía en época micénica, sino que era el dativo singular el que podía tener un valor instrumental.

2.3 El instrumental singular: los hechos

2.3.1 MORFOLOGÍA

En el caso de que el instrumental singular todavía fuera un caso diferenciado del dativo singular en griego micénico, este estaría presente en las tres declinaciones del paradigma nominal:

Temas en -ā

La desinencia de instrumental singular sería -ā, frente a la de dativo singular -āi. En el corpus micénico sólo está presente el ejemplo de *o-pi-ke-re-mi-ni-ja*:

PY Ta 714

<p>.1 <i>to-no, we-a₂-re-jo, a-ja-me-no, ku-wa-no, pa-ra-ku-we-qe, ku-ru-so-qe, o-pi-ke-re-mi-ni-ja</i></p>	<p>.1 θορνος <i>we-a₂-re-jo</i>⁴⁵ ἀγᾶιμενος <i>ku-wa-no pa-ra-ku-we-κ^wε</i>⁴⁶ χρῦσω-κ^wε ὀπικρημνιά</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“trono *we-a₂-re-jo*, taraceado con *ku-wa-no, pa-ra-ku-we* y oro, **con un respaldo**”

Temas en -o o temáticos

En la declinación temática los ejemplos del posible instrumental singular son más abundantes que en la anterior. En este caso me limitaré a un ejemplo

⁴⁵ Término relacionado con la decoración, cuya interpretación no es satisfactoria. *DMic. s.v. we-a₂-re-jo*.

⁴⁶ Ver n. 24.

representativo donde la desinencia de instrumental singular sería -ω, mientras que la de dativo singular es -ωι:

PY Ta 722.1

<p>.1 <i>ta-ra-nu, a-ja-me-no, e-re-pa-te-jo, a-to-ro-qo, i-qo-qe, po-ru-po-de-qe, po-ni-ke-qe</i> *220 1</p>	<p>.1 θρανυς ἀγαίμενος ἔλεφαντειοῖς ἀνθρῶκ^wω ικκ^wω-κ^wε πολυποδηκ^wε φοινιχη-κ^wε *220 1</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“escabel taraceado **con un hombre, un caballo**, un pulpo y una palmera de marfil *220 1”

Temas atemáticos

En el instrumental singular la declinación atemática también estaría representado por diferentes ejemplos. La desinencia de instrumental singular sería -η, y la utilizada para el dativo singular -ει:

PY Ta 707

<p>2 <i>to-no, ku-te-se-jo, e-re-pa-te-ja-pi, o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi, se-re-mo-ka-ra-o-re, qe-qi-no-mena, a-di-ri-ja-te-qe, po-ti-pi-qe</i> 1</p>	<p>.2 θορνυς κυτσειος ἔλεφαντειοῖς ὀπικρημιᾶφι σειρημοκραορη γ^wεγ^wῖνωμενᾶ ἀνδριαντη-κ^wε πορτιφι-κ^wε 1</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“trono de ébano, con respaldos de marfil, **con una cabeza de sirena tallada, con una figura de hombre** y con terneros 1”

El caso instrumental singular también estaría representado en griego micénico en los adjetivos, pero en menor medida que los sustantivos, y sólo atestiguados en la declinación temática, estando ausente en los temas en -ā y en la declinación atemática:

KN Sd 4407.a

<p>do-]we-jo, <i>i-qo-e-qe, wi-ti-ni-jo, o-po-qo, ke-ra-ja-pi, o-pi-i-ja-pi</i> CUR 2</p>	<p>δορῒω <i>i-qo-e-qe⁴⁷</i> Φρινιοῖς ὀπῶκῳις κεραηῖᾶφι ὀπιηῖᾶφι CUR 2</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

“con *i-qo-e-qe* de madera, con anteojeras de cuero, con apliques hechos de cuerno, CARRO 2”

Desde el punto de vista de la morfología, cabe señalar los ejemplos de dobles singular / plural que Lejeune aportaba como prueba de la existencia del instrumental singular en griego micénico:

Instrumental sg.	Instrumental pl.
<i>a-di-ri-ja-te</i> “con una figura de hombre”	<i>a-di-ri-ja-pi</i> “con figuras de hombres”
<i>e-ka-ma-te</i> “con un soporte”	<i>e-ka-ma-pi</i> “con soportes”
<i>ka-ru-we</i> “con una nuez”	<i>ka-ru-pi</i> “con nuez”
<i>o-pi-ke-re-mi-ni-ja</i> “con un respaldo”	<i>o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi</i> “con respaldo”
<i>se-re-mo-ka-ra-o-re</i> “con una cabeza de sirena”	<i>se-re-mo-ka-ra-a-pi</i> “con cabezas de sirena”

2.3.2 SINTAXIS

El posible instrumental singular aparece en los mismos contextos sintácticos que el instrumental plural:

1. Instrumental regido por *a-ja-me-no* o *a-ja-me-na*:

PY Ta 714

.1 <i>to-no, we-a₂-re-jo, a-ja-me-no, ku-wa-no, pa-ra-ku-we-qe, ku-ru-so-qe, o-pi-ke-re-mi-ni-ja</i>	.1 θορνός <i>we-a₂-re-jo</i> ⁴⁸ ἀγᾶμενος <i>ku-wa-no pa-ra-ku-we-κ^{wε}</i> ⁴⁹ χρῦσω-κ^{wε} , ὀπικρημνιά
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“trono *we-a₂-re-jo* taraceado con *ku-wa-no, pa-ra-ku-we* y oro, con un respaldo”

⁴⁷ Designa una parte del carro hecha de madera. *DMic. s.v. i-qo-e-qe*.

⁴⁸ Ver n. 45.

⁴⁹ Ver n. 23.

2. Instrumental determinado por *qe-qi-no-me-na* o *qe-qi-no-to*:

PY Ta 707

<p><i>.2 to-no, ku-te-se-jo, e-re-pa-te-ja-pi, o-pi-ke-re-mi-ni-ja-pi, se-re-mo-ka-ra-o-re, qe-qi-no-me-na, a-di-ti-ja-te-qe, po-ti-pi-qe</i></p>	<p>.2 θορνος κυτεσειος ἔλεφαντειοις ὀπικρημιῶφι σειρημοκραθορη γ^wεγ^wἴνωμενᾶ ἀνδριαντη-κ^wε πορτιφι-κ^wε⁵⁰ 1</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“1 trono de ébano, con respaldos de marfil, **con cabeza de sirena tallada, con una figura de hombre** y con terneros”

3. El caso instrumental no está determinado ni regido por ningún otro término:

PY Ta 642

<p><i>.3 to-pe-za, ra-e-ja, a-pi-qi-to, e-re-pa-te-jo, po-pi, e-ka-ma-te-qe, qe-qi-no-to-qe, to-qi-de</i></p>	<p>.3 τορπεζα λάθεια ἀμφιγ^wοτος ἔλεφαντειοις ποπι ἐγματη-κ^wε γ^wεγ^wἴνωτω-κ^wε τορκ^wἰδη</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“mesa de piedra, en forma de ocho⁵¹, con pies de marfil, **con un soporte**, y con una espiral tallada”

3. Conclusiones

A la vista de los hechos expuestos acerca del instrumental en micénico, tanto en plural como singular, quizás habría que plantear de nuevo la existencia del caso instrumental singular en griego micénico. Esta cuestión no se ha resuelto a pesar de que ya ha transcurrido más de medio siglo desde que se descifró la Lineal B y se pudo observar que la lengua que escondía era un griego muy arcaico. La grafía utilizada por esta lengua no ayuda a resolver el problema, pero se ha visto que el posible instrumental singular aparece en las mismas

⁵⁰ En este ejemplo se puede apreciar como un instrumental plural está coordinado con un instrumental singular mediante la partícula *-te*, *-κ^wε*, “y”. Esta circunstancia sintáctica también lleva a plantearnos la existencia del instrumental singular.

⁵¹ En este caso sigo la propuesta de interpretación de Bernabé (1998). Para otras interpretaciones *DMic. s.v. a-pi-qi-to*.

condiciones sintácticas que el instrumental plural. Por ello, creo que deberíamos centrarnos en los datos aportados a partir del estudio de la sintaxis de los casos para arrojar, así, algo de luz sobre la existencia del instrumental singular.

APÉNDICE DE POSIBLES SUSTANTIVOS EN INSTRUMENTAL SINGULAR

Griego micénico	Transcripción al griego	Localización
<i>a-di-ri-ja-te</i>	ἀνδριαντη	PY Ta 707.2
<i>a-ku-ro</i>	ἀργυρω	PY Sa 287
<i>a-to-ro-qo</i>	ἀνθρωκ ^w ω	PY Ta 722.1
<i>de-so-mo</i>	δεσμο	KN Ra 1543.a; 1548.a
<i>do-we-jo</i> (adj.)	δορφειω	KN Sd 4407.a; 4413.b; <4450>.c. Dudoso en PY Un 1314.3 ^a ; Posible en PY Xn 1446.1
<i>e-ka-ma-te</i>	ἐγματη	PY Ta 642.3
<i>e-re-pa-te</i>	ἐλεφαντη	KN Ra 1028.A; Sd 4401.b; 4403.b; 4408.b; <4405>.c; PY Ta 642.2; 708.1. Posible en KN Ra 984.1
<i>i-qo</i>	ικκ ^w ω	PY Ta 722.1
<i>i-qo-e-qe</i>	<i>i-qo-e-qe</i> ⁵²	KN Sd 4404.a; 4407.a; 4413.b; <4450>.c
<i>KA-RU-WE</i>	καρφη	PY Ta 721.1
<i>ʒke-ra</i> ²	<i>ke-ra</i> ⁵³	KN Ra 984.2
<i>ke-ra-e</i>	<i>ke-ra-e</i> ⁵⁴	PY Sa 840
<i>ku-ru-so</i>	χρυσω	PY Ta 714.1.3
<i>ku-te-so</i>	κυτεσω	PY Ta 707.3

⁵² Ver n. 47.

⁵³ Existen dudas sobre la interpretación de este término. Ver Nussbaum (1986) y *DMic. s.v. ke-ra*.

⁵⁴ Para esta forma también se ha postulado un nominativo dual, aunque lo más probable es que sea un instrumental singular de un nominativo κέρας. *DMic. s.v. ke-ra-e*.

<i>ku-wa-no</i>	<i>ku-wa-no</i> ⁵⁵	PY Ta 642.1; 714.1.2.3
<i>o-pi-ke-re-mi-ni-ja</i>	ὀπικρημνιά	PY Ta 714.1. Probable en PY Ta 708.1
<i>pa-ra-ku-we</i>	<i>pa-ra-ku-we</i> ⁵⁶	PY Ta 714.1.3; 715.3
<i>qe-qi-no-to</i> (adj. verbal)	γ ^w εγ ^w ινοτω	PY Ta 642.3
<i>se-re-mo-ka-ra-o-re</i>	σειρημοκραθορη	PY Ta 707.2; 714.2
<i>so-we-no</i>	<i>so-we-no</i> ⁵⁷	PY Ta 721.3-4; 721.2; 722.2
<i>to-qi-de</i>	τορκωιδη	PY Ta 642.3; 713.1.2; 721.1.2

BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, F. R. (1989). ¿Sincretismo de casos en micénico? En *Minos* 24,1 pp. 69-185.
- Adrados, F. R. (1992). *Nueva sintaxis del griego clásico*. Madrid: Gredos.
- Aura Jorro, F. (I 1985; II, 1993). *Diccionario Micénico (DMic.)*. Madrid: CSIC.
- Bartoněk, A. (2003). *Handbuch des mykenischen griechisch*. Heidelberg: C. Winter.
- Bernabé, A. (1998). Hom. ἀμφίβοτος y mic. *a-pi-qi-to*, ¿un caso de etimología popular? En *Corolla Complutensis in memoriam J.S. Lasso de la Vega contexta*, Madrid, pp. 39 - 48.
- Bernabé, A. - Luján, E. R. (2006). *Introducción al griego micénico: gramática, selección de textos y glosario*. Zaragoza: Dpto. de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.
- García Ramón, J. L. (1994-1995). The world family of Mycenaean *a-ja-me-no /aiāi(s) meno-/* "inlaid, overlaid" and IE **seh₂i-* "bind, attach". En *Minos* 29-30, pp. 335 - 346.
- Hajnal, I. (1995). *Studien zum mykenischen Kasussystem*. Berlin - New York: W. de Gruyter.
- Halleux, R. (1969). Lapis-lazuli, azurite ou pâte de verre? à propos de *kuwano* et *kuwanowoko* dans les tablettes mycéniennes. *SMEA* 9, 48 - 66.

⁵⁵ Ver n. 23

⁵⁶ Ver n. 24.

⁵⁷ Puede representar un instrumental singular o plural. Significado incierto. Ver n. 27.

- Ilievsky, P. (1970). Il sincretismo dei casi in miceneo, è sincretizzato lo instrumentale con il dative?. En *SMEA 12*, pp. 88 - 116.
- Lejeune, M. (1956). La désinence -φι en mycénien. *BSL*, 187 - 218.
- Melena, J. L. (1987). On untransliterated Syllabograms *56 y *22. *Tractata Mycenaea, Proceeding of the Eight International Colloquium on Mycenaean Studies*. Skopje, 1985, pp. 203 - 232.
- Nussbaum, A. (1986). *Head and Horn in Indo-European*. Berlin - New York: W. de Gruyter.
- Palmer, L. R. (1963). *Mycenaean Greek Texts*. Oxford: Clarendon Press.
- Ruijgh, C. J. (1967). *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*. Éditeur - Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Sihler, A. (1995). *New comparative grammar of Greek and Latin*. New York - Oxford: Oxford University Press.
- Ventris, M. - Chadwick, J. (1973²). *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge.

SOPHÍA EN LAS OBRAS CONSERVADAS DE ARISTÓFANES¹

Juan Antonio López Férrez

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid

jalferez@flog.uned.es

A la memoria de Kenneth J. Dover

Resumen

El propósito de este estudio es delimitar el sentido de *sophía* en las obras conservadas de Aristófanes. Cada una de las catorce secuencias en que aparece el vocablo será estudiada con los recursos propios de la filología, donde entran aspectos lingüísticos (morfológicos, sintácticos, léxicos, estilísticos) y literarios. El trabajo mostrará que en el cómico el espectro semántico del término es bastante amplio y rico en matices, tal como se recoge en las conclusiones.

Palabras clave: *sophía* - obras conservadas – Aristófanes - estudio filológico.

Abstract

The purpose of this study is to define the meaning of *sophia* in the surviving works of Aristophanes. Each of the fourteen sequences in which the word appears will be studied with the resources of philology, including linguistic (morphological, syntactic, lexical, stylistic) and literary aspects. The paper will show that, in the comedian, the semantic spectrum of the term is very broad and rich in nuances, as stated in the conclusions.

Keywords: *sophía* - preserved plays - Aristophanes - philological study.

a. El tema *soph*-², registrado desde Homero, experimentó un incremento enorme en la literatura griega a partir del siglo V. Para abarcar la evolución del

¹ Realizado dentro del Proyecto de investigación FFI2010-22159/FILO. Dirección General de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación).

La indicación [...] quiere decir que he suprimido elementos innecesarios para este trabajo.

² Con respecto a σοφία, Frisk (1954-1972: II, 754-755) destaca el carácter "incierto" (uneklärt) del vocablo; Chantraine (1968:1030-1031) subraya que no hay ninguna etimología aceptada. Ambos autores insisten en que la comparación establecida, a veces, con σάφα y Σίσυφος, no aporta ninguna luz.

mismo puede ayudarnos el *TLG* on line³, de donde, con las debidas reservas⁴, sacamos los resultados puestos entre paréntesis. En primer lugar el número de secuencias; en segundo, el de vocablos: s. VIII (5-2), VII (41-2), VI (237-7), V (1999-11).

Si seguimos con el *TLG*, y nos concentramos en varios autores relevantes desde los primeros testimonios hasta mediados del siglo IV⁵, hallamos los datos recogidos a continuación, presentados en orden decreciente, y correspondientes, respectivamente, a poesía y prosa⁶:

-Eurípides (280- 6), Aristófanes (122-6)⁷, Píndaro (61-4), Esquilo (49-5), Sófocles (48-5), Teognis (21-3), etc.

-Platón (918-8), Jenofonte (109-7), Heródoto (57-4), Isócrates (56-3), Hipócrates y escritos hipocráticos (41-5), Demócrito (35-4), etc.

b. Antes de entrar en el examen de *sophía* dentro de las obras aristofánicas conservadas, recogeré algunos puntos que expuse en unos trabajos dedicados a la presencia de ese concepto en Eurípides⁸, y, de modo especial, en Medea⁹. El sustantivo abstracto σοφία lo leemos a partir de Homero, donde a propósito de un carpintero experto se nos dice: “el cual todo su saber/ bien lo conoce por inspiración de Atenea”¹⁰. Este pasaje contiene un detalle que tendrá gran

³ *TLG=Thesaurus linguae graecae*, Universidad de California, Irvine. En las obras aristofánicas me baso en la edición ofrecida por dicho instrumento, a saber, la publicada por Wilson (2007). Para los fragmentos, véase Kassel-Austin (1984). De extraordinario importancia para el estudio del léxico siguen siendo la *Concordance* (reimp. 1973) y el *Index* (1932), superadas, en parte, mediante el uso del *TLG*.

⁴ Los datos deben ser tratados siempre con sumo cuidado, pues encontramos algunos dislates notables. Por ejemplo, se sitúa en el siglo VI a Esquilo y Píndaro; y, en el V, a Platón y Jenofonte. Por otro lado, cuando se hace una búsqueda por siglos, algunos autores aparecen en dos centurias diferentes. Así, pues, el helenista ha de ser cauto en todo momento y comprobar sistemáticamente la cronología. Cuento dentro del adjetivo las formas de comparativo y superlativo. En cambio, considero el adverbio respectivo como vocablo independiente.

⁵ Ya que Aristófanes vive entre los años 444 y 385 a. C.

⁶ Por simplificar, prescindo de los ejemplos en que dicho tema aparece en composición.

⁷ σοφία (14), σοφίζω (4), σοφίσμα (6), σοφιστής (3), σοφός (81: 54+6 compar.+21 superl.), σοφῶς (8).

⁸ López Férez (1990).

⁹ López Férez (1996 y 2002). Cfr., asimismo, Maslanka-Soro (1996).

¹⁰ Il. 15. 412:[...] ὅς ῥά τε πάσης / εἰς εἰδῆ σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνησ.

resonancia en buena parte de la literatura posterior hasta llegar al siglo V: la habilidad, el saber, la sabiduría que tienen los hombres, la adquieren por inspiración divina.

Complicada es la evolución semántica del citado sustantivo hasta llegar a la citada centuria¹¹. Si nos centramos en la tragedia, comprobaremos un cambio notable, pues, en una ocasión, dicho nombre lo utiliza Sófocles referido a la esfera humana¹². Por su lado Eurípides sobresale en el número de secuencias, y, especialmente, por la gran riqueza de acepciones¹³. En este trágico la oposición entre “sabiduría” divina y humana queda reflejada en algunos pasajes de *Bacantes*: la verdadera sabiduría consiste allí en la aceptación devota de la religión dionisiaca¹⁴.

c. En las obras conservadas de Aristófanes encontramos *sophía* en catorce ocasiones. La distribución, según número y caso, es como sigue: sg: nom. 1; gen. 6; dat. 1, ac. 5; pl. nom. 1. Por otra parte, el reparto por obras es significativo: *Nu.* 7; *R.* 3; *Au.* 2; *V.* 1; *Pl.* 1. Advertimos que *Nubes* contiene la mitad de las apariciones.

Siguiendo un criterio cronológico y basándome en las ediciones, comentarios y estudios más destacados, así como en los escolios, pretendo presentar, traducir y contrastar todas esas secuencias dentro de sus contextos, a fin de entender mejor los matices del término buscado. Es un trabajo filológico en que entran aspectos lingüísticos (morfológicos, sintácticos, léxicos, estilísticos)¹⁵ y literarios¹⁶, siempre dentro

¹¹ Destaco algunos usos en poesía: Hesíodo (1), *Himnos homéricos* (2), Safo (1), Estesícoro (1), Anacreonte (1), Solón (2), Teognis (10), Píndaro (20), Sófocles (3), Eurípides (15), etc.

¹² *Ant.* 620, a propósito de un ser anónimo, pero humano, que dijo una frase con sabiduría.

¹³ Cfr. *Med.* 827 donde se apunta a la sabiduría humana adquirida por los Erecteidas. En dicha pieza eurípidea es donde encontramos más ejemplos (3) del término que buscamos.

¹⁴ Véase *Ba.* 178-189; en especial, 179 y 186.

¹⁵ Aparte de lo que digamos en notas oportunas, hemos tenido en cuenta numerosas aportaciones de gran utilidad para nuestro propósito. Así, los estudios sobre la lengua, entre ellos, los de Ruipérez (1948), Komornika (1964), Southard (1991), López Eire (1996), Willi (2003), Stelter (2004), etc. En lo referente al léxico de los antropónimos presentes en la comedia aristofánica y en la Atenas de la época, ofrecen mucha luz: Fraser (1994), Traill (1994-2012), Kanavou (2010).

¹⁶ Además de los señalados en notas concretas, selecciono unos pocos entre muchos. Entre los generales, Lasso de la Vega (1972), Harriot (1986), Heath (1987), Thiery (1986), Bremer (1993), Macdowell (1995), Mastromarco (1996). En punto a composición y representación: Zimmermann (1984-1987), Rodríguez Alfageme (2008), Jay-Robert (2009); respecto al estilo nos han ayudado mucho Spyropoulos (1974).

del fin concreto que nos anima: delimitar, en cada ocasión, el sentido del vocablo examinado.

1. Las *Nubes*¹⁷ ofrecen el mayor número de ejemplos del sustantivo indicado. Habla el Corifeo, el cual, dirigiéndoles la palabra a Estrepsíades y Sócrates, se refiere, en concreto a este último:

Y tú, sacerdote de sutilísimas chácharas, dinos qué necesitas.
Pues no escucharíamos a ningún otro de los hoy expertos en asuntos celestes, salvo a Pródico, por su sabiduría e inteligencia, y a ti porque te pavoneas por las calles y mueves los ojos de soslayo, y, descalzo, soportas muchos males y adoptas ante nosotras un aire solemne¹⁸.

Conviene subrayar, por lo que se refiere a nuestro propósito, la oposición lingüística establecida entre Pródico y Sócrates: uno destaca por su saber adquirido (σοφία) y, asimismo, su inteligencia (γνώμη); el otro, por motivos bastante diferentes. Es relevante que el Corifeo le llame a Sócrates “sacerdote”¹⁹, tomándolo por guía y modelo de una nueva religión, la de hablar a tontas y a locas,

¹⁷ No hay acuerdo sobre la fecha en que fue revisada la obra que nos ha sido transmitida, la más estudiada, entre las aristofánicas, desde la Antigüedad hasta nuestros días: seguramente, después del 422 (Cleón murió en el verano de ese año) y antes del 416 (ostracismo de Hipérbolo) (Dover, 1988: XXIX. Véase, también, Dover, 19681). La primera versión, con el mismo título, perdida para nosotros, fue llevada a la escena en 424/423 (Guidorizzi, 1996: XLVII-XLIX). Ante la falta de datos sobre qué elementos de la primera versión han quedado en el texto de que disponemos, me atengo al criterio de buena parte de los estudiosos, a saber: las *Nubes* que nos han llegado serían de una fecha anterior a las *Avispas*. (Las indicaciones bibliográficas breves apuntan, en cada caso, a las ediciones consultadas, recogidas oportunamente al final del estudio).

¹⁸ Nu. 361: Xo. [...]

σύ τε, λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ, φράζεε πρὸς ἡμᾶς ὃ τι χρῆζεις•
οὐ γὰρ ἄν ἄλλω γ' ὑπακούσαιμεν τῶν νῦν μετεωροσοφιστῶν
πλὴν ἢ Προδικῶ, τῶ μὲν σοφίας καὶ γνώμης οὐνεκα, σοὶ δέ,
ὅτι βρενθῦει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῷ παραβάλλεις
κάνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κάφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς.

Todas las traducciones son mías, bastante literales por lo general. Aquí, y en lo sucesivo, anoto solo el verso en que aparece el término relevante.

¹⁹ Guidorizzi (1996: 243) destaca la función de Sócrates como sacerdote, verdadero iniciador de Estrepsíades y representante de una “secta mística, aunque atea”. Aquel, al actuar como oficiante, prepara la epifanía de las *Nubes*, mencionando sus ritos y virtudes. Con respecto a las *Nubes*, en general, acúdase a Fischer (1984). Acerca de la figura de Sócrates en el comediógrafo, véase Strauss (1996).

pues a eso apunta el sentido de λῆρος, “charla”, “habladuría”, “cháchara”; es decir, algo que se dice por el placer de hablar sin trascendencia alguna.

Los *scholia* vetera nos aportan datos importantes sobre el texto recogido: a propósito de Pródico señalan su condición de sofista y experto en los fenómenos celestes, pues dicho pensador había alcanzado su mejor momento en los años de Sócrates y había sido el primero en cobrar cincuenta dracmas por un discurso (361 a); el escoliasta interpreta que el paralelo entre los dos pensadores indicados no lo estableció el cómico por su amistad hacia Pródico, sino, más bien, por su odio hacia Sócrates (361 b y c). Además, nos parece digno de consideración lo que leemos en 362 b, a saber, que la contraposición de los dos mencionados se hace “en la idea de que Pródico es un sabio, y que Sócrates solo recogió como fruto una vana opinión en punto a su saber”²⁰.

Con respecto a Pródico, un escolio²¹ al pasaje que estamos revisando incide en un aspecto esencial relacionado con el sofista. Efectivamente en ese comentario a Nu. 361 leemos que el autor “está mencionando ahora a Pródico ridiculizándolo, porque este tenía una grandísima fama sobre sí mismo, en la suposición de que estaba por encima de todos en sabiduría” (μὲμνηται δὲ νῦν τοῦ Προδίκου διασύρων, ὅτι μεγίστην δόξαν εἶχε περὶ ἑαυτοῦ, ὡς ὑπὲρ πάντας ὦν τῇ σοφίᾳ)²².

²⁰ *Scholia* vetera 361: ὡς τοῦ μὲν Προδίκου ὄντος σοφοῦ, τοῦ δὲ Σωκράτους κενὴν μόνον δόξαν ἐπὶ σοφίᾳ καρπούμενον. En este mismo sentido leemos en los *scholia* recentiora Tzetzae (358 a 13) que “el cómico muestra a Sócrates como un sabio fútil, pero a Pródico como sabio en realidad” (ὥστε τὸν Σωκράτην ὁ κωμικὸς κενόσοφον δείκνυσσι, Πρόδικον δὲ τῷ ὄντι σοφόν). Bowie (1993: 109-110) señala que la decisión tomada por Heracles en las Horas de Pródico pudo haber servido de modelo para el debate establecido entre Discurso mejor y Discurso peor dentro de la pieza que examinamos.

²¹ *Scholia recentiora Eustathii*...361 a.

²² En el cómico tenemos otros pasajes que nos sugieren una cierta crítica del sofista. En el primero, el Corifeo de Aves (Au. 692) se dirige a éstas con la siguiente admonición: “a fin de que, oyendo de nosotras, perfectamente, todo lo relativo a los fenómenos celestes/ naturaleza de las aves, y origen de dioses, ríos, Érebo y Caos, le digáis de mi parte a Pródico que lllore en lo sucesivo” (ἴν’ ἀκούσαντες πάντα παρ’ ἡμῶν ὀρθῶς περὶ τῶν μετεώρων/ φύσιν οἰωνῶν γένεσιν τε θεῶν ποταμῶν τ’ Ἑρέβους τε Χάους τε/ εἰδότες ὀρθῶς, Προδίκῳ παρ’ ἐμοῦ κλάειν εἴπητε τὸ λοιπόν/), con lo que apunta a que, desde ese momento, no harían falta los conocimientos del sofista sobre dichos fenómenos, referidos dos versos antes del antropónimo. En el segundo, un fragmento (Fr. 506) de la obra perdida Freidores (Ταγηνισταί) alude a un personaje que, guiado quizá por las teorías de filósofos como Pródico, habría criticado la felicidad del otro mundo defendida por algunos; llegado el momento, dicho individuo recibió un varapalo de otro personaje anónimo, quien habla de aquel en estos términos: “a este hombre le echó a perder un libro/ o Pródico, o alguno de los charlatanes” (Τοῦτον τὸν ἄνδρ’ ἢ βιβλίον διέφθορον/ ἢ Πρόδικος ἢ τῶν ἀδολεσχῶν εἰς γέ τίς).

Otro escolio tardío aporta una exégesis relevante en el plano de la representación dramática, pues, aparte de las razones dadas por el cómico para oír atentamente a Pródico, añade la del conocimiento verdadero (γνώσεως ἀληθοῦς) y subraya, en cambio, en Sócrates, su mirada altiva, a la manera de un toro, cuando relajaba las partes carnosas de las cejas (καὶ σοβαρὸν βλέπεις ταυρηδὸν τὰ τῶν ὀφρύων σαρκώδη ἐπιγαλῶν)²³.

Para los fines de este estudio, resulta significativo que el saber sea ya propio de un estudioso, un pensador que mucho ha aprendido. Además, ese sabio es un experto en asuntos celestes: μετεωροσοφιστής, innovación léxica de Aristófanes²⁴. Según dos escolios diferentes del pasaje se trata o de quienes explican (διδασκόντων)²⁵ los fenómenos celestes, o de los que investigan sobre los mismos (ἐξεταζόντων)²⁶.

Dover (1988: 106) se detiene en la chispa cómica de la secuencia, indicando que Pródico era la figura intelectual y literaria más destacada de su época, hasta tal punto que mereció, años después, el aprecio de un autor de gustos tan conservadores como Jenofonte (*Mem.* 2.1.21), mientras que Sócrates, en realidad, podía ser considerado, a la sazón, un parásito sin obra alguna. Por su lado, Sommerstein (1991: 180) incide en la atención de Pródico hacia la semántica en general, y la sinonimia, de modo especial, así como la ética y el origen de la religión; al mismo tiempo, señala que el cómico es el único autor en quien hallamos una relación de dicho sofista con la astronomía y cosmología.

En mi opinión, la secuencia nos ilustra sobre el saber alcanzado por un hombre concreto, pensador sobresaliente, como resultado de largos estudios y esfuerzos en diversas áreas: es una sabiduría humana, producto de la reflexión y el trabajo, sin conexión alguna con la divinidad. Puede deberse a la exageración y deformación propias del género cómico contar a Pródico entre los estudiosos de los fenómenos celestes, aunque al comediógrafo ese paralelismo le venía bien a los efectos de establecer una comparación con la escuela de Sócrates,

²³ *Scholia recentiora Tzetzae* 358 a 7. Con respecto a la mirada de toro propia de Sócrates, cfr. Platón, *Phd.* 117 b.

²⁴ El *TLG* lo registra cinco veces; cuatro de ellas apuntan a este pasaje; la quinta, es un texto de Isidoro de Pelusio (siglo V d. C.), *Ep.* 1487. Consúltese, por lo demás, Betta (2004: 151).

²⁵ *Scholia recentiora Eustathii* ...360.

²⁶ *Scholia recentiora Eustathii* ... 360 b 1.

dedicada, según la pieza, a lucubraciones de poco fuste²⁷.

Puede concluirse, pienso, que el valor de *sophía* en el pasaje es, o abiertamente positivo, o, al menos, neutro, carente de los matices abiertamente negativos que hallaremos en otros contextos.

2. El Corifeo de *Nubes* se dirige a Estrepsíades:

¡Oh hombre que deseas el gran saber a partir de nosotras!
¡Qué dichoso serás entre los atenienses y los helenos
si eres memorioso y pensador y el aguante se da
en tu alma y no te cansas ni de estar de pie ni de caminar
ni sufres demasiado los fríos ni deseas comer
y te abstienes del vino y de los gimnasios y de las demás insensateces
y piensas que esto es lo mejor, lo que es natural como hombre hábil:
vencer al actuar, aconsejar y discutir con la lengua!²⁸.

Atendiendo al propósito de nuestro estudio insistiré en el concepto de σοφία, pues, en esta secuencia, el cómico hace hablar al Corifeo en la línea tradicional,

²⁷ Según Sommerstein (1991: 180), la lectura de *Au.* 690-2 permite deducir que el pensador había escrito un relato sobre el origen del universo. Por su lado, comentando dicho pasaje de *Aves*, Dunbar (1995: 433-437) explica que τὰ *metéōra*, “los fenómenos celestes”, comprenden la astronomía y la meteorología, y, al mismo tiempo, ofrece varios testimonios cómicos sobre el particular. Se detiene, por otro lado, en Platón, *Ap.* 23 d, donde Sócrates alude a las acusaciones sostenidas contra todos los filósofos, entre las que figuraban el ocuparse de los fenómenos celestes y de los asuntos de bajo tierra. Dunbar apunta, asimismo, con referencia a la secuencia que revisamos, que, para el ateniense medio, dedicarse a los asuntos celestes era una pérdida de tiempo, y, además, una inclinación deplorable hacia un escepticismo impío, en tanto que, para algunos filósofos, la tierra, sol, luna y estrellas (dioses importantes, según la tradición) eran simple materia inerte.

Algunos testimonios antiguos señalan que Pródico escribió sobre la naturaleza de las cosas (Cicerón, *de orat.* 3.32.128) y sobre la naturaleza del hombre (Galeno, *de diff. febr.* 2.6. 7.348.1 K.). Dunbar (1995: 436-437), por su parte, tras analizar varias fuentes, duda que el sofista hubiera escrito sobre los fenómenos celestes.

²⁸ Nu. 412: Χο. ὃ τῆς μεγάλης ἐπιθυμίας σοφίας ἄνθρωπε παρ’ ἡμῶν,
ὡς εὐδαίμων ἐν Ἀθηναίοις καὶ τοῖς Ἑλλήσι γενήσῃ,
εἰ μνήμων εἶ καὶ φροντιστῆς καὶ τὸ ταλαίπωρον ἔνεστιν
ἐν τῇ ψυχῇ καὶ μὴ κάμνεις μήθ’ ἐστὼς μήτε βαδίζων,
μήτε ῥιγῶν ἄχθει λίαν μήτ’ ἀριστᾶν ἐπιθυμεῖς,
οἴνου τ’ ἀπέχει καὶ γυμνασίων καὶ τῶν ἄλλων ἀνοήτων,
καὶ βέλτιστον τοῦτο νομίζεις, ὅπερ εἰκὸς δεξιὸν ἄνδρα,
νικᾶν πράττων καὶ βουλευῶν καὶ τῇ γλώττῃ πολεμίζων.

mantenida desde Homero, según la cual el saber procede de la divinidad. Con respecto a Estrepsíades se ha señalado que, en realidad, no se preocupa por la “sabiduría”, pero el Corifeo presume que sí le interesa por pertenecer a la escuela de Sócrates (Starkie, 1966: 107). Conviene indicar que aquel establece dos planos distintos: el propio de las Nubes y el del “hombre”, Estrepsíades en este caso, cuyas palabras se asemejan a las de un semidiós, como ocurre con las pronunciadas por Sócrates algo antes²⁹.

Algunos escolios nos aportan cierta luz sobre el texto que ahora examinamos. En uno de ellos, muy breve, simple nota marginal, tenemos un sinónimo del vocablo que nos interesa: “sabiduría: conocimiento”³⁰. Otro nos indica que “la sabiduría es el conocimiento de las cosas divinas y de todos los seres”³¹, donde el comentarista, en su afán por aclarar el contenido, apunta al objeto de ese saber. El campo del conocimiento resulta algo restringido, pues se limitaría a poseer información, en primer lugar, sobre los asuntos divinos, y, de paso, acerca de todo lo existente. Otro escolio nos suministra una glosa del concepto que revisamos, cuando nos dice: “sencillamente, el conocimiento, pues ese tiene lugar tanto respecto a las cosas importantes como las pequeñas”³².

Un escoliasta colige que el saber procede de unas divinidades, y que se alude, precisamente, a ese. Se trata, en realidad, de una paráfrasis de los ocho versos que he seleccionado: “Las Nubes, por tanto, viendo como buscador de tales asuntos a Estrepsíades, afirman ante él: “Oh deseador de la gran sabiduría que procede de nosotras [...]”³³. Con esta interpretación entramos de lleno en la línea del pensamiento tradicional.

Volviendo al texto griego y enfocando el plano sintáctico, vemos que ἐπιθυμέω (muy frecuente en el cómico) se construye aquí con genitivo de la cosa deseada. En el siglo V hallamos también algún ejemplo con genitivo de persona. En el

²⁹ Véase, *Nu.* 223, cuando Sócrates responde a la llamada de Estrepsíades de este modo: “¿Por qué me llamas, oh mortal?” (ΣΩ. τί με καλεῖς, ὦ φήμερε;).

³⁰ *Scholia anonima recentiora* 412 b: σοφίας] γνώσεως.

³¹ *Scholia anonima recentiora* 412 c: σοφία γάρ ἐστιν ἡ τῶν θεῶν γνώσις καὶ πάντων τῶν ὄντων.

³² *Scholia anonima recentiora* 412 c: καὶ ἡ γνώσις ἀπλῶς. ἐπεὶ οὖν καταγίνεται περὶ μεγάλα καὶ μικρὰ αὐτή.

³³ *Scholia recentiora Tzetzae* 417 a: αἱ Νεφέλαι δῆθεν ζητητὴν τοιοῦτων πραγμάτων ὀρώσαι Στρεψιάδην φασὶ

caso presente, pues, tenemos la construcción normal más otra precisión muy significativa, a saber, un genitivo de procedencia: “deseas, a partir de nosotras, el gran saber”³⁴. Por lo demás, el adjetivo *μεγάλης*, precedido del artículo, subraya un punto decisivo: no se trata de un saber cualquiera, sino “del grande”, el importante, el verdadero, el que viene de las divinidades. Los escolios y comentaristas no aportan mucho en este punto clave, creo, para entender el mensaje de las diosas, las Nubes. Puede ayudar, pienso, a comprender la magnitud del indicado saber el contraste lingüístico y funcional entre las divinidades, suministradoras del mismo, y Estrepsiades, “un hombre” (*ἄνθρωπος*). En este vocablo, de etimología discutida, se ha señalado la importancia de interpretarlo partiendo precisamente de su función, es decir, estableciendo una oposición entre la clase de los dioses y la propia de los humanos (Chantraine, 1968: 90-91).

Para centrar el pasaje insistiré en las condiciones que Estrepsiades debe reunir para ser dichoso entre los atenienses y los hombres todos³⁵, a saber: tener memoria, capacidad de reflexión y aguante, conceptos esenciales en la formación de un nuevo discípulo³⁶. El primer adjetivo, *μνήμων*, presente en Homero³⁷ y recogido por Sófocles³⁸, no vuelve a ser usado hasta este momento³⁹: precisamente en la necesidad de tener buena memoria para el proceso educativo

³⁴ Así lo han entendido varios traductores recogidos en la bibliografía: Mastromarco: “O uomo che desidera da noi la grande sapienza”; Del Corno, “O tu uomo, che da noi desidera la sapienza somma”; Sommerstein, “You who desire the higher wisdom from us”; Henderson: “Ah, creature who yearn for grand wisdom from us”; Gil: “hombre deseoso de la gran sabiduría que emana de nosotras”; etc.

³⁵ Dover (1988: 111) señala que “entre los helenos” equivale al “resto del mundo”.

³⁶ Guidorizzi (1996: 247-8) apunta que, según las instrucciones dadas por el Corifeo, el futuro sabio debía abstenerse de los elementos que contribuían a la “douce vita”, aspiración de todo ateniense acomodado: banquetes, amores efébcos y placeres varios.

³⁷ *Od.* 8.163; 21.95.

³⁸ *Aí.* 1390. Atribuido a la Erinis. Es el único ejemplo, hasta fines del V, en que se aplica a una divinidad.

³⁹ Véase, asimismo, *Nu.* 484. Por otro lado, solo Cratino y Aristófanes, dentro del siglo V, emplean el derivado *μνημονικός*. Por varias fuentes sabemos que la memoria era muy apreciada por Sócrates (véase, Jenofonte, *Mem.* 4.1.2) y los Sofistas (Hippias, por ejemplo, había inventado un método mnemotécnico, según nos informa Jenofonte, *Smp.* 4.62). Más información en Starkie (1966: 107).

se insiste varias veces en la pieza⁴⁰. El segundo, φροντιστής, es una creación de nuestro cómico, que lo usa solo en la obra que revisamos⁴¹; innovación léxica también es la denominación del lugar idóneo para las lucubraciones pertinentes⁴². El tercero, ταλαίπωρος, utilizado desde Esquilo, pone el acento en la resistencia y sufrimiento ante las adversidades, y es compartido por poetas y prosistas del siglo V⁴³.

En el pasaje revisado hallamos, pues, a primera vista y en el plano externo, una concepción arcaica de la sabiduría entendida como una concesión otorgada

⁴⁰ Nu. 129, 483, 629-631, etc. Cfr. Sommerstein (1991: 183). Si en 129 Estrepsíades reconoce que es olvidadizo (κάπιλήσιμων), en 483-5, a la pregunta de Sócrates, de si tiene buena memoria, contesta que, si alguien le debía algo, se acordaba muy bien, pero, si era él quien tenía deudas, se olvidaba por completo.

⁴¹ Nu. 266 (referido a Estrepsíades), 456, 1039. Además contamos con otra innovación en v. 101: μεριμνοφροντισταί, compuesto de estructura paradójica. En efecto, la primera parte (μέριμνα), usada desde Hesíodo, casi exclusivamente poética hasta finales del V, la hallamos, por ejemplo, en Empédocles (31 B 11 D.-K) para aludir al pensamiento filosófico. Por lo demás, con otro sentido ("preocupación", "pena", "cuidado"), es bien conocida por Esquilo (8) y Eurípides (13), entre otros; Aristófanes la ofrece exclusivamente en Nu. 420, 952 y 1404 (fuera de estos ejemplos hay algunos otros de los compuestos). El segundo (φροντιστής) lleva normalmente connotaciones negativas en el comediógrafo (Cfr. Guidorizzi, 1996: 201). Así sucede en los únicos pasajes aristofánicos que lo ofrecen. A saber, *Nubes* 266 (en boca de Sócrates), 414, 456 (pronunciado por Estrepsíades que pide que hagan una salchicha con él y se la den a comer a los pensadores, entre los que se incluye) y 1039 (donde el Discurso Peor sostiene tener ese nombre entre los "pensadores"). Dos eximios discípulos de Sócrates recogen el calificativo para referirse a su maestro: de un lado, Jenofonte nos recuerda que aquel disuadía precisamente de llegar a ser "meditador" de los fenómenos celestes (*Mem.* 4.7.6). En otro lugar jenofonteo, el anónimo siracusano le pregunta a Sócrates si era aquel a quien llamaban el "meditador" (*Smp.* 6.6), y, más concretamente, "meditador de los asuntos celestes", asuntos vanos y dañosos como las nubes y las estrellas (*Smp.* 6.7); de otro, Platón, que alude a quienes acusaban al mencionado de ser un hombre *sophós* y cavilador de los fenómenos celestes, así como investigar todo lo que hay bajo tierra y hacer más fuerte el argumento más débil (*Ap.* 18 b).

⁴² τὸ φροντιστήριον. Nu. 142, 181, 1144, 1487.

⁴³ Esquilo (4), Sófocles (9), Eurípides (36), Aristófanes (3); Heródoto (3), Tucídides (8). En el pasaje que nos concierne está sustantivado, posiblemente por primera vez en la literatura griega. Un tratado hipocrático (*Aêr.* 12) también lo recoge precedido del artículo, pero suele fecharse a fines del V. A su vez, el sustantivo abstracto correspondiente (ταλαίπωρία) lo hallamos a partir de Heródoto (3) y Tucídides (7). Otra chispa cómica es hablar de la "resistencia", la entereza, de Estrepsíades, cuando versos antes, nada más aparecer las Nubes, se había puesto a temblar, lleno de miedo, afirmando: "Si es lícito, ahora precisamente—y aunque no sea lícito—, siento ganas de hacer de cuerpo" (Nu. 295: κεί θέμις ἐστίν, νυνὶ γ' ἤδη, κεί μὴ θέμις ἐστὶ, χερείω).

por los dioses a los humanos. Con ello tendríamos una diferencia conceptual manifiesta respecto a lo que veíamos en el ejemplo anterior, donde el saber era resultado de la preparación de un hombre (Pródico), alcanzada a lo largo de la vida por medios humanos y ajena a la influencia divina. Ahora bien, el espectador inteligente había oído poco antes cómo Sócrates, con aire sacerdotal y hermético, pide que el anciano (Estrepsíades) guarde silencio ritual (εὐφημεῖν) y escuche su súplica⁴⁴. A continuación invoca a Aire, Éter y Nubes⁴⁵; precisamente a estas les da el calificativo de “fulmitonantes” (βροντησικέραυνοι), con lo que parecen asumir dos de los poderes exclusivos de Zeus: el rayo y el trueno. Y, a continuación, añade: “Surgid, mostraos, oh señoras, al pensador alzadas por los aires”⁴⁶. En este verso hay dos elementos, al menos, que nos permiten subrayar, por un lado, una parodia cómica de los cultos místéricos, y, por otro, una fina crítica del círculo socrático. Efectivamente, φάνητε es una forma verbal fácilmente asociada con los ritos místéricos⁴⁷; y llamar φροντιστής a Estrepsíades, cuando hasta ese momento (como sucederá también después, a lo largo de la obra), había dado señales evidentes de sus cortas luces, era otro guiño jocoso para el público inteligente.

Si en el calificativo dado por Sócrates a las Nubes puede verse una crítica de la fe religiosa tradicional, la comedia que revisamos contiene algunas declaraciones expresas de ateísmo e irreligiosidad, si bien puestas en boca de Sócrates y Estrepsíades⁴⁸.

⁴⁴ Gil (1996: 97) subraya la crítica del comediógrafo respecto a las plegarias, sacrificios, procesiones y otras muestras propias de la religiosidad popular.

⁴⁵ *Nu.* 263-266. En otro lugar de la obra se habla de otras tríadas: Caos, Nubes y Lengua (*Nu.* 424) y Respiración, Caos, Aire (*Nu.* 627). Los estudiosos han visto aquí una parodia de Eurípides, a propósito de Aire (Guidorizzi, 1996: 228) y de Éter (Sommerstein, 1991: 174) por quien se hace juramento en el citado trágico (*Fr.* 487), y al que se le tiene por cabeza de los dioses (*Fr.* 919) y creador de hombres y dioses (*Fr.* 839), y se le llama directamente Zeus (*Fr.* 877, 941). Para el tratamiento de Eurípides dentro del comediógrafo, véase Gil (2013).

⁴⁶ *Nu.* 266: ἄρθητε, φάνητε, ὃ δέσποιναι, τῷ φροντιστῇ μετέωροι.

⁴⁷ Guidorizzi (1996: 221). Cfr. Φάνης (Fanete o Fanes), divinidad órfica (*Orph. H.* 1.6.8; A. 2.15); acúdase, entre otros, a Diodoro, 1.11.3; Eusebio, *PE* 1.9.3; Nono, *D.* 9. 141; 14. 192; 19.207; etc. El teónimo se ha relacionado etimológicamente con ἐράνηθι: Chantraine (1968: 1171).

⁴⁸ *Nu.* 365-367, donde Sócrates habla sobre las Nubes:

Só. Esas, realmente, son las únicas diosas. Todo lo demás es charlatanería.
Estrep. Para vosotros, ¡vamos!, Zeus olímpico, ¡por la tierra!, ¿no es un dios?
Só. ¿Qué Zeus? No digas tonterías. Tampoco existe Zeus.
Σω. αὐται γάρ τοι μόναι εἰσὶ θεαί, τᾶλλα δὲ πάντ' ἐστὶ φλύαρος.
Στ. ὁ Ζεὺς δ' ὑμῖν, φέρε, πρὸς τῆς γῆς, οὐλύμπιος οὐ θεός ἐστιν;
Σω. ποῖος Ζεὺς; οὐ μὴ ληρήσεις• οὐδ' ἔστι Ζεὺς.

Un punto chocante es que, casi al final de la obra (*Nu.* 1458-1461), sea el Corifeo quien diga que serán las Nubes quienes castiguen a los que desean cosas malas, para que así aprendan a temer a los dioses. Ahora bien, la venganza divina debieran haberla tomado Zeus y los otros dioses olímpicos, no las Nubes, divinidades nuevas con que Sócrates intentaba suplantar a las tradicionales⁴⁹.

Creo, por lo explicado, que “el gran saber” prometido por las Nubes forma parte de la fina crítica y aguda ironía del cómico respecto al círculo socrático. Las connotaciones negativas de la citada σοφία quedarían en evidencia, al menos, para el sector intelectual del público que presenciaba la pieza.

3. Estrepsiádes quiere aprender a hablar mejor que ningún griego para vencer en los juicios y escapar de sus acreedores. El encargado de enseñarle es Sócrates, que le pregunta ante todo si tiene buena memoria⁵⁰. El diálogo entablado recoge estas frases:

Sócrates. ¡Ea, pues! Cuando te lance algún elemento sabio
relativo a los asuntos celestes, lo atraparás inmediatamente.

Estrepsiádes. ¿Y qué? ¿Comeré sabiduría a la manera de un perro?⁵¹

Sócrates. Este hombre de aquí es ignorante y bárbaro.
Temo que tú, anciano, necesitas unos golpes [...]⁵²

A nosotros nos interesa especialmente el juego léxico entre la expresión de Sócrates “algún elemento sabio relativo a los asuntos celestes” y la respuesta de Estrepsiádes en el sentido de si lo que le iba a ser arrojado, la sabiduría,

⁴⁹ Gil (1996: 95). En general, véase su capítulo “La crítica religiosa”: 90-98.

⁵⁰ *Nu.* 483: εἰ μνημονικὸς εἶ. En vv. 658-9, Sócrates le insistirá en la misma línea, diciéndole que, antes del argumento más injusto, debía aprender cuáles de entre los animales cuadrúpedos son propiamente masculinos. O’Regan (1992), se detiene en el poder del *lógos* y su relación con la persuasión y la violencia.

⁵¹ Green (1979) ha visto que Estrepsiádes, en toda esta pieza, muestra una atención especial por lo concreto, lejos de cualquier interés por la abstracción intelectual.

⁵² *Nu.* 491: Σω. ἄγε νυν ὅπως, ὅταν τι προβάλωμαι σοφὸν
περὶ τῶν μετεώρων, εὐθέως ὑφαρπάσει.

Στ. τί δαί, κυνηδὸν τὴν σοφίαν σιτήσομαι;
Σω. ἄνθρωπος ἀμαθὴς οὕτωσὶ καὶ βάρβαρος.
δέδοικά σ’, ὡ πρεσβύτα, μὴ πλιγῶν δέει[...]

había de ser su comida. El último confirma en su réplica que no comprende el lenguaje especializado que Sócrates intenta enseñarle, por lo que le contesta creyendo que este le va a arrojar por el aire algún objeto del que él tuviera que alimentarse. Una primera dificultad la introduce el futuro que encontramos en la admonición socrática. Un escoliasta la interpreta así: “Mediante “atraparás” alude enigmáticamente a la filosofía cínica. Por ello también introduce “a la manera de un perro”” (διὰ τοῦ “ὑφαρπάσης” αἰνίττεται τὴν κυνικὴν φιλοσοφίαν• διὸ καὶ τὸ “κυνηδὸν” ἐπήγαγεν)⁵³.

El adverbio *κυνηδόν* solo lo tenemos tres veces hasta fines del V a. C: dos de ellas en nuestro comediógrafo⁵⁴; la otra en un fragmento sofocleo⁵⁵. Es bien conocida la forma en que reaccionan ciertos perros, especialmente los amaestrados, cuando se les arroja algo, sobre todo si se trata de comida, pues, alzándose rápidamente, atrapan al vuelo lo que se les ha lanzado. Un escolio, bastante preciso, introduce una exégesis breve, pero clara, precisando la equivalencia del adverbio con un giro preposicional: *κυνηδὸν] δίκην κυνός*⁵⁶. Otro, en cambio, comete un evidente anacronismo cuando lo interpreta de este modo: “Con respecto a “arrebatar” jugó aludiendo a la filosofía cínica. Quizá aquel tomó también lo de “a modo de perro” de los filósofos cínicos” (ἐπαιξε πρὸς τὸ ὑφαρπάσαι αἰνιττόμενος τὴν κυνικὴν φιλοσοφίαν. ἴσως δὲ κάκεινος ἀπὸ τῶν κυνικῶν φιλοσόφων ἔλαβε τὸ κυνηδόν)⁵⁷.

Con referencia a la acción y resultado de alimentarse de “sabiduría” contamos con un ejemplo importante en la *Medea*⁵⁸ de Eurípides, donde el Coro glorifica y honra a la patria ateniense, mencionando a los Erecteidas de los que afirma que marchaban por el purísimo aire “nutriéndose de famosísima sabiduría”

⁵³ *Scholia recentiora Eustathii*...490 b. Revermann (2006: 179-235) examina la relación entre el texto transmitido y los problemas que plantearía la posible representación de la obra que examinamos.

⁵⁴ La segunda aparición la encontramos en *Eq.* 1033. Starkie (1966: 123) cree que, en el pasaje que estamos revisando, puede haber una referencia a la *sophía* propia de los cínicos, así como a los modos de vida “bestiales” que propugnaban.

⁵⁵ *Fr.* 722. La literatura posterior recoge el término: Plutarco (1), Elio Herodiano (1), Luciano (1), Dión Casio (4), Eliano (1), y, luego, en escritores y léxicos más tardíos. El *TLG* aporta, en total, 60 secuencias.

⁵⁶ *Scholia vetera* 491 d.

⁵⁷ *Scholia vetera* 491 b.

⁵⁸ Llevada a la escena en el 431 a. C.

(φερβόμενοι/ κλεινοτάταν σοφίαν, *Med.* 828-829). Aunque el texto apunta a los herederos del fundador mítico de la ciudad de la Acrópolis, los estudiosos señalan que, por extensión, el trágico estaba pensando en los atenienses del último tercio del siglo V, periodo caracterizado por una atención especial a la educación y los saberes, sobre todo a partir de Solón, y, luego, de forma más intensa, con la llegada de la democracia⁵⁹. La frase llamó la atención de un escoliasta, que, sin duda extrañado, explicó la frase del siguiente modo: “lo de nutriéndose de sabiduría, está en lugar de recibir y alcanzar por su educación una sabiduría completa. Y así indicó que tan indispensable es para ellos (sc. los atenienses) la educación, como el alimento para otro pueblo”⁶⁰. En la presencia de esa idea sobre que la sabiduría es algo que puede “comerse”, pudiera haber una influencia de Eurípides en nuestro comediógrafo, tan atento siempre a las innovaciones de aquel, incluso en expresiones sintácticas y léxicas.

Para ayudarnos a delimitar el término que estamos revisando pueden servirnos las palabras que el cómico pone en boca de Sócrates, quien rápidamente comprende el proceder y palabras de Estrepsíades. Dos adjetivos delimitan claramente el modo de ser del discípulo, a saber, los calificativos *ἀμαθής* y *βάρβαρος*. El primero aparece en el siglo V: Demócrito (3), Heródoto (2), Tucídides (5), Eurípides (14), Aristófanes (9) lo conocen bien: es el “ignorante”, “estúpido”; propiamente, el que no ha aprendido⁶¹. Digno de subrayar nos parece que de las nueve ocasiones en que lo usa nuestro cómico, tres estén referidas a Estrepsíades en esta misma obra que examinamos⁶². El segundo,

⁵⁹ Cfr. López Férez (2002: 42-43). Acerca de la educación en Eurípides, puede acudirse a López Férez (1995). Al lector interesado le recomiendo, asimismo, mi estudio sobre la educación en Aristófanes (1997).

⁶⁰ Cfr. Schwartz, 1966: II, 184: τὸ δὲ φερβόμενοι σοφίαν, ἀντὶ τοῦ προσλαμβάνοντες καὶ παιδεύομενοι πᾶσαν σοφίαν. οὕτω δὲ εἶπεν ὡς ἀναγκαίως αὐτοῖς οὕσης τῆς παιδείσεως, καθάπερ ἄλλοις τροφῆς.

⁶¹ Piénsese en el alfa privativa y el tema *math-*, *manth-*, que subraya la idea de aprendizaje personal (con o sin maestro).

⁶² *Nu.* 135, en boca del discípulo, que increpa a Estrepsíades por haber golpeado a patadas la puerta del Pensadero (o Pensatorio); es además, la primera palabra que le dirige al recién llegado que tan malos modales estaba mostrando; viene, después, nuestra secuencia; y en la tercera (*Nu.* 842) es el propio Estrepsíades, quien, afirmando que con Sócrates y los suyos pueden aprenderse todos los saberes que hay entre los hombres, se dirige a Fidípides, su hijo, de esta manera: “Y te conocerás a ti mismo: ¡qué estúpido y basto eres!” (γνώσει δὲ σαυτὸν ὡς ἀμαθῆς εἶ καὶ παχύς). Dover (1988: 146) señala que *παχύς* (“graso, denso”, y, por extensión, “grosero, basto”) no vuelve a aparecer en la comedia con ese

bastante usado en la mencionada centuria, aparte de su sentido general (“extranjero”, “que no habla griego”)⁶³, alude aquí, por extensión, a quien tiene unas costumbres rudas, groseras, zafias.

Para resumir: dado el contexto, el momento y la atribución de la pretendida σοφία al círculo socrático, nuestro cómico, según mi opinión, está connotando negativamente el término objeto de nuestro estudio.

4. Sigue un ejemplo que conviene insertar en un contexto amplio. En virtud de la convergencia estilística tenemos, en las palabras del Corifeo, seis términos de la misma familia léxica⁶⁴. Presento una secuencia bastante extensa para poder

valor, el cual resulta raro antes de la literatura helenística. Para encuadrar la sorprendente expresión de Diceópolis, quien muestra con los términos utilizados estar al corriente del lenguaje especial usado en el círculo socrático, recordemos la frase delfica que Sócrates procuró seguir en su comportamiento: “conócete a ti mismo” (γνώθι σαυτόν), cuyas primeras menciones las ofrecen Ión de Quíos (1), Platón (*Alc.* 124 a; más otras cinco) y Jenofonte (*Mem.* 4.2.24).

⁶³ Chantraine (1966: 164-5) subraya que el adjetivo comenzó refiriéndose a los no hablantes de griego, pero, después de las guerras médicas, cobró el sentido de “brutal, rudo”. Frisk (1954-1972: I, 219-220) se refiere al posible origen sumerio-babilónico del término. Tanto *LSJ* como *DGE* registran este pasaje aristofánico como el primero donde se advierte el segundo sentido de que hablamos.

⁶⁴ *Nu.* 517, 520, 522, 526, 535, 547. Los ofrezco en cursiva para comodidad del lector.

510 Xo. ἀλλ' ἴθι χαίρων
τῆς ἀνδρείας εἵνεκα ταύτης.
εὐτυχία γένοιτο τάν-
θρώπων ὅτι προήκων
εἰς βαθὺ τῆς ἡλικίας
515 νεωτέροις τὴν φύσιν αὐ-
τοῦ πράγμασιν χρωτίζεται
καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τάληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
520 οὕτω νικήσαιμι τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφὸς
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν
πρώτους ἡξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλείστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
525 ἠττηθεὶς οὐκ ἄξιός ὢν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὃν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματεύομην.
ἀλλ' οὐδ' ὡς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.
ἔξ ὄτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἦδὸν καὶ λέγειν,
ὁ σῶφρων τε χῶ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,

referirme a la misma, ahora y después, cuando me ocupe de otros términos presentes en ella.

Coro. Marcha contento

por esa valentía.

La buena suerte⁶⁵ acompañe a
este hombre, porque, avanzando
hasta el fondo profundo de su edad⁶⁶,
colorea⁶⁷ su naturaleza

- 530 κάγω, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν κοῦκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν,
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κάπαιδεύσατε,
ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῶν γνώμης ἔσθ' ὄρκια.
535 νῦν οὖν Ἥλέκτραν κατ' ἐκείνην ἦδ' ἡ κωμωδία
ζητοῦσ' ἦλθ', ἦν που 'πιτύχη θεαταῖς οὔτω σοφοῖς.
γνωσεται γάρ, ἦν περ ἴδη, τὰ δελφοῦ τὸν βόστρυχον.
ὥς δὲ σῶφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ', ἦ τις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθεμμένον,
ἔρυθρον ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλως·
540 οὐδ' ἔσκωπεν τοὺς φαλακροὺς, οὐδὲ κόρδαχ' εἴλκυσεν,
οὐδὲ πρεσβύτες ὁ λέγων τάπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ', ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ' εἰσηῖξε δᾶδας ἔχουσ' οὐδ' "ἰοῦ ἰοῦ" βοᾷ·
ἀλλ' αὐτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ' ἐλήλυθεν.
545 κάγω μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποητῆς οὐ κομῶ,
οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ 'ξασπατᾶν δις καὶ τρις ταῦτ' εἰσάγων,
ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ιδέας εἰσφέρων σοφίζομαι
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς [...]

⁶⁵ Starkie (1966: 127) cree que el término εὐτυχία sería quizá una especie de fórmula litúrgica con que se aludiera a la bienaventuranza prometida a los iniciados en los misterios órficos. Un reflejo podría verse en Eurípides, *HF* 613, donde Heracles afirma: "Tuve la suerte de contemplar los ritos de los iniciados", τὰ μυστῶν δ' ὄργι' εὐτύχησ' ἰδὼν.

⁶⁶ Starkie (1966: 127) sugiere que con el aprendizaje a una edad avanzada podría apuntarse a los cínicos.

⁶⁷ En *Nu.* 103, la expresión τοὺς ὄχρῳῖωντας subraya el color pálido, algo verdoso de los discípulos de Sócrates, muy diferente de la tez morena del ciudadano corriente que vivía al aire libre. En 261-262, Estrepsíades refiere que Sócrates, durante la ceremonia de iniciación, le está echando encima flor de harina; seguramente, para que adquiriera un aspecto semejante al de sus alumnos. Por su parte, en las *Bacantes* de Eurípides (*Ba.* 457-9) se apunta al color propio de quien no recibe el sol, asociado allí al afeminado Dioniso. Véase Guidorizzi (1996: 202-203).

con nuevas⁶⁸ empresas
y practica la *sabiduría*⁶⁹.

Corifeo⁷⁰: ¡Oh espectadores! ¡Diré ante vosotros libremente
la verdad! ¡Sí, por Dioniso que me crió!
Así venza yo y sea considerado sabio,
como, pensando que vosotros sois espectadores inteligentes⁷¹

⁶⁸ Starkie (1966: 128) analiza el término *prágmata*, cargado, con frecuencia, de notas negativas, y lo compara con las palabras de Fídipides en v. 1399.

⁶⁹ Nótese que solo el Coro apunta a la "sabiduría" de Estrepsíades, por lo que hemos de ser cautos ante la carga irónica del cómico en el pasaje. Starkie (1966: 231) apunta que pudiera tratarse de un elogio de sentido dudoso, porque es utilizado también, en v. 517, para referirse a las artes sofisticadas. En cambio el Corifeo, en repetidas ocasiones, alude a lo "sabios" que son los espectadores. Dover, en su comentario a las *Ranas* (1993: 12-13, 19, 192, 277, 284, 331, 372, 373-4) se detiene en repetidas ocasiones en el término σοφός, cuyos valores oscilan entre un sentido general ("sabio", "inteligente", "entendido") y otro sarcástico, cuando se le aplica a una persona (o grupo) de quien se quiere subrayar su falta de agudeza e inteligencia. Tal ocurre cuando Estrepsíades se encomia a sí mismo por lo sabio que es (Nu. 1207) o cuando considera σοφώτατον a Eurípides (Nu. 1378). Además, en el pasaje que revisamos, el propio poeta (por boca del Corifeo) gusta de ser considerado "sabio", "inteligente", "entendido", en su arte, como vemos en el v. 520, interpretado por Guidorizzi (1996: 257) con un valor crítico y literario, más que intelectual y filosófico, pues el adjetivo subraya la capacidad expresiva del poeta considerado "maestro de la verdad". Obsérvese que es la única ocasión en que el autor, sin empacho alguno, se califica a sí mismo de "sabio". La idea se nos presenta mediante un optativo cupitivo, sin partícula y reforzado con οὔτω, referido al futuro: obtener la victoria y ser considerado "sabio", en el sentido de experto en la creación de comedias. Por otro lado, a continuación, el escritor declara que las *Nubes* son la obra "más inteligente de entre sus comedias" (Nu. 522). En estos dos casos no hay duda de que el matiz de σοφός es altamente positivo.

⁷⁰ Así lo interpretan, entre otros, Mastromarco, Sommerstein, Guidorizzi y Henderson en sus respectivas ediciones. Sidwell (2009: 3-30) examina la parábasis, especialmente vv. 518-562, puntualizando que la pieza no fue nunca representada. Añade que, por el texto que nos ha llegado, puede afirmarse que el comediógrafo era un demócrata radical y no un nostálgico conservador, tal como nos lo había presentado la crítica tradicional.

⁷¹ Starkie (1966: 129) indica que los atenienses valoraban, ante todo, la *sophía* y la *dexiôtês*. Dover, en su comentario a *Ranas* (1995: 12-13), se detiene en la pareja *sophós-dexiós*, y puntualiza que este último puede entenderse como "inteligente", en el sentido de capaz de entender rápidamente y con profundidad una idea, pero, al mismo tiempo, dotado de talento creativo, campo en que roza con los valores de *sophós*. Aristófanes acude con frecuencia a ambos calificativos cuando quiere adular a los espectadores. En lo referente a *dexiós*, además del pasaje que estamos viendo, consúltense Nu. 526, Eq. 228, 233, etc. Por lo demás, *dexiós* dejó de utilizarse a fines del V: no lo encontramos en Jenofonte, oradores del IV, Comedia Media, y es raro en Platón y Comedia Media. Para *dexiós* en nuestro autor, véase Biles (2011: 124, 127, 205).

y que esta, de entre mis comedias, contiene *los pensamientos más sabios*, creí oportuno que vosotros probaseis los primeros la que me ha dado muchísimo trabajo. Luego, me apartaba en retirada vencido por unos hombres vulgares sin merecerlo⁷². Pues bien, eso os lo reprocho a vosotros, *los sabios*⁷³, por los que yo me esforzaba en eso. Mas, ni aun así, traicionaré de grado a los inteligentes de entre vosotros, desde que aquí, de parte de unos hombres a quienes es agradable incluso hablarles, el Sensato y el Pordetrás⁷⁴ oyeron las mejores palabras, y yo, pues era soltera⁷⁵ todavía y no me estaba permitido parir,

⁷² Alusión a la derrota de la primera versión de las *Nubes* en el 423, cuando quedaron en tercer puesto. El primer premio fue para la *Damajuana* (Πυτίνη) de Cratino; el segundo lo obtuvo el *Cono* (Κόννος) de Amipsias. Cfr. Guidorizzi (1996: 371).

⁷³ Starkie (1966: 130) destaca el tono irónico con que está utilizado el vocablo. En V. 1044-1050, el comediógrafo alude a sus “planes recientísimos” (καινοτάτας [...] διανοίας) que resultaron estériles por culpa del público (“vosotros”) que vio la obra, aunque nadie había oído jamás versos mejores; y añade que, incluso en el momento de su derrota, recibió el aprecio de los espectadores “sabios” (ὁ δὲ ποιητῆς οὐδὲν χείρων παρὰ τοῖσι σοφοῖς νενόμισται).

⁷⁴ Los dos personajes protagonistas de los *Comensales* (Δαιταλῆς), comedia perdida del 427 a. C., llevada a la escena cuando el autor tenía solo 17 años (había nacido en 444 a. C.). En la pieza tenía lugar un agón entre los dos citados, que eran hermanos: el primero, un joven tradicional y decente, y el segundo, un disoluto sexual y, al mismo tiempo, leguleyo seguidor de los sofistas (Guidorizzi, 1996: 257). Precisamente, este último, *Καταπύγων*, formación aristofánica, presente en el cómic trece veces, creada a partir del sustantivo *πυγή*, “nalga”, “trasero”, es de difícil, si no imposible, versión al español, por lo que propongo el apelativo eufemístico ofrecido. El adjetivo hace referencia al varón que se somete a penetración anal, aunque la comedia—también ocurre en otros géneros anteriores— suele emplearlo, con un sentido general, a modo de injuria o menosprecio: cfr. Dover (1988: 120-121). Además, acúdase a Dover (19892: 113-114, 141-143), y consúltese Henderson (1991: 209-212), para lo relacionado con la homosexualidad pasiva. Las traducciones del término son muy diversas. Así, Baraibar, lo vierte por Deshonesto; Van Daele, Débauché; Adrados, Desvergonzado; Mastromarco, Invertito; Del Corno, Pervertito; Sommerstein y Henderson, Buggered Boy; Thierry, Giton; Gil, Maricón; etc.

⁷⁵ Dover (1988: 121) puntualiza que *παρθένος* debe entenderse como joven “no casada”, más bien que “virgen”. Mastromarco (1983: 372) indica que, a causa de esa circunstancia, al poeta no le era lícito dar a luz, y, por ello, tuvo que exponer el recién nacido. Por lo demás, la tragedia, y luego, de manera especial, la comedia Nueva, recogen numerosos casos de exposición.

la expuse, y otra muchacha, recogíendola, se la llevó⁷⁶,
y vosotros la criasteis noblemente y la educasteis,
y desde entonces tengo seguros juramentos de vuestro criterio.
Por tanto, según la famosa Electra⁷⁷, esta comedia
ha llegado buscando si se encuentra por ventura con espectadores
tan *sabios*.
Pues reconocerá, nada más verla, la gueudeja de su hermano.
Observad qué casta es por natura, pues, en primer lugar,
no vino tras coserse un cuero colgante
rojo por la punta, gordo, a fin de ser motivo de risa para los niños.
Ni se mofó de los calvos⁷⁸, ni forzó un córdax⁷⁹;
tampoco un anciano, diciendo sus versos, con el bastón
golpea al que está presente, disimulando mofas ridículas;
ni entró con antorchas, ni grita ¡ay!, ¡ay!,
sino que se presentó confiada en sí misma y en sus versos.
Y yo, siendo un poeta tal, ni llevo melena⁸⁰
ni pretendo engañaros trayendo a escena, dos o tres veces, lo mismo,
sino que demuestro mi saber introduciendo siempre ideas nuevas ,

⁷⁶ Aristófanes recurrió a un director artístico de notable experiencia: Calistrato. Cfr. Mastromarco (1983: 372). Sabemos de otras ocasiones en que obras del comediógrafo fueron llevadas a escena bajo el nombre de otros (Guidorizzi, 1996: 258). Por otro lado, hay en el original cuatro verbos, transitivos por lo general, carentes de objeto directo. El autor juega con la sintaxis y el léxico en dos planos distintos: refiriéndose al niño expósito y aludiendo a su comedia. Por eso he introducido sendos "la", anafórico que apunta tanto a "la criatura" como a "la obra".

⁷⁷ Mención de las *Coéforas* de Esquilo (*Ch.* 164-200), donde Electra reconoce los mechones de la cabellera de su hermano, depositados por éste sobre la tumba del padre. Cfr., con más información, Mastromarco (1983: 372); Guidorizzi (1996: 258); Thiery (1997: 1082-1083). Si allí la heroína advierte en seguida que Orestes había estado junto al sepulcro paterno, aquí los espectadores inteligentes advertirían de inmediato que la comedia que estaban presenciando tenía muchos rasgos comunes con los *Comensales*.

⁷⁸ Es conocida por varias fuentes la calvicie del cómico. Cfr. *Pax* 771.

⁷⁹ Era una danza licenciosa. Según un pasaje de Teofrasto (*Char.* 6.3), bailarla sin estar borracho ni ser miembro de un coro cómico, era señal de insensatez. Cfr. Dover (1988: 122).

⁸⁰ El verbo κομῶω, aparte del sentido de llevar largos los cabellos, puede significar, como aquí, engullecerse por algo, ufanarse.

sino que demuestro mi saber⁸¹ introduciendo siempre ideas nuevas⁸², nada parecidas entre sí y todas apropiadas [...]

Dada la amplitud del texto seleccionado me ceñiré a nuestro objetivo, pues ya he recogido en notas breves otros puntos que pueden ayudar a entender mejor la secuencia. Sobre la expresión “practica la sabiduría” (*Nu.* 1025: σοφίαν ἐπασκεῖ) las ediciones comentadas aportan poca luz. Hay, no obstante, tres puntos que, en mi opinión, conviene señalar.

Por un lado, el verbo “practicar”, que apunta al ejercicio diario, constante, metódico, incansable, de alguien que se propone una meta concreta y está dispuesto a los mayores esfuerzos con tal de alcanzarla. Un escolio nos dice: “practica”: “recibe enseñanza”, “recibe instrucción”, “busca”⁸³. Otro aporta una interpretación semejante: “practica”: “aprende”⁸⁴.

En segundo lugar, el objeto directo la “sabiduría” señala y limita la extensión de esa práctica constante. Estrepsiádes, en efecto, está dispuesto a lo que sea si al final va a ser capaz de vencer en los juicios a sus acreedores.

En tercer lugar, la acumulación léxica de vocablos referentes al saber. Precisamente, al ponerlos en cursiva, he querido subrayar una idea presente en todo el pasaje: la del “saber”, el “sabio”, el resultado “más sabio”, actuar como un “sabio”, o experto consumado. En tres ocasiones (v. 520, 525 y 547) los términos ocupan el lugar final del verso, posición claramente enfática. Si Estrepsiádes practica la sabiduría, los espectadores son calificados de “sabios”, es decir, entendidos en el contenido de la comedia que están presenciando y en las referencias visuales y textuales que les están entrando por dos órganos sensoriales diferentes, a saber, vista y oído; el público que contempla la obra no puede permanecer impasible ante lo que el Coro, y, luego, el Corifeo les están diciendo.

⁸¹ Conviene puntualizar que σοφίζω, desde su aparición en Hesíodo (*Op.* 649), “convertirse en experto”, y Teognis (19: “ejercer un arte”) tiene un valor positivo, aunque, a lo largo del siglo V, adquiere connotaciones dudosas o ambiguas cuando funciona con el sentido de “hacer”, o “pensar” algo ingenioso o lleno de artificio (como es el caso que tenemos delante, o el de Eurípides, *IA* 744). En cambio, el significado abiertamente negativo, “engañar”, surge a partir de época helenística.

⁸² Varias fuentes contemporáneas confirman el gusto de los atenienses por las novedades de todo tipo: cfr. Tucídides, 1.70.2;3.38.5.

⁸³ *Scholia anonima recentiora* 517: ἐπασκεῖ] ἐκπαιδεύεται, παιδεύεται, μετέρχεται.

⁸⁴ *Scholia recentiora Tzetzae* 517: ἐπασκεῖ] μανθάνει.

Tras las indicaciones anteriores pienso que pueden establecerse dos planos dentro del texto seleccionado: el Coro, el único que habla de la “sabiduría” de Estrepsíades, y el Corifeo, que, como en otras piezas, expone la opinión del autor. En el segundo caso puede hablarse de un sentido positivo de los términos referentes al “saber”, tanto cuando califican a los espectadores como cuando apuntan al propio comediógrafo. En cambio, en el primer caso, el Coro se excede al calificar de “sabiduría” la práctica llevada a cabo por Estrepsíades dentro del círculo socrático. El Coro es parte interesada en ampliar el número de seguidores y adeptos, y, en versos anteriores al del pasaje recogido, no había dudado en hacer grandes promesas al neófito, adulándolo a las claras⁸⁵; aquí, siguiendo ese proceder, tiene a bien elogiar de modo desmesurado a un iniciando de tan escasas entendederas como Estrepsíades.

De todo lo expuesto puede afirmarse, creo, que “sabiduría”, en labios del Coro (v. 517), está cargada de rasgos negativos.

5. El Discurso Peor (DP) y el Discurso Mejor (DM)⁸⁶ exponen sus argumentos

⁸⁵ Nu. 456-461: que su fama llegaría hasta el cielo; 468-475: que numerosas personas se sentarían en su puerta para consultarle a propósito de procesos y denuncias de muchísimo dinero.

⁸⁶ Si en la versión de las *Nubes* conservadas ambos aparecen vestidos de personajes de la época (DP, con un manto; DM, con atuendos de sofista), en la correspondiente a la primera representación, perdida para nosotros, se mostraron ante los espectadores de modo singular, según nos informan los *Scholia vetera* 889 c y *Scholia recentiora Eustathii*...889 d: “Los discursos, luchando entre sí a manera de gallos, están depositados en escena dentro de unas jaulas entrelazadas”, ὑπόκεινται ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐν πλεκτοῖς οἰκίσκοις οἱ λόγοι δίκην ὀρνίθων διαμαχόμενοι. Cfr. Guidorizzi (1996: 293).

Los editores y traductores no se ponen de acuerdo en cómo llamar a los dos personajes. Dover (1988: XXIII) aborda detenidamente el problema: varios argumentos de la obra, la lista de personajes de la misma y los escolios los llaman, respectivamente, “El discurso justo” (ὁ δίκαιος λόγος) y “El discurso injusto” (ὁ ἄδικος λόγος). Ahora bien, desde el primer momento en que Estrepsíades los menciona (vv. 111-114) y, sobre todo, cuando, enfrentados sobre la escena, dicen ambos quiénes son (888 ss.), sus nombres son Discurso fuerte (ὁ κρείττων λόγος) y Discurso débil (ὁ ἥττων λόγος). El editor inglés es partidario de traducirlos por Verdadero y Falso. Otros vierten el adjetivo (un intensivo, en realidad, no comparativo), no atendiendo a su poder (fuerte/débil), sino a su contenido (mejor/peor). Por su lado, el sustantivo correspondiente ha sido entendido de distintas maneras: Discurso, Argumento, Razonamiento, etc. El agón de ambos personajes está, en cierto modo, relacionado con la afirmación de Protágoras sobre que, respecto de cualquier asunto, había dos discursos opuestos (80 B 6 a D.-K.): uno fuerte y otro débil. Pensemos también en los *Discursos dobles* (*Δισσοὶ λόγοι*) de orientación sofística, una buena muestra de los cuales nos ha sido transmitida (90 D.-K.). Guidorizzi (1996: 204-205) aporta abundantes datos sobre la cuestión.

ante Fidípides, hijo de Estrepsiádes, intentando, cada uno por separado, atraérselo a su bando. En un momento dado — y esto es muy importante para nuestro propósito—, DM le echa la culpa al otro de que los jóvenes no quieran ir a la escuela, y le advierte que algún día los atenienses serían conscientes de qué cosas les enseñaba a los insensatos.

En este punto oímos lo siguiente:

DP. Estás reseco⁸⁷ de modo repulsivo.

DM.

Tú, en cambio, lo pasas bien.

Aunque antes eras un mendigo,
afirmando ser Télefo el misio
y mordisqueando de un zurrón
máximas pandeleteas⁸⁸.

⁸⁷ ἀρχμέω, referido a una persona, apunta a la piel reseca por el sol. Guidorizzi (1996: 296) señala la posibilidad de que los dos actores llevaran máscaras pintadas de colores distintos: bronceada la de DM, amarillenta la de DP.

⁸⁸ La imagen del zurrón nos recuerda a Odiseo, disfrazado de mendigo (*Od.* 437-438) y portador de dicho objeto, donde iba depositando los alimentos que le daban. Con respecto a Télefo, hijo de Heracles y Auge y rey de Misia, recordemos que Eurípides había escenificado, en el 438, una tragedia homónima, perdida para nosotros, en que el héroe se presentaba en escena cubierto de harapos. Los tres trágicos escribieron sendos dramas titulados *Télefo*, lo que nos permite pensar en la buena acogida que tuvo dicha figura entre los espectadores atenienses. Aristófanes, por su parte, parodió la pieza eurípidea en varias ocasiones, especialmente en *Acarnienses* y *Tesmoforiantes*. Un escolio (*Scholía recentiora Tzetzae* 920 a 5) señala lo siguiente: “Eurípides representa a Télefo como un pobre, aun siendo estratega de Misia, que fue mendicante hasta la Hélade con un zurrón y se convirtió al final en portero del palacio de Agamenón”, οἷον πτωχὸν Εὐριπίδης συσκευάζει τὸν Τήλεφον στρατηγὸν ὄντα Μυσίας μετὰ πηριδίου ἐλθόντα προσαιτην εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τῆς Ἀγαμέμνονος αὐλῆς μόλις ποτὲ πτωχὸν γεγονότα. Para el uso y función de las menciones de Télefo en las obras aristofánicas, consúltese Platter (2007: 143-175). A su vez, Silk (2000: 52) pone el acento en la obsesión del comediógrafo por la tragedia, en general, a lo largo de su producción literaria. Con respecto a la obra que examinamos, concluye (p. 358) que es la más trágica de las aristofánicas, y, por tanto, la que menos contenido aristofánico posee.

Por su lado, Pandéleto era un rétor ateniense y, además, sicofanta (Cfr. Cratino, *Fr.* 242). En *Scholía vetera* 924 d 1 lo tenemos tal como hemos descrito. Otro escolio (*Scholía vetera* 924 c 1) señala lo siguiente: “Se alimenta de su maldad en vez de pan. Denuncia a los oradores sosteniendo que se enriquecían a expensas de los pobres”, ἀντὶ ἄρτων τῆ πανουργία σιτούμενος. διαβάλλει δὲ τοὺς ῥήτορας ὡς ἐκ τῶν πτωχῶν πλουτοῦντας.

Otra nota marginal (*Scholía anonyma recentiora* 924 d 1) interpreta la expresión “mordisqueando máximas” de la siguiente manera: “Dice pandeleteas, a partir de un Pandéleto que vivía de la delación”, πανδελειτιὸς ἔφη, ὡς ἀπὸ Πανδελέτου τινός, ὃς ἦν ζῶν ἐκ συκοφαντίας.

El contexto nos permite establecer una diferencia sintáctica entre la “sabiduría”, aplicada por DP a su propio comportamiento en el pasado, y la “locura”, que DM atribuye tanto a DP (refrendada, para evitar toda ambigüedad, por el posesivo τῆς σῆς) como a la misma Atenas⁹¹.

Se ha dicho que, cuando DP menciona la sabiduría, puede estar apuntando a dos realidades: a la listeza que tuvo para haber vivido sin trabajar en sus días de mendigo, o a la inteligencia que le permitió pasar de los harapos a la riqueza (Sommerstein, 1991: 206).

Por lo que a nosotros se refiere, la forma sintáctica en que está expresada esa “sabiduría”, un genitivo exclamativo, y el personaje que la pronuncia, un sicofanta, son dos rasgos suficientes que proporcionan una connotación negativa al concepto que revisamos.

6. Sigue el debate entre DP y DM. El Coro interviene:

Coro. Ahora mostrarán, confiados ambos
en habilísimas
palabras, reflexiones
y preocupaciones acuñadoras de sentencias,
cuál de los dos
resultará mejor al hablar.
Pues ahora, aquí, está en juego⁹²
todo el riesgo de la sabiduría,

desde los 28 años (cuatro septenios) hasta los 49, considerado el periodo propio del “hombre adulto”, y, a partir de los 56 (octavo septenio), empieza la etapa del “viejo”: “Y, así, en la naturaleza del hombre hay siete estaciones que llamamos edades: niño pequeño, niño, adolescente, joven, hombre adulto, persona de edad, viejo” (Οὔτω δὲ καὶ ἐπ’ ἀνθρώπου φύσιος ἑπτὰ ὥραι εἰσὶν ὡς ἡλικίας καλεόμεν· παιδίον· παῖς· μεράκιον· νεηνίσκος· ἀνὴρ· πρεσβύτης· γέρον). Por otro lado, en punto al debate entablado respecto a la antigua educación (defendida por DM) y la nueva (propuesta por DP), especialmente en vv. 925-938, 984-989, puede consultarse, entre otros, López Férez (1997: 90-91).

⁹¹ Starkie (1966: 207) apunta que el primer genitivo es una expresión de gozo y alegría, mientras que el segundo muestra dolor y aflicción.

⁹² Dover (1988: 154); Mastromarco (1983: 402); Guidorizzi (1996: 299); Thiery (1997: 1088); etc., indican que en el pasaje flota la idea de echar los dados; se explicaría el perfecto ἀνεῖται, “está lanzado”, “está echado”, con referencia al lanzamiento de aquellos. La misma interpretación en Taillardat (1965: 487).

por la cual mis amigos⁹³
mantienen disputa grandísima⁹⁴.

La secuencia merece un estudio detenido en que no puedo detenerme. Destacaría quizá en ella dos adjetivos. De un lado, *περιδέξιος*, presente solo una vez en Homero, y luego, únicamente aquí, en nuestro autor⁹⁵: hay un cambio de sentido relevante, pues en el poema homérico se está hablando del héroe Asteropeo, que era ambidextro, con lo que el preverbio *peri-* resulta utilizado dentro del significado que usualmente se le atribuye (“a uno y otro lado”, “en ambos lados”), pero en el cómico advertimos un desplazamiento semántico de dicho preverbio, que apunta ahora a lo que destaca o sobresale entre otros, con lo que funciona a modo de un intensivo: “especialmente hábil”, “muy hábil” (Chantraine, 1968: 886). De otro, *γνωμοτύπος*⁹⁶, “acuñador de máximas”, invención del comediógrafo (2), donde está registrado asimismo el respectivo adjetivo en *-ikós* (1) y el verbo pertinente (1). Formas, todas ellas, registradas por primera vez en él.

Creo que *σοφίας* funciona en este pasaje como genitivo subjetivo, es decir, el giro equivaldría a “la sabiduría corre un riesgo”. Tal construcción, con *κίνδυνος*,

⁹³ Dover (1988: 154) señala que el Coro llama “amigos” a los contendientes en el sentido de que ambos son compañeros suyos dentro de la escuela dirigida por Sócrates. Sommerstein (1991: 206-207) opina, en cambio, que, aunque en este caso el mensaje pudiera resultar ambiguo para los espectadores, las Nubes, conforme avanza la pieza, demostrarán ser enemigas y castigadoras de los socráticos. Véase, asimismo, en el mismo sentido, Thiery (1997: 1088).

⁹³ Nu. 956. Χο. νῦν δείξετον τὸ πισύνω [στρ.

τοῖς περιδέξιοισιν
λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ
γνωμοτύποις μερίμναις,
λέγων ἀμείνων πότερος
φανήσεται. νῦν γὰρ ἅπας
ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας,
ἧς περὶ τοῖς ἑμοῖς φίλοις
ἔστιν ἀγὼν μέγιστος.

⁹⁵ Son las dos únicas apariciones del adjetivo indicado hasta fines del V a.C.

⁹⁶ Starkie (1966: 212) sugiere que el vocablo pudo formar parte de la jerga propia de círculos refinados (véase, dentro de Aristófanes, *Eq.* 1379; y, además, *Th.* 55, donde se dice a propósito de Agatón, discípulo de Pródico), añadiendo que las *γνώμαι* fueron pronto estudiadas en las escuelas de retórica y que los sofistas solían introducir en ellas sorpresas y paradojas. Con respecto a *R.* 877, véase nota 155.

es rara⁹⁷. Por otra parte hallamos en la secuencia un adelanto del ἀγὼν σοφίας de que me ocuparé más abajo (R. 883). Entiendo que el Coro se muestra neutral en este pasaje, habida cuenta de que ambos contendientes son sus compañeros, discípulos todos ellos de Sócrates. Si aceptamos esa idea, σοφία.

7. Tras una intervención del DM el Coro afirma de este modo:

Coro. ¡Oh, tú, que sabiduría de hermosas torres,
famosísima, practicas!
¡Qué dulce flor⁹⁸ sensata
reside en tus palabras!
Bienaventurados fueron
los que vivieron entonces.
A estas palabras, tú, ¡oh poseedor de musa refinada!,
debes decir algo nuevo,

⁹⁷ Cfr. en *LSJ* esta misma secuencia, y, además, Píndaro, *N.* 9.35 y Tucídides, 2.71.2. Lo hallamos asimismo con genitivo epexeagético: un ejemplo del mismo lo ofrece el tratado hipocrático *Prog.* 3: “peligro: muerte rápida”, κίνδυνον θανάτου ὀλιγοχρονίου. Un escolio repara en la dificultad sintáctica (*Scholia scholiorumque*...956): “está lanzado: está echado, se ha dado. Ahora tenemos por delante correr un riesgo a propósito de toda la sabiduría”, ἀνεῖται: κεῖται, δέδοται• νῦν πρόκειται ἡμῖν ὑπὲρ ἀπάσης τῆς σοφίας κινδυνεύσαι. Por su lado, otro intérprete se centra en el sentido del término que nos interesa (*Scholia anonyma recentiora* 956 c): “sabiduría: conocimiento”, σοφίας] γνώσεως. Finalmente, otra nota marginal de cierta extensión (*Scholia recentiora Tzetzae* 949 a 5-6 bis) aporta alguna luz sobre el contenido: “Pues ahora está lanzado y se ha concentrado aquí todo el riesgo sobre la sabiduría; o ahora es el certamen final y decisivo sobre la sabiduría. Respecto a la sabiduría tienen mis amigos grandísima preocupación: o lo afirma (sc. el poeta) de esos dos discursos presentados como personajes, el mejor y el peor; pues, para los áticos, amigos son tanto los discursos como los pensamientos; o las Nubes llaman amigos a los espectadores expertos en los pensamientos, a los cuales les había hablado antes de la guedeja de Orestes; o llaman amigos a Sócrates y Estrepsiades”, νῦν γὰρ ἀνεῖται καὶ καταλέλειπται πᾶς κίνδυνος τῆς σοφίας ἐνθάδε, ἦτοι νῦν ἐστὶν ὁ ἔσχατος καὶ κριτῆς σοφίας ἀγὼν• περὶ ἧς σοφίας ἐστὶ μεγίστη φροντὶς τοῖς ἐμοῖς φίλοις, ἦ τοῖς δυοῖς τοῦτοις προσωποποιηθεῖσι λόγοις, φησὶ, τῷ κρείττονι καὶ τῷ ἥττονι• φίλοι γὰρ τοῖς Ἄττικοῖς οἱ λόγοι καὶ τὰ νοήματα. ἦ αἱ Νεφέλαι φίλους καλοῦσι τοὺς τῶν νοημάτων κριτικούς θεατάς, οὓς καὶ βόστρυχον ὀπισθεν Ὀρέστου. ἦ φίλους καλοῦσι Σωκράτην καὶ Στρεψιάδη(v).

⁹⁸ Starkie (1966: 231) repara en el uso lírico del sustantivo “flor”: Píndaro, *O.* 6.105; 9.48; *N.* 7.53; etc. En contextos tales puede entenderse como “esplendor”, “culminación”, “exquisitez”.

pues este hombre acaba de ganarse el respeto⁹⁹.

Conviene apuntar que el Coro dedica los seis primeros versos a DM, que acaba de exponer su razonamiento. También alude al mismo la última frase, recogida en el verso final de nuestra traducción. En cambio, se refieren a DP los versos séptimo y octavo del texto seleccionado, como contrapunto de lo afirmado respecto de DM. Si, dentro del ejemplo que hemos visto anteriormente, en v. 956 se menciona la “sabiduría” justo antes de la intervención de DM, ahora se recoge, a modo de construcción anular, tras la intervención del mismo. Ahora bien, si en aquel caso el contexto no permite saber si el Coro se refiere a la antigua sabiduría o a la nueva, ahora parece claro que alude a la antigua¹⁰⁰.

Un escolio nos ayuda a entender mejor el pasaje¹⁰¹: “¡Oh sabiduría de hermosas torres”: el Coro de las Nubes lo dice para el discurso justo. “¡Oh tú que practicas y buscas, o enseñas a otros, la famosísima sabiduría de altas torres!”. De hermosas torres es la provista de torres del modo más hermoso y que ensalza a quienes la buscan. Pues eterno es el ensalzamiento y fama procedentes de la sabiduría[...], καλλίπυργον σοφίαν: ὁ χορὸς τῶν Νεφελῶν τῷ δικαίῳ φησὶ λόγῳ ὃ ἐπασκῶν καὶ μετερχόμενος, ἢ ἄλλοις διδάσκων, τὴν καλλίπυργον κλεινοτάτην σοφίαν. καλλίπυργον δὲ τὴν καλλίστως πυργοῦσαν καὶ ὑψοῦσαν τοὺς ταύτην μετερχομένους. αἰωνία γὰρ ἐστὶν ἢ ἐκ σοφίας ὕψωσις καὶ δόξα.

Hasta finales del V a. C. solo contamos con tres apariciones de καλλίπυργος. Aparte de la que estamos viendo ahora, hay dos referencias en Eurípides, de las cuales hay una que pudo haber conocido el cómico, tan atento siempre a las in-

⁹⁹ Nu. 1024: Χο. ὃ καλλίπυργον σοφίαν [ἀντ.
κλεινοτάτην ἐπασκῶν,
ὡς ἡδὺ σου τοῖσι λόγοις
σῶφρον ἐπεστὶν ἄνθος.
εὐδαίμονες γ' ἦσαν ἄρ' οἱ
ζῶντες τότε ἐπὶ τῶν προτέρων•
πρὸς τάδε σ', ὃ κομψοπρεπῆ μοῦσαν ἔχων,
δεῖ σε λέγειν τι καινόν, ὡς
ἠυδοκίμηκεν ἀνὴρ.

¹⁰⁰ Sommerstein (1991: 211). Freyberg (2008: 11-110), en el primer capítulo de su estudio, señala que el discurso mantenido por DM fracasa del mismo modo que el pronunciado por Sócrates en la *Apología* platónica, pues ambos pretenden la verdad, no la victoria.

¹⁰¹ *Scholia recentiora Tzetzae* 1024 a 3.

novaciones de todo tipo introducidas por el mencionado. Se trata de *Supp.* 618¹⁰², donde el Coro, de modo retórico, se pregunta cómo podría llegar a las “llanuras de hermosas torres” (τὰ καλλίπυργα πεδία), pasaje en que no se pronuncia, pero se sobreentiende, el nombre de Tebas¹⁰³.

Los versos en que se alaba al DM vienen cerrados por un elogio del tiempo de los antepasados. En contraste con esas palabras están las dirigidas a DP, en las que no me detendré, pero donde quisiera recordar dos adjetivos (κομψοπρεπῆ, calificador de la inspiración, la musa de DP; y καινόν, referido al contenido de su discurso futuro) que no disfrutaban de mucha simpatía a ojos de nuestro comediógrafo. El primero, hasta fines del V, solo está registrado en él, e incide en las nociones de elegancia y habilidad. Un esolío nos dice así¹⁰⁴: “refinada: maliciosa y persuasiva”, κομψοπρεπῆ] πανούργων καὶ πιθανῆν. Otro reza de este modo¹⁰⁵: “refinada: orgullosa”, κομψοπρεπῆ] ὑπερήφανον. El segundo tiene varios valores, casi siempre referidos a lo que es nuevo, pero con un matiz no siempre positivo: “inventado”, “improvisado”.

De este modo, por decirlo en breves palabras, el Coro establece una evidente contraposición entre el discurso de DM, elogiado de varias formas, y el de DP, todavía no pronunciado, pero ante el que expresa evidentes reservas.

Tras analizar la secuencia, infiero que, en ella, el valor de σοφία es abiertamente positivo, sin rastro alguno de connotación negativa. Todo parece indicar que el Coro está elogiando la “antigua” sabiduría, manifestada por DM, de ningún modo contaminada por los efectos de la “moderna”.

8. El Coro de *Avíspas*¹⁰⁶ felicita a Bdelicleón por haber tratado a su padre (Filocleón) con amabilidad e inteligencia en sus varios intentos de apartarlo de su pasión desordenada por ser miembro del jurado en los innúmeros procesos

¹⁰² La tragedia fue presentada en el 424 a. C., es decir, dos años antes que *Nubes*.

¹⁰³ Dicha ciudad recibe, de modo expreso, el calificativo en *Ba.* 1202.

¹⁰⁴ *Scholía recentiora Eustathii...* 1030 c.

¹⁰⁵ *Scholía recentiora Tzetzae* 1030 d.

¹⁰⁶ Presentada en las Leneas del 422 a. C., quedó en segundo lugar. Para esta pieza, aparte de las ediciones citadas en notas posteriores, hemos acudido a las de Starkie (1968), Van Leeuwen (1968) y Martins de Jesus (2008). Paduano (1974) abordó varios aspectos de la comicidad conseguida en esta obra.

Tras alcanzar mucho elogio de parte mía
y entre quienes bien razonan
se marchará por su
amor a su padre y sabiduría
el hijo de Filocleón¹⁰⁷.

El contexto ofrecido es breve, pero suficiente para deducir que está lleno de adjetivos absurdos, calificadores del modo de ser de Bdelicleón. Me detendré en varios puntos que permitan comprender mejor el pasaje. Por un lado, “quienes bien razonan” son posiblemente los enemigos de Cleón (Sommerstein, 1983: 244). Por su parte, φιλοπατρίαν ha causado numerosas dificultades a los comentaristas. En primer lugar, es casi un verdadero *hárax* legómenon, pues solo lo tenemos aquí y en un escritor muy tardío¹⁰⁸. Los escoliastas lo interpretaron de dos maneras¹⁰⁹: “Por haber luchado en defensa de la patria, o del padre”, διὰ LhAld τὸ ὑπὲρ τῆς πατρίδος ἠγωνίσθαι. VLhAld ἢ τοῦ πατρός. Ald.

Es muy posible que el cómico haya invertido el sentido normal de las palabras al utilizar tanto el sustantivo apuntado como asimismo σοφίαν, que viene a continuación, pues, de la lectura atenta de la pieza, no se ve por ninguna parte ni el amor filial ni la sabiduría de Bdelicleón. Sommerstein (1983: 244), comentando un adjetivo que también se le atribuye a dicho personaje dos versos después (ἀγανῶ, “dulce”, “gentil”), pone el acento en lo absurdo de tal calificativo, cuando el mencionado había encerrado a su padre, y, tras ordenar que le pegaran, acababa de meterlo a patadas en casa. Señala el editor inglés que, probablemente, el comediógrafo recurre a la ironía a expensas del Coro, que se muestra ahora partidario de Bdelicleón de un modo tan irreflexivo y ciego como antes lo fuera

¹⁰⁷ V. 1465: Xo. πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ [ἀντ.
καὶ τοῖσιν εὖ φρονούσιν
τυχὼν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος. [...]

¹⁰⁸ Neófito Incluso (monje eremita de fines del XII-comienzos del XIII d. C.), *Homilía* 8.14.7.

¹⁰⁹ *Scholía vetera, recentiora Tricliniana et Aldina* 1465. Por su interés, ofrezco las variantes de los códices. Incluso los Diccionarios oscilan al interpretarlo: LSJ, “patriotism”; Bally, “amour pour son père, piété filiale”; Montanari, “amore per la patria o per il padre”. Los editores y traductores lo entienden como amor al padre: Van Daele, “amour filiale”; Macdowell, “love for his father”; Mastromarco, “amore filiale”; Sommerstein y Henderson, “filial love”; Thierry, “amour filiale”.

de Cleón.

En mi opinión, si en la φιλοπατρία atribuida a Bdelicleón por medio del Coro no hay amor al padre por ninguna parte, en la adjudicación de la σοφία puede verse un encomio excesivo, basado en la paradoja, pues se le ensalza sin merecerlo, simplemente a modo de juego retórico. El espectador inteligente, al recordar las acciones realizadas por el mencionado, confirmaría, supongo, lo dicho. Deduzco de lo expuesto que la σοφία, si no abiertamente negativa, es altamente sospechosa en el pasaje revisado.

9. En *Aves*¹¹⁰ el heraldo de las mismas aborda a Pisetero:

Heraldo. ¡Oh, Pisetero! ¡Oh bienaventurado, o sapientísimo,
oh ilustrísimo, oh sapientísimo, oh elegantísimo,
oh tres veces bienaventurado, oh...! ¡Hazme una señal!

Pisetero. ¿Qué quieres decir?

Her. Con esta corona de oro, por tu sabiduría,
te coronan y honran todas las gentes¹¹¹.

¹¹⁰ Fue representada en las Dionisias de 414. Obtuvo el segundo puesto. Para el estudio de esta comedia es fundamental el trabajo de N. V. Dunbar (1996: 61-71). La investigadora examina los argumentos sofisticos empleados por Pisetero (63), pero no acepta que se le considere un sofista tal como, en las *Nubes*, pudieran ser considerados Sócrates o DP. Con respecto a las *Aves*, no admite, frente a diversos intérpretes, que *sophós* se entienda como “educado en las ideas sofisticas”. Además, aunque el nombre de *Peisétairos* (o *Peithétairos*) pudiera hacernos pensar que los espectadores lo asociaran con grupos oligárquicos, la lectura de la obra no permite extraer esa conclusión (64). Dunbar se opone a los críticos que ven en Pisetero ya un sofista con ambiciones tiránicas (66), ya una figura antidemocrática (68), ya un impio (71). Si es cierto que Pisetero llega a ser una ave y un dios, también lo es que sigue siendo un ateniense de mente sana que logra librar a la ciudad de todos los graves problemas que la aquejaban. Dicho personaje es presentado como un ateniense enérgico y elocuente, pero próximo y parecido a lo que serían muchos de los espectadores presentes en la obra (71).

Para *Aves* y *Ranas* nos ha servido mucho la edición de Mastromarco-Totaro (2006).

¹¹¹ *Au.* 1274: ΚΗΡΥΞ ὦ Πεισέταιρ', ὦ μακάρι', ὦ σοφώτατε,

ὦ κλεινότατ', ὦ σοφώτατ', ὦ γλαφυρότατε,

ὦ τρισμακάρι', ὦ—κατακέλευσον.

Πε. τί σὺ λέγεις;

Κη. στεφάνῳ σε χρυσῷ τῷδε σοφίας οὐνεκα
στεφανοῦσι καὶ τιμῶσιν οἱ πάντες λεῷ.

La secuencia presenta varias dificultades. Selecciono algunos puntos importantes para nuestro objetivo. La lista de vocativos hace pensar en un himno de alabanza, pues, en cierto modo, Pisetero es asimilado a un dios. El imperativo (*κατακέλευσον*), propio del lenguaje marinero, puede referirse a la acción de remar (“dame el ritmo”) y, de ahí, a pedirle al actor que le diga otros posibles elogios, o aludir, asimismo, a una petición u orden de guardar silencio¹¹², en el sentido de que el heraldo estaría agotado tras haber pronunciado todos esos vocativos de una sola tirada. Se ha sugerido, igualmente, que la orden estaría dirigida al apuntador, no a Pisetero. Por su lado, conviene subrayar que la corona de oro era el mayor honor que podía conferírsele a un ciudadano ateniense: se le otorgaba en el teatro de Dioniso antes de los agones teatrales (Sommerstein, 1987: 282-3; Zanetto, 1987: 281).

Por lo demás, tras la intervención del heraldo-ave, Pisetero acepta la corona y pregunta por los motivos de la honra recibida. Aquel le contesta que, antes que este fundara la ciudad celeste, todos los hombres padecían laconomanía, y, ahora, ornitomanía: comportándose como aves, picotean leyes y se alimentan de decretos¹¹³; incluso muchos de ellos ya llevan nombres de diversas aves; y algunos entonan canciones sobre las mismas. Era de esperar que, de un momento a

¹¹² *Scholia vetera* 1273.1. La anotación procede de Dídimo: Dunbar (1995: 633-635). La estudiosa aporta también el escolio 1273.7, de Símaco (comentarista de Aristófanes: debió de vivir hasta el primer tercio del II d. C.), en donde el heraldo le pide a Pisetero que le dé la orden de acabar; la editora aporta, asimismo, varias interpretaciones acerca de la repetición del vocativo “sapiéntísimo” y “bienaventurado”, con otras observaciones oportunas: que la iteración del primero es fundamental para justificar posteriormente la concesión de la corona como premio a su “sabiduría”; que “bienaventurado” se predica normalmente de dioses, y raramente de humanos; que la alusión a la sabiduría abre el camino a la explicación pertinente sobre la concesión de la corona; que “elegantísimo” hay que tomarlo aquí referido a las cualidades mentales (“sutil”, “astuto”), y, por tanto, asociado a σοφός. Dunbar subraya también que, hasta el 409 a. C., no hay pruebas de que ninguna ciudad griega hubiera concedido una corona de oro a un extranjero por sus servicios conspicuos a la misma, y anota que, según el testimonio de Heródoto (8.124.2), los espartanos, tras la derrota de los persas en Salamina, les otorgaron sendas coronas de olivo tanto a su almirante Euribíadas como al ateniense Temístocles; a éste, precisamente, por su “saber y destreza” (σοφίης δὲ καὶ δεξιότητος). Cf. *Commentarium in Aves*, 1272. Guardan silencio, sobre el particular, los escolios editados por Dübner.

¹¹³ Sobre la presencia y función de “ley” (*nómos*) y “decreto” (*pséphisma*) en Aristófanes, así como la crítica abierta de las leyes “nuevas” y la afirmación de que la única diferencia entre “hombres” y “animales” consiste en que éstos no redactan decretos, cfr. López Férez (1997: sobre todo, 386-389).

otro, llegaron más de diez mil atenienses para pedir alas y costumbres predatorias¹¹⁴.

El espectador informado dudaría quizá sobre el verdadero sentido de la indicada “sabiduría” de Pisetero, la cual, en realidad, había consistido en pasar de una enfermedad mental a otra peor. La presencia y repetición en el pasaje del calificativo σοφώτατε en grado superlativo, la estructura semejante a un himno de alabanza, la concesión de la corona con la consiguiente sorpresa del home-najeado son varios de los rasgos hiperbólicos que nos permiten pensar en una consciente distorsión de la σοφία por parte del comediógrafo.

10. Mientras Jantias, esclavo de Pisetero, llega lentamente con una cesta llena de alas, y este la apremia a traer más, el Coro de Aves canta así en la estrofa:

Coro. ¿Qué hermosura no existe en ésa
en bien de un hombre para establecerse en ella?
Sabiduría, Deseo, Gracias inmortales
y el rostro sereno
de amable Tranquilidad?¹¹⁵

Me ceñiré a algunos elementos que pueden contribuir a precisar el sentido del concepto que analizamos. En primer lugar, μετοικεῖν, verbo que ya había sido usado en poesía por Esquilo, Píndaro y Eurípides, pone el énfasis en que quienes acudieran a establecerse como residentes en la ciudad celeste dispondrían de los mismos derechos y obligaciones que los metecos atenienses. Sintáctica-

¹¹⁴ Au. 1277-1307; especialmente, 1281 y 1284.

¹¹⁵ Au. 1320: Χο. τί γὰρ οὐκ ἐνὶ ταύτῃ
καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσια Χάριτες
τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἑσυχίας
εὐήμερον πρόσωπον.

Rothwell (2007) dedica todo el capítulo quinto de su libro a interpretar el Coro de esta pieza, y concluye que la obra debe examinarse dentro de la línea de pensamiento defensora de la teoría del progreso. Por su lado, Zannini Quirini (1987: 20) señala que, tanto en esta pieza, como en otras de la Comedia antigua, los mitos son modificados y adaptados a las nuevas circunstancias, al mismo tiempo que se propugna el pacifismo.

mente cabría entenderlo como infinitivo libre, bien determinativo dependiente de *καλόν*, aquí sustantivado (“hermoso para establecerse”), bien de limitación o absoluto (“en cuanto a establecerse”). A su vez, el dativo *ταύτη* parece funcionar como locativo (“en ésa (sc. ciudad)”). Esta es mencionada cinco versos antes, dentro del pasaje); por su lado, *ἀνδρί* sería un *dativus commodi* (“en provecho de un hombre”). Así lo entiendo.

Más interés nos ofrecen las abstracciones personificadas de cierto sabor pindárico¹¹⁶, aunque en el poeta tebano están en conexión con divinidades locales, mientras que en el cómico parecen responder al elogio de los logros intelectuales y artísticos de Atenas (Dunbar, 1995: 649), en la misma línea que tenemos en la *Medea*¹¹⁷ de Eurípides, donde el Coro, aparte de decir que los erecteidas se nutren de famosísima sabiduría¹¹⁸, habla de Cipris, que “ciñéndose siempre/en los cabellos fragante corona de rosas/envía a los Amores que se sientan junto a Sabiduría,/colaboradores de toda virtud”¹¹⁹. En este pasaje del tragediógrafo aparece personificado, por primera vez, pienso, el concepto que revisamos. Según mi opinión, en la secuencia aristofánica que examinamos pudo haber influido el citado texto eurípideo que había sido representado veintiséis años antes.

11. El Coro, en la parábasis de *Ranas*¹²⁰, canta de este modo:

Coro. Musa, entra en los coros sagrados y ven por placer
de mi canto,
para ver la gran masa de gentes cuyas sabidurías

¹¹⁶ Zanetto (1987: 285). Dunbar (1995: 649-650), por su parte, observa el sabor pindárico de poner al frente de la ciudad personificaciones de ciertos conceptos, y, al mismo tiempo, señala que *Χάριτες* y *Πόθος*, aparecen juntos, dentro del cómico, en *Pax* 456 (observación apuntada previamente por Sommerstein, 1987: 287); además, advierte que en las *Bacantes* de Eurípides (vv. 414-415; la pieza fue representada en el 405, muerto ya el trágico), son atribuidos a Pieria, residencia de las Musas. Tanto Sommerstein como Dunbar subrayan la sorprendente presencia de *Ἡσυχία* (personificada ya en Píndaro, *O.* 4.16; *P.* 8.1; *Fr.* 109.2. También, más tarde, en nuestro autor: *Lys.* 1289) en una situación de intensa actividad y movimiento escénico, con el traer y llevar de las alas, por lo que puede haber en el pasaje una fuerte dosis de ironía cómica.

¹¹⁷ Llevada a la escena en el 431 a. C.

¹¹⁸ *Med.* 827.

¹¹⁹ *Med.* 844: [...] αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομένην / χαίταισιν εὐδότη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων / τῆ Σοφία παρέδρους πέμπειν Ἐρωτας / παντοίας ἀρετῆς ξυνεργούς.

¹²⁰ La obra es del 405 a. C.

sin número están asentadas
más honorables que Cleofonte, sobre cuyos labios charlatanes en
dos lenguas
emite bramido terrible
una golondrina tracia,
sentada sobre hoja bárbara, y gorjea
trino lloroso de ruiseñor: que morirá,
aunque empaten los votos¹²¹.

Es la última parábasis aristofánica conservada. En ese elemento de la comedia el poeta, por boca del Coro, se dirige abiertamente a los espectadores, apuntando, con sentido crítico y agonal, a sucesos o problemas de aquellos momentos. Como viene siendo norma en este trabajo, revisaré algunos elementos contextuales que pudieran servir para entender mejor el concepto estudiado. La invocación a la Musa¹²² mezcla el plano eterno y la realidad palpitante: frente a los coros sagrados, imposibles de fijar en el tiempo, mezcla el plano eterno y la realidad palpitante: frente a los coros sagrados, imposibles de fijar en el tiempo, el placer del Coro¹²³, el aquí y ahora más actual; a la realidad perceptible apunta,

¹²¹ R. 676:

Χο. Μοῦσα, χορῶν ἱερῶν ἐπιβηθὶ καὶ ἔθ' ἐπὶ τέρψιν ἅ- [στρ.
οιδᾶς ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὐ σοφαίαι
μυρίαί κἀθηνται
φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὐ δὴ χεῖλεισιν ἀμφιβάλοις
δεινὸν ἐπιβρέμεται
Θρηκία χελιδῶν
ἐπὶ βάρβαρον ἐζομένη πέταλον, τρύ-
ζει δ' ἐπὶ κλαυτὸν ἀηδόνιον νόμον, ὡς ἀπολεῖται,
κἂν ἴσαι γένωνται.

¹²² El poeta, en otros lugares de su obra, se dirige a una musa innominada: *Au.* 737, 906; *Pax* 774; etc.; también en plural: *R.* 876; *Ec.* 882. En el pasaje que examinamos, según un escolio muy breve (*Scholia vetera*, 675.25: Μοῦσα: Τερψιχόρη) pudiera pensarse en Terpsicore, explicación que parece desprenderse del sustantivo τέρψιν aquí usado. Por otra parte, la relación de esa Musa con las danzas la tenemos desde Platón, *Phdr.* 259 c.

¹²³ El genitivo “de mi canto” puede interpretarse de varias formas: entre otras, como subjetivo (el canto sería el sujeto del sustantivo verbal τέρψιν. Es decir, “mi canto produce placer a la Musa”, pues uno de los fines del canto coral es precisamente honrar a la divinidad) u objetivo (el canto funcionaría como objeto directo del verbo correspondiente al indicado sustantivo: “la Musa hace placentero mi canto”).

asimismo, el participio de futuro ὀψομένη, con el que se le pide a la divinidad que acuda a contemplar lo que en aquellos momentos está sucediendo; viene, después, la mención del gentío, la muchedumbre, a la que están referidas las “sabidurías”, en plural, precisadas con un cuantificador general (“innúmeras”, “infinitas”). Nos hallamos dentro de un elemento dramático esencial donde el autor suele dirigirse abierta y directamente a los oyentes, recurriendo con frecuencia a la lisonja y adulación de la concurrencia¹²⁴.

Algunas otras consideraciones pueden ayudarnos a situar mejor el contexto. Los muchos espectadores anónimos merecen más elogio que Cleofonte (un demagogo ateniense, jefe del partido popular a partir del 411, hijo de madre tracia. De ahí, lo de la capacidad bilingüe: griego y tracio. No obstante, con ἀμφιλάλους, el poeta pudiera indicar que el mencionado hablaba con dificultad ambas lenguas, o que sus palabras eran ambiguas, dotadas de varios sentidos¹²⁵), que cometía ciertas incorrecciones al expresarse en ático. Se justifica, así, la alusión al chillido estridente de la golondrina, la cual anuncia la muerte del político aunque hubiera un empate en el recuento de votos¹²⁶. Entiéndase la expresión “sentada sobre hoja bárbara” como equivalente a “sobre el labio inferior de Cleofonte”¹²⁷.

¹²⁴ Sommertein (1996: 213) señala que el comediógrafo, con respecto a los espectadores, alterna con frecuencia su adulación con un ataque despiadado, pasando del calificativo de “sabios”, al de “necios”. Dentro de esta misma obra, si en v. 700 los tiene por los “más sabios por naturaleza” (ὁ σοφώτατοι φύσει), en 734, les llama “estúpidos” (ἄνοητοι).

¹²⁵ Sommerstein (1996: 214). Por otra parte, leemos en un escolio (*Scholia recentiora Tzetzae* 679 b): ἀμφιλάλους] πολυλόγους, μακρολόγους.

¹²⁶ En contra de lo que era habitual (salvarse en caso de empate, como leemos en el famoso juicio de Orestes: cfr. Esquilo, *Eu.* 741) aquí se asegura la muerte del demagogo sea cual fuere el resultado de la votación. Dentro de la mención del ruiseñor hay una velada referencia al mito de Procne, transformada, según algunas fuentes, en esa ave, tras haber dado muerte a su hijo (Itis) para vengarse de su esposo, Tereo (rey tracio), el cual había violado a Filomela, hermana de la mencionada, y, además de esa felonía, le había cortado la lengua para que no contara los hechos (La tradición literaria ofrece numerosas variantes, pero, a partir de la versión de Ovidio en sus *Metamorfosis* (6. 424-674), Filomela resulta convertida en golondrina, su hermana, Procne, en ruiseñor, y Tereo, en abubilla). La maestría del poeta cómico le permite combinar en pocos versos los sustantivos golondrina y ruiseñor, y, además, el gentilicio “tracio”: cfr. Sommerstein (1996: 215). Un escolio (*Scholia vetera* 681.6) interpreta ἀηδόνιον νόμον de este modo: “en tanto que el ruiseñor lamenta a Itis, su propio hijo”, παρόσον ἢ ἀηδὼν τὸν ἑαυτῆς υἱὸν Ἴτιν θρηγεῖ.

Por otro lado, desde Esquilo (A. 1050-1051), el sonido producido por una lengua diferente de la griega es comparado con el pjar de la golondrina.

¹²⁷ Sommerstein (1996: 215), apoyado en la interpretación de varios estudiosos.

De ahí que, con las debidas reservas, podría pensarse que, más que aludir a las diversas formas y posibilidades de tener “sabiduría”, como cabría esperar del plural, quepa entender aquí “cualquier número de personas que sean σοφοί”¹²⁸. Las sabidurías equivaldrían, en suma, a los espectadores presentes en el teatro en aquella ocasión. No debe olvidarse, por otra parte, que el uso del sustantivo abstracto, a modo de consagración solemne de lo que podía pensar cualquier ciudadano corriente, confiere al pasaje un cierto color burlesco¹²⁹.

12. Antes del enfrentamiento de Esquilo y Eurípides, el Coro entona un himno en honor de las Musas:

Coro. ¡Oh nueve doncellas puras hijas de Zeus,
Musas, que desde arriba divisáis unas mentes de discursos sutiles,
astutas,
propias de varones acuñadores de sentencias, cuando entran en disputa
enfrentándose con luchas profundamente preparadas, entrelazadas,
venid a observar el poder
de dos bocas habilísimas en aportar palabras y virutas de versos,
pues ahora ya la gran competición de sabiduría
se encamina hacia la acción!¹³⁰

El Coro dirige a las Musas un himno de invocación¹³¹, de ritmo esencialmente

¹²⁸ Dover (1993: 277). Un escolio, muy breve, entiende el uso del abstracto por el concreto (los espectadores), y dice así (*Scholia recentiora Tzetzae* 676 b): σοφίαι] τινές.

¹²⁹ Del Corno (1983: 196).

¹³⁰ R. 883:

Χο. ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἀγναὶ
Μοῦσαι, λεπτολόγους ζυνετὰς φρένας αἰ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαιίσμασιν ἀντιλογούντες,
ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήγματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.
νῦν γὰρ ἀγῶν σοφίας ὁ μέγας χω-
ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

¹³¹ Para las peculiaridades del himno clético, con que suele invocarse a los dioses, consúltese Me-
nandro rétor, 333.4, 336.19, 424.3-430.8.

dactílico, donde tenemos varias resonancias épicas. En este tipo himnico suelen mencionarse los orígenes de la divinidad a que se ora, y, al mismo tiempo, ofrecerse algunos detalles sobre sus poderes, así como aludir a los lugares donde recibe culto especial. Presentarlas como hijas de Zeus¹³², nueve¹³³ en total, es canónico desde Homero y Hesíodo.

Solo unas palabras sobre los otros dos atributos de la divinidad invocada: *παρθένος*, aparte de otros usos ya homéricos como “joven no casada” (no necesariamente “virgen), se atribuye a ciertas diosas virginales como Atenea y Ártemis¹³⁴; y, por otro lado, *ἄγνός*, referido, con el sentido de “sagrado”, en Homero y Hesíodo, a Ártemis, Perséfone y Deméter, en Safo y Alceo, a las Gracias, y en Esquilo, a Zeus

Tal como hemos visto en el ejemplo revisado anteriormente, podemos distinguir dos planos: si en una primera parte del himno podríamos imaginar, como distantes de las realidades humanas, a esas divinidades, que desde lo alto, y en un plano intemporal, miran lo que sucede, en la segunda se pide que vengan (ya en un momento determinado del tiempo, a saber, en ese instante preciso) “para contemplar” con detenimiento unas realidades concretas.

Con el propósito de contribuir a entender bien la secuencia en que aparece el término que revisamos, conviene quizá añadir algunas explicaciones, léxicas y de otro tipo, referentes, en lo esencial, a los dos rivales que acababan de aparecer en la escena: Esquilo y Eurípides.

Dos son los calificativos de “mentes”. En primer lugar, *λεπτολόγους*. Este adjetivo, innovación léxica del cómico, tiene un primer componente que apunta a lo que es “delgado”, “fino”, y, de ahí, “sutil”, por vía metafórica (Dover, 1993: 295). El propio comediógrafo registra el verbo correspondiente a propósito de Estrepsíades¹³⁵, y, asimismo, aporta otras dos formas de verbos relacionados

¹³² *Il.* 2.491.598; etc.; *Th.* 25.52; etc. Nacieron de la unión del padre de los dioses con Mnemósine: *Th.* 54,915.

¹³³ *Od.* 24.6; *Th.* 60, 76, 917.

¹³⁴ Dice (o Justicia: Hesíodo, *Op.* 256; Cfr. Esquilo, *Th.* 662), Atenea (Baquílides, 2.21), Erinis (Sófocles, *Ai.* 835), Ártemis (Eurípides, *Hipp.* 17); etc.

¹³⁵ *Nu.* 320: “Mi alma está revoloteando/ y busca ya decir cosas sutiles”, *ἡ ψυχὴ μου πεπότηται/ καὶ λεπτολογεῖν ἤδη ζητεῖ.*

con dicho adjetivo y dotados de preverbio¹³⁶. Una formación léxica semejante la vemos también en otros cómicos¹³⁷. Un escolio anónimo señala que el indicado compuesto adjetival se dice a propósito de Esquilo¹³⁸; otros aportan alguna precisión sobre el sentido¹³⁹. En segundo lugar, *ξυνετάς*, que, sin olvidarnos de Esquilo¹⁴⁰, apunta directamente a Eurípides¹⁴¹.

Viene luego el genitivo posesivo al que se refieren las “mentes”, a saber, unos “hombres”, pero precisamente *γνωμοτύπων*, término acuñado por el cómico como innovación¹⁴², en donde figura la imagen del poeta que, tal como un herrero prepara los metales, así forja él las sentencias. A los dos trágicos mencionados les viene bien la primera parte del compuesto, la *γνώμη*, vocablo polisémico entre cuyos valores está la “capacidad de juzgar”, el “entendimiento”, la “opinión”, la “máxima”, la “sentencia”. Si dejamos a un lado la fuerte presencia del concepto en los dos grandes historiadores del V, Heródoto y Tucídides, los trágicos, Esquilo (21), Sófocles (58) y Eurípides (74), destacan sobre sus contemporáneos por la abundancia de empleos ofrecidos. Algo ayudan los escolios a entender el sentido. El más importante nos dice así¹⁴³: “acuñadores de sentencias”: “los que acuñan las propias sentencias mediante

¹³⁶ *Nu.* 1496 (*διαλεπτολογούμαι*), *R.* 828 (*καταλεπτολογήσει*).

¹³⁷ Cratino, *Fr.* 342: *ὑπολεπτολόγος*, y Hermipiro, *Fr.* 21: *λεπτολογίαν*, término del que se ocuparía, mucho más tarde, Galeno (lo recoge en seis ocasiones: cfr., por ejemplo, 17 a 221.4; 18 a 646.17).

¹³⁸ *Scholia recentiora Tzetzae* 876: *λεπτολόγους] περὶ Αἰσχύλου*. Ahora bien, no debe descartarse la posibilidad de que el cómico piense también en Eurípides, en quien el tema *λεπ-* aparece 19 veces; solo en *Med.* tenemos seis secuencias, y, en una de ellas, Jasón lo atribuye a la inteligencia de la protagonista (*Med.* 529: “Tienes inteligencia sutil”, *σοὶ δ’ ἔστι μὲν νοῦς λεπτός*).

¹³⁹ *Scholia vetera* 741 a: *ἔνθεν καὶ λεπτολόγος, ὁ ἀκριβολόγος*. Es decir, se interpreta como el que habla con términos exactos, ajustados.

¹⁴⁰ Dover (1993: 20) insiste en cómo explica el Coro la victoria de Esquilo sobre Eurípides (*R.* 1482-1499) por su “inteligencia dotada de precisión” (1483: *ξύνεσιν ἠκριβομένην*) y por “ser inteligente” (1490: *διὰ τὸ συνετὸς εἶναι*).

¹⁴¹ Sommerstein (1996), partidario, en este pasaje, de entender el adjetivo como “astuto”, subraya el alto número de ejemplos del mismo (o de términos relacionados con él) en Eurípides: 36, frente a solo uno en Esquilo y otro en Sófocles.

¹⁴² Lo hallamos también en *Nu.* 942 (*γνωμοτύποις μερίμναις*) a propósito de las “preocupaciones”, o problemas, que se planteaban tanto Sócrates como sus discípulos: pudiera haber, en el pasaje que ahora examinamos, algún reflejo de lo que allí se señala. El adjetivo es muy raro: lo encontramos una vez en Aristóteles, *Rh.* 1395 a 7, atribuido a los campesinos, considerados, de modo especial, “creadores de máximas”; mucho después serán los lexicógrafos quienes se ocupen de él.

¹⁴³ *Scholia vetera* 877.

los que las dejan como muestras para los posteriores; o que se golpean mutuamente con las sentencias”, γωμοτύπων : Τῶν τὰς οἰκείας γνώμας διὰ τῶν λόγων τυπούντων. ἢ τῶν τύπους αὐτὰς τοῖς ὕστερον καταλιμπανόντων. ἢ τῶν ταῖς γνώμας ἀλλήλους τυπτόντων.

Con respecto a la frase εἰς ἔριν [...] ἔλθωσι se ha señalado la posible presencia de la disputa más conocida e importante de la literatura griega: la de Agamenón y Aquiles en el canto primero de la *Ilíada*¹⁴⁴. En el texto que ofrezco he preferido la lectura ὄξυμερίμοις, pues es la que presentan los manuscritos sin excepción, y la que recogen casi todos los editores, aunque algunos, como Wilson, prefieren la conjetura de Blaydes¹⁴⁵, ὄξυμέριμοι, forma concertada, en este caso, con el sujeto. Estamos ante otra innovación léxica del cómico: solo la tenemos aquí. Los escolios nos aportan dos aclaraciones sobre el adjetivo. En uno de ellos, tras el vocablo, tenemos lo siguiente: “las cosas descubiertas con reflexión y oscuras”, Τοῖς μετὰ σκέψεως εὕρισκομένοις καὶ ἀσαφέσι. Nuestro comediógrafo supo aprovechar bien el sustantivo μέριμνα, “pensamiento, preocupación, inquietud”, usado desde Hesíodo y corriente para aludir al pensamiento filosófico (Chantraine, 1968: 687): lo utiliza en siete ocasiones¹⁴⁶, y, aparte del adjetivo que nos ocupa, en otros dos casos se trata de innovaciones¹⁴⁷. La presencia del indicado sustantivo es conspicua, dentro del siglo V, en Píndaro (10), Esquilo (10) y Eurípides (17), entre otros. No sabemos hasta qué punto pudo haber influido en el cómico la innovación léxica eurípidea que puede leerse en *Medea*, cuando el mensajero sostiene que no temblaría al afirmar que quienes parecen sabios y “buscadores de razones”¹⁴⁸ son los que reciben mayor condena.

En el verso siguiente encontramos una construcción, en participio concertado, donde se mezcla la realidad del enfrentamiento verbal (ἀντιλογούντες) con

¹⁴⁴ *Il.* 1.6-8. Precisamente, el Coro, dentro de la obra que recorreremos, llamará Aquiles a Esquilo en *R.* 992. Cfr. Del Corno (1983: 209), que recoge una sugerencia de Cantarella.

¹⁴⁵ F. H. Blaydes, *Aristophanis quatuor fabulae*, Londres, Gilbert-Rivington, 1873.

¹⁴⁶ No deja de ser significativo que, salvo un fragmento, las otras seis apariciones las hallemos en dos comedias muy especiales: *Nubes* y *Ranas*.

¹⁴⁷ *Nu.* 101: μεριμνοφροντισταί. *Nu.* 136: ἀπεριμερίμνος.

¹⁴⁸ *Med.* 1226: μεριμνητὰς λόγων. Page (Eurípides. *Medea*..., 1967: 165) relaciona la expresión con los μεριμνοφροντισταί aristofánicos, y sugiere que se refiere a los sofistas y falsos filósofos de los días del propio Eurípides.

una metáfora expresada en dativo instrumental. La frase alude al mundo de la lucha agonal entre contendientes atléticos¹⁴⁹. Los debates dialécticos del último tercio del siglo V están bien reflejados en un sofista de primera hora como Protagoras, autor de unas *Antilogías* y amigo de Eurípides¹⁵⁰. A su vez, el sustantivo ἀντιλογία lo hallamos en Heródoto (3) y Tucídides (6), así como en la *Antígona*¹⁵¹ sofoclea. Por su lado nuestro cómico conoce bien términos relacionados con los temas *antilog-* (6)¹⁵² *antileg-*(10)¹⁵³.

Si la lucha y el arte pertinente son conocidos desde Homero, propio del siglo V es el sustantivo abstracto πάλαισμα, el cual, salvo el caso de Heródoto (1), aparece solo en la poesía de dicha centuria: Esquilo (3), Píndaro (3), Frínico (1), Sófocles (3), Eurípides (3), Aristófanes (2)¹⁵⁴. Ciertamente es raro el adjetivo στρεβλός -usado por el cómico solo aquí y en *Tesmoforiantes*¹⁵⁵-, que apunta a lo que es “retorcido”, “curvo”, y, de ahí, a lo “intrincado” y “tramposo” de ciertas “llaves” practicadas por los luchadores¹⁵⁶.

Distinto es el poder de las dos bocas aludidas más abajo: una, la de Esquilo, procurar palabras; otra, la de Eurípides, virutas de versos. A lo largo de la pieza hay un deseo evidente de oponer los dos trágicos, precisamente mediante esos dos sustantivos¹⁵⁷.

¹⁴⁹ Para el léxico de las competiciones atléticas dentro del comediógrafo, acúdase a Campagner (2001).

¹⁵⁰ Algunos sostenían que el discurso del sofista *Sobre los dioses* se había leído en casa del trágico: cfr. Diógenes Laercio, 9.54.

¹⁵¹ *Ant.* 377.

¹⁵² De modo significativo, los usos están concentrados en *Nubes* (3), *Avispas* (1) y *Ranas* (2).

¹⁵³ *Nubes* presenta cuatro secuencias. En Heródoto tenemos una aparición; en Tucídides, ocho.

¹⁵⁴ La otra mención la leemos en *R.* 689, con referencia a las trampas del estratega Frínico, uno de los instigadores de la revolución oligárquica recogida, por ejemplo, en Tucídides (8.68.3).

¹⁵⁵ *Th.* 516, donde alude a la baya de pino. Cfr. *Thesmophoriazusae*, eds. Austin- Olson (2004: 207), donde leemos que las primeras apariciones las encontramos en Éupolis (*Fr.* 195.2) e Hipócrates, *Aér.* 14. Por cierto, en este texto hipocrático, el adjetivo hace referencia al que es estrábico.

¹⁵⁶ Un escoliasta prescinde del sentido metafórico y lo atribuye exclusivamente a la dificultad de los discursos opuestos. Así, *Scholia recentiora Tzetzae* 878: στρεβλοῖσι] ἄσφαρέσι.

¹⁵⁷ Sommerstein (1996: 228) da una lista de secuencias en donde se advierte dicha contraposición. Un escolio nos da algunos detalles al respecto (*Scholia vetera* 881.3): “palabras y virutas: las palabras, a propósito de Esquilo; las virutas, a propósito de Eurípides, que era de habla sutil”, ῥήματα καὶ παραπίσματα: Τὰ μὲν ῥήματα πρὸς τὸν Αἰσχύλον, τὰ δὲ παραπίσματα πρὸς τὸν Εὐριπίδην λεπτολόγον ὄντα. Otro escolio insiste en comentar la frase “virutas de versos” (*Scholia recentiora Tzetzae* 880.4): “virutas de versos, también las palabras de Eurípides: sutiles, corrientes e innecesarias”, παραπίσματα δὲ ἐπὼν καὶ λεπτεπιλέτους εὐτελεῖς καὶ ἀγρησίμους λόγους τῷ Εὐριπίδῃ.

Se ha señalado (Dover, 1993: 302), asimismo, que el primero es un término general para indicar cualquier manifestación del lenguaje articulado, mientras que el segundo apunta al “serrín”, o polvillo producido cuando se corta la madera¹⁵⁸.

Llegamos ya a la expresión ἀγών σοφίας ὁ μέγας. El sustantivo ἀγών (íntimamente relacionado con el verbo ἄγω) tiene en Homero dos valores importantes: “reunión”, “asamblea”, y, de aquí, la convocada para presenciar los juegos; a partir de ese sentido secundario pasa a significar, por extensión, “lucha, combate” (Chantraine, 1968: 17), valor que predominará en la literatura posterior. Dentro de las obras conservadas de nuestro cómico tenemos catorce apariciones de ἀγών, algunas de ellas provistas de connotaciones cercanas a las del texto que estudiamos¹⁵⁹. Pues bien, creo que, como en tantas otras ocasiones, Eurípides ha podido ser una fuente de inspiración para Aristófanes a la hora de utilizar tanto ese sustantivo como los dos determinantes con que aparece. El citado sustantivo está bien representado en Esquilo (14), Sófocles (17) y Eurípides (84). En este, además, con respecto al determinante μέγας, he encontrado seis ejemplos conspicuos¹⁶⁰. En lo pertinente al genitivo de cualidad, corriente con abstractos, Sófocles ofrece un buen antecedente¹⁶¹, pero, muchos más, Eurípides¹⁶². Por último, el giro preposicional πρὸς ἔργον tiene algunos precedentes poéticos en Píndaro¹⁶³, Sófocles¹⁶⁴ y Eurípides¹⁶⁵.

¹⁵⁸ Sommerstein (1996: 235) señala que, en su “carpintería” verbal, Eurípides cortaría con la sierra las palabras hasta una determinada medida, y lo restante quedaría desperdigado por el suelo.

¹⁵⁹ *Nu.* 918: ἐστὶν ἀγὼν μέγιστος, ejemplo ya visto. *V.* 533-535: ὁρᾷς γὰρ ὧς/ σοι μέγας ἐστὶν ἀγὼν <νῦν> /καὶ περὶ τῶν ἀπάντων. *Pax* 276: Νῦν ἀγὼν μέγας.

¹⁶⁰ *Hipp.* 496: νῦν δ’ ἀγὼν μέγας, *Hec.* 229: ἀγὼν μέγας, *Hel.* 843: ἀγῶνα μέγαν ἀγωνιούμεθα, 1090: μέγας γὰρ ἀγὼν, *Ph.* 860: καὶ μέγας Θήβαις ἀγὼν, *Ba.* 975: τόνδ’ εἰς ἀγῶνα μέγαν (representada también en 405, pero unos meses después de *R.*). Véase, además, *Med.* 235: κὰν τῷδ’ ἀγὼν μέγιστος. Cf. Sófocles, *OC* 587 (posterior a *R.*): οὐ μικρός, οὔχ, ἀγὼν ὄδε.

¹⁶¹ *Ai.* 1163: Ἔσται μεγάλης ἔριδος τις ἀγὼν.

¹⁶² *Med.* 403: νῦν ἀγὼν εὐψυχίας, *Andr.* 234: κὰς ἀγῶν’ ἔρχη λόγων, *Syrrp.* 71: ἀγὼν ὄδ’ ἄλλος ἔρχεται γόων, *Io.* 863: πρὸς τίν’ ἀγῶνας τιθέμεσθ’ ἀρετῆς; *Ph.* 588: οὐ λόγων ἔθ’ ἀγὼν, *Or.* 491: πρὸς τόνδ’ ἀγὼν τις σοφίας ἦκει πέρι (aquí, el genitivo resulta precisado mediante una preposición, en anástrofe). Asimismo, con genitivo subjetivo, *HF* 1229: Θησεῦ, δέδορκας τόνδ’ ἀγῶν’ ἐμῶν τέκνων; y epxexegético, *Heracl.* 798: ἀλλὰ σ’ εὐτυχὴ φίλων/ μάχης ἀγῶνα πρῶτον ἀγγεῖλαι θέλω.

¹⁶³ *O.* 5.15; *N.* 8.4.

¹⁶⁴ *Ai.* 116: Χωρῶ πρὸς ἔργον.

¹⁶⁵ *El.* 799, *Or.* 1240.

Me inclino por pensar que en el pasaje revisado el sentido de σοφία, al menos en lo referente a Esquilo, es abiertamente positivo. Se trataría de un saber alcanzado por el poeta trágico a lo largo de su carrera dramática; es algo humano, lejos ya de la influencia divina manifiesta en siglos anteriores.

13. Plutón le ordena a Esquilo, ya vencedor en la disputa sostenida frente a Eurípides, que se marche a Atenas para que, con sus buenos consejos, eduque a los muchos insensatos. A esas palabras contesta el trágico lo siguiente:

Esquilo. Eso haré. Y tú mi asiento
dáselo a Sófocles para guardarlo
y conservarlo, por si yo alguna vez
vuelvo aquí. Pues ese
opino que, en sabiduría, es el segundo.
Mas acuérdate de que el hombre malicioso,
falsario y bufón
nunca se ponga en mi asiento,
ni siquiera sin quererlo¹⁶⁶

Como vengo haciendo en textos anteriores, insistiré en algunos puntos destacados que nos ayuden a comprender bien el sentido del sustantivo que es objeto de nuestro estudio. En el plano cronológico, las menciones de Sófocles¹⁶⁷ en la pieza son indicio suficiente de que el trágico había muerto cuando la obra

¹⁶⁶ R. 1519:

Αι. ταῦτα ποιήσω• σὸ δὲ τὸν θᾶκον
τὸν ἑμὸν παράδος Σοφοκλεῖ τηρεῖν
καὶ διασφύζειν, ἦν ἄρ' ἐγὼ ποτε
δεῦρ' ἀφίκομαι. τοῦτον γὰρ ἐγὼ
σοφία κρίνω δεῦτερον εἶναι.
μέμνησο δ' ὅπως ὁ πανοῦργος ἀνήρ
καὶ ψευδολόγος καὶ βωμολόχος
μηδέποτε' εἰς τὸν θᾶκον τὸν ἑμὸν
μηδ' ἄκων ἐγκαθεδεῖται.

¹⁶⁷ R. 76, 79, 787, 1516 (cuatro veces de un total de 11 en todo Aristófanes). En cambio, Esquilo, 24, de 39; y Eurípides, 13, de 63.

se llevó a escena en las Leneas del 405. No han faltado quienes sostuvieran que dicho tragediógrafo vivía todavía cuando el cómico había acabado su obra, así como otros que postularan que, a causa de la muerte reciente del indicado, Aristófanes se vio obligado a introducir varias correcciones en la misma¹⁶⁸. Con buenas razones poéticas e históricas, se ha dicho que la comedia de que hablamos fue revisada, en alguna medida, tanto antes como después de su estreno (Sommerstein, 1996: 20-23). Por lo demás, los críticos aceptan casi unánimemente que el comediógrafo comenzó a redactar *Ranas* en la primavera de 406, tras haber llegado a Atenas la noticia de la muerte de Eurípides, fallecido en Macedonia durante el invierno de 407/406.

Algunas observaciones previas ayudarán, pienso, a enfocar adecuadamente el pasaje que examinamos. Asunto esencial de *Ranas* es cómo salvar Atenas y la tragedia. Dioniso, dios de las representaciones teatrales, baja al infierno para llevarse consigo al mundo de los vivos a quien consideraba el mejor trágico: Eurípides. Este, en los espacios íferos, había logrado, con malas artes, ocupar el trono en que se había sentado Esquilo desde su muerte, hacía ya cincuenta años. Plutón le pide a Dioniso que sea juez del debate entablado entre Esquilo y Eurípides: el agón dialéctico gira en torno a la sabiduría¹⁶⁹ de dos hombres sabios¹⁷⁰ para decidir cuál de los dos es más sabio en su arte¹⁷¹. El juez del certamen no quiere tomar una decisión, pues, según sus palabras: “a uno lo considero sabio, pero disfruto con el otro”¹⁷². Si entramos en la contienda intelectual hallaremos algunos indicios importantes para interpretar nuestro pasaje. Precisamente en uno de sus momentos esenciales, el de la salvación de la ciudad¹⁷³,

¹⁶⁸ Se ocupa de la cuestión García López (1993: 147-148). Para más detalles, Del Corno (1983: XIV-XV), Dover (1993: 7-9), Sommerstein (1996: 20-21).

¹⁶⁹ R. 883. Ya visto. Edmonds (2004: 111-158), piensa que, en el viaje de Dioniso al otro mundo, prevalecen los aspectos cómicos sobre los propios de un rito de paso.

¹⁷⁰ R. 896: *παρὰ σοφοῖν ἀνδρῶν ἀκούσαι*. Lada-Richards, en el capítulo sexto de su estudio (1999: 234-254), indica que Dioniso se inclinó finalmente por darle la victoria a Esquilo porque éste se había ocupado de los temas dionisiacos con más intensidad que lo hiciera el trágico de Salamina.

¹⁷¹ R. 780: *ὀπότερος εἶη τὴν τέχνην σοφώτερος*. Para el particular, cfr. Dover (1993: 12).

¹⁷² R. 1413: *τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἤδομαι*.

¹⁷³ Dioniso le comenta a Plutón que había bajado allí en busca de un poeta para que la ciudad, una vez salvada, organizara sus coros (R. 1419): *Ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ*. Entiéndanse los festivales trágicos y cómicos.

el juzgador afirma que Esquilo ha hablado con “sabiduría”, y Eurípides, con “claridad”¹⁷⁴; posteriormente, tras una contestación alambicada de este último, le pide que se exprese de forma menos erudita y más clara¹⁷⁵; finalmente, será la respuesta de Esquilo (concentrar todos los esfuerzos en la armada para salvación de la ciudad) la que decida a Dioniso a declararlo vencedor.

Entremos ya en el texto que hemos ofrecido. A pesar de que Eurípides había insistido reiteradamente ante el juez en que era él quien merecía el primer puesto, Esquilo ha resultado vencedor, y, una vez elegido, se dispone a marchar al reino de los vivos, a Atenas, concretamente. No obstante, antes de partir, le da varios consejos a Plutón. Entre ellos que “vigile y conserve el asiento”. El lector, en este punto, deberá recordar sucesos anteriores para entender como pertinente la admonición de “vigilar”¹⁷⁶. A saber, la escena en que Eurípides aparta a Esquilo de su asiento y se sienta en él, apoyado por una caterva de ladrones de vestidos, rateros, zurradores de sus padres y perforadores de paredes¹⁷⁷. Con respecto a “conservar”¹⁷⁸ el sitio, Esquilo deja abierta la posibilidad de que tenga que volver al infierno en algún momento, como apunta la frase hipotética “por si yo alguna vez vuelvo aquí”¹⁷⁹, en cuyo caso reclamaría, para sí, el primer sitio. Tras el deíctico “ese”, referido a

¹⁷⁴ R. 1434: ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.

¹⁷⁵ R. 1445: Ἀμαθέστερόν πως εἶπε καὶ σαφέστερον. Al utilizar el primer adjetivo, el cómico puede estar parodiando el estilo de Eurípides, muy proclive a los compuestos negativos: Cfr. Stanford (1993: 146). Con respecto a términos relacionados con el tema *math-*, dentro de los trágicos del V tenemos constancia del sustantivo ἀμαθία (Sófocles, *Fr.* 924), y de los abundantes ejemplos ofrecidos en las obras eurípideas, a saber, 36 usos, repartidos así: ἀμαθία (20), ἀμαθῆς (14), ἀμαθῶς (2). Precisamente, el autor de *Medea* había usado ya ἀμαθέστερος en una ocasión: *Or.* 417 (esta tragedia se estrenó en el 408 a. C.).

¹⁷⁶ El verbo τηρέω, de etimología dudosa (Chantraine, 1968: 1115), lo hallamos a partir del *Himno a Deméter*, 142, y, dentro de la poesía del VI-V, lo recogen Teognis (1), Píndaro (1), Sófocles (1), Eurípides (1) y Aristófanes (20): el comediógrafo, pues, siente cierta predilección por el citado vocablo.

¹⁷⁷ R. 771-778.

¹⁷⁸ El verbo διασφύζω aparece en el siglo V: Heródoto, Tucídides, Tratados hipocráticos, etc. Aristófanes (1) es el único poeta que lo registra. El preverbio le confiere a la idea verbal un cierto matiz de duración, indicio del mucho tiempo que Sófocles se tendría que hacer cargo del sitio de honor.

¹⁷⁹ Sommerstein (1996: 298) sugiere que la frase podría apuntar a que Esquilo va a conseguir la inmortalidad.

Sófocles¹⁸⁰, viene la partícula causal, justificadora de las decisiones que el viejo poeta ha tomado anteriormente, y, luego, el juicio que le merece como trágico: “el segundo en sabiduría”, donde σοφία funciona como dativo de limitación¹⁸¹.

Los tres adjetivos con que el cómico califica a Eurípides merecen que nos detengamos un poco. En primer lugar, πανούργος, propiamente el que “es capaz de todo”, tanto de lo bueno (“hábil”, “astuto”) como de lo malo (“malvado”, “malicioso”). Los primeros registros del mismo son del siglo V: lo hallamos por primera vez en Esquilo¹⁸². Limitándonos a la poesía, lo ofrecen, además, Sófocles (3) y Eurípides (8), Aristófanes (38), Ferécates (1), Éupolis (2). En nuestro cómico es frecuente usarlo para insultar o maltratar a otro, repitiendo en ocasiones, hasta tres veces el vocablo¹⁸³. Con respecto a *Ranas* se le atribuye a Eurípides¹⁸⁴, a sus admiradores¹⁸⁵ e incluso a aquellos a quienes, en sus piezas, les alteró el modo de ser, a pesar de que en Esquilo se comportaban de modo digno¹⁸⁶. En segundo, ψευδολόγος, innovación léxica del cómico, donde apare-

¹⁸⁰ En *R.* 788-790, en versos discutidos, un esclavo cuenta que Sófocles, cuando hubo bajado adonde Esquilo se encontraba, le dio un beso, le puso encima la mano derecha y renunció a cualquier reclamación sobre el trono, sentándose al lado del citado; si éste ganaba el certamen, él se quedaría donde estaba, pero si no, afirmaba, lucharía contra Eurípides a propósito de su arte.

¹⁸¹ Al comienzo de la pieza, Heracles, dentro de una pregunta dirigida a Dioniso, afirma la superioridad de Sófocles sobre Eurípides (*R.* 78): “Entonces, a Sófocles, que es mejor que Eurípides/¿no lo vas a traer arriba, si es que debes conducirlo desde allí? ”, *Ηρ. εἶτ' οὐ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδου/ μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν*;

¹⁸² *Ch.* 384.

¹⁸³ *Eq.* 249-250.

¹⁸⁴ Lo encontramos otra vez en la obra que examinamos, pero ya con un sentido positivo: “astuto”, “hábil”, “diestro”. Efectivamente, Dioniso le contesta a Heracles (cfr. nota 198) que prefiere sacar de los infiernos a Yofonte (hijo de Sófocles), para ver qué podía hacer sin su padre. Y añade (*R.* 80-82): “De otro lado, Eurípides, siendo astuto/, intentaría escaparse conmigo hasta aquí./Pero el otro (sc. Sófocles), contento aquí y contento allí”, *Κἄλλως ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανούργος ὄν/ κἄν ξυναποδῶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι/ ὁ δ' εὐκόλος μὲν ἐνθάδ', εὐκόλος δ' ἐκεῖ*. Para el uso del adjetivo, cfr. Dover (1993: 200).

En cambio, un escolio al pasaje que ahora estamos revisando insiste en el antropónimo de la persona a quien van dirigidas las invectivas de Esquilo e interpreta el calificativo con un matiz peyorativo (*Scholia recentiora Tzetzae* 1520.1): “el malicioso: es decir, Eurípides”, *ὁ πανούργος ἀνήρ] ἦγον ὁ Εὐριπίδης*.

¹⁸⁵ *R.* 781.

¹⁸⁶ *R.* 1015.

ce solo una vez¹⁸⁷. En tercero, βωμολόχος¹⁸⁸, otra innovación que nuestro autor (7)

¹⁸⁷ Cfr. *Scholia in Nubes (scholia vetera)* 446 c: “encolador de mentiras: falsario”, ψευδῶν συγκολλητής] ψευδολόγος. En Homero (*Il.* 15.159) leemos por primera vez un adjetivo compuesto con primer elemento ψευδ-, pero es a partir del siglo V cuando aparecen numerosos adjetivos con dicho formante: Esquilo (4; tenemos en él, aparte del indicado, otro primer elemento: ψευδο-), Heródoto (3), Sófocles (2), Eurípides (3), Lisias (1), Gorgias (1), Aristófanes (1), Cratino (1). Esos dos formantes fueron muy productivos en la literatura posterior para la creación de todo tipo de compuestos (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios). Chantraine (1968: 1287) se refiere a más de 120.

¹⁸⁸ Chantraine (1968: 203) interpreta el adjetivo diciendo que corresponde al hombre emboscado (cfr. el sustantivo pertinente: λόχος) cerca de un altar (βωμός) para mendigar, gracias a sus muecas, los restos de un festín. Mucha información ofrecen los escolios del cómico y los lexicógrafos tardíos: Cfr. *Scholia anonyma recentiora in Nubes* 910 b beta y *Etymologicum genuinum* 301.

El tipo del bufón lo tenemos bien delimitado en Aristóteles, *EN* 1108 a 24: “Con respecto al placer propio de la diversión, el que ocupa el término medio es ingenioso, y su disposición, ingenio; el exceso es la bufonería, y quien la tiene, bufón; y quien se queda corto, grosero, y su posesión, grosería”, περι δὲ τὸ ἡδὸν τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ ὁ μὲν μέσος εὐτράπελος καὶ ἡ διάθεσις εὐτραπελία, ἡ δὲ ὑπερβολὴ βωμολοχία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν βωμολόχος, ὁ δὲ ἐλλείπων ἄγροικός τις καὶ ἡ ἕξις ἀγροικία.

Otro matiz que podría rastrearse en el término que revisamos es el de “impírio”, a la luz de algunos escoliastas. En *Nu.* 910, en pleno agón entre los dos Discursos, DM increpa a DP llamándole βωμολόχος. Un escolio lo interpreta así (*Scholia vetera* 910 b beta): “bufón: en vez de “malvado, impío”. A partir de quienes consiguen con emboscadas los sacrificios depositados en los altares”, βωμολόχος: ἀντὶ τοῦ “κακοῦργος, ἀσεβής”. ἀπὸ τῶν λοχῶντων τὰ ἐν τοῖς βωμοῖς ἐπιτιθέμενα θύματα. Otro escolio (*Scholia recentiora Eustathii*...910 b) insiste en la misma línea: “bufón:impío, charlatán. Los que se apostaban en los altares, robaban las víctimas sacrificadas y se las comían se llamaban bufones. El término se dice con propiedad de los impíos, y, de forma impropia, de todos”, βωμολόχος. ἀσεβής, φλύαρος. οἱ ἐν τοῖς βωμοῖς ἐνεδρεῦοντες καὶ τὰς θουομένας θυσίας ἀρπάζοντες τε καὶ κατεσθίοντες βωμολόχοι ἐκαλοῦντο. λέγεται δὲ ἡ λέξις κυρίως ἐπὶ τῶν ἀσεβῶν, καταχρηστικῶς δὲ καὶ ἐπὶ πάντων.

No iba descaminado el intérprete que calificara de “impío” a Eurípides, del cual, una vez que Éaco hubiera nombrado a Deméter y que Dioniso le pidiera que tomara incienso y lo pusiera en el fuego, oímos este diálogo con el último mencionado: (R. 889-894): E. “[...]Bien./ Diferentes son los dioses a quienes yo suplico”;/ D. “¿Tuyos particulares, nuevo cuño?” E. “Sí, por cierto”;/ D. “Ea, pues: ruégales a los dioses privados”./ E. “Éter, mi alimento, y Pernio de mi lengua,/e Inteligencia y Narices de buen olfato:/ refute yo correctamente los argumentos que ataque”, EY... Καλῶς/ ἔτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὔχομαι θεοῖς. /ΔΙ. “Ἴδιοί τινας σου, κόμμα καινόν; EY. Καὶ μάλα. /ΔΙ. “Ἴθι δὴ προσέχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς. /EY. Αἰθὴρ, ἔμὸν βόσκημα, καὶ γλώττης στρόφιγξ/ καὶ ξύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι, /ὄρθῶς μὲ ἐλέγγειν ὧν ἂν ἄπτωμαι λόγων. Son unos versos muy cargados de resonancias literarias y religiosas, en que no puedo detenerme. Puede encontrarse más información sobre el pasaje en Dover (1993: 303-304) y Sommerstein (1996: 234-5).

Otra secuencia puede suministrarnos alguna luz sobre el adjetivo que nos ocupa, dado que se aúnan en ella el bufón y el engaño. Me refiero al pasaje en que Esquilo, en el antipnigo, recorre, dentro del teatro eurípideo, varios tipos de mujeres destacadas por los malos ejemplos que desde la escena les transmitían a los espectadores. A continuación, el viejo tragediógrafo afirma (R. 1082-1084): “Y, luego, a resultas de esos hechos, nuestra ciudad/ se llenó de secretarios ayudantes /y de bufonescos monos populares/que engañan siempre al pueblo”, κατ’ ἐκ τούτων ἡ πόλις ἡμῶν/ὕπογραμματέων ἀνεμεστώθη/καὶ βωμολόχων δημοπιθῶν/ἔξαπατώντων τὸν δῆμον αἰεί.

comparte con Ferécates (1).

Esquilo, en fin, muestra su orgullo altivo cuando afirma, sin ambages, ser propietario de su asiento (εἰς τὸν θᾶκον τὸν ἐμόν), aunque está refiriéndose a una ausencia cuya duración deja sin definir. En todo caso, la admonición dirigida a Sófocles es rotunda: que no deje sentarse allí a Eurípides ni siquiera en el supuesto caso de que este lo intentara, o pretendiera, de “modo involuntario”, es decir, “sin intención”. La expresión μηδ’ ἄκων¹⁸⁹, “ni siquiera sin quererlo”, llamó la atención de los escoliastas: uno la interpretó como resultado de una hipérbol¹⁹⁰, pero puede haber en ella una alusión a los exaltados partidarios del trágico (Del Corno, 1983: 248), que, ya en una ocasión, le acompañaron y animaron a sentarse en el trono de Esquilo. Por esta última exégesis se inclina otro comentarista¹⁹¹.

En la secuencia que revisamos pueden advertirse varios indicios positivos, o, incluso, meliorativos, con referencia a σοφία. A saber, la función sintáctica desempeñada en la frase, la persona a quien se le atribuye (Sófocles) y el fuerte contraste establecido, a continuación, respecto a Eurípides.

14. Dentro de la última comedia aristofánica conservada, *Pluto*¹⁹², en el agón de Pobreza (*Penía*) con Crémilo y Blepsidemo, aquella, como los otros dos pretendieran que Pluto recobrarla la vista para beneficiar a los hombres honrados y huir de los malvados, les habla de este modo:

Pobreza. Mas, ¡oh dos ancianos convencidos del modo más fácil entre todos los hombres para no tener cordura, cofrades del charlatanear y desvariar, si ocurriera eso que deseáis, afirmo que no os beneficiaría! Pues, si Pluto pudiera ver de nuevo y se distribuyera por igual, ningún hombre practicaría ninguna arte ni habilidad. Eliminadas esas dos por vosotros, ¿quién querría

¹⁸⁹ Recogida en este pasaje por primera vez en la literatura griega, y único uso dentro del V a. C. Posteriormente, la leemos en Platón (1: *Lg.* 919 d), Demóstenes (1), Filón (1), Apiano (1), etc.

¹⁹⁰ *Scholia recentiora Tzetzae* 1523: “ni siquiera sin querer: hipérbolico”, μηδ’ ἄκων] ὑπερβολικόν.

¹⁹¹ *Scholia vetera* 1523: “Ni siquiera sin querer: por ejemplo, ni aunque algunos, cogiéndolo, desearan sentar a ése que no lo quería”, [μηδ’ ἄκων: Οἶον, μηδὲ εἴ τινας ἄκοντα τοῦτον λαβόντες καθίσαι ἐθελήσουσι.]

¹⁹² Se llevó a la escena en el 388 a. C.

ser herrero, construir naves, coser, hacer ruedas,
 ser zapatero, fabricar ladrillos, lavar, curtir,
 o, tras roturar con arados la superficie de la tierra, coleccionar el fruto
 de Deo,
 si os es posible vivir inactivos despreocupándoos de todo eso?¹⁹³

Señalemos en los dos primeros versos los cuatro vocativos, en dual. Precisamente, los dos ancianos, a quienes Pobreza se dirige, ocupan el primer lugar del segundo verso, con el resultado de una clara dislocación sintáctica y una evidente retardación estilística. Repárese, además, en el genitivo partitivo (πάντων [...] ἀνθρώπων) dependiente del adverbio en grado superlativo ῥᾶστ'. Los mencionados personajes nos son presentados, además, como “cofrades”¹⁹⁴, es decir, pertenecientes a un grupo especial, cerrado y exclusivo, un tíaso. Ahora bien, una chispa cómica especial consiste en que los objetivos de dicha hermandad son la charlatanería y el

¹⁹³ Pl. 511:

Πε. ἀλλ' ὃ πάντων ῥᾶστ' ἀνθρώπων ἀναπεισθέντ' οὐχ ὑγιαίνειν
 δύο πρεσβύτα, ξυνθιασώτα τοῦ ληρεῖν καὶ παραπαίειν,
 εἰ τοῦτο γένοιθ' ὃ ποθεῖθ' ὑμεῖς, οὐ φημ' ἂν λυσιτελεῖν σφῶν.
 εἰ γὰρ ὁ Πλοῦτος βλέψειε πάλιν διανεμίειν τ' ἴσον αὐτόν,
 οὔτε τέχνην ἂν τῶν ἀνθρώπων οὔτ' ἂν σοφίαν μελετήῃ
 οὐδέεις* ἀμφοῖν δ' ὑμῖν τούτοις ἀφρανισθέντοις ἐθελήσει
 τίς χαλκεύειν ἢ ναυπηγεῖν ἢ ῥάπτειν ἢ τροχοποιεῖν,
 ἢ σκυτοτομεῖν ἢ πλινθουργεῖν ἢ πλύνειν ἢ σκυλοδεμεῖν,
 ἢ γῆς ἀρότροις ῥήξας δάπεδον καρπὸν Δηοῦς θερίσασθαι,
 ἢν ἐξῆ ζῆν ἀργοῖς ὑμῖν τούτων πάντων ἀμελοῦσιν;

¹⁹⁴ ξυνθιασώτα, en dual, como los vocativos anteriores. Creación aristofánica, presente aquí y en V. 728, poco usada en la literatura posterior. Macdowell (1988: 233), en su comentario a esta última secuencia, donde aparece en acusativo de singular, piensa que la mejor forma de traducirla sería, no “comrade”, ni “partner”, ni “fellow”, sino “brother”. El vocativo va acompañado de un genitivo partitivo en que se señala y precisa en qué consiste esa asociación. Sommerstein (2001: 171) señala que un tíaso recibía, por lo general, el nombre del dios o héroe al que los miembros del mismo veneraban. Cfr., con la libertad propia del género, Eq. 221, donde el Salchichero es exhortado a realizar una libación en honor de “Estupidez” (σπένδε τῷ Κοαλέμῳ); y 255, en que se nos habla de los “Hermanos del Trióbolo” (ἜΩ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες τριωβόλου). En el pasaje que revisamos, Crémilo y Blepsidemo presentarían sus ofrendas para honrar al charlatanear y desvariar. Un escolio al pasaje que tratamos nos ayuda a precisar el contenido. A saber, *Scholía vetera et fort. recentiora sub auctore Moschopulo*, 508: “Cofrades: socios de un grupo. Pues tíaso es el grupo. Socios de un grupo y también compañeros”, ξυνθιασώτα: συγχορευταί• θίασος γὰρ ὁ χορός. συγχορευταί καὶ κοιωνοί.

desvarío; precisamente, con este último concepto se insiste, en cierto modo, en la idea expuesta mediante el infinitivo determinativo-final (οὐχ ὑγιαίνειν) de la línea anterior. Conviene indicar que ὑγιαίνω, utilizado en griego a partir de Teognis, Heródoto, Tratados hipocráticos, etc., aparte de su sentido general, “estar sano”, “tener buena salud”, cobra otro valor referido a la salud mental, es decir, “estar cuerdo”. Precisamente es Aristófanes el primero en utilizar esa nueva acepción¹⁹⁵.

Viene, a continuación, la hipótesis de que Pluto recobrara la vista y se repartiera a sí mismo a todos por igual, con la que entramos ya de lleno en el aspecto concreto que nos interesa. El resultado sería que, en una situación semejante, nadie estaría dispuesto a practicar ninguna arte ni ninguna habilidad. Se ha señalado (Sommerstein, 2001: 171-172) que en la comedia que examinamos hay un precedente conspicuo¹⁹⁶, en donde Crémilo le dice a Riqueza (Pluto) que todas las artes y habilidades habían sido inventadas por los hombres a causa de ella¹⁹⁷ (entiéndase, para adquirir riqueza), mientras que el mensaje de Pobreza, como ella misma afirmará más abajo, es subrayar que las referidas son practicadas por causa de ella (a saber, evitar la indignancia)¹⁹⁸.

En el v. 511 σοφία aparece en paralelo con τέχνη, siendo ambas el objeto directo de μελετῶ. Puede pensarse en un correlato con el v. 160, recogido más arriba: a las τέχναι de allí, le responde la τέχνη de aquí; y un reflejo de los σοφίσματα de allí, sería aquí σοφία¹⁹⁹, en la que podríamos ver un singular colectivo, o simplemente poético, con que se alude a las diversas manifestaciones de habilidad y destreza realizadas por los hombres.

En el campo morfológico-sintáctico, nótese la presencia de una forma perteneciente al numeral cardinal ἄμφω, un dual; a saber, la propia de los casos oblicuos, ἀμφοῖν, correspondiente a la declinación temática e indiferente al género, la cual atrae a los dos femeninos anteriores (τέχνη y σοφία), recogidos mediante

¹⁹⁵ Nu. 1275, Au. 1214, Lys. 1228, Pl. 1060, 1066. Cfr., además, Platón, *Tht.* 190 c; etc.

¹⁹⁶ Pl. 160-167.

¹⁹⁷ Pl. 160-161: τέχναι δὲ πᾶσαι διὰ σὲ καὶ σοφίσματα/ἐν τοῖσιν ἀνθρώποισιν ἐσθ' ἠύρημένα.

¹⁹⁸ Pl. 532-534: “[...] Pues yo, como señora, me siento encima del artesano, obligándole/ por la necesidad y pobreza, a buscar de dónde conseguirá sustento”, “[...] ἐγὼ γὰρ/τὸν χειροτέχνην ὡσπερ δέσποινα ἔπαναγκάζουσα κάθημαι/διὰ τὴν χρεῖαν καὶ τὴν πενίαν ζῆτεῖν ὁπόθεν βίον ἕξει.

¹⁹⁹ He aquí algunas versiones del término en este pasaje: Van Daele, “industrie”; Sommerstein, “skill”; Henderson, “crafts”; Thiery, “métiers”; etc.

el deíctico *τούτων*, con el que, a su vez, concierta *ἀφανισθέντων*, genitivo dual de un participio aoristo pasivo. La construcción constituye un genitivo absoluto. Por su lado, *ὑμῖν* funciona, respecto a la indicada forma pasiva, como *dativus auctoris*, “por vosotros”, “por obra vuestra”²⁰⁰, apuntando, ante todo, a Crémilo y Blepsidemo.

Tanto en la secuencia ahora revisada como en el texto precedente de que hablábamos²⁰¹, se recogen ocho profesiones²⁰², aparte de la propia del agricultor.

²⁰⁰ Holzinger (1979: 175) indica que no es *Dativus commodi*, “sondern ist der Dativ der tätigen Person”, comparándolo con un genitivo agente (*ὑφ’ ὑμῶν*). En cambio, en v. 515, *ὑμῖν*, junto a un compuesto de *εἰμί*, funciona como dativo propio, posesivo, con un sentido general, referido a todos los que en tales circunstancias permanecerían inactivos.

²⁰¹ *Pl.* 160-167.

²⁰² El número de oficios y actividades se multiplicó a lo largo del siglo V. El *TLG* puede ayudarnos a entender la evolución del léxico especial que los abarca a todos en conjunto. Si revisamos el tema *techn-* desde el siglo VIII hasta mediados del IV, y dejamos a un lado su presencia en términos compuestos, hallamos, entre otros datos, los siguientes: Homero (16), Hesíodo (11), Himnos homéricos (9), Esquilo (27), Píndaro (12), Sófocles (30), Heródoto (18), Eurípides (48), Aristófanes (60), Tratados hipocráticos (178), Platón (775), Jenofonte (90), etc. El número de apariciones en el cómico nos indica por sí solo su interés por esa familia léxica. El sustantivo *τέχνη*, presente en griego desde Homero, indica en los primeros momentos una “habilidad” manual, técnica o artística, apta, sobre todo, para elaborar la madera (*Il.* 3.61) y transformar el oro y los metales (*Od.* 3.433). En el siglo V adquirió el sentido de “oficio”, “profesión”, “actividad”: cfr. Heródoto, 3.130.1; Aristófanes, *R.* 811; etc. Me limito ahora a revisar dicho término dentro de las obras aristofánicas conservadas. La distribución es relevante: *Eq.* (7), *Nu.* (2), *V.* (2), *Pax* (3), *Au.* (2), *Lys.* (1), *Th.* (3), *R.* (16), *Ecl.* (3), *Pl.* (4): en total, 43 apariciones. Múltiples son los contextos, connotaciones y situaciones del citado concepto dentro del cómico. He aquí algunos: 1) minusvaloración. Pongo unos ejemplos: *Eq.* 141 (“Hay todavía uno que tiene un arte extraordinario”, *Ἐτ’ ἔστιν εἷς ὑπερφυῶ τέχνην ἔχων*), 144 (como genitivo exclamativo), 1241, 1397, 1407. Todas las referencias aluden al “arte” del Vendedor de salchichas; *Pax* 1212 (el Vendedor de armas afirma: “Has arruinado mi profesión y mi modo de vida”, *Ἀπόλεσάς μου τὴν τέχνην καὶ τὸν βίον*). Advertimos un abuso en la utilización del vocablo, pues es aplicado a un oficio que no requiere ni preparación ni conocimientos especiales); *Au.* 1387 (apunta a Cinesias, un poeta ditirámico cuyo arte depende de las nubes; pasaje en que se puede pensar en la abundante presencia de las indicadas en ese tipo de poesía o en la sutilidad y poco contenido de la misma) y 1423, donde Pisetero cree que el sicofanta (también en genitivo exclamativo: “¡Oh, bienaventurado! ¡Qué arte!”; *᾿Ω μακάριε τῆς τέχνης*) requiere una formación apropiada para su oficio; *Ecl.* 364, quizá la secuencia más corrosiva, pues Blépiro, viéndose incapaz de defecar, se dirige al público y le pregunta quién es experto en el arte de los asuntos referentes al ano (*τίς τῶν κατὰ πρωκτὸν δεινός ἐστι τὴν τέχνην*); 2) connotación negativa cuando se trata del arte, o, en plural, los recursos, propios de Eurípides: *Th.* 271 (el Pariente le pide al trágico que lo salve con todos sus recursos), 430; *R.* 961 (Eurípides se queja de que los espectadores, al conocer su arte, podrían criticarlo), 973 (Eurípides presume de haber introducido en su arte el razonamiento y la reflexión), 1495 (el Coro critica al mencionado, sin pronunciar su

De entre ellas hay cuatro que se repiten en ambos pasajes: herrero²⁰³, zapatero²⁰⁴, lavador de lana²⁰⁵ y curtidor²⁰⁶. Con respecto a nuestro texto, hay otras cuatro, de dos de las cuales hay testimonios sobre el arte que las abarca²⁰⁷; no, en cambio, de las otras dos restantes²⁰⁸.

El verso 515 contiene un lenguaje altisonante que recuerda el de ciertos dítirambos parodiados en varios comediógrafos (Cfr. Sommerstein, 2001: 172).

nombre, por charlatanear sentado junto a Sócrates y descuidarse de lo más importante del arte trágica: *τά τε μέγιστα παραλιπόντα/ τῆς τραγωδικῆς τέχνης*. Es la primera vez que aparece el adjetivo "trágico" calificando al arte); 3) sentido neutro o positivo: a) el arte o las artes en general: *R.* 762 (artes grandes e importantes), 766 (el que sea más sabio en un arte concreta); b) la tragedia: *R.* 93 (apunta a los jovencuelos corruptores del arte), 786 (el arte propio de Esquilo y Eurípides), 793 (aquel promete vencer a éste en el arte), 811 (Dioniso es considerado un experto en el arte), 831 (aquí es Eurípides quien afirma ser superior a Esquilo), 850 (éste le critica al anterior por recoger canciones cretenses e introducir uniones impías en el arte), 939 (Eurípides sostiene haber recibido de Esquilo un arte hinchado de términos jactanciosos), 1369 (Dioniso se queja de tener que pesar el arte de los trágicos como si estuviera vendiendo queso); 4) el término aparece dentro de una máxima de autor desconocido: *V.* 1431, a saber, que cada uno practique el arte que conoce; 5) valor abiertamente positivo, referido al propio comediógrafo: *Pax* 749, donde el Corifeo alude a que ése había creado "un gran arte para nosotros", *ἐπόησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν*, pasaje que apunta al arte cómica.

Por otro lado, dentro del tema referido al comienzo de esta nota, un término que nos ha parecido interesante es *τεχνάσματα*, "engaños", "astucias", presente por primera vez en el comediógrafo (*Th.* 198. La obra fue presentada en el 411: Cfr. el comentario de Sommerstein a la indicada pieza (1994: 171). Es muy probable que el vocablo haya influido sobre Eurípides, que lo usó tres años después (*Or.* 1053, 1560. La pieza se llevó a la escena en el 408. Si en el primer caso se alude a "obras preparadas con arte", en el segundo el trágico recurre al significado presente en Aristófanes).

²⁰³ El arte correspondiente (*ἡ χαλκευτική*) no consta hasta Jenofonte, *Oec.* 1.1.

²⁰⁴ El primero que alude al arte respectivo (*σκυτοτομική*) es Platón, *R.* 133 a.

²⁰⁵ En Platón hallamos, asimismo, la primera aparición del arte referente a dicho oficio (*πλυτική*): *Plt.* 282 a.

²⁰⁶ No consta en griego el arte relacionado con tal profesión.

²⁰⁷ El arte de construir naves (*ναυπηγική*) lo menciona, en primer lugar, Aristóteles, *EN* 1094 a 8; el de coser (*ῥαπτική*) no aparece hasta Galeno (5.812.10 K.)

²⁰⁸ El *TLG* on line no recoge arte alguna relacionada con la preparación de ladrillos ni con la fabricación de ruedas.

El lector del *Pluto* advertirá, tras la intervención de Pobreza, la afirmación de Crémilo sobre que todos los oficios indicados los realizarían los esclavos (*Pl.* 516-517). Aquella, en cambio, le replica que cuando todo el mundo tuviera riquezas sería imposible comprar esclavos, y que entonces se vería obligado a arar, cavar y realizar otros trabajos penosos (525-526). Véase el apartado "Artes y oficios", en Fernández (2002: 321-323), la cual pone el acento en el desprestigio de los oficios manuales dentro de la comedia aristofánica.

Advertimos la ausencia de artículo determinado, el poético ἄροτρον, término ya homérico, como también lo es δάπεδον, que constituye la alambicada expresión “superficie de la tierra”, el participio de aoristo ῥήξας (no he encontrado ejemplos precedentes en que el verbo, en cualquiera de sus formas, se aplique a roturar la tierra), y, sobre todo, la presencia de Δηώ, hipocorístico de Deméter, conocido desde el Himno homérico a esa divinidad²⁰⁹.

El concepto que revisamos debe entenderse referido al terreno de los oficios y profesiones manuales, tal como hemos visto en el ejemplo homérico antes ofrecido²¹⁰. Es el único texto aristofánico donde encontramos ese sentido, y resulta significativo, pienso, que se nos ofrezca en la última pieza aristofánica conservada.

15. Conclusiones.

En resumen, examinando los catorce pasajes en que σοφία aparece dentro de las piezas aristofánicas conservadas, a la luz de los comentarios y estudios filológicos más destacados, escolios, precedentes literarios y usos presentes en la literatura contemporánea, podemos afirmar que, en el cómico, el espectro semántico del concepto es bastante amplio y muy rico en matices.

Pueden establecerse, a grandes rasgos, dos planos:

- I. Propio de profesiones y oficios manuales (*Pl.* 511);
- II. Correspondiente a la esfera intelectual.

A su vez, dentro del segundo, es posible distinguir dos enfoques sobre el origen del saber:

- a. Origen divino²¹¹;
- b. Producto del esfuerzo humano. Son todos los demás ejemplos. También aquí, a causa de las connotaciones y contextos pertinentes, pueden admitirse varias subdivisiones:

- 1) Sentido positivo (*Nu.* 361, 956, 1024; *R.* 519, 883), o, al menos, neutro;
- 2) Un caso especial (*R.* 676);
- 3) Sentido negativo (*Nu.* 491, 485, 925), sospechoso (*V.* 1465) o distorsionado (*Au.* 1274).

²⁰⁹ *h. Cer.* 47, 211, 492

²¹⁰ Véase nota 10

²¹¹ *Nu.* 412. Posiblemente puede añadirse a este ejemplo la personificación que encontramos en *Au.* 1320.

BIBLIOGRAFÍA

a) Fuentes

1. Texto básico.

Obras conservadas.

Wilson, N. G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae*. I-II. Oxford: Oxford University Press.

Fragmentos.

Kassel, R.- Austin, C. (eds.) (1983 ss). *Poetae comici graeci*. I-VIII. Berlín –Nueva York, de Gruyter. [(1984). *Aristophanes. Testimonia et fragmenta* (III.2.)]

2. Otras ediciones y comentarios utilizados.

De todas las comedias conservadas.

Coulon, V. (ed.) (reimp. 1964-1972). *Aristophane*. I-V. Van Daele, H. Trad., not. París: Les Belles Lettres (1923-1930¹)

Henderson, J. (ed.) (1998-2007). *Aristophanes*. I-V. Introd., trad., not. Cambridge (MA.)- Londres: Harvard University Press (El vol. V contiene los fragmentos)

3. Otras ediciones de varias comedias.

Mastromarco, G. (ed.) (1983). *Aristofane*. I. *Commedie*. Introd., trad., not. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese (*Acarnienses, Caballeros, Nubes, Avispas, Paz*)

Mastromarco, G.- Totaro, P. (eds.) (2006). *Aristofane*. II. *Commedie*. Introd., trad., not. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese (*Aves, Lisístrata, Tesmoforiantes, Ranas*)

4. Ediciones y comentarios de las obras que contienen el término revisado.

Nubes

Dover, K. J. (ed.) (1970). *Aristophanes. Clouds*. Introd., com. Oxford: Clarendon Press (19681)

Dover, K. J. (ed.) (1988). *Aristophanes. Clouds*. Introd., com. Oxford: Oxford University Press (19701) (edición abreviada)

Guidorizzi, G. (ed., com.) (1996). *Aristofane. Le nuvole*. DEL CORNO, D. Introd., trad. Milán: Mondadori.

Sommerstein, A. H. (ed.) (1991). *Aristophanes. Clouds*. Introd., trad., com. Warminster: Aris&Phillips.

Starkie, W. J. M. (ed.) (1966). *The Clouds of Aristophanes*. Introd., trad., com. Amsterdam: Hakkert (1911) (Incluye una transcripción de los Escolios del Codex Venetus Marcianus 474).

Avispas

Van Leeuwen, J. (ed.) (1968). *Aristophanes. Vespae*. Com. Leiden: Sijthoff.

Macdowell, D. M. (ed.) (1988). *Aristophanes. Wasps*. Introd., com. Oxford: Clarendon Press (1971¹)

Martins de Jesus, C. A. (2008). *Aristófanes. As Vespas*. Introd., trad., not. Coimbra: Festeia.

Sommerstein, A. H. (ed.) (1983). *Aristophanes. Wasps*. Introd., trad., com. Warminster: Aris&Phillips.

Starkie, W. J. M. (ed.) (reimp.1968). *Aristophanes. The Wasps*. Introd., com. Amsterdam: Hakkert (1897¹). Londres: Macmillan).

Aves

Dunbar, N. (ed.) (1995). *Aristophanes. Birds*. Introd., com. Oxford: Clarendon Press.

Sommerstein, A. H. (ed.) (1987). *Aristophanes. Birds*. Introd., trad., com. Warminster: Aris&Phillips.

Zanetto, G. (ed., com.) (1987). *Aristofane. Gli ucelli*. DEL CORNO, D. Introd., trad. Milán: Mondadori.

Ranas

Del Corno, D. (ed.) (1983). *Aristofane. Le rane*. Introd., trad., com. Milán: Mondadori.

Dover, K. (ed.) (1993). *Aristophanes. Frogs*. Introd., com. Oxford: Clarendon Press.

García López, J. (1993). *Aristófanes. Ranas*. Introd., trad., com. Murcia: Universidad de Murcia.

Sommerstein, A. H. (ed.) (1996). *Aristophanes. Frogs*. Introd., trad., com. Warminster: Aris &Phillips.

Standford, W. B. (ed.) (1993). *Aristophanes. Frogs*. Introd., com. Londres: Bristol Classical Press (19581)

Pluto

Da Costa Ramalho, A. (1982). *Aristófanes. Pluto (A riqueza)*. Introd., trad., not. Coimbra: Centro de Estudos clásicos e humanísticos de Universidade de Coimbra.

Sophia en las obras conservadas de Aristófanes.

Van Leeuwen, J. (ed.) (1968). *Aristophanes. Pluto*. Com. Leiden: Sijthoff.
Sommerstein, A. H. (ed.) (2001). *Aristophanes. Wealth*. Introd., trad., com. Warminster: Aris & Phillips.

5. Otras ediciones de comedias aristofánicas consultadas y citadas en el trabajo.
Austin, C.- Olson, S. D. (eds.) (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Introd., com. Oxford: University Press.
Sommerstein, A. H. (ed.) (1994). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Introd., trad., com. Warminster: Aris & Phillips.

6. Escolios (solo los referentes a las comedias que contienen el término revisado).

Nubes.

Holwerda, D. (ed.) (1960). *Scholia in Aristophanem* 4.2. *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem. Commentarius in Nubes*. Groningen: Bouma (*Scholia recentiora Tzetzae*)
Holwerda, D. (ed.) (1977). *Scholia in Aristophanem* 1.3.1. *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Scholia vetera in Nubes*. Groningen: Bouma.
Koster, W. J. W. (ed.) (1974). *Scholia in Aristophanem* 1.3.2. *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Scholia recentiora in Nubes*. Groningen: Bouma (*Scholia recentiora Eustathii, Thomae Magistri et Triclinii; scholia anonyma recentiora*)
Koster, W. J. W. (ed.) (1977). *Scholia in Aristophanem* 1.3.1. *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Scholia scholiorumque partes editionis Aldinae propria*. Groningen: Bouma.

Avispas.

Koster, W. J. W. (ed.) (1978). *Scholia in Aristophanem* 2.1. *Scholia Vetera et Recentiora in Aristophanis Vespas*. Groningen: Bouma (*Scholia vetera, recentiora Tricliniana et Aldina*)

Aves

Dübner, F. (ed.) (reimp. 1969). *Scholia Graeca in Aristophanem*. Hildesheim, Olms (1877¹: París: Didot) (También para *Lisístrata, Tesmoforiantes, Ranas, Asambleístas y Pluto*).
Holwerda, D. (ed.) (1977). *Scholia in Aristophanem* 2.3, ed. D. Holwerda, *Scholia vetera*

et recentiora in Aristophanis Aves, Groningen: Bouma, 1990.

Koster, W. J. W. (ed.) (1978). *Scholia in Aristophanem* 4.3. *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem. Commentarium in Ranas et in Aves. Argumentum Equitum*. Groningen: Bouma.

Ranas

Chantrý, M. (ed.) (1999). *Scholia in Aristophanem* 3.1.A. *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*. Groningen: E. Forsten.

Chantrý, M. (ed.) (2001). *Scholia in Aristophanem* 3.1.B. *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*. Groningen: E. Forsten.

Koster, W. J. W. (ed.) (1962). *Scholia in Aristophanem* 4.3. *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem. Commentarium in Ranas et in Aves. Argumentum Equitum*. Groningen: Bouma.

Pluto

Chantrý, M. (ed.) (1994). *Scholia in Aristophanem* 3.4. A. *Scholia vetera in Aristophanis Plutum*. Groningen: E. Forsten.

Chantrý, M. (ed.) (1996). *Scholia in Aristophanem* 3.4. B. *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum*. Groningen: E. Forsten.

Dübner, F. (ed.) (rep. 1969). *Scholia in Plutum (scholia vetera et fort. recentiora sub auctore Moschopulo). Scholia Graeca in Aristophanem*. Hildesheim, Olms. (1877¹. París: Didot)

Massa Positano, L. (ed.) (1960). *Scholia in Aristophanem* 4.1. *Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem. Commentarium in Plutum*. Groningen: Bouma (*Scholia recentiora Tzetzae*)

7. Concordancia y Léxico

Dunbar, H. (reimp. 1973). *A complete concordance to the comedies and fragments of Aristophanes*. Rev. Marzullo, B. Hildesheim-Nueva York, Olms (1883¹. Oxford: Clarendon Press)

Todd, O. J. (1932). *Index Aristophaneus*. Cambridge (MA.): Harvard University Press.

8. Algunas traducciones completas consultadas.

Aristófanes. (1962²). *Comedias*. introd., trad., not. F. Baráibar y Zumárraga. Madrid: Hernando (1880¹. Madrid, Víctor Saiz)

Aristófanes. I-III (1987-1995). Introd., trad., not. F. Rodríguez Adrados-J. Rodríguez Somolinos. Madrid: Cátedra.

Aristófanes. I-III (1993). *Comedias*. Introd., trad., not. L. M. Macía Aparicio. Madrid: Ediciones clásicas.

Aristófanes. (1997). *Théâtre complet*. Trad., com., not. P. Thiery. París: Gallimard.

9. Una traducción todavía incompleta:

Aristófanes. I-III. (1995-2011). Introd., trad., not. L. Gil Fernández. Madrid, Gredos.

b) Estudios y otros trabajos relevantes para nuestro objetivo²¹²

Beta, S. (2004). *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*. Roma: Accademia Nazionale del Lincei.

Biles, Z. P. (2011). *Aristophanes and the poetics of competition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bremer, J. M.- HANDLEY, E.W. (eds.) (1993). *Aristophane: sept exposés suivis de discussions*. Entretiens Hardt. XXXVIII. Ginebra-Vandoeuvres: Fondation Hardt.

Campagner, R. (2001). *Lessico agonistico di Aristofane*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París: Klincksieck.

Dover, K. J. (1989²). *Greek Homosexuality*. Cambridge (MA.): Harvard University Press (1978¹)

Dunbar, N. V. (1996). *Sophia* in Aristophanes' *Birds*. En *Scripta classica israelica* 15, pp. 61-71.

Edmonds, R. G. (2004). *Myths of the underworld journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" gold tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fernández, C. N. (2002). *Plutos de Aristófanes. La Riqueza de los sentidos*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Fisher, R. K. (1984). *Aristophanes' Clouds: purpose and technique*. Amsterdam: Hakkert.

²¹² La bibliografía de Aristófanes es casi inabarcable. Además de los títulos apuntados en las notas, incluyo aquí otros trabajos que me han sido útiles durante la elaboración de este estudio.

- Fraser, P. M. – Matthews, E. (eds.) (1994). *A lexicon of Greek personal names* (LGPN). II. Attica. Oxford: Clarendon Press.
- Freydberg, B. (2008). *Philosophy and comedy: Aristophanes, logos and eros*. Bloomington: Indiana University Press.
- Frisk, H. (1954-1972). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter.
- Gil, L. (1996). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- , (2013). Aristófanes y Eurípides. En *CFC (egi)* 23, pp. 83-110.
- Green, P. (1979). Strepsiades, Socrates and the Abuses of Intellectualism. En *GRBS* 20, pp 15-25.
- Harriot, R. M. (1986). *Aristophanes: poet and dramatist*. Londres: Croom Helm.
- Henderson, J. (1991). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Holzinger, K. (repr.1979). *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes'Plutos*. Nueva York: Arno Press (1940¹). Viena-Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky)
- Jay-Robert, Gh. (2009). *L'invention comique: enquête sur la poétique d'Aristophane*. Besançon: Presses Univ. de Franche-Comté.
- Heath, M. (1987). *Political comedy in Aristophanes*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hofmann, H. (1976). *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*. Hildesheim-Nueva York: Olms.
- Kanavou, N. (2010). *Aristophanes'comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes*. Nueva York: De Gruyter.
- Komornika, A. M. (1964). *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Breslau-Varsovia-Cracovia: Wydawnictwo Polskiej Akademii.
- Lasso de la Vega, J. S. (1972). Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes. En *Cuadernos de Filología clásica* 4, pp. 9-89.
- Kotidos-Petrakis, N. B. (2002). *O Aischylos kai o Euripides stous Batrachous tou Aristofani*. Tesalónica: Oikos Adelfon Kuriakídi.
- Lada-Richards, I. (1999). *Initiating Dionysus: ritual and theatre in Aristophanes'Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- López Eire, A. (1996). *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- López Férez, J. A. (1990). *Sophía –sophós* y derivados en Eurípides. En *Actas del Congreso de la sociedad española de lingüística. XX Aniversario* (Puerto de la Cruz. 02-07/04/1990), ed. M. A. Álvarez Martínez, Madrid: Gredos, I, pp. 230-240.
- , (1995). El tema de la educación en Eurípides, En *Primeras Jornadas Internaciona-*

- les de Teatro Griego* (Universidad de Valencia. 28-30/09/1994). Universidad de Valencia, pp. 209-233.
- , (1996). *Sophía –sophós* dans la *Médée* d'Euripide. En *Médée et la violence* (=Pallas 45, 1996) (Colloque international. Université de Toulouse-le-Mirail. 28-30/03/1996). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 139-151.
- , (1997). La educación en Aristófanes. En *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua* (Actas I Congreso internacional. Universidad de Salamanca. 26-30/11/1996), ed. A. López Eire. Salamanca: Logo, pp. 81-101.
- , (1997). *Nómos* chez Aristophane. En *Aristophane: la langue, la scène, la cité* (Actes du Colloque de Toulouse. Université de Toulouse-Le Mirail. 17-19/03/1994). eds. P. Thiery-M. Menu. Bari: Levante Editori, pp. 379-395.
- , (2002). Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides. En *Eikasmós* 13, pp. 41-61. (Posteriormente (2003). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López- A. Pociña: Universidad de Granada, pp. 211-232).
- Macdowell, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens: an introduction to the plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Maslanka-Soro, M. (1996). The concept of *sophia* in Euripides' *Medea*. En *Eos* 84, pp. 253-259.
- Mastramarco, G. (1996). *Introduzione a Aristofane*. Roma-Bari: Laterza.
- Paduano, G. (1974). *Il giudice giudicato: le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*. Bologna: Il Mulino.
- O'Regan, D. E. (1992). *Rhetoric, comedy and the violence of language in Aristophanes Clouds*. Nueva York-Oxford: Oxford University Press.
- Page, D. L. (ed.). (reimp. 1967). *Euripides. Medea*. Introd., com. Oxford: Clarendon Press (1938¹)
- Platter, Ch. (2007). *Aristophanes and the carnival of genres*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Revermann, M. (2006). *Comic business: theatricality, dramatic technique and performance contexts of Aristophanic comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez Alfageme, M. I. (2008). *Aristófanes: escena y comedia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rothwell, K. S. (2007). *Nature, culture and the origins of Greek comedy. A study of animal choruses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruipérez, M. S. (1948). *Estudios sobre la lengua de Aristófanes: los compuestos poéticos y paródicos en el estilo aristofánico* (Tesis). Universidad de Madrid.

- Schwartz, E. (reimp. 1966). *Scholia in Euripidem*. Berlín: Gruyter (1891¹. Berlín: Reimer)
- Sidwell, K. (2009). *Aristophanes the democrat: the politics of satirical comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silk, M. S. (2000). *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Southard, G. Ch. (1991). *The medical language of Aristophanes*. Ann Arbor: University Microfilms (1971¹)
- Spyropoulos, I. S. (1974). *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*. Tesalónica: El autor.
- Stelter, K. (2004). *Nebensätze bei Aristophanes: Syntax, Semantik, Pragmatik*. Wiesbaden: Reichert.
- Strauss, L. (1996). *Socrates and Aristophanes*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- Taillardat, J. (1965²). *Les images d'Aristophane: étude de langue et de style*. París: Les Belles Lettres (1962¹)
- Thierry, P. (1986). *Aristophane: fiction et dramaturgie*. París: Les Belles Lettres.
- Traill, J. S. (ed.) (1994-2012). *Persons of Ancient Athens* (1-21). Toronto: Athenians.
- Willi, A. (2003). *The languages of Aristophanes: aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Zannini Quirini, B. (1987). *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*. Roma: L'Erma.
- Zimmermann, B. (1984-1987). *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*. I-II. Königstein/Ts.: A. Hain; III. Francfort d. M.: Athenaem.

LAS PRIMERAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS EN ROMA Y SU IMPACTO EN LA CONCEPCIÓN DE LA LITERATURA LATINA¹

Susana González Marín

Universidad de Salamanca
sana@usal.es

Resumen

Las bibliotecas públicas en Roma surgieron al comienzo del Imperio y, aunque en principio eran continuadoras del espíritu de las bibliotecas privadas de época republicana, el estudio de algunos de sus rasgos –su origen, su uso, la distribución de sus fondos, su diseño, etc. – revela que su aparición aportó novedades que implican un cambio en la concepción de la propia biblioteca, así como en el sistema cultural y literario. Su función canonizadora se acentuó, entre otras cosas por el papel que los emperadores desempeñaron en su creación, de manera que las bibliotecas públicas se convirtieron en una institución literaria fundamental a la hora de construir una literatura latina en pie de igualdad con la literatura griega, sobre cuya configuración también influyeron inevitablemente.

Palabras clave: bibliotecas - literatura latina - *patroni* - canon.

Abstract

Public libraries in Rome appeared at the beginning of the Empire, and even though at first they kept the spirit of private libraries from the Republican era, research on issues such as their origin, use, arrangement of their holdings, design, etc. reveals that their emergence entailed a new concept of what a library was, as well as changes in the cultural and literary systems at large. Public libraries increased their influence in setting literary canons –not least due to the role emperors played in their establishment–, and therefore became major literary institutions which contributed not only to put Latin literature on an equal footing with its Greek counterpart, but also to force the latter to adapt to new trends.

Key words: libraries - Latin Literature - *patroni* - canon.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación FFI2009-09531 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Introducción

Hay una acusada tendencia a hablar de las bibliotecas de la antigüedad clásica como de un todo uniforme, cuya eximia representante es la Biblioteca de Alejandría; pero lo cierto es que, aun restringiéndonos a esta época, no existe un modelo único de biblioteca. Las bibliotecas son instituciones que no se limitan a reunir y preservar una serie de textos sino que asumen una colección de funciones variables relacionadas con una concepción determinada de la cultura textual y de la literatura. En consecuencia, no son entidades estáticas sino que adoptan formas diferentes: cada una se crea pensando en una determinada comunidad de usuarios; se abastece con unos fondos dejando fuera otros; e incluso se diseña físicamente y se organiza en función de distintos factores: poder, autoridad, identidad cultural, canonicidad, memoria (Too, 2010: 1-9).

De cara a las relaciones con la cultura griega, es significativo, por ejemplo, el hecho de que los romanos utilizaran una palabra griega –*bibliotheca*– para designar esta institución. Y aún más elocuente es algo que casi nunca se dice con la suficiente claridad: que en las bibliotecas romanas de época republicana la mayor parte de los fondos eran griegos².

Durante toda la República las grandes colecciones de libros estuvieron en manos privadas de importantes familias. César fue el primero que, quizá acicateado por el conocimiento de la Biblioteca de Alejandría, encargó a Varrón el diseño y la organización de la que hubiera sido la primera biblioteca pública³ de Roma, pero el asesinato de César abortó el proyecto. Así pues, la primera biblioteca pública fue la que Asinio Polión fundó en el *Atrium Libertatis* (entre el 38 y el 28 a. C.). Enseguida Augusto añadió otras dos, la Biblioteca del Templo de Apolo en el Palatino y la del Pórtico de Octavia. A partir de este momento los sucesivos emperadores crearon nuevas bibliotecas en Roma y la aristocracia se encargó de abrir otras en Italia y en el resto del Imperio (Casson, 2001,

² En la biblioteca privada de la villa de los Papiros en Herculano, que podemos tomar como muestra porque se formó en época republicana, la mayor parte de los rollos que contiene son griegos y tan sólo un pequeño número están escritos en latín, si bien es cierto que todavía podría haber una sorpresa y descubrir que existía una biblioteca latina en alguna dependencia de la casa sin excavar.

³ A pesar de lo inapropiado de la expresión 'biblioteca pública', que tiene en la actualidad unas connotaciones que no coinciden con el concepto antiguo, seguiremos utilizándolo para establecer una diferencia con las bibliotecas privadas, ya que su aplicación está muy extendida.

Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su impacto en la concepción de la literatura latina.

Strocka, 1981, Fedeli, 1988 y Dix-Houston, 2006).

El análisis de algunos aspectos pertinentes para el conocimiento de cualquier biblioteca –el origen de las colecciones, el mantenimiento cotidiano, los usuarios a los que estaban destinadas, los fondos y su organización– servirá para valorar las transformaciones que supuso la aparición de las bibliotecas públicas en Roma tanto en lo que se refiere a su concepción como en el sistema literario y cultural de la época.

1. El origen de las colecciones: campañas militares, confiscaciones de bienes, regalos y herencias

Es sabido que en la época de la República los fondos de las colecciones privadas más importantes proceden en principio del botín de guerra. Emilio Paulo (168 a. C.) fue el primero que trajo una biblioteca a Roma, y no una cualquiera, sino la de un rey, Perseo de Macedonia. Sila en el año 86 a. C., tras conquistar Atenas, trajo de allí la biblioteca de Apelición, un bibliófilo que, entre otros fondos, poseía la colección de Aristóteles así como libros de su sucesor Teofrasto. Lúculo (cos. 74 a. C.) consiguió su famosa biblioteca gracias a sus campañas en Asia Menor.

Estas famosas colecciones son la prueba evidente del poder de Roma sobre otros pueblos, especialmente sobre el mundo helénico.

Esta conexión con la conquista siguió existiendo en las bibliotecas públicas fundadas en el Imperio. De hecho, de la primera, fundada por Polión, Plinio el Viejo nos dice expresamente que se creó *ex manubiis* (HN 7.115). Y no es descabellado pensar que parte de los nuevos fondos que acrecentaron las bibliotecas imperiales procedía de las campañas militares⁴.

Pero además, las bibliotecas, privadas y públicas, se relacionaban también con el ejercicio del poder dentro de Roma, especialmente al final de la República y al comienzo del Imperio, época cargada de conflictos y marcada por las guerras civiles. Examinemos algunos datos (Dix, 2000: 459-61).

Sabemos que una biblioteca de Varrón fue saqueada en las proscripciones del

⁴ Dión Casio (*Historia Romana* 49.43.8) afirma que el pórtico de Octavia, incluida la biblioteca, fue construido por Augusto con el botín obtenido en Dalmacia. La certidumbre es imposible, pero en cualquier caso la afirmación es verosímil (Dix-Houston, 2006: 685-6, n. 100).

Segundo triunvirato en el 43 a. C. (GEL. NA 3.10.17). No tenemos constancia de quién fue el autor, pero un posible candidato es Marco Antonio, que en abril del 44 se había apoderado de la finca de Varrón en Casino (CIC. *Phil.* 2.40.103-41.105), donde seguramente había una biblioteca. Marco Antonio obtuvo otros bienes por esta vía⁵; de hecho, su viuda, Octavia, donó para el Pórtico que lleva su nombre obras de arte que había heredado de él, como el Cupido de Praxíteles que había sido propiedad de Verres (Plinio *HN* 34.6; 36.22). No es descabellado pensar que también pudo dotar a la biblioteca del Pórtico de fondos recibidos de Marco Antonio como herencia, entre los que pudo haber libros de Pompeyo, de Varrón, o de otros.

Veamos el caso de la biblioteca de Lúculo. Un hijo de este murió en Filipos en el año 42 a. C. luchando en el bando de Bruto y Casio. Al menos dos de sus posesiones –la villa de Misenum y los *horti Luculliani*– estaban en manos imperiales al comienzo del imperio (TAC. *Ann.* 6.50 y 11.1-3), pero hay indicios que permiten suponer que ya durante el triunvirato fueron confiscadas y entregadas como recompensa a Marco Valerio Mesala Corvino, el *patronus* de Tibulo. Es probable que la finca de Túscolo donde estaba la biblioteca, corriera una suerte similar.

Por tanto, es más que probable que las grandes bibliotecas republicanas acabaran en manos de Augusto engrosando las colecciones de las bibliotecas imperiales⁶. Esta incorporación de fondos que antes eran propiedad de sus enemigos sin duda constituía un símbolo de su victoria en la lucha por el poder en Roma.

Las bibliotecas imperiales se abastecieron también –como en la República– de herencias y de regalos, actos que no estaban exentos de significado político⁷.

⁵ Por ejemplo, de algunas propiedades de Pompeyo tras la muerte de este, entre las cuales habría bibliotecas, como corresponde al hombre culto y *patronus* literario que era Pompeyo (Anderson, 1963: 57-82).

⁶ El destino de la biblioteca de Sila es incierto. Sobre los detalles, cfr. Marshall (1976: 259); D'Arms (1970: 177) y Dix (2004: 68-70).

⁷ En la Biblioteca del Palatino acabaron, según el testimonio de Galeno (*Peri alupias* 13), las bibliotecas de Ático. Probablemente Agripa, partidario de favorecer el conocimiento público de las obras de arte y no confinarlas al disfrute exclusivo de sus propietarios (Plinio, *NH* 35.26), tuvo algo que ver: había estado casado con la hija de Ático hasta el año 28 a. C., cuatro años después de la muerte de éste, y pudo haber convencido a su primera esposa de donar a la Biblioteca la colección de su padre.

Así pues, no es extraño que un factor de peso en la creación de las bibliotecas imperiales fuera el deseo de colocar estas colecciones en un marco apropiado para resaltar su carácter simbólico como expresión del poder en Roma.

2. El mantenimiento de la biblioteca

Durante la República el cuidado y la conservación de las grandes colecciones estaban a cargo, por lo que parece, de esclavos no especializados en esta labor (Houston, 2002). Los que trabajaban en las bibliotecas de Cicerón no tenían exclusivamente ese cometido; de hecho, en ocasiones necesitó ayuda extraordinaria y entonces recurrió a Ático para que le facilitara operarios (*Att.* 4.4^a.1). Gracias a Cicerón sabemos que, cuando un particular necesitaba organizar su biblioteca o crear una nueva, acudía al consejo de algún gramático. Él mismo recurrió a Tiranión, que ya se había ocupado de la biblioteca de Sila, para organizar su biblioteca de Antium (*Att.* 4.8.2).

No muy distinta era la situación en las primeras bibliotecas públicas. La evidencia epigráfica nos indica que los encargados del mantenimiento de estas en época de Augusto pertenecían a su servicio doméstico y no a la plantilla a cargo de los servicios públicos. Por otra parte, parece que al frente de estos esclavos había uno, llamado en las inscripciones *uilicus* (“supervisor”), encargado de una sección dentro de la biblioteca, la griega o la latina. En un nivel superior fueron gramáticos –como sucedía en época republicana– los que se ocuparon del diseño y la organización de las colecciones: César había encargado a Varrón esta tarea; Polión estaba en condiciones de realizarla él mismo; Augusto, para la Biblioteca del Palatino, acudió a Pompeyo Macer, hijo de un distinguido historiador griego que glosó las hazañas de Pompeyo; y para la del pórtico de Octavia, a Meliso, un liberto de Mecenas. Posteriormente puso al frente de la Biblioteca del Palatino a Higino.

Con el aumento del número de bibliotecas, ya bajo Tiberio, se creó un cargo que asumía la responsabilidad de las bibliotecas públicas de Roma y que ocupaban generalmente gramáticos, casi siempre griegos⁸.

⁸ Aunque en el s. II estos encargados pasaron a ser romanos del orden ecuestre. Entre ellos se encontraba Suetonio.

3. Los usuarios y la utilización de las bibliotecas

Los propietarios de las bibliotecas privadas en época republicana abrían sus colecciones al disfrute de sus amigos y cercanos.

De Lúculo sabemos que gustaba de poner sus libros a disposición de todos y facilitaba su uso en la medida en que podía. Entre los visitantes más asiduos de su biblioteca se encontraban los griegos. Uno de ellos era Arquias, que le había acompañado en sus campañas en Oriente, había vivido en su casa tras su regreso y había compuesto un poema en griego sobre sus hazañas y las de su hermano. También estuvieron Tiranión y Epicado, el encargado de la biblioteca de Sila. Plutarco (*Luc.* 42) afirma que la casa de Lúculo era un prítaneo griego para los que llegan a Roma. Sin duda, en el fondo de esta actitud se halla también el placer de demostrar a los griegos que él era capaz de reproducir una institución griega en Roma.

Cicerón, además de visitar la biblioteca de Lúculo, cuando esta ya era propiedad de su hijo (*Fin.* 3.7-8), utilizó también los fondos de otras bibliotecas particulares: la de Sila, que había heredado su hijo Fausto; y, naturalmente, la de Ático (*Att.* 4.14.1) (Sommer, 1926: 398).

La biblioteca se perfila como un lugar en el que se discute y se intercambian opiniones con otros intelectuales. Cicerón escogió bibliotecas como escenario de algunos de sus diálogos: la suya propia de la *uilla* de Túsculo fue el marco del de *Diuinatione* (2.8); en la biblioteca de Lúculo situó el desarrollo de su diálogo perdido *Hortensio* y en este mismo lugar encuentra a Marco Catón rodeado de libros (*Fin.* 3.7-8.)

Estos datos descubren la dimensión social de las bibliotecas, aunque fueran de propiedad privada. El hecho de que los mismos nombres –Tiranión, Epicado, Arquias, Cicerón– aparezcan una y otra vez en relación con las colecciones de libros indica que las bibliotecas eran utilizadas por un círculo social minoritario, caracterizado por su elevada educación y cultura.

La situación no varía mucho en las bibliotecas imperiales.

La Biblioteca del Palatino era considerada como parte de la casa de Augusto: constituía un anejo del Templo de Apolo, que estaba unido a la Casa de Augusto mediante una rampa (Dix-Houston, 2006: 681 y 683). Allí Augusto presidió el Senado durante la convalecencia de una enfermedad y la utilizó como sala de audiencias (Suet. *Aug.* 29.3; *POxy* 2435 verso).

Aulo Gelio cuenta algunas anécdotas que confirman que las bibliotecas, a

a semejanza de la imagen transmitida por Cicerón, eran escenarios en los que tenían lugar sesudas conversaciones entre filólogos, que naturalmente pertenecían a un mismo círculo.

Es probable, entonces, que el público de las bibliotecas imperiales estuviera restringido al ámbito del emperador, de manera similar a lo que sucedía en las bibliotecas particulares republicanas.

Sabemos por Vitruvio (de *arch.* 7 *praef.*4-7) que en la Biblioteca de Alejandría se organizaron certámenes poéticos que dirimía un jurado, aunque todo el pueblo (*cunctus populus*) manifestaba sus preferencias. En Roma también las bibliotecas públicas fueron escenario de *recitationes* (HOR. *Ep.* 2.2.92-105; PLINIO EL JOVEN *Ep.* 1.13.3; JUV. *Sat.* 7.36-7). Sin embargo, es dudoso que estas estuvieran abiertas al gran público, a la vista de testimonios como el de Séneca el Viejo, que atribuye a Asinio Polión el mérito de instaurar en Roma las *recitationes*: *Pollio Asinius numquam admissa multitudine declamavit, nec illi ambitio in studiis defuit; primus enim omnium Romanorum advocatis hominibus scripta sua recitavit.* (“Asinio Polión nunca declamó ante una multitud, y no le ha faltado ambición en sus estudios; en efecto, fue el primero de todos los romanos que recitó sus escritos después de invitar a la gente”. SEN. *Con.* 4. *pr.*7). El texto de Séneca ha sido muy discutido puesto que cuesta creer que antes de Polión no hubiera en Roma *recitationes*. Hay cierto acuerdo en pensar que la innovación de Polión fue institucionalizar y dotar a estas lecturas –ya practicadas en Roma– de un marco formal, quizá enviando invitaciones, quizá situándolas en la Biblioteca del *Atrium Libertatis* (Dalzell, 1955). Según esto, la *recitatio* en Roma compartiría con las bibliotecas públicas valores que reforzaban los lazos de pertenencia a una comunidad restringida y elitista (Dupont, 1997: 53-4).

4. La configuración de las bibliotecas

4.1 El diseño de las bibliotecas republicanas

Según Estrabón (17.1.8), la biblioteca de Alejandría disponía de un peristilo, una *exedra* y una sala para banquetes y celebraciones. Nada dice de las dependencias que sirven de depósito a los libros. Sin embargo, las excavaciones en la Biblioteca de Pérgamo revelan pequeñas cámaras que dan al peristilo y que servirían probablemente para el almacenaje. Podemos suponer que ésta sería también la configuración de la de Alejandría. Este diseño se siguió reproduciendo en una escala más pequeña en otras bibliotecas helenísticas y parece que

fue el modelo que los romanos en un principio adoptaron: cámaras de almacenamiento que se abrían a pórticos y paseos al aire libre.

El testimonio de Plutarco (*Luc.* 42.1-2; Dix, 2000: 446-454) sobre la biblioteca de Lúculo en Túscolo y los restos de la Villa de los Papiros (Sider, 2005) confirman esta disposición.

En cuanto a la biblioteca de Cicerón en Túscolo, éste la sitúa dentro de un *gymnasium* que él llamaba el “Liceo” (*Div.* 1.8; 2.8), en correspondencia con el nombre que recibía el *gymnasium* inferior de su misma finca: “Academia” (*Tusc.* 2.9)⁹. La evocación de las sedes de las escuelas filosóficas atenienses es suficientemente reveladora del mundo que quiere reproducir.

Por otra parte, lo que sabemos de la decoración estatuaria de estos *gymnasias* de Cicerón y de la Villa de los Papiros confirma la relación con este tipo de instituciones: Cicerón habla de un pedestal rematado con la cabeza de Atenea (*Att.*1.4.3; 1.1,5). En la villa de Herculano también se encontró un herma de Atenea en el peristilo, así como otras estatuas de atletas e intelectuales griegos, una decoración típica de los *gymnasias* (Dix, 2000: 452-4; Oehler, 1912, col. 2.021).

Puesto que los fondos de las bibliotecas republicanas eran griegos en su mayor parte, era lógico que también lo fuera la construcción que los albergaba (Strocka, 1981: 302-304). Sin embargo, sin duda al final de la República el número de libros en latín había crecido. Cicerón —es evidente por su conocimiento de los autores latinos— poseía ya numerosos libros en latín (*Att.* 1.7; 1.10.4; 1.11.3; 1.20.7; 2,2,12; ad *Quinctum fr.* 3.5.6), aunque desconocemos en qué proporción respecto a los escritos en griego. Como veremos, durante el Imperio esta cuestión adquirirá su importancia en la configuración de las nuevas bibliotecas públicas.

⁹ Dix (2000: 448-450) reflexiona sobre el sentido del término *gymnasium*, probablemente un patio abierto con columnatas al que se abrían habitaciones que podían albergar libros. La relación entre *gymnasium* y biblioteca procede del establecimiento de instalaciones deportivas cerca de la Academia y el Liceo; posteriormente, al aumentar la importancia del gimnasio como una institución educacional y cultural en el mundo helenístico, se dotó a algunos con bibliotecas. Los romanos se familiarizaron con la idea de que el *gymnasium* era un lugar apropiado para actividades intelectuales gracias a los Diálogos de Platón y a su propia experiencia, si habían tenido ocasión de viajar a Atenas

4.2 Las bibliotecas públicas imperiales.

Las bibliotecas públicas constituyen monumentos cargados de significado por lo que es pertinente tratar brevemente de su situación dentro de la ciudad antes de pasar a hablar de su diseño.

Ya la primera biblioteca pública, la de Polión, ocupaba un lugar señalado: el *Atrium Libertatis*, sede de los censores donde se guardaban sus archivos. Algunos autores han interpretado que Polión quiso resaltar frente a Augusto un símbolo republicano colocando las letras bajo la protección y el auspicio de la *Libertas*, en un momento en que la libertad política estaba seriamente comprometida. Pero la postura política del propio Polión era compleja y la fecha demasiado temprana para que estos sentimientos se hubieran desarrollado. Ahora bien, si, como algunos autores piensan, el *Atrium Libertatis* estaba situado en el *Tabularium*, su posición en la cabeza del foro y la magnificencia del complejo serían altamente simbólicas. Gros (2001: I, 363) señala que su colocación junto al Foro de César sería señal de la intención de Polión de culminar el proyecto de aquel. En este mismo sentido, como un indicio de la continuidad respecto al proyecto de César, puede interpretarse la inclusión de una imagen de Varrón, aún vivo, entre los retratos que decoraban la biblioteca.

Respecto a la Biblioteca del Palatino, esta fue parte de un complejo en honor al dios Apolo, en recuerdo de la ayuda que prestó a Octaviano en la batalla de Accio (VIRG. *Aen.* 8.704), por tanto, una conmemoración de esta victoria¹⁰.

La Biblioteca de Trajano fue diseñada como parte de un conjunto en conmemoración de las guerras dacias. La famosa Columna Trajana está situada en el centro de la explanada en la que se colocaron las dos salas de la biblioteca, una enfrente de otra. La propia Columna, que estaba coronada por una estatua del emperador y en cuya base se había diseñado una cámara para su tumba, reproduce escenas de las campañas, evocando por su forma y su función la idea de un volumen de papiro y convirtiéndose así en la transcripción figurada de una obra contenida en las bibliotecas anexas: los comentarios oficiales sobre las guerras dacias escritos por el propio Trajano (Gros, 2001: I, 366-7). Precisa-

¹⁰ Sobre la influencia en su construcción del posible deseo de competir con la de Polión, reproduciendo la rivalidad entre las Bibliotecas de Alejandría y de Pérgamo, cfr. Zanker (1992: 21-40) y Goldberg (2005: 192).

mente el mejor lugar desde el que se podía obtener una contemplación óptima de los relieves eran las bibliotecas.

En cuanto al interior de las bibliotecas y su distribución, las bibliotecas romanas imperiales, a diferencia de las de Pérgamo y probablemente Alejandría, fusionaron en un solo ambiente el espacio de almacenamiento y la sala de lectura: sobre el podio que recorría las paredes de la sala se apoyaban los armarios donde se guardaban los rollos y las imágenes de los autores.

Según Plinio el Viejo (*NH* 35.10), la colocación de estos retratos constituye otra innovación de Polión, pero sabemos que también en las Bibliotecas de Alejandría o Pérgamo había esta costumbre. (Dix-Houston, 2006: 678). ¿En qué sentido, entonces, Plinio consideraba que este tipo de decoración era novedosa? Quizá simplemente quiere otorgar a Polión otros méritos como iniciador –además de la fundación de la primera biblioteca pública y de la implantación de las *recitationes*–; pero también es posible que la novedad residiera en la utilización de las imágenes como procedimiento organizativo dentro de la biblioteca, situando junto a sus obras el retrato del autor, algo indemostrable pero verosímil¹¹ (Dix-Houston, 2006: 707, n.259). Su colocación en una biblioteca, un lugar idóneo como sede de la memoria, contribuye a la inmortalización de estos personajes así como a su consideración como modelos para la imitación, como demuestran los versos de Horacio referidos a la Biblioteca del Palatino (Too, 2010: 191-243):

*uerum age et his, qui se lectori credere malunt
quam spectatoris fastidia ferre superbi,
curam redde breuem, si munus Apolline dignum
uis conplere libris et uatibus addere calcar,
ut studio maiore petant Helicon a uirentem.*

(Pero, venga, presta un poco de atención a estos que prefieren confiarse a un lector antes que soportar el hartazgo de un espectador insolente, si quieres llenar de libros ese regalo digno de Apolo y espolear a los vates para que con más ardor alcancen el verdeante Helicón. *Ep.* 2.1.214-8)

¹¹ El valor mnemotécnico de las imágenes ha sido puesto de relieve en otros lugares: colocación de retratos de grandes personajes en orden alfabético a semejanza de una enciclopedia.

Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su impacto en la concepción de la literatura latina.

...adspice primum,
quanto cum fastu, quanto molimine circums
pectemus uacuum Romanis uatibus aedem
(Mira, en primer lugar, con qué gran fasto, con qué solemnidad exami-
namos el templo vacío de vates romanos.” *Ep.* 2.2.92-4)

Las expresiones empleadas por Horacio, “llenar de libros el regalo digno de Apolo” o “el templo vacío de poetas romanos”¹², invitan a pensar que la biblioteca tenía estantes vacíos a la espera de que los poetas romanos los llenaran. Es posible que, en efecto, ésta fuera la percepción de los romanos en ese momento (Horsfall, 1993: 62-3): la poesía latina era todavía poco voluminosa si la comparamos con la griega.

Está claro que el abortado proyecto de César de construir una biblioteca pública contemplaba la existencia de libros griegos y latinos:

Suet. *Jul.* 44:...; *Nam de ornanda instruendaque urbe, item de tuendo ampliandoque imperio plura ac maiora in dies destinabat (...) bibliothecas Graecas Latinasque quas maximas posset publicare data Marco Varroni cura comparandarum ac digerendarum...*;

(En efecto, cada día decidía más y más importantes proyectos para el ornato y equipamiento de Roma, así como para la protección y crecimiento del imperio: ... abrir al público bibliotecas griegas y latinas, del mayor tamaño posible, tras confiar a Varrón el encargo de abastecerlas y organizarlas)

Y hay constancia de que tanto la biblioteca de Polión como la que inauguró Augusto en el Palatino contenían obras en griego y en latín, según dicen Isidoro (*primum autem Romae bibliothecas publicauit Pollio, Graecas simul atque Latinas*. “Polión por primera vez construyó en Roma una biblioteca pública, griega y latina”. *Etym.* 6.5.1) y Suetonio, (sobre la biblioteca del Templo de Apolo: *addi-*

¹² El texto, concretamente el adjetivo *uacuum*, ha estado sujeto a distintas interpretaciones: ¿“vacío de poetas romanos” o “abierto para los poetas romanos”? Sobre ambos pasajes, cfr. Brink (1982: 238-240 y 321-322).

dit porticus cum bibliotheca Latina Graecaque. “Añadió un pórtico junto con una biblioteca latina y una griega”. *Aug.* 29.3).

Basándose en parte en estos textos, los estudiosos han concluido que las bibliotecas imperiales romanas constaban de dos grandes salas junto a un pórtico, una para los libros en griego y otra para los libros en latín¹³.

Los escasos restos conservados de la Biblioteca del Palatino apuntan en efecto a la existencia de dos salas simétricas; aunque parece que datan de la remodelación que efectuó Domiciano tras el incendio del año 80 (Strocka, 1981: 307-9). Desafortunadamente no tenemos noticias seguras sobre la configuración de las bibliotecas imperiales posteriores: nada queda de la del Pórtico de Octavia, ni de la del Templo de Augusto, ni de la *Domus Tiberiana*¹⁴. En cambio, sí sabemos que la Biblioteca de Trajano constaba de dos salas, como ya hemos visto (Dix-Houston 2006: 697-8; Strocka, 1981: 309-311).

En los epitafios de empleados de las bibliotecas imperiales se señala con frecuencia su especialización como encargados de la biblioteca latina o de la griega (Houston 2002, *passim*). Por ejemplo: *Montanus Iulianus uilic(us) a bibliotheca Octaviae Latin(a)* (Montano Juliano, supervisor de la biblioteca latina del Pórtico de Octavia. *CIL* 6.4435).

Más concluyente es el testimonio de un papiro de Oxirrincos (*POxy* 2435 v.), donde encontramos la noticia de que Augusto recibió una embajada en *tē Romaikē bybliothekē* (“en la biblioteca romana”) del templo de Apolo, lo que señala la existencia de una sala romana, distinta a la griega (Dix-Houston, 2006: 683, n.87.)

Así pues, aunque no es posible afirmar con rotundidad la existencia de dos salas como una característica propia de las bibliotecas públicas romanas, lo cierto es que los datos apuntan en este sentido. Incluso los más escépticos reconocen la separación de los libros griegos y latinos (Nicholls, 2010: 20). Es muy probable que esta distribución –quizá chocante al principio, si hacemos caso de los versos de Horacio– fuera el acicate para estimular la creación literaria en latín con el propósito de que la biblioteca acabara reflejando materialmente la

¹³ Fedeli (1988: 41), basándose en *CIC. ad Q. fr.* 3.4.5, piensa que ésta era la norma incluso en época republicana.

¹⁴ Respecto a la del *Templum Pacis*, hay especulaciones de todo tipo sobre su forma; cfr. Dix-Houston (2006: 686, 689, 692); Tucci (2008: 47, n.39); Nicholls (2010: 16)

Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su impacto en la concepción de la literatura latina.

paridad de ambas literaturas.

5. Algunas conclusiones: bibliotecas públicas y literatura

Comprendemos ahora que el término “públicas” que se aplica a estas bibliotecas no tiene las connotaciones modernas: en cuanto a su abastecimiento (botín de guerra, confiscaciones, herencias, regalos), mantenimiento (esclavos domésticos) y uso (un restringido círculo de allegados), las bibliotecas públicas imperiales son continuadoras de las grandes bibliotecas republicanas. Más bien, el término indica la amplificación en una escala antes inédita de los valores ideológicos y políticos que apuntaban ya en las bibliotecas republicanas: las bibliotecas públicas imperiales se convierten en una institución fundamental para la construcción de la literatura latina como expresión de esa dimensión ideológica y política.

5.1 La biblioteca como canonizadora

Vimos al comienzo cómo en época republicana el mero hecho de poseer una biblioteca era un símbolo de poder militar, político y social, a la vez que una marca de pertenencia a un restringido círculo intelectual. En época imperial las bibliotecas, públicas y privadas¹⁵, ven acentuado su papel como expresión del poder de su promotor y el deseo de alcanzar la posteridad para sí mismo o su familia. Citamos algunos ejemplos.

La biblioteca que Plinio el Joven construyó en Como sin duda contribuía a perpetuar su recuerdo como benefactor de la ciudad, pero también como miembro de un grupo de élite; es posible que además deseara honrar a su familia: quizá donó entre otros fondos la colección de su tío Plinio el Viejo (Dix, 1996: 89). La fundación de una biblioteca en conmemoración de un familiar no era algo extraño. La biblioteca del Pórtico de Octavia se erigió a la memoria de Marcelo (OV. *Ars* 1.69-70). Y en la misma época que Plinio dedicó su biblioteca en Como, en Atenas Tito Flavio Pantainos dedicó una a su padre. En Éfeso,

¹⁵ Respecto a las bibliotecas privadas de época imperial, Séneca (*Dial.* 9.9.4) y Luciano (*Adversus indoctum* 4) critican el deseo de ostentación de sus propietarios, que carecen de interés intelectual. El Trimalción de Petronio, a pesar de dar muestras de una llamativa incultura, presume de poseer una biblioteca latina y otra griega (*Sat.* 48.4)

alrededor del 135, una biblioteca construida al estilo romano fue donada a la ciudad por Tiberio Julio Aquila Polemaeanus en memoria de su padre Celso, cuyos restos descansaban allí mismo, en un mausoleo construido ex profeso. Otras bibliotecas, como la de Timgad, contenían las tumbas de los personajes a las que estaban dedicadas (Dix, 1996: 90-1; Coqueugniot, 2010: *passim*).

Cuando además los fundadores son los emperadores, el interés en reflejar una imagen determinada alcanza una proyección a otra escala: las bibliotecas no tienen valor solo por su contenido o por poner éste a disposición del público, sino especialmente por el hecho de que los romanos las ven dentro de un complejo magnífico, compuesto de varias construcciones –templos, pórticos– adornadas con obras de arte, muchas veces en un emplazamiento destacado que ya de por sí posee un valor simbólico. Entonces las bibliotecas se convierten en un instrumento más en el diseño de estrategias políticas y en la propaganda ideológica. La creación o la reparación de bibliotecas públicas constituyeron decisiones políticas encaminadas a proyectar una imagen determinada¹⁶.

Y en este papel ejercieron su labor como canonizadoras, una función que ya estaba presente en las bibliotecas helenísticas, pero que ahora está revestida de una dimensión pública. En efecto, la admisión de obras y autores constituye de hecho la creación de un canon basado en distintos criterios de selección¹⁷ y apoyado en la decoración con retratos de los autores principales, que se consideran modelos para la imitación (Too, 2010: 203-4).

Y además lo importante es que son ahora los emperadores los que proponen ese canon y los que se erigen como *patroni* de la literatura. En efecto, Horacio, como vimos en ep. 2.1.214-218, se dirige a Augusto como a un *patronus*, que toma decisiones de amplio calado cultural y ofrece estímulo (*calcar*) a los poetas a través de los libros –modelos de imitación– que incluye en su biblioteca, colaborando, en suma, a la creación de una literatura que sigue unas pautas determinadas.

Resulta suficientemente revelador que en la Biblioteca de Apolo del Palatino

¹⁶ Para César, por ejemplo, la creación de una biblioteca pública formaba parte de un plan de enorme envergadura –desechar lagos, redactar el derecho civil, edificar teatros y templos, etc.– para adornar y dotar de infraestructuras a la ciudad de Roma (Suet. *Jul.* 44).

¹⁷ No sólo literarios: recordemos el libro de Ovidio, excluido de las tres bibliotecas públicas de su tiempo (*Tr.* 3.1.65ss.)

el vestíbulo estuviera presidido por una estatua de Augusto con los atributos atributos de Apolo (Pseudo-Acron, *Comm. a Hor. Epist.* 1.3.17; SERVIO, *Ecl.* 4.10; Tac. *Ann.* 2.37), el dios íntimamente ligado a la victoria de Augusto en Accio pero también el tradicional patrocinador de la poesía. En efecto, el propio Augusto controló la inclusión o exclusión de determinadas obras. Además del veto al libro de Ovidio, prohibió a Pompeyo Macer poner al alcance del público las obras juveniles de Julio César (SUET. *Jul.* 56.7).

Y los sucesores de Augusto siguieron el camino instaurado por él. Tiberio incluyó las estatuas de sus poetas preferidos –Partenio, Euforión y Riano– (SUET. *Tib.* 70.2), para decorar la biblioteca que erigió en la *Domus Tiberiana*. Él mismo compuso poemas imitándolos y el propio Suetonio subraya el efecto que esto causó en el aumento de estudios eruditos sobre ellos. Calígula, por su parte, quería borrar del mapa los poemas homéricos y estuvo a punto de suprimir de las bibliotecas retratos y obras de Livio y Virgilio (SUET. *Cal.* 34.2) (Marshall, 1976: 262-3).

En cierta forma esto explica la proliferación de bibliotecas en Roma: los emperadores sucesivos quieren dejar constancia de su carácter de *patroni* literarios y dejar una evidencia de su propio canon.

Siempre dentro de este marco de utilidad pública, las innovaciones romanas respecto al modelo griego en el diseño del edificio –la unificación de almacenes y sala de lectura y, especialmente, el desdoblamiento de la biblioteca en dos salas, una destinada a libros griegos y otra a libros latinos– apuntan a una concepción diferente de la que animó la fundación de la Biblioteca de Alejandría.

Las bibliotecas públicas imperiales eran mucho más pequeñas que la de Alejandría, alentada por la idea megalómana de abarcar la totalidad. La biblioteca de Trajano –la mejor conocida– daría cabida a entre 20.800 y 41.600 volúmenes, entre cinco y diez mil obras¹⁸. Aun considerando lo inseguro de las cifras propuestas para la Biblioteca de Alejandría –490.000 volúmenes propone para la Biblioteca principal Casson (2001: 36)– la diferencia es inmensa. Hay algunos indicios de que la Biblioteca de Alejandría pudo constituir un modelo negativo

¹⁸ Dix-Houston (2006: 708) mencionan como fuente de estas cifras a J. Packer (1997), *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments*, Berkeley. Casson (2001) calcula unos 20.000 volúmenes en total.

para los romanos: el exceso y la grandiosidad reflejan una actividad literaria e intelectual frívola y engañosa, propia de la conducta que muchas veces los romanos achacaban a los alejandrinos. Vitruvio (*de arch.7. praef.4*), por ejemplo, claramente refleja sus simpatías por el modelo de Pérgamo frente a Alejandría, en este caso incidiendo en el interés realmente público de la biblioteca de los Atálidas frente al carácter claramente cerrado y elitista de los alejandrinos (Pesando, 1994: 49-50; Novara, 2005: 49-57)¹⁹.

El carácter selectivo de las bibliotecas romanas pudo contribuir a disimular a comienzos del Imperio el desequilibrio en el número de libros en griego y libros en latín, pero además responde a una reflexión profunda sobre el proceso de creación de una literatura latina, fundada en la confrontación de lo romano con lo griego. Del mismo modo que en el ámbito de la lengua, donde el latín se concibe mediante la comparación sistemática con estructuras del griego, siempre con la aspiración de conseguir para aquel dignidad parecida a la de éste, en la literatura ocurre algo similar y para la formación de la *humanitas* se exige la complementariedad de ambas tradiciones literarias, la griega y la latina (Pocchetti-Poli-Santini, 1999: 45).

Sin duda, la desproporción fue compensándose paulatinamente, hasta el punto de que la construcción de dos salas simbolizaba la equiparación completa de la cultura latina con la griega.

No es extraño entonces que Adriano construyera una espectacular biblioteca en el ágora de Atenas (131-2), concebida al modo romano (Strocka, 1981: 320; Too 2010: 196). El emperador devolvía a Grecia lo que Roma le había quitado: aquellos libros que los generales republicanos se llevaron como botín de guerra; pero ahora ya no son ellos el sinónimo de cultura sino solo una parte de ella pues han sido integrados dentro de una cultura distinta, construida sobre la

¹⁹ Pero no es Vitruvio el único; Séneca afirma en *Dial. 9.9.5: Quadraginta milia librorum Alexandriae arserunt; pulcherrimum regiae opulentiae monumentum alius laudauerit, sicut T. Livijs, qui elegantiae regum curaeque egregium id opus ait fuisse: non fuit elegantia illud aut cura, sed studiosa luxuria, immo ne studiosa quidem, quoniam non in studium sed in spectaculum comparauerant*; ... (Cuarenta mil libros ardieron en Alejandría; que otro alabe este hermosísimo testimonio de la opulencia real; como Livio incluso, que dice que esta fue una obra eximia de la elegancia y solicitud de los reyes; no fue elegancia ni solicitud sino lujo intelectual, es más, ni siquiera intelectual, porque no los habían reunido para el estudio sino para servir de espectáculo)

la paridad de libros griegos y romanos

En este sentido, las bibliotecas públicas imperiales ejercieron labores de reinterpretación y de recontextualización de obras existentes continuando una tarea que había sido ya iniciada en época republicana: la conversión en 'libros', objetos materiales cuyo destino era su colocación en las estanterías de las bibliotecas (con todo lo que ello conllevaba), de obras que en su momento no fueron compuestas para eso. Es el caso, por ejemplo, de las comedias de Plauto, sobre las que ya habían trabajado los gramáticos recopilando escritos, distinguiendo lo auténtico de lo no auténtico, elaborando comentarios, construyendo una biografía del autor, etc. (Goldberg, 2005: 62-68). Asistimos entonces a un nuevo fenómeno: determinadas obras adquirieron una configuración material y una estabilidad que les era en principio ajena. Sin ir más lejos, Cicerón describe los libros de su época como textos inestables, en el sentido de que el proceso de composición y circulación está sujeto a numerosos avatares, pasa por manos de muchas personas y puede con facilidad escapar al control de su autor (*Att.*13.21). En cambio, Horacio (*Carm.*1.1.35) y Ovidio (*Tr.* 3), son autores que por primera vez expresamente contemplan sus obras como libros destinados a formar parte de las bibliotecas y, por tanto, a entrar en el canon literario.

Por último, la separación de libros en latín y en griego y el examen comparativo de ambas literaturas, representadas en la disposición material de los volúmenes y de los retratos de los autores, unido al aumento de autores latinos incluidos, extiende el fenómeno de reinterpretación a la literatura griega. Es innegable que esta influyó de manera determinante en la configuración de la literatura latina, pero, visto lo visto, podemos suponer la existencia de una relación inversa que hizo que el canon de la literatura griega se diseñara en función del canon de literatura latina que se estaba formando.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, W. S. (1963). *Pompey, his friends, and the literature of the first century B.C.* Berkeley: University of California Press.
- Brink, C.O. (1982). *Horace on Poetry. Epistles Book. II. The Letters to Augustus and Florus.* Cambridge: Cambridge Univ. Pr.

- Casson, L. (2001). *Libraries in the ancient world*. New Haven: Yale University Press.
- Coqueugniot, G. (2010). Des bibliothèques pour le public... et à la gloire de leurs fondateurs: Les motivations des fondateurs de bibliothèques dans les provinces orientales de l'Empire romain, de César à Hadrien. En Perrin, Y. (ed.), *Neronia VIII, Bibliothèques, livres et culture écrit dans l'empire romain de César à Hadrien*. (pp. 41-53). Brussels: Éditions Latomus.
- Dalzell, A. (1955). Asinius Pollio and the Early History of Public Recitation at Rome. En *Hermathena* 86. 20-28.
- D'Arms, J. (1970). *Romans on the Bay of Naples*. Cambridge: Harvard Univ. Pr.
- Dix, T. K. (1996). Pliny's library at Comum, *Libraries&Culture*, 31. 85-102.
- Dix, T. K. (2000). The Library of Lucullus. En *Athenaeum* 88. 441-464.
- Dix, T. K. (2004). Aristotle's 'Peripatetic' Library. En Raven J. (ed.), *Lost Libraries. The Destruction of Great Book Collections since Antiquity*. (pp. 58-74). New York: Palgrave MacMillan,
- Dix, T. K. - Houston, G. W. (2006). Public Libraries in the City of Rome from the Augustan Age to the Time of Diocletian. En *MÉFRA* 118. 671-717.
- Dupont, F. (1997). *Recitatio* and the reorganization of the space of public discourse. En Habinek, T. N.; Schiesaro, A. (eds.). *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge Univ. Pr., pp. 44-60.
- Fedeli, P. (1988). Biblioteche private e pubbliche a Roma e nel mondo romano. En Cavallo, G. (ed.). *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*. (pp. 29-64). Roma-Bari: Laterza.
- Goldberg, S. M. (2005). *Constructing Literature in the Roman Republic: Poetry and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gros, P. (2001). *L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*. Paris: Picard.
- Horsfall, N. (1993). Empty Shelves on the Palatine. En *Greece and Rome* 40.1. 58-67.
- Houston, G. W. (2002). The Slave and Freedman Personnel of Public Libraries in Ancient Rome. En *TAPhA* 132, 1-2. 139-176.
- Johnson, W. A. (2010). *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire*. Oxford: Oxford Univ. Pr.
- Marshall, A. J. (1976), Library Resources and creative Writing at Rome. En *Phoenix* 30.3. 252-264.
- Nicholls, M. (2010). *Bibliotheca Latina Graecaque*: on the Possible Division of Roman Libraries by Language. En Perrin, Y. (ed.). *Neronia VIII, Bibliothèques, livres et culture*

Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su impacto en la concepción de la literatura latina.

- écrit dans l'empire romain de César à Hadrien.* (pp. 11-21). Brussels: Éditions Latomus.
- Novara, A. (2005). *Auctor in bibliotheca. Esasi sur les textes préfaciels de Vitruve et una philosophie latine du Livre.* Louvain-Paris-Dudley: Peeters.
- Oehler, J. (1912). s. u. "Gymnasium". *RE* 7.2. Stuttgart: J. B. Metzler. cols. 2004-2026.
- Pesando, F. (1994). *Libri e biblioteche.* Roma: Quasar.
- Pocchetti, P.; Poli, D.; Santini, C. (1999). *Una storia della lingua latina.* Roma: Carocci.
- Sider, D. (2005). *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Sommer, R. (1926). T. Pomponius Atticus und die Verbreitung von Ciceros Werken. En *Hermes* 61. 389-422.
- Strocka, V. M. (1981). Römische Bibliotheken. En *Gymnasium* 88. 298-329.
- Too, Yun Lee (2010). *The Idea of the Library in the Ancient World.* New York, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Tucci, P. L. (2008). Galen's storeroom, Rome's libraries, and the fire of A.D. 192. En *JRA* 21. 133-149.
- Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes.* Madrid: Alianza.

RESEÑAS

Viviana Suñol. *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles.* La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp), 2012, 242 pp.

La obra da a conocer la tesis doctoral de Viviana Suñol. El libro se abre con una presentación por parte de David Konstan que, seguida de la diáfana introducción de la autora misma, facilita gratamente su lectura. A continuación se desarrollan dos apartados. El primero, “La habilidad mimética y las artes miméticas como formas de aprendizaje”, consta de dos capítulos: “Mimesis en la Poética” y “Mimesis en la Política”. La segunda parte, “La habilidad mimética, las artes miméticas y el fin de la naturaleza”, incluye también dos capítulos: “Mimesis en otras obras del corpus aristotélico” y “El principio *téchne, mimeítai, phúsin*”. El texto se completa con las conclusiones y un apéndice que remite a “la actualidad filosófica de la mimesis aristotélica”. La autora aclara que todas las traducciones incluidas en el libro, tanto de las fuentes clásicas como de la bibliografía secundaria, son de ella y que ha intentado que resulten literales.

David Konstan señala la inseparabilidad de los análisis filosófico y filológico como una constante que se reconoce a lo largo de la historia de la filosofía, así como la conveniencia de asociar las palabras con el contexto en que se utilizaron (p. 21). Precisamente para el estudio del término ‘mimesis’ en Aristóteles, Viviana Suñol propone con claridad esa asociación entre filosofía y filología, palabra y contexto. Asimismo reconoce que uno de los problemas metodológicos que plantea el estudio de la *mimesis* en Aristóteles radica en la “compleja historia cultural de este concepto, de la cual no puede dissociárselo” (p. 33).

La autora explicita que el punto de partida de su interés por este tema de investigación está en las veinticuatro líneas iniciales de la *Poética*, cuya comprensión “ha sufrido los mismos avatares que el texto, cuya historia puede describirse como una trama de pérdidas, olvidos y reencuentros” (p. 207). Sin embargo, su propósito —como el título de la obra lo indica— es recuperar un enfoque más amplio de la *mimesis*, tal como se reconoce en los textos del Estagirita. Señala que el corpus aristotélico ofrece un “vasto y diverso registro de usos del vocabulario mimético” que lleva a una “consideración no restringida a la esfera de las artes miméticas”, debido a lo cual su estudio adopta una perspectiva más abarcadora (p. 21). Indica que el concepto de imitación ofrece un significado más amplio si se lo considera más allá de la teoría estética. Limitarse a ese campo se asocia más “a la concepción moderna de la estética y su autonomía

disciplinaria” que al pensamiento de Aristóteles. Suñol explica también por qué ha elegido mantener el término *mímesis* como transcripción de su forma en la lengua de origen: cada una de las formas adoptadas para traducirlo, tales como “imitación”, “representación”, “expresión”, “actualización”, está asociada a la particular historia de su recepción.

A partir de la consideración de la *mímesis* en relación con un grupo de artes productivas que pueden ser diferenciadas según los tres criterios propuestos por Aristóteles: por medio de qué, qué y cómo, la autora retoma la relación que existe entre las artes miméticas y la *phúsis* humana, la tendencia al conocimiento que es innata para el hombre. Destaca Suñol que la asociación establecida por Aristóteles entre el arte poética y la filosofía resulta llamativa en un tiempo en que la poesía había perdido su preeminencia como “depositaria del saber comunitario” entre los sectores ilustrados de la polis.

Hace ver la autora la profunda relación que, a partir de la conexión entre artes miméticas y aprendizaje, es posible reconocer entre esas artes y la política, por cuanto pueden contribuir a formar al buen ciudadano. Afirmar que “los resultados obtenidos en la primera parte del trabajo revelan la estrecha relación entre el reconocimiento del carácter antropológico de la *mímesis* en la *Poética* y la función que ella cumple en el programa educativo del mejor régimen diseñado en la *Política*” (p. 210).

En la segunda parte la autora señala la importancia que la consideración del uso del vocabulario mimético no referido a las artes miméticas tiene para la comprensión del significado de la *mímesis* en Aristóteles. De entre esos usos, un caso significativo es el que aparece “en el contexto de la enunciación del principio TMP (*téchne – mimeítai – phúsin*), que permitió comprender durante siglos la *mímesis* aristotélica. En la actualidad, “con el propósito de desligar las artes miméticas de toda vinculación con la esfera de la naturaleza, el principio es ignorado y se le niega toda posible significación en la comprensión de ese grupo de artes”. La investigadora explica a continuación que su propuesta pretende una “evaluación general del principio TMP y de las implicancias de su eventual aplicación a dichas artes” (p. 211).

Esta obra de Viviana Suñol constituye sin duda un valioso aporte al renovado interés que viene despertando la noción de *mímesis* desde mediados del siglo XX. Resulta muy recomendable no solo para los especialistas en los estudios clásicos, sino para quienes se están formando en los estudios filosóficos y en

el estudio de las letras en general. Un texto mediador que invita a la lectura de Aristóteles

“en una época en la que el arte no parece ser capaz de recuperar su vínculo con la experiencia vital humana, en la que la subjetividad sufre la amenaza de su disolución, en la que la visión instrumental de la técnica conduce a la destrucción de la naturaleza, la mimesis aristotélica se presenta como una referencia inevitable y una guía ante los desafíos presentes” (p. 212)

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo

Lin Foxhall. *Studying gender in Classical Antiquity.* Cambridge, University Press, 2013, 188 pp.

Esta nueva edición de Lin Foxhall, autora especializada en historia y arqueología griega, se desarrolla en ocho capítulos. En el primero realiza una introducción para aclarar que el concepto de género debe ser observado como uno de los principios fundamentales a través del cual toda sociedad se organiza. Propone un repaso de este concepto en la Antigüedad Clásica y afirma que tradicionalmente se ha estudiado el género como una jerarquía en la cual el hombre marcaba la superioridad sobre la mujer y, a pesar de numerosos estudios de fuentes escritas y arqueológicas realizados, ninguno parece haber tenido especial interés en la vida de las mujeres en la Antigüedad.

Según nuestra autora, la mujer comenzó a ser motivo de análisis en la Antigüedad Clásica a través de estudios históricos-sociales realizados en Francia alrededor de 1965 y movimientos fuertemente tendenciosos como the 'second-wave feminist writers' (1960 y 1970) en donde la escritora Simone de Beauvoir marcó su influencia con su libro *The Second Sex* (1949). Esta nueva apreciación de la mujer en la Antigüedad se extendió al mundo anglo-americano en la década del 70. A continuación Foxhall repasa otros estudios posteriores sobre el género en la Antigüedad y su influencia en los diferentes enfoques que sobre este tópico hubo en los últimos tiempos, enfoques que abarcaron perspectivas sociales e ideológicas y que se forjaron en momentos históricos determinantes.

La autora insiste en la necesidad de este tipo de estudio en el mundo antiguo, porque ayuda a comprender nuestro presente, donde aún se conservan discriminaciones de esta naturaleza. Releva una serie de fuentes escritas, ya sean literarias, filosóficas, medicinales y judiciales que, a pesar de haber sido elaboradas la mayoría de ellas por hombres, proveen valiosa información sobre las actividades y costumbres de la Atenas clásica y de la República Romana y permiten vislumbrar con cierta reserva la posición de la mujer en esas sociedades. Lo mismo ocurre con la arqueología pues, a pesar de haber sido conceptualizadas y hechas por hombres, ofrecen datos valiosos de cómo la noción de género fue incluida en las vidas de estas comunidades. Concluye este primer capítulo explicando de qué manera ha estructurado el libro.

El segundo capítulo está destinado al estudio del hogar y la familia como el ámbito en donde se desarrollaba la vida privada en contraste con la vida cívica.

Describe la organización interna del hogar griego, cuya máxima autoridad era el padre y de él dependían los miembros de la familia. Del mismo modo se refiere a la organización familiar en Roma y su valor cívico. Compara dos autores, Aristóteles y Cicerón, para subrayar importantes diferencias en la concepción del matrimonio y la organización familiar. Luego analiza el 'Great Code' referido al matrimonio como institución legal en la ciudad de Gortina y la legislación romana sobre este mismo tema en la época de Augusto. Llega a la conclusión de que el matrimonio, la familia y el hogar son conceptos claves para entender el género en la Antigüedad Clásica. Las sociedades griegas y romanas usaban esta institución de manera diferente para construir y fomentar las expectativas sociales de género. En ambas sociedades el hogar era el espacio social en donde muchos de los vínculos que unían una familia eran relaciones asimétricas de poder y autoridad. Este era el primer espacio en donde los niños aprendían las diferencias de género en cuanto a sus roles dentro del hogar. El género, afirma la autora, vinculado estrechamente con el estado resultó una poderosa combinación para dar forma a las instituciones cívicas.

El tercer capítulo centra su atención en la selección de los procesos temporales y demográficos, que configuraron y modificaron la sociedad antigua durante la transmisión y reproducción de los valores de género, jerarquías y estructuras. Tanto en Grecia como en Roma la conservación del núcleo familiar se realizaba por vía paterna. Este tipo de relación mantenía la ilusión de familias ancestrales que las legitimaban en el poder. Estas familias regularmente formaban grupos cuyos roles, tanto en lo político como en lo social, eran importantes. A través de documentos relativos a sucesivos censos y también forenses, el autor confirma esta visión. En Atenas la organización en *fratrías* y *demos* certificaba la cualidad de ciudadano y, a pesar de que fueron sufriendo modificaciones, se mantuvieron durante largo tiempo. De todos modos tampoco esta forma de vinculación privilegiaba la conexión a través de la mujer. Algo parecido se puede decir del clan en Roma, institución documentada en fuentes muy antiguas (incluyendo las Doce Tablas). Sin embargo, su origen y sus funciones son oscuros y ninguna fuente es suficientemente segura.

Como temas propios de lo demográfico el autor analiza el rito de reconocimiento de la paternidad, la exposición de los infantes (ya sea por razones económicas, genéricas, malformación física, o ilegitimidad), la mortalidad infantil, la escasez de población ciudadana, la población infantil, su educación,

costumbres, roles diferenciados por el género, el tratamiento discriminatorio de la mujer desde su infancia y las diferencias sociales. También dedica una parte del capítulo al estudio de la conmemoración de los muertos, las tumbas, y los epitafios en el mundo antiguo, destinados generalmente a perpetuar una elite a través de la conmemoración de los hombres que lideraban las principales familias.

El siguiente capítulo trata del cuerpo, pues, según nuestra autora, en el mundo clásico, el género construido como oposición jugó un poderoso rol en la formación del pensamiento, las creencias y el comportamiento alrededor de este tema. En efecto, desde las más antiguas fuentes el cuerpo del hombre es representado como superior al de la mujer. Tanto en Grecia como en Roma era considerado como la manifestación exterior de una cualidad esencial de una persona: lo bueno relacionado con lo bello y a la inversa. Lo mismo con respecto a la salud del cuerpo. Un cuerpo sano era indicio de una moral correcta.

Desde el punto de vista biológico la mujer era considerada inferior. Foxhall cita a Aristóteles (*La generación de los animales*) para fundamentar la extendida creencia de que la mujer era un ser pasivo, receptor de la semilla de la vida que únicamente producía el hombre. Comenta luego el *Corpus Hipocrático* en donde se habla de la diferente constitución de los cuerpos femeninos y masculinos y de enfermedades propias de la mujer causadas por su estilo de vida sedentario. En Roma se habla de un régimen necesario para el cuerpo, pues su cuidado tiene implicancias morales. En efecto, un cuerpo enfermo o desequilibrado supone una moral negligente de la persona. Un buen régimen es sinónimo de autocontrol y, en el caso del hombre, le permite adquirir la totalidad de su masculinidad. La autora cita a Jenofonte (*Económico*), que realiza una detallada descripción de un régimen de vida provechoso, que incluye ejercicios y cuidado del cuerpo. También en este aspecto la diferencia entre el hombre y la mujer es notoria. Los regímenes están destinados a los hombres y no a las mujeres, que, por su rol, poseen una vida completamente sedentaria. Lo aconsejable para el buen estado de la mujer, según Jenofonte, era dedicarse a las actividades del hogar.

En el mismo capítulo, la autora destina un extenso apartado para comentar el estudio de las máscaras funerarias en Roma como tema indispensable para comprender las diferencias de género y las sociales.

Posteriormente analiza un discurso de Demóstenes y otro de Esquines que sirven para ejemplificar el concepto de que el cuerpo del hombre es reflejo de

un estatus político y social vinculado con valores morales y, por lo tanto, esto lo disponía favorablemente para el servicio a su comunidad. También dedica un apartado al fenómeno de la guerra, el cual, tanto en Grecia como en Roma, era un terreno propicio para que el hombre demostrara su valor frente a otros hombres. Por supuesto, esta actividad estaba totalmente vedada a la mujer.

El capítulo quinto trata sobre la riqueza como argumento para demostrar que la mujer que pertenecía a esta clase alta poseía más prerrogativas que una mujer de clase baja. De todos modos existían restricciones en cuanto a lo que le correspondía como herencia tanto en Grecia como en Roma, pues no había equidad al respecto y el hijo varón siempre recibía más. Inclusive nunca llegaba a ser administradora de sus bienes, sino que existía la figura de un tutor, que en el caso de Roma estaba fuertemente institucionalizada. Esto sugiere, según la autora, que la mujer en el mundo antiguo era considerada fundamentalmente diferente tanto en lo político como en lo económico y esto la hacía potencialmente vulnerable. La riqueza también determinaba las labores de las cuales estaban eximidas las mujeres de clase alta y se destinaban principalmente a las mujeres esclavas. Por otra parte, existen numerosos documentos escritos e iconográficos que hacen referencia a los oficios desempeñados por la clase baja. La autora realiza un recuento de los trabajos femeninos realizados por este tipo de mujeres (niñeras, parteras, curanderas, camareras, cocineras, etc.). Dedicar, inclusive, un apartado al tema de la prostitución y lo describe como un ejercicio completamente legitimado en el mundo antiguo. Los últimos apartados hacen referencia al aspecto material de la riqueza como un concepto clave para entender la significancia social y política de la misma. La vestimenta, las joyas, la dote, el ajuar, etc., proveen valiosa información acerca del género, la condición, la edad y la jerarquía social.

El contenido del capítulo sexto está basado en la descripción del espacio físico. El mundo antiguo, afirma el autor, era consciente de la implicancia social y política del espacio y su potencial manipulación. La distinción entre espacio público y espacio privado es clave para entender cómo la diferencia de género funcionó en este aspecto, pues la mujer aparece asociada más frecuentemente con el espacio privado, mientras que el hombre participa del espacio público. Esta distinción no era considerada del mismo modo en Grecia y en Roma. La autora realiza una descripción detallada del espacio privado en el mundo griego y demuestra que la información que proveen las fuentes escritas muchas veces

difiere de la provista por los restos arqueológicos. Por esta razón concluye afirmando que se debe considerar el espacio privado con mayor flexibilidad e incorporar en este, comportamientos propios del espacio público. Es decir, que podían realizarse negocios y otras transacciones en los hogares conservando el comportamiento apropiado.

En el caso de Roma y sobre todo para la clase prominente, las casas estaban distribuidas de modo tal que contemplaban espacios públicos para actividades políticas y cívicas y también existían otras áreas restringidas a invitados y miembros de la familia. Dedicó un apartado del capítulo para desarrollar brevemente estudios realizados sobre los restos arqueológicos de Pompeya y concluir que el uso de los espacios domésticos en Roma era muy diferente al de la Grecia clásica. Finalmente realiza una extensa referencia a los gimnasios griegos y los baños romanos como espacios públicos destinados exclusivamente para los hombres, que acudían allí para entrenar desde muy jóvenes y, al mismo tiempo, les permitía socializarse e integrarse en las comunidades más selectas.

En el capítulo séptimo presenta la religión y su relación con la sociedad. Tanto en Roma como en Grecia la religión y el sacrificio eran una actividad central y un acto esencial para la adoración, tanto pública como privada. Entre los estudiosos antiguos existen divergencias acerca de cuál era la intervención de la mujer en estos rituales. De todos modos en la mayoría de las representaciones visuales de sacrificios de animales la ausencia de la mujer confirma que su participación estaba prohibida. Sin embargo, existían festivales cívicos que involucraban a los diferentes sectores de la comunidad. Es el caso de las Panateneas donde, si bien en los juegos y competiciones las mujeres eran excluidas, podían participar en diferentes roles del ritual mismo, pero no todas, sino aquellas jóvenes que pertenecían a las familias más ricas y prestigiosas de la ciudad y que, por generaciones, habían organizado este festival. Esto nos permite entrever, comenta la autora, que el género en este caso estaba entrelazado con agendas sociales y políticas regidas por la riqueza y el poder.

En el caso de Roma, el Senado tenía a cargo los actos religiosos, aunque el resto de la comunidad también participaba de diferentes modos y según la ocasión. Igualmente en esta comunidad lo social, lo económico y lo político eran un ingrediente importante, pues en casi todos los actos religiosos oficiales, quienes participaban (hombres y mujeres) pertenecían a la elite de las familias ricas. En efecto, esta clase femenina privilegiada intervenía en los oficios re-

ligiosos. De todos modos, en general había pocas sacerdotisas y únicamente existía una institución tradicionalmente femenina, las Vestales, cuya tarea era guardar el sagrado corazón de la ciudad. En la época imperial se instituyó el culto al emperador y generalmente lo oficiaban sacerdotes, aunque surgieron también las primeras sacerdotisas de este culto, que eran las esposas de los emperadores, es el caso de Livia, que servía como sacerdotisa de Augusto, incluso fue deificada después de su muerte.

Tema aparte es el culto a Deméter en Grecia y el de Bona Dea en Roma, en el que participaban exclusivamente mujeres y cuyos ritos eran secretos. La autora relaciona este último con el culto a Baco por sus semejanzas, realiza un breve comentario de ambos ritos y propone la conjetura de que el culto báquico probablemente podría haber sido integrado en el de Bona Dea institucionalmente más aceptado.

La última parte de este capítulo está dedicada al análisis de evidencias literarias que testimonian prácticas muy difundidas en el mundo antiguo como las ofrendas votivas, las prácticas de magia, maldiciones y hechizos utilizadas para detener o propiciar una amplia gama de situaciones personales (enfermedades, maldiciones, problemas amorosos, económicos, etc.).

Con un breve comentario concluye el capítulo octavo. Según Foxhall, ha intentado demostrar que la vida y la cultura de Grecia y Roma estaban configuradas por el género, el cual, más allá de ser presentado como una dicotomía entre lo masculino y lo femenino, tenía una realidad mucho más compleja, sobre todo por su interrelación con los factores sociales, políticos y económicos. Lo que ha querido remarcar Foxhall en este estudio es que el género es uno de los elementos más importantes del mundo antiguo, porque fue utilizado para institucionalizar específicamente jerarquías, divisiones y límites. En efecto, si bien la mayoría de las fuentes se ajustan a los paradigmas generalizados de la polaridad de género, no se debe descartar la importancia de la diversidad en la realidad de las prácticas de la vida cotidiana del mundo antiguo. Finalmente concluye afirmando que muchas de esas prácticas y concepciones constituyen un valioso legado que permanece en nuestro pensamiento actual. Por esta misma razón, el estudio del género en la Antigüedad Clásica se convierte en un imperativo determinante.

María Cristina Silventi
Universidad Nacional de Cuyo

Atribuido a Eurípides. *Reso*. Introducción, traducción, notas y comentario de Luis M. Macía Aparicio. Madrid, Cátedra, Clásicos Linceo, 2013, 178 pp.

La colección Clásicos Linceo de la Editorial Cátedra ha publicado *Reso*, tragedia atribuida a Eurípides. Se trata de una colección dedicada a obras clásicas no tan fáciles de encontrar, al menos en español. En su nómina encontramos títulos griegos y latinos, clásicos y posclásicos. Esta edición, traducida ad hoc, es la primera, hasta ahora, de una obra dramática griega en esta serie. La versión comentada, bilingüe y anotada está a cargo de Luis Macía Aparicio, catedrático español y experto traductor, tanto de épica como de drama.

El volumen consta de tres partes, cada una precedida por la reproducción en blanco y negro de una hermosa cerámica alusiva al mito. La imagen del lécito de la tapa es en color.

La primera parte, la “Introducción”, consta de seis secciones. La reseña biográfica, “Eurípides, autor trágico”, da cuenta, no obstante su brevedad, de las principales fuentes a partir de las cuales se puede fijar una cronología. Se trazan también los principales rasgos de estilo, los cuales serán retomados oportunamente a la hora de discutir sobre la autoría de la obra.

Sigue un conciso “Análisis de la obra”. Macía Aparicio califica a *Reso* como una tragedia basada más en la acción que en otra cosa, lo que disculpa las pequeñas inconsistencias o precipitaciones que se le puedan señalar. El análisis que promete el subtítulo consiste, al menos en este apartado, en el detalle de la estructura y una presentación de los personajes a medida que se van relatando los hechos representados.

Luego analiza la “Distribución de papeles entre los actores”. Presenta la discusión en la crítica sobre si tres serían suficientes para la representación. Macía Aparicio cree que sí y además propone una distribución concreta de personajes, conjeturando una cierta especialización para cada actor y especulando sobre sus posibilidades de lucimiento.

El apartado sobre métrica no analiza las partes líricas (estrofas y antístrofas de coro, *kommoi* entre coro y actores y monodia de la Musa) ya que, como advierte, éstas requieren un análisis propio para cada caso, por lo particular de cada estructura. Los “Esquemas métricos más usados” a los que dedica especial atención son tres: los dímetros anapésticos, los trímetros yámbicos y en menor medida, los tetrametros trocaicos. Describe los distintos *kola*, puentes y cesuras

posibles y comenta sus variantes y frecuencia.

“Esta edición” resume cuáles son los manuscritos sobrevivientes de las tragedias de Eurípides, y anuncia la opción fundamental (en lo que respecta al texto) de este libro: la elección de la versión oxoniense de Diggle, extraída del TLG (Thesaurus Linguae Graecae). Presenta las traducciones consultadas y los criterios generales para su propia edición. Aclara también el uso de las diferentes tipografías con las que busca distinguir en el español las secciones líricas de las recitaciones.

En la “Bibliografía”, completa y actualizada, encontramos las referencias de todas las citas críticas de este libro.

La segunda parte del volumen es la que contiene propiamente la edición del *Reso*, bilingüe y anotada. Comienza con los tres argumentos: dos anónimos (otras ediciones lo presentan reunido como uno solo) y uno de Aristófanes de Bizancio.

La tipografía es clara y cuidada. El texto griego, en las páginas pares, es que que carga con la numeración de las notas, las cuales se extienden al pie de todas las páginas. El texto español, en las páginas impares, presenta los diferentes tipos de letras anunciados en la Introducción.

Las notas son muy abundantes y heterogéneas. Las hay que dan cuenta de variantes textuales, como en un aparato crítico. Son pocas, porque la mayoría de las opciones corresponden a las de la versión oxoniense. También hay notas lingüísticas: de sintaxis, vocabulario dialectal o de uso particular, morfología más o menos inusual; en la mayoría de los casos se ofrecen las soluciones y en otros se presenta la cuestión abierta. Otras notas versan sobre cuestiones métricas, de análisis estilístico y estructural. Finalmente, se encuentran referencias mitológicas y de relaciones con el texto homérico. Este nutrido sistema de notas no solo ilustra la lectura, a modo de un comentario, sino que también sirve de firme sostén a las opciones de la traducción.

La tercera parte del libro, llamada “Comentario”, consta de dos apartados.

El primero versa sobre la principal controversia en torno a esta obra: “Sobre la autenticidad”. La primera alusión a las dudas sobre el autor de esta tragedia está en el comienzo del Argumento II: “Algunos sospecharon que este drama es espúreo y que no es de Eurípides, porque muestra más bien el estilo de Sófoles. No obstante, en las Didascalias está inscrito como auténtico ...”(p. 37). En los escolios no consta ninguna alusión al tema, por lo que es también el indicio

antiguo extratextual más relevante al respecto.

El editor pasa revista a la serie de argumentos que se han esgrimido a lo largo del tiempo para probar o refutar la autenticidad de esta obra. En cada caso va demostrando que, en general, cada aspecto estilístico traído a colación termina siendo una potencial prueba para las dos posiciones. Por ejemplo, la resolución por la aparición del deus *ex machina*, calificada por varios como abrupta y excesiva y por lo tanto indigna de Eurípides, cuenta con paralelos en dramas de cuya autoría nadie duda. Concluye finalmente en que los argumentos en ambas posiciones son igualmente subjetivos y que la mayoría de las particularidades de estilo de *Reso* señalarían o bien a un Eurípides juvenil, o bien a un autor anónimo del siglo IV, cuando el gusto popular y por lo tanto el estilo de composición habían evolucionado. Al ser estas opciones mutuamente excluyentes, Macía Aparicio se inclina por la segunda.

El segundo apartado analiza minuciosamente las “Relaciones con la *Dolónía*”, semejanzas y diferencias para concluir que no hay una dependencia directa con Homero, sino que cada autor ha desarrollado la leyenda adaptándola a sus fines. Con referencia al sexo de los caballos de Aquiles también hay una interesante mención a las representaciones iconográficas que existen sobre este mito (algunas de las cuales están reproducidas en este volumen).

Este aporte de Clásicos Linceo es especialmente valioso por varios motivos. En primer lugar porque ofrece una plataforma sólida para encarar con solvencia un estudio sobre la obra. Se ofrece el texto bilingüe y anotado, las principales cuestiones críticas y la bibliografía a la cual recurrir. Aun análisis más infrecuentes para una obra dramática menor, como el reparto de papeles, otros aspectos de la representación o el análisis métrico, están contemplados seriamente. Sería extraño si a partir de esta publicación no se siguieran más investigaciones en español sobre el *Reso*.

Pero el punto más conflictivo e interesante sobre esta tragedia es el debate sobre su autoría. Este conflicto la destaca por sobre sus características intrínsecas. Desde el punto de vista docente (y este libro parece estar concebido primordialmente como material de estudio) es una oportunidad única para ilustrar los procesos que llevan a determinar la autoría de los textos clásicos.

Es una pena que a la hora de confeccionar esta versión no se hayan tenido en cuenta dos de las ediciones más comunes en nuestro país: las de Gredos de 1979 y de 1985, a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Prado y la mejicana de

Porrúa de 1963, a cargo de Ángel María Garibay. No figuran en la bibliografía ni se las menciona. Sería interesante confrontarlas.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

Albert von Albrecht. *Virgilio*. Murcia, Universidad de Murcia, 2012, 474 pp.

Contamos ahora con la versión en español de la obra que Albrecht publicó en 2007 con el título de *Vergil: Bucolica-Georgica-Aeneis*. La traducción al español es de Antonio Mauriz Martínez y ha sido revisada por el autor.

De manera general, se trata de un aporte indispensable para los especialistas, pues supone una visión de conjunto de toda la obra virgiliana y una puesta al día de las contribuciones críticas más importantes.

El prólogo contesta el interrogante de por qué leer a Virgilio hoy en día y, además motiva para seguir adelante con el grueso volumen. El resto de la obra está dividida en ocho partes. La primera ofrece un panorama crítico sobre el autor y su época. Refresca los resultados de investigaciones anteriores y replantea las aporías aún no resueltas, pues la vida de Virgilio sigue siendo un misterio.

La segunda parte trata exclusivamente de las *Bucólicas*, las que examina una por una poniendo sobre relieve los problemas transitados por la crítica. Determina que la polisemia del texto ha sido siempre el detonante de la variedad de interpretaciones. Hace referencia continua a la obra de Teócrito y repara en los elementos epicúreos. Luego se detiene en los aspectos genéricos, en las fuentes, en las influencias, en la técnica literaria y, finalmente, en la estructura. Todos estos aspectos muestran la riqueza de la obra y las numerosas líneas de investigación que ha alimentado. Por último, ofrece un inventario de frases hechas extraídas de la obra y retomadas por otras, lo que constituye un verdadero entramado virgiliano.

La tercera parte se detiene en las *Geórgicas* y sigue el mismo método que en el punto anterior: análisis de cada canto y exposición de los temas estudiados por los especialistas. Insiste el autor en la metapoética virgiliana, pues es de carácter romano, es decir, enfrenta las necesidades reales. También plantea todos los interrogantes que aún no se han contestado y que justificarían investigaciones posteriores. Luego se detiene en el género, en las fuentes, en la técnica literaria, en la lengua y el estilo, en los aportes de la obra a la teoría literaria y en el pensamiento virgiliano. Termina el apartado con el inventario de frases hechas.

La cuarta parte está dedicada a la *Eneida*. Como en los apartados anteriores, se detiene en cada canto y determina todas las posibles interpretaciones. Sigue muy de cerca los poemas homéricos resaltando la originalidad del mantua-

no. Analiza los problemas genéricos entre lo épico y lo trágico, determina las fuentes y los modelos. Analiza especialmente la técnica literaria y el metro y compendia la profusa bibliografía al respecto. Resultan de sumo interés los conceptos de teoría literaria que se desprenden del texto y que el autor subraya. Por último se detiene en el pensamiento de Virgilio, en sus influencias y en su originalidad.

La quinta parte se refiere al *Appendix Vergiliana* para aclarar los textos que son espurios y aquellos pocos que pueden considerarse de Virgilio.

La sexta parte reúne la bibliografía actualizada sobre Virgilio y la séptima muestra la bibliografía en español. Estas dos partes ocupan cien páginas del libro.

La obra supera el prejuicio de super-especialización porque es el resultado de toda una trayectoria intelectual dedicada al tema y nos ofrece un verdadero diccionario que no puede faltar en la biblioteca de los especialistas. Agradecemos tal contribución y, especialmente, su versión española.

Mariana Calderón de Puelles
Universidad Nacional de Cuyo

María Cristina Salatino. *M. T. Cicerón. El orador (a M. Bruto)*. Introd., anotación y revisión general de traducciones M. C. Salatino. Primera traducción: G. Alonso, G. Franino, S. Fazio, L. Ivars y A. Sbordelati. Mendoza, Jagüel Editores, 2013, 281 pp.

La figura y obra del escritor romano encuentran en esta edición bilingüe una mirada que busca anclaje tanto en la Antigüedad como en nuestro presente. El acercamiento de esta obra clásica de la Retórica, escrita originalmente en latín y traducida al español con notas en ambas lenguas, constituye una acertada alternativa a la hora de abordar estudios clásicos vinculados con la oratoria y el discurso.

La traducción, hecha por profesoras especializadas en Lenguas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, ha sido minuciosamente examinada por la profesora María Cristina Salatino, quien además introduce y anota esta edición. La obra cuenta con importantes fuentes, tanto en latín como en español. Por una parte, para la edición latina se siguió la edición inglesa de Wilkins (Oxford, 1903) y De Marchi-Stampini. Mientras que para la edición en español se tomaron como referentes las ediciones de A. Tovar y A. Bujaldón (Barcelona, 1967) y E. Sánchez Salor (Alianza, 2001).

El volumen se abre con una introducción exhaustiva, en la que se ponen en actualidad las ideas ciceronianas a lo largo de varios apartados. En cada uno de ellos no solo se alude a lo que Cicerón traza en su *Orator* sino que además demuestra la vigencia del tratado ciceroniano en cuanto a su relación con las modernas ciencias del lenguaje. En un ordenado análisis, el estudio destaca tal relación y a partir de ella desarrolla numerosos aspectos centrales: persuasión e interdisciplinariedad, vínculo de la formulación ciceroniana con el modelo comunicacional de R. Jakobson, importancia del uso del humor como modo de ganar la atención del auditorio, etc. Es de destacar en la introducción a la que hacemos referencia el apartado dedicado a la publicidad y la propaganda; allí convincentemente C. Salatino demuestra que el discurso epidíctico tal como es descrito por Cicerón en cuanto a su objeto de sorprender al auditorio prefigura los enunciados teóricos que hoy explican los procedimientos y recursos de los aparatos publicitario y propagandístico.

En suma, la lectura que C. Salatino hace del tratado clásico corrobora la importancia que cobran los conceptos ciceronianos a la luz de principios y

nociones de la Nueva Retórica.

A la pormenorizada introducción le sigue el texto ciceroniano completo en latín y en español. La edición latina ha sido tomada de la selección de manuscritos presentada por la edición de J. E. Sandys (1885) y A. S. Wilkins (1903). Por otra parte, la traducción al español a cargo de un grupo de profesoras integrantes del Instituto de Lenguas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Griselda Alonso, Gabriela Franino, Sandra Fazio, Lorena Ivars y Andrea Sbordelati, resulta leal al texto original y mantiene en toda su extensión la unidad de sentido, hecho que pone de relieve el rigor del trabajo compartido por las traductoras.

La edición abre una doble vertiente de notas dedicadas a indagar sobre el contexto histórico, a precisar términos o a incluir traducciones que hacen los comentaristas tomados como fuente. Como la traducción está orientada a estudiantes universitarios, se ha buscado un mayor grado de literalidad que vuelva perceptible las construcciones y el estilo ciceronianos. Se completa la edición con un *index nominum* que facilita la búsqueda en el texto de nombres de personas y lugares.

En el *Orator*, Cicerón intenta dar respuesta al interrogante que le plantea Marco Bruto, el brillante orador e intelectual amigo partícipe de la famosa conjuración contra Julio César, acerca de cómo debe ser el orador perfecto. Así, a modo de contestación, Cicerón emprende un camino en el que le importa más dar respuesta a Bruto, que hacerlo en forma óptima. El autor resuelve el interrogante con un concepto que puede considerarse abarcador y unificador de la obra: el *decorum*. Según este principio, no puede existir un orador perfecto sino de modo ideal, pero este ideal debe orientar al buen orador, aquel que para elaborar su argumentación tenga en cuenta el tema, el lugar, el modo y el público a quien estará dirigido su discurso.

Escrito en el 46 a.C., *El orador* es una de las últimas obras sobre Retórica de Cicerón, quizá el más grande de los oradores romanos y creador de un estilo retórico que pasó a ser modelo para el mundo occidental durante varios siglos. La obra conforma, junto con el *De oratore* y el *Brutus* una trilogía acerca de la elocuencia y el arte del habla y la escritura. Pero es en *El orador* en donde Cicerón pone de relieve con mayor agudeza sus ideas sobre la disciplina retórica.

Cabría, con respecto a la presente edición, la observación de la necesidad de definir en la Introducción qué concepto de ‘discurso’ se utiliza, pues por

momentos con este término se refiere el lenguaje oral y en otras situaciones parece aludirse también al lenguaje escrito y sus condiciones contextuales. No obstante la nueva traducción, bien estructurada y enriquecida por los aportes de quienes trabajaron en ella, propone nuevas líneas de investigación y pone de manifiesto la vigencia de los modelos clásicos.

Valeria Aguilera
Universidad Nacional de Cuyo

Carlos García Gual. *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas.* Madrid: FCE, 2009, 157pp.

En su libro *Encuentros heroicos*, García Gual presenta ciertas escenas de la literatura griega sugestivas por sus contenidos y formas, que le parecen convenientes volver a analizar desde distintos puntos de vista y profundizar en ellas por medio de la relectura y el comentario. Expresa esta intención en el Prólogo, que resulta ser una reflexión acerca de lo que motiva leer a los clásicos y su escasa consideración en los programas educativos universitarios.

García Gual, dueño de un estilo claro y sencillo, destina este libro a lectores ocasionales y/o experimentados en la lectura de los clásicos para facilitar la comprensión de dichas escenas y personajes por medio de una relectura y comentario personal, alimentado por los inestimables aportes de los estudiosos.

Su objetivo principal es invitar al lector a releer y comentar dichas escenas de incuestionable valor dramático sobre temas humanos de interés universal, dialogar con el texto como si se tratara de un encuentro o una cita en la que se comparte el placer que aún despiertan esos acontecimientos, hacer una lectura minuciosa, detenida en los detalles, leer con una mirada crítica para rescatar lo esencial, apreciar lo que el vocabulario antiguo intenta expresar aún, estimar el sistema de valores y la carga semántica de las expresiones léxicas y sus matices de expresión. Estimula a leer con el auxilio de los estudios y comentarios modernos que favorecen la interpretación del texto según su contexto para una comprensión integral del mismo.

Integran este libro seis escenas inolvidables para el autor, las cuales comienzan, a excepción de la cuarta, con epígrafes de obras de autores reconocidos. En cada acotación, se alternan fragmentos de las escenas escogidas y su correspondiente comentario. Los encuentros se denominan heroicos pues en todos se destaca la figura del personaje central o héroe, que no siempre es el guerrero épico.

En la primera escena, “Príamo y Aquiles”, García Gual se centra en el encuentro final y emotivo del canto XXIV entre Príamo, el anciano padre que reclama el cadáver de su hijo Héctor para brindarle los honores fúnebres, y Aquiles, que se ufana de haber dado muerte al jefe troyano. Reflexiona acerca de cómo podría haber sido el final de *Ilíada* si se hubiera considerado solo el conflicto bélico, en detrimento del lado humano de los personajes. Enfatiza justamente el humanismo que ofrece la reconciliación final de los personajes,

el triunfo de la compasión y no de la venganza, el ver al adversario como un ser humano.

Analiza a fondo los ecos y paralelismos entre diferentes cantos - entre otros, el canto I y el XXIV-, busca puntos comunes, descubre y establece relaciones en el tejido del texto, analiza contrastes con pasajes anteriores del poema para recalcar, por ejemplo, el costado humano de Aquiles o el encuentro de tres personajes femeninos, Andrómaca, Helena y Hécuba. Analiza procedimientos que preanuncian lo que va a ocurrir a semejanza del teatro trágico. Atiende a los matices, la tensión psicológica, gestos y actitudes de los personajes.

Repara en frases repetidas en situaciones similares pero con reacciones distintas, y en la dicción formularia. Sugiere nuevos matices expresivos de palabras como μέγας en referencia a Príamo, el uso del epíteto ‘divino’ referido a Héctor, así como el verbo θαυμάζειν y reflexiona sobre las actitudes que asumen los personajes frente a los hechos.

En la segunda escena, “La hospitalidad de Eumeo. El porquerizo y el falso mendigo”, García Gual describe el encuentro de ambos personajes que se establece cuando Ulises, de regreso a Itaca después de una larga ausencia de veinte años y en la apariencia de un falso mendigo, se reúne con Eumeo, que oficiará de ayudante para que el héroe lleve a cabo su propósito de venganza.

El autor concede especial atención a las expresiones lingüísticas análogas que utilizan distintos personajes, en diferentes situaciones y en consecuencia, el resultado de las mismas. Examina los contrastes y los efectos irónicos en los discursos del héroe, que ya son engañosos o veraces según la situación. Se detiene en los diálogos entre Ulises disfrazado y su porquerizo fiel, para dar cuenta de la ironía de la situación, la falsa biografía del héroe y el consecuente juego de contrastes entre la incredulidad y la credulidad de Eumeo.

Analiza el uso de la segunda persona como modo de mostrar el destino del hombre sufriente y el empleo del adjetivo ‘divino’ y su función en el poema. Se comparan los espacios físicos entre el palacio de los feacios y la humilde cabaña del porquerizo y las condiciones que cada uno ofrece. Asimismo, reflexiona acerca de la introducción de los siervos -como Euriclea, Eumeo-, la riqueza que aportan estos seres en función de la obra, y considera que como personajes han sido descuidados o escasamente trabajados por la crítica.

En el tercer encuentro, “El amor inútil de Tecmesa”, es un comentario de la tragedia Ajax, de Sófocles. García Gual destaca esta obra por su final, que no

concluye con la muerte del protagonista, sino que la representación continúa más allá del suicidio y del cadáver tendido sobre el escenario, un espectáculo que el griego no estaba acostumbrado a ver.

Luego de hacer un repaso por el argumento de la tragedia, en que se subraya la decisión final del héroe de darse muerte por mano propia, García Gual, releendo los monólogos del héroe, percibe variaciones sobre el tema del suicidio y analiza el contraste de caracteres entre el héroe y Tecmesa, su esposa cautiva, una figura menor, desdibujada, como las mujeres en general, en una sociedad guerrera y varonil. El autor busca otorgar al personaje femenino la importancia negada por los estudiosos, pues considera que sin ella la tragedia sería diferente. Se detiene en el juego de contrastes, en las reacciones sobre lo que debe hacerse y en la conducta de un Áyax inflexible y una Tecmesa maternal.

Gusta el autor de comparar y establecer relaciones entre textos, así relaciona la actitud entre estos esposos con el talante de Héctor y Andrómaca, en el momento de su despedida, en el canto VI de *Ilíada*, en donde se perciben semejanzas y diferencias entre ambas escenas. Igualmente compara y contrasta el carácter de Áyax con Ulises, y analiza términos específicos como ἀμαρτία, ὕβρις, σωφροσύνη.

Le parece natural ahondar en la psicología de los personajes y descubrir contrastes, como el carácter rígido de Áyax, antemural de los aqueos, que difiere de una Tecmesa sensible que lleva todas las de perder, pues aunque mujer fiel, deberá sufrir, después de la muerte del héroe, un destino desdichado lejos de la crianza de su hijo, en soledad, y a manos de desconocidos.

“Una cita de amor y ambiguas promesas” es el comentario de un fragmento de la obra *Argonáuticas III*, de Apolonio de Rodas. El encuentro se produce entre dos jóvenes amantes, Medea y Jasón, en el momento en que la joven, entre dudas y remordimientos, proporciona los ungüentos mágicos y sus consejos para que el héroe supere las terribles pruebas a que debe enfrentarse para obtener el Vello de Oro. Apolonio incorpora al relato alusiones a otros personajes míticos, como Ariadna y Teseo, y allí se detiene García Gual para ahondar, a través del diálogo de los personajes, en la psicología de los protagonistas y establecer paralelismos con la historia de Medea y el juego de seducción de Jasón.

Para García Gual, la originalidad de Apolonio de Rodas -poeta helenístico culto, anterior a Virgilio y a los poetas elegíacos- estriba en haber ubicado en el centro de su relato épico un episodio sentimental y apasionado. El comentarista

ta destaca la descripción de las inquietudes y soliloquios de los amantes como una de las más logradas de la poesía amorosa. Resalta, además, el hecho de que los lectores conocen el mito narrado en la Medea de Eurípides y, por esta causa, saben de antemano el final trágico de esta historia, aspecto desconocido por la propia Medea de Apolonio, quien por ser una mujer bárbara e ignorante de la mitología griega, no puede ver su propio destino en la figura desdichada de Ariadna, abandonada finalmente por Teseo.

La quinta escena difiere del resto de los encuentros heroicos por su género literario y por lo mismo, tal vez, pertenezca a una obra menos conocida para un lector ocasional. “Encuentro espectacular en Babilonia” es el comentario al reencuentro de una joven pareja viajera en la corte del rey persa Artajerjes II. La escena está ubicada en el comienzo del libro V de la primera novela griega conservada, *Quéreas y Calírroe*, escrita por Caritón de Afrodisias en el siglo I.

Se trata de una narración que no relata ningún mito tradicional, sino una ficción inventada, en prosa, dividida en ocho libros -o capítulos-, con tema amoroso y sentimental, lo que llamaríamos una novela de aventuras. Ciertos capítulos de la novela comienzan con una recapitulación de los libros anteriores, al modo folletinesco. García Gual, si bien se detiene en el libro V, presenta un resumen de los libros restantes y el final de la historia de amor.

En la novela aparecen resabios de Homero. A Caritón, su autor, le complace citar breves textos homéricos en su obra. Las novelas modernas tendrían su modelo más clásico y original en la Odisea, por la presencia de elementos que se reiteran: número de peripecias, presencia de los dioses, amplitud de espacios geográficos en los que peregrinan los personajes. Por esto resulta muy valiosa la caracterización de la novela griega que, a modo de cierre, García Gual incorpora al final de este capítulo. Analiza y compara cómo tales rasgos son tratados por Caritón y otros autores del género, como Longo de Lesbos, Jenofonte de Éfeso, Aquiles Tacio y Heliodoro.

La última escena se denomina “Alejandro y los árboles proféticos del Sol y la Luna”. Se trata de un episodio fabulado por un autor desconocido, en el siglo III, que se agregó al relato de Vida y hazañas de Alejandro, del Pseudo Clístenes, una biografía que no busca dejar un testimonio histórico, sino incorporar elementos maravillosos, novelescos de un héroe (por ejemplo, que Alejandro no es hijo del rey Filipo de Macedonia, sino de un mago). García Gual hace un recorrido por el argumento de la biografía y se detiene en la escena en que los

árboles parlantes del Sol y la Luna profetizan cómo, cuándo y dónde Alejandro morirá.

Existen distintas variantes de los manuscritos de esta biografía fabulosa, versiones realizadas ex profeso por los copistas, en consonancia con el carácter fabulístico de la biografía y con los receptores de esta literatura, lectores ávidos de cuentos de magia y aventuras. Nuestro comentarista analiza dos versiones medievales de la misma escena: la primera es una evocación del poeta persa Firdusi en su gran poema *Schahnamé* (El libro de los reyes); la segunda es la versión novelesca de *Le Roman d'Alexandre*, de Alexandre de París.

El libro termina con un epílogo, donde el autor hace un recorrido por la literatura posterior que pretende ser una actualización del relato épico. Existen muchas adaptaciones de dramas griegos en el teatro moderno, sin embargo la mayoría no contempla el plano divino. También la novela, el género más tardío de la tradición helénica, prescinde de los mitos tradicionales. El autor denuncia que tal ausencia ya se observa en la misma Poética, donde Aristóteles no repara en el valor religioso de la literatura, con el relato de los mitos y la presencia de héroes y dioses.

García Gual critica esa ausencia de los dioses en las recreaciones modernas y advierte que la lectura de dichas obras con desconocimiento del plano divino resulta ser una lectura distorsionada, desprovista de su verdadero sentido y, por lo tanto, dificulta la comprensión cabal del mundo antiguo.

La lectura de este libro puede contribuir a enriquecer nuestra mirada de los clásicos y adherir al pensamiento de Schopenhauer, para quien los clásicos son una “literatura permanente”.

Adriana Claudia Poquet
Universidad Nacional de Cuyo

IN MEMORIAM

IN MEMORIAM

Aurelio Ramón Bujaldón

El 23 de julio nos dejó Aurelio Ramón Bujaldón, Profesor Consulto y uno de nuestros maestros más conspicuos.

Nació en San Rafael, Mendoza, el 16 de junio de 1920. Cursó sus estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la recién creada Universidad Nacional de Cuyo donde su organizador y primer rector, el Dr. Edmundo Correas, había reunido a grandes maestros, tarea ingente continuada por el Dr. Ireneo Fernando Cruz.

En 1941 fue precisamente por recomendación del Dr. Correas que al entonces alumno Aurelio R. Bujaldón, distinguido en el curso de Latín II dictado por el profesor Lugaresi, le fue ofrecida una ayudantía en el Instituto de Lingüística dirigido por Joan Corominas. Con él nuestro futuro profesor colaboró en la elaboración del *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*.

Su inclinación por los estudios clásicos lo impulsó a participar en la creación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas en 1942. Luego fue Profesor Titular efectivo en la cátedra de Lengua y Cultura Latina II desde 1954 a 1994. Durante ese largo y fructífero periodo se desempeñó como Director del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas; fue también Consejero Directivo y Consejero Superior. Realizó estudios de especialización en Salamanca junto a Antonio Tovar, en Freiburg (Alemania) con Karl Büchner y en Viena, sobre manuscritos de Propertio. Organizó y presidió el Primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos que se llevó a cabo en Mendoza en 1970 y colaboró en la conformación de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Como investigador le debemos la edición de *Contra Verres y Los suplicios* de Cicerón en 1957, así como de *El Orador* de Cicerón en 1968, entre otros trabajos. Su compromiso con la docencia lo impulsó también a la investigación referida a la enseñanza de la lengua latina y a su difusión a través de varias publicaciones.

La Universidad Nacional de Cuyo reconoció su méritos y como culminación de su carrera profesional lo nombró Profesor Consulto.

Los que fuimos sus alumnos recordamos su claridad, precisión y meticulosidad en el abordaje de los textos latinos, su exigencia pero también su amabilidad y paciencia a la hora de las consultas, a menudo numerosas. Era un estudioso incansable, pero también una persona preocupada por la corrección

y el estricto cumplimiento de los procedimientos administrativos y académicos como cuando se debían cubrir cargos vacantes, siempre por concurso, aun en el caso de suplencias por periodos breves.

‘Homo sum, humani nihil a me alienum puto’. La frase de Terencio se arraigó profundamente en su espíritu que no sólo se sentía atraído por la actividad académica y el estudio de los textos latinos transmisores de los más diversos aspectos de la vida romana antigua, sino también por la vida contemporánea en todas sus manifestaciones y especialmente por la de su recordado San Rafael de los años mozos. El cultivo de la música popular, especialmente el tango que interpretaba con el bandoneón, le permitió participar de los casamientos rurales y de la actividad estudiantil de la ciudad. Las anécdotas de esa época eran verdaderas historias de vida con fuertes marcas autobiográficas que a modo de abanico temático incluían la incansable y productiva actividad de su padre junto a Alberto Herrero, uno de los pioneros importantes de ese departamento, y el protagonismo de los hacedores de la cultura departamental, como el poeta Alfredo R. Bufano, inspirador de su vocación por las letras.

En síntesis podemos afirmar que este académico expresión de la antigua ‘gravitas’, era también un conversador ameno, intérprete de música popular, que disfrutaba de la vida cotidiana y dejaba vislumbrar pudorosamente un profundo amor y orgullo por su esposa, sus hijos y sus nietos.

Liliana Sardi de Estrella

Quare mors inmatura vagatur?

Es bien sabido que las preguntas de los clásicos aceptan diferentes respuestas en diferentes momentos y lugares. Cada uno de nosotros las responde, de hecho, de diferente manera a lo largo de su vida. Lucrecio se hacía la pregunta de por qué la muerte puede llegar antes de tiempo en un contexto crucial para él, en el pasaje donde discute la imperfección del mundo: *quare mors inmatura vagatur?* (*De rerum natura* V, 221) ¿Qué sentido puede tener una muerte prematura? Si no se cree en una voluntad superior y relativamente caprichosa como eran los dioses de su tiempo, ¿cómo adjudicar a la Naturaleza (con mayúsculas) y a la Razón (con mayúsculas también), las dos fuerzas rectoras en las que creía Lucrecio, algo absurdo, inútil y doloroso como lo es la muerte temprana? Si Lucrecio viviera hoy, sería un poeta con gran afición a la ciencia o un científico con gran afición a la poesía, y daría lo mismo excepto tal vez porque en un caso u otro elegiría un tipo de discurso diferente para comunicarse. Sabría hoy, de cualquier manera, que la Naturaleza se equivoca. Simple y llanamente se equivoca, un privilegio que no pueden darse los dioses antiguos ni modernos. Hace ya una década sabemos que el código genético está formado por “frases” con sentido y segmentos incoherentes, balbuceos sin ningún contenido, mezclados. En nuestra propia fábrica, en nuestro entramado más profundo, hay retahilas estúpidas que no tienen ninguna función. La Naturaleza, comienzan a crear los físicos actuales, no es un edificio perfecto en el que cada pieza sostiene a las demás: tan fuerte como esa gran fuerza que mantiene unidas a las cosas es otra fuerza sin sentido, el caos. Es gracioso que le hayan puesto un nombre tan hesiódico, pero es al fin y al cabo anecdótico. La idea es la misma que ya bordeaba Lucrecio: tanto a un nivel elevado como a ras de suelo, hay errores en la construcción del mundo. Hoy en día, Lucrecio, este poeta-científico o científico-poeta, se podría dar, pues, una respuesta: la muerte prematura vaga entre nosotros porque forma parte de la estupidez de la naturaleza, es un error como lo es el sufrimiento; es improductiva, es una tontería en la que la fuerza regente de las cosas (que es como debería traducirse la *rerum natura*) demuestra su triste capacidad de equivocarse.

La muerte prematura de Mauricio Fernandez Nuin es un error de la Naturaleza, uno de esos segmentos balbucientes sin sentido. No tiene sentido ni hay que buscárselo. Pero las “frases” adyacentes sí lo tuvieron, y muy a nuestro

pesar, o quizá para nuestro consuelo, deben seguir teniéndolo. Mauricio era un joven vital y con sentido, con madurez y con talento. A su llegada a Salamanca contaba con una muy buena formación literaria, y con una formación lingüística más escasa, no acorde con su experiencia cultural. En unos meses de intensísimo trabajo mejoró notablemente esas capacidades, ayudado por todos los instrumentos que tenía a la mano. Para su trabajo de fin de máster le sugerí varias opciones, y él de inmediato eligió el que le podía ayudar a mejorar sus capacidades filológicas y también el más exigente: el comentario de un texto literario. Le ofrecí, además, un texto muy poco conocido y del que no había tan siquiera una traducción española, los poemas líricos de Mesomedes. En un par de meses, Mauricio se había hecho una idea de la literatura griega de la época de los Antoninos y se había dado a la tarea de traducir los textos de Mesomedes. Luego comenzó a traer a mi despacho, siguiendo un calendario estricto, el comentario de los poemas, que implicaba la consulta de una gran cantidad de material literario y lingüístico, y sobre todo, lo que es más interesante en un comentario, una serie de cuestiones de *realia* de todo tipo, desde cómo funcionaba un reloj de sol hasta cómo se fabricaba el vidrio o cómo se representaban las aves en los mosaicos o cómo se pescaban las esponjas. Y por supuesto la métrica, la lengua, el estilo de los poemas, los problemas de transmisión del texto, cuestiones en las que Mauricio comenzó a dialogar críticamente con los filólogos que se habían ocupado de ellos, desde Wilamowitz hasta Whitmarsh. Los poemas conservados de Mesomedes son un reto para cualquier filólogo, al punto de que no hay, a fecha de hoy, un comentario completo de este autor. Lo habrá en el futuro, si alguno de mis estudiantes completa el trabajo de Mauricio, dándole, por supuesto, el crédito correspondiente. Es algo que sin duda a Mauricio le gustaría, porque para su tesis doctoral ya estábamos mucho más lejos, planeando una edición y comentario de una selección de textos líricos postclásicos mucho más extensa, que incluyera textos en papiro e inscripciones descubiertos más recientemente. Habíamos discutido el proyecto varias veces y teníamos planeadas incluso las estancias de investigación necesarias para llevarlo a cabo. Mauricio se emocionaba ante la perspectiva de trabajar con Gianfranco Agosti o Markus Asper.

¿Los proyectos que no se cumplen forman parte de las frases coherentes y organizadas de la Naturaleza o de las frases absurdas e ininteligibles? Quiero pensar que forman parte de los segmentos con sentido. En lo que me tocó

conocer a Mauricio puedo decir que su vida formaba parte sin duda del sentido de la Naturaleza y que la entereza, valor y buen humor mostrado ante la enfermedad que le tocó me parecieron admirables. Tengo muy claro que los buenos alumnos superan a sus maestros muy rápidamente, tanto en la escuela como fuera de ella. Esto no le gusta a muchos maestros, que quisieran absurdamente seguir en un “encima” profesional y personal. Pero la vida no funciona así. Mauricio me mostró una y otra vez en la extensa correspondencia que mantuvimos tras su vuelta a Mendoza que la perseverancia y el esfuerzo, la fidelidad a los planes establecidos y el buen humor te mantienen vivo lo más que se puede. Su último mensaje no me dejaba siquiera entrever que no volveríamos a escribirnos. Porque la filología y la vida son ambas hijas de la elegancia, y Mauricio, no lo he dicho aún, pero es muy importante, era intelectual y personalmente elegante. Una inteligencia elegante la suya, truncada por un error burdo del que no era responsable. Es que la Naturaleza a veces es poco elegante, diría tal vez Lucrecio, poco refinada, sobre todo en sus balbucesos.

Mauricio dejó avanzado un trabajo importante y, no hay que olvidarlo, concluyó una parte de él. Sólo alcanzó a publicar un artículo procedente de su trabajo de Máster, pero al menos el sinsentido esperó hasta que lo terminara, ya cuando no se sentía nada bien. Me consta el trabajo que le llevó terminar ese artículo para esta Revista de Estudios Clásicos, que era como su segunda casa, y me consta también que ni él ni yo sugerimos en ningún momento aligerar ese trabajo en vista de su situación, como tampoco consideramos en ningún momento apresurar la preparación del libro que pudo haber salido de su trabajo de fin de Máster si se le hubieran añadido el resto de los textos de Mesomedes. No le gustaban los atajos. Me alegro de que haya concluido al menos ese trabajo y de lo mucho que disfrutó con él.

Aprendí mucho de Mauricio y creo que lo sigo haciendo.

Luis Arturo Guichard
Universidad de Salamanca

IN MEMORIAM

Mauricio Fernandez Nuin

El Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas rinde homenaje a la memoria de su ex-profesor, compañero y amigo Mauricio Fernandez Nuin, fallecido el 29 de enero de 2014.

Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo como Profesor de Grado Universitario en Lengua y Literatura en el año 2008, obtuvo dos años después el título de “Magister en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia” en la Universidad de Salamanca.

Desde el año 2007 formó parte del Instituto como becario para el desarrollo del Proyecto de creación del sitio web de la institución y para la formación de recursos humanos en el área de Nuevas Tecnologías durante el año 2008.

Se desempeñó como Secretario del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Ayudante de Investigación de primera categoría, Asistente de Redacción de la *Revista de Estudios Clásicos* y Secretario del *Primer Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica* (Mendoza, 2011).

Fuera del ámbito del Instituto colaboró en la Facultad como Tutor disciplinar del Proyecto de Detección, Apoyo y Seguimiento de Alumnos en su Rendimiento Académico (DAySARA II) durante el período 2011-2012.

Desde el 2012 comenzó su desempeño como docente en las cátedras *Lengua y Cultura Griega II* y *Lengua y Literatura Griega III* de la Facultad de Filosofía y Letras. Estricto y exigente consigo mismo, en sus clases no sólo transmitía conocimientos, sino que contagiaba el entusiasmo por el griego y la necesidad de una forma rigurosa de estudio que daba una disciplina mental útil para abordar otras materias. Por ello cada año era convocado en los cursos preuniversitarios para alentar a los alumnos que iniciaban la carrera de Letras a que se atrevieran a incursionar en el mundo de los clásicos. Su simpatía y entusiasmo definió a muchos de ellos para seguir esta orientación.

Organizó y dictó diferentes cursos referidos al uso de Nuevas Tecnologías en Lenguas Clásicas y colaboró también en el curso “Grecia y Roma van al cine. La proyección de los clásicos en el cine contemporáneo” destinado a toda clase de público, con el ánimo de difundir la vigencia de la Antigüedad Clásica en nuestra cultura.

Disciplinado y de espíritu inquieto, participó activamente en toda clase de

de emprendimientos que surgieran del Instituto y nos dejó su impronta organizadora y clarificadora. Entusiasta, incansable, hallaba solución a cualquier dificultad que se presentara y a pesar de su breve paso por el Instituto, su presencia se hizo indispensable.

Publicó en la *Revista de Estudios Clásicos* reseñas (*Oráculos Griegos*, de David Hernández de la Fuente y *Dic Mihi, Musa, Virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire* de Francisco Cortés Gabaudán y Julián Víctor Méndez Dosuna) y el artículo “Acerca del poema *A la fabricación del vidrio* (XII Heitsch) atribuido a Mesomedes”.

Fue integrante del Proyecto de Investigación *Antología gnómica de la literatura griega*, dirigido por la Dra. Estela Guevara de Álvarez durante los períodos 2009-2011 y 2011-2013 respectivamente, y participó como coautor en la publicación de ambos proyectos.

Hasta último momento trabajó en el diseño de un proyecto que acercaría el latín y el griego a cualquier usuario de Internet interesado en estas lenguas y sus culturas. Su sueño era proveer al Instituto de elementos tecnológicos actualizados y difundir en diferentes medios la importancia del conocimiento de estas culturas. Recientemente la Universidad había aprobado su desempeño como codirector de dicho proyecto para el periodo 2013-2015.

Motivado por su sensibilidad artística y dotado de una hermosa voz, integró el Coro Universitario de Mendoza. Con él participó en el Concurso Internacional “Béla Bartók International Choir Competition” que tuvo lugar en Debrecen, Hungría, en julio de 2008, y en mayo del año siguiente el coro obtuvo el XX Gran Premio Europeo de Canto Coral en la ciudad de Tours, Francia.

Durante el año que vivió en Salamanca para realizar sus estudios de posgrado, creó lazos no solo con sus compañeros, sino también con los profesores. Cada día su familia recibe misivas de condolencias de diferentes países de Europa y también de nuestro país. Una de ellas, proveniente de Alemania, nos describe con exactitud y brevedad lo que significó Mauricio para aquellos que lo conocieron: “. . . solo queremos decirle a través de esta tarjetita que del otro lado del océano hay dos corazones que lloran al unísono con los de ustedes; pero que con esas mismas lágrimas no se cansan de dar gracias por el privilegio y el orgullo que nos significa haber tenido la amistad de Mauri: un tipo profundamente reflexivo, radical, incorformista, que vivió con pasión el compromiso de la amistad hacia quienes lo rodeamos, pero sobre todo el compromiso con

su propia autenticidad frente a la vida y a los mandatos sociales. Un corajudo; un compañero que supo acompañar, compartir y ser artífice de algunos de los años más felices de nuestras vidas” (Adrián Beling y Cristina Alé).

Todos los miembros del Instituto lo conocimos como alumno, como colega, como amigo. No era persona que pudiera pasar inadvertida. Tan solo su sonrisa ya dejaba una marca imborrable en el alma y no interesaba el porqué, ahora entendemos el para qué. Tal vez con el tiempo podamos conservar serenamente su memoria en un pacto con la vida sin su presencia.

Mauricio formaba parte de esa clase de gente cuya función era pasar brevemente por esta vida, pero para dejarnos una luz esperanzadora. Maurice Maeterlinck en *La inteligencia de las flores* -último libro que compró Mauricio- nos dice sobre estas personas: “Sus miradas eran ya menos móviles que las nuestras, y cuando se apoyaban, por casualidad, en nuestras agitaciones, éstas se calmaban sin razón y un silencio incomprensible se extendía un momento. Nosotros nos volvíamos: ellos nos observaban y reían seriamente”.

María Cristina Silventi

NOTICIAS

II COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA Y I CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA

Con el título “Los códigos persuasivos: historia y presente” se llevó cabo del 21 al 23 de marzo de 2013 en la ciudad de Mendoza el II COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA y I CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA. El evento tuvo como sede la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y fue organizado por la Asociación Argentina de Retórica y la cátedra de Lengua y Literatura Latina III, de dicha casa de altos estudios. El comité organizador estuvo bajo la dirección de la Dra. Alejandra Vitale (UBA) y la Lic. María Cristina Salatino de Zubiría (UNCuyo). Se contó además con la adhesión del Instituto de Lenguas Clásicas (UNCuyo), el Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (UNCuyo), la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLaPlata), la Facultad de Lenguas (UNCórdoba), la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), la Facultad de Humanidades y Artes (UNRosario), y la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

El propósito principal del Coloquio fue divulgar investigaciones, poner en marcha nuevos proyectos y discutir los presupuestos teóricos y las articulaciones prácticas “que indaguen la variada superficie de este saber tan antiguo como moderno, tan occidental como abierto a otras configuraciones culturales”. Como es sabido, la teoría retórica y el arte del discurso persuasivo atraviesan e informan de modos diferentes los procesos comunicativos contemporáneos. A través de siglos la retórica ha acercado el rico caudal de conceptos que enseñaron a organizar el lenguaje de la elocuencia, de la poesía y de las ciencias en cada época de la historia de Occidente, y se fusiona con las modernas propuestas de análisis del discurso, los estudios sobre argumentación o sobre la práctica persuasiva de las imágenes, ya en la propaganda política o en la persuasión para el consumo. De manera que un campo muy vasto de experiencias retóricas se abre a la investigación de diferentes códigos tanto en el pasado como en el presente. De allí que alrededor de cuatrocientas personas se dieran cita en el Coloquio con el fin de debatir sobre estos temas y los derroteros que los estudios sobre retórica están tomando.

Para representar la pluralidad de aspectos y abordajes que posibilita el estudio de la retórica, las modalidades del encuentro fueron: conferencias plenarias, pa-

neles, mesas temáticas y comisiones de ponencias. La conferencia de apertura estuvo a cargo del Dr. Marc Angenot (McGill University, Canadá), que disertó sobre “La rhétorique comme science historique et sociale”; la Dra. Maria Silvana Celentano (Università Degli Studi G. D’annunzio Chieti Pescara) expuso sobre “L’oratore improvvisa. A proposito di Quintiliano, Institutio oratoria 10, 7”; y la conferencia de cierre estuvo a cargo de la Dra. Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires, Argentina), quien presentó “La enseñanza de la Retórica en la etapa de organización de los Estados nacionales hispanoamericanos: géneros y dispositivos pedagógicos”.

Entre los panelistas contamos con la presencia de reconocidas figuras internacionales como los Dres. Andrés Covarrubias Correa (Pontificia Universidad Católica de Chile), René Agustín de los Santos (DePaul University, Chicago, Estados Unidos), Erik Doxtader (University of South Carolina, Estados Unidos), Camilo Fernández Cozman (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Presidente de la Sociedad Peruana de Retórica), María Cristina Martínez (Universidad del Valle, Colombia, Directora General de la CÁTEDRA UNESCO para la lectura y la escritura en América Latina), Maria Cecília de Miranda N. Cohelo (Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, Presidente de la Sociedad Brasileña de Retórica), Lineide Mosca (Universidad de San Pablo, Brasil, Socia Honoraria de la Sociedad Brasileña de Retórica), Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México, Presidente de la Asociación Mexicana de Retórica), Philippe-Joseph Salazar (University of Cape Town, Sudáfrica, Director del Centro de Estudios Retóricos) y Mónica Zoppi Fontana (Universidad de Campinas, Brasil). Como así también destacados especialistas nacionales, entre los que podemos mencionar: las Dras. Silvia Barei (UNCórdoba), Elena Calderón de Cuervo (UNCuyo), Guiomar Ciapuscio (UBA), Lilliana Cubo de Severino (UNCuyo) María Marta García Negroni (UBA), Nora Múgica (UNRosario), Josefina Nagore (UBA) y los Dres. Juan Nápoli (UNLa Plata) y Gustavo Zonana (UNCuyo).

Se presentaron dieciséis mesas temáticas con los siguientes temas: “El orden de la cultura y las preguntas por lo humano. Retóricas e imaginarios de la vida”, coordinado por la Dra. Silvia Barei (UNCórdoba); “Retórica antigua y moderna”, coordinado por el Dr. Anderson Zalewski Vargas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); “Retórica y humanismo”, Dra. Elaine Sartorelli (Universidad de São Paulo); “Práticas sociais discursivas uma análise retóri-

ca”, Dra. Lineide Salvador Mosca (Universidade de São Paulo); “Metáforas y discurso” coordinado por la Dra. Elena del Carmen Pérez y la Dra. Nelly E. Rueda (UNCórdoba); “Retórica del miedo”, Dra. Ana Lúcia Magalhães (Fatec-Guaratinguetá e grupo ERA (PUC-SP); “Ekphrasis e historia” coordinado por el Dr. Rodolpho Melina (Universidade de São Paulo); “Retórica y ciencias”, Dra. Guiomar Elena Ciapuscio (UBA); “Discurso político: retóricas, conflictos e identidades”, Lic. María Elena Qués (UBA); “Producción textual, opciones gramaticales y la construcción de argumentos”, Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões (ERJ/CNPQ/SELEPROT); “Retórica y ethos”, Prof. Esp. Griselda Fanese (UNComahue); “Presencia de la metáfora en la filosofía”, Dra. Mirtha Rodríguez de Grzona (UNCuyo); “Retórica(s) y frontera(s)”, Dra. Clara Rojas Blanco (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-México), y “Argumentação e análise do discurso”, Dra. Helcira Maria Rodrigues de Lima (Universidade Federal de Minas Gerais).

Para agrupar las ponencias de los participantes, recopilar tendencias y discutir temas comunes, se abrieron diferentes secciones en las cuales se disertó acerca de la historia de la retórica, la retórica de la imagen, la retórica de las ciencias, el rol de la retórica en la interacción verbal, la relación entre la retórica y otras prácticas como la política, el derecho, la educación, la poesía y la filosofía. Asimismo, se debatió sobre la retórica y la propaganda.

Al igual que en edición anterior, el Coloquio cumplió con los objetivos planteados. El resultado de la evaluación realizada al final del mismo reflejó un alto nivel de satisfacción de los asistentes por su organización, la calidad y profesionalismo de los conferencistas, y la diversidad de abordajes en el estudio de esta rama del saber.

Lorena A. Ivars de Dotto
Universidad Nacional de Cuyo

CLASTEIA. II CONGRESO INTERNACIONAL “SOBRE LA PER- VIVENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN EL TEATRO IBE- ROAMERICANO, ESPAÑOL, PORTUGUÉS Y FRANCÉS”.

Entre los días 27 y 30 de agosto de 2013 se realizó el II Congreso Internacional “Sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español, portugués y francés” en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Su organización estuvo a cargo de la Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad de Granada (España) y Universidade de Coimbra (Portugal). Las autoridades que lo presidieron fueron las siguientes: Presidente: el Dr. Aldo Rubén Pricco, Vicepresidente: el Dr. Rómulo Pianacci, Coordinador para España: el Dr. Andrés Pociña Pérez (Universidad de Granada), Coordinadora para Portugal: la Dra María de Fátima Silva (Universidad de Coimbra). La Comisión organizadora estuvo integrada por: Mg. Lorelei Cisneros (UNR), Lic. Marcela Coria (UNR), Lic. Soledad Correa (UNR), Lic. Viviana Diez (UBA), Prof. María Eugenia Martí (UNR) y Prof. Stella Maris Moro (UNR).

Es la segunda oportunidad que se realiza este en la Argentina este evento, que convoca a estudiosos del Mundo Antiguo de procedencia nacional e internacional. En esta ocasión, además, se incorporó expresamente la vigencia de lo clásico en el teatro francés.

Auspiciaron el Congreso numerosas instituciones, asociaciones y centros, tales como el Consejo Municipal de Rosario, el Centro de Estudios Latinos, el Centro de investigaciones teatrales, la Universidad Ejecutora de Postítulos, el Área de Capacitación y Educación Continua, la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, la Asociación Argentina de Teatro Comparado, el Centro de Estudios sobre la Problemática de la Traducción y la Secretaría de Cultura.

El 27 de agosto por la mañana se realizó la ceremonia de apertura con la conferencia inaugural a cargo de la Dra. María de Fátima Silva y, a continuación, alumnos de la facultad interpretaron algunas melodías. Finalmente se cerró el momento inaugural con un vino de honor.

Las mesas de comunicaciones comenzaron durante la tarde del 27 de agosto y se extendieron hasta el 30. Algunas estaban agrupadas temáticamente y otras por los países de procedencia, ya sea de los expositores o de las obras analizadas.

Cada día, al finalizar las sesiones de comunicaciones, se ofrecían distintas

obras de teatro: “Antígona en sintonía”, “Edipo y yo” y “El soldado fanfarrón” dirigidas por los directores Adrián Giampani, Edgardo Dib y Aldo Pricco respectivamente.

A partir del segundo día se dictaron los siguientes cursos: “Presupuestos para un estudio de la pervivencia de los Clásicos” dictado por la Dra. Aurora López López y el Dr. Andrés Pociña Pérez; “Las figuras míticas femeninas en el teatro hispanoamericano y francés” dictado por las Dras. Stéphanie Urdician y Véronique Léonadr-Roques; “Hélio Correia – outras Antígona, Helena e Medeia nos palcos portugueses” dictado por la Dra. María de Fátima Silva y “Siluetas en penumbras y voces de un trágico destino: espiar por el ojo de la cerradura del cine de Arturo Ripstein” dictado por el Prof. Emilio Bellón.

La noche del jueves 29 se realizó la cena de camaradería. Finalmente el viernes por la mañana la Dra. Aurora López López ofreció un recital de música y por la tarde, luego de las últimas mesas de comunicaciones y la conferencia plenaria a cargo de la Prof. María Isabel Barranco, culminó el Congreso con la ceremonia de cierre.

Cabe destacar el clima de camaradería y eficiencia en que se desarrolló cada jornada, la oportunidad de intercambio y actualización y principalmente la hospitalidad atenta que caracterizó a todo el grupo de alumnos y profesores que nos recibieron en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

María Cristina Silventi
Universidad Nacional de Cuyo

Colaboradores del presente volumen

Arturo R. Álvarez Hernández

Es graduado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Profesor Titular Regular en Lengua y Literatura Latinas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde dirige el grupo de investigación *Nova Lectio Antiquitates*. Sus investigaciones se han concentrado especialmente en la poesía romana de la tarda república y del periodo augusteo.

Pablo Federico Arias

Es profesor de Letras por la Universidad Nacional de Cuyo y Magíster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia por la Universidad de Salamanca. Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Cultura Grecolatina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Rosario Cortés Tovar

Es profesora titular de Filología Latina, Acreditada para Catedrática, en la Universidad de Salamanca. Directora del Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo desde abril de 2008. Sus líneas de Investigación son: Historiografía de la Literatura Latina, Sátira, epigrama y fábula. Otras líneas de investigación: Tradición Clásica, Estudios de mujeres y de género.

María Guadalupe Erro

Es Licenciada en Letras Clásicas y Doctora en Letras (UNC). Profesora Asistente en las cátedras de Literatura Clásica Griega y Latina y Lengua y Cultura Latinas I de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Becaria de SeCyT (2009-2011). Coeditora de *Ordia Prima* (Revista de Estudios Clásicos). Miembro de equipo de investigación, proyecto Ubacyt: "Filosofía práctica y psicología en Platón desde un enfoque por *Zonas de Tensión Dialógica (ZTD)*", dirigido por la Dra. Claudia Mársico.

Colaboradores del presente volumen

Márcio Meirelles Gouvêa Júnior

É mestre em Literatura Clássica, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Cultura Clássica, pela Universidade Federal de Coimbra, doutor em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor de lengua e literatura latina na Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ángel López Chala

Es becario FPI del Ministerio de Economía y Competitividad en la Universidad Complutense de Madrid.

Juan Antonio López Férez

Es Doctor en Filología Clásica. Catedrático Emérito de Filología Griega en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid. Sus campos de investigación se centran en: Eurípides, Medicina griega, Léxico griego, Mitos en la literatura griega, Mitos y tradición clásica en la literatura española

Susana González Marín

Es profesora Titular de Universidad en Filología Latina del Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca.

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Normas para la presentación de trabajos

(Actualizada al 22 de abril de 2014)

Temática aceptada para la publicación

La *Revista de Estudios Clásicos* aceptará trabajos y colaboraciones inéditas que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología, filosofía y literatura griega y latina, y su recepción en autores posteriores.

Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: rec@ffyl.uncu.edu.ar

Funcionamiento del sistema de arbitraje

Los trabajos serán evaluados por el Consejo Asesor de la revista, conformado por personalidades reconocidas del ámbito académico de los estudios clásicos. Su aceptación surgirá del arbitraje favorable proveniente de dos evaluaciones (*sistema de doble ciego*), que en todos los casos serán confidenciales y anónimas. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales.

Formato digital de trabajos

Las colaboraciones se presentarán en formato digital con extensión .doc (Word 2003 o superior). Texto en Arial 11, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior. Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo GR Times New Roman o Gentium entre otras). La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas. Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y Glare, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*.

Idiomas aceptados

Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC: español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

Formato del cuerpo del trabajo

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

- 1. Título del trabajo:** en español, en mayúsculas, centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, ésta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.
- 2. Nombre del autor:** debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4: ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA

Marcela Nasta

Universidad Nacional de Buenos Aires
mnasta@uba.edu.ar

- 3. Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract*** de hasta ciento cincuenta (150) palabras y una lista de **palabras clave**, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.
- 4. Palabras aisladas en idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo** deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.
- 5. Las citas en latín y en griego** deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.
- 6. Las citas de autores clásicos** deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

7. Las notas de ampliación de texto se colocan a pie de página, con número arábigo, en cuerpo Arial 10.

8. El número de nota se consigna antes del signo de puntuación.

9. Bibliografía: al final del artículo deberá consignarse la bibliografía (**sólo aquella que se haya citado en el trabajo**), bajo el título **BIBLIOGRAFÍA** (mayúscula, negrita) de la siguiente forma:

a) Libros

Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.
Orbe, J. (Comp.). (1994). *Autobiografía*. Buenos Aires: Corregidor.

b) Capítulos de libros

Classen, C. J. (1989). Satire. The elusive genre. En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1989, pp. 555-560.

c) Artículos

Storni, A. (1975). Regreso en sueños. En Crogliano, M. E. (Comp.). *Antología de la poesía argentina* (pp. 78-80). Buenos Aires: Kapeluz.

d) Publicaciones periódicas

Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de vista*, IV (12). 34-40.

e) Textos y comentarios: se citan por editor o comentador.

Goold, G. P. (ed.). (1977). *Manilius Astronomica*. Cambridge: Loeb.

Mc Gushim, P. (ed.). (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

10. Las citas bibliográficas, tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas, sólo consignarán apellido del autor, año de edición y número de página. Ej.: (Eco, 1965: 30-32).

11. Las citas textuales se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se reprodu-

cen a un espacio, a dos espacios antes y después del cuerpo del trabajo. La omisión del texto de una cita se indicará dentro del texto de la cita entre corchetes mediante tres puntos. Ej. [...].

12. El título de las reseñas (a la izquierda, mayúsculas iniciales, altas y bajas) deberá incluir los siguientes datos:

Nombre y apellido (negrita) del autor/editor de la obra reseñada, título del libro (cursiva), lugar de edición, editorial, año y cantidad de páginas. Si fuera pertinente, se agregará el nombre de la colección y si tiene, ilustraciones. Ej.:

<p>Benjamín García-Hernández. <i>Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière.</i> Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.</p>

13. El nombre del autor de la reseña deberá consignarse al final (negrita, a la derecha) seguido del nombre de la institución a la que pertenece.

14. Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

Consejo de Redacción REC
abril de 2011

Artículos

María Jimena Schere - El orden de aparición de los personajes en los prólogos Aristofánicos y su función argumentativa

Mariana Calderón de Puelles - Literatura latina del jesuita expulso

Guillermo De Santis – Cecilia Ames - Sabinos y *Sabelli* en Eneida de Virgilio. Criterios etnográficos y relación entre Roma y los pueblos itálicos

Adriana Claudia Poquet - Mesura y desmesura en epigramas de la Antología Palatina

María Cristina Silventi - Mesura y desmesura en la figura de Meleagro. La historia del héroe como recurso paradigmático en el Canto IX de la Iliada y el Epinicio V de Baquílides

Pier Angelo Perotti - Vecchiaia e morte in *Mimmermo*. Nota A 1 W,2

Mauricio Fernandez Nuin - Acerca del poema *A la fabricación del vidrio* (XIII Heitsh) atribuido a Mesomedes

Reseñas

Luz Pepe de Suárez (et alii). *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica*.

(Susana Aguirre de Zárate)

Adriana Beatriz Mallol, M.D. - *Juan Casiano y la discreción*. (Mariana Calderón de Puelles)

María Estela Guevara de Alvarez (ed.). *Antología gnómica de la Literatura griega. Homero – Hesíodo*. (Graciela I. Ciccarelli)

Alberto Bernabé - Jorge Pérez de Tudela (eds.). *Seres híbridos en la mitología griega*. (Matías Sebastián Fernandez Robbio)

Luis Arturo Guichard (introducción, traducción, notas y comentario) *Anacreónticas*. (Estela Guevara de Alvarez)

Antonio Lopez Eire - María del Hénar Velazco López. *La mitología griega: lenguaje de dioses y bombres*. (Mauricio Fernandez Nuin)

Juan Antonio González (Introducción, traducción, notas y comentario). *Horacio. Arte Poética*. (Pablo Federico Arias)

Ben Kane. *Aníbal, enemigo de Roma*. (Andrea Verónica Sbordelati)

Noticias

María Guadalupe Barandica - XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. “Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo”

Andrea Verónica Sbordelati - VI Coloquio Internacional Agon: Competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a la Dra. Ana María González de Tobía

Colaboradores del presente volumen

Normas para la presentación de trabajos