

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 39

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

Mendoza, Argentina 2012 - ISSN 0325-3465

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 39

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

INDICADA EN: **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) - **SERIUAM** (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) - **GOOGLE ACADEMICS** - **TOCS-IN** (Tables of Contents of Journals of Interest to Classicists)

Revista de Estudios Clásicos

Directora

Esther Rosenbaum de Driban
(UNCuyo)

Asistente de Edición

Mauricio Fernandez Nuín
(UNCuyo)

Consejo de 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 Zubirla

(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 Férrez

(UNED Madrid)

Luis Arturo Guichard Romero

(Univ. de Salamanca)

Susana Scabuzzo

(Univ. Nac. del Sur)

Aurelio Bujaldón

(UNCuyo)

Dolores Granados de Arena

(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar

(Univ. de Salamanca)

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Directora

Dra. María Estela Guevara de Alvarez

Secretaria

Prof. Esp. María Guadalupe Barandica

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 39

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

Mendoza, Argentina 2012

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, 2012.
n° 39: 21cm

Anual
ISSN 0325 - 3465

B. FFyL (UNCuyo)



Centro Universitario - Parque Gral. San Martín
Casilla de Correo 345
(5500) Mendoza - República Argentina
e-mail: rec@logos.uncu.edu.ar
Sitio web: rec.ilicuncuyo.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 2012

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 39 - 2012

| Artículos | pág. |
|---|------|
| Susana Aguirre de Zárate - El mito de Dafnis en el <i>Idilio</i> 1 de Teócrito. Posibles interpretaciones | 13 |
| Antonio Astorgano Abajo - La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743 - 1811), restaurador de artes grecolatinas | 43 |
| Roberto Casazza - Alejandro Gangui - La explicación de los eclipses en la antigüedad grecolatina | 79 |
| Romina Grana - Pathos y género discursivo: pervivencia y especificidad | 105 |
| Reina Pereira - Dares Da Frigia - Uma versão Troiana do conflito | 125 |
| Lourdes Rojas Álvarez - Principios rísticos en la novela erótica griega. La descripción del personaje | 145 |
| | |
| Noticias | |
| Susana Aguirre de Zárate - I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica | 159 |
| María Cristina Silventi - Clastea. Congreso Internacional "Sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español y portugués" | 161 |
| | |
| Reseñas | |
| Eurípides - <i>Medea</i> . (Susana Aguirre de Zárate) | 165 |
| Hugo Francisco Bauzá - <i>Virgilio, Memorias del poeta. Una autobiografía espiritual</i> . (Griselda Esther Alonso) | 169 |
| Natalie Haynes - <i>Una guía de la antigüedad para la vida moderna</i> . (María Guadalupe Barandica) | 173 |
| Weberson Fernandes Grizoste - <i>A dimensão anti-épica de Virgílio e o indianismo de Gonçalves Dias</i> . (Matías Sebastián Fernández Robbio) | 175 |
| Juan Antonio López Férrez (ed.) - <i>Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX</i> . (Luis Miguel Pino Campos) | 179 |
| Marcos Martínez Hernández - <i>Séfochs. Erotismo, soledad, tradición</i> . (Liliana Sardi) | 185 |
| William Hansen - <i>Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma</i> . (María Cristina Silventi) | 191 |

| | pág. |
|--|------------|
| Colaboradores del presente volumen | 197 |
| Normas para la presentación de trabajos | 195 |

ARTÍCULOS

EL MITO DE DAFNIS EN EL *IDILIO* 1 DE TEÓCRITO. POSIBLES INTERPRETACIONES

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo
loszarate@yahoo.com.ar

Resumen

En el *Idilio* 1 de Teócrito aparece, en boca del pastor Tírsis, el relato de la muerte de Dafnis. No se sabe cuál de las versiones del mito de Dafnis es la utilizada por el autor o si está creando una nueva, en cuyo caso tampoco está completamente claro cuál sería el contenido de ésta. Este trabajo busca, en primer lugar, cotejar las diferentes versiones del mito, contemporáneas al poema y las principales interpretaciones que le ha dado la crítica. También se propone ensayar otra posible lectura de la canción de Tírsis partir del concepto expresado en el *Idilio* 11.1-3: "Ninguna medicina hay contra el amor ... sólo las Piérides".
Palabras clave: Teócrito – Dafnis – canto bucólico.

Abstract

The death of Daphnis is told by Thyrsis in Theocritus Idyll 1. It remains unclear which of the extant versions of the Daphnis myth is the author referring to. He might even be creating a new one, whose content would also be unknown to the modern reader. This paper intends to compare the different versions of the myth at the time and its main interpretations throughout time. It also proposes another possible reading of Thyrsis song based on the concept expressed in Id. 11. 1-3: "It seems there is no medicine for love... but only the Pierian Maids".

Keywords: Theocritus – Daphnis – bucolic song.

En el *Idilio* 1 de Teócrito aparece, en boca del pastor Tírsis, el relato de la muerte de Dafnis. No está claro cuál de las versiones del mito de Dafnis es la utilizada por el autor o si está creando una nueva, en cuyo caso tampoco está completamente claro cuál sería el contenido de ésta. ¿De qué o por qué exactamente muere Dafnis? La crítica a lo largo del tiempo ha ensayado varias posibles respuestas para este interrogante, incluyendo la posibilidad de que el autor haya querido resultar deliberadamente ambiguo, aunque sí resulta claro

que el motivo sería siempre de índole amorosa.

Nos parece, sin embargo, que un aspecto que ha sido descuidado hasta ahora es la condición de poeta de Dafnis, el cual era considerado nada menos que el fundador de la poesía bucólica. Si consideramos que en Teócrito aparece más adelante el motivo del ejercicio de la poesía como remedio para el amor (principalmente en los *Idilios* 2, 7 y 11), resulta contradictorio que Dafnis, el cantor por excelencia, muera por una causa semejante.

Por esto, este trabajo busca, en primer lugar, cotejar diferentes interpretaciones existentes del mito de Dafnis tal como está presentado en el canto de Tírsis del *Idilio* 1 de Teócrito. También se propone ensayar otra posible lectura de esta versión a partir del concepto expresado en el *Idilio* 11.1-3: Οὐδὲν ποτὶν ἔρωτα παρῶκα φάρμακον ἄλλο ... ἢ τὰ Πιέρειδες (ninguna medicina hay contra el amor ... sólo las Piérides).

Las distintas versiones del mito de Dafnis

En la canción de Tírsis en el *Idilio* 1, Teócrito representa un momento del mito de Dafnis: su muerte. Antes de cotejar distintas interpretaciones que la crítica ha dado a este episodio, es conveniente pasar revista a las diferentes versiones del mito de Dafnis, ya que no está del todo claro si Teócrito utilizó alguna de las variantes preexistentes, algunos elementos de las mismas o creó alguna original.

Gov, en su edición de la obra de Teócrito de 1950, en el prefacio al *Idilio* 1, agrupa en cinco las versiones principales¹ del mito existentes hasta la composición de la obra y las desarrolla sucintamente. Seguiremos su esquema para desarrollarlo.

Versión (i): Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica* 4.84; Partenio, *Sufrimientos de amor* 29; Claudio Eliano, *Historias variadas* 10.18; Mauro Servio Honorato, *Comentario a las églogas de Virgilio* 5. 20, 8. 68; Junio Filargirio², *Comentario a las églogas de Virgilio* 5. 20;

¹ Decimos "principales" porque hay en los escolios datos sueltos sobre el personaje (relación con el sátiro Marsias, detalles sobre sus perros, etc.), los cuales no se sabe si corresponden a una de las versiones conocidas o son el remanente de alguna pérdida.

² Junio Filargirio fue un temprano comentarista de Virgilio (no antes del s. V y quizás un poco después), cuya obra, desarrollada en Milán, sobrevive fragmentariamente. No se incluye aquí su texto porque no fue posible acceder al original.

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis* 4. 276-278; *Escolios sobre Teócrito* 1. 65 f, 82 e; 8. 93 a.

Versión (ii): *Escolios sobre Teócrito* 8.53 d, 9 arg.

Versión (iii): Sosíteo³, *Dafnis o Litiérses*; Mauro Servio Honorato, *Comentario a las églogas de Virgilio* 8. 68; *Escolios sobre Teócrito* 8 arg., 93.

Versión (iv): sería la versión de Teócrito en el *Idilio* 1.

Versión (v): sería la versión de Teócrito en el *Idilio* 7.

Versión (i)

Diodoro Sículo⁴, *Biblioteca Histórica* 4.84⁵

“Ahora vamos a emprender el desarrollo de los mitos referidos a Dafnis. Se encuentran en Sicilia las montañas Hereas, las cuales, dicen, son muy adecuadas para descansar y disfrutar en el verano, por su belleza, su naturaleza y las

³ Sosíteo (fl. 280 a.C.) fue un poeta trágico griego, miembro de la Pléyade alejandrina, aunque se sabe que vivió también en Atenas y Sicilia: Fue famoso por resucitar el drama satírico. Sobrevive el fragmento inicial de su obra *Dafnis o Litiérses*, cuya trama conocemos por Servio. No se incluye aquí ese fragmento por no contener información relevante para este trabajo.

⁴ Diodoro Sículo (o Siciliano) fue un historiador del s. I a. C. (según San Jerónimo, en su *Chronicon*, fl. 49 a.C.), originario de la actual Agira, en Sicilia. Su obra está agrupada en los cuarenta libros de la *Biblioteca Histórica*. En ella reúne relatos, primero míticos y luego históricos, de Asia, África y Europa, hasta llegar a su propio tiempo, así como descripciones geográficas. Utiliza y nombra como fuente a numerosos autores. El texto que seleccionamos forma parte del libro cuarto, el cual está dedicado a la historia y la cultura de Grecia.

⁵ νυνὶ δὲ περὶ Δάφνιδος πειρασόμεθα διελθεῖν τὰ μυθολογούμενα. Ἡραΐα γὰρ ὄρη κατὰ τὴν Σικελίαν ἐστίν, ἣ φασι κάλλιε τε καὶ φύσει καὶ τόπων ἰδιότητι πρὸς θερινὴν ἀνεσιν καὶ ἀπόλαυσιν εὖ πεφυκέναι. πολλὰς τε γὰρ πηγὰς ἔχειν τῇ γλυκύτητι τῶν ὑδάτων διαφόρους καὶ δένδρεσι παντοίοις πεπληρωσθαι. εἶναι δὲ καὶ δρυῶν μεγάλων κλήθος, φερουσῶν καρπὸν τῷ μεγέθει διαλλάττοντα, διαλασιάζοντα τῶν ἐν ταῖς ἄλλαις χώραις φυομένων. ἔχειν δὲ καὶ τῶν ἡμέραν καρπῶν αὐτομάτων, ἀμπέλου τε πολλῆς φυομένης καὶ μήλων ἀμυθῆτου κλήθους, διὸ καὶ στρατόπεδόν ποτε Καρχηδονίων ὑπὸ λιμοῦ πεζόζυμον διατρέψαι, παρεχόμενων τῶν ὄρων πολλαῖς μυριάσι χρηγίας εἰς τροφήν ἀνέκλειστον. ἐν ταύτῃ δὲ τῇ χώρᾳ συναγωγίας δένδρων οὐσίας θεοκρεπούς καὶ Νύμφαις ἄλλοις ἀνεπιμένου μυθολογοῦσι γεννηθῆναι τὸν ὀνομαζόμενον Δάφνιν, Ἑρμοῦ μὲν καὶ Νύμφης υἱόν, ἀπὸ δὲ τοῦ κλήθους καὶ τῆς πυκνότητος τῆς φυομένης δάφνης ὀνομάσθαι Δάφνιν. ταῦτον δ' ὑπὸ Νυμφῶν τραπέντα, καὶ βοῶν ἀγέλης καμυληθεὶς κεκατημένον, τούτων ποιεῖσθαι κολλῆν ἑταμέλειαν ἀπ' ἧς αἰτίας βουκόλον αὐτὸν ὀνομασθῆναι. φύσει δὲ διαφόρῃ πρὸς εὐμέλειαν κεχρηγημένον ἐξευσρεῖν τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος, ὃ μέχρι τοῦ νῦν κατὰ τὴν Σικελίαν τυγχάνει διαμένον ἐν ἀποδοχῇ. μυθολογοῦσι δὲ τὸν Δάφνιν μετὰ τῆς Ἀρτέμιδος κυνηγεῖν ὑπεριετούνα τῇ θεῇ κεχαρισμένως, καὶ διὰ τῆς σύριγγος καὶ βουκολικῆς μελωδίας τέραςιν αὐτῇν διαφερόντως, λέγουσι δ' αὐτοῦ μίαν τῶν Νυμφῶν ἐρασθεῖσαν προσεαῖν, ἐὰν ἄλλη τι κλησιάζῃ, στερήσασθαι τῆς ὄρασεως· κάκεινον ὑπὸ τινος θυγατρὸς βασιλέως καταμεθυσθῆναι, καὶ κλησιάζουσα αὐτῇ, στερηθῆναι τῆς ὄρασεως κατὰ τὴν γεγενημένην ὑπὸ τῆς Νύμφης πρόρρησιν. Καὶ περὶ μὲν Δάφνιδος ἱκανῶς ἡμῖν [πάλιν] εἰρήσθαι.

características especiales de la región. En efecto, tienen varias fuentes de agua dulcísima y están llenas de toda clase de árboles. Hay también una multitud de grandes robles cuyo fruto se distingue por su tamaño ya que es dos veces más grande que el que crece en otras regiones. Y tienen también (las montañas) algunos de los frutos de cultivo, los cuales crecen allí espontáneamente, ya que hay abundante viña y una inenarrable cantidad de árboles frutales. Es por esto que una vez estas montañas alimentaron a un ejército de Cartago que enfrentaba una hambruna: proveyeron a decenas de miles de soldados con inagotable alimento. Y es en este sitio, donde hay en una hondonada un remanso arbolado consagrado a un dios y una gruta dedicada a las Ninfas, en la que, según los mitos, nació aquel conocido como Dafnis. Fue hijo de Hermes y de una ninfa y lo llamaron Dafnis por la abundancia con que crecen allí tupidos laureles. Fue criado por ninfas y, como tenía numerosos rebaños de ganado bovino y los cuidaba con gran atención, por esta razón era llamado *Búcolos*⁶. Al estar excepcionalmente dotado por naturaleza para la música, inventó tanto la letra como la música de la canción bucólica, que aún hoy goza de popularidad en Sicilia. Se cuenta también que Dafnis cazaba con Artemisa, sirviendo a la diosa de manera aceptable y que la deleitaba enormemente con su siringa y sus canciones bucólicas. Y dicen que una de las ninfas, que se había prendado de él, le vaticinó que si yacía con alguna otra sería privado de la vista. Como aquel fue emborrachado por una hija de un rey y yació con ella, fue privado de la vista, según lo que la profecía de la ninfa había anunciado. Y que sea suficiente lo que hemos dicho sobre Dafnis⁷”.

Partenio⁸, *Sufrimientos de amor* 29⁹

⁶ O “Vaquero”.

⁷ Traducción propia.

⁸ Partenio de Nicea o Mircea en Bitinia fue un poeta y gramático griego. Fue llevado prisionero a Roma en el 72 a.C. Luego visitó Neápolis, donde enseñó griego a Virgilio, según Macrobio. Vivió al menos hasta la asunción al imperio de Tiberio, en el 14 d.C. Se lo llamó “el último de los alejandrinos”. Sus *Erotica pathemata* son una colección de historias de tema amoroso redactadas para el poeta Cornelio Galo, para que las usara como “un depósito del cual extraer material”. Es la única de sus obras que ha sobrevivido.

⁹ Ἰστορεῖ Τιμίαιος Σικελικαίς.

Ἐν Σικελίᾳ δὲ Δάφνις Ἑρμοῦ παῖς ἐγένετο, σύριγγι ἤδη τε δεξιῶς χρῆσασθαι καὶ τὴν ἰδέαν ἐκπαρεπῆς, οὗτος εἰς μὲν τὸν πολλὸν ὄμιλον ἀνδρῶν οὐ κατῆε· βουκολῶν δὲ κατὰ τὴν Αἴθηναν χρέματός τε καὶ θέρους ἠγαυάλει· τούτου λέγουσιν Ἐχναλίδα νόμφην ἐρασθεῖσιν παρακελεύεσθαι αὐτῆ ἰωνικὴ μὴ

Relata Timeo¹⁰, en *Historia Siciliana*.

“En Sicilia nació Dafnis, hijo de Hermes, quien tocaba hábilmente la siringa y era espléndido de aspecto. No frecuentaba muchas reuniones de hombres sino que pastoreando a la sombra del Etna, vivía al aire libre invierno y verano. Dicen que la ninfa Equenaide se prendó de él y le prohibió que yaciera con una mortal, pues, si no obedecía, su destino sería perder la vista. Por un tiempo, resistió con determinación, aunque no pocas se habían enamorado locamente de él. Pero finalmente una de las princesas de Sicilia emborrachándolo con mucho vino, le indujo el deseo de yacer con ella, con lo que causó su ruina. Y así a partir de esto, como Tamiras el tracio, quedó incapacitado a causa de su irreflexión¹¹”.

Claudio Eliano¹², Historias variadas 10.18¹³

“Unos dicen que Dafnis el vaquero era amado por Hermes, otros, que era su hijo y que tenía el nombre por lo ocurrido, ya que había nacido de una ninfa y luego de su nacimiento lo habían expuesto en un laurel. Dicen además que las

πλησιάζειν μη πειθόμενον γὰρ αὐτοῦ συμβήσεσθαι τὰς ὄψεις ἀποβαλεῖν. ὁ δὲ χρόνον μὲν τινα καρτερῶς ἀντείχεν, καίπερ οὐκ ὀλίγων ἐταμινομένων αὐτῷ. ὕστερον δὲ μία τῶν κατὰ τὴν Σικελίαν βασιλίδων οἶνω πολλῷ δηλησαμένη αὐτὸν ἤγαγεν εἰς ἐπιθυμίαν αὐτῆι μιγῆναι. καὶ οὕτως ἐκ τοῦδε ὁμοίως Θαμύρα τῷ Θρακί δι' ἀφροσύνην ἐτεπύρωτο.

¹⁰ Timeo de Tauromenio (ca. 345 a.C. – ca. 250 a.C.) fue un historiador originario de Sicilia, que vivió gran parte de su vida en Atenas, donde estudió retórica con un discípulo de Isócrates. Introdujo el sistema de fechar los acontecimientos a partir de las olimpiadas. Su obra, que se conserva fragmentariamente, trata de la historia de Italia, Sicilia y Grecia.

¹¹ Traducción propia.

¹² Claudio Eliano (ca. 175 - ca. 235) fue un escritor y profesor de retórica romano, nacido en Praeneste (actual Palestrina). Famoso por su dominio perfecto del griego, escribió en esta lengua. Es especialmente valioso por la cantidad de fuentes perdidas que cita. Las principales de sus obras conservadas son *Historias de animales* e *Historias variadas*. Estas últimas contienen material misceláneo de historia y cultura, sobre todo griegas.

¹³ Δάφνιν τὸν βουκόλον λέγουσιν οἱ μὲν ἐρώμενον Ἑρμοῦ, ἄλλοι δὲ υἱὸν τὸ δὲ ὄνομα ἐκ τοῦ συμβάντος σφισίν. γενέσθαι μὲν αὐτὸν ἐκ Νύμφης, τεχθέντα δὲ ἐκτεθῆναι ἐν δάφνη. τὰς δ' ὑπ' αὐτοῦ βουκολουμένας βοῦς φασιν ἀδελφὰς γεγενῆσθαι τῶν Ἥλιου, ὃν Ὀμηρος ἐν Ὀδυσσειᾷ μέμνηται. βουκολῶν δὲ κατὰ τὴν Σικελίαν ὁ Δάφνης, ἠράσθη αὐτοῦ νύμφη μία, καὶ ὁμίλησε καλῶ ὄντι καὶ νέῳ καὶ πρῶτον ὑπὸνῆτη, ἔθα τοῦ χρόνου ἡ χαριστάτη ἐστὶν ἦβη τῶν καλῶν μερικίων, ὡς ποῦ φησι καὶ Ὀμηρος. συνθήκας δὲ ἐποίησε μηδεμιᾷ ἄλλῃ πλησιάζειν αὐτόν, καὶ ἐπηπειθήσεν ὅτι πεπρωμένον ἐστὶν αὐτὸν στερηθῆναι τῆς ὄψεως, ἐὰν παραβῆ· καὶ εἶχον ὑπὲρ τούτων ῥήτραν πρὸς ἀλλήλους. χρόνον δὲ ὕστερον βασιλέως θυματρὸς ἐρασθείσης αὐτοῦ οἰνωθεὶς ἔλωσε τὴν ὁμολογίαν, καὶ ἐπλησίασε τῇ κόρῃ. ἐκ δὲ τούτου τὰ βουκολικὰ μέλη πρῶτον ἦσθη, καὶ εἶχεν ὑπόθεσιν τὸ πάθος τὸ κατὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ. καὶ Σησιχόρον γε τὸν Ἱμαραίων τῆς τοιαύτης μελοποιίας ὑπέρξασθαι.

vacas apacentadas por él eran hermanas de las de Helio, que Homero menciona en la Odisea. Y mientras Dafnis pastoreaba en Sicilia, una ninfa se prendó de él y se unió a él, ya que era hermoso, joven y recién le estaba saliendo la primera barba, momento en el cual se da la mayor belleza de la juventud de los hermosos efebos, como dice también Homero en alguna parte. E hizo un pacto (la ninfa) de que él no yacería con ninguna otra y lo amenazó con que estaría destinado a perder la vista si lo transgredía. Entre ambos mantenían un acuerdo sobre esto. Pero un tiempo después, cuando la hija de un rey se prendó de él, él, embriagado, rompió el pacto y yació con la joven. A partir de esto surgió por primera vez la canción bucólica, y tuvo como tema lo ocurrido con sus ojos. Estesícoro de Hímera¹⁴ fue el primero en desarrollar este tipo de canciones¹⁵.

Mauro Servio Honorato¹⁶, *Comentario a las églogas de Virgilio* 5. 20¹⁷

“Muchos dicen, simplemente, que en este lugar lloran a un pastor Dafnis, al que su madre, forzada por Mercurio abandonó luego del parto. Unos pastores lo encontraron y lo llamaron Dafnis, a quien Pan enseñó música, según dicen. Que como era muy hábil tanto en la caza como en la música, fue amado por una ninfa; mediante juramento se comprometió a nunca yacer con otra. Siguiendo sus vacas llegó a un reino y tuvo relación con la hija del rey, tentado por su belleza. Cuando la ninfa supo esto, le quitó la vista. Él llamó en su ayuda

¹⁴ Estesícoro de Hímera (ca. 640 – 555 a.C.) fue el primer gran poeta de Grecia occidental, famoso por haber cantado temas épicos en metros líricos. Los alejandrinos lo consideraban uno de los nueve grandes poetas líricos. Sin embargo, actualmente no queda de su obra más que fragmentos y algunos títulos.

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Mauro Servio Honorato fue un gramático de fines del s. IV d.C., con fama de ser el hombre más culto de su generación en Italia. Su obra principal, un conjunto de comentarios sobre la obra de Virgilio, fue el primer libro en ser impreso en Florencia, en 1471. Actualmente es difícil separar qué le pertenece en esos comentarios y cuáles son agregados posteriores. También ha perdido terreno como autoridad en crítica virgiliana pero sigue siendo muy valioso por la cantidad de elementos de religión y cultura romana que rescata.

¹⁷ *Multí dicunt, simplicitér hoc loco defferí Daphním quendam pastorem, quem mater sua compressa a Mercurio et eníva abiecit. hunc pastores invenerunt inter lauros <est> Daphním vocaverunt: quem Pan musican docuisse dicitur. qui cum et venationis et musicae peritissimus esset, adamatus a nymphe est; qui etiam iure iurando adstrictus est, ne cum illa concumberet. hic dum boves persequitur, ad regiam pervenit, et ob pulchritudinem appetitus, cum regis filia consuetudinem miscuit. hoc cum nymphe rescisset, luminibus eum orbavit. ille in auxilium patrem Mercurium invocavit: qui eum in caelum eripuit et in eo loco fontem effudit, qui Daphnis vocatur, apud quem quotannis Siculi sacrificant.*

a su padre Mercurio, el cual se lo llevó al cielo y en ese lugar hizo surgir una fuente, a la que llaman Dafnis, junto a la cual los sicilianos todos los años hacen sacrificios¹⁸”.

Mauro Servio Honorato, *Comentario a las églogas de Virgilio*, 8. 68¹⁹

“[...] Dafnis: este Dafnis era el más hermoso entre los pastores y los efebos y era amado por todas las mujeres, como ya ha sido dicho antes, muchos escritores lo atestiguan. No en vano hace mención de él en muchos lugares Virgilio, que es experto en la Antigüedad. Por lo tanto, cuando la ninfa Normia se enamoró de él y él la rechazó para ir tras de Quimera, fue privado de la vista por la furiosa ninfa enamorada. Por esto fue convertido en piedra. Se dice que junto a la ciudad de Cefaledo está esta roca que tiene forma de hombre²⁰”.

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis* 4. 276-278²¹

“Dijo: “Callaré los divulgados amores de Dafnis, el pastor del Ida, a quien una ninfa por odio hacia su rival cambió en roca (un dolor tan grande abrasa a los enamorados)²²”.

***Escolios sobre Teócrito* 1. 65 f²³**

“Dafnis era siciliano y estaba en Sicilia cuando murió. Como Dafnis amaba a una ninfa, y la ninfa lo abandonó por tener trato con otras mujeres, da a entender que las otras no estaban en Sicilia cuando Dafnis murió²⁴”.

¹⁸ Traducción propia.

¹⁹ (...) *DAPHNIN hunc Daphnin pulcherrimum inter pastores et ephebum et ab omnibus amatum feminis, sicut supra dictum est, multi scriptores adserunt: cuius mentionem Vergilius, peritus antiquitatis, non incassum locis plurimis facit. hunc igitur cum nymphe Nomia amaret et ille eam sperneret et Chimaeram potius sequeretur, ab irata nymphe amatrice luminibus orbatus est deinde <in> lapidem versus: nam apud Cephaloeditanum oppidum saxum dicitur esse, quod formam hominis ostendat.*

²⁰ Traducción propia.

²¹ “*vulgatos taceo*” dixit “*pastoris amores / Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira / Contulit in saxum (tantus dolor urit amantes).*”

²² Traducción de Ramírez de Verger y Navarro Antolí.

²³ Δάφνης Σικελιώτης ποιμένων και έν Σικελία ήν, ότε τά λοιθαί έπνεσεν. ότι γούν Νύμφης ήρα ό Δάφνης, ή δέ Νύμφη άπεστρέφετο αύτόν διά τήν πρός έτέρας γυναίκας όμίλιαν, αίνισσεται, ότι ούδέ αί λοιπαί έν Σικελία ήσαν, ότε ό Δάφνης έθνησκε.

²⁴ Todas las traducciones de los escolios son propias.

Escolios sobre Teócrito 82 e²⁵

“(Πρίαπο) le hace burla, más bien él que busca es Dafnis y por eso es un desgraciado en amores. Y algunos dicen que no fue por la ninfa, sino por la hija del rey, por la que quedó, además, ciego”.

Escolios sobre Teócrito 8. 93 a²⁶

“Pues cuentan que fue amado por una ninfa, a la cual Sosíteo llama Talía. Como ella le había indicado que no se relacionara con otra mujer y él no había cumplido con este pedido, ella le cobró rencor. A partir de ahí dice Teócrito que la Ninfa lo abandonó y que él, enamorándose a su vez de ella, murió por la pena. En otra parte dice que él la abandonó a ella, por amor a otra: “cómo en otro tiempo Dafnis amó a Xenea”. Los demás dicen que quedó ciego y, vagando sin rumbo, se cayó de un precipicio”.

Versión (ii)

Escolios sobre Teócrito 8.53 d²⁷

“No sin conocimiento es que Teócrito afirma esto; pues también Hermesianacte²⁸ dice que Dafnis estaba enamorado de Menalcas, pero éste sitúa la historia en Eubea y aquél (Teócrito) en Sicilia”.

Escolios sobre Teócrito 9 arg²⁹

“Los hechos se ubican en Sicilia. Dafnis y Menalcas son invitados por otro

²⁵ εἰρωνευόμενος δὲ λέγει πρὸς αὐτόν· αὐτὸς γὰρ μᾶλλον ἐζητεῖ διὰ τοῦτο καὶ <δόσρατος> τινὲς δὲ φασιν, ὡς οὐ διὰ τὴν Νύμφην, ἀλλὰ διὰ τὴν τοῦ βασιλέως θυγατέρα, δι' ἣν καὶ ἐπηρώθη.

²⁶ ἱστοροῦσι γὰρ αὐτὸν ὑπὸ τινος ἀγαπηθῆναι Νύμφης, ἣν Σοσίθεος Θάλειαν καλεῖ. παρακλειουμένης δὲ αὐτῆς ἄλλη γυναικὶ μὴ ὀμιλεῖν, μὴ τηρήσας τὴν παραίνεσιν αὐτῆς ἐμοσήθη αὐτῇ. ἔθεν ὁ μὲν Θεόκριτός φησι τὴν Νύμφην ἀποστῆναι ἀπ' αὐτοῦ, αὐτὸν δὲ ἀντιμεταλαβόντα τὸν ἐκείνης ἔρωτα ὑπὸ λύπης μεταλλάξαι τὸν βίον ἐκτός ἐι μὴ αὐτὸν μὲν φησιν ἀκείρασθαι αὐτήν, ἄλλης δ' ἐρασθῆναι· ὡς ποκα τῆς Ξενίας ἠράσαστο Δάφνης'. οἱ δὲ λοιποὶ φασὶ τυφλωθῆναι αὐτὸν καὶ ἀλώμενον κατακρημνισθῆναι.

²⁷ οὐκ ἀνιστορήτως δὲ τοῦτο ὁ Θεόκριτός φησι· καὶ Ἐριμυσίανας γὰρ λέγει τὸν Δάφνιν ἐρωτικῶς ἔχειν τοῦ Μενάλκᾳ. ἀλλ' ὁ μὲν ἐπ' Εὐβοίᾳς τὰ περὶ αὐτοῦ εὐαγίζονται, οὗτος δὲ ἐπὶ Σικελίᾳς.

²⁸ Hermesianacte de Colofón (fl. 330 a.C.) fue un poeta elegiaco alejandrino, muy popular hasta la época de Augusto inclusive. Su obra principal, dedicada a su amada Leontion, trata del poder del amor y está casi toda perdida excepto por un centenar de versos citados por Ateneo.

²⁹ Τὰ μὲν πράγματα ἐπὶ Σικελίᾳς ὑφίστανται. παρακαλοῦνται δὲ ὑπὸ συννομήως Δάφνης καὶ Μενάλκᾳς, ὅπως ἀλλήλοισι ἀντιφασιν. οὐδὲν δὲ ἔχει πρὸς τὸν Μενάλκᾳν τοῦτον ὄντα Σικελῶν <τὰ> ὑπὲρ Μενάλκου Χαλκιδῆως, ὃν φησὶν Ἐριμυσίανας ἐρασθῆναι τῆς Κρηναίας Εὐτίπης καὶ διὰ τὸ μὴ τυγχάνειν αὐτῆς κατακρημνισθῆναι.

pastor a competir con su canto. No tiene nada que ver este Menalcas que está en Sicilia con el Menalcas Calquídeo del cual dice Hermesianacte que amaba a Euipa Crenea y que por no conseguirla se tiró de un precipicio³⁰.

Versión (iii)

Mauro Servio Honorato, Comentario a las églogas de Virgilio 8. 68³¹

“Otros dicen que este Dafnis amaba a Pimplea, a la que buscó por todo el mundo cuando fue capturada por piratas. La encontró en Frigia, como sierva del rey Litienses, quien mostraba su crueldad aplicando esta ley con los forasteros: que, como tenía muchos campos, los viajeros que llegaban debían competir en la cosecha con él y los vencidos debían morir. Pero Hércules, compadecido de Dafnis, llegó al reino y al escuchar las condiciones del certamen, recibió la hoz para segar y cortó de cuajo la cabeza del funesto rey, que se había adormecido con el canto de la siega. Así liberó del peligro a Dafnis y le devolvió a Pimplea, a la que otros llaman Talía; les regaló como dote, además, el palacio real³²”.

Escolios sobre Teócrito 8 arg³³

“Sosíteo <escribe sobre el> Dafnis que aparece aquí, por el cual fue vencido Menalcas en una competencia de canto que tuvo a Pan como juez, y con el que se casó la ninfa Talía. Alejandro Etolo³⁴ dice que Marsias aprendió por obra de

³⁰ Gow (1950: 1), sin embargo, cita este argumento como ejemplo de que sí serían el mismo personaje.

³¹ *alii hunc Daphnin Pimpleam amasse dicunt. quam cum a praedonibus raptam Daphnis per totum orbem quaesisset, invenit in Phrygia apud Lityersem regem servientem, qui hac lege in advenas saeviebat, ut cum multas segetes haberet, peregrinos advenientes secum metere faceret victosque iuberet occidi. sed Hercules, miseratus Daphnidis, venit ad regiam et audita condicione certaminis, falcem ad metendum accepit eaque regi ferali sopito metendi carmine caput amputavit. ita Daphnin a periculo liberavit et ei Pimpleam, quam alii Thaliam dicunt, reddidit: quibus dotis nomine aulam quoque regiam condonavit.*

³² Traducción propia.

³³ Σωσίθεος δὲ Δάφνιν <...> γενόμενον, ὅφ' οὐ νικηθῆναι Μενάλκῃαν ἔδοντα Πανὸς κριναντος, γαμηθῆναι δὲ αὐτῇ καὶ Νύμφην Θάλειαν. Ἀλέξανδρος δὲ φησιν ὁ Αἰτωλὸς ὑπὸ Δάφνιδος μαθεῖν Μαρσίαν τῆν αὐλητικὴν.

³⁴ Alejandro Etolo (fl. 280 a.C.) fue ante todo un poeta trágico, miembro de la Pléyade alejandrina, aunque también fue conocido como por su producción épica y elegíaca. En la Biblioteca de Alejandría, Ptolomeo Filadelfo le encargó la recopilación de todo el material dramático, trágico y satírico, que existía en ese momento.

Dafnis a tocar la flauta”.

Escolios sobre Teócrito 8, 93³⁵

“Pues cuentan que fue amado por una ninfa, a la cual Sosíteo llama Talía”.

Las distintas lecturas de la crítica

Hemos revisado en el apartado anterior tres versiones diferentes conocidas, independientes de Teócrito. Leyendo los escolios al *Idilio* 1, los cuales nos dan registro de los primeros ensayos de crítica literaria, se observa en general una fuerte tendencia a iluminar la lectura de la canción de Tírsis con los elementos tradicionales del mito de Dafnis agrupados más arriba como Versión (i), esto es, la versión en la cual él se enamora de una ninfa, la traiciona con una mortal, queda ciego y muere. Estas explicaciones resultan a veces confusas por lo contradictorias, ya que a veces se da más de una interpretación posible³⁶. Queda claro que, si bien los escolios dan por sentado que la de Teócrito no es una historia original y nueva, tienen dificultades en hacer coincidir lo que leen en el texto con los datos del mito popular siciliano o las posibles versiones literarias anteriores³⁷.

En la línea de los escoliastas están los críticos que no ven en Teócrito una historia original para el personaje de Dafnis, sino que más bien reconocen en el *Idilio* 1 una u otra de las variantes de la versión predominante del mito, preexistente a la obra³⁸. Ogilvie (1962) recapitula esta posición de modo claro y consistente. Retoma la historia tradicional: el pacto con la ninfa y la aparición de otra joven. Pero esta segunda relación no se trataría de un circunstancial desliz pasajero, debido al vino, sino que Dafnis realmente se habría enamorado de la joven, como en la explicación de Servio. El pastor se convierte entonces en un *dyserós* por desear a la joven, a quien no es libre de elegir luego de su juramento. A partir de esta situación Ogilvie plantea dos posibles desenlaces para llegar al momento de la historia en el cual se desarrolla el idilio: o bien Dafnis se resiste

³⁵ ἱστοροῦσι γὰρ αὐτὸν ὑπὸ τινος ἀγαπηθῆναι Νύμφης, ἣν Σοσίθεος Θάλειαν καλεῖ.

³⁶ Cfr. Sch. 8.93 a.

³⁷ La existencia de una versión (que sería bastante anterior) de Estesícoro es una cuestión muy discutida. Gow (1950: 1) la pone como posible pero Prescott (1899: 121-124) prácticamente la descarta.

³⁸ Por ejemplo, Prescott (1899).

ante este nuevo amor y morirá a causa de su insatisfacción³⁹ (con lo cual Teócrito se apartaría de las fuentes de la Versión (i), que afirman que la infidelidad existió) o bien ya ha caído y está enfrentando las consecuencias. El crítico descarta la primera posibilidad porque no considera plausible que el personaje muera sólo de insatisfacción amorosa⁴⁰ ni cree que la enigmática expresión ἔβα ῥόν⁴¹ deba ser entendida como una manera poética de decir que murió. Señala atinadamente que no habría antecedentes para esa expresión y que, además, los muertos no se sumergían en el Aqueronte sino que lo cruzaban. Esto deja la interpretación más directa también como la más prudente: que Dafnis murió ahogado. Ya llegando a la escena elípticamente representada en el idilio, de nuevo se dan dos posibilidades: Dafnis se suicida tirándose a una corriente de agua (el arroyo Anapo mencionado al comienzo de la canción) o bien cae accidentalmente a causa de su ceguera⁴². Ogilvie se inclina más por la caída accidental pero reconoce que no se puede ser terminante.

Si bien es razonable y sólida, esta lectura puede resultar insatisfactoria porque no da cuenta del acento puesto en otros elementos extraños al mito, aunque no incompatibles, que Teócrito agregó. Por ejemplo: ¿por qué está tan desarrollada la intervención de Afrodita? Al leer los discutidos vv. 95-96⁴³ Ogilvie entiende que la diosa aparenta tristeza y preocupación, pero interiormente experimenta la diversión que siempre le produce el espectáculo de los mortales luchando contra el amor. Es decir, nada demasiado personal con respecto a la situación particular de Dafnis. Sin embargo, el pastor sí parece tomarlo como algo muy personal entre los dos. La explicación de Ogilvie resulta algo insuficiente para explicar el apasionamiento de la escena. Pero, por supuesto, podría tratarse de un efecto buscado: contrastar la frialdad de Afrodita con los fuertes sentimien-

³⁹ Esta es la interpretación de Gutzwiller (1991: cap. 5). La ninfa, metafóricamente, sería la naturaleza, Dafnis muere para no serle infiel a la naturaleza. Arrojándose a un río, Dafnis lograría, más que morir, unirse a su verdadero amor.

⁴⁰ Pero en *Sch.* 8.93 se da esa posibilidad.

⁴¹ *Id.* v. 141.

⁴² *Cfr. Sch.* 8.93

⁴³ Los vv. 95-96 han sido muy discutidos porque no resulta transparente si el adverbio λάθρη se refiere al participio γελῶσθαι (en cuyo caso la diosa aparentaría enfado o tristeza y ocultaría su alegría) o a la expresión βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχουσα (con lo que la interpretación sería la contraria). También es controversial si la traducción de βαρὺν ... θυμὸν se refiere a la tristeza o el enojo. Para un análisis exhaustivo ver Crane (1987).

tos de Dafnis. También se echa de menos en esta lectura del idilio la presencia de elementos que uno esperaría encontrar más desarrollados: Dafnis no menciona ni a la ninfa ni a la joven, ni siquiera elípticamente, habla del Amor con mayúsculas, pero no hace referencia a su experiencia personal del amor.

Quizás es a raíz de estas diferencias entre lo que el lector familiarizado con el mito esperaba y lo que encuentra en la versión de Teócrito, por lo que a lo largo del tiempo los autores han ido proponiendo otras claves interpretativas para enriquecer o sustituir la lectura más antigua.

Una de las variantes más sugestivas que ha propuesto la crítica es con respecto a la identificación de la misteriosa amada de Dafnis, la cual sería nada menos que Afrodita. La figura del pastor se estaría asimilando así a la de Adonis. Crane (1987: 183) apela al principio del "arma cargada" para afirmar que la diosa es la mejor candidata para ser la joven que busca por todas partes al pastor:

"It would be inappropriate to stress modern notions of poetic economy too much in reading an ancient Greek poem, but the well-known precept of dramatic plot construction that a loaded gun that appears in the first act should go off in the second deserves mention here. If Theocritus had placed the reference to ἡ κόρη any nearer to Aphrodite's sudden appearance, the connection would have been so close as to be almost clumsy, but the seven lines of Priapus' speech and two refrains separate 82-85 from 95 just enough to avoid awkwardness. Of course, Theocritus does not tell us that this is ἡ κόρη -he could easily have made the connection explicit-but he lets the reader draw his or her own conclusions".

Esto explicaría con creces el énfasis puesto en el encuentro de los dos, la presencia misma de la diosa, su intento por reanimado y también la actitud dolida de Dafnis, que se resiste a esa relación amorosa por considerada potencialmente destructiva. Adonis y Anquises son ejemplos de historias en las cuales la diosa satisfizo su capricho pero su amado terminó, en el primer caso, muerto y en el segundo, ciego y abandonado. Ya Halperin (1983) había profundizado sobre todo el trasfondo religioso que subyacería a la identificación entre Adonis y Dafnis. Adonis refleja, de alguna manera que todavía no está clara, a personajes de antiguos cultos de Medio Oriente, protagonistas de ritos

de fertilidad. Halperin (1983: 189) cita a Berg (1974) para empezar a enumerar las similitudes de Dafnis con estos antepasados semíticos y griegos:

“Like Dumuzi and Tammuz, Daphnis sings his own lament; like Dumuzi, Tammuz, Adonis, and Attis, he is the subject of ritual mourning; like Dumuzi, Tammuz, Adonis, Attis, and Anchises, he is destroyed by a goddess who represents the generative principle in nature; and like Dumuzi, Tammuz, David, Anchises, Paris, and Orpheus, he is a great musician. Finally, like Dumuzi, Tammuz, David, Adonis, Attis, Anchises, Paris, Orpheus, and the historical Hesiod, Daphnis is a herdsman who encounters divinities in the isolation of a pastoral landscape”.

Se trata de jóvenes ⁴⁴ (a veces también dioses) amados por una deidad femenina más poderosa que mueren como resultado directo o indirecto de ese amor y a veces renacen o sufren alguna metamorfosis. Halperin cita ejemplos aún más finos sobre las quejas que algunos de los más antiguos de estos personajes formulan a las diosas que los buscan. Las similitudes con los reproches de Dafnis son notables (Halperin, 1983: 190-191), aunque el mismo Halperin considera que también son inexplicables porque no hay manera de acreditar la continuidad de la tradición desde los sumerios hasta los griegos helénicos. Sin embargo, se da la permanencia de rasgos distintivos en los diversos mitos y también los ritos de duelo femenino ⁴⁵. Griffin (1992: 190), en cambio, sí ve una continuidad a través del tiempo y la ilustra con ejemplos de *Iliada*, *Odisea* y los *Himnos homéricos*. Señala además una particular permeabilidad de los escritores del período helenístico hacia la literatura oriental.

De todas maneras, en el caso de que esta lectura hubiera sido la pretendida por Teócrito, se trataría, aparentemente, de un aporte suyo propio: Dafnis no estaba hasta entonces incluido en la lista de hermosos jóvenes amados por diosas del amor y la fertilidad ⁴⁶. Quedarían por determinar las causas exactas de la muerte del vaquero, pero siempre deberían estar originadas en su relación

⁴⁴ El término griego para estos personajes es *πάσδερος*.

⁴⁵ En el mismo *Idilio* 15, por ejemplo, las siracusanas están yendo a una ceremonia semejante.

⁴⁶ A menos que se viera su relación con Artemisa como un remanente de una historia similar, con alguna diosa luego asimilada a ella.

con Afrodita (aunque tampoco quedaría claro si Dafnis ha aceptado el amor de Afrodita o si se ha resistido). Podríamos pensar, por ejemplo, en alguna situación parecida a la de Anquises, con quien lo relaciona la ceguera (un final como el de Adonis es poco probable, nada en el texto sugiere un episodio sangriento ni la ruptura de su armonía con los animales). En una palabra, pocos elementos hay en el texto que permitan descartar de plano esta hipótesis, pero aun así la crítica en general no la ha adoptado ⁴⁷.

La lectura que más éxito tuvo en el siglo XX no fue ninguna de las anteriores. Fue una interpretación propuesta por G. A. Gebauer en 1856 ⁴⁸. Este autor descartaba que la versión de Teócrito fuera la tradicional, ya que en el texto Príapo hace referencia a una sola joven en vez de dos. Por lo tanto propuso ver en Dafnis a un nuevo Hipólito, que ha jurado permanecer casto (su relación tradicional con Artemisa daría pie), con lo cual ha desafiado a Afrodita, la cual se venga inspirándole pasión por una joven. El vaquero podría realizar este amor (de hecho, la muchacha lo busca) pero prefiere resistirse para ser fiel a su propósito y esa pasión insatisfecha lo destruye. El encuentro con Afrodita sería entonces la última escena de una larga confrontación: Dafnis se siente vencedor porque no ha cedido ni aun a costa de su propia vida y Afrodita quiere revivido porque no se resigna a que muera sin haber obedecido a la pasión, es decir, a ella. Se entendería así, quizás, la ausencia de palabras de amor en boca del pastor.

Esta interpretación fue tan aceptada que llegó casi a un rango de 'canónica': es la que asumen, por ejemplo, Legrand (1953), Gow (1950) y la de García Teijeiro- Molinos Tejada (1986). Fantuzzi (2004: 150), al parecer desde esta óptica, sugiere que el Dafnis 'vivo' del *Idilio* 6 aconseja al ciclope no ignorar a Galatea para no ser un *dyseris*, esto es, no caer en la testarudez del Dafnis 'muerto'. Rosenmeyer (1973: 79 ss.) no considera que Dafnis se niegue a sentir pasión por rechazo al sentimiento mismo, sino que se resiste a que Afrodita sea la que controle su estado anímico: más que para defender su castidad, el vaquero muere para defender su libre albedrío.

⁴⁷ Gutzwiller (1991: 241, n. 59) objeta que Afrodita no puede ser la joven que busca a Dafnis porque ella no sabe dónde encontrarlo y la diosa evidentemente sí. Por otra parte, Hunt (2007: 89) cita un artículo reciente de Anagnostou-Laoutides and Konstan, "Daphnis and Aphrodite", que apoya esta visión.

⁴⁸ Ogilvie (1962: 107).

A mitad de camino entre el Dafnis de la historia tradicional, que paga caro su infidelidad y el que se resiste al amor, se encuentra el Dafnis que propone Gutzwiller (1991: 97 ss.). Éste ama a su ninfa y a la naturaleza como una extensión de ella (o viceversa) y se niega a serle infiel. Por eso los animales lo lloran y él invita a todo el mundo irracional a perturbarse con su muerte, la cual, sin embargo, implicaría una vuelta al orden ya que él se confunde con el medio acuático de su amada. Otro comentario interesante de la autora es que, en la pintura que Teócrito hace de Dafnis, más que similitudes con Hipólito, ve paralelismos con la Fedra de Eurípides: la autodestrucción por una pasión no consumada, el silencio obstinado y hasta vocabulario similar para referirse a ambos (sin ir más lejos, el adjetivo *dysērós*)⁴⁹. Abiertamente en contra de considerar a Dafnis como otro Hipólito, Ogilvie (1962) presenta dos grandes objeciones. En primer lugar, señala que no hay fundamentos para suponer que Afrodita sea la culpable de la muerte de Dafnis y entiende en los problemáticos vv. 95-96⁵⁰ que Afrodita aparenta pena por el vaquero pero que interiormente se divierte. En segundo lugar, el adjetivo *dysērós* se refiere a alguien que siente de manera excesiva, equivocada, desproporcionada, sin esperanzas, pero no a alguien que se niega a sentir ninguna pasión, como Hipólito.

En 1994, Clayton Zimmerman publicó un libro entero dedicado al tema de la interpretación del *Idilio* 1: *The pastoral Narcissus*. En él propone que Dafnis sí está enamorado de alguien, pero que ese alguien no es una mortal, ni una ninfa, ni siquiera la misma Afrodita: Dafnis se ha enamorado de él mismo. Su propio reflejo en el agua lo ha hechizado, como a Narciso. Zimmerman detalla los antecedentes mitológicos de esta figura y desarrolla el concepto griego del 'mal de ojo' bajo cuya influencia habrían muerto los dos héroes. Recuerda a Polifemo (como una especie de Dafnis cómico) quien también corre riesgo de ser hipnotizado por su propio 'bello' reflejo, pero lo evita escupiéndolo, en un gesto apotropaico (Id. 6. 35-38). La "joven", ἡ κόρη, sería la pupila del mismo Dafnis, la niña de sus ojos, bajo cuyo encanto sucumbe finalmente,

⁴⁹ Gutzwiller (1992: 96) se refiere también a un antecedente aparentemente histórico: se decía que en el año 294/3 a.C. Antíoco, el hijo de Seleuco, se enamoró de la esposa de su padre y se decidió a dejarse morir antes que traicionarlo. Un médico descubrió la situación, avisó al rey y este cedió a su esposa para salvar la vida de su hijo. El médico de la historia era Erasístrato, socio de Nicias, el amigo de Teócrito.

⁵⁰ Cfr. n. 43.

como Narciso. Destaca las similitudes entre ambos jóvenes (hermosos pastores de gustos solitarios, ensimismados y egocéntricos) y la mención del narciso en el v. 133. No he podido constatar la recepción que la crítica ha hecho de esta propuesta.

Sin pretender hacer de un paralelismo una clave interpretativa, varios críticos han percibido también reminiscencias épicas en el dibujo del vaquero. Walsh (1985: 5-6) destaca que la reacción afectiva de Dafnis ante su situación y su próxima muerte, más que de dolor o sorpresa, es de indignación, una indignación moral ante lo que considera una enorme injusticia contra su persona, de la cual tiene la más alta opinión. Su 'ira' se siente desproporcionada, como la de un Aquiles pastoral, que ya se encierra en su mutismo, ya estalla en réplicas furiosas o se lamenta indefinidamente:

"Daphnis speaks of himself, in the grand manner, as unlimited by death: his promise to be a "pain to Love" in Hades (103) sounds like an inversion of Achilles' promise to love the ghost of Patroclus; the adynaton sounds like any one of Achilles' deeply troubled, impatient prayers for justice and friendship".

Este aire heroico, en el sentido homérico del término, aplicado a un pastor de vacas, más que engrandecerlo, lo ridiculiza un poco, en la visión de Walsh.

Otro personaje de *Ilíada* al que este Dafnis se asemeja es, sorprendentemente, Helena. Zimmerman (1994) recuerda el pasaje de *Il* 5 en el cual Diomedes hierre a Afrodita y le echa en cara: "¿Acaso no te basta con embauçar a las cobardes mujeres?" (*Il* 5. 349). Se refiere a Helena, como cuyo vengador está actuando. Dafnis envía a Afrodita a luchar otra vez con Diomedes y decirle que ella lo ha vencido, con lo cual se pone a sí mismo en el lugar de Helena. Ya en el canto 3, al encontrarse ella con la diosa, la rechaza en primer lugar y la manda a satisfacer ella sus propios deseos en vez de utilizar a los mortales (*Il* 3.399-412; cfr. *Id.* 1 95-113). Pero de nada le sirve y termina vencida. También Dafnis es vencido. Esta reminiscencia épica no es de corte heroico, el vaquero se pone en el lugar de una mujer que siempre resulta perdedora en la lucha con Afrodita.

Finalmente, están los que no tratan de leer una historia coherente sobre la muerte de Dafnis en el *Idilio* 1. Consideran, sencillamente, que no era esa la

intención de Teócrito. Segal⁵¹ afirma que es esencial a la lectura del idilio el no saber exactamente qué está pasando: la muerte de Dafnis es “deliberadamente misteriosa” para producir una “remota atmósfera mítica”. Goldhill (1991: 242-243) también considera que la fragmentación con la que se presenta la información y lo incompleto de la misma causan tal dificultad a la hora de identificar la relación causa-efecto en la historia, que el efecto deseado principal debe ser la oscuridad y la incertidumbre. Según Schmidt⁵², es un error entender el texto como una narración y de ahí viene la sensación de que algo falta. Hay que leerlo, por ejemplo, como uno leería una descripción, la cual no crea expectativas en el lector de encontrarse con una estructura determinada. Walsh rechaza esta propuesta y sostiene que sí se trata de una narración, la cual cuenta hasta con una estructura de comienzo, desarrollo y final marcada exteriormente con los diferentes estribillos⁵³.

Tenemos entonces un abanico de lecturas posibles: Dafnis ama a una ninfa, a una princesa, a Afrodita, a nadie, a sí mismo. O, quizás, queda la posibilidad de que Teócrito quisiera mantener el misterio. Muchos dudamos de que ésa haya sido su intención pero la historia del texto ha moldeado su recepción después de tantos siglos de incertidumbre. Deliberado o no, el misterio es el efecto logrado para la mayoría de los lectores.

Breve reseña del motivo del ejercicio de la poesía como remedio para el amor en Teócrito

Cuando Teócrito afirma en el *Idilio* 11.1-3: Οὐδὲν ποτὶν ἔρωτι παρῶκει φάρμακον ἄλλο ... ἢ τὰ Πιερίδες (ninguna medicina hay contra el amor ... sólo las Piérides), lo hace antes de casi toda la literatura que pueda recordar un lector occidental al respecto. Es por eso que es provechoso acercarse a estas líneas sin ideas preconcebidas y buscar en los mismos textos su interpretación. ¿En qué sentido o sentidos puede el ejercicio de la poesía ayudar al que está ‘enfermo’ de amor? La respuesta que Teócrito da a este interrogante no viene de la mano de un yo lírico, a la manera de Safo (aunque la afirmación de más arriba sí está en boca de la primera persona), sino que nos llega de un modo dramático: es-

⁵¹ Segal (1981). “Poetry and Myth in Ancient Pastoral”; citado en Walsh (1985: 4, n. 9).

⁵² Schmidt (1968). “Der Leiden des verliebten Daphnis”; citado en Walsh (1985: 4, n. 9).

⁵³ Apoya esta observación Konstan (2007: 408-409).

cuchamos a distintos cantores que utilizan su arte para defenderse a sí mismos del amor o defender a otro. Presentaremos a algunos ejemplos representativos.

Simeta (Idilio 2)

Griffith (1979: 81-88) analiza cómo Simeta trata de recuperar la felicidad perdida mediante un largo conjuro. Este personaje se ha enamorado de un atrayente joven y había logrado atraerlo, pero ha sido torpe y precipitada (su lenguaje y sus modales la muestran como una mujer de baja extracción, aunque aparentemente con cierta independencia económica) y el romance parece haber llegado a su fin. Luego de once días de inexplicable ausencia, se decide a actuar, segura de que se trata sencillamente de una situación transitoria. El idilio reproduce el hechizo con el que pretende traerlo de vuelta. Ella confía en el poder mágico de las palabras, apoyadas en gestos rituales que le permitirán controlar la voluntad del amado. Pero a medida que la cadencia de los versos progresa, su rencor y agresividad van cediendo hasta que reconoce que, en realidad, ha llegado a sus oídos el rumor de que ama a otra, cosa que ella se negaba a aceptar. Llega así al final del poema, no resignada a perderlo, pero sí más consciente de que es una posibilidad, más fuerte y tranquila. En los tres versos finales se despide con la imagen pacífica del cielo estrellado:

“Yo soportaré mi pasión como la he sobrellevado hasta ahora. Salve, Luna de luciente trono; salve, estrellas, que acompañáis el carro de la Noche serena⁵⁴ (Id. 2. 164-166)”.

De esta manera, Simeta encontró en el ejercicio poético un *phármakon* diferente al que ella pensaba: ha podido reconocer su verdadera situación y redireccionar la tensión. Así ha comenzado a reencontrar su equilibrio:

“Out of the deflated hopes for the magic ritual, a *phármakon* has in fact worked- not to bind Delphis, but to release Simaetha (Griffiths, 1979: 88)”.

⁵⁴ ἐγὼ δ' οἶσά τῶν ἐμὸν πόθον ὡσπερ ἕπεσσαν. / χεῖρε, Σελανία λαπαρόθρονα, χεῖρες δ' ἄλλοι / ἀστέρες, εὐκάλιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ἀπαιδοί. Traducción de García Teijeiro- Molinos Tejada.

Lícidas (*Idilio* 7)

La canción de Lícidas, en el *Idilio* 7, ilustra otra manera mediante la cual la poesía puede ser de ayuda para el mal de amores. Ageanacte, el amado de Lícidas, parte de viaje y éste canta para desearle buena travesía. También describe cómo piensa consolarse por su ausencia: acompañado por la música de unos flautistas, beberá vino en una hermosa copa:

“Beberé muellemente recordando a Ageanacte al apurar la copa, sin despegar los labios, hasta las heces. Tocarán para mí la flauta dos pastores, de Acarnas uno, el otro de Licopa” (vv. 69-72)⁵⁵.

Escuchará entonces una canción sobre las historias de Dafnis y Comatas. Estas historias son contrarias: así como Dafnis languidece a causa del amor, Comatas, prisionero en un cofre durante dos meses, sobrevive alimentado por la miel que le traen las abejas. Si el amor disuelve y destruye, el arte (simbolizado por la miel) sostiene y salva. Así Lícidas, que ha empezado a reemplazar el placer causado por el amado ausente con el placer causado por el vino y la música (en realidad, por una canción sobre el vino y la música) termina su poema sin una nueva mención a Ageanacte:

“The poem is a cure for the poet’s desire... and it works as a cure because... it takes the absent lover’s place in the poet’s heart. Lycidas is sustained in isolation, like Comatas, by the power of art” (Walsh, 1985: 12).

Simíquidas (*Idilio* 7)

La mayor parte de la canción de Simíquidas está destinada a ayudar a su amigo Arato, el cual desea a un joven llamado Filino. Comienza con una pintoresca oración a Pan, la cual contiene más amenazas que promesas, si no doblega con su poder al esquivo muchacho. Pero inmediatamente le recuerda a Arato que el joven ya está saliendo de su primera juventud y que quizás sea conveniente no sufrir tanto por él:

⁵⁵ και πίωμι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος / αὐταῖς ἐν κολίκεσσι καὶ ἐς τρήγα χεῖλος ἔρειδον. / σὺλῃσεῖντι δὲ μοι δύο ποιμένες, εἰς μὲν Ἀκρινεύς, / εἰς δὲ Λυκοπέτας. Traducción de García Teijeiro-Mollnes Tejeda.

“Él está ya más maduro que una pera, y las mujeres “Ay, Filino, le dicen, la flor de tu belleza va pasando.” Cesemos ya, Arato, de velar a su puerta y de cansar los pies” (vv. 120-123)⁵⁶.

Con imágenes risueñas racionaliza y desdramatiza la situación de su amigo, tratando de que tome distancia y no idealice a Filino:

“Instead of giving Aratus the boy he longs for down under his bones, Simichidas wants to give him spiritual comfort-restraint, modesty, calm” (Walsh, 1985: 16).

Teócrito y el lector (*Idilio* 11)

El *Idilio* 11, que es el que contiene el enunciado sobre la poesía como remedio para el amor, no está protagonizado, paradójicamente, por un cantor que cure sus cuitas sentimentales mediante el arte. Polifemo no está mejor al final de su canto, pero tampoco es que Teócrito trate de hacernos creer que sí lo está:

“Así cantando, Polifemo su amor entretenía... (vv. 80-81)⁵⁷..

Nos advierte que Polifemo “pastorea” su amor, es decir, lo cuida, lo nutre y lo acrecienta. ¿Dónde está entonces el mentado efecto terapéutico? Kutzko (2007) sostiene que la cura se da en la comprensión de cuán mal amante es el ciclope, comprensión que comparten el autor y su culto lector, que capta las numerosas referencias literarias, sobre todo homéricas, que hacen que el personaje resulte gracioso. El *phármakon* funciona para Teócrito y aquél capaz de comprenderlo, no para Polifemo, un simple instrumento:

“Polifemus is not a love poet, delusional or otherwise, but a piece of the poetic tradition, manipulated by Theocritus, the real poet behind the song” Kutzko (2007: 79).

⁵⁶ καὶ δὴ μὲν ἀκρίσιο πεπιτιστος, εἰ δὲ γυναικας, / “αἰαί”, φωνεῖ, “Φίλινα, τό τοι καλὸν ἔνθος ἀπορραῖ”. / μηκέτι τοι φρουρέωμεας ἐπὶ προθύροιον, Ἄρατα, / μηδὲ πόδας τριβόμεας. Traducción de García Teijeiro- Molinos Tejada.

⁵⁷ Ὅττω τοι Πολύφωμος ἐποιεῖμεν τῶν ἔρατα Μουσούσων... Traducción de García Teijeiro- Molinos Tejada.

“It is not the Cyclops’ song that is to demonstrate the curative effects of poetry, but Theocritus’ song, consisting of the idyll as a whole Kutzko” (Kutzko 2007: 85).

Vemos entonces que la poesía puede ser remedio para el amor en los idilios de Teócrito, en la medida en que lo lleven a su justo medio y ordene toda la sensibilidad alrededor del fenómeno amoroso. Ante el riesgo de ser un *δύσερως* se trata de recuperar la armonía, ya sea mediante la sustitución que compensa las deficiencias, la racionalidad que evita la idealización excesiva o el humor como otra forma de racionalidad que relativiza la experiencia personal.

Análisis de la presencia del motivo del ejercicio de la poesía como remedio para el amor en la “Canción de Tirsis”

El término *δύσερως* es un término que causa conflictos durante la lectura del *Idilio* 1, justamente porque no sabemos a ciencia cierta en qué sentido el amor de Dafnis es desproporcionado o mal dirigido. Pero este adjetivo, sumado a *ἀμήχανος*, nos pone evidentemente en el terreno de una concepción del amor como una enfermedad que debe ser curada. Queda también claro que Dafnis muere directamente de esta enfermedad o bien a causa de ella, al caer al agua de manera accidental o voluntaria. Es decir que en este idilio, en el que se muestra una situación amorosa tan límite, tan radical, protagonizada por alguien que a lo largo del tiempo ha sido considerado como la encarnación misma del canto bucólico, estaríamos en condiciones de esperar que apareciera el tópico de la poesía como remedio para el amor, como lo hemos encontrado en otros idilios en el punto anterior. Sin embargo, a primera vista, no lo encontramos. Esta ausencia aparente nos ha llevado a una lectura más detenida. A la luz de esta búsqueda pasamos revista a las omisiones que nos sorprenden y luego a un gesto llamativo por sus características, el ofrecimiento de la siringa a Pan.

Lo que Dafnis no hace

Más arriba en este trabajo hemos visto diferentes maneras mediante las cuales el ejercicio poético puede ayudar en el mal de amores. Pero Dafnis, sencillamente, no menciona a su amada, no explica, no responde a los que interrogan sobre ese tema, por lo que no puede lograr el efecto purificador que ayuda a Simeta (*Idilio* 2) a aceptar cuáles son realmente su situación y sus

opciones. Tampoco pide a ninguno de los pastores presentés que cante por él, a la manera de Lícidas (*Idilio 7*). Podría así consolarse por el amor ausente o imposible, disfrutando del placer causado por el lenguaje poético, ya que no por una experiencia amorosa; podría él mismo tocar música o pedir que toquen para él: Quizás alguien más podría abrirle los ojos, como Simíquidas hace por su amigo Arato (*Idilio 7*), a la futilidad de su pena y hacerle cobrar ánimo. Entre estas posibilidades de autosustentación, para no “consumirse” por amor, Dafnis no elige ninguna. Canta sobre sí mismo y sobre su muerte, pero sin ninguna intención terapéutica. Y el lector, que había aprovechado el *pharmakon* que significaba el espectáculo del pobre cíclope enamorado, no queda reconfortado ni fortalecido, mucho menos sanado, ante la impotencia del mejor cantor para curarse a sí mismo.

Para profundizar este ‘silencio’ de Dafnis, cuando en los versos 120-121 éste se nombra, no se define como poeta, sino sólo como pastor. Un lector lego, que no conociera el personaje, no sabría que se trata de un cantor hasta no ver que tiene una siringa. Aun cuando habla de su siringa, al ofrecércela a Pan, no menciona nada acerca de sus cualidades musicales. No nos parece que estas omisiones sean accidentales.

Lo que Dafnis sí hace

Si lo que Dafnis no canta requiere atención, es siempre en el contexto de lo que sí canta. Después de los improperios a Afrodita y de empezar a despedirse de la naturaleza, Dafnis se autodefine como pastor:

“Dafnis soy yo, el Dafnis aquel, el que aquí pastoreaba sus vacas, Dafnis que traía toros y temeras para que abrevaran⁵⁸” (vv. 120-121).

Lo hace al detalle, con ternura hacia sus animales. Si no menciona su relación con la canción bucólica, no es por apuro. Su vínculo con los seres irracionales y otros elementos de la naturaleza está intacto y lo acompaña hasta la muerte, ya que no más allá. No podemos decir lo mismo del arte. No se trata sólo de que el canto no se pueda llevar al Hades, como se dice justo antes de que comience

⁵⁸ Δάφνις ἔργον ἔδε τήνος ὁ τῆς βόας ἔδε νομεύων, / Δάφνις ὁ τῆς ταύρας καὶ κέρτας ἔδε ποτιδων.
Traducción propia

el canto de Tirsis:

“No vas a guardar tu canto para el Hades, que todo hace olvidar⁵⁹” (vv. 62-63).

La separación entre el canto y Dafnis ya ha comenzado. Si bien él canta para despedirse, lo hace sin las referencias a estar cantando que son tan habituales en la poesía bucólica. Es como si no se sintiera acompañado por el arte en este su momento final.

A continuación, él, que no respondió a su padre Hermes, ni a los pastores, ni a Píriapo, que sólo habló a Afrodita para hacerle saber que no era bienvenida, que nunca invocó a su amada, finalmente llama a Pan:

“Oh, Pan, Pan; ya si estás en las altas cumbres del Liceo,
Ya si estás custodiando el gran Ménalo, ven a esta isla,
A Sicilia, y deja la peña de Hélice y la alta tumba
De Licaónides, tan deleitosa a los dioses”⁶⁰ (vv. 23-26).

Pan había sido el que lo había iniciado en el canto, pero no se ha acercado y Dafnis no sabe dónde está. Piensa en posibles lugares, agradables al dios, al que parece conocer bien. Es entonces cuando cambia el estribillo por última vez, anunciando que comienza la parte culminante de la canción de Tirsis:

“Terminen, musas, vamos, terminen el canto de los pastores.
Ven, señor, y acepta esta siringa con perfume a miel
Por su cera compacta, y de bien trabada embocadura,
Que a mí ya me lleva el Amor hacia el Hades⁶¹” (v. 127-130).

⁵⁹ τὰν γὰρ αἰοιδᾶν / οὐ τί περ εἰς Ἄϊδαν γε τὸν ἐκλελάθοντα φυλαξείς. Traducción de García Teijeiro-Molinos Tejada.

⁶⁰ ὦ Πᾶν Πᾶν, εἴτε ἐσσί κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω, / εἴτε τόγ' ἀμφοιτολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔνθ' ἐπὶ νᾶσον / τὰν Συκελάν, Ἐλίκας δὲ λίπε ρίον αἰπύ τε σᾶμα / τήνο Λυκαονίδεω, τὸ καὶ μακάρεσσιν ἀγητόν. Traducción propia.

⁶¹ λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἵτε λήγετ' αἰοιδᾶς / ἔνθ', ὄναξ, καὶ τάνδε φέρου πακτοῖο μελιπνοῦν / ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὸν περὶ χεῖλος ἐλυκτάν / ἢ γὰρ ἐγὼν ὑπ' Ἔρωτος ἐς Ἄϊδαν ἔλκομαι ἤδη. Traducción propia.

Dafnis lo llama de nuevo, lo trata respetuosamente (*anax*) y le ofrece su siringa. Pan es el inventor de este instrumento y el que le enseñó a tocarlo. ¿Por qué se la da? Hunt (2007: 22-23), acerca del valor simbólico de la siringa en Teócrito, señala que esta, al ficcionalizarse, ha perdido su valor del mundo real (calmar y atraer a los animales) para convertirse en un mero elemento artístico, es más, en la encarnación de la tarea poética y afirma:

"[...] the syrinx does more than heighten song's presence: it functions as a symbol of bucolic song. When characters leave the bucolic world, they pass on their syrinxes to other singers. Not only, then, is the syrinx denied a practical function in Theocritus' poetry, but its significance as a symbol of the bucolic world is often tied to its ownership. Passing on and exchanging instruments are other means by which song governs the interaction between bucolic characters, and these actions may symbolically hold a great amount of interpretive meaning, perhaps even representing Theocritus' poetics. The Daphnis of Idyll 1 and Aegon of Idyll 4 pass on their syrinxes because they are leaving the bucolic world, and, significantly, both pass on their instruments to other singers".

Siendo así, son de notar dos particularidades de esta entrega. Primero, que no es Pan otro pastor, quizás más joven, que vaya a cumplir el rol que Dafnis deja vacante, sino que, por el contrario, es el que en el pasado le transmitió el arte. Que el vaquero le deje la siringa a Pan se siente casi como si quisiera llevar el tiempo atrás, deshacer lo hecho antes. En segundo lugar, Pan no está presente ni acude al llamado, así que en realidad la entrega queda en suspenso indefinidamente⁶². Dafnis, que ha dado rienda suelta a su enojo con Afrodita, no dice una palabra de queja por esta ausencia, que bien podría haber tomado como un desplante o un abandono.

Dafnis describe la siringa que va a entregar como un objeto bello, querido por sí mismo. A la falta de mención sobre sus cualidades musicales hay que agregar la ausencia de imágenes puramente visuales (el color o algún adorno,

⁶² Hunt interpreta esta "disrupción en la línea de sucesión poética" como la señal que indica que con Dafnis muere un tipo de poesía bucólica para que pueda nacer otra.

por ejemplo), habla de su perfume y su forma⁶³ como si estuviera describiéndola sin mirarla, de memoria, (sin embargo, dice “esta siringa”, es decir, la tiene con él). Quizás se debe a que está completamente absorto en sus padecimientos o quizás Teócrito retoma la imagen tradicional de Dafnis muriendo ciego, “con su querida siringa entre las manos, como una parte de sí mismo: la parte que no irá al Hades.

A continuación, Dafnis canta sus cinco versos finales, en los que menciona una sucesión de *adjnata*:

“Ahora que las zarzas den violetas, también los espinos,
Que el bello narciso se abra en el enebro,
Que todo se cambie, y el pino dé peras,
Pues Dafnis se muere y un ciervo da caza a los perros,
Y miren: búhos salen de los montes para competir con ruiseñores”⁶⁴
(vv. 132-136).

¿Cuál es el sentido de estos versos? Las lecturas varían. Están los que, como Cicchitti (1960: 99-101), entienden estos fenómenos desde una concepción religiosa en la cual la transformación de todo y la unión de los contrarios son la manera de expresar el fin de un ciclo cósmico y el nacimiento de otro. La muerte de Dafnis sería interpretada así en un sentido escatológico y religioso. En el otro extremo, Walsh (1985: 2-4) señala con razón que no se dice que los *adjnata* ocurran en el idilio, sino que Dafnis los pide. El autor ve este pedido como salido de la indignación del vaquero: como él considera que su propia muerte es injusta y absurda, quiere que toda la naturaleza se comporte de modo absurdo también. Ante el silencio del texto sobre si estos fenómenos se llevan a cabo, Walsh entiende que los fenómenos no ocurren, por lo tanto Dafnis no es tan importante para el orden natural como él creía, tiene una imagen de sí mismo demasiado elevada.

Gutzwieller (1991: 100) ha prestado atención a cuáles son concretamente

⁶³ Cfr. Gow (1950: 27).

⁶⁴ νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκωνται, / ἃ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκυδοῖσι κομάσαι, / πάντα δ' ἀναλλα γένοιτο, καὶ ἃ κίτυς ὄρνυς ἐνεύκται, / Δάφνης ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τὰς κύνες ὄλαφος ἔλλοι, / κήξ ὄρέων τοὶ σκάπες ἀηδόσι γυρόσαιντο. Traducción propia.

los *adynata* de estos versos. Sorprende que sean tan humildes; nada de cataclismos: sólo plantas y animales que se comportan extrañamente. Pero son pequeñas tragedias para el mundo pastoral: las flores perfumadas no pueden ser recogidas pues crecen en plantas espinosas, las jugosas peras no podrán ser cosechadas de lo alto de los pinos, la extraña conducta de los ciervos impedirá la diversión de la caza⁶⁵ y los pájaros callarán si su música no es valorada. En una palabra, se trata de fenómenos que implican la pérdida del disfrute de la vida bucólica, catástrofes acordes con la muerte de este héroe de la naturaleza.

El último de los *adynata* contiene la partícula *τοί*⁶⁶, la cual lo distingue del resto, junto con su lugar en la enumeración y su lugar en el canto de Dafnis: es lo último que dice antes de morir. Si lo leemos con cuidado podemos notar que es el único que hace referencia a la música y un ruisseñor no es un símil inusitado para un cantor bucólico. Estos ruisseñores (está en plural) encuentran oponentes impensados, humillantes: búhos montañeses. El solo hecho de que puedan competir significa que se los considera al mismo nivel, es decir, que se menosprecia el canto del ruisseñor.

Encontramos entonces a un Dafnis que se niega a utilizar la poesía como un *phármakon*, que ya no se considera a sí mismo un poeta y que trata de dejar su siringa a Pan, como si la estuviera devolviendo, tratándola como un objeto querido pero que ya no tiene utilidad para él.

Con respecto a los *adynata*, hay que considerar la posibilidad de que no los esté pidiendo. Una de las traducciones posibles del optativo sin *div*, además de las oraciones desiderativas, es la de las oraciones permisivas, mediante las cuales el emisor permite o da su autorización para algo, aunque no sea lo que él quiere. Siguiendo esta posibilidad, la idea sería algo así como: "no quería que pasara esto, pero ya que estoy muriendo, no importa, si tiene que pasar, que pase".

Quizás más que pedir que ocurran extraños fenómenos que quiebren el orden del mundo bucólico, Dafnis quiere expresar que lo peor, lo más subversivo, ya ha ocurrido: el primero y principal de los cantores no fue capaz de utilizar

⁶⁵ Aunque nuestra sensibilidad moderna está más identificada con el ciervo perseguido, lo cierto es que Dafnis es pastor y cazador, dos ocupaciones para las cuales el perro resulta un compañero irremplazable. Varios escolios recogen tradiciones sobre los perros de Dafnis.

⁶⁶ La partícula *τοί* puede traducirse como "y fíjate, mira, presta atención", pero se trata de un matiz suave que a veces no se traduce. En este caso, llama la atención sobre el último elemento de la enumeración.

su arte para salvarse o bien eligió no cantar para salvarse. Como el ruiseñor, ha descubierto que su canto no resultaba tan valioso como él creía. A partir de este *adjnaton*, que está ocurriendo ante los ojos del lector, los otros ya no tienen importancia; “que ocurran”, dice Dafnis, “ya no importa”.

Conclusión

El mito de Dafnis no es, de ninguna manera, unívoco. Hemos visto ya, al principio de este trabajo, que la llamada Versión (i), como toda historia de raíz tradicional, admitía pequeñas variantes. Con la versión principal convivían otras, probablemente literarias. Desde el comienzo, los autores percibieron la plasticidad de este héroe bucólico.

A su vez, el relato de la muerte de Dafnis en el *Idilio* 1 de Teócrito ha resultado lo suficientemente misterioso y sugerente como para admitir las más variadas lecturas, como se puede apreciar en un paneo por las principales interpretaciones de la crítica a lo largo del tiempo: el Dafnis folklórico, el Dafnis-Hípólito, el Dafnis-Adonis, el Dafnis-Narciso, etc. Todas tienen argumentos a su favor, pero probablemente agote las posibilidades del poema. Al leerlo, este texto que contiene pistas que parecen apuntar en distintas direcciones, siempre da la impresión de guardar todavía algún detalle oculto y significativo. Sin duda seguirá dando pie a nuevos estudios y propuestas.

Por otra parte, el concepto de la poesía como *phármakon* está muy presente en la obra de Teócrito, de diferentes maneras. Hemos tratado de relacionarlo con el contenido de la canción de Tirsis, a través del análisis de detalles explícitos y omisiones significativas. Pero es evidente que esta conexión, a la vez que realza detalles que de otra manera quizás pasarían desapercibidos, no aclara en absoluto el panorama y más bien contribuyen a enrarecerlo, ya que destaca la contradicción que subyace al poema. Se supone que Dafnis es un héroe pre-bucólico, en realidad, su mito, junto con el de Comatas y el de Polifemo, es un mito fundacional de ese pequeño universo propio que es el mundo bucólico, como señala Fantuzzi (2004: 141 ss.). Por esto, que ya Dafnis, en el principio, no pueda o no quiera recurrir a su arte como una manera de salvarse, que reniegue de su arte en su momento final, genera interrogantes sobre lo que el autor quiso expresar acerca de la naturaleza de la poesía, más allá del tópico del *remedium amoris* que él mismo ayudó a generar. En palabras de Hunt (2009: 89):

su arte para salvarse o bien eligió no cantar para salvarse. Como el ruiseñor, ha descubierto que su canto no resultaba tan valioso como él creía. A partir de este *adynaton*, que está ocurriendo ante los ojos del lector, los otros ya no tienen importancia; “que ocurran”, dice Dafnis, “ya no importa”.

Conclusión

El mito de Dafnis no es, de ninguna manera, unívoco. Hemos visto ya, al principio de este trabajo, que la llamada Versión (i), como toda historia de raíz tradicional, admitía pequeñas variantes. Con la versión principal convivían otras, probablemente literarias. Desde el comienzo, los autores percibieron la plasticidad de este héroe bucólico.

A su vez, el relato de la muerte de Dafnis en el *Idilio* 1 de Teócrito ha resultado lo suficientemente misterioso y sugerente como para admitir las más variadas lecturas, como se puede apreciar en un paseo por las principales interpretaciones de la crítica a lo largo del tiempo: el Dafnis folklórico, el Dafnis-Hipólito, el Dafnis-Adonis, el Dafnis-Narciso, etc. Todas tienen argumentos a su favor, pero probablemente agote las posibilidades del poema. Al leerlo, este texto que contiene pistas que parecen apuntar en distintas direcciones, siempre da la impresión de guardar todavía algún detalle oculto y significativo. Sin duda seguirá dando pie a nuevos estudios y propuestas.

Por otra parte, el concepto de la poesía como *phármakon* está muy presente en la obra de Teócrito, de diferentes maneras. Hemos tratado de relacionarlo con el contenido de la canción de Tirsis, a través del análisis de detalles explícitos y omisiones significativas. Pero es evidente que esta conexión, a la vez que realza detalles que de otra manera quizás pasarían desapercibidos, no aclara en absoluto el panorama y más bien contribuyen a enrarecerlo, ya que destaca la contradicción que subyace al poema. Se supone que Dafnis es un héroe pre-bucólico, en realidad, su mito, junto con el de Comatas y el de Polifemo, es un mito fundacional de ese pequeño universo propio que es el mundo bucólico, como señala Fantuzzi (2004: 141 ss.). Por esto, que ya Dafnis, en el principio, no pueda o no quiera recurrir a su arte como una manera de salvarse, que reniegue de su arte en su momento final, genera interrogantes sobre lo que el autor quiso expresar acerca de la naturaleza de la poesía, más allá del tópico del *remedium amoris* que él mismo ayudó a generar. En palabras de Hunt (2009: 89):

“When one considers Daphnis recalcitrant reaction to love, especially his abandonment of the bucolic music of which he is the archegete, one must wonder why Theocritus chose to present Daphnis in this way”.

„ La derrota inicial, casi podríamos decir fundante, del personaje genera la desolación que rezuma la escena. Sin embargo, este Dafnis, con resonancias de una actualidad tan inquietante, cantor bucólico desilusionado de la poesía, que muere para siempre, permanece para nosotros, paradójicamente, en un poema.

FUENTES

- Oldfather, C. H. (ed.). (1935). Diodorus Siculus, *Library of History*. Cambridge: Loeb.
- Lightfoot, J. L. (2009). *Hellenistic collection. Philotas, Alexander of Aetolia. Hermesianax, Euphorion, Parthenius*. Cambridge: Loeb.
- Ramírez de Verger, A. y Navarro Antolín, F. (eds.). (2007). Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Edmonds, J. M. (1950). *The Greek Bucolic poets*. HUP.
- Gow, A. S. F. (1950). *Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates*. Cambridge.
- García Teijero, M. y Molinos Tejada, M. T. (1986). *Bucólicos griegos, introducción, traducción y notas*. Madrid: Gredos.
- Legrand, P. E. (1953). *Bucoliques Grecs. Tome 1: Theocrite*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ziegler, C. (ed.). (1867). *Scholia in Theocritum (Codex Ambrosianus 222)*. Tubinga.

BIBLIOGRAFÍA

- Cicchitti, V. (1960). El paisaje en Teócrito. En *Revista de Estudios Clásicos*, nº 7. 81-107.
- Crane, G. (1987). The Laughter of Aphrodite in Theocritus *Idyll* 1. En *Harvard Studies in Classical Philology*, 91. 161-84
- Fantuzzi, M. y Hunter, R. (2004). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Goldhill, S. (1991). *The poet's voice: essays on poetics and greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Griffin, J. (1992). Theocritus, the Iliad, and the East. En *The American Journal of Philology*, Vol. 113, No. 2 (Summer, 1992). 189-211. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/295557>.
- Griffiths, F. (1979). Poetry as *Pharmakon* in Theocritus *Idyll* 2. En *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*. Gruyter, 1979.
- Gutzwiller, K. (1991). *Theocritus pastoral analogies. The formation of a genre*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Halperin, D. (1983). The Forebears of Daphnis. *Transactions of the American Philological Association* (1974), Vol. 113. 183- 200.
- Hunt, J. (2009). *Fiction and mimesis in the Idylls of Theocritus*. Brown University, Providence, Rhode Island.
- Konstan, D. (2007). El estribillo en la poesía clásica, o el poder de la repetición. En *Lenguaje, discurso y civilización. De Grecia a la modernidad*. Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Filología Griega, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2007.
- Kutzko, D. (2007). The bemused singer and the well versed audience: the use of Polyphemus in Theocritus. En *SIFC* 5. 73-114.
- Ogilvie, R. (1962). The Song of Thyrsis. En *Journal of Hellenic Studies* 82. 106-110.
- Prescott, H.W. (1899). A Study of the Daphnis-Myth. En *Harvard Studies in Classical Philology* Vol. 10. 121-140. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/310302>.
- Rosenmeyer, T. (1973). *The green cabinet: Theocritus and the european pastoral lyric*. Berkeley: University of California Press.
- Segal, C. (1974). Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (*Idylls* 1, 13, 22, 23). En *Hermes* vol. 102, nº 1. 20-38.
- Walsh, G. (1985). Seeing and Feeling: Representation in Two Poems of Theocritus. En *Classical Philology* 80. 1-19.
- Zimmerman, C. (1994). *The Pastoral Narcissus. A Study of the First Idyll of Theocritus*. Lanham.
- Zimmerman, C. (1994). An Iliadic Model for Theocritus 1.95-113. En *The American Journal of Philology* Vol. 115, No. 3 (Autumn, 1994). 375-380. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/295365>.

LA TELEGRAFÍA ÓPTICA DEL JESUITA VICENTE REQUENO (1743-1811), RESTAURADOR DE ARTES GRECOLATINAS

Antonio Astorgano Abajo
Universidad de Zaragoza
aastorganoa@telefonica.net

Resumen

Hace doscientos años que murió el abate aragonés, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tívoli, 1811). Ante el riesgo de que pase desapercibida la importante contribución teórica de este estudioso obsesionado por el mito de la perfección clásica (en pintura encáustica, música, etc.), presentamos sus rasgos biobibliográficos, haciendo hincapié en sus estudios de telegrafía óptica. Requeno, siguiendo, sobre todo a Polibio, restableció (1790) un sistema de comunicación telegráfica totalmente clásica (y por tanto inviable en los tiempos modernos), basada en señales luminosas, acústicas y de humo, pero capaces de transmitir mensajes complejos.

Palabras clave: Vicente Requeno - jesuitas expulsos - telegrafía óptica - señales de humo.

Abstract

The Aragonese abbot, Vicente Requeno (Calatorao, 1743-Tivoli, 1811) died two hundred years ago. Just not to be ignored the valuable theoretical contribution he made to, this scholar truly obsessed by the myth about classical perfection (in encaustic painting, Graeco-Latin music...), we present his biobibliographical outline emphasizing his studies on the optical telegraphy dates from ancient times, in the form of torches (as used by ancient Greeks) and smoke signals, as Polybius, the Greek historian, came up with a more complex system of alphabetical smoke signals around 150 BC. The first telegraphs came in the form of optical telegraph including the use of smoke signals, beacons or reflected light, which have existed since ancient times. Requeno restored (1790) a system of converting Greek alphabetic characters into numeric characters. It was devised to enable messages to be easily signaled by holding sets of torches in pairs.

Keywords: Vicente Requeno - expelled jesuits - optical telegraphy - smoke signals.

1. Introducción

Desde hace años hemos intentado llamar la atención sobre el jesuita Vicente Requeno (amigo íntimo de San José Pignatelli) y su obra¹, en especial la pictórica, al encausto², con la publicación de una docena de estudios y editando algunas obras inéditas, como sus *Escritos Filosóficos*³, donde hay abundantes alusiones a los autores grecolatinos.

A lo largo de 2011, año del bicentenario de su muerte, presentaremos al personaje en distintos ámbitos y esperamos que, de las Prensas Universitarias de Zaragoza, salga un grueso volumen colectivo, titulado *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, en el que redactaremos una amplia introducción bio-bibliográfica, y una veintena de especialistas nos esclarecerán la polifacética personalidad artística y pensadora del abate aragonés. Por razones de espacio, ahora sólo procede que presentemos al lector los grandes rasgos de la persona y obra de Requeno, poniendo de relieve su obsesión por restaurar el sistema de comunicaciones grecorromano⁴.

2. Esbozo biográfico de Requeno⁵

El historiador ex jesuita, Juan Francisco Masdeu, pronunció en 1804 y publicó en 1806 el magnífico y patriótico discurso académico *Requeno, il vero inventore*, para exaltar la aportación de Requeno al estudio de la Antigüedad y sus invenciones, donde lo considera «el gran genio del siglo XVII», «el más benemérito, quizás, de la república literaria»⁶, «luminar de nuestra edad [...] hará época perpetua en la historia del siglo decimoctavo» (Masdeu, 1806: 26). Masdeu lamenta que viviese en Roma sin la consideración debida a sus trabajos y

¹ Tanto Requeno como José Pignatelli eran académicos clementinos desde enero de 1785. Cfr. Astorgano, 2006a.

² Requeno dedicó a esta técnica pictórica cuatro publicaciones: Requeno, 1784, 1785, 1787 y 1804b.

³ Un bosquejo bio-bibliográfico más amplio en Requeno, 2008.

⁴ A lo largo de este año (2011) esperamos publicar varios artículos presentando las distintas caras del polifacético Requeno en las siguientes revistas: *Archium historicum Societatis Iesu* (Roma), *Archivo Teológico Granadino* (Facultad de Teología de Granada), *Artígrama* (Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza), *Estudios Clásicos* (de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Madrid), *Trienio. Ilustración y Liberalismo. Revista de Historia* (Madrid), *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* (Zaragoza) y otras por confirmar. Con la misma finalidad asistiremos al XIII Congreso Español de Estudios Clásicos (Logroño, julio de 2011).

⁵ Un resumen de este esbozo puede verse en Astorgano, 2001b.

publicaciones y que se atribuyese a otros sus descubrimientos (Masdeu, 1806: 8); observa que, en parte, él mismo era responsable de este oscurecimiento «por su admirable modestia» (Masdeu, 1806: 26). Según Masdeu, Requeno no quiso hacer valer su prioridad en los varios hallazgos de los que fue pionero. Como ejemplo, recuerda el caso de la inglesa Emma Jane Greenland Hooker (Londres, 1760-Londres, 1843), que presentó a la Royal Academy of Arts londinense una disertación acerca del encausto que le reportó un valioso premio, a pesar de que el aragonés había publicado cinco años antes sus «Ensayos» sobre el mismo tema (Masdeu, 1806: 15).

Respecto al conocimiento de la vida de Requeno hoy se sabe casi lo mismo que escribió su consocio de la Real Sociedad Económica Aragonesa, Félix Latassa (1802: 34-37), hace doscientos años. Solo algunos estudios parciales recientes de Astorgano han ensanchado la visión del personaje⁷. Por razones de espacio no podemos extendernos en biografíar a nuestro abate y reservamos para otra ocasión un extenso artículo, limitándonos ahora a dar unos rasgos generales bio-bibliográficos.

Vicente Requeno y Vives nació en Calatorao (Zaragoza), el 4 de julio de 1743 y falleció el 16 de febrero de 1811 en Tívoli. En total casi 68 años de vida, de los cuales, 54 como jesuita (1757-1811), si bien 31 (entre 1773 y 1804) lo fueron como simple clérigo secular (abate) por estar suprimida la Compañía de Jesús. Los dos rasgos esenciales de su personalidad son la de ser jesuita expulso y crítico histórico-artístico.

Las fuentes jesuíticas y la rígida normativa del Concilio de Trento nos permiten conocer mejor las etapas sucesivas de su educación. A Vicente Requeno le sorprendió el real decreto de expulsión antes de terminar los estudios de Teología, que estaba realizando en el colegio de Zaragoza. Tenía a la sazón 24 años de edad. Había entrado en la Compañía de Jesús el 2 de septiembre de 1757. En total, había pasado en la Compañía de Jesús diez años: dos años de noviciado en Tarragona (1757-79); un año de humanidades en Manresa (1759-60); dos

⁶ Masdeu (1806: 7-8). El mismo Masdeu hizo la traducción. Cfr. J. F. Masdeu, Opúsculos en prosa y verso, compuestos sucesivamente por don Juan Francisco de Masdeu en tiempos de la general revolución movida por los franceses en Europa. Los escribió el autor en italiano y los tradujo él mismo a nuestra lengua. Parte primera, Opúsculos en prosa. Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2898. Manuscrito y opúsculo impreso que incluiremos en el libro. Astorgano (Ed.) (2011).

⁷ Astorgano (1998, 2000, 2001a, 2001b, 2003, 2004, 2006, 2008 y 2011).

años de maestrillo en Huesca (1760-62); tres años de Filosofía en Calatayud (1762-65) y dos años de Teología en Zaragoza (1765-67).

Después de un año de improvisado destierro en Córcega (verano de 1767-verano de 1768), pasó cinco años en Ferrara (1768-1773 o 1774) hasta la disolución de la Compañía en agosto de 1773. Mientras tanto se ordenó sacerdote en Módena en mayo de 1769. Entre 1773 y 1798 vivió en Bolonia, a la sombra de su amigo y protector San José Pignatelli, dedicado al estudio y restablecimiento de las artes grecolatinas, donde fue miembro de la Accademia Clementina (ingresó el 7 de enero de 1785) por sus estudios sobre las bellas artes. En este campo, tomado en el sentido más amplio, llevado de su versátil y agudo ingenio, consiguió bastante renombre en Italia, en especial con sus estudios prácticos sobre el encausto (manera de pintar de los grecorromanos, basada, según él, en la cera púnica), a partir del éxito de la publicación de la primera edición de los *Saggi sul ristabilimento dell'antica art de' greci e de' romani pittori* (1784), de manera que, según Lorenzo Hervás (2007: 482), “no viene a esta ciudad [Roma] personaje ilustre o curioso de las bellas artes que no procure llevar entre sus rarezas alguna pintura al encausto”. Al año siguiente, el embajador José Nicolás de Azara consigue para Requeno el premio de pensión doble (19 de julio de 1785), la cual, en un principio, estaba destinada para el helenista y traductor de Heródoto, el también ex jesuita Bartolomé Pou (Astorgano, 2000: 558-578; Hervás, 2007: 457-461). Sus investigaciones artísticas eran bastante costosas, por lo que años más tarde solicitó, infructuosamente, ayuda al conde de Aranda (1792) y a Godoy (1795).

Ante las dificultades derivadas de las guerras napoleónicas en Italia, regresó entre mayo de 1798 y marzo de 1801 a Zaragoza, donde residían tres de sus hermanos. Participó muy activamente (asistía a varias reuniones semanales y se involucró en numerosas comisiones de las escuelas de Comercio, Agricultura, Artes, Dibujo, etc.) en las tareas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, donde reorganizó y dirigió el Medallero o Museo Numismático y el Gabinete de Historia Natural (Astorgano, 1998: 56-73). Durante este periodo fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (7 de agosto de 1799) y de la de San Fernando de Madrid (1 de septiembre del mismo año). Requeno casi fue profeta en su tierra, si nos fiamos de la entusiasta valoración que el secretario de la Aragonesa, Diego de Torres, hace de su personalidad: “Habiéndose tenido [la Aragonesa]

la complacencia de que regresase este sabio a Aragón y a esta capital, disfruta la Sociedad de sus luces y grandes conocimientos literarios, y le ha encargado comisiones de la mayor importancia, que está desempeñando, y de las que se hablará en las actas de otro año” (*Compendio de las actas de la Real Sociedad Aragonesas, correspondientes al año de 1798*).

Nuevamente expulsado a Italia (marzo de 1801), los diez últimos años de su vida fueron de lo más ajetreado, ligados a la restauración de la Compañía, (en la que Requeno reingresa en 1804), capitaneada por su amigo José Pignatelli: en Roma (1801 - 1804), en Nápoles (1804-1806), otro año en Roma (1806-1807) y los cinco últimos en Tívoli (1807-1811), donde murió el 16 de febrero de 1811, probablemente a causa de una enfermedad contraída por su intenso apostolado en las cárceles.

Profundo conocedor del mundo grecolatino, el abate Requeno es un buen erudito y, sin duda, uno de los más obsesionados por restablecer las técnicas artísticas del mismo en el siglo del Neoclasicismo. Consciente de su valía, su carácter independiente y contradictorio (“hago lo que puedo ya que no lo que debo”, repetía con frecuencia) lo llevó a entablar polémicas con los estudiosos europeos (académicos franceses e italianos, principalmente) de la pintura al encausto o ceras diluidas, con los musicólogos, con los numismáticos, etc.

Requeno, que comenzó publicando algunos poemas de circunstancias (una Oda en Requeno, 1783), consiguió el mayor prestigio y fama con el restablecimiento de la pintura grecolatina o encausto con la primera edición de los *Saggi* (1784), no sin cierta oposición y algunas polémicas, muy dieciochescas, como con Antón Lorgna (Requeno, 1785), que aparecen reflejadas, tres años después, en la segunda edición ampliada (*Saggi*, 1787), publicada por Bodoni en Parma, por influencia de su paisano y embajador José Nicolás de Azara, a quien está dedicada.

Paralelos en su título y en su metodología son los *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica* (1798), donde Requeno intentó restablecer el sistema musical grecolatino.

Sus investigaciones más curiosas están relacionadas con el sistema de comunicación grecorromano, objeto del presente estudio, pues el abate calatorense es considerado como uno de los precursores del telégrafo, en polémica también con los enciclopedistas franceses, por sus *Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell' antica arte di parlare da lungi* (1790), traducidos al castellano

por don Salvador Ximénez Coronado (Baig, 2008), director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, en 1795. Años más tarde continúa y amplía estas investigaciones, pasando de la comunicación a lo lejos a la comunicación de cerca, con las manos, en el mundo antiguo, con una obra bastante interesante desde el punto de vista semiótico, la *Scoperta della Chironomia* (1797), la única obra de Requeno recientemente reeditada por el semiólogo G. R. Ricci (Requeno, 1982).

Fruto de su escrupuloso trabajo en el monetario de la Sociedad Económica Aragonesa es un documentado libro de numismática, el único escrito y publicado en español por nuestro abate, en el que describe 19 monedas inéditas, *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa* (1800), que dicha Sociedad consideró como una de sus publicaciones emblemáticas. Sorprenden las abundantes puntualizaciones a los más famosos escritores numismáticos de la época, que le dan un tono polémico al libro, hoy claramente superado por sus arriesgadas afirmaciones.

Vuelto a Italia (1801) y reingresado en la Compañía en 1804 (llegó a impartir clase de humanidades a los alumnos más jóvenes del colegio jesuítico de Nápoles en los cursos 1804-1806) tuvo tiempo para continuar, en medio del vendaval bélico napoleónico, con sus estudios histórico-prácticos sobre el perfeccionamiento del tambor y su importancia en las guerras (*Il Tamburu*, 1807) y sobre la imprenta, *Osservazioni sulla Chirotipografia* (1810), donde el abate de Calatorao intenta demostrar que ya desde el siglo X se usaban ciertos rudimentos de la imprenta en los monasterios, antecedentes de Gutenberg.

Con la excepción de la reedición de la *Scoperta della Chironomia*, por Ricci (1982), ninguna otra obra de Requeno ha visto la imprenta desde 1810 hasta 2008, año en que publicamos los inéditos filosóficos más interesantes, según nuestro criterio (Requeno, 2008).

Del prestigio de Requeno entre sus contemporáneos pueden ser muestra las palabras de Hervás, hablando del encausto:

“[Requeno] Aplicado por ingenio al estudio de la historia natural y al de la pintura, tuvo la afortunada y honrosa suerte de descubrir el encausto o la pintura antigua de los romanos y griegos. Este feliz y utilísimo descubrimiento llamó inmediatamente la atención de todos los europeos amantes de las bellas artes” (Hervás, 2007: 481-483).

Por razones de espacio no podemos dilatarlos en el análisis de sus obras filosóficas, teológicas, de historia eclesiástica, etc., ni de las muchas artes grecolatinas que llamaron la atención del abate de Calatorao, de las que él se creía restaurador. Tal era su admiración por el mundo clásico que su deseo hubiera sido que, en pleno siglo XIX, se pintase, se cantase, se hablase y se gesticulase en el teatro como lo hacían los griegos o los romanos (llegó a redactar un *Examen de las obras retóricas de Demetrio Falero, de las de Marco Tulio Cicerón y de las de Quintiliano*, un tomo en 4.º, que no hemos localizado). Incluso que se imitasen ciertas técnicas de telecomunicación, de hacer barcos y tratar el mármol (en esculturas y otros usos) como se supone que se empleaban en el Imperio romano.

No vamos a extendernos en esas técnicas restauradoras, sino solo hacer algunas consideraciones y valoraciones panorámicas y elementales sobre las telegráficas.

3. Antecedentes y contexto del Arte de hablar desde lejos de Requeno

La necesidad inherente al ser humano de comunicarse entre sí, artística o utilitariamente, fue percibida y estudiada por Vicente Requeno desde varios enfoques, todos ellos originales y con el afán de restaurar lo que los antiguos habían desarrollado en esas artes. Así, restableció el uso del encausto en su *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci, e de' Romani Pittori* en 1784, 1787 y 1806, el teatro y la mímica en la *Scoperta della Chironomia...* (1797), la música en su *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica...* (1797) o la comunicación impresa en su *Osservazioni sulla Chirotipografia...* (1810). Pero quizás la obra más pretendidamente tecnológica fue *Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell'antigua arte di parlare da lungi* (1790), posteriormente traducida al castellano por Salvador Ximénez Coronado en 1795; en ella Requeno intentaba reflejar, con más o menos acierto, los inicios de la comunicación a distancia, principalmente aplicada a las artes militares, siguiendo los escritos de los antiguos y demostrar así que no era necesario ningún otro descubrimiento para hablar a lo lejos, tan sólo adaptar los métodos utilizados por los griegos y los romanos. Esta ciencia, a la que Requeno denominó, no con mucho entusiasmo, *Porrología* (del griego *porros* [lejos] y *logos* [hablar]), los franceses la bautizaron cuatro años después *Telegrafía* y a lo largo de doscientos años, primero con medios ópticos o visuales y luego por medios eléctricos, ha ido formando las redes que han sido el embrión de lo que

ahora llamamos 'Sociedad de la Información'.

La literatura clásica está repleta de ejemplos de incipientes sistemas de comunicación a distancia, la mayor parte de ellos formados por simples señales convenidas. Así se originó el que Olivé (1990: 11) denomina "primer error telegráfico", cuando Teseo prometió a su padre poner velas blancas si regresaba vencedor del Minotauro y que provocó el suicidio de su progenitor, Egeo, al olvidarse de cambiar las velas negras por las antedichas velas blancas.

En la guerra de Troya, Clitemnestra dispone que se le avise de la toma de la ciudad por medio de fuegos situados en nueve estaciones, cubriendo una distancia de unos 600 Km. Este hecho lo inmortalizó Esquilo en su tragedia *Agamenon*:



"Una hoguera en relevos, envía el empuje viajero del fuego de una montaña a otra: del Ida al monte de Hermes; desde allí hasta Atos, consagrado a Zeus; del Macisto hasta los riscos de Citerón, despertando otro relevo de fuego mensajero que llega a la cima de Aracne [...] hasta que esa llama ardorosa, que podríamos llamar nieta de la hoguera que en el Ida naciera, llegó de un salto a este palacio de los Atridas" (Romeo López, 2006: 25).

Figura 1.- Método de Eneas el Táctico

En Salamina, los griegos transmitieron órdenes militares por medio de largas pértigas con fanales en los extremos.

Las señales de humo o fuego son mencionadas sucintamente por escritores como Tito Livio, César, Heródoto, Homero o Tucídides, entre otros. Pero donde encontramos datos más precisos sobre las señales que usaron griegos y romanos es en los escritos de Polibio Megalopolitano⁸; dicho historiador, describe el método ideado por Eneas el Táctico⁹, consistente en sendas vasijas de barro idénticas situadas en cada estación (*fig. 1*), dichas vasijas, tenían un orificio de salida para el agua que contenían y sobre el agua flotaba un corcho atravesado por un vástago vertical dividido en secciones en las que estaba inscrita una orden. Para transmitir un mensaje, se levantaba una antorcha en la es-

tación transmisora y cuando el receptor levantaba también su correspondiente antorcha, ambos destapaban el orificio, cuando el vástago indicaba el mensaje que se pretendía transmitir, el emisor ocultaba la antorcha, indicando así al receptor que debía tapar el orificio de la vasija y leer el mensaje. Este sistema es la primera referencia sobre comunicación sincronizada.

A pesar de lo ingenioso del sistema, el método de Eneas no permitía comunicar más que unas cuantas frases previamente convenidas. Para poder comunicar cualquier mensaje no establecido, era preciso otro sistema más versátil como el que el propio Polibio mejoró, pero que éste atribuye a Cleóxenes o a Demócrito.

Julio el Africano (232-289 d.C.) introdujo una modificación en el método de Polibio, dividiendo el alfabeto únicamente en tres tablillas o columnas con ocho caracteres en cada tablilla: "Se toma, dice, la mano derecha y la izquierda y el espacio intermedio: distribúyense después las letras desde la A hasta la Delta en la izquierda, desde la Jota hasta el Rho en el medio, y desde el Rho hasta la Omega en la derecha" (Requeno, 1790: 65; Requeno, 1795: 81).

Una versión moderna, podría ser la observada en la tabla:

| | Izquierda | Centro | Derecha |
|---|-----------|--------|---------|
| 1 | A | J | R |
| 2 | B | K | S |
| 3 | C | L | T |
| 4 | D | M | U |
| 5 | E | N | V |
| 6 | F | O | X |
| 7 | G | P | Y |
| 8 | H | Q | Z |

⁸ Polibio Megalopolitano (Megalópolis c. 204 a.C. - c. 120), historiador griego protegido por Escipión el Africano, fue autor de una importante historia general de su tiempo (*Historias*), documentada e inteligente, pues excluye la acción divina en la explicación causal de los hechos. Requeno lo cita en varias de sus obras, pero sobre todo en la del *Arte de hablar desde lejos*, empleado por los militares antiguos, puesto que Polibio fue un testigo excepcional de las campañas de Escipión el Africano, como las de Numancia y la de los sitios de Cartago. Editorial Gredos ha editado sus *Historias* en 3 vols.

⁹ Eneas el Táctico, escritor militar griego (siglo IV a.C.) que Requeno llama *Eneas el Histórico*, para diferenciarlo del legendario Eneas, príncipe troyano y fundador de Roma. Fue el primer escritor griego, que escribió sobre el arte de la guerra. Se ha conservado un extracto de sus *Memorias sobre la estrategia*, que son una de las fuentes principales del libro de Requeno. Hay traducción al castellano: *Eneas el Táctico/ Polieno* (1991).

Por el método de Julio el Africano, sólo era necesario presentar las antorchas en una sola posición, por ejemplo, para representar la "F" se alzarían 6 antorchas en la posición de la izquierda, para la "J" bastaba una antorcha en el centro y para la "Z" se presentarían 8 antorchas en la derecha. Cuando la distancia entre una estación y otra no permitía distinguir el número de fuegos alzados, se podía sustituir la cantidad de antorchas alzadas por presentar una sola antorcha tantas veces como el número asignado a cada letra.

En el siglo IV d.C. el historiador Vegetio¹⁰ clasificaba las señales en tres clases: *vocales, semivocales y mudas*, las vocales eran las órdenes comunicadas por la voz y las semivocales, las producidas por instrumentos como la tuba, el cuerno o la bocina. En las señales mudas Vegetio incluye todos los signos visuales, incluidos estandartes, banderas, vestimenta militar y señales producidas con las manos o cualquier otra parte del cuerpo; pero también hace una mención especial a las señales para mayores distancias. En la primera espiral de la columna de Trajano, están representadas tres de estas torres citadas por Vegetio y que conformaban una defensa de la frontera norte del Imperio Romano.

No podemos describir aquí los numerosos experimentos telegráficos que se hicieron durante la Edad Media y la Moderna. Solamente recordar dos por su relación directa con Requeno: el del abate Claude Chappe, por disputarle a Requeno la prioridad en el tiempo, y los aplicados en España en la Real Sociedad Económica Aragonesa, en presencia de Requeno. El abate Claude Chappe (1763-1805) es el mayor rival de Requeno en la prioridad temporal del invento, pues no pocos estudiosos europeos consideran los experimentos de Chappe anteriores a los de nuestro jesuita, cuando sabemos que el español había publicado su libro en 1790 y Masdeu dice que tres años antes (1787) ya le había entregado una copia manuscrita al gobernador del puerto de Civitavecchia. Con la ayuda de sus hermanos, realiza a partir de 1789 una serie de experimentos para transmitir el pensamiento a grandes distancias (Chappe, 1824). El primer sistema que probó nos recuerda al método utilizado por Eneas el Tático, des-

¹⁰ Flavio Vegetio Renato, escritor latino de fines del siglo IV y comienzos del siglo V d.C., que vivió en Constantinopla, en los medios sociales relacionados con la corte. Escribió un *Compendio de técnica militar (Eptoma institutorum rei militaris)* entre 383 y el 450 d.C., si bien Requeno habla de "la invención de Vegetio, queriendo renovar el antiguo arte militar en el siglo tercero" (Requeno, 1790: 58; Requeno, 1795: 75). Es una obra asistemática y de valor muy desigual. Vegetio afirma en este libro que el soldado de la Antigüedad verificaba todas sus operaciones y faenas al son de la trompeta (Vegetio, 2006).

crito por Requeno (1790: 33-46; Requeno, 1795: 59-66).

En 1792 remitió a la Asamblea Francesa su primera propuesta, pero eran tiempos convulsos en plena Revolución y la Asamblea primero y luego la Convención, se limitaron a crear una comisión para estudiar el tema. Por fin, en junio de 1793 Lakanal, miembro de la Convención, emite un dictamen favorable y se decide la construcción de la primera línea entre París y Lille, que entra en servicio en julio de 1794.

En 1797, el científico canario Agustín de Betancourt y Molina (Puerto de La Cruz, Tenerife, 1758-San Petersburgo, 1824), presentó al Directorio de la República francesa una *Memoria* describiendo un nuevo telégrafo que pretendía simplificar el funcionamiento del ya implantado sistema de Chappe. A pesar de los elogios recibidos, Chappe hizo valer su posición de «ingeniero telegrafista» y el proyecto fue rechazado. A su regreso a España en 1798, el Gobierno español le encargó establecer una línea de Madrid a Cádiz, aunque únicamente hay constancia de su construcción hasta Aranjuez (Olivé, 1990; Sánchez Ruiz, 2008). Por lo dicho anteriormente, no es de extrañar que las propuestas de nuevos telégrafos, surgieran por todas partes. En 1799 la actividad intelectual de Zaragoza, giraba en torno a la Real Sociedad de Amigos del País incentivada por su Director el deán D. Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, que impulsaba toda clase de proyectos abocados al progreso de las artes y las ciencias.

A lo largo de 1799 y 1800, Requeno pudo contemplar cómo se experimentaba con el invento del telégrafo en la Económica Aragonesa. Pero surgió el problema de la atribución de la autoría, pues unos socios se la daban al abate pero otro sector, encabezado por el enciclopedista Luis Rancaño de Cancio, ingeniero militar y catedrático de Matemáticas de la Aragonesa desde 1784 hasta 1802, lo atribuía a los franceses (Arsea, 1-III-1799, ff. 90-91).

Fruto de esta discusión, Luis Rancaño y Josef Vasconi, otro profesor de Matemáticas de las Reales Escuelas de la Sociedad, propusieron y llevaron a cabo varios ensayos, de los que fue testigo y colaborador Joaquín Ollés de Regales (1801), por entonces alumno de Matemáticas de dichas Escuelas. El telégrafo diseñado por Rancaño (Borque, 2008) constaba de dos indicadores dispuestos en el mismo plano horizontal y que podían adoptar ocho posiciones cada uno, por lo que con la suma de ambos, se lograban 64 combinaciones distintas, suficientes para representar veintiséis letras, diez números, alguna señal de control y varias palabras comunes. Según la *Gazeta de Madrid* de 10 de octubre de

1800, Rancaño presentó al Rey su telégrafo con mejoras que ampliaba en número de signos posibles, pero nada más se sabe de estas mejoras.

Ollés, publicó en 1801 un opúsculo en el que describía el método de Rancaño titulándolo, con clara provocación, *El arte de hablar desde lejos* (Ollés de Regáles, 1801). El libro defiende la utilidad de los nuevos inventos en contra de los pensamientos de personajes como Requeno que insistía en el restablecimiento de los métodos de los antiguos. Ollés, aunque cita la obra de Requeno, en su introducción le critica el hecho de no reconocer las aportaciones realizadas posteriormente, es decir, el estar obsesionado por el mundo grecorromano:

“En verdad, es cosa que causa admiración el ver la tenacidad, con que a cara descubierta sostienen algunos [alusión a Requeno], que los modernos no tienen otro mérito en la materia en que tratamos, que el haber resucitado lo mismo que los antiguos practicaron, y que no son capaces de producir invento alguno, que pueda llamarse nuevo” (Ollés de Regáles, 1801).

Requeno por su parte, en su estancia en Zaragoza enfocó sus estudios de la comunicación a distancia más hacia instrumentos sonoros que a métodos visuales, tal vez reconociendo que estos sistemas superaban a los propuestos por los antiguos. Para eso encontró un aliado en D. Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, músico de reconocido prestigio que compuso una buena cantidad de obras de renombre y fue, además, un importante teórico que escribió unas *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta y un Curso completo de composición*¹¹. Es lógico, pues, que Requeno se fijara en él para llevar a la práctica sus ideas plasmadas en los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori* (1798). Fruto de esa colaboración se hicieron varias demostraciones, como la descrita por el propio Aranaz que tuvo lugar en la casa del Conde de Fuentes, en Zaragoza en 1799; es sin duda a estas demostraciones a las que alude Masdeu en su panegírico sobre Requeno: “Requeno en su libro sobre los telégrafos, del que hablé hace poco, dio una idea del antiguo uso de este importantísimo instrumento, pero después se ha

¹¹ Curso completo de composición que presentan a sus discípulos y a los que no lo son los Profesores Don Pedro Aranaz y Vides, Maestro de Capilla jubilado de la Sta. Iglesia de Cuenca, y Don Francisco Olivares, Prebendado Organista y Rector del Colegio de Música de Niños de Coro de Salamanca, manuscrito de comienzos del siglo XIX. Citado por Antonio Martín Moreno (1985: 439).

avanzado más en ello, habiéndose hecho en España, en los últimos meses de 1799 y en los primeros de 1800, una feliz experiencia muy luminosa” (Masdeu, 1806: 24-25).

En el *Semanario de Zaragoza* de 17 de abril de 1800, aparece una carta firmada con las siglas P.A.V. que con toda seguridad fue escrita por Pedro Aranaz y Vides. En dicha carta, Aranaz contesta a un escéptico corresponsal sobre los métodos de los griegos para hablar con instrumentos musicales que describe Requeno:

“[...] he visto con mucho despacio, no tan solo los dos ensayos impresos en idioma italiano, sino también el tercero que trata del canto griego antiguo con la explicación del canto instrumental significativo, sus notas, modos, ritmo, &c., traducido todo del italiano al español por el mismo Autor, cuyos originales he tenido en mi poder mucho tiempo con gran complacencia mía” (P.A.V., 1800: 226).

Prosigue Aranaz su discurso exponiendo su colaboración con Requeno:

“Como el Autor [Requeno] carece del conocimiento práctico de la Música no ha podido por sí solo darnos el de este canto parlante; pero en su tercero ensayo [Requeno, 1798, II: 256-453], en que trata y explica el modo que los griegos tenían para escribir y notar su Música, da una idea, aunque confusa y escasa, de este canto instrumental significativo, y habiéndome yo aplicado en el empeño a descifrarle me glorío de haber sacado algún fruto, pues con solo cuatro puntos de Música de cualquier instrumento haré que diga cuanto se quiera hablar, v.g.: dos clarines colocados a tanta distancia, quanta se dexé oír el uno del otro sin perder punto, con solos estos quatro puntos *ut, mi, sol, fa.* (*Do, mi, sol, do*, que es lo mismo) haré que entablen una conversación seguida”. (P.A.V., 1800: 227-228).

En relación con los instrumentos para comunicarse desde lejos y con el arte musical aplicado a los ejércitos, Masdeu señala igualmente el interés de su intento de convertir el tambor en instrumento de sonoridad armoniosa y agradable. Ya hemos aludido a *Il tamburo, stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno*, donde intenta el perfeccionamiento de este instrumento musical (Astorgano, 2008: XCII).

Según Masdeu, Requeno llevaba haciendo experimentos con el tambor al menos desde 1804, tres años antes de su publicación, la cual se estaba retrasando por falta de medios económicos: «aquella eficaz protección, sin la cual los hombres de espíritu grande, pero no de igual riqueza, no pueden nunca hacer los luminosos progresos de que son capaces» (Masdeu, 1806: 25).

4. La edición italiana (1790) de los Principi, progressi, perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi de Requeno

Como consecuencia de sus muchas lecturas de autores grecolatinos, Requeno escribió un curioso tratado sobre la manera que tenían los antiguos de comunicarse a distancias largas, en especial los ejércitos en tiempos de guerra. Publica en 1790 su obra *Principi, progressi, perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia*. Editada en Turín por Giammichele Briolo, está dedicada al conde Morozzo y le precede una presentación del editor.

Tras el Prefacio, el abate calatorense desarrolla la obra en dos partes; la primera dedicada a describir los distintos métodos utilizados por los autores grecolatinos y la segunda, donde expone su propuesta para adaptar aquellos métodos a las necesidades de los ejércitos contemporáneos. Completa la obra con cuatro grabados, su explicación, una fe de erratas y un índice.

Masdeu nos hace una pequeña historia de la gestación de la obra para intentar demostrar que Requeno se adelantó a los franceses en la invención del telégrafo:

“Ya el señor Requeno había vuelto a la vida la antigua pintura de los griegos y los romanos, cuando centra su incansable aplicación en otro importantísimo descubrimiento, y escribe una nueva obrita con este título: *Principios, progresos...* Este manuscrito suyo fue entregado por él en 1787 a monseñor Morozzi, gobernador en aquel tiempo de Civitavecchia, y fue dado después a la imprenta en la ciudad de Turín en 1790. Bien pronto llegó el libro a las vecinas manos de los franceses, los cuales, aunque ya enfrascados en su laberinto democrático [Revolución francesa], pero dispuestos con fervoroso amor a las novedades, del que generalmente están dotados, hicieron de él todo el caso que la gran categoría de la obra merecía. El primero que hizo la primera prueba con ella fue Claudio Chappe en Brulon en 1791, cuando el libro de Requeno

llevaba un año publicado y cuatro años, al menos, circulando entre el público. Sobre el mismo fue dado en París un informe a la Convención y al Comité en 1793, y de nuevo en 1797. Llegó finalmente, después de interrumpidos exámenes, a aceptarse en Francia su famoso telégrafo, el cual señaló en aquella acción el primer momento de su existencia pública con la noticia de la captura de Condé. He aquí las etapas verdaderas de este acontecimiento como las narran los mismos franceses y son registradas en el *Monitore de París* y repiten todos los periódicos italianos. ¿Con qué verdad podrá decirse después de esto que el señor Chappe haya sido el inventor del telégrafo?” (Masdeu, 1806: 15-16; Astorgano, 2008: XC-XCI).

Su éxito fue grande, pues en 1795 aparece la traducción española. Masdeu considera absurdo el empecinamiento de los franceses por atribuirse el hallazgo:

“Pero ¿qué diré del empeño posterior con el cual los franceses y italianos en sus memorias literarias sin ni siquiera nombrar una sola vez al tan benemérito Requeno, han procurado atribuir todo el honor del invento a Guglielmo d’ Amontons, nacido en París el 31 de agosto de 1668? ¿Cuál es la razón por la que ellos han asegurado esto tan francamente? Lean las personas cultas el *Diario literario de Nápoles* de 1794, y la más reciente *Diatriba* del señor Onofrio Gargiulli y verán que no existe otro fundamento que el de haber propuesto el señor D’ Amontons un determinado método para hablar desde lejos. Pero si esto es todo el motivo por el cual lo proclaman autor de tal arte, con más razón podría darse esta gloria a los cardanos y a los kirkeros, quienes antes que el aludido ciudadano parisino propusieron tales métodos”. (Masdeu, 1806: 17-18).

Por su parte, el padre Luengo no reseña esta obra de Requeno en su *Diario* hasta el año 1797 y no todos fueron tan generosos en sus críticas, Nicolás Azara, en julio de 1792, descalifica el libro con el epíteto pueril: «La otra invención que ha publicado de las señales con que los militares antiguos se hablaban de lejos es pueril» (cita en Astorgano, 2008: XCI). Crítica cruel si tenemos en cuenta que Requeno dedicó a Nicolás Azara la edición de sus *Saggi* sobre el encausto (1787).

Como en todos sus trabajos, Requeno se documenta leyendo a estrategas, tratadistas militares y escritores de temas más o menos relacionados con la guerra, sobre todo franceses y clásicos, como veremos al estudiar las fuentes.

5. La traducción castellana (1795) del Arte de hablar de lejos

El traductor, don Salvador Ximénez Coronado (1747-1813), era presbítero ex escolapio (en 1790 obtuvo la secularización perpetua) y director del Real Observatorio Astronómico de Madrid. Persona culta que expresa su opinión sobre la obra de Requeno en dos momentos.

En el prólogo de la traducción, Ximénez Coronado nos cuenta cómo llegó a tener noticia de la obra de Requeno. Entra en contacto con el libro de Requeno de manera casual y piensa que su traducción puede ayudarle a explicar los métodos por él propuestos, aunque censura la oscuridad de ciertas partes del libro, en especial la descripción del método sincronizado de Eneas, que justifica la acertada inclusión del artículo «Signal» de la *Enciclopedia* como apéndice (Requeno, 2008: XCI).

En el prólogo nos cuenta que conocía el artículo “Signal” de la *Enciclopedia* y había hecho algunos experimentos telegráficos que habían sido noticia en la *Gazeta*.

“Luego que se dio noticia al público en el suplemento de La *Gazeta* de las experiencias que, acompañado de D. José Ramón de Ibarra había yo hecho, y que de ellas resultaban tres métodos seguros para hacer pasar rápidamente las noticias de un extremo a otro en cualesquiera intervalos, fue recibiendo sucesivamente por el correo varias cartas de amigos que me hacían favor congratulándose”.

Algunos de esos amigos le pedían más información, y Ximénez los remitía al artículo “Signal” de la *Enciclopedia*, “que era el único que yo conocía” (Requeno, 1795: 3-4). Entra en contacto con el libro de Requeno de manera casual:

“Un día hablando con un amigo [...], vinimos al asunto del telégrafo y se trató de la ignorancia en que estaban muchos de lo que los antiguos habían hecho sobre este utilísimo descubrimiento. Manifestéle el artículo de la *Enciclopedia* y el pensamiento sobre que estaba trabajando, y para qué recogía materiales, y no le oculté cuánta repugnancia tenía que ven-

cer para hacer el papel de erudito. Díjome entonces que él había visto en una librería una obrita moderna en italiano que trataba únicamente de esto, y que me la traería para disminuir el fastidio de mi trabajo. Con efecto lo cumplió y habiéndola leído con todo cuidado, creí que no debía empeñarme en mi proyectado discurso, que bastaba hacer correr dicha obra en castellano y se conseguiría mi idea”. (Requeno, 1795: 3-4).

A continuación censura la oscuridad de ciertas partes (en especial el método de Eneas el Tático) del libro de Requeno, que justificará la inclusión del artículo “Signal” de la *Enciclopedia* y las ventajas del sistema comunicativo que el mismo Coronado estaba experimentando:

“Pero viendo que el método de Eneas [el Tático] para pasar las noticias y avisos no está bien explicado en el tratadito del señor abate Requeno, he creído conveniente añadirle todo el artículo de la *Enciclopedia*. Uno y otro servirá para comprobar mi anuncio de la *Gazeta* y para comparar las ventajas que sobre los métodos antiguos tienen los que yo he intentado y experimentado, si algún día saliesen a la luz, como pienso, luego que haya bastantes puntos de comparación de los modernos”. (Requeno, 1795: 6-7).

La traducción añade a la obra, además del Prólogo y el Apéndice del artículo «Signal», una *Advertencia del traductor*, puesta al final del tomo, donde justifica la inclusión de dicho Apéndice para aclarar el método de Eneas el Tático:

“La descripción que el señor abate Requeno hace en su obra del método de Eneas para comunicar las órdenes de una parte a otra valiéndose de las vasijas llenas de agua, etc., etc., está muy mal entendida, y de consiguiente habrá sus dificultades para que los lectores comprendan un método que es en realidad muy sencillo. La *Enciclopedia metódica*, en el arte militar, artículo *Signal*, pone con más claridad la operación y no deja al lector la más mínima razón de dudar sobre su exactitud [...]. Ésta es la verdadera inteligencia del método de Eneas, que como se ve está exenta de las dificultades que ofrece la descripción del señor Requeno, y por esta razón se pone aquí el dicho artículo de la *Enciclopedia*”. (Requeno, 1795: 178-179).

Por otra parte, Ximénez elimina de la obra la presentación del editor italiano,

las explicaciones de las figuras, la fe de erratas y el índice (error imperdonable en el editor, la Viuda de Ibarra). El resto de la obra guarda bastante fidelidad con el original, incluso en las notas, aunque elimina alguna cita en latín.

5.1. Contenido de la obra

Como hemos comentado más arriba, en la primera parte se hace una relación de los métodos desarrollados por los antiguos, demostrando la erudición de Requeno a pesar de lo mal entendido del método de Eneas.

En la segunda parte se aboga por la necesidad de reducir los símbolos de convención existentes en ese momento y recomienda el uso de la antigua música militar y los signos mudos como banderas, luminarias, cohetes, etc., adaptados a los métodos de Polibio o de Julio el Africano. Por último, propone la construcción de un órgano portátil para hablar, constituido por 24 flautas, una por letra. Como hemos visto más arriba al hablar de la colaboración de Requeno con Aranaz, esta peregrina idea fue abandonada por otras más plausibles, aunque igual de excéntricas. En la siguiente tabla se aprecian los detalles del contenido y la extensión de los capítulos:

| N.º Capítulo | N.º de páginas | Título del capítulo |
|--------------|----------------|---|
| | 3-7 | Prólogo del traductor (D. Salvador Ximénez Coronado). |
| | 8-26 | Prefacio del autor (Requeno). |
| | | <i>Principios, progresos, perfección, pérdida, y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra.</i> " |
| | | PARTE PRIMERA |
| I | 27-41 | Nombre, naturaleza y apreciables utilidades de este arte, que ha desaparecido. |
| II | 41 - 47 | Del tiempo en que empezó el arte de hablar con los signos a las personas muy distantes. |
| III | 48 - 55 | Aunque no conste en la época del origen de este uso de hablar por medio de fuegos, es sin embargo constante de que desde la edad de Homero se ignoró hasta el tiempo de Eneas histórico, que vivió poco después de Alejandro Magno. |

| | | |
|------|----------|--|
| IV | 55 - 61 | Tentativas de Eneas Histórico en Grecia para hacer que los signos de convención en la milicia sirviesen para hablar. Describe la invención de las inscripciones nocturnas publicadas por Eneas. |
| V | 61- 65 | Reflexiones sobre el texto de Polibio y juicio imparcial sobre la invención de Eneas. |
| VI | 66 - 68 | Otra invención griega más útil que la de Eneas para hablar desde lejos en la guerra. |
| VII | 69 - 73 | Método de poner en práctica esta invención. |
| VIII | 73- 76 | Que con los mismos instrumentos y métodos se hablaba de día a cualquier distancia, pero que no obstante para este objeto tenían todavía otros métodos más cómodos. |
| IX | 77 - 80 | Reflexiones sobre los antiguos usos de hablar desde lejos, descritos por Polibio y Vegecio, de los cuales hemos hablado. |
| X | 80- 85 | De la sencillez a que los autores posteriores a Polibio redujeron el arte de hablar desde lejos en la guerra. |
| XI | 86-94 | Que este método de Julio Africano se usó también de día en la milicia romana para pasar los avisos, y de qué modo se hacía esto sin luminarias. |
| XII | 95-102 | Del método con que se hablaba a la multitud sobre cualquiera asunto, valiéndose de las insignias militares, estandartes, banderas, y semejantes y instrumentos en medio del día. |
| XIII | 102- 111 | Que no solamente se habló a los ejércitos con las insignias militares, banderas, y otros signos mudos, sino también con los que Vegecio llama semi- vocales , esto es, con el antiguo clásico y con las trompetas rectas y curvas. |
| XIV | 112- 121 | Cómo hablaban los antiguos con los instrumentos de aire. |

| | | |
|------|---------|---|
| XV | 121-133 | Objeciones que pueden hacerse contra este descubrimiento y sus soluciones. |
| | | PARTE SEGUNDA |
| I | 134-139 | De la multiplicidad de los signos de convención en general, y de la necesidad que hay de reducirlos al arte de hablar. |
| II | 139-146 | De la multitud de nuestros actuales signos militares, y en particular de los vicios que tienen, y de la sencillez y perfección a que puede reducirse, restableciendo el antiguo arte. |
| III | 147-150 | Que la reforma de nuestros signos de convención terrestres y marinos debe principiarse con el restablecimiento de la antigua música militar, esto es, del clásico de los antiguos, sin hacer al principio la más mínima reforma en los usos modernos de los signos militares. |
| IV | 151-154 | Del primer método de Cleóxenes, en el que el alfabeto se divide en cinco partes, y del modo de servirse del clásico el día de hoy |
| V | 154-156 | Método de Julio Africano y modo de renovarle. |
| VI | 157-162 | Introducido el antiguo clásico y perfeccionado el antiguo arte, cómo debe procederse a la reforma de nuestros modernos signos de convención en la milicia. |
| VII | 162-167 | De los signos mudos con que podría hoy hablarse desde lejos a las tropas. |
| VIII | 167-170 | Reflexiones útiles a la perfección de estos métodos, y de la conexión que el arte de hablar explicado tiene con la música. |
| | 170-173 | PROPOSICIÓN |
| | 173-177 | CONSTRUCCIÓN DE UN ÓRGANO PORTATIL PARA HABLAR. |

| | |
|---------|---|
| 178-179 | ADVERTENCIA DEL TRADUCTOR |
| 180-191 | ARTÍCULO DE LA ENCICLOPEDIA EN LA PALABRA <i>SIGNAL</i>. |

5.2. Fuentes

Como en todos sus trabajos, Requeno se documenta leyendo mucho: “He leído mucho para ver si en algún escritor moderno del arte militar hallaba idea de este arte y no hay sino el caballero Folard, que conociese la necesidad de este arte perdido, y al mismo tiempo que confiese la inutilidad de nuestros signos de convención para mandar las armadas” (Requeno, 1790: IX; Requeno, 1795: 11-12).

Su mucha erudición le permite ser contundente en las refutaciones: “Es falso que en lo antiguo algunos oficiales, ni expertos ni cultos, hiciesen las veces de nuestros ayudantes de campo. He leído todos los antiguos tratados del arte militar y en ninguno he hallado cosa que pueda equivaler a tales oficiales” (Requeno, 1795: 125).

Aparecen citados estrategas, tratadistas militares y escritores de temas más o menos relacionados con la guerra, sobre todo franceses y clásicos, como Eneas el Táctico, los Catones, Celso¹², emperador Trajano (53-117 d.C.), Frontino¹³, Arriano¹⁴, Vegetio (*Arte militar*), Homero, Heródoto, Onosandro (*Instrucciones Militares*, cap. 23), Polibio Megalopolitano, Justo Lipsio¹⁵, Demetrio, Cleóxenes, Tácito (c. 55- c. 120 d.C.), Marco Aurelio (Roma 121-Vindobona 180), Apuleyo, etc.

¹² Celsio Cornelio Aulo, erudito romano de la época de Augusto y Tiberio escribió una obra de carácter enciclopédico. De artibus, muy poco original, pero que suministra datos útiles acerca de los conocimientos de su tiempo. Está dividida en seis partes, una de las cuales está dedicada al arte militar, *De re militari*. La parte dedicada a la medicina, *De re medica*, fue el primer libro de medicina que se imprimió (Florencia, 1478).

¹³ Sectus Iulius Frontinus, funcionario romano (c. 30-103 d.C.). Hábil general, cónsul en 74, gobernador de Britania (78) e ingeniero militar y civil de primer orden. Escribió un tratado de arte militar (*Strategemata*).

¹⁴ Flavio Arriano, militar, filósofo e historiador griego, discípulo de Epicteto y protegido por los emperadores Adriano y Antonino Pío. En el año 131 Adriano le confió la inspección de las posiciones militares de los romanos en el Mar Negro y fortificar aquellas fronteras. Nombrado prefecto de la Caledonia derrotó a los alanos que habían invadido aquel territorio. Fruto de su experiencia militar escribió varios libros: *Tratado de táctica militar* e *Instrucción sobre el orden de batalla contra los alanos*, etc.

Entre los modernos están el capitán Guischart (Charles Gotlieb Guischart), «el célebre [Charles] Rollin» (Rollin, 1848), el señor Chevalier, el señor Soullier (Soullier), «el fogoso Linguet», quien fue sacado de La Bastilla por sus hallazgos telegráficos (Linguet, 1894), el jesuita Kircher, el erudito Casaubono, Justo Lipsio, Hoste, etcétera.

Como casi siempre en Requeno, las mayores críticas son para los franceses, en especial para los académicos, quienes se habían olvidado de la tecnología de los grecolatinos:

“Los más sabios oficiales franceses, escritores del arte militar y miembros de su célebre Academia, no han imaginado ni siquiera que nuestros puros signos de convención podían elevarse al sublime estado de poder hacer con ellos un discurso sobre asunto no convenido, ni tampoco que los antiguos lo hubiesen ya practicado. Todo su ingenio se ha confinado únicamente a perfeccionar los signos, hacerlos más inteligibles y a afinar las evoluciones militares. Y si no, que me digan ¿dónde se ha propuesto jamás un premio a quien restablezca el antiguo arte de hablar desde lejos? ¿Dónde se ha procurado indagar el origen de nuestros tambores, de nuestros timbales y de nuestros estandartes?” (Requeno, 1795: 12).

El *Arte de las señales para el mar y tierra* del comisario de Marina en Arlés, señor Marcelo, es calificado de “un bosquejo de obra, en la cual sin explicar el misterio se lisonjea haber comunicado a dos leguas de distancia con la misma velocidad que si la escribiese en su bufete” (Requeno, 1795: 6). Incluso el que sale mejor parado es superficial: “el señor Folard se contenta sólo con echar [de] menos, y esto muy a la ligera, el arte de hablar desde lejos a las tropas en combate, valiéndose del *clásico*, y de hacernos ver la inutilidad de nuestros tambores en medio del estrépito de la artillería” (Requeno, 1795: 15).

Se da la circunstancia de que el abate Giovanni Cadonici (1705-1786) es el único autor alabado por Requeno, pero no había podido conseguir su obra: “Es el único que yo sepa ha estampado una *Disertación sobre las antiguas señales militares*. No he podido verla, pero será interesante, atendido el mérito del autor” (Requeno, 1795: 18).

¹⁵ El humanista flamenco Joost Lips (Bravante 1547-Lovaina 1606), publicó en 1595 un libro titulado *De militia romana*.

5.3. El prefacio de Requeno.

Requeno empieza declarando la finalidad de su obra, que como siempre es restauradora:

“Esta obra se escribe con el fin de restablecer el antiguo arte de hablar desde lejos con las señales e insignias militares. Los griegos inventaron y cultivaron este arte y de él hicieron mucho caso los romanos. Nosotros, europeos, a pesar del orgullo de nuestra cultura, carecemos de esta útil instrucción” (Requeno, 1795: 8).

Hace una pequeña historia de las comunicaciones militares:

“Homero en su *Ilíada* indica el arte de hablar desde lejos con los signos, como estaba ya en uso en la guerra de Troya, lo cual siendo cierto, mucho más debe serlo que con las revoluciones de la Grecia se perdió, y que estuvo casi perdida hasta el siglo del Grande Alejandro, que se restableció y mantuvo entre los griegos y romanos hasta las irrupciones de los bárbaros” (Requeno, 1795: 11).

Justifica la aparición de su libro ironizando sobre los pocos avances en la telegrafía militar desde la Antigüedad:

“Si nosotros europeos hemos perfeccionado esta invención de los bárbaros [el uso de los tambores en los combates], no hemos conseguido en medio de nuestra cultura más que lo que se consigue con vestir bien y cargar de relumbrones un negro o mona [...] ¿Qué han hecho, pues, nuestros más eruditos escritores para la restauración del arte perdido de hablar desde lejos en la guerra? Nada. Yo no hallo ni un solo tratado de este arte” (Requeno, 1795: 14-15).

Relata el contenido de la obra, destinado principalmente para los militares:

“En la obrita que sigue veréis que este método y uso existió. La hemos dividido en dos partes. En la primera trataremos de su antigüedad, naturaleza, utilidad y de las variaciones que sufrió, y allí expondremos los diversos métodos con que se puso en práctica. En la segunda indicaremos el modo de poder hacer servir nuestros signos actuales de convenición al antiguo valor del poder hablar seguidamente con ellos, dejando

a nuestros eruditos oficiales campo para que con sus luces corrijan la insuficiencia de las nuestras” (Requeno, 1795: 24).

„Requeno sabe que su obra puede ocasionar alguna polémica, pero en su ánimo está huir de ella, en especial con los franceses:

“He huido hasta la sospecha de imprudente rivalidad con una nación en que se hallan los más ilustres compositores y he respetado la paz de mis semejantes, sin olvidar la mía propia. Así no hago más que indicar un tan ameno como nuevo argumento. [...]. Es muy difícil que cualquiera novedad, por inocente que sea, no choque el orgullo literario” (Requeno, 1795: 25-26).

Requeno defiende la imparcialidad de su juicio, fundamentado en la experimentación de los usos grecorromanos, lo cual es una réplica implícita contra los que lo acusaban de estar obnubilado por los clásicos:

“Si parece poco fundada mi interpretación a alguno de los eruditos, es preciso, que además de decirlo, tenga la bondad de probarlo, ateniéndose únicamente a los usos antiguos, a los testimonios de los tácticos griegos o romanos y no a las ordinarias interpretaciones de los anticuarios ni a las preocupaciones de la moderna literatura. Yo no hago más aprecio de los antiguos que de los modernos, ni alabo a éstos más que a aquellos. Apreciador desapasionado de todos los tiempos, de todas las naciones, de todas las personas, tomo de los antiguos pueblos cuanto creo que falta a los modernos, y aprendo de éstos cuanto los antiguos más cultos ignoraron” (Requeno, 1795: 101).

5.4. El sistema para hablar desde lejos, propuesto por Requeno.

Parece que el arte de hablar desde lejos tuvo su origen en la guerra de Troya: “parece verosímil que el arte de avisar con los fuegos cualquiera accidente imprevisto tuvo su primer origen en el sitio de Troya” (Requeno, 1795: 45-46). Según Requeno hay un vacío histórico después de Homero hasta la época de Alejandro Magno:

La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743 - 1811), restaurador de artes grecolatinas

“Los griegos después de la época de Homero vinieron a caer en la barbarie: pocos hombres doctos y de buen gusto formaron esta época se-

“Los griegos después de la época de Homero vinieron a caer en la barbarie: pocos hombres doctos y de buen gusto formaron esta época señaladísima en una nación, todavía no muy culta. Desde entonces no disfrutó la paz necesaria para poder aprovechar de las luces que aquel corto número de personas esparcían en ella. Así las semillas de la ilustración y buen gusto, no fermentaron, ni pudieron brotar, antes bien se pudrieron y volvió de nuevo la no bien desarraigada barbarie” (Requeño, 1795: 48).

Intentemos resumir el método telegráfico requeñiano, que Nicolás Azara calificó de “pueril” en 1792. En primer lugar recoge la descripción que Polibio hace del método de Eneas Histórico “para hablar con los que están lejos con el fuego y con el humo y con altos pedazos de madera”. Se necesitan:

“Dos zanjas profundas hasta la altura de un hombre, cinco personas en cada una de ellas, y un secretario que escriba y otro que dicte las órdenes; un observador con un cuarto de círculo que tenga dos índices móviles y puesto sobre un pie seguro; cinco ollas de hierro dispuestas como suelen estar las que sirven para hacer luminarias en las vísperas de función a las puertas de los templos, llenas de combustibles, y que puedan por medio del asta subirse y bajarse como convenga: son los instrumentos necesarios para hablar con los fuegos o con el humo según Polibio. Para extenderse a mayores distancias con los maderos, banderas, o cosa semejante, los utensilios necesarios son cinco objetos visibles a un lado, y otros cinco al otro, de tal modo dispuestos que puedan subirse y bajarse fácilmente por cinco personas que los tengan, un secretario y un observador con el cuarto de círculo arriba dicho. Con los fuegos se hablaba de noche, según Polibio, observando las luces, el número y orden en que estaban. Y en el día se hacía lo mismo con el humo” (Requeño, 1795: 38-39).

Estas señales se correspondían con distintas letras del alfabeto: “Reduciáse, pues, primero, a dividir el alfabeto griego en cinco partes, siguiendo el orden natural de las letras; segundo, a poner sobre cinco tabletas los caracteres de dicha división” (Requeño, 1795: 67). El método tenía el inconveniente de las

malas circunstancias atmosféricas, como el viento o el sol: “El arte que acabamos de describir parece que no podía tener otro uso sino en la oscuridad de la noche; las luminarias en el día, como las pequeñas estrellas, desaparecen con la presencia del sol” (Requeno, 1795:73).

Este método parece que estuvo poco tiempo en uso (“La invención de Eneas, sin embargo, parece que, por algún tiempo, estuvo en práctica entre los griegos y que les fue de alguna utilidad”) (Requeno, 1795: 62) y sufrió sucesivas mejoras posteriormente:

“Descontentos los griegos, como era regular, de la invención de las inscripciones iluminadas, y no perdiendo de vista las ventajas de pasar rápidamente los avisos a las personas distantes, pensaron sobre ello, y por último hallaron un método tan universal, tan fácil y expedito, que inmediatamente lo abrazaron los generales todos, y se hizo universal dentro y fuera de la nación” (Requeno, 1795: 66).

Cada vez se procuraba perfeccionarlo para conseguir mayor eficacia de manera que Escipión Africano¹⁶, entre los romanos, le sacó gran rendimiento: “Este es el arte con que Escipión Africano sorprendió tantas veces a los bárbaros” (Requeno, 1795: 72).

La adaptación y simplificación más importante fue efectuada en tiempos de Cesar Augusto, y consistió sustituir la antigua división del alfabeto en cinco tablillas por sólo tres tablillas:

“Nada manifiesta más claramente el caso que los antiguos militares hacían del arte de las señas, que la serie de autores que procuraron perfeccionarla y hacer que los soldados se habilitasen en ella. Si no se hubiesen perdido tantos escritos antiguos sabríamos muy cierta e individualmente quiénes fueron los autores más notables de este arte y los menos principales que contribuyeron al progreso del método de aplicarlo. No sabemos cuánto duró el uso de la quintupla división del alfabeto, pero por las memorias que he podido recoger se sabe que por el tiempo

¹⁶ Publius Cornelius Scipio Africanus, general romano (235 - Linternum 183 a.C.), protector del historiador griego Polibio Megalopolitano, fuente fundamental de Requeno.

En vez de fuegos se podían emplear otras señales, como subir y bajar insignias (águilas, dragones, etc.), banderas y “otros signos mudos”.

También emplearon instrumentos de aire con el mismo fin: “Posteriormente en vez de los otros signos de las luminarias se introdujo el alfabeto de los ecos” (Requeno, 1795: 118). Los instrumentos eran únicamente cuernos de búfalo, bocinas, y trompetas: “Cada legión llevaba un determinado número de estos músicos, o por decirlo mejor, pregoneros” (Requeno, 1795: 112). Estos músicos se atenían al método de Julio Africano de la siguiente manera:

“Destinábase el cuerno de búfalo para indicar las ocho primeras letras del alfabeto, desde la A hasta la H. Los bocinistas para las ocho de en medio, esto es desde la I hasta la P inclusivamente. Los trompeteros para las nueve últimas letras, esto es, desde la Q hasta la Z. Así, siempre que el corneta sonaba con un solo golpe de aire, se indicaba la A, con dos la B, con tres la c, etc.” (Requeno, 1795: 117).

Requeno era consciente de que su método telegráfico iba a encontrar objeciones. Por eso dedica el largo capítulo XV, último de la primera parte de su libro, a las “Objeciones que pueden hacerse contra este descubrimiento y sus soluciones” (Requeno, 1795: 121-123), las cuales provenían, principalmente, de los filósofos ilustrados, quienes “declaman fuertemente contra la demasiada autoridad de los antiguos, que tiranizaban la mente humana. Despreciáronse, por tanto, los filósofos griegos y romanos [...], para concebir la naturaleza no se necesitaba ni leer a Platón ni comprender a Aristóteles o sus más clásicos comentarios” (Requeno, 1795: 121-122).

Las objeciones eran numerosas y Requeno las refuta basándose en sus numerosas lecturas de los autores clásicos, antes citados. No las vamos a reproducir aquí, por referirse a aspectos técnicos del método antes descrito.

Requeno concluye dando por válidos todos los métodos grecorromanos, a pesar de reconocer distinto grado de eficiencia:

“Léanse atentamente los textos que he citado, y se verá claramente la verdad de mi doctrina. Lo que sí es cierto que ningún autor nos dice de cuál de los dos métodos se usaba hablando a la multitud con los instrumentos de aire, si el de Cleóxenes que nos describe Polibio o el de Julio Africano. ¿Pero qué necesidad hay de advertirlo? Son dos métodos, uno

más expedito y pronto que el otro. No debe, pues, haber duda, que se valiesen del más fácil, luego que se inventó” (Requeno, 1795: 133).

Masdeu resalta el sentido práctico del invento telegráfico de Requeno:

“La gloria del señor Requeno no es la de haber inventado una determinada manera de hablar desde lejos, cuya cosa se podría inventar de muchos y diferentes modos, sino más bien la de haber hecho renacer esta antigua arte militar de los romanos y de los griegos, descubriendo sus autores, los métodos, los progresos, y tejiendo una exacta historia cronológica, a cuya observación somos deudores de la actual restauración del telégrafo” (Masdeu, 1806: 18).

El ilustrado Requeno, que pretendía ser más filósofo que literato, siempre tenía la intención de extraer aplicaciones útiles de sus estudios clásicos. Por eso dedica la segunda parte de su libro a esos usos (Requeno, 1790: 128-180; Requeno, 1795: 134-177):

“Habiendo explicado el antiguo arte de hablar desde lejos, no nos queda ya que hacer, sino buscar el método de podernos útilmente servir de él. Si yo tratase solamente de comparecer erudito, debería no escribir más sobre el asunto, pero deseando ser útil a mis semejantes, no puedo dispensarme de meditar y exponer el modo con que este arte pueda acomodarse en nuestro tiempo a la milicia, al uso civil, público, y al particular de las familias. En todas partes, y entre toda clase de personas se usan frecuentemente los signos de convención. En un puerto de mar oímos muchas veces los cañonazos con los cuales se avisa a los pescadores” (Requeno, 1795: 134).

Requeno, en el último párrafo del libro, desea que el arte restaurada de hablar desde lejos tenga la misma acogida exitosa que había tenido el encausto (Requeno, 1784; Requeno, 1787) y promete futuros “restablecimientos” de artes grecolatinas, con un lenguaje que recuerda a Horacio:

“Sin embargo, si mis trabajos sobre las artes perdidas o corrompidas por nuestros mayores (cual es ésta de los signos que hemos explicado y procurado restablecer), fuesen acogidos por el público con aquella

humanidad y generosidad que me ha mostrado por el restablecimiento de la pintura antigua, no omitiré emplear mis vigias en solicitar algún descubrimiento aprovechando el ocio que me conceden los dioses en la amena y deliciosa mansión de la Italia". (Requeno, 1795: 177).

6. Conclusiones

Holzham (1995) considera cuatro pasos fundamentales que contribuyeron al desarrollo de la telegrafía; el primero fue la construcción de sistemas que podían señalar un pequeño conjunto de mensajes definidos, como por ejemplo el telégrafo de vasijas de Eneas el Táctico o las hogueras, siendo éste el método generalmente empleado en las torres de vigilancia de costas y fronteras hasta el siglo XIX.

El segundo paso ocurrió al poder enviar mensajes de una manera arbitraria asignando códigos predefinidos a cada letra del alfabeto; este segundo paso, iniciado por el telégrafo de antorchas de Polibio, tuvo pocas variaciones en los siguientes dos mil años. Los incipientes proyectos de los precursores del telégrafo como Kessler y Hooke, incluso los primeros diseños de Chappe, no se apartaron de esta limitación.

El tercer paso fue la aprobación de un código numérico para asignar valores a las palabras y frases comunes, de modo que no todos los mensajes necesitan ser explicados detalladamente, letra por letra. Esta medida fue sugerida por varios autores, por ejemplo, Wilkins en 1641, pero no se aplicó hasta mediados del siglo XVIII, especialmente en los códigos de señales marinas, siendo el primero el francés de La Bourdonnais, quien en 1738 introduce un código numérico con diez banderas para indicar los números de cero a nueve. Estos diccionarios fraseológicos prosperaron en las comunicaciones marítimas pero no se adaptaron a la telegrafía terrestre hasta que el lingüista alemán Gotthelf Bergsträsser (1886-1933), introdujo el uso de los códigos numéricos de una forma sistemática.

El último paso fue la constatación de que, para un correcto funcionamiento de los sistemas de comunicación, se requieren señales especiales de control y normas de procedimiento. El primer ejemplo de una señal de control es el uso de la señal para indicar el inicio de un mensaje en los telégrafos descritos por Polibio Magalopolitano. No se avanzó mucho en este tema hasta el final del siglo XVII, cuando en 1684, Robert Hooke propone un primer conjunto de

de códigos de control explícito.

Pese a todos sus defectos, las propuestas de Requeno presentan un determinado código adaptable a distintos medios y plantea el arte de hablar desde lejos, de manera independiente al medio usado, pero sintiéndose más cómodo con los que le resultan más familiares, por lo que no es de extrañar que los experimentos que propone estén más enfocados hacia la realización de los instrumentos sonoros usados en el mundo grecolatino (recuérdense los *Saggi musicali* de 1798).

No hay que minusvalorar la obsesión de Requeno por ofrecer un sistema telegráfico adaptable a distintos medios; debemos tener en cuenta que en los primeros experimentos con telégrafo eléctrico así como con las tentativas iniciales de telégrafos alfabéticos, se necesitaba un hilo (o una posición) por cada letra. Es fácil imaginar que con los avances de aquel tiempo, se hubieran podido simular el método de Eneas con dos únicos hilos y un cronómetro. Al mismo tiempo, con el método de Polibio, se podían reducir de 24 a 10 el número de hilos empleados. Aún en la actualidad, podemos ver cierta semejanza de los métodos propuestos por Requeno con la ahora familiar forma de enviar mensajes de texto con los teléfonos móviles o celulares; podemos representar las 27 letras del alfabeto con ocho teclas (de la 2 a la 9) pulsando de una hasta cuatro veces el mismo dígito.

Pese a todo, las propuestas de Requeno van enfocadas más a la difusión de mensajes con un código que sea entendido por la mayor parte de personas, que al objetivo de la telegrafía, esto es, la comunicación entre un emisor y un receptor mediante una codificación cerrada.

Tal vez Requeno, cegado por su inmersión en el mundo grecolatino, no se dio cuenta de que los contextos culturales y tecnológicos eran tan diversos que pretender aplicar la tecnología telegráfica de dos mil años antes era simplemente imposible. Sin embargo, es el único libro de Requeno que fue traducido al español y alcanzó dos ediciones en Italia (Astorgano, 2008: XCIII).

BIBLIOGRAFÍA

- Arsea: Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa. Zaragoza (España).
- Astorgano Abajo, A. (1998). El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801). En *Rolde. Revista de cultura aragonesa* 85-86 (julio-diciembre de 1998, Año vigésimosegundo), Zaragoza, pp. 56-73.
- (1998). El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) en la Real Sociedad Económica Aragonesa (1798-1801). En *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, 85-86 (julio-diciembre), año XXI, pp. 56-73.
- (2000). El conde de Aranda y las necesidades económicas del abate Requeno en 1792. En *El conde de Aranda y su tiempo*, Vol. II, Zaragoza: IFC., pp. 558-578.
- (2001a). La obsesión por restaurar el mundo clásico. El abate Vicente Requeno y Vives. En *Historia* 16, 304 (agosto), pp. 103-113.
- (2001b). Requeno y Vives, Vicente. En *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000 XV*, Zaragoza: 2000, p. 3643.
- (2003). El mecenazgo literario de Campomanes y los jesuitas expulsos". En *Campomanes (1723-1802), doscientos años después*, Oviedo, Instituto Feijoo del Siglo XVIII, pp. 269-311.
- (2004). La *Biblioteca jesuítico-española* de Hervás y Panduro y su liderazgo sobre el resto de los ex jesuitas. En *Hispania Sacra*, vol. LVI, n.º 113, pp. 170-268.
- (2006a). San José Pignatelli (1735-1811) y Vicente Requeno (1743-1711), socios de la Accademia Clementina. En *Cuadernos Dieciochistas* 7, pp. 257-291.
- (2006b). Introducción. En Nicolás Rodríguez Laso, *Diario del viaje a Francia e Italia (1788)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, pp. 9-212.
- (2008). El abate Requeno, restaurador de las artes grecolatinas y pensador. En *Escritos filosóficos*. Zaragoza, Ediciones Universitarias de Zaragoza, pp. XXXIII-CC.
- (Ed.) (2011). El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino. Zaragoza, Prensas Universitarias (en imprenta).

La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743 - 1811), restaurador de artes grecolatinas

- Ayala, J. (2008). Prólogo. En Requeno, *Escritos Filosóficos*. Zaragoza, Ediciones Universitarias de Zaragoza, pp. VII-XXXI.
- Baig I Aleu, M. (2008). Teoría matemática y práctica naval en la ilustración: Salvador Jiménez Coronado, traductor de la obra de Euler sobre construcción y maniobra de barcos. En *Quaderns d'Història de l'Enginyeria vol. IX*, 249-277.
- Borque, E. (2008). El telégrafo óptico de Luis Rancaño de Cancio. Obtenido de Telegrafía Óptica: <http://telegrafiaoptica.wikispaces.com>
- Chappe, L. (1824). *Histoire de la Télégraphie*. Paris, Chappe.
- Eníes el Tático / Polieno (1991). *Poliorcética / Estratagemas*. Madrid, Gredos.
- Gazeta de Madrid*. (1794).
- Hervás y Panduro, L. (2007). *Biblioteca jesuítico-española (1759-1799)*. Madrid: Libris. Asociación de librerías de Viejo (Ed. de A. Astorgano).
- Holzmann, G. J. (1995). *The early history of data networks*. IEEE Computer Society Press.
- Latassa, F. (1802). *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*. Pamplona, Joaquín Domingo, 1798-1802. La cita en vol. III (1802), pp. 34-37.
- Linguet, S. H. H. (1894). *Mémoires sur La Bastille*. Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale.
- Luengo, M. (s.f.). *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España, al principio de sola la provincia de Castilla la Vieja, después más en general de toda la Compañía, aunque siempre con mayor particularidad de la dicha provincia de Castilla* (ms., AHL, estante 10, plúteo 4).
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial.
- Masdeu, J. F. (1806). *Requeno, il vero inventore delle piu utile scoperte della nostra età. Regionamento di Gianfrancesco Masdeu letto da lui nel 1804 in una Adunanza di Filosofia*. Roma.
- Olivé Roig, S. (1990). *Historia de la telegrafía óptica en España*. Madrid, Ministerio de transporte, turismo y comunicaciones.
- Ollés de Regales, J. (1801). *Arte de hablar desde lejos*. Zaragoza, Mariano Miedes.
- P.A.V. (17 de abril de 1800). Carta. En *Semanario de Zaragoza*, pp. 225-232.
- Polibio (1983-1997). *Historias*. Trad. y notas de M. Balasch Recort. Intr. de A. Díaz

Tejera. Rev.: J. M. Guzmán Hermida. Madrid, Gredos. 3 vols.

Requeno, V. (1783), Oda. En *Poesie per le nozze de' nobili Signori Marchese Paolo Spada e Contessa Caterina Bianchini*. Bologna, 1783, pp. 73-74 [Son ocho estrofas en latín].

(1784). *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci, e de' romani pittori. Del signor abate don Vincenzo Requeno*. Venecia, Giovanni Gatti.

(1785). *Lettera dell'Abb. Requeno al Sig. Lorgna, ornatissimo Cavaliere*. Bologna, A S. Tommaso d'Aquino. [Reeditada en el 2.º vol. de los Saggi de 1787, pp. 77-130].

(1787). *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte de' Greci e Romani Pittori, del Signor Abate Don Vincenzo Requeno, Accademico Clementino*. Parma, Stamperia Reale.

(1790). *Principi, progressi, perfezione perdita e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra cavata da' greci e da' romani scrittori e accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia*. Turín, G. M. Briolo.

(1795). *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia*. (S. X. Coronado, Trad.), Madrid, Viuda de Ibarra.

(1797). *Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani nel foro e nella pantomima del teatro*. Parma, Imprenta Fratelli Gozzi.

(1798). *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*. Parma, Imprenta Fratelli Gozzi.

(1800). *Medallas inéditas antiguas existentes en el Museo de la Real Sociedad Aragonesa: explicadas por su individuo Don Vicente Requeno y Vives, Académico de varias Academias, y dadas a luz con aprobación y a expensas de la misma Sociedad*. Zaragoza, Mariano Miedes.

(1804a). *Esercizi spirituali o sieno meditazioni per tre settimane sulla necessità, e sulla utilità, e su i mezzi da guadagnarci il sacro Cuore di Gesù, e il suo amore*. Roma, Fulgoni.

(1804b). *Appendice ai saggi sul ristabilimento de' greci e de' romani pittori di D. Vincenzo Requeno Aggiunta del medesimo autore*. Roma: Stamperia di Luigi Perego Salvioni.

(1807). *Il tamburo stromento di prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da Don Vincenzo Requeno*. Roma, Luigi Perego Salvioni.

(1810). *Osservazioni sulla Chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano*. Roma, Mariano de Romanis e Figli.

(1982). *L'arte di gestire con le mani*. Palermo, Sellerio editore, [a cura di Giovanni R. Ricci].

(2008). *Escritos filosóficos. Vicente Requeno y Vives*. Edición de A. Astorgano. Zaragoza, Ediciones Universitarias de Zaragoza.

Rollin, C. (1848). *Historie ancienne*. Vol. VI. Paris, Firmin Didot Frères.

Romeo López, J. M. (2006). "Albores de la telecomunicación". En O. Pérez, *De las señales de humo a la Sociedad del Conocimiento. 150 años de telecomunicaciones en España* (Ed.). Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Telecomunicación, pp. 25-35.

Sánchez Ruiz, C. (2008). *La telegrafía óptica en Aranjuez*. Aranjuez, Ayuntamiento de Aranjuez. Delegación de Cultura.

Vegecio, R. (2006). *Compendio de técnica militar*. Madrid, Cátedra.

LA EXPLICACIÓN DE LOS ECLIPSES EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA¹

Roberto Casazza

Universidad Nacional de Rosario
Universidad de Buenos Aires
casazza.roberto@gmail.com

Alejandro Gangui

Instituto de Astronomía y Física del Espacio (CONICET)
Universidad de Buenos Aires
relat@iafe.uba.ar

Resumen

La búsqueda de una comprensión racional de los eclipses domina los albores del pensamiento filosófico y científico. En ese marco, el pleno conocimiento del 'ciclo de saros' (ciclo de 18 años, 10 u 11 días y 1/3 de día que establece el período de tiempo que media entre dos eclipses totales de sol o de luna sucesivos con muy similares características), heredado por los griegos de los babilonios, permitió importantes desarrollos teóricos en el ámbito grecolatino. Nuestro propósito en este trabajo será: a) indagar, sintética y esquemáticamente, las teorizaciones antiguas sobre las causas de los eclipses, b) comentar acerca de la predictibilidad de los eclipses en la Antigüedad, c) describir algunas recomendaciones –presentes en textos clásicos– para la observación de eclipses de sol, y d) reseñar sucintamente las creencias populares y prácticas sociales ante la ocurrencia inesperada de los eclipses.

Palabras clave: eclipses – astronomía – saros – cosmología.

Abstract

The search of a rational explanation of eclipses pervades the beginnings of philosophical and scientific thought. Within this intellectual frame, the knowledge of the 'saros cycle' (a cycle of 18 years, 10 or 11 days and 1/3 of a day that separates two successive sun or moon eclipses of similar features), inherited by

¹ R.C. agradece el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario y la Biblioteca Nacional. A.G. agradece el apoyo financiero del Conicet y de la Universidad de Buenos Aires.

the Greeks from the Babylonians, favored important theoretical developments in the West. The purpose of this paper is to present, briefly and schematically, a) the ancient theorizations on the causes of eclipses, b) the range of predictability of eclipses in Antiquity, c) the warnings –transmitted by some classical writers– to those who want to observe in naked eyes a solar eclipse, and d) the popular beliefs and social practices upon the occurrence of unexpected eclipses in ancient times.

Keywords: eclipses – astronomy – saros – cosmology².

El estudio de los eclipses en la Antigüedad ha despertado mucho mayor interés entre los científicos que entre los filólogos clásicos, especialmente a lo largo de los dos últimos siglos, cuando las descripciones de unos pocos eclipses, principalmente de sol, consagrados por la tradición astronómica como ‘eclipses históricos’, han sido consideradas científicamente como datos observacionales³.

Los eclipses históricos, contrastados con modelos teóricos de la Astronomía, han llevado a su vez a reformulaciones serias de teorías científicas vigentes, en especial de la interacción entre la luna y la tierra, incluyendo aspectos tales como la aceleración secular aparente de la luna y la velocidad de rotación de nuestro planeta, cuya desaceleración pudo, gracias a esos relatos, ser en parte comprendida y explicada.

La tierra se traslada alrededor del sol en un lapso de 365,25 días, y lo hace en una órbita elíptica muy próxima a una circunferencia, donde el sol se ubica en uno sus focos. La luna, por su parte, cumple su órbita, también elíptica, alre-

² El presente artículo completa y amplía el trabajo preliminar previo “Teorizaciones, predictibilidad, y creencias sobre los eclipses en la Antigüedad”, presentado por los autores en el XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, septiembre de 2010.

³ Los eclipses históricos son los descritos por fuentes históricas confiables –en su mayoría grecolatinas clásicas o tardoantiguas– cuyas fechas son compatibles con cálculos astronómicos retrospectivos. Se consideran eclipses históricos a los siguientes: eclipse del canon asirio (15 de junio del 763 a.C.); eclipse de Asurbanipal (27 de junio del 661 a.C.); eclipse de Arquilocho (6 de abril del 648 a.C.); eclipse de Tales (28 de mayo del 585 a.C. –hay densas discusiones sobre este eclipse–); eclipse de Píndaro (30 de abril del 463 a.C.); eclipse de Tucídides (3 de agosto del 431 a.C.); eclipse de Agatocles (15 de agosto del 310 a.C.); eclipse de Hiparco (20 de noviembre del 129 a.C.); eclipse de Flegón (24 de noviembre del 29 d.C.); eclipse de Plutarco (20 de marzo del 71 d.C.); eclipse de Teón (16 de junio del 364 d.C. –aquí también quedan dudas–). Couderc (1969: 128-134).

dedor de la tierra en aproximadamente unos 27,32 días. Pero esta órbita está inclinada con respecto a la de la tierra alrededor del sol (esta última, llamada la eclíptica) en unos $5,1^\circ$. Durante su movimiento orbital, entonces, la luna interseca al plano de la eclíptica en dos puntos opuestos, llamados nodos. Sólo cuando la luna se ubica en alguno de esos nodos 'pueden' producirse los eclipses, pues son las únicas ocasiones en las que tierra, sol y luna pueden hallarse casi perfectamente alineados, aproximadamente cada 5,8 meses sinódicos.

Pero la orientación de la órbita de la luna no es constante en el tiempo, sino que 'precesa' (esto es, la ortogonal al plano de la órbita lunar cambia su dirección en el espacio, como si se tratase del eje de un trompo que pierde velocidad de giro). Y esto es debido en parte a la interacción de nuestro satélite con el sol y con la tierra. Como consecuencia, la línea imaginaria que une los nodos también cambia y se va corriendo lentamente por el plano de la eclíptica en sentido retrógrado (contrario al orden de los signos zodiacales) unos $19,3^\circ$ por año.

Esta breve reseña ilustra una parte de la complejidad que involucra la explicación (y más aún, la predicción) de los eclipses. Por ejemplo, el 'ciclo de saros' (ciclo que predice la recurrencia de eclipses similares) fue el resultado de la cuidadosa observación y registro de los eclipses llevado a cabo por la astronomía mesopotámica desde el siglo VIII a.C.⁴ Se trata de un ciclo de 6585,32 días –o bien 18 años, 10 (u 11) días y $1/3$ de día, si dentro del ciclo se incluyen cinco (o cuatro) años bisiestos– que establece el período de tiempo que media entre dos eclipses totales de sol o de luna sucesivos con similares características. Para que uno de estos eventos suceda deben darse tres condiciones importantes: tratarse de luna nueva o llena (eclipse de sol o de luna, respectivamente), la luna debe ubicarse en uno de los dos nodos de su órbita (alineación cuasiperfecta entre los tres cuerpos) y, por último, la distancia entre la luna y la tierra debe ser la misma que en el eclipse recurrente del ciclo anterior (por ejemplo, para que el diámetro de la cobertura del disco solar por la silueta de la luna y la sombra consecuente, en el caso de un eclipse de sol, sean las mismas). El resultado es que la luna se hallará en la misma fase, se ubicará en igual nodo y a la misma distancia de nuestro planeta, sólo cada 6585,32 días.

La descripción y la predicción de eclipses ocupó a numerosos pensadores antiguos y tardoantiguos: mientras algunos elaboraron curiosas especulaciones

⁴ Steele (2000: 422-424; 431-433).

sobre sus causas, otros lograron predecir con parámetros racionales la ‘posibilidad de un eclipse’. Y todos, de un modo u otro, favorecieron la comprensión de estos acontecimientos astronómicos, concretada definitivamente por la Europa moderna, heredera del mundo clásico. En efecto, las sucintas descripciones de eclipses –por poner algunos ejemplos– de Arquíloco, Píndaro o Tucídides (entre otros) han aportado datos decisivos para el esclarecimiento de problemas astronómicos impensados en la Antigüedad. El núcleo de su aporte surge de un rasgo común a todos los eclipses históricos, y es que para los estudiosos del siglo XIX aquellos eclipses coincidían en su *fecha* con la predicción teórica de eclipses, pero no en la ‘hora’, puesto que ocurrían, hasta posteriores correcciones, aproximadamente unas 3 horas antes (es decir, unos 45° de longitud terrestre hacia el Este) respecto de lo que el cálculo y las tablas lunares reclamaban. Como resultado de ello, la comunidad científica ensayó un conjunto de correcciones a la velocidad de rotación de la tierra, que debió ser concebida en un proceso de desaceleración como resultado de la fricción ‘tidal’ o de mareas que se produce en la región de contacto entre los océanos y la corteza terrestre, la cual causa que la velocidad de rotación disminuya lentamente y el día, por tanto, se alargue a razón de –en promedio– un par de milisegundos por siglo⁵. Mediante dicha fórmula resultó posible la armonización –no sin dificultades originadas en otros factores, especialmente las perturbaciones gravitacionales producidas por otros cuerpos del sistema solar, especialmente Júpiter y Saturno, sobre los cuerpos astronómicos involucrados– del grueso de los eclipses históricos con la Teoría Lunar debidamente reformulada y corregida.

Estrabón (ca. 63 a.C.-19 a 24 d.C.) en su *Geografía*, 1, 1, 12 define a los eclipses como *συνκρίσεις ἡλίου καὶ σελήνης*, es decir, como combinaciones o composiciones del sol y la luna [con la tierra]. Una apropiada definición, por cierto, que sigue siendo la usada mayormente en la actualidad. Estas alineaciones de los tres astros son de diversos tipos. Los eclipses de luna pueden ser totales o parciales, y en ambos casos pueden ser vistos por todos los habitantes de la tierra vueltos hacia la luna en ese momento (un 50% de la superficie terrestre

⁵ La fricción contra el suelo de las cuencas oceánicas por las mareas actúa como un débil freno que ralentiza la rotación de la tierra. Recientes estimaciones de la desaceleración de la velocidad de rotación terrestre arroja el siguiente valor para la duración del día: 21,9 horas hace 620 millones de años (y, con grandes incertezas, aproximadamente 20,9 horas hace 900 millones de años y entre 17,1 y 18,9 horas hace 2.500 millones de años). Véanse Williams (1997: 421-424); Couderc (1969: 124-127).

en cada instante), momento por lo demás siempre nocturno, por tratarse de un fenómeno necesariamente de luna llena, con el sol y la luna en oposición. Son fenómenos interesantes, en la medida en que la luna toma un color rojizo oscuro, y porque la sombra esférica de la tierra se proyecta sobre la superficie lunar, ilustrando al ojo atento el tamaño aparente del cono de sombra terrestre, cuyo diámetro sobre la luna es de aproximadamente tres diámetros lunares, por lo que una sección del borde del cono se ve durante el evento perfectamente dibujada sobre Selene o Luna-Febe-Delia (tales los nombres que griegos y latinos daban al cuerpo lunar). Teniendo presente que la luna se desplaza en sentido directo sobre su órbita a razón de 12° en 24 horas y que el diámetro lunar es de aproximadamente $0,5^\circ$, la duración de un eclipse lunar es cercana a las tres horas, con al menos dos horas, en el caso de los eclipses plenos, de la fase de 'totalidad'. Los eclipses de luna son fenómenos llamativos, pero salvo por las escasas situaciones en las que la luna desaparece completamente (como combinación del eclipse con fenómenos atmosféricos) su inspección no revisite mayor dramaticidad, ni comporta, desde luego, peligro alguno para la vista humana.

Otra cosa son los eclipses de sol, los cuales son básicamente de tres tipos: parciales, totales o anulares. Los eclipses parciales de sol suelen pasar inadvertidos para el observador desatento, y el amante de los eclipses debe cuidarse seriamente de no mirarlos a simple vista, por más alto que sea el porcentual de ocultación solar. Los eclipses anulares ocurren en virtud de que la distancia tierra-luna es levemente variable: cuando la luna se encuentra transitando su apogeo (máxima distancia a la tierra), su tamaño aparente es levemente más pequeño que el del sol, por lo que sin llegar a cubrirlo completamente deja un pequeño aro de luz solar visible. Durante estos eclipses la oscuridad sobre la superficie terrestre, si bien es manifiesta, no es total. Finalmente, los eclipses que pueden llegar a producir un aterrador efecto desde el punto de vista psíquico para quienes no están prevenidos, y aun temor e inquietud para los advertidos, son los eclipses totales de sol. Estos comienzan súbitamente con un sorprendente crepúsculo en horas en que no corresponde tal fenómeno, cuando la oscuridad se incrementa dramáticamente, hasta que en medio del día se produce la noche. Aparecen algunas estrellas prominentes, desciende inmediatamente la temperatura en forma drástica y provocan una alteración profunda en el comportamiento de los animales (incluido el hombre).

Concluimos esta introducción –necesaria para sentar las bases astronómicas de los fenómenos que nos convocan– puntualizando el propósito de nuestro trabajo. Es nuestro interés discutir sucintamente cuatro aspectos relevantes vinculados a los fenómenos eclípticos en la Antigüedad, a saber: a) las teorizaciones sobre las causas de los eclipses, b) la predictibilidad de estos singulares eventos astronómicos, c) las recomendaciones para la observación de eclipses de sol y, finalmente, d) algunas creencias y prácticas sociales manifestadas en ocasión de los eclipses. En las próximas secciones discutiremos estos aspectos relevantes para la explicación de los eclipses en el pasado y citaremos opiniones y testimonios de diversos pensadores y filósofos naturales de la cultura greco-latina clásica y tardoantigua.

Teorizaciones sobre las causas de los eclipses

Las teorizaciones antiguas grecorromanas sobre las causas de los eclipses revelan en general una actitud científica y son dignas de ser incorporadas con legitimidad a la historia de la ciencia. Los modelos surgidos, desde luego, involucran siempre aspectos cosmológicos que exceden la relación entre los tres astros (Gea, Helio, Selene) e implican consideraciones generales sobre el sistema solar y la naturaleza de los cuerpos celestes. Estos modelos revelan la consolidación de un marco explicativo, que es por lo demás el actualmente vigente, al que denominaremos aquí ‘modelo úmbrico’, por tener a las ‘sombras’ como su concepto central. Reseñamos brevemente a continuación los principales modelos teóricos distinguibles en la Antigüedad⁶.

a. Modelo obturatorio: el modelo obturatorio fue defendido por Anaximandro, y requiere un compromiso teórico con la comprensión del sol y la luna como anillos huecos que encierran fuego y que poseen en su centro una abertura circular, por la que emana la luz que nos llega habitualmente de dichos astros⁷. Anaximandro explica las mutantes fases de la luna, al igual que los eclipses, recurriendo a este modelo. Concibe pues los cambios aspectuales de los astros como resultado de ‘obturaciones temporarias’ de dichas bocas circu-

⁶ Sin llegar a alcanzar valor teórico, vale la pena tener presente al recorrer los tres modelos propuestos a continuación (obturatorio, friccional, úmbrico) que en el Fragmento 122 (West) de Arquilocho hay también una alusión a un eclipse de sol, el cual es atribuido, ya en clave religiosa, ya en clave poética, a la acción de Zeus.

⁷ Kahn, 1960: 86-87.

lares, explicadas por fenómenos atmosféricos intrínsecos al sol y a la luna. Los testimonios más relevantes sobre estas ideas que han llegado a nosotros los debemos a Hipólito de Roma, Aecio y Simplicio, quienes manifiestan que Anaximandro tuvo en su vida una auténtica preocupación por explicar los eclipses y dan cuenta en forma sintética del modelo explicativo de dichos eventos propuesto por el cosmólogo presocrático. Simplicio (s. VI d.C.), en su *Comentario al De caelo [de Aristóteles]*, 471, 1 (correspondiente a *De caelo* II, 10, 291a), sostiene que Anaximandro pudo conocer las distancias al sol y a la luna gracias a su estudio de los eclipses (DK 12 A 19, LFP I 161), al tiempo que Hipólito de Roma (s. III d.C.), en su *Refutación de todas las herejías*, I, 6, 4 (DK 12 A 11, LFP I 165) señala que, según Anaximandro:

...τὰ δὲ ἄστρα γίνεσθαι κύκλον πυρός, ἀποκριθέντα τοῦ κατὰ τὸν κόσμον πυρός, περιληφθέντα δ' ὑπὸ ἀέρος, ἐκπνοάς δ' ὑπάρξει πόρους τινὰς αὐλώδεις, καθ' οὓς φαίνεται τὰ ἄστρα· διὸ καὶ ἐπιφρασσομένων τῶν ἐκπνοῶν τὰς ἐκλείψεις γίνεσθαι.

(...los astros se generan como un círculo de fuego, separándose del fuego del mundo, circundado cada uno por aire. Hay orificios, conductos en forma de flautas, a través de los cuales se muestran los astros, por lo cual, cuando los orificios son obstruidos, se producen los eclipses)⁸.

Dicho testimonio coincide con el provisto por Aecio (s. I-II d.C.) en sus *Placita philosophorum* (compiladas posteriormente en los s. IV-V d.C.), quien atribuye a Anaximandro la idea de que el “eclipse de sol se produce al obstruirse la abertura por la que se exhala el fuego” (*Placita* II 24 2, DK 12 A 21, LFP I 167), mientras que “la luna se eclipsa al obstruirse la abertura de la rueda” (*Placita* II 29 I, DK 12 A 22, LFP I 168).

b. Modelo friccional: denominamos así al que habría sido sostenido por Demócrito de Abdera (460 a.C.-ca. 370 a.C.), y que propone que la invisibilidad del sol o de la luna sería causada por un fenómeno ocasional de ‘descenso’ de sus respectivas órbitas. Dichos movimientos, atribuidos por el vulgo a la acción de brujas o magos, eran denominados también, según el Escolio a Apolonio de Rodas III, 553 (DK 68 B 161, LFP III 554), “descendimientos”, a los cuales

⁸ VV.AA. (2000: 161).

se atribuía el oscurecimiento del cuerpo celeste eclipsado⁹. La idea principal de este modelo es la siguiente: el ‘rozamiento’ o ‘fricción’ de los cuerpos celestes contra el éter (tomamos aquí la licencia de utilizar el concepto aristotélico, que es el que la tradición doxográfica que transmite la doctrina democritea tiene en mente) se reduciría por la propia disminución de la ‘velocidad lineal’ de los cuerpos (pues cuanto más cerca del centro orbitan, menor es su rapidez), y ocasiona con ello una disminución de su brillo. Otros testimonios que permiten sostener esta idea son provistos por Lucrecio y por Diógenes Laercio¹⁰. La misma idea, aunque en tono jocoso, nos la ofrece Aristófanes (*Las nubes*, vv. 584 ss.), cuando el Corifeo anuncia que en una ocasión en que la ciudad estaba eligiendo para el cargo de estratego a un personaje que disgustaba a Aristófanes, en el cielo “la luna abandonó su curso y el sol retrayendo con prontitud en sí mismo su mecha se negaba a brillar”¹¹.

c. Modelo úmbrico: denominamos de esta forma a la consideración de los fenómenos de eclipse como resultado de la interposición de la luna o de la tierra en la línea que une al sol y el cuerpo eclipsado. Según este modelo, los eclipses son simplemente el resultado óptico causado por la sombra de un astro (luna o tierra) sobre el otro. Este modelo ha sido el dominante en la Antigüedad, siendo numerosísimos los autores que lo propusieron. Mencionamos sólo unos

⁹ Respecto de la producción humana de eclipses mediante hechicería refiere tangencialmente Platón en *Gorgias* 513a que las brujas tesalias sufrían, como resultado del esfuerzo por hacer descender a estas luminarias, serios daños físicos, al parecer quemaduras y parálisis en las piernas (véase nota de F. García Yagüe en Platón, 1980: ad locum). Por otra parte, Estrepsíades, el limitado alumno del “pensadero” de Sócrates en *Las nubes*, también propone pedir a una maga de Tesalia que le baje la luna para entonces encerrarla en una caja y evitar que pase el tiempo, medido esencialmente por los ciclos lunares, y se ahorra así la necesidad de pagar sus deudas (*Las nubes*, v. 750). Plinio el Viejo, en *Naturalis historia*, II, 9, también comenta que el vulgo consideraba a los eclipses como resultado de la acción de brujas, y que por esa razón quienes eran sorprendidos por un eclipse producían ruidos con cuanto hubiera a mano para evitarlos.

¹⁰ Lucrecio, *De rerum natura*, V, vv. 621-636 (DK 68 A 88, LFP III 554) y Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, IX, 33 (DK 67 A 1, LFP III 543). Por lo demás, ya en otro orden de cosas, un curioso texto de Diógenes Laercio (*Vidas*, I. Prólogo), que propone a Hefesto como padre, entre los egipcios, de la Filosofía, sugiere que éste vivió 48.863 años antes que Alejandro Magno, y que en ese intervalo hubo 373 eclipses solares y 832 eclipses lunares, es decir, un eclipse solar cada 131 años y un eclipse lunar cada 58,7 años. Los datos provistos por Diógenes son curiosos, y causan perplejidad, pues no coinciden en absoluto con la frecuencia de los eclipses (por cierto ya conocida en su tiempo).

¹¹ Aristófanes (1999: 65).

pocos: Aristóteles, en *De caelo* II, 11, 291b24, afirma que los eclipses son producto de la sombra del cuerpo eclipsante y destaca que los eclipses de luna son la principal prueba de la esfericidad de la tierra, en la medida en que el borde circular de la sombra de la tierra se evidencia con gran claridad sobre la superficie lunar. Igualmente Gémino (s. I a.C.), en su *Introducción a los Fenómenos* [de *Arato*], XI, propugna esta idea, e Higino (64 a.C.-17 d.C.) se suma a la larga lista de autores que proponen este modelo, y ofrece en su *Astronomía*, IV, 14, 3, la siguiente explicación de los eclipses:

Lunae autem eclipsis sic evenit, cum prope dimensione sit luna, cum abierit sol sub terram, dumtaxat hoc modo, ut per mediam terram si quid directum traieceris, contingere possit solem sub terra, lunam autem supra terram; quod cum ita evenit, necesse est solis radios propter magnitudinem terrae ita esse dimissos, ut lumen eius, quo luna lucet, non possit ad eam pervenire, et ita existimatur fieri eclipsis lunae.

(Por su parte, un eclipse de luna tiene lugar cuando esta [la luna] se encuentra alineada con el sol, opuesto a ella por debajo de la tierra. De este modo, si se traza una línea recta por el centro de la tierra, puede tocar por debajo el sol y por encima la luna. Cuando esto ocurre, los rayos del sol, debido a la magnitud de la tierra, forzosamente son desviados, de tal modo que la luz gracias a la que la luna brilla, no le puede llegar. Es así como se cree que se produce un eclipse de luna)¹².

Igualmente Plinio el Viejo (62-113 d.C.), en su *Historia natural*, II, 7, 47 avala este modelo afirmando que:

Quippe manifestum est solem interuentu lunae occultari lunamque terrae obiectu ac uices reddi, eosdem solis radios luna interposito suo auferente terrae terraque lunae. Hac subeunte repentinas obduci tenebras rursumque illius umbra sidus hebetari. Neque aliud esse noctem quam terrae umbram, figuram autem umbrae similem metae ac turbini inuerso, quando mucrone tantum ingruat neque lunae excedat altitudinem, quoniam nullum aliud sidus eodem modo obscuretur et talis figura semper mucrone deficiat.

¹² Higino (2008: 347).

(Efectivamente, es cierto que el sol se eclipsa por la interposición de la luna, la luna por la intercalación de la tierra, y ambos eclipses son equivalentes, ya que con su respectiva interposición la luna quita a la tierra (y la tierra a la luna) los mismos rayos de sol; también, que al introducirse la luna, se originan inmediatamente las tinieblas, y a su vez, el tal astro se oscurece por la sombra de la tierra, asimismo, que la noche no es otra cosa que la sombra de la tierra, pues la forma de la sombra es similar a un cono o a una peonza con el pico hacia arriba, porque cae sobre la luna exclusivamente por su punta y no excede su altura, siendo así que ningún otro astro se oscurece del mismo modo y que una figura como ésa siempre termina en punta)¹³.

Predictibilidad de los eclipses en la Antigüedad

Los círculos científicos del mundo clásico y helenístico mostraron gran interés en el problema de la predicción de los eclipses. Sin embargo una predictibilidad exitosa de los fenómenos eclípticos no fue posible sino tras la divulgación de la teoría gravitatoria newtoniana, y resultados confiables han sido alcanzados durante el siglo XVIII, y mejorados sustancialmente durante el siglo XIX¹⁴. Sólo muy recientemente las predicciones de eclipses han alcanzado gran precisión, con márgenes de error ínfimos, y actualmente se destacan entre los especialistas los cálculos de Jean Meeus y Fred Espenak, autores del *Catalog of Solar Eclipse Saros Series – Five Millennium Canon of Solar Eclipses*, disponible como publicación electrónica de la NASA, en los que se basa gran parte de la comunidad científica.

El modelo cosmológico dominante en la Antigüedad, que concibe al universo como el espacio (interno) limitado por la esfera celeste (o esfera de las estrellas fijas), tuvo su punto fuerte precisamente en el trazo de una serie de curvas esféricas (ecuador celeste, eclíptica, coluros tropicales o solsticiales, órbita lunar, etc.) que permitieron –en virtud de su simplicidad y mensurabilidad (angular)– un conocimiento empírico-estadístico del ciclo de los eclipses. Tal conocimiento fue, en rigor, heredado por el mundo grecorromano de las investigaciones mesopotámicas, las que ya desde el siglo VIII a.C. adquirieron una

¹³ Plinio el Viejo (1995: 354).

¹⁴ Airy (1853: 179-182).

comprensión primaria de estos fenómenos, que alcanzó cierta precisión para el caso de los eclipses de luna (no así para los de sol).

El método usado por la astronomía mesopotámica consistía en lo siguiente (lo describimos en términos modernos): distinguiendo el ‘mes sidéreo’ (27,32 días), del ‘mes sinódico’ (29,53 días), del ‘mes draconítico’ (27,21 días), y siendo el ‘mes sidéreo’ el período que tarda la luna en cruzar dos veces seguidas la longitud celeste de una determinada estrella, el ‘mes sinódico’ el intervalo entre dos conjunciones luna-sol, y el ‘mes draconítico’ el intervalo entre dos pasos sucesivos de la luna por un mismo nodo, se obtienen los elementos teóricos mínimos con los que es posible comprender la *posibilidad* de un eclipse, y establecer las reglas de su predicción. Estos tres conceptos son accesibles a la observación sistemática, y su distinción remite inmediatamente al ciclo de saros, pues en 6585 días y 1/3 de día se cumplen simultáneamente 223 meses sinódicos, 242 meses draconíticos y (aunque esto último no lo sabían los antiguos) 239 meses anomalísticos¹⁵. Esa coincidencia hace que los eclipses se vean con características muy similares tras la ocurrencia de dicho período.

Expresado más simplemente, sólo cuando la sombra de la tierra en oposición o la del sol en conjunción (mes sinódico) están cerca de un nodo (‘mes draconítico’) será posible un eclipse. Esto es equivalente a afirmar que los eclipses sólo son posibles cuando la latitud eclíptica de la luna es muy cercana a 0° en el momento de la conjunción o de la oposición, hecho que coincide además, necesariamente, con el cumplimiento simultáneo de un número entero de meses sinódicos y de meses draconíticos. El modo más confiable de predecir la posibilidad de un eclipse consiste entonces en calcular la latitud eclíptica de la luna en el momento de las sizigias¹⁶, y establecer –según una razón dictada por la experiencia de observación y favorecida por la regularidad de los movimientos orbitales de la luna– que aquellas sizigias en las que la latitud de la luna sea cercana a 0° indicarán la ‘posibilidad de un eclipse’. Este era, en efecto, el método utilizado por la astronomía matemática babilonia durante la dominación

¹⁵ El ‘mes anomalístico’ es el tiempo que media entre dos sucesivos pasajes de la luna por su perigeo (téngase presente que la órbita lunar es elíptica, siendo el perigeo su punto más cercano a la tierra).

¹⁶ El término sizigia indica simplemente en forma genérica las conjunciones y las oposiciones (la palabra griega *συνυία* significa “unión, combinación, conjunción”). Los eclipses ocurren cuando la sizigia está lo suficientemente cerca del nodo de la luna.

helenística del período seléucida (312-63 a.C.)¹⁷. Y puesto que la latitud de la luna es fácilmente mensurable con un simple sextante o astrolabio, los astrónomos mesopotámicos llegaron a advertir que cada aproximadamente 5,8 meses sinódicos se daban las dos condiciones mínimas requeridas para un eclipse, a saber, que la luna se encontrase en una latitud cercana a 0° y que el nodo se hallase cerca de la sизigia.

Así pues, la astronomía babilonia temprana alcanzó una sencilla regla que establece, sobre la base de las mencionadas distinciones, que un eclipse puede ocurrir sólo cinco o seis meses después de un eclipse anterior. El uso de esta regla tiene sin embargo una dificultad, en virtud de la incertidumbre respecto de cuándo es conveniente intercalar el intervalo de 5 meses, pues en cada saros (223 lunaciones) hay 38 posibilidades de eclipses, 33 de las cuales están separadas por seis meses mientras que las restantes 5 cada 5 meses. Es así que distribuyendo parejamente las posibilidades de que el siguiente eclipse ocurra 5 meses después de otro eclipse a lo largo de un saros (6585,32 días), se obtienen diversas secuencias posibles, del tipo 8-7-8-7-8, siendo 7 u 8 la cantidad de posibilidades de eclipses sucesivas separadas entre sí por seis meses tras las cuales se inserta la 'posibilidad de un eclipse' tras una brecha de 5 meses respecto de la posibilidad de eclipse anterior. Dicho más sencillamente, a 8 posibilidades de eclipses que se suceden con una brecha de 6 meses le sigue una posibilidad de eclipse separada por una brecha de 5 meses, y luego siete posibilidades de eclipse con brechas de 6 meses, y así sucesivamente. Este patrón varía según cada ciclo de saros, pues estos pueden comenzar por una brecha de cinco o de seis meses respecto del último eclipse del ciclo de saros anterior, por lo que resultan las siguientes cinco series como la totalidad de las posibilidades de distribución de las brechas de 5 meses: 8-7-8-7-8; 7-8-7-8-8; 8-7-8-8-7; 7-8-8-7-8; 8-8-7-8-7.

El registro sistemático de las posibilidades de eclipse y de los eclipses observables permitió así a la astronomía mesopotámica el conocimiento general de este ciclo de 6585 días y 1/3 de día —el 1/3 de día indica que el eclipse recurrente de un saros a otro ocurrirá corrido en 8 horas, es decir, desplazado unos 120° hacia otra comarca geográfica ubicada al Oeste—¹⁸. En el mundo grecorromano, el conocimiento de este ciclo de 223 lunaciones está atestiguado por

¹⁷ Steele (2000: 423).

numerosos textos y aun por restos materiales, los cuales señalan en su conjunto la central consideración que dieron al saros los filósofos naturales antiguos. Estrabón (Geografía, I, 1) informa que el gran astrónomo de la tardoantigüedad, Hiparco (ca. 190-120 a.C.), solía afirmar que nadie puede enseñar geografía o astronomía, ni distinguir latitudes de ciudades, si no tiene un adecuado conocimiento del ciclo de los eclipses, mientras que Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.) en *De divinatione* II, 1, señala que los eclipses fueron predichos muchos años antes de su época por hombres versados en matemáticas, en virtud de que los movimientos de la luna son perfectamente regulares, por lo que es posible calcular cuándo la luna ingresa en el cono de sombra de la tierra.

Un ejemplo material del conocimiento del ciclo es el famoso mecanismo de Anticitera, complejo artilugio mecánico descubierto entre los restos de un naufragio cerca de la isla griega de Anticitera, vecina a Creta, y datado hacia el 87 a.C., que posee entre sus ábacos uno que registra el 'ciclo de saros' y que permite a sus usuarios –sin duda avezados astrónomos y navegantes– conocer la posibilidad cierta de un eclipse con sólo disponer el mecanismo en estación¹⁸.

Asimismo Plinio el Viejo (23-79 d.C.), quien dedica el capítulo II, 10 de su *Historia natural* al análisis de la recurrencia de los eclipses de sol y de luna, sintetiza el resultado del método mesopotámico descrito, tomándolo de Hiparco:

Defectus CCXXIII mensibus redire in suos orbes certum est, solis defectus non nisi novissima primare fieri luna, quod uocant coitum, lunae autem non nisi plena, semperque citra quam proxime fuerint; omnibus autem annis fieri utriusque sideris defectus statis diebus horisque sub terra nec tamen, cum superne fiant, ubique cerni, aliquando propter nubila, saepius globo terrae obstante conuexitatibus mundi. Intra ducentos annos Hipparchi sagacitate compertum est et lunae defectum aliquando quinto mense a priore fieri, solis uero septimo.

¹⁸ El ciclo conocido como *exeligmos* (correspondiente a tres ciclos de saros) retorna el eclipse a aproximadamente la misma longitud terrestre. Es menester distinguir (véase Steele, 2000: 424) entre el 'ciclo de saros' (223 lunaciones), la 'serie de saros' (colección de posibilidades de eclipses de semejantes características separadas por diversos 'ciclos de saros'), y el 'esquema de saros' (particular distribución de las posibilidades de eclipses dentro de un 'ciclo de saros' o, dicho de otro modo, la disposición de las posibilidades de eclipse cada cinco meses dentro del ciclo, que puede variar según que esta brecha de 5 meses se dé en el primer eclipse del 'ciclo de saros' en cuestión o en alguno de los siguientes hasta el octavo –máxima distancia posible entre dos brechas de 5 meses sucesivas–).

¹⁹ Freeth, Jones, Steele & Bitsakis (2008: 614-617).

(Es cosa comprobada que los eclipses se repiten en los respectivos globos a los doscientos veintitrés meses, que el eclipse de sol sólo ocurre en el último cuarto de luna o en el primero (que es lo que llaman la conjunción); en cambio, el de luna sólo en plenilunio y siempre más acá de donde se produjo la última vez y, además, que todos los años se suceden los eclipses de ambos astros, en días y horas fijos, bajo la tierra; cuando se producen por encima de ella, no son visibles desde todas partes, a veces por las nubes y más a menudo por el obstáculo del globo terráqueo a causa de la forma abovedada del universo. Hace doscientos años se supo, gracias a la sagacidad de Hiparco, que el eclipse de luna ocurría a veces a los cinco meses del anterior, y el de sol, en cambio, a los siete)²⁰.

La predicción de posibilidades de eclipses de luna alcanzó mediante este método un grado considerable de efectividad. En cambio, el caso de los eclipses totales de sol, como sabemos, es más complejo, pues la sombra del sol dibuja sobre la superficie terrestre un círculo de apenas unos 200 km de diámetro, u óvalos algo más grandes, que se desplazan en una franja muy estrecha del globo a gran velocidad (de hecho, a velocidades supersónicas). Esa franja de tierra ensombrecida se ‘corre’ de un saros a otro, por lo que aun teniendo la vivencia efectiva de un eclipse y el conocimiento del ciclo, hubiese resultado imposible para un pensador antiguo predecir con certeza la siguiente ocurrencia de un eclipse de sol para una determinada comarca.

Existe vasta literatura sobre el famoso eclipse de Tales de Mileto (ca. 639-ca. 547 a.C.), y sobre la afirmación de Heródoto (485-452 a.C.) (*Los nueve libros de la historia*, I, 74) de que Tales habría predicho un eclipse de sol, pero la comunidad astronómica tiende a ver el hecho como una fantasiosa construcción doxográfica (con algo inclusive de hagiográfica) aun cuando tibiamente se admite la posibilidad de que, en caso de haber sabido Tales del eclipse de sol del 18 de mayo del 603 a.C., hubiese podido anticipar, gracias a su eventual conocimiento del saros —del que no hay pruebas—, el eclipse solar del 28 de mayo del 585 a.C.²¹. Los eclipses totales de sol ocurren aproximadamente cada 370 años sobre un mismo punto de la tierra, por lo que su ocurrencia definitivamente no pudo ser

²⁰ Plinio el Viejo (1995: 358).

²¹ Couderc (1969: 131).

predicha por los antiguos²².

Precauciones para la observación de eclipses de sol

El peligro que representa la observación directa (a ojo desnudo) de los eclipses de sol fue bien conocido por los filósofos antiguos. Hoy sabemos que mirar directamente al sol, sin un filtro adecuado, es altamente peligroso: dado que la retina no está inervada, la destrucción de las células de su parte central no ocasiona ningún dolor. El observador desprevenido puede sufrir una alteración definitiva de la vista, incluso un daño como ceguera irreversible, sin ningún síntoma o molestia que le sirvan de advertencia. Platón (ca. 427-347 a.C.), en Fedón 99d, pone en boca de Sócrates estas palabras:

Ἔδοξε τοίνυν μοι, ἢ δ' ὄς, μετὰ ταῦτα, ἐπειδὴ ἀπειρήκη τὰ ὄντα σκοπῶν, δεῖν εὐλαβηθῆναι μὴ πάθοιμι ὕπερ οἱ τὸν ἥλιον ἐκλείποντα θεωροῦντες καὶ σκοποῦμενοι πάσχουσιν· διαφθείρονται γάρ που ἔνιοι τὰ ὄμματα, ἐὰν μὴ ἐν ὕδατι ἢ τινι τοιοῦτῳ σκοπῶνται τὴν εἰκόνα αὐτοῦ. τοιοῦτόν τι καὶ ἐγὼ διανοήθηην, καὶ ἔδεισα μὴ παντάπασιν τὴν ψυχὴν τυφλωθεῖν βλέπων πρὸς τὰ πράγματα τοῖς ὄμμασι καὶ ἐκάστη τῶν αἰσθήσεων ἐπιχειρῶν ἄκτεσθαι αὐτῶν. ἔδοξε δὴ μοι χρῆναι εἰς τοὺς λόγους καταφυγόντα ἐν ἐκείνοις σκοπεῖν τῶν ὄντων τὴν ἀλήθειαν.

(Después de esto tuve para mí, desde que fracasé en el estudio de las cosas [inteligibles], que era necesario cuidarme de que no me sucediera como a aquellos que miran y observan un eclipse de sol: a veces algunos pierden la vista por no observar en el agua o en algún otro modo la imagen del sol. Yo pensé algo por el estilo, y temía así quedar completamente ciego del alma, al mirar las cosas [inteligibles] con los ojos y esforzarme en ponerme en contacto con ellas por medio de cada uno de los sentidos. Juzgué, pues, que era necesario refugiarme en las proposiciones y buscar en ellas la verdad de las cosas)²³.

²² Magnasco & Baikouzis (2008: 8823). Estos autores establecieron –sobre la base de investigaciones de Schoch y Neugebauer de comienzos del siglo XX– una fecha probable para los episodios descritos en la Odisea, proponiendo al 16 de abril de 1178 a.C. como fecha altamente probable para la alusión a un eclipse de sol mencionado en el canto XX, v. 356 ss., en el marco del episodio conocido como la “Profecía de Teoclímeno”, que anuncia cual portento la inminente matanza de los pretendientes a manos de Odiseo y su hijo Telémaco.

²³ Platón (1983: 183-184).

Aunque en este texto Platón sólo se refiere a lo inapropiado que resulta intentar captar la realidad inteligible de las Ideas mediante los sentidos del cuerpo, del pasaje surge claramente que los eclipses de sol, especialmente luego de terminada la fase de totalidad, eran considerados en los círculos letrados de la Grecia clásica eventos que deben ser contemplados con sumo cuidado y mudos en todo caso de elementos apropiados. Un interesante testimonio de las *Cuestiones naturales*, I, 11, 3-12, 1 de Séneca (4 a.C.-65 d.C.) revela, en la misma dirección, los cuidados esperables para la contemplación segura de un eclipse:

Quotiens defectionem solis uolumus deprehendere, ponimus pelues, quas aut oleo aut pice implemus, quia pinguis umor minus facile turbatur et ideo quas recipit imagines seruat; apparere autem imagines non possunt nisi in liquido et immoto. Tunc solemus notare, quemadmodum luna soli se opponat et illum tanto maiorem obiecto corpore abscondat, modo ex parte, si ita competat, ut in latus eius incurreret, modo totum; haec dicitur perfecta defectio, quae stellas quoque ostendit et interceptat lucem, tunc scilicet cum uterque orbis sub eodem libramento stetit.

(Cuando queremos observar un eclipse de sol, colocamos en el suelo recipientes llenos de aceite o de pez, porque un líquido denso no se agita con facilidad y retiene mejor las imágenes que reproduce. Las imágenes no pueden reflejarse sino en líquido tranquilo e inmóvil. Entonces observamos cómo se interpone la luna entre nosotros y el sol; cómo este astro, siendo mucho más pequeño que aquel, colocándose delante, le oculta en parte unas veces, si solamente le opone un lado, y otras por completo. Llámase eclipse total el que hace aparecer las estrellas interceptando la luz, y tiene lugar cuando el centro de los dos astros se encuentra en la misma línea con relación a nosotros)²⁴.

Creencias y prácticas sociales ante los eclipses

La incertidumbre natural sobre las verdaderas causas de los eclipses y el miedo que generaban en los pueblos, que veían en estos fenómenos la ruptura del orden y de la armonía natural de los cielos, se ven reflejados en las creencias

²⁴ Séneca (1884: 264-265).

de los antiguos sobre la relación entre los eclipses y el mundo humano. Dichas creencias se encuentran enraizadas en prácticas divinatorias y mágicas de cuño mítico-religioso, las cuales dominaron el imaginario antiguo, especialmente la cultura popular. Esas prácticas incluían la interpretación de sucesos naturales o cósmicos en forzada relación con situaciones humanas, por lo que a menudo los portentos naturales eran interpretados como causados por la propia acción de los hombres o pueblos.

Así, al menos, lo manifiesta un interesante texto de Tucídides (460-396 a.C.), en el que —narrando episodios de la Guerra del Peloponeso— afirma que durante esta terrible contienda fueron más frecuentes los terremotos y los eclipses que lo que eran habitualmente (*La Guerra del Peloponeso*, I, 23)²⁵. Asimismo, Virgilio (70-19 a.C.), en sus *Geórgicas* I, vv. 464-468, al detallar los pronósticos del tiempo, incluye la relevancia del estudio de la luna y del sol, y agrega a propósito que Febo fue el anunciador de la guerra civil y de los desastres que siguieron a la muerte de Cayo Julio César el 15 de marzo del año 44 a.C., pues:

... *Ille etiam caecos instare tumultus
saepe monet fraudemque et operta tumescere bella;
ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,
cum caput obscura nitidum ferrugine texit
impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.*

(El Sol nos avisa también muchas veces de la inminencia de perturbaciones secretas, de que se están fraguando traiciones y guerras en la sombra. Él fue el que, compadecido de Roma a la muerte de César, cubrió su brillante cabeza de obscura herrumbre, y las generaciones impías temieron una noche eterna)²⁶.

Por otra parte, diversos relatos de escritores antiguos sobre reacciones espontáneas ante eclipses resultan elocuentes para ilustrar el temor que en el bajo

²⁵ Una idea similar aparece en el famoso "Peán" 9 de Píndaro (Frag. 52K Maehler = A1 Rutherford), que describe un eclipse de sol. El poeta se pregunta de qué guerra traerá el eclipse señal, o si estará anunciando una nevada, o el anegamiento de la llanura por el avance del mar o acaso una sedición, entre otras calamidades naturales y sociales. Bellamente, concluye Píndaro el discurso afirmando que nada es digno de ser temido si se lo ha de sufrir junto a todos los otros miembros de su comunidad.

pueblo provocaban estos fenómenos atípicos. Baste recordar dos episodios, recogidos por Plutarco y Tácito, autores coetáneos de la segunda mitad del siglo I d.C., uno del ámbito helenístico y otro del latino.

Plutarco (50-120 d.C.), en su vida de *Aemilius Paulus*, 17, 3, describe las reacciones contrapuestas que provocó un eclipse de luna entre las tropas macedónicas y las tropas romanas, y aún dentro de las romanas, la diferente reacción e interpretación que recibió el portento entre los soldados y los oficiales. El episodio se enmarca en la campaña de Paulo Emilio (229-160 a.C.), general romano de la época republicana que ejerció dos veces el consulado y que llevó adelante con éxito la Tercera Guerra Macedónica, deponiendo y haciendo prisionero al rey Perseo de Macedonia. El eclipse tuvo lugar en la noche del 21 al 22 de junio del 168 a.C., pocas horas antes de la famosa batalla de Pidna, que consolidó el dominio romano en Macedonia. Según el relato de Plutarco, tras el control del Monte Olimpo por la columna romana dirigida por Nasia, el ejército de Paulo Emilio divisa al enemigo poco antes del atardecer, y los jóvenes oficiales ansiosos por entrar en batalla presionan en busca de la orden de ataque. Pero Emilio sugiere cautela, considerando la inconveniencia de lanzar a hombres fatigados por el trajín de la jornada al campo de batalla contra un ejército fresco y descansado, y ordena armar campamento. Ya habiendo oscurecido y antes de medianoche tiene lugar un eclipse de luna por nadie previsto, y se suscitan en ambos bandos una serie de escenas que describe Plutarco elocuentemente:

Ἐπεὶ δὲ νύξ γέγονε καὶ μετὰ δεῦρον ἐπράκοντο πρὸς ἕβρον καὶ ἀνάπαισιν, αἰφνίδιον ἡ σελήνη πλήρης οὖσα καὶ μετέωρος ἐμελαινέτο, καὶ τοῦ φωτὸς ἀπολείποντος αὐτὴν χροῶς ἀμείψασα παντοδαπῆς ἠφανίσθη. τῶν δὲ Ῥωμαίων, ὥσπερ ἐστὶ νενομισμένον, χαλκοῦ τε πατάγους ἀνακαλουμένων τὸ φῶς αὐτῆς καὶ πυρὰ πολλὰ δαλοῖς καὶ δροσὶν ἀνεχόντων πρὸς τὸν οὐρανόν, οὐδὲν ὅμοιον ἔπραττον οἱ Μακεδόνες, ἀλλὰ φρίκη καὶ θάμβος τὸ στρατόπεδον κατεῖχε, καὶ λόγος ἤσυχῃ διὰ <τῶν> πολλῶν ἐχώρει, βασιλείως

²⁶ Virgilio (1994: 109). En otro registro, Virgilio alude a los eclipses de sol como fenómenos dignos de ser celebrados. En Eneida, II, vv. 740-755, en ocasión de la recepción brindada por la reina cartaginesa Dido a los troyanos, el bardo Iopas (discípulo del mismísimo Atlas) canta –mientras Dido se enamora de Eneas– al camino errante de la luna y a los eclipses del sol (v. 743: hic canit errantem lunam solisque labores), en el marco de un rico discurso cosmológico. Asimismo, en Geórgicas, II, v. 475 y ss. Virgilio exalta el conocimiento de la naturaleza, expresado poéticamente mediante un llamado a las Musas, en tanto ellas pueden ilustrar sobre los caminos del cielo y las estrellas, los eclipses de sol, las fases de la luna, las causas de los temblores de tierra, etc.

τὸ φάσμα σημαίνειν ἔκλειψιν. ὁ δ' Αἰμίλιος οὐκ ἦν μὲν ἀνήκοος οὐδ' ἄπειρος παντάσῃ τῶν ἐκλειπτικῶν ἀνωμαλιῶν, αἱ τὴν σελήνην περιφερομένην εἰς τὸ σκίασμα τῆς γῆς ἐμβάλλουσι τεταγμέναις περιόδοις καὶ ἀποκρύπτουσι, ἄχρι οὗ παρελθούσα τὴν ἐπισκοτουμένην χώραν πάλιν ἀναλάμψῃ πρὸς τὸν ἥλιον·

(Al hacerse de noche, y cuando después del rancho se iban a dormir y descansar, la luna, que estaba en su lleno y bien descubierta, empezó de pronto a ennegrecerse, y desfalleciendo su luz, habiendo cambiado diferentes colores, desapareció. Los romanos, como es de ceremonia, imploraban para que les volviese su luz, con el ruido de los metales, y alzando al cielo muchas luces con tizones y hachas; mas los Macedonios a nada se movieron, sino que el terror y espanto se apoderó del campo, y entre muchos corrió secretamente la voz de que aquel prodigio significaba la destrucción de su rey. No era Emilio hombre enteramente nuevo y peregrino en las anomalías que los eclipses producen, los cuales a tiempos determinados hacen entrar la luna en la sombra de la tierra y la ocultan, hasta que pasando de la sombra vuelve otra vez a resplandecer con el sol)²⁷.

Al parecer, los soldados macedonios intuyeron correctamente el mensaje del eclipse. Si bien la batalla duró una hora, la carnicería romana continuó hasta bien entrada la madrugada del 23 de junio, y arrojó más de 20.000 cadáveres de guerreros macedonios sobre las colinas adyacentes a Pidna, y sumó otros 11.000 prisioneros, luego esclavizados y deportados²⁸.

²⁷ Plutarco (1821, II: 160).

²⁸ Este relato de Plutarco que describe a la luna como cambiando de color hasta desaparecer completamente (παντοδαπῆς ἡφανίσθη) es tomado como una de las pocas descripciones antiguas de un 'eclipse oscuro', nombre que reciben los eclipses de luna en los que esta deja de verse completamente (ello ocurre muy ocasionalmente, y tales fenómenos son ocasionados ya por la opacidad de la atmósfera terrestre, ya por menguas en la actividad de la superficie solar). P. J. Bicknell (1968: 22) corrigió –precisamente citando este texto de Plutarco– a William Guthrie (1962: II, 307), quien había afirmado que no existe registro de este tipo de eclipses de luna en la Antigüedad. Richard B. Stothers (1986: 96), por su parte, indica que Plutarco podría haberse basado en textos hoy perdidos del científico romano Cayo Sulpicio Galo o del historiador Polibio, ambos testigos oculares del eclipse, aunque también podría haber inferido la oscuridad absoluta del eclipse basándose en ideas de la astrología caldea –por él bien conocidas–, que asociaban la visibilidad del eclipse con la hora de su ocurrencia (el texto de Plutarco indica que fue tras la cena). En suma, Stothers asume que esta descripción de Plutarco no debe tomarse como dato observacional confiable.

El testimonio de Tácito (55-120 d.C.), en sus *Anales*, I, 28, aporta una descripción similar de la reacción de otra tropa romana ante un eclipse. El texto describe cómo Druso Julio César (13 a.C.-23 d.C.) supo aprovechar un eclipse de luna para aplacar un motín inminente en la Germania, instigado por los oficiales Percenio y Vibuleno. Tácito destaca la reacción de los soldados, quienes al ver la luna oscurecida, asustados y creyendo que se trataba de un mal presagio sobre sus planes sediciosos, produjeron inmediatamente estruendosos ruidos con metales, trompetas y cuernos, y se mostraban ora apenados, ora exaltados mientras la luna se opacaba o aclaraba. También señala que tal reacción se fundamentaba a su juicio en la ignorancia de los soldados, aludiendo tácitamente a que entre los hombres letrados no existía duda respecto de que los eclipses son fenómenos naturales explicables racionalmente. Por lo demás, según dicho relato, el propio Druso, aprovechando la ocasión, envió a su centurión y a sus oficiales a pasar revista a la tropa y a arengar a los soldados, los que —atemorizados por el eclipse— respondieron favorablemente y renovaron la confianza en su jefe.

Un episodio parecido es narrado también por Plutarco, en su *Vida de Dión*, 24. Dión era hermano político y consejero de Dionisio, el famoso tirano de Siracusa que convocó a Platón también como consejero, y a quien —tras disgustarse con sus doctrinas— mandó primero matar, y luego, reviendo la condena, ordenó vender como esclavo en Egina (sus amigos debieron unirse para comprarlo y liberarlo). Tras la muerte del tirano, Dión hizo un viaje a Atenas, y armó un pequeño ejército para tomar el poder en Siracusa, luchando contra Dionisio el Joven, heredero del tirano. Ya en campaña, ofreció un banquete a sus soldados, y por la noche se produjo un eclipse de luna. Él no se preocupó porque conocía (por su formación en la Academia de Atenas) las causas del eclipse y la regularidad de sus ocurrencias, pero Miltas, su adivino de cabecera, ante el temor de los soldados, interpretó el portento como señal de que eclipsaba el reinado de Dionisio el Joven, y aprovechó la ocasión para arengar a los soldados.

Por otra parte, no sólo los soldados en situación de conflicto, cuando sus pensamientos se hacen permeables a todo portento ominoso, sino también los astrólogos-astrónomos romanos consideraban a los eclipses como portadores de peligros. Con claridad lo manifiesta Manilio en su *Astronomica*, tal el nombre del famoso poema didáctico (IV, vv. 839-848), donde considera que los 'signos zodiacales' pierden parte de su potencia en ocasión de los eclipses, quedando

como heridos en ciertos meses, se expresan así sobre la causa de dicho fenómeno:

*Causa patet, quod, Luna quibus defecit in astris
orba sui fratris noctisque immersa tenebris,
cum medius Phoebi radios intercipit orbis
nec trahit adsuetum quo fulget Delia lumen,
haec quoque signa suo pariter cum sidere languent
incurvata simul solitoque exempta uigori
et uelut elatam Phoeben in funere lugent.*

(La razón es clara porque, al sufrir eclipse la luna en algunos signos, privada de su hermano [Febo, el sol] y sumergida en las tinieblas de la noche, cuando la tierra, situada en medio, intercepta los rayos de Febo y Delia [la luna] no atrae la luz con la que brilla normalmente, también esos signos [zodiacales, vg. su eficacia] languidecen junto con su planeta [la luna] y, arqueándose al mismo tiempo y perdiendo su acostumbrado poder, lloran a Febe en sus exequias, como si estuviera en su funeral)²⁹.

Esta personificación de los astros pertenecientes al fondo estrellado del cielo, también tocó al sol y a la luna, que fueron a menudo caracterizados en la literatura clásica como seres vivientes, pasibles de sufrir enfermedades y hasta la muerte. Los eclipses eran en este sentido concebidos como la manifestación de la impotencia o debilidad, temporaria quizás, de la luna o del sol. Lucrecio (99-ca. 55 a.C.) así lo narra en su poema *De rerum natura* (V, vv. 751-770): “¿Y no puede el sol mismo eclipsarse y perder en cierta hora también su brillo, que recobra al punto que atravesó por medio de los aires regiones enemigas de sus llamas y le precisan a extinguir sus fuegos?”. O bien, cuando al cuerpo brillante de la luna tócale transitar entre aires densos y hostiles, “¿no puede ella lentamente eclipsarse en cierta parte del Mundo, atravesando por parajes capaces de apagar sus mismos fuegos?”³⁰.

Plinio el Viejo, décadas más tarde, también escribió sobre las creencias de los hombres en lo que respecta a la supuesta muerte de los astros durante los

²⁹ Manilio (1996: 220). Los corchetes son nuestros.

³⁰ Lucrecio (1997: 322).

eclipses, y celebra en su *Naturalis historia*, II, 9, la liberación de la ignorancia que emana de la explicación racional de los fenómenos, y exaltó las ideas de Tales de Mileto e Hiparco sobre la mecánica de los eclipses, y ensalzó la obra de estos grandes hombres por haber descubierto las leyes con que se mueven los cuerpos divinos. Con ello, pretende Plinio, se ha liberado a la empobrecida mente de los hombres del temor que los eclipses comportaban, y de las vanas creencias sobre los –supuestos– portentos nefastos que anunciaban, que incluían la idea de que las estrellas mismas serían destruidas por su ocurrencia. A todos estos temores solía responder el pueblo espontáneamente, ante la ocurrencia de un eclipse, mediante sonidos colectivos sincronizados emitidos con el propio cuerpo, con cualquier objeto disponible a mano o eventualmente con instrumentos de percusión.

Una idea semejante es expresada por Severino Boecio (480-ca. 526), quien afirma en *La consolación de la Filosofía*, libro IV, metro 5, que al eclipsarse Febe “la ignorancia del pueblo turba a las naciones y fatigan los címbalos con sus constantes golpes”³¹, al tiempo que propone (libro I, prosa 4) a la Astronomía, en tanto muestra las *vias siderum* (ie. en tanto enseña los caminos de los astros), como una actividad fundamental para la Filosofía, único camino de vida auténticamente liberador del hombre que conduce a la verdadera felicidad o sumo bien. Su reflexión es propicia para sintetizar la justa celebración que merecen los geómetras y astrónomos antiguos por su contribución al esclarecimiento de las leyes del cielo, pues su ingente esfuerzo, visto a la distancia, constituye un perenne monumento a la agudeza y a la pujanza humanas en busca del conocimiento pleno y articulado de las causas de los fenómenos, tarea en la que tan profundamente se ocupó –como lo muestra el tratamiento de los eclipses– la cultura clásica.

FUENTES

Arato / Gémino (1993). *Fenómenos / Introducción a los Fenómenos*. Traducción e introducción de E. Calderón Dorda, Madrid: Gredos.

³¹ Boecio (1997: 266). Tito Livio, en su *Historia de Roma desde su fundación (Ab Urbe condita libri)*, 26, 5, 9, también señala esta práctica.

- Aristófanes (1999). *Las nubes - Las ranas - Pluto*. Traducción e introducción de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos. Madrid: Cátedra.
- Boecio, Severino (1997). *La consolación de la Filosofía*. Traducción de Leonor Pérez Gómez. Madrid: Akal.
- Cicerón, Marco Tulio (1999). *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar. Madrid: Gredos.
- Heródoto (1987-1992). *Historia*. Introducción de Francisco Rodríguez Adrados. Traducción y notas de C. Schrader. Rev.: M. Jufresa Muñoz; María E. Martínez-Fresneda; B. Cabellos Álvarez. Madrid: Gredos (5 vols.)
- Higino, Cayo Julio (2008). *Fabulas - Astronomía*. Edición de Guadalupe Morcillo Expósito, Madrid: Akal.
- Lucrecio (1997). *De la naturaleza de las cosas*. Traducción de Abate Marchena. Barcelona: Altaya.
- Manilio (1996). *Astrología*. Introducción de Francisco Calero, traducción y notas de Francisco Calero y María José Echarte. Madrid: Gredos.
- Platón (1983). *Fedón*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Buenos Aires: Eudeba.
- Platón (1980). *Gorgias*. Traducción de Francisco García Yagüe. Buenos Aires: Aguilar.
- Pline l'ancien (1950). *Histoire naturelle*. Livre II. Texte établie, traduit et comenté par Jean Beaujeu. Paris: Les Belles Lettres.
- Plini Secundi (1906). *Naturalis historia*. Edidit Karl Friedrich Theodor Mayhoff, Lipsiae: Teubner.
- Plinio el Viejo (1995). *Historia natural*. Introducción de Guy Serbat; traducción y notas de Antonio Fontán, Ana María Moure Casas y otros. Madrid: Gredos.
- Plutarch (1918). *Lives*. Translation into English by Bernadotte Perrin. Cambridge-Massachusetts. London: Harvard University Press-William Heinemann Ltd.
- Plutarco (1821). *Las vidas paralelas*. Traducción de Antonio Ranz Romanillos. Madrid, Imprenta Nacional (2 vols).
- Séneca, Lucio Anneo (1884). *Tratados filosóficos*. "Cuestiones naturales". Traducción directa del latín por Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro y Calvo.
- Tacitus (1942). *Complete Works*. Translated by Alfred John Church and William Jackson Brodribb. New York: Random House.
- The Thesaurus Linguae Graecae®, desarrollado por el Packard Humanities Institute y The Perseus Project & Others, en la versión Diogenes® (3.1.6) realizada por P. J. Heslin

- (1999-2007). Todas las citas griegas fueron tomadas de este acervo digital.
- Thucydides (1958). *History of the Peloponnesian War*. Translated by Forster Smith. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press-Loeb Classical Library.
- Vergil (1900). *Bucolics, Aeneid and Georgics*. Edition by J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co.
- Virgilio (1963). *Eneida*. Traducción, estudio y notas Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM.
- Virgilio (1994). *Geórgicas*. Edición bilingüe y traducción de Jaime Velázquez. Madrid: Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA

- Airy, G. B. (1853). On the Eclipses of Agathocles, Thales and Xerxes. En *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 143, II: 179-200.
- Bicknell, P. J. (March 1968). The Lunar Eclipse of 21 June 168 B.C. En *The Classical Review, New Series*, vol. 18, No 1: 22.
- Couderc, P. (1969). *Los eclipses*. Buenos Aires: Eudeba.
- Diels, H. & Kranz, W. (1952). *Die Fragmente der Vorsokratiker* (citado como DK), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Freeth, T.; Jones, A.; Steele, J. M. & Bitsakis, Y. (2008). Calendars with Olympiad Display and Eclipse Prediction on the Antikythera Mechanism. En *Nature*, vol. 454: 614-617.
- Guthrie, W. (1962). *A History of Greek Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press (6 vols.).
- Kahn, Ch. H. (1960). *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York: Columbia University Press.
- Magnasco, M. O. & Baikouzis, C. Is an Eclipse described in the Odyssey? En *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, vol. 105, No 26: 8823-8828.
- Sandbach, F. H. (1929). The Date of the Eclipse in Plutarch's *De Facie*. En *The Classical Quarterly*, vol. 23, No 1: 15-16.
- Steele, J. M. (2000). Eclipse Prediction in Mesopotamia. En *Archive for the History of Exact Sciences*, vol. 54: 421-454.
- Stothers, R. B. (1986). Dark Lunar Eclipses in Classical Antiquity. En *British Astronomical Association Journal*, vol. 96, No 2: 95-97.

La explicación de los eclipses en la antigüedad Grecolatina

- VV.AA., *Los filósofos presocráticos* (citado como LFP). (2000) Tomo I, Madrid, Gredos: trad. de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá; (2003) Tomo II, Madrid, Gredos: trad. de Néstor Luis Cordero, Francisco J. Olivieri, Ernesto La Croce y Conrado Eggers Lan; (1997) Tomo III, Madrid, Gredos: trad. de Armando Poratti, Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero.
- Williams, G. E. (1997). Precambrian Length of Day and the Validity of Tidal Rhythmite Paleotidal Values. En *Geophysical Research Letters*, 24 (4), 421-424.

PATHOS Y GÉNERO DISCURSIVO: PERVIVENCIA Y ESPECIFICIDAD

Romina Grana

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET
rominagrana77@gmail.com

Resumen

Este trabajo implica un acercamiento a la retórica clásica tal como surge de la programática formulada por Aristóteles. Nos interrogamos acerca de cómo se construye la dimensión pasional en un corpus conformado por expedientes judiciales. Género, *pathos* y auditorio son las nociones medulares del planteo pues se trata de constructos que se superponen y conviven en este tipo de documentos cuya especificidad radica en la lucha por la imposición de un punto de vista ante un auditorio privilegiado: el juez. Proponemos analizar el corpus a la luz de estos conceptos avalados en la conjetura de que es la esfera de la praxis la que determina la emergencia de determinadas pasiones y no de otras. **Palabras clave:** *pathos* - auditorio - género judicial.

Abstract

This paper involves an approach to classical rhetoric as derived from the program formulated by Aristotle. We wonder how is the passionate dimension constructed in a corpus consisting of court records. Gender, *pathos* and audience are the core notions because they coexist and overlap each other in this type of documents whose specificity is the fight for the imposition of a particular point of view to an important audience: the judge. We propose to analyze the corpus in the light of these concepts endorsed in the conjecture that is the praxis which determines the emergence of certain passions and not others.

Keywords: *pathos* - audience - judicial gender.

1. Notas introductorias

Los orígenes de la 'retórica clásica' se remontan hacia el siglo V a.C., época en que quedaron parcialmente codificadas algunas técnicas discursivas como la poética, la retórica, la dialéctica y la demostración científica. A fin de reconocer algunas especificidades que están en las raíces del planteo, interesa resaltar la

importancia de la retórica puesto que surge de la estrecha vinculación entre los ciudadanos de la polis y un auditorio compuesto por tribunales populares a quienes aquellos se dirigían en un acto de discurso. En efecto, esta técnica nació ligada a intereses eminentemente prácticos: los tiranos Gelón y Hierón habían confiscado los bienes de los ciudadanos de Siracusa quienes pretendieron, por todos los medios, recuperar los derechos sobre la propiedad. En el intento de recobrar sus bienes, estos vecinos definieron posiciones e hicieron uso de sus facultades ejercitando una serie de destrezas discursivas que conforman la *téchne rhetoriké*, las extensas demostraciones prudentemente preparadas eran expuestas en espacios públicos ante jueces que tenían a su cargo la tarea de evaluar las argumentaciones pronunciadas sin olvidar que ello podía conllevar o no a la devolución de los derechos propietarios.

Esta época puede marcarse como el punto de partida en el desarrollo retórico y su importancia descansa en el hecho de que se trata de una técnica ligada “estructural e históricamente a las instituciones democráticas” (Marafioti, 2003: 33) y al deseo de mantenerlas. A partir de ello, es posible afirmar que el marco social es el criterio que define la especificidad de su funcionamiento; así, la modalidad que adopta la circulación de la palabra -pública- determina la existencia de géneros o sub-especies retóricas: género judicial, deliberativo y epidíctico.

Para el análisis que se propone, la propuesta formulada por Aristóteles se erige como el lugar hacia el cual convergen y desde el cual se abren los desarrollos modernos sobre la nueva retórica o teoría de la argumentación. Nuestra postura, que integra modestamente las consideraciones aristotélicas con algunos planteos más recientes, no tiene otra finalidad que la de observar el modo como se construye la dimensión pasional en un corpus conformado por expedientes judiciales (género judicial) pertenecientes a un siglo poco trabajado (siglo XVII) en la socio-región de Córdoba del Tucumán. Específicamente, nos interrogamos sobre la construcción del *pathos* pues entendemos que las emociones a las cuales los oradores pretenden llevar a su auditorio constituyen un lugar privilegiado en la búsqueda de adhesión a las opiniones presentadas.

La programática aristotélica se recoge en su *Retórica* y en los *Tópicos*, textos claves para la interpretación de la retórica pues allí quedaron codificados los aportes sobre la estructura de los textos, los géneros retóricos, los auditorios previstos, los tipos de pruebas, los lugares comunes, etc. Entre otros aspectos igualmente contundentes, interesa la relación que se establece entre la dimen-

sión pasional como vehículo para lograr la adhesión y el concepto con el de “auditorio” tal como lo entiende Perelman (1989: 71-91). Auditorio y *pathos* se suponen, conviven y co-refieren, pues ambos remiten a la fase receptora del intercambio judicial. La precisión metodológica que nos vemos obligados a asumir es que no nos ocupamos en detalle del modo en que los oradores se presentan a sí mismos o de las opciones que hacen en orden a instalarse en los discursos (*ethos*), más bien hacemos hincapié en reconocer qué pasiones buscan movilizar en un auditorio cuyo poder descansa en la posibilidad de cambiar el estatuto jurídico de las partes. En este sentido, advertimos que el juez es la figura central de un juicio, es el auditorio al que se dirigen todos los discursos de los pleiteantes y, en efecto, es el lugar hacia el cual se destinan todos los esfuerzos retórico-argumentativos tendientes a conducirlo a determinados estados pasionales. Así, si se analizan las capas locucionales de un juicio¹ se reconoce que, en el juego de intercambios comunicativos, el alocutario pleno, el auditorio privilegiado al que los litigantes se dirigen, es el juez: las partes nunca se encuentran directamente pues sus intervenciones se destinan siempre al juez de manera tal que se contestan y refieren mutuamente pero nunca se encuentran “cara a cara” en el discurso. El juez media todos y cada uno de los enunciados de los pleiteantes.

Si bien no trazamos correspondencias estrictas, entre las concepciones más generales sobre la instancia receptora hay puntos coincidentes fuertes entre el “auditorio” de Perelman y la de “oyente” de Aristóteles que, en adelante, usamos indistintamente:

[...] resulta así necesario atender, a los efectos del discurso, no sólo a que sea demostrativo y digno de crédito, sino también a cómo <ha de presentarse> uno mismo y a cómo inclinará a su favor al que juzga. Porque es muy importante para la persuasión [...] el modo como se presente el orador y el que se pueda suponer que él está en una cierta actitud respecto de los <oyentes>, así como en lo que se refiere a éstos, el

¹ Especial atención dedicaron Grana (2012) y Bixio (1998) en sus respectivas tesis de doctorado al desarrollo de la problemática de la enunciación en este género discursivo. Para más datos, recomendamos la consulta del Capítulo III de la tesis de Grana (2012) y la Primera Parte de la tesis de Bixio (1998). Ambos trabajos se encuentran en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

que se logre que también ellos estén en una determinada actitud <ante el orador>” (Retórica II, 1.1377b 22-28).

“[...] nos parece preferible definir el auditorio, desde el punto de vista retórico, como el conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación. Cada orador piensa, de forma más o menos consciente, en aquellos a los que intenta persuadir y que constituyen el auditorio al que se dirigen sus discursos” (Perelman, 1989: 55).

Aristóteles sostenía que el verdadero valor de la retórica descansaba en una cuestión de auditorio; más específicamente, aclara que para el género judicial es imprescindible conocer la actitud en que se encuentran los que son interpe- lados por el orador; de allí la necesidad de relevar los ánimos movilizados en la instancia más importante del marco social judicial: “pues las cosas no son, desde luego, iguales para el que siente amistad, que para el que experimenta odio, ni para el que está airado que para el que tiene calma, sino que o son por completo distintas o bien difieren en magnitud” (Retórica II, 1.1377^b 32-36).

2. El *pathos* – el auditorio

La tradición clásica conceptualizó el *pathos* como los sentimientos del que escucha, pero, ¿cómo se alcanza ese saber? ¿es tan transparente esa operación de reconocimiento?. Puesto que pensamos que se trata de un proceso de elaboración de estados pasionales, más bien cabría preguntarse cómo y cuáles son los sentimientos del auditorio según los imagina el orador.

La elaboración patémica que hace Aristóteles, para algunos estudiosos, ofrece una visión bastante intelectualizada del tema: se presenta una taxonomía basada en una especie de psicología conductista entendida como la activación de patrones de estímulo que acompañan cada estado anímico (Murphy, 1988: 57-60 y 71-74). Otros afirman que se trata de un sistema clasificatorio que presenta un número más o menos importante de pasiones seguidas de definiciones, circunstancias de uso, sugerencias para su evaluación, etc. de manera tal que su reconocimiento no parece constituir una tarea demasiado complicada e incluso, se podría hablar de cierta estereotipación de los estados pasionales que quedan entroncados en mecanismos discursivos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y puesto que reconocemos que

los discursos recogen las condiciones de producción y a la vez son su producto (Verón, 2004: 60-72 y 121-123), ellos mismos generan –en tanto acontecimientos / prácticas– sus propias condiciones. En este sentido, es pertinente preguntarse hasta qué punto las pasiones que se observan en el género judicial no son sino un conjunto relativamente estable de movilizaciones que se esperan provocar en el auditorio en función de la inscripción socio-institucional de los discursos. Al respecto, hipotetizamos que hay una configuración del *pathos* en los expedientes que viene delineada por las condiciones en las que este discurso se inscribe que no escapan a la red interdiscursiva propia de la praxis judicial; en otras palabras, es esperable advertir la existencia de un universo pasional propio y específico del campo judicial, pues los estados pasionales están ligados a los ritos sociales en que surgen; por ello práctica social y construcciones discursivas son dimensiones indisolubles que advierten sobre el modo en que el sentido se construye (Verón, 2004: 13-26).

Preferimos entonces partir del supuesto de que cuando se habla del casillero pasional no necesariamente remitimos a una colección de estados esenciales; más bien consideramos que se trata de un lugar donde se articulan opiniones (Barthes, [1990] 2009: 191) de manera tal que cuando el orador intenta entablar relación con su auditorio pone en marcha un proceso que comporta implicaciones y presuposiciones. Durante ese montaje retórico se opera una transformación sobre el eje del creer, pues la percepción de la instancia de escucha que surge del sistema de previsiones que hace el orador en base a su posible auditorio determina el componente pasional que conviene movilizar. De esta manera, si el orador considera a su auditorio justo, intentará generar confianza o si sabe de él que es católico, seguramente apelará a su misericordia. En otras palabras, lo que surge es, en definitiva, una construcción de la ‘alteridad’ en la medida en que los oradores axiologizan aquello que consideran objeto de adhesión y a partir de eso creen provocar tales o cuales estados pasionales.

Para Perelman “el presunto auditorio siempre es una construcción más o menos sistematizada” (Perelman, 1989:55) definición que, según nuestro planteo, no se desentiende de las condiciones que vienen impuestas por la esfera judicial; el auditorio, como constructo teórico, permite acceder analíticamente a la modalidad que adquieren los intercambios y da cuenta de su especificidad.

3. El análisis: especificidad pasional en el género judicial

La pertinencia de evaluar la categoría 'auditorio' en los juicios aproxima los estudios retórico-argumentativos a un universo de intereses que fue notablemente marginado durante mucho tiempo en los estudios discursivos. La naturaleza y función de las pasiones ha sido objeto de reflexión de estudiosos entre quienes no hay acuerdos claros sobre los criterios que permiten sistematizar un núcleo 'tipo' de pasiones. Sin embargo, existen algunos principios de esquematización más actuales como los propuestos por Parret (1995) quien destaca que es preciso alejarse de la estricta 'lexicalización' de las pasiones en la medida en que existe un listado innumerable y por tanto inasible de términos que parecen recoger "la superficie contingente de una sistemática subyacente" (Parret, 1995: 16). Nosotros partimos de suponer que las pasiones en la mayoría de los casos no se expresan en el vocabulario, esto es, no están lexicalizadas: no encontramos palabras para referirlas (cólera, ira, enojo, melancolía, etc.) ni los sujetos discursivos explicitan su propio estado pasional; más bien podemos afirmar que están evocadas; en efecto, en los juicios no hay una lexemática que oriente cabalmente sobre los estados pasionales que se buscan provocar.

Del análisis resulta que el núcleo de pasiones relevado en el corpus se articula alrededor del eje del 'placer' y el 'displacer' (dolor); estos polos forman parte de un *continuum* que reúne la densa gama de representaciones del mundo externo que quedan interiorizadas en la experiencia íntima expresada, al menos, en estos documentos. Los oradores evocan el placer cuando declaran haber gozado de un estado de bienestar anterior al momento en el cual se produjo la ruptura de la conjunción con el objeto de valor (acción delictiva que da origen a la demanda judicial). Se sitúan en un presente signado por la incomodidad y el infortunio al que pretenden dar fin, justicia mediante:

"Joseph de los Ríos [...] me querello civil y criminalmente de Geronimo sobrino de Raymundo asistente en lo de Pinto y contando el caso de mi querella digo que estando en mi casa en compañía de mi muger doña Antonia de Selis estancia de Guansacate llego el dicho Geronimo [...] y apeandose nos saludo y entro en la vivienda a quien recebi con mucho agasajo, cortesia y amistad, mediante la qual, y por ignorar la depravada intención que haya, y por averse me ofrecido una diligencia q tenia q haser en esta ciudad, vine a ella dexando al dicho Geronimo con mi muger de la qual haziendo papel de irse, se despidio y se oculto

maliciosamente en un percher distante de la casa casi dos quadras [...] y despues a la tarde a las oraciones salio descubiertamente, y venido a mi posada, y en presencia, y a vista de la gente de dicha estancia saco a mi muger y se la llebo con toda libertad, con poco temor de Dios y de la real justicia [...]" (Crimen, 1682, L.1, E.8, F.113r)².

En el proceso de búsqueda y recuperación del estado inicial aparecen la 'piedad' / 'compasión' como pasiones sobresalientes: habiendo sentido el mal de cerca, los sujetos instan al juez a la compasión; de él esperan que se pronuncie a favor de la premisa implícita que cruza todos los juicios: los locutores se construyen como "no merecedores del mal" y mucho menos de la vergüenza y la deshonra que los actos delictivos les han provocado. La piedad se define como un tipo especial de "pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo"³.

En general, tanto demandantes como demandados insisten en que no merecen el daño que se les ha infringido, y tratándose de querellas por delitos graves como injurias, atropellos, violaciones, etc. se destaca el hecho de que en más de una causa hay referencias a la bondad del damnificado, su confianza, su buena disposición para con el victimario que no supo corresponder a esa actitud. Incluso, los acusados expresan idéntico proceder: así Alderete (acusado de asesinato) se presenta como un marido engañado por su mujer (Crimen, 1695, L.1, E.15) y Andrés Saavedra (artesano acusado de injuriar a su cliente) se construye respetuoso, trabajador y desdichado en la medida en que ha sufrido un infortunio que lo llevó al incumplimiento del encargo de su comprador:

"Y preguntado que dise paso ayer en su estancia como a cosa de las nuebe del día dijo que lo que pasa es que allando a su mujer con un man-

² Las fuentes consultadas son manuscritos inéditos (asentados en el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba) que fueron transcritos en su totalidad según las normas de transcripción de documentos históricos que se detallan en la publicación de la *Visita a las encomiendas de indios de Córdoba 1692-1693*, dirigido por B. Bixio (2009), Editorial Brujas y CEH Carlos Segreti. Córdoba. Para citar el corpus, usamos la codificación que expresa: escribanía, año, legajo, expediente y número de folio respectivamente.

³ Retórica II, 8.1385^b 13-17.

zebo se le escapo el y despues de haberla dejado a ella y comunicadolo con otros el caso bolvio a su estancia y su mujer le bolvio a cacarear y entonzes indignado le dio a su mujer unas heridas [...]” (Crimen, 1695, L.1, E.15, F.247r - confesión tomada a Alderete)

La compasión se experimenta por cosas y personas que sufren dolor físico, violencia en el cuerpo, falta de alimento, carencia de salud, etc; así, en el caso de 1698 se pretende mover a la piedad cuando el locutor dice que, sin razón, fueron atacados él y su sobrino:

“[...] abiendo hido mi sobrino llamado Joseph de Villasboas hareando unas mulas hacia el potrero le salio por detras el dicho Diego de Orona a quererlo matar con un garote lo qual pudiera aver conseguido si el caballo en que hiba no se ubiera dexado caer para tras al mobimiento de la puxanza con que hiba a darle el qual viendo mal logrado su mal intento envistio de nuevo contra el dicho mi sobrino a pedradas” (Crimen, 1698, L.1, E.1, F.1r).

Detrás de la compasión o de la piedad hay una “invitación” al auditorio a considerar que “eso” puede ocurrirle también a él; es un sentimiento propio de aquellos que sienten que lo inevitable puede alcanzarlos al que se suma el temor de que dicho padecimiento provenga de un hecho o una acción que quebranta las normas morales que regulan la vida en sociedad. Asumimos que subyace a esta pasión el intento de provocar una ‘identificación’ por medio de la cual se trata de poner al otro en la hipotética situación de que el mal también puede sobrevenirle. A la vez, pareciera poder decirse que subyace a estas observaciones un ‘efecto catártico’: los oradores que litigan se purifican exponiendo su malestar y descargando el infortunio, porque perciben el propio miedo pueden decirlo y entonces lo depositan en manos del único capaz de alivianar el malestar -el juez-. Y, por otro lado, se espera contar con un juez cuyo costado compasivo lo lleve a considerar que la situación por la que atraviesan otros no está tan lejos de él.

El modo en que las partes se construyen a sí mismas junto con las emociones que buscan provocar van configurando un escenario discursivo en el que se narra una acción tal que “sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere

los hechos, y compadecerse por lo ocurrido” (Poética, 1989: 150). Instan a la compasión narraciones que destaquen lo aberrante de los hechos, lo prohibido de las acciones, el peligro que corre la sociedad: “fue acompañado de su hijo y otros dos a su casa de mano armada a matarle el dicho Diego de Orona y que allí le perdió el respeto con grandes demostraciones de quererlo matar” (Crimen, 1698, E.1, L.1, F.4r); “doña Ana de Lumbreras esta acostumbrada a salir sola p.r la pampa y andar por la orilla del Rio abajo y arriba y por las barrancas del dicho rio” (E.1, 1676, L143, E.8, F.234r); “y por que semejante delito no quede sin castigo, y a los suso dichos se les de el que merecen assi para su corrección como para exemplo y escarmiento de los demas” (Crimen, 1682, L.1, E.8, F.113v).

Detrás de estos comentarios está el intento no sólo de construir la gravedad del delito sino de evocar una pasión tal que involucre al juez para que falle a favor. El interés primigenio de los locutores que acuden a la justicia como una posible instancia reparadora es poner al otro en el compromiso de solucionar un problema que inicialmente se presenta como privado pero que se va complejizando al punto de convertirse en un asunto de interés colectivo.

En las citas precedentes, los términos ‘ejemplaridad’ y ‘corrección’ son los que mejor expresan el compromiso esperado del juez para con las partes; los litigantes sitúan a su auditorio en un lugar jerarquizado del campo social, le recuerdan su obligación de sostener el orden, alejar a los sujetos nocivos del grupo social, definir las infracciones y disponer de la punición que a ellas conlleva. Se construye un juez cuya legitimidad viene dada por la cuota de piedad que debe sentir: su responsabilidad es apiadarse de los otros, ponerse en su lugar y cuidar que otros miembros de la sociedad no asomen nunca a ese tipo de malestar. La identidad del juez se define por una previsión de estados pasionales que a su vez integran las condiciones de existencia del campo judicial.

En esta misma línea de consideraciones, se destaca el interés de los locutores por sacar al juez del estado de neutralidad valorativa. Uno de los mecanismos privilegiados para movilizarlo es despertar su ‘confianza’; cuando los oradores advierten que no actúan de malicia y declaran su adscripción religiosa se están declarando cándidos y desprovistos de toda intencionalidad; nuevamente la religión aparece garantizando y dando crédito a los sujetos quienes con sólo evocarla recuperan del imaginario social una serie de implicaciones fundamentales que constituyen el ‘ser’ de los cristianos: “juro a Dios y a esta señal de cruz

no ser de malicia este mi pedimento” (Crimen 1698, L.1, E.1, F.2r); “y juro lo necesario en devida forma no ser de malicia dicho pedimento si no por alcanzarla lo cual y costas pido y en lo necesario” (Crimen, 1688, L.1, E.14, F.233r).

El pedido de justicia unido a la súplica funcionan en la misma dirección; en el ejemplo que sigue, la apelación a la conmiseración es clara; la justicia debe mirar a través de la piedad, una piedad que la humaniza, la acerca a los hombres quienes esperan de ella una palabra salvadora: “A Vmd. pido y suplico se sirva de recibir esta causa [...] con la conmiseracion que se debe y su magestad lo manda en que recibire bien y mrd [...]” (Crimen, 1695, E.1, L.15, F.276r).

Para Aristóteles la confianza se ubica entre la “cobardía” y la “temeridad” (Retórica II, 5.1383a 11-35); se trata de la medida justa entre el exceso y la carencia de valor que mantiene la balanza en equilibrio; la figura que representa la equidad entre estos polos es el juez (representante de la Justicia) que se erige como sede privilegiada para la emergencia de esta pasión. Los sentidos de la justicia que se desprenden de estas observaciones están relacionados con la visión legítima del “deber ser” en el mundo; es el *consensus* el que ratifica la creencia en la eficacia simbólica de estos actos de autoridad en manos de agentes autorizados de quienes se espera estén movidos por la confianza. En este punto cabe resaltar que, puesto que el juez se encuentra desde el comienzo del proceso con discursos antagónicos, descreo y por eso los locutores (que saben de antemano que no gozan de plena credibilidad) insisten en dar razones: no hay nada que moleste más a la justicia que no conocer las ‘razones’. Así, la confianza que se desea provocar reside en la necesidad de los sujetos de hacer ver al juez que cuidan los objetos problemáticos dando los argumentos que mejor convengan a la justificación de las opiniones.

Junto con la confianza aparece el ‘coraje’ entendido como cierta “agitación que dispone el alma a prepararse poderosamente a la ejecución de las cosas que quiere hacer” (Parret, 1995: 23); se trata de un estado pasional vinculado con el *ethos* de los litigantes quienes intentan generar ‘indignación’; ahora, ¿en qué sentido se podría decir que el juez está indignado? El juez podría / debería parecer indignado contra aquellos que hacen mal a personas que no son dignas de padecer tal sufrimiento. De allí que los sujetos intenten provocar esta aversión mediante la construcción de una figura de víctima que no merece el daño y un victimario naturalmente dañino que constituye un inconveniente presente y un riesgo para el futuro de la sociedad. En la cita que sigue, las locuciones adver-

biales y la adjetivación dan cuenta del modo en que se construye la transgresión y la figura del delincuente lo cual es un llamado a la indignación. La insistencia por destacar la ausencia de causas que motivaron el ataque y la modalidad en que se lo efectúa (por detrás) son datos que permiten arriesgar que no se trató de un enfrentamiento en igualdad de condiciones y que la víctima estaba totalmente desamparada:

“[...] asiendo la relación verdadera desta mi querella es el caso que viniendo el dicho mi nieto quieto y pasifico por el camino real a mi chacra traiendo unas yeguas en compania de Juan Maldonado y sin ocasión alguna salio el dicho acusado de repente y le siguio por atras y le dio el dicho garotaso y le irio en el rostro” (E.1, 1698, L.165, E.5, F.104r)⁴.

La indignación nos ubica en la cadena de afecciones que van de la ‘ira’ al ‘odio’ e instala el recuerdo sobre el mal sufrido, habla de intolerancia, impotencia frente al dolor; se trata de una disposición que reclama la presencia de “otro” contra el cual me indigno y es indignante tener próximo. En el mismo expediente, la metonimia que se extiende desde el dominio fuente “delito” a la meta “sujeto que delinque” despierta la ira: la naturaleza del delito es expresión de la naturaleza corrompida del delincuente:

“[...] en todo lo que yso el suso dicho con dicho mi nieto en la campaña gran delito digno de punición y castigo el qual se debe ejecutar en su persona y bienes y enbargarselos y prenderle asta aber declarado por echor del delito que para todo ofresco prueba por lo qual=” (E.1,1689, L.165, E.5, F.104r).

La ‘ira’ y el ‘odio’ son las pasiones que muestran los excesos y la voluptuosidad del componente pasional en las causas. La ira se define en la retórica clásica como “un apetito de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio” (Retórica II, 2. 1378^a 30-34). Los 3 tipos de desprecio que

⁴ El subrayado es nuestro.

menciona Aristóteles son el desdén, la vejación y el ultraje. Aún sabiendo que sería fecunda la indagación pormenorizada de estas especies de desprecios, importa atender al ultraje que es uno de los componentes delictivos que se presenta con más visibilidad en el corpus.

Ultrajar es 'producir' o 'decir' cosas que producen vergüenza al que las sufre e instala una jerarquía entre los ultrajadores que se creen superiores y los ultrajados que son los inferiores. En esa escala que ubica a unos arriba y a otros abajo está implícita una organización del mundo en términos espaciales: el arriba / abajo funciona como ordenador de un espacio social que no es homogéneo y que por eso debe segmentarse. El ultraje es un delito que 'espacializa' a los sujetos y establece una serie de correlaciones en donde la salud / felicidad / estatus / la honra quedan arriba y la enfermedad / infelicidad / deshonra quedan abajo (Lakoff y Johnson, 1980: 50-58). La base experiencial cultural de quienes sufren ultraje es coherente con estas orientaciones: con antelación al ultraje, los sujetos se ubican arriba; con posterioridad a él, caen y toman el 'control' los ultrajadores quienes sin merecerlo (lo cual indigna) pasan a ocupar sus posiciones. Los jueces a los que se pretende movilizar en la ira pertenecen al 'arriba' que puede ser vulnerado; la intención de mostrar ese proceso de descenso que va de la cima a la base consiste en poner en evidencia que ese espacio al que ellos mismos pertenecen puede ser sobrepasado. Nuevamente, el proceso identificatorio va de suyo con estos mecanismos.

En los documentos, si bien no se menciona directamente el lexema 'ultraje', es posible hablar de él en tanto que los involucrados en los juicios sostienen que fueron 'desafiados' con palabras injuriosas, 'deshonrados' en las personas de sus parientes cercanos, 'abusados' en la confianza, situaciones sociales que de uno u otro modo organizan el espacio en función de las vergüenzas padecidas. A propósito de los delitos que aparecen en el corpus, Aristóteles sostiene que la deshonra es propia del ultraje⁵: los sujetos que la padecen sufren ese proceso de enroque entre una situación inicial eufórica frente a otra final (o al menos transitoria mientras dura el juicio) en la cual pretenden limpiar su imagen y por consiguiente, recuperar algo del valor perdido.

El hecho de salir a la luz del pozo en el que cayeron gracias a la posible rei-

⁵ Retórica II, 2. 1378^b 29-31

vindicación judicial implica hacerse ver, ser notables, motivo por el cual ya empieza un camino hacia cierta visibilidad: los sujetos vuelven a estar en el círculo de aquellos susceptibles de ser estimados porque una instancia 'desapasionada' puede cortar la cadena del sufrimiento dando lugar a la posible recuperación de la honra; la justicia no devuelve honores sino la posibilidad de volver a ganarnos:

“Sólo la justicia es reparadora, no porque pueda restituir lo perdido, sino porque es desapasionada. Ciega para sopesar en su balanza lo que a cada quien le corresponde, pero sobre todo ciega para aplicar la espada y cortar, sin sentimiento alguno, la cadena infinita de aquello que no se puede olvidar” (Torres, 2010: 59).

La construcción generalizada del orador judicial consiste en presentar al auditorio un adversario culpable de aquellas cosas por las que es común sentir ira. La estrategia que se intenta provocar para lograr su acuerdo es mostrando que se sufre por algo por el cual todos los hombres y el mismo juez pueden llegar a sufrir: los oradores deben presentar un estado pasional que alcance a todos dando cuenta de que cualquiera puede estar en ese lugar. Esta idea se afina si asumimos que el sentimiento de ira siempre es contra 'alguien' que produce el daño y desea que ese objeto padezca; todos, alguna vez, hemos participado de esa pasión que se dirige a un particular.

Ese carácter individual de la ira que busca el remedio en el padecimiento del objeto marca la diferencia con el 'odio' que exige no ya el dolor sino la desaparición de lo odiado. El odio disuelve la particularidad del daño para hacer de la 'clase' el objeto de desprecio; así, son odiables los mentirosos, los ultrajadores o el ladrón en tanto miembros de una clase cuya condición de existencia es un disvalor:

“[...] la ira procede de cosas que le afectan a uno mismo, mientras que la enemistad (puede engendrarse) también sin motivos personales; porque con sólo suponer que uno es de determinada condición, ya llegamos a odiarle. La ira se refiere siempre a algo tomado en sentido individual –como Calias o Sócrates–, pero el odio se dirige también al género, pues al ladrón y al delator los odia todo el mundo. La una puede curarse

con el tiempo, el otro no tiene cura [...] Aparte de que las cosas <que causan> pesar son todas sensibles <las que provocan> los mayores males son las que menos se perciben con los sentidos: la injusticia y la locura [...] el uno pretende, en efecto, que aquél contra el que está afeitado experimente a su vez algún dolor; el otro, que no exista” (Retórica II, 4.1382a 1-16).

El odio es signo del desprecio dirigido a una clase y de allí la generalidad del objeto odiado; ese origen ‘comunitario’ es el que ratifica la existencia de facciones (los que odian frente a los odiados) que expresan este sentimiento más o menos sobre las mismas cosas. La universalidad del odio conlleva cierta pretensión de atemporalidad: mientras que la ira puede curarse con el tiempo, el odio no. Justamente sucede esto porque los males que provocan ira son más sensibles que los que provocan odio: la injusticia y la locura —dice Aristóteles⁶— son los males mayores (odiables) que difícilmente se perciben con los sentidos.

El interés persuasivo generalizado de los litigantes se orienta hacia la pretensión de ‘hacer sentir’ al juez; casi podríamos decir que intentan ‘obligarlo a sentir’ ira contra estos particulares agresores y odio hacia el conjunto de sujetos peligrosos para la sociedad. Pareciera que surge una inversión entre los que obligan frente a los que son obligados: los litigantes insisten en recordar al juez que estas pasiones van de suyo con la institución. La justicia ‘odia’ con antelación a todo, aún incluso sin evaluar los pormenores de las instancias particulares con las que los sujetos se acercan a ella. El público judicial incardinado en la figura del juez es heredero de un odio que se dirige al género de los que preocupan a la sociedad porque llevan a cabo acciones que acarrearán desventura.

El ‘temor’ / ‘miedo’ constituye otro elemento de la red pasional que sienten los hombres cuando consideran al mal como próximo. Los oradores buscan agitar esta disposición en el público judicial llevándolos a sentir turbación por un posible desastre que se acerca. Este tipo particular de pesar también se sustenta en una variable temporal que se mide en términos espaciales: para que aparezca el miedo debe haber algo que se aproxima en el tiempo y en el

⁶ Retórica II, 4.1382^a 12-13

espacio; falta poco para que llegue y el camino que recorre se acorta. Se trata de un mal destructivo que viven los desafortunados frente a aquellos de los cuales jamás hubiesen sospechado. El temor hace que los sujetos se inclinen a deliberar sobre las esperanzas de salvación; así, poner a los oyentes en disposición de que les puede sobrevenir un mal y mostrarles que gente de su misma condición lo ha sufrido, genera empatía. La búsqueda de protección individual funciona también como advertencia de un posible daño general:

“[...] don Joseph de Olmos siendo Alcalde de la Santa Ermandad dego abierta [la causa] y sin castigo como asimismo otro asisinio que cometio saliendo al camino a Bernardo del Carpio y Juan Domingues a pelearlos como es publico y notorio y por personas que rogaron quedo sin castigo de que se an recrecido grandes inconbinientes y se prometen maiores⁷ quedando en esta causa sin grabe castigo y que estos delitos y dicha causa pido a Vmd se junten y acumulen con esta para que siendo seberamente castigado como lo debe ser le sea de escarmiento y a otros de ejemplo por todo lo qual y lo mas que ase a mi derecho y justisia=” (E.1, 1689, L.165, E.5, F.112r).

Enunciados como estos intentan poner al ‘otro’ (juez) en situación de ‘advertencia’. El sujeto está llamando al juez para que haga lo correcto de lo contrario verá el juez lo que sucede. Los pleiteantes ‘esperan’ (advirtiendo) que la justicia se haga cargo del asunto; en este sentido, aparecen dos sujetos modalizados; uno, que intenta hacer creer (persuade movilizandolos estados pasionales) y otro que tiene el poder de “acabar el acto epistémico mediante el creer” (Mozejko de Costa, 1994 25), es decir, creyéndolo y comunicándolo en un acto de autoridad consagratorio que “haga justicia”; de allí que se prefiere a los justos, y por extensión, al juez que encarna la moderación y está “en disposición de interés hacia nosotros” (Retórica II, 4.1381^b 11-12). Casos como los que siguen conminan al juez, mediante la forma de pedido o ruego, a que tome partido en el asunto; el uso insistente de vocativos *Vmd* (vuestra o vuesa merced) o *Su Mag.d* (su magestad) son algunos de los modos de apelación del otro. Las

⁷ El subrayado es nuestro.

partes reiteran una y otra vez estas fórmulas de tratamiento para dejar claro que tienen consciencia plena de quiénes son los responsables de velar por el bien de todos: “A Vmd pido y suplico provea y mande como lo llevo (¿pedido?) y que por ser justicia que pido con costas” (E.1, 1676, L.143, E.8, F.216r);

“[...] así mediante justicia se a de servir Vmd en mandarles parezcan ante si y con graves penas y mandarles no me inquieten que en esto obrara Vmd en justicia y de lo contrario protesto todos los daños y menoscabos que se me siguieren y de pedirlos contra quien me conbenga por todo lo qual y lo que azer en mi favor puede conforme a derecho. A Vmd pido y suplico aga segun y como llevo alegado que en aserlo así obrara en justicia y io reçivire merced con ella [...]” (Crimen, 1688, L.1, E.14, F.233r).

En relación con los procesos identificatorios que mencionamos antes, también se encuentra arraigada la ‘vergüenza’ que “es un cierto pesar o turbación relativos a aquellos vicios presentes, pasados o futuros, cuya presencia acarrea una pérdida de reputación” (Retórica II, 6.1383^b 1-15). Son vicios vergonzosos, sea para uno mismo, sea para las personas por las que uno está interesado, obtener ganancia de cosas malhabidas o de personas imposibilitadas, mantener relaciones carnales con quienes no se debe, robar, abandonar el escudo y huir, mendigar, adular, etc. La vergüenza entra en este planteo sobre las pasiones que se intentan despertar en el juez de la mano de la doxa, lo que produce vergüenza a estos sujetos del siglo XVII son los objetos problemáticos ligados a la injuria, el robo de mujeres, el incesto, la violación, etc. El juez está en condiciones de experimentar la misma vergüenza que sienten los pleiteantes porque pertenece a un grupo social que conoce qué estados de cosas son deseables, qué ofende a la mayoría, qué dominios de las prácticas están interdictos. El juez es uno más de ellos pero sobresale por el rol social que desempeña: portavoz judicial.

La vergüenza es un sentimiento de pena o preocupación causada por males que acarrear mala fama; es una sensación derivada de vicios que fueron cometidos ante los ojos de quienes son nuestros iguales. La visibilidad que provoca vergüenza es un dato relevante; en el caso de 1676, García dice que las autoridades han visto (hallaron) al acusado a solas y encerrado con su hija: “[...] el caso a sido nottorio y aver susedido a los ojos de Vmd que si no luego con el

secretario Tomas de Salas y otras personas y allaron al dicho Pasqual Fernandes enserado y a solas con mi hija [...]” (E., 1676, L.143, E.8, F1r).

La vergüenza que siente el padre por el presunto desfloramiento de su hija expresa la gravedad del caso: “el pudor está en los ojos” (Retórica II, 6.1384^a 34-35) de lo cual se deduce que a mayor visibilidad de la acción se está más avergonzado; en este caso, porque quien padece convive con el que reclama justicia, es decir, se trata de una relación padre e hija. Aquí, se incorpora el problema del honor o la respetabilidad que algunos estudiosos vinculan con la *sophrosyne* griega que se traduce como prudencia, templanza o cordura que permite seguir una dirección para alcanzar un fin sin perder la reputación. El código de honor de la época vivía en el imaginario colectivo y contemplaba que la pérdida de crédito debía ser evitada, que se debía preservar la integridad de la persona ya que el honor tiene sede en el cuerpo físico. Esto es, el honor individual masculino se sostenía en la honra de sus mujeres; de allí que Garcia se sintiera herido él mismo mediante el agravio sufrido en la persona de su hija: “[...] por el delito tan grave, que comitio, y grande agravio que me hiço escalando la casa en que vivo, y forçando a una hija mia [...]” (E.1, 1676, L.143, E.8, F.213r)⁸.

La insistencia que surge de repetir los lexemas “grave” y “grande” que modifican a pares casi sinónimos (agravio / delito) es signo de lo que la sociedad valora en términos de honor: Garcia se constituye en poseedor de un saber panorámico sobre las cosas honradas del mundo; mediante esta construcción pretende movilizar al juez apelando a los supuestos compartidos, a los elementos comunes sobre las cosas que generan acuerdo, consonancia y ventura.

4. Consideraciones finales

A partir del reconocimiento de una posición en desventaja respecto del juez, los oradores / litigantes en un juicio optan por presentarse, mediante el uso de la lengua, con determinadas características que los favorezcan e intentan, por los mismos medios, mover al juez a la misericordia, piedad o confianza. Tanto en las construcciones que tocan al *ethos*⁹ como en lo que respecta al *pathos* hay marcas de las construcciones que hacen los sujetos tanto de sí mismos como

⁸ El subrayado es nuestro

⁹ Análisis que hemos consultado en Grana, R. (2012), *Revista Línguas e Instrumentos lingüísticos*. Curitiba. N° 27, disponible on-line.

de las estrategias tendientes a movilizar a su auditorio; esto da cuenta de que los sujetos conocen los mecanismos que mejor se ajustan al deseo de lograr la complicidad de su auditorio.

El único fin del acto social que se recrea ante los estrados es convencer a la autoridad de las versiones que se presentan; para aproximarse a él, los oradores se proyectan en lo que podemos llamar 'tendencias' a actuar de determinada manera, a construir su identidad y al 'otro' según ciertas características. Entre estas posibles propensiones, se destaca un universo relativamente estable de pasiones que intentan provocar acuerdo en la figura destacada del intercambio: el juez. Lo que buscan los pleiteantes en el deseo de instalar su palabra como 'verdadera' es desplegar estrategias que capten al 'otro' y consigan de él la complicidad mediante opciones que lo lleven a sentir pasiones dignas no sólo de un único individuo sino de la sociedad en su conjunto. Los jueces son representantes de una institución que funciona como garante del orden social y por eso velan por su bienestar, de esta manera, la lógica del campo judicial se puede reconocer en estos estados que conviene movilizar que no son sino emociones compartidas que se legitiman en el acuerdo colectivo.

El trabajo de reconocimiento del universo pasional que se actualiza en un género específico interesa a la hora de advertir que asistimos, desde hace algunos años, a una rehabilitación de la retórica entendida como el lugar privilegiado para observar el modo en que el sentido se construye; la dimensión pasional es parte constitutiva de este proceso que concreta la misión retórica: influir en un auditorio persuadiéndolo de algo con los medios adecuados a tal fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1994). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- (1989). *Poética*. México: Editores mexicanos unidos.
- (1982). Tópicos. En *Tratados de lógica*. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. [1990] (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bixio, B. (1998). Tesis de Doctorado en Letras. FFyH. UNC. Manuscrito.
- Grana, R. (2012). Tesis de Doctorado en Letras. FFyH. UNC. Manuscrito.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Marafioti, R. (2003). *Los patrones de la argumentación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Mozejko de Costa, T. (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. Buenos Aires: Edicial.
- Murphy, J. (1988). *Sinopsis Histórica de la Retórica Clásica*. Madrid: Gredos.
- Parret, H. (1995). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Torres, S. (2010). I de IRA. En *Revista Diccionario*. Córdoba: Publicación independiente. N°7.
- Verón, E. (2004): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Argentina: Gedisa.

FUENTES INÉDITAS CONSULTADAS

E.1, 1605, L.17, E.2.; E.I, 1628, L.60, E.12.; E.1, 1667, L.126, E.6.; E.1, 1675, L.141, E.2.; E.1, 1676, L.143, E.8; CRIMEN, 1682, L.1, E.8; CRIMEN, 1688, L.1, E.14.; E.1, 1689, L.165, E.5.; E.1, 1693, L.176, E.2.; CRIMEN, 1695, L.1, E.15.; CRIMEN, 1698, L.1, E.1.; E.I, 1695, L.182, E.4.; E.I, 1620; L.2, E.50.

DARES DA FRÍGIA - UMA VERSÃO TROIANA DO CONFLITO

Reina Pereira

Universidade da Beira Interior - Portugal

rmtp@ubi.pt

Resumen

La historia de la Guerra de Troya fue usada por un considerable número de autores desde la Antigüedad clásica. No obstante la *Iliada* mostrar el punto de vista de los griegos, la visión de los Troyanos necesita ser considerada también. La traducción latina del resumen de la obra atribuida a Dares Frigio levanta varias cuestiones, como problemas de datación; datos identificativos del autor; autoridad. Porque ha sido objeto de gran admiración durante la Edad Media, y porque comportaba sustanciales diferencias en comparación con la versión de la batalla proporcionada por la *Iliada*, un pequeño apuntamiento sobre ese material es plenamente justificable.

Palabras clave: Dares - Guerra de Troya - versión troyana - mujeres - traiciones

Abstract

The story of the Trojan War has been used by a considerable number of authors since the Classical Antiquity. Although the *Iliad* conveys the Greek point of view, the Trojan perspective must also be regarded. The Latin resume of the work attributed to Dares Phrygian raises many questions, such as date issues; authorship; credibility. Since it was quite admired during Middle Ages, and presented substantial differences from the Iliadic version of the battle, a small study over such material is plainly justifiable.

Keywords: Dares - Trojan War - Trojan version - women - treasons

Introdução

Tendo partido ou não de algum evento bélico factual, a temática troiana constituíra objecto de tratamento por parte de diversos autores, desde a Antiguidade Clássica¹. Com efeito, Lesques de Mitilene; Estásino de Chipre; Agias de Trozen; Arctino de Mileto, entre outros, teriam apresentado as produções *Ilias Parua*; *Cypria*; *Nostoi*; *Aithiopsis* e *Iliopersis*, respectivamente. Ademais,

¹ Cfr. Elvira Sierra (1985); Frazer (1966); Gorra (1887).

Ilias Parua; Cypria; Nostoi; Aithiopsis e Ilioupersis, respectivamente. Ademais, também digna de menção é uma obra tardia, datada do século IV, atribuída a Dictis Cretense, com nítidas semelhanças relativamente à versão dos eventos contemplada nos *Annales Belli Trojani* de Dares, ainda que com muito maior extensão do que o resumo supérstite deste último, pois composta por seis livros. Narra desde o acolhimento dos sucessores de Catreu, pelos descendentes de Minos, e a abdução de Helena, até aos erros e morte de Ulisses. Inicialmente colocada numa caixa de chumbo, depositada juntamente com os restos mortais do seu autor, a obra foi exposta a Nero, em virtude de um tremor de terra, ocorrido em Cnossos, que a poria a descoberto. Tal levaria o Imperador a ordenar a sua tradução para *língua ática*²: [Nero] *jussit in graecum sermonem ista transferri*, como se lê no prólogo da obra. A passagem da escrita fenícia para latim competiria a Lúcio Sétimo.

A noção de barbárie

O conflito troiano demonstrava a oposição entre dois povos (Gregos e Troianos) de duas sociedades deveras hierarquizadas. Existia, contudo, alguma consciência de vários aspectos que aproximavam todos os seres humanos, independentemente do estatuto social; do sexo; da idade e da raça, desde a imperiosidade do destino (*Μοίρα*), às contingências do acaso (*τύχη*), à inevitabilidade e necessidade (*ἀνάγκη*) da morte, afinal garantes da ordem (*κόσμος*) universal.

Não obstante autores como Antífote³ referirem a igualdade entre bárbaros e helenos, pois, por Natureza, todos respirariam ar pela boca e pelo nariz e comeriam com o auxílio das mãos⁴, qualquer diferença face aos 'seus' impunha a conotação dos 'outros' como bárbaros. Nesse sentido, os troianos seriam bárbaros para os gregos, da mesma forma que os gregos o seriam para os troianos⁵.

² A obra ficaria gravada na tradução latina do século IV e noutras três versões gregas. Cfr. Griffin (1908: 329-335).

³ Antífote. frg. 44, A 7 B 2 Diels.

⁴ Cfr. Séneca, a respeito de certas distinções sociais, como a sentida entre servos e amos, sem correspondência por parte da Natureza, que afecta todos os elementos de forma similar. Cfr. Séneca. *Ad Lucilium* 47: 1-13. Cfr., por oposição, Eurípides. *Medeia*, 534.

⁵ Note-se a *Eneida* virgiliana, enquanto sequela *revanchista* da *Ilíada*. Afinal, *Graecia capta ferum victorem* (A Grécia vencida venceu o seu fero vencedor), como refere Horácio (*Epistulae* 2.156), denotando uma situação experimentada no conjunto político-social da Antiguidade Romana, por força da(s) helenização (-ões).

Ainda assim, verificavam-se, através da leitura dos recontos dânaos e teucros relativos ao mesmo episódio agónico, comportamentos comuns. Considerem-se, pois, a consulta de oráculos; a necessidade de observação pelos costumes de hospitalidade⁶; a anuência em realizar indúcias; a celebração de rituais fúnebres; a consciência de uma justiça primitiva; a convocação de assembleias deliberativas, entre outros aspectos.

De toda a forma, havia lugar para a implementação, nas obras, de cunhos culturais diferenciadores das civilizações que analisavam e reportavam os acontecimentos. De facto, o relato do episódio bélico proporcionado pelos poemas ditos homéricos não deixa de reflectir uma perspectiva notoriamente helénica, como pode constatar-se, a título ilustrativo, pelo destaque e dimensão das descrições relativas a figuras ou a feitos gregos. Trata-se, contudo, de uma ilação a partir de uma obra que não se encontra individualizada pela presença de uma *σφοδρής* (selo autoral)⁷, de modo a esclarecer sem sombra de dúvida a proveniência do seu compositor.

Já a obra atribuída a Dares da Frígia, resumidamente traduzida como *De Excidio Trojae Historia*, apresenta um outro olhar sobre o Conflito Troiano⁸, que se prolongaria por dez anos, oito meses e doze dias (44), desta feita com uma afeição predominantemente dardânia.

Dares: a autoria - mi(s)to de História e Ficção

A autoria da obra da qual dispomos a sùmula latina *De Excidio Trojae Historia* é reclamada nos capítulos doze - *Dares Phrygius, qui hanc historiam scripsit, cum se militasse usque dum Troja capta est* (Dares da Frígia, que escreveu esta história, conta que combateu até à tomada de Tróia) e quarenta e quatro - *Hactenus Dares Phrygius Graecis literis mandavit* (Precisamente até este instante, Dares Frígio

⁶ Embora o episódio de Glauco e Diomedes não conste na narrativa, Dares apresenta episódios com algumas semelhanças. Note-se, pois, no capítulo 16: *Telephus clypeo protexit, ne ab Achille interficeretur; commemorans hospitium inter se eo tempore quo Telephus adhuc puer, a patre Hercule progenitus, a Teuthrante rege hospitio receptus est.* (Porém Télefo protegeu-o com o seu escudo, para que não fosse morto por Aquiles. Télefo lembrou-se da hospitalidade que ele, ainda criança, e o seu pai Hércules tinham recebido daquele rei). Também Heitor terá trocado presentes com Ajax Telamónio, após reconhecer laços comuns de consanguinidade (19): *cognovit eum esse de sanguine suo, erat enim de Hesione sorore Priami natus* (reconheceu que era do seu próprio sangue - com efeito, ele era filho da irmã de Príamo, Hesione).

⁷ Teógnis. 1.20.

⁸ Cfr. Ward (2009: 430).

relatou por escrito em língua grega).

A apresentação dos conteúdos efectua-se *propria persona*, ainda que optando por um plural majestático, como ocorre no primeiro capítulo: *Demonstrare eos qui cum Jasone profecti sunt, non 'nostrum' est* (Não 'nos' cabe falar acerca dos que seguiram com Jasão). Tal facto acarreta assim autoridade para um texto alègadamente redigido, no seu original, por um elemento interveniente no processo, ao lado de Antenor, na facção troiana (44): *nam is ibidem cum Antenoris factione remansit* (Na verdade, ele próprio permaneceu com a facção de Antenor). Contrariamente, a focalização constante nas epopeias ditas homéricas é externa e realizada a *posteriori* dos eventos considerados.

De toda a forma, não se torna fácil distinguir entre o que se encontraria na versão inicial, do que pertenceria à lavra do tradutor. Similarmente não há como designar, com toda a certeza, os elementos interpolados a *posteriori*, os quais, em última instância, justificam algumas contradições e inconsistências. Considerem-se, a título meramente ilustrativo, a referência à morte de Meríon, no capítulo 19: *Hector Merionem persequitur et occidit* (Heitor persegue e mata Meríon), e a repetição da mesma ocorrência, no capítulo 23: *Hector in prima acie duces validissimos interficit, Phidippum, Antiphum, et Merionem* (Heitor mata chefes muito valentes: Fídipo, Antipo e Meríon). Veja-se, outrossim, o lapso na contabilização total de navios gregos, a partir da listagem apresentada (14).

Ademais, a autoria do texto suscita, desde logo, controvérsia, espelhando uma interferência entre dois planos: por um lado, o da fábula mitológica, identificada com a ficção; por outro, o da factualidade histórica, muitas vezes associada aos domínios da Ἀλήθεια (Verdade) e do Λόγος, com o sentido de Razão⁹.

⁹ Cfr. Crates distingue mito de história, reportando, ao primeiro, falsidade e, ao segundo, veracidade (fr. 18 Mette: μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις (o mito é uma representação do que não sucede e das coisas falsas). Como tal, autores, de entre os quais se salienta o λογοποιός Hecateu, pretendem demarcar o seu trabalho daquele que seria próprio dos poetas – lidar com fábulas (fr. 1): τὰδε γράφω ὡς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοὶ τε καὶ γελοιοὶ ὡς ἐμοὶ φαίνονται εἰσὶν (Escrevo o que considero ser a verdade, pois os Gregos têm muitas histórias que, na minha opinião, são absurdas). Ainda assim, Heródoto. 2.143 refere-o como λογοποιός, embora se refira à sua obra como fruto da actividade de μυθεῖν (fr. 1). Ademais, se Heródoto é classificado por Cícero. *Leges* 1.5 como pater historiae e refere a sua obra como *ιστορία* (1.1), recebe de Aristóteles a qualificação de mitólogo (*De Generatione Animalium* 756b6).

Elá Plutarco atribui ao mito verosimilhança (348a): ἀλλ' ὅτι μὲν ἡ ποιητικὴ περὶ μυθοποιῶν ἐστὶ καὶ Πλάτων εἴρηκεν. ὁ δὲ 'μῦθος' εἶναι βούλεται λόγος 'ψευδῆς' εὐκλῶς ἀληθινῶ· διὸ καὶ πολλὰ τῶν ἔργων ἀφέστηκεν, εἰ λόγος μὲν ἔργου, καὶ λόγος δὲ μῦθος εἰκῶν καὶ εἰδωλῶν ἐστὶ (Que a poesia tem

Handwritten marks at the top right of the page.

Handwritten marks in the middle right of the page.

Handwritten marks in the lower middle right of the page.

Handwritten marks at the bottom right of the page.

A vertical column of dense, illegible text or markings on the left side of the page.

a de Platão, na qual o filósofo refere existir alguma factualidade também nos recontos mitológicos: οὐ μανθάνεις, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ἕλον εἶπειν ψεῦδος ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ (Não entendes, disse eu, que começamos por contar fábulas (mitos) às crianças? Com efeito, a fábula é, tomada no seu todo, falsa, embora exista nela também verdade)¹⁰. Tal conduz, pois, ao impedimento de efectuar uma distinção clara entre a ficção literária e a realidade histórica, designadamente no que respeita a aspectos, como a autenticidade do conflito troiano, bem como a existência física de espaços e figuras aludidos¹¹, ainda que a obra em questão não constitua um manual de história. Note-se porém a quase total ausência, na obra em apreço, de figuras divinas enquanto determinantes e (ou) intervenientes nos comportamentos humanos, o que reforça o teor factual da narrativa.

Ora, Isidoro¹², ao reflectir sobre os primeiros autores de história, considera Dares compositor de uma narração troiana redigida em folhas de palmeira (*Apud gentiles vero primus Dares Phrygius de Graecis et Troianis historiam edidit, quam in foliis palmarum ab eo conscriptam esse ferunt*). Referencia-o também como o primeiro historiador apud gentiles, ao qual sucedeu Heródoto, na Grécia (*Post Daretem autem in Graecia Herodotus historiam primus habitus est*). A informação seria corroborada por Rafael Volaterrano¹³, que denota, a propósito de Dares, que este escreveu sobre a Guerra de Tróia, na qual militou (*scripsit bellum Trojanum*

a ver com a composição de assuntos mitológicos, também Platão já tinha afirmado. Ora, um mito pretende ser uma história falsa, parecendo ser verdadeira. Assim encontra-se bastante afastado dos factos reais, se uma história não é mais do que um cenário e uma imagem do sucedido, e um mito um cenário e uma imagem de uma história). Platão, por seu turno, distingue mito de *logos*, inserindo o seu trabalho neste último domínio, dotado de factualidade (Gorgias 523a): ἀκουε δῆ, παῖ, μάλα καλοῦ λόγου, ὃν σὺ μὲν ἠγήση μῦθον, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἐγὼ δὲ λόγον: ὡς ἀληθῆ γὰρ ὄντα σοὶ λέξω ἢ μέλλω λέγειν (Escuta, como dizem, uma bela história, que perceberás como uma fábula, presume, mas eu, como um relato factual; pois o que estou para dizer-te pretendo oferecer como verdade).

¹⁰ Platão. *República* 2.377a.

¹¹ Notem-se os trabalhos desenvolvidos por Schliemann, Dorpfeld, Zimmermann, entre outros. Cfr. Traill (1985: 13-24); Traill (1995); Rose (2008: 399-430). Cfr. Mertz (1964: 12 ss.). Note-se, ademais, numa tendência de consignar alguma factualidade a episódios constantes na esfera mitológica, Evémero da Macedónia (séc. IV a.C.), o qual interpretava as divindades como resultantes da deificação de reis ou figuras eminentes de uma sociedade. Vd. Spyridakis (1968: 337-340).

¹² Isidoro de Sevilha. *Etimologias* 1.42.(41).

¹³ Cfr. Volaterrano (1825).

Græce, in quo ipse militavit), tendo permanecido na facção de Antenor (*cum Antenoris factione remansit*), conforme havia atestado Isidoro.

Contudo, Dares é referido no quinto canto da *Ilíada*, facto que, não se tratando tal epopeia de um reconto histórico, faria com que, à partida, Dares se tratasse de uma personagem literária. Surge enquanto sacerdote troiano de Hefesto (ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δάρης ἀφνειὸς ἀμύμων | ἱερεὺς Ἡφαίστοιο)¹⁴, homem rico, impoluto, e pai de dois filhos: Fegeu e Ideu, ambos valorosos combatentes, cuja morte gerara grande consternação entre os troianos (πᾶσιν ὀρίνθη θυμὸς)¹⁵.

Também Virgílio contempla, no seu poema épico *Eneida*, um acompanhante de Eneas, denominado Dares. O *magnus uir* Dares, mencionado pela sua bravura e força, recolhia aplausos dos presentes. Mostrava-se capaz de enfrentar, num combate singular, Páris, assim como outros valorosos guerreiros, segundo demonstrou aquando dos jogos realizados nos funerais de Heitor. Integrava então os combates celebrados em honra de Anquises¹⁶.

Informações dispersas quanto à vivência de Dares dão conta do seu aconselhamento vão a Heitor, para que não matasse Pátroclo¹⁷. Refere outrossim Eustácio que Dares teria desertado voluntariamente para a facção grega. Todavia, viria a ser morto por Ulisses, como reporta a seguinte indicação: Δάρης ὅτι μνήμων δοθεὶς Ἐκτορι κατὰ χρησιμὸν καὶ αὐτομολήσας ὑπ' Ὀδυσσεῶς ἀνηρέθη¹⁸.

Aliás, fazendo jus à cronologia de autores evidenciada pela alusão a Dares numa epopeia alegadamente homérica, Eliano Tático menciona o escrito do Frígio como sendo anterior às epopeias ditas homéricas: Καὶ τὸν Φρύγα δὲ Δάρητα, | οὗ Φρυγίαν Ἰλιάδα ἔτι καὶ νῦν ἀποσῶζομένην οἶδα, πρὸ | Ὀμήρου καὶ τοῦτον γενέσθαι λέγουσι (E Dares da Frígia, cuja *Ilíada*, ao que sei, ainda se preserva, diz-se também que viveu antes de Homero)¹⁹.

Reunindo e efectuando uma apreciação crítica sumária de todas as constatações a propósito da historicidade do autor e dos elementos reunidos, originam-se algumas dúvidas. Com efeito, sendo o autor uma figura histórica, era

¹⁴ Cfr. *Ilíada* 9-10. Cfr. Gerardo Vossio, De *Historicis Graecis* 4.1: "Dares Phrygius, sacerdos Trojanus ab Homero celebratur II. E."; Fólio, Bibliotheca cod. 90; Tzetzes, *Historia* 30. Notem-se outrossim, Dindorf - Maass(1887: 199).

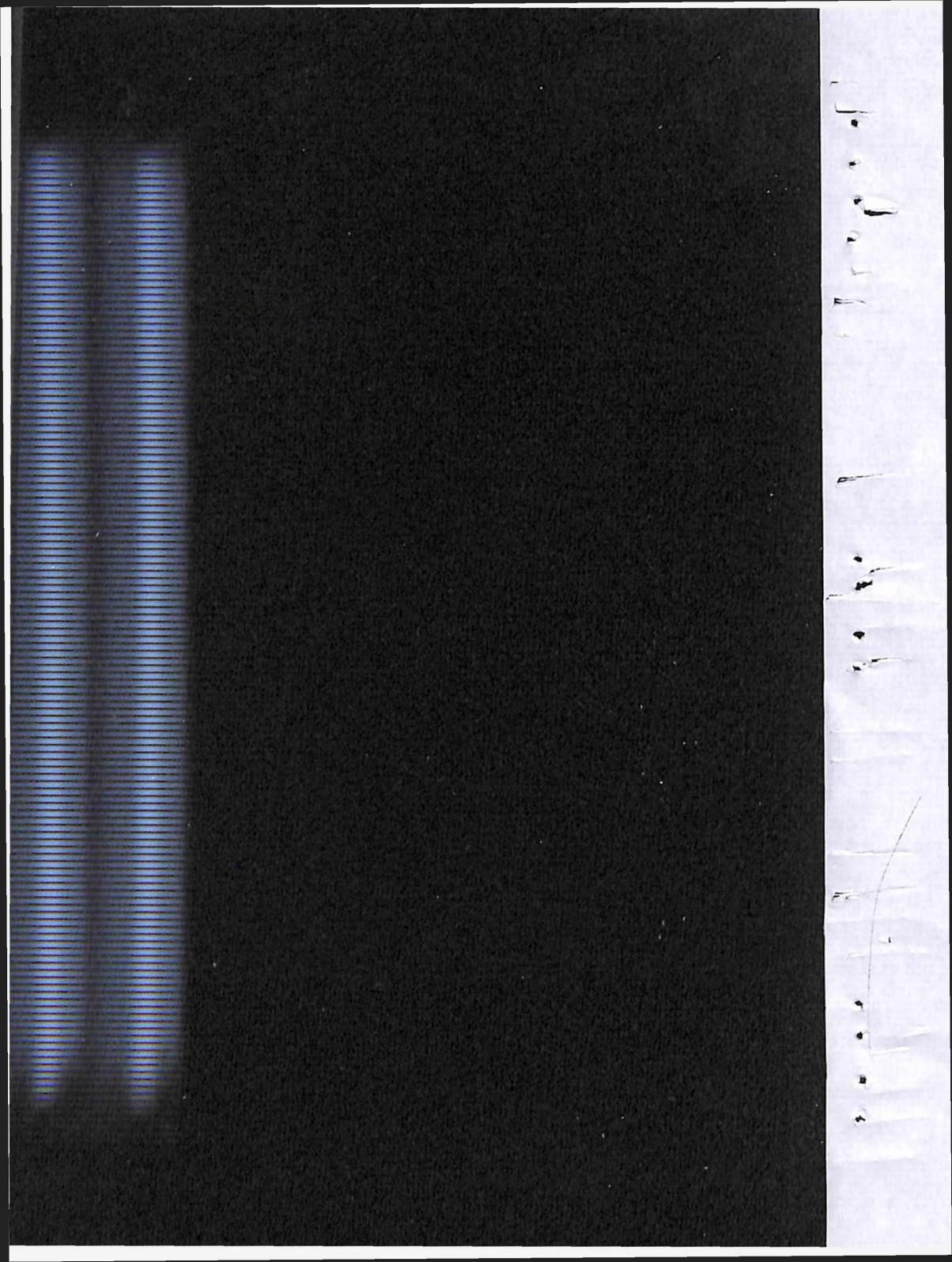
¹⁵ *Ilíada*. 5.29.

¹⁶ Cfr. Virgílio. *Eneida* 5.362-460.

¹⁷ Cfr. Ptolemeu. *Hefesto* 1.

¹⁸ Eustácio. *Commentarii ad Homeri Odysseam* 11.521.

¹⁹ Eliano Tático. *Varia Historia* 11.2.



perfeitamente possível que se tratasse de um sacerdote integrado no contingente militar. Assim se justificaria o registo da obra num tom diarístico, despretensioso e sem a diversificação ou riqueza linguísticas que competiriam a um escritor literário. Todavia, admitir a existência física de Dares implicará aceitar a factualidade da Guerra de Tróia, assim como a existência de figuras como Páris, Ulisses, Príamo, Helena, Políxena, Aquiles, entre outros elementos referenciados. Além do mais, crer na vetustez do texto original acarreta uma credibilidade à fonte em causa superior à dos Poemas ditos homéricos. Neste raciocínio, a *Iliada* consistia, tão só, numa formulação literária, com uma tonalidade argiva, sobre eventos históricos descritos anteriormente.

Datação: o original e a tradução

Quanto à datação da obra, poderá recorrer-se ao argumento existente no capítulo inicial do resumo. Acreditando nesse passo, a informação mais particularizada concernente aos companheiros de Jasão na empresa organizada em busca do *velo de ouro* poderia obter-se pela leitura da obra *Argonautas* (1): sed qui vult eos cognoscere, Argonautas legat (Quem desejar conhecê-los [os que seguirem com Jasão], deverá ler os Argonautas). Resta saber se o texto mencionado pertenceria a Apolónio de Rodes (III a.C.); a Orfeu, figura lendária que teria acompanhado a expedição; ou a qualquer outro autor.

Embora Dares tivesse efectuado um registo, em grego, dos acontecimentos da peleja, até à partida dos sobreviventes de Tróia, designadamente Eneias, Antenor, Andrómaca, Heleno, seguidos de vários companheiros: *Hucusque historia Daretis* (A história de Dares vai precisamente até este ponto). esse testemunho alegadamente pré-homérico perder-se-ia para a actualidade. A partir dele, Cornélio Nepos²⁰ efectuará uma tradução para língua latina, dedicada ao seu amigo Salústio Crispo, conforme a carta que precede o texto, seguidamente reproduzida:

²⁰ Cfr. várias publicações da referida composição atribuem-na a C. Nepos. Considere-se, a título de exemplo, as edições de Antuérpia (1610) ou a de Basileia (1541). Marques Casquero ed. (1996: 40) refere a interpretação errada demonstrada por Benoit, na carta-prólogo, pela tradução de "Cornelius Nepos Sallustio Crispo". Teria entendido Cornélio como se tratando de um sobrinho (nepos) de Salústio.

CORNELIVS NEPOS SALLVSTIO CRISPO S.

Cum multa Athenis studiosissime agerem, inveni historicam Daretis Phrygii, ipsius manu scriptam, ut titulus indicat, quam de Graecis et Trojanismem oriae mandavit. Quam ego summo amore complexus, continuo transtuli. Cui nihil adjiciendum vel diminuendum reformandi causa putavi, alioquin mea posset videri. Optimum ergo duxi, vere et simpliciter perscripta, si eam ad verbum in Latinitatem transverterem, ut legentes cognoscere possent, quomodo hae res gestae essent: utrum magis vera existiment, quae Dares Phrygius memoriae commendavit, qui per id tempus vixit et militavit, quo Graeci Troianos oppugnarent; an Homero credendum, qui post multos annos natus est, quam bellum hoc gestum fuisset: de qua re Athenis iudicium fuit, cum pro insano Homerus haberetur, quod Deos cum hominibus belligerasse descripsit. Sed hactenus ista. Nunc ad pollicitum revertamur.

(Cornélio Nepos saúda Salústio Crispo.

Quando eu estava deveras embrenhado no estudo em Atenas, encontrei a história de Dares da Frígia, escrita pelo seu próprio punho, como o seu título indica, a respeito dos Gregos e dos Troianos. Fiquei deveras satisfeito e de imediato traduzi-a, sem lhe acrescentar nem omitir coisa alguma que pudesse considerar-se como sendo da minha autoria. Traduzi fielmente para latim, seguindo o estilo directo e simples da obra original, para que os leitores possam conhecer de que modo os factos se passaram e julgar qual dos dois retratou com maior veracidade - se Dares da Frígia, que viveu e lutou no tempo em que os Gregos combateram com os Troianos, ou se deverão acreditar em Homero, que nasceu muitos anos depois de a guerra ter sido travada. Quando os Atenienses consideraram esta questão, Homero foi tido como insano, por ter descrito batalhas entre deuses e homens. Mas basta disto! Retornemos agora ao que tinha prometido).

O texto em prosa encontra-se preservado no manuscrito Bruxellensis 3897-2919. A primeira edição do sumário realizou-se em Colónia, no ano de 1470²¹.

²¹ Considere-se igualmente a edição de J. Mercerus (Paris, 1618), uma das mais completas, servindo de modelo a outras que se seguiram.

1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

Suceder-se-iam diversas outras, por norma juntando os textos pertencentes a Dares e a Dictis, a saber, em Veneza, Polónia, Amesterdão, pese embora a lição disponibilizada por ambos os autores nem sempre se mostrar coincidente²². Algumas edições faziam-se acompanhar de notas e várias outras apresentavam versões traduzidas em línguas como o alemão; o francês; o russo; o inglês, para exemplificar.

Convém, porém, antes de atribuir credibilidade a essa exposição sintética, verificar se a obra em apreço (*Daretis Phrygii De Excidio Trojae Historia*) não se inscreve no âmbito dos logros literários²³. Com efeito, embora Cornélio Nepos²⁴ houvesse vivido no século I a.C., a análise filológica do texto latino data-nos séculos V/VI d.C.

Certo é que os pseudégrafos de Dares e de Dictis teriam captado o gosto medieval e servido de modelo a diversas composições²⁵, designadamente ao poema “*Le Roman de Troie*” (c. 1155-1160), de Benoit de Sainte-Maure, que Afonso XI transcrevera em prosa e traduzira como “*Roman de Troie*”; “*De Bello Troiano*” e “*Daretis Phrygii Ilias*”, de José de Exeter; *Historia Destructionis Troiae*, de Guido de Colona (1287)²⁶. Não fica claro, porém, se os autores que se inspiraram no texto de Dares dispunham, até certo momento, da versão original, mais alargada e pormenorizada, e não apenas da sùmula latina²⁷.

Estrutura

No seu todo, a tradução latina disponível mostra-se repetitiva²⁸ em extre-

²² Note-se, a título ilustrativo, a alusão de Dictis ao matrimónio de Delfobo com Helena (4.22) e à morte do guerreiro por Menelau (5.12). Dares, por seu turno, refere Palamedes como o assassino de Delfobo (28).

²³ Cfr. Gudeman (1894: 140-164); Farrow (1992: 339-359); Smith (1870: 943-944).

²⁴ Cfr. Plínio, o Antigo. *Naturalis Historia* 3.22, 9.39, 10.23; Catulo. 1.3.

²⁵ Cfr. Giffin (1907: 17).

²⁶ Cfr. Meek (1974: 9, XIX). Note-se a recorrência do tema troiano na Idade Média. Vd. Simão Aurea (ou Petrus Sanctonensis) Capra, *Ilias Latina*; José Iscano, *De bello troiano* (1188); Ferrán Martí, *Summa Trojana* (1373), inspirada na obra de um historiador, de nome Leomarte.

²⁷ Marques Casquero ed. (1996: 19) refere tratar-se a versão de que dispomos de um resumo de uma versão original, quiçá do conhecimento de autores como Guido de Colona (prólogo, 3) certamente alongada na exposição de episódios como os amores de Aquiles por Polixena, e de Troilo face a Briseida.

²⁸ Exemplo de expressões repetidas: *nox proelium diremit, fit magna caedes, tempus pugnae supervenit, dum indutiae sunt ... Graviter tulit [ere]; profecti sunt; injuria*, entre outras.

mo, proverbial, sinóptica e simples, no uso da língua. Em termos estruturais, apresenta vastas vezes uma técnica de alternância/transição similar à de cenas cinemáticas, evidenciada, aliás, nos Poemas ditos homéricos. A sua divisão em quarenta e quatro capítulos reveste-se de algum artificialismo, porquanto o término de um capítulo nem sempre corresponde ao fim do tratamento de um episódio.

Tratando-se de uma produção bastante abreviada de um assunto tão extenso, delega, ainda assim, lugar para alguns pormenores. Notem-se, a respeito, a alusão ao facto de o timoneiro que conduzira Antenor ter sido o mesmo que levava Páris até Esparta (9): *adducto secum duce eo qui cum Antenore jam navigaverat*, a denominação dos portões de Tróia (4): *Antenoria, Dardania, Iliá, Scaea, Thymbraea, Trojana*, a referência à divinização dos Dióscuros, após desaparecerem numa tempestade, quando procuravam a sua irmã Helena (11): *Lesbo navim solverunt [Castor et Pollux]; maxima tempestate correpti, nusquam comparuerunt: postea dictum est, eos immortales factos* (Todavia, quando aportaram [Castor e Pólux] na ilha de Lesbos, abateu-se uma grande tempestade e ninguém mais os viu. Depois constou que tinham sido tornados imortais).

O reconto da pequena prosa em latim afasta-se, em diversas ocasiões, da versão homérica, embora faça igualmente uso de competências estruturais, como aristeias (28), enumerações e catálogos.

De facto, ocorre nos capítulos doze e treze uma interrupção da narração dos eventos, para aventar o rol, bem como uma descrição abundante em adjectivação e subjectividade, tanto física como psicológica, de figuras troianas e gregas, notórias no conflito. Desse modo, contemplaram-se guerreiros, como Castor e Pólux; Príamo; Heitor; Deífobo; Heleno; Troilo; Alexandre; Eneias; Antenor, pelos troianos; Agamémnon; Menelau; Aquiles; Pátroclo; Ájax Oileu; Ajax Telamónio; Ulisses; Diomedes; Nestor; Protesilau; Néoptolemo; Palamedes; Podalírio; Mácaon; Meríon, pelos gregos.

Integravam de igual modo a relação algumas mulheres, designadamente Helena; Hécuba; Políxena; Cassandra e Briseida²⁹. Curiosamente, Briseida é referenciada no capítulo consignado aos gregos, ao passo que Helena surge arrolada no capítulo respeitante aos troianos. Tratava-se de um facto coerente, não

²⁹ Curiosamente, 'Briseida' aparece descrita 'entre os Gregos' no capítulo 13, ao passo que 'Helena' o fora na secção 12, 'entre os Troianos'.

apenas pela atracção mútua nutrida entre Páris e Helena (10): *ambo, forma sua incensi* (tomados pela admiração recíproca da sua graciosidade), mas também em virtude do tratamento que Helena recebera, em Tróia, da parte do casal régio (35): *Quam Priamus et Hecubà ut filiam aspexerunt, et diligenter curavere, quod nunquam despexisset Trojanos, et Argivos desiderasset* (Priamo e Hécuba viam-na como uma filha e procuraram por todas as formas que nunca desprezasse os Troianos e sentisse falta dos Argivos), não obstante a infelicidade inicial (10): *Helenam moestam alloquio mitigavit* (tentou confortar Helena, que estava bastante aflita); (11): *[Priamus] Helenam moestam consolatus est, et eam Alexandro conjugem dedit* ([Priamo] Consolou Helena, que estava muito infeliz, e deu-a em casamento a Alexandre) e os antagonismos das vaticinações de Cassandra (9), Heleno (42); de Antenor (37), entre outros. Ademais, como adiantaria a obra de Dictis Cretense (*Ephemeridos Belli Troiani* 1.9), existia de facto uma relação de parentesco entre Helena e a rainha troiana, Hécuba, afinidade essa compartilhada pelos antepassados de Hécuba e de Leda: *et inde patres Hecubae et Ladae 'consanguinitate originem diuisisse'*.

Os retratos apresentados integram pormenores, como a gaguez de Heitor e Néoptólemo (*blaesum*); a suavidade da voz de Priamo e de Alexandre (*voce suaui*); a alegria espelhada nos olhos de Eneias (*oculis hilaribus*); detalhes da face de Helena, como: *notam inter duo supercilia habentem, ore pusillo* (tinha um sinal entre as duas sobrancelhas e uma boca pequenina).

Uma outra particularização surge num catálogo de naus gregas, no capítulo catorze, informação essa que é contrabalançada com a apresentação dos apoiantes da causa de Priamo, no capítulo dezoito.

Topoi: tradição e inovação

Sem grande detalhe, diversos são os topoi da tradição clássica aproveitados, designadamente os motivos do vaticínio (Cassandra e Heleno), dos oráculos (15, 30, 35) e do acautelamento (8, por Panto, mediante o que ouvira do seu pai Euforbo), desconsiderados pela generalidade; e (ou) modificados. Com efeito, vislumbram-se algumas notas distintas e até inovadoras, conforme se atesta nos exemplos subsequente. Note-se, então, a referência ao *juízo de Páris*, que, em Dares, se reveste de um cariz onírico (7): *Nam sibi in Ida sylva cum venatum abisset, in somnis Mercurium adduxisse Junonem, Venerem, Minervam, ut inter eas de specie judicaret* (Na realidade, quando caçava nos bosques do monte Ida, adormeceu

e sonhou que Mercúrio trouxera até si Juno, Vénus e Minerva para que julgasse a sua beleza). Considere-se, outrossim, a alusão ao desaparecimento dos Dióscuros, numa tempestade, quando procuravam Helena, sem que se apresente a morte de Castor por Idas e a consequente partilha de imortalidade por Pólux (11). Veja-se também a concepção de Calcas como um frígio, que se depa-rara com Aquiles, quando este havia ido consultar o oráculo de Apolo (15). Similarmente, a designação de Agamémnon como comandante-supremo das tropas (11); a sua deposição; consequente substituição por Palamedes, apesar do desagrado de Aquiles e Télefo (25); e reeleição (29). De igual modo, a morte de Palamedes, pelos troianos, em luta (28) e não por apedrejamento, consoante o reconto tradicional. Vejam-se, de igual modo, a preocupação de Heleno em dar um enterro condigno a Aquiles (42): *Achilli sepulcrum Helenum dixisse donari*; a consideração de Diomedes, e não de Aquiles, como assassino de Penteseleia (36), ou de Licaon e de Euforbo pelo mirmidão (22), e não Menelau, ou ainda de Protenor (20) por Heitor, e não Polidamante; a recepção de Ulisses e Diomedes, por Dólou, no acampamento troiano (22), omitindo-se o homérico episódio da espionagem. Não obstante aludir-se a Troilo como um grande guerreiro (7): *non minus fortis quam Hector*, 30: *non minus fortem virum esse quam Hectorem*, sobretudo após a morte de Heitor, não se avança, todavia, para a relação amorosa que o ligaria a Briseida, figura que é objecto de detalhada descrição, apesar de não intervir activamente na obra. O facto não justificaria, de resto, o confronto com Aquiles (33)³⁰.

Omitidos por completo são aspectos como a falta venatória do Atrida Agamémnon; o sacrificio de Ifigénia; ou o *juramento* a que Tíndaro havia submetido os pretendentes de Helena, a título de exemplo.

Além do mais, a tonalidade inovadora face à tradição homérica, sentida pela leitura da obra acarreta profundas *nuances* na consideração reconhecida a certas personagens. Com efeito, o autor inicia o seu reconto com uma alusão a uma outra causa para o Conflito Troiano alheia à apresentação de razões estratégicas; à culpabilização de Helena; ou a um antigo comprometimento de Zeus: Ζεὺς βουλευῆται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου (Zeus planeia com Témis a respeito da Guerra de Tróia)³¹, para aliviar a sobrepopoada terra³².

³⁰ A propósito dos afectos de Heitor por Criseida e Briseida, Cfr. Chaucer - Windeatt (1998: XI-XX).

³¹ *Cypria*, fr. 1.

³² *Cypria*, fr. 3.

Adianta, pois, informação respeitante à viagem à Cólquida de Jasão e dos argonautas, influenciada por Pélias. Receoso da influência que o seu sobrinho gozava sobre o povo, Pélias tinha esperança de que não mais regressasse. Ora, ao aportarem na Frígia, a expedição seria destrutada pelo rei Laomedonte, que revelara desrespeito pelas obrigações de recepção de hóspedes, reguladas por Zeus *Xenios*.

A reparação da falta, devida à luz da justiça primitiva, chegaria pela acção de um dos argonautas - Hércules, que, depois de haver retornado à Grécia, reuniu o apoio de vários chefes para atacar Tróia, assumindo-se como vingador do comportamento por várias vezes faltoso de Laomedonte³³. Nessa investida, os gregos infligiram grande mortandade aos troianos, incluindo Laomedonte e todos os seus filhos (à excepção de Príamo, ausente na Frígia); e apossaram-se de múltiplos despojos, entre os quais Hesíone, filha de Laomedonte, que Hércules atribuiu ao valoroso Télamon.

Quando Príamo retorna, justifica-se o envio de uma embaixada à Grécia. Falhado o primeiro contacto chefiado por Antenor, para recuperar Hesíone e reparar o comportamento dos gregos, Páris abduz (*eripere*) Helena. Para tanto, subtraiu-a do templo de Diana e Apolo, aonde tinha ido realizar sacrifícios, e lutou com os habitantes da cidade, que tentavam impedir o rapto. Com o regresso de Páris, surgiu uma nova esperança em Príamo, de que a situação se resolvesse rapidamente (11): *Priamus gavisus est, sperans Graecos causa recuperationis Helenae sororem Hesionam reddituros, et ea quae inde a Trojanis abstulerant* (Príamo ficou deliciado, esperando que os Gregos, para tentarem recuperar Helena, devolvessem Hesíone e tudo aquilo que tinham retirado dos Troianos).

Face a este cenário, as causas arroladas para o Conflito Troiano passam pela apresentação de razões distintas das tradicionalmente mencionadas. De facto, a obra de Dares toma como episódio introdutório do conflito troiano um acontecimento que a épica grega desconsidera. Tal facto não só retira da figura de Helena grande parte da responsabilidade que lhe é atribuída (Cfr. *Iliada*. 2.161-162, Od.11.438), como também denota a presença, em gerações anteriores, de um forte espírito agónico entre os gregos. Ademais, *mutatis mutandis*, assiste-se a uma repetição invertida de aspectos, como o atendimento de deveres de hospitalidade, zelados por Zeus *Xenios*; o desrespeito e conseqüente *hybris* e *atimia*,

³³ Cfr. Antenor, em Dictis. *Ephemeridos belli Trojani* 4.22.

por parte dos troianos; o entendimento da mulher cativa como prémio/recompensa da *arete* bélica; o não provimento das petições dos *xenoi* suplicantes. É também indiciado um facto que não encontra desenvolvimento - as faltas e o rol de culpas ancestrais que Laomedonte deixa sobre os troianos.

Outro aspecto digno de menção prende-se com a figura valorosa de Aquiles. Embora tivesse sentido bastante com o óbito de Pátroclo (20) - *Achilles Patroclum plangit* (Aquiles chora Pátroclo), nem um alegado homoerotismo que a súmula tampouco sugere, nem o seu afastamento do combate, em virtude de um desentendimento com Agamémnon, envolvendo Criseida e Briseida, merecem apreço. Em substituição, Aquiles ter-se-ia tomado de amores por Políxena, ao avistá-la, na companhia dos seus pais e do povo troiano, a prestar honras junto ao túmulo de Heitor, decorrido um ano da sua morte (27). De imediato, Aquiles apressa-se em contactar Hécuba para solicitar a mão da sua filha. Da sua parte a rainha troiana estaria de acordo, se o seu esposo consentisse. Embora Aquiles se prestasse a abandonar de imediato o combate, juntamente com os mirmidões, esperando que os restantes gregos seguissem os seus passos, Príamo propõe-se anuir apenas mediante uma retirada total das tropas gregas e a perspectiva de concertar a paz (27), já que afinal o mui valoroso Aquiles era um inimigo.

Em conformidade, no capítulo vinte e oito, Aquiles, ademais irritado, quer pela entrega do poder a Palamedes, quer pela manutenção de uma empresa de tamanha envergadura por uma questão primeiramente de foro pessoal, relativa a uma mulher (Helena), abstém-se de combater: *Achilles iratus in praelium non prodit*. Como se verifica, os motivos que o conduzem a tal distanciamento do filho de Peleu são distintos dos enunciados por Homero. Uma vez que o narrador era frígio, resta a questão de saber se as questões retratadas na *Iliada*, que conduziram ao dissídio entre Aquiles e Agamémnon, não teriam chegado ao conhecimento dos troianos, o que justificava a sua omissão na obra de Dares. De toda a forma, a interrupção de Aquiles na peleja teria de facto ocorrido. A disparidade verifica-se no que respeita ao que terá dado lugar a tal decisão. Se a versão homérica se revelava coerente, a de Dares justificaria eventos sequentes retratados na tragédia, designadamente em Eurípides, *Hécuba*, onde a sombra de Aquiles requer o sacrifício de Políxena.

Prosseguindo com o reconto de Dares, Aquiles continua a reiterar a importância de se celebrar a paz, mesmo diante da delegação composta por Nestor,

que haveriam de procurá-lo no capítulo seguinte. Não conseguindo continuar a negar o seu auxílio, Aquiles permite, no capítulo subsequente, que as suas tropas pugnem, ainda que ele próprio inicialmente não retorne à luta, até contemplar a chacina que estava a ser imposta aos Gregos, no capítulo trinta e três.

Entretanto, condoída pela morte dos seus filhos Heitor e Troilo, Hécuba pensa numa engenhosa vingança (34). Ciente da paixão de Aquiles pela sua filha Políxena, propõe a Alexandre que mate Aquiles através de um dolo. Enviaria uma missiva ao guerreiro grego como se proviesse de Príamo, a marcar um encontro para o dia seguinte, no templo de Apolo Timbreu, onde selariam um pacto.

Radiante, Aquiles comparece com Antíloco, mas é surpreendido pelas tropas comandadas por Alexandre. O seu corpo é restituído aos gregos, a mando de Heleno, que não permitiu que os seus restos mortais ficassem entregues aos abutres, como pretendia Páris.

No que concerne à armadura de Aquiles, causadora do trágico dissídio tradicional que opõe Ulisses a Ajax, constitui um *topos* apenas afluído no capítulo trinta e cinco, altura em que Ajax aconselha a que se chame Neoptólemo para se apossar dos despojos do seu pai. Nada é referido acerca da *loucura* e suicídio de Ajax, filho de Télamon.

Ainda outro facto intrigante decorre de uma assembleia (37) realizada pelos troianos, deveras desgastados, nos momentos finais do conflito. Aí Antenor, com o apoio de Eneias, defende a celebração da paz com os Gregos, incluindo a devolução de Helena e dos bens espoliados. Porém, Anfimaco e Príamo discordaram, depreendendo-se que todos os que defendessem a rendição, seriam mortos (38). Pelo exposto, Antenor reúne-se de um conjunto de apoiantes e envia uma missiva a Eneias, dando conta da imperiosidade de uma traição - *pro-dendam esse patriam* (era necessário trair a pátria). A insídia prepara-se no capítulo quarenta, trocando-se a penetração nas muralhas de Tróia com a salvação dos bens e das famílias dos 'traidores' troianos. Fazendo-se jus ao acordado, os gregos vencedores preparavam-se para partir, quando uma tempestade súbita suscitava da parte de Calcas o entendimento de que se trataria de uma revolta dos mortos, pela falta de honras devidas (43). Requerera de imediato Neoptólemo o sacrifício de Políxena sobre o túmulo de seu pai. Contudo, face ao desaparecimento inicial da jovem, e depois à sua devolução, por parte de Eneias, que a havia ocultado, não evitando porém o seu sacrifício, Agamémnon determina o

exílio de Eneias:

Agamemnon iratus Aeneae quod Polyxenam absconderat, cum suis protinus patria excedere jubet. Aeneas cum suis omnibus navibus proficiscitur, Antenori terram tradit.

(Agamémnon, irritado com Eneias porque tinha ocultado Políxena, ordena que abandone imediatamente a pátria com os seus. Eneias retira-se com todos os seus navios e entrega a terra a Antenor).

Notas conclusivas

Constata-se, mediante a abordagem que Dares disponibilizaria, a existência de um *continuum* que ligava os Gregos aos 'bárbaros' Troianos. De facto, para além de alguns laços comuns de parentalidade, verificava-se a ocorrência de um padrão comportamental. Este consolidava-se nas abduções de Hesíone e de Helena, em ambos os casos como formas de retribuição/reparação de uma atitude faltosa face à hospitalidade, primeiramente por Laomedonte, no lado troiano; depois por Télamo e os suseranos gregos contactados por Antenor; e finalmente por Páris (17): *injurias Argonautarum commemorat, patris interitum, Trojae expugnationem, et Hesionae sororis servitutum* (relembra os agravos dos Argonautas; a morte do seu pai; o saque de Tróia e a captura da sua irmã Hesíone). A guerra de Tróia sucede, assim, a um primeiro confronto grego e a um sequente ataque troiano.

Denota-se, outrossim, um modo de governação política semelhante. Quer Agamémnon, quer Príamo reuniam com uma assembleia, nem sempre concordante, a fim de discutir as soluções a tomar. Aliás, Agamémnon havia sido eleito pelos chefes gregos enquanto comandante-supremo das tropas (11). Abdicaria, depois, do poder *libenter*, na sequência da argumentação de Palamedes em assembleia, dando-o como *indignum* e *indoctum* (20), pelo que afirmou caber ao concílio o direito de escolha do seu líder (25): *Agamemnon seditioni cessit et dicit se de hac re libenter facturum, ut quem vellent Imperatorem praeficerent* (Agamémnon acaba por ceder perante a insurreição e disse que eles eram livres de escolher quem quisessem para chefá-los). Por fim, foi reeleito, por recomendação de Nestor à assembleia (29). Não obstante, vislumbrava-se algum determinismo absolutista, na resolução de Príamo em assassinar a facção pacifista que se

opunha ao seu desidério em manter o conflito; bem como na decisão de Agamémnon, o qual, irritado, resolveu punir Eneias, contrariamente à resolução tomada previamente pela assembleia.

Ademais, fica notória uma concepção feminina pouco abonatória na Antiguidade Clássica³⁴. Instrumentalizadas como quaisquer outros despojos de guerra, as mulheres integravam o espólio reconhecedor da *τιμή* dos guerreiros. Assim se apresentaram Helena, para o invasor Páris; e Polixena, para Aquiles defunto. Helena constituiria objecto de dissídio entre os troianos, já que alguns defendiam a sua restituição, por forma a concertar-se a paz (37). Polixena, por seu turno, surgia, nesta versão dos eventos, como causa do afastamento de Aquiles da cena de combate (30): *jam destinaverat in bellum non prodire, ob id quod promiserat Hecubae, se minus pugnaturum, eo quod Polyxenam valde amabat* (uma vez que já decidira não voltar a entrar na contenda, porque tinha prometido a Hécuba que ele próprio iria lutar o menos possível, já que amava muito Polixena). Substituíra Briseida, no reconto homérico. Além do mais, Aquiles torna-se alvo de um embuste de uma mulher *mente virili*, mas também justa, na medida em que pretendia retaliar a morte dos seus - Hécuba.

.. Em suma, a figura de Polixena adquire, no reconto de Dares, um destaque apenas sentido na cena trágica³⁵, acabando por conduzir à morte de Aquiles e ao exílio de Eneias.

O parco relevo feminino em sociedades marcadamente masculinizadas sentir-se-ia, de igual modo, no episódio que conserva o seu cariz lírico iliádico³⁶, protagonizado por Andrómaca. Despende esforços no sentido de evitar que o seu esposo Heitor seguisse para a refrega, em virtude de um sonho premonitório que a assolara (24): *in somnis vidit, ne Hector in pugnam procederet* (viu em sonhos,

³⁴ A mulher afirma-se, na sua origem, como um dom retributivo de uma falta cometida contra Zeus (Hesíodo. *Trabalhos e Dias* 57), como se lê em Hesíodo. *Teogonia* 600-601). Fruto de um acesso de ira, Pandora simboliza o *καλὸν κακόν* (*Teogonia* 585) presente em todo o género feminino. Assumindo-se essencialmente como geratriz e educadora, a mulher encontrava-se mormente votada a papéis secundários em sociedades masculinizadas, como as da Antiguidade Clássica. Cfr. Clay (2005: 103); Blundell (1995); King (1993); Loraux (1994: 72-110); Arthur (1983: 97-116); West (1999: vii-xxi).

³⁵ Cfr. Eurípides. *Hecuba*; Sófocles. *Polixena*.

³⁶ Em Homero, os esforços de Andrómaca para impedir que Heitor combatesse e a apresentação de Astíanax surgem no livro 6 da *Ilíada* homérica. Os esforços de Príamo e Hécuba são aludidos no décimo.

que Heitor não deveria seguir para a luta). Todavia, Heitor desconsidera as suas palavras, assim como as suas atitudes, envolvendo o apoio de Príamo e a figura do seu filho Astíanax. O apreço pela τιμή mostrar-se-ia superior a qualquer laço relacional, para o troiano Heitor, assim como outrora para o grego Aquiles, face à possibilidade de gozar de uma longa vida caso se abstinhasse da peleja.

Se as reflexões sobre a cultura clássica estipulam a existência de questões em torno da obra reportada a Homero, *mutatis mutandis*, apreensões similares poderão aplicar-se ao texto reconhecido a Dares da Frígia.

Malgrado, não dispõe a actualidade do original de Φρύλας Ἰλίου, quiçá até anterior ao registo dito homérico, como se referiu ao longo deste apontamento. Resta somente uma pálida versão apresentada como um resumo traduzido em língua latina. Erguem-se, porém, alguns dilemas concernentes ao seu verdadeiro autor, assim como às suas capacidades literárias, desde logo por se tratar de um relato deveras sumariado, repetitivo e apresentado num registo linguístico algo tardio e corrompido.

Não tendo gozado do prestígio atribuído a Homero³⁷, a obra de Dares e a sua visão dardânia dos eventos, ainda que de forma indirecta, a partir do momento em que se perdeu, constituiria uma lição inspiradora da obra de muitos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arthur, M. (1983). The Dream of a World without Women: Poetics and Circles of Order in the Theogony Prooemium. En *Arethusa* 16, pp.97-116.
- Blundell, S. (1995). *Women in Ancient Greece*. London: British Museum Press.
- Chaucer, G. - Windeatt, B. (1998). *Troilus and Criseyde: a new translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Clay, J. (2005). *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Constans, L. (1904-1912). *Benoit de Saint-Maure. Le Roman de Troie*. Paris: Didot.
- DeForest, M. (ed.) (1993). *Woman's power, man's game: essays on classical antiquity in honor of Joy K. King*. Wauconda: Bolchazy-Carducci.

³⁷ A propósito de Homero enquanto figura modelar, cfr. τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητής (o poeta [Homero] foi o educador da Grécia), in Platão. *República* 606e-607a; Estrabão, *Geografia* 1.1.2.

- Dindorf, W. - Maass, E. (1887). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem: ex codicibus aucta et emendata*. Oxford: Oxford University Press.
- Elvira Sierra, M. de (1985). *Frigii Daretis Yliados libri sex. Investigación sobre sus Fuentes, tesis doctoral*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Farrow, J. (1992). Aeneas and Rome: Pseudepigrapha and Politics. En *CJ* 87, nº4, pp. 339-359.
- Frazer, R. (1966). *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Creta and Dares Phrygian*. Bloomington-Londres: Indiana University Press.
- Gorra, E. (1887). *Testi inediti di Storia Trojana*. Turín: Casa Editrice C. Triverio.
- Griffin, N. (1907). *Dares And Dictys: An Introduction To The Study Of Medieval Versions Of The Story Of Troy*. Baltimore: J. H. Furst Company.
- Griffin, N. (1908). The Greek Dictys. En *AJP* 29, nº3, pp. 329-335.
- Gudeman, A. (1894). Literary Frauds among the Romans. En *TAPhA* 25, pp. 140-164.
- Loroux, N. (1994). *The children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes*. Princeton: University Press.
- Marques Casquero, M. (ed.) (1996). *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*. Madrid: Akal.
- Meek, M. (1974). *Historia destructionis Troiae of Guido delle Colonne*. Bloomington-Londres: Indiana UP.
- Mertz, H. (1964). *The Wine Dark Sea: Homer's Heroic Epic of the North Atlantic*. Chicago: Mertz.
- Nepos, C. (1541). *Daretis Phrygii poetarum et historicorum omnium primi, de bello Troiano, in quo ipse militavit, libri (quibus multis seculis caruimus) sex / a Cornelio Nepote Latino carmine heroico donati, & Crispo Sallustio dedicati, nunc primum in lucem aediti. Item, Pindari Thebani Homericæ Iliados epitome, suavissimis numeris exarata. Ad hæc, Homeri poetarum principis Ilias : quatenus a Nicolao Valla, & V. Obsopoeo carmine reddita*. Basileia: J. Parcus.
- Nepos, C. (1610). *Cornelii, Nepotis, Daretis Phrygii libri de bello Trojano, latino carmine donati*. Antuérpia.
- Rose, C. (2008). Separating Fact from Fiction in the Aiolian Migration. En *Hesperia* 77, nº3, pp. 399-430.
- Smith, W. (ed.) (1870). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, vol. 1. Boston: Little, Brown and co.

- Spyridakis, S. (1968). Zeus Is Dead: Euhemerus and Crete. En *CJ* 63, nº 8, pp. 337-340.
- Truill, D. (1985). Schliemann's "Dream of Troy: The Making of a Legend. En *CJ* 81, nº 1: pp. 13-24.
- (1995). *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*. New York: St. Martin's Press.
- Volaterranus, R. (1825). *Anthropologia in Dictys Cretensis by Dares Phrygius De bello Trojano ex Editione Samuelis Artopoei cum Notis et Interpretatione in usum Delphini varrii lectionibus Notis variorum Recensu editionum et codicum et Indicibus locu plentissimis accurate recensiti. Accedunt Josephi Iscani De bello Trojano Libri sex*, vol.2. Londini: Curante et Imprimente A.J. Valpy, A.M..
- Ward, P. (2009). *A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, vol. 1. Charleston: College of Charleston.
- West, M. (1999). *Hesiod's Theogony, Works and Days*. Oxford: Oxford University Press.

PRINCIPIOS RETÓRICOS EN LA NOVELA ERÓTICA GRIEGA. LA DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

Lourdes Rojas Álvarez

UNAM

lourdes_rojasa@hotmail.com

Resumen

En esta comunicación se aborda la influencia de la retórica en la confección de dos novelas griegas: Quéreas y Calíroo, del siglo I y Las aventuras de Leucipa y Clitofonte, del siglo II. Partimos de la premisa de que la retórica permea la literatura griega desde sus inicios. Por ello no es de sorprender que las novelas griegas sigan los preceptos retóricos sentados en los progymnasmata, ejercicios retóricos preparatorios, particularmente los de Elio Teón, para la descripción de personajes, en particular de las protagonistas.

Palabras clave: retórica-novela griega-progymnasmata.

Abstract

This paper deals with the influence of rhetoric in the confection of two Greek novels: Chaereas and Callirhoe, of the 1st Century, and The adventures of Leucipe and Clitophon, of the 2nd Century. We establish that rhetoric permeates Greek literature since its beginnings, so it is not surprising that the Greek novels follows the rhetorical precepts settled by the progymnasmata, the preparatory rhetorical exercises, in particular those of Aelius Theon, in the description of characters, in particular the female protagonists.

Keywords: rhetoric-greek novel- progymnasmata.

La novela griega se desarrolló sobre todo en los siglos I-II d.C., y llama la atención que los autores de las obras que tenemos completas, las llamadas cinco 'grandes' novelas eróticas, hayan sido todas no oriundas de la Grecia continental, sino de lugares de Asia Menor, como Éfeso, Afrodísias, Lesbos; Émesa, en Fenicia y Alejandría, en Egipto. Esta situación haría pensar, quizá, que las diversas novelas tenían características diferentes entre sí, lo cual sería lógico si sólo consideráramos el aspecto geográfico. Pero había un factor común: el retórico.

La presencia de la retórica en la literatura griega se da en todos los tiempos y

lugares y, durante la época de florecimiento de la novela, era una constante en la educación en todo el Imperio Romano. Había cátedras de retórica tanto en Roma como en Atenas, y también en muchas ciudades de Asia, entre las que destacaban Esmirna y Éfeso.

Una de las influencias más evidentes en la novela es la de los ejercicios retóricos, los *progymnasmata* que eran enseñados en las escuelas de los distintos niveles, y señalaban los preceptos con sus distintos ejercicios aplicables a todo tipo de composición.

La importancia de los *progymnasmata* ha sido destacada en distintos foros y publicaciones de los últimos años. Yo quiero ahora evidenciar la influencia de algunos ejercicios retóricos en la descripción de los personajes femeninos de dos novelas, *Quéreas y Calíroo*, de Caritón de Afrodiasias, autor del siglo I d.C. y *Lenciya y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, del siglo II, dos novelas que han sido clasificadas de forma antagónica como no-sofística y sofística, respectivamente.

Me propongo demostrar cómo en las descripciones de las protagonistas de estas novelas se encuentran los principios retóricos de los *progymnasmata*, fundamentalmente los de los ejercicios de la descripción y la comparación, en especial los fijados por Elio Teón, autor del siglo I.

El estudio de los ejercicios retóricos (*progymnasmata*)¹, consistente en una práctica escolar sobre las partes y géneros de la retórica², se daba entre la escuela secundaria y la enseñanza superior, donde ya se optaba por la retórica o la filosofía, y gozó de un enorme tratamiento entre los rétores³.

Basados en el estudio memorístico de una serie de tópicos y en su aplicación práctica, los estudiantes podían hacer un encomio, una descripción, etcétera. Los casos no eran tomados de la vida real, sino que eran enteramente ficticios: raptos, violaciones, piratas, hijos desheredados⁴, o se tomaban de la historia

¹ En latín se traduce el término *progymnasmata* como *primae exercitationes* o *praeexercitamina*, traducción esta última que prevalecerá en la Edad Media y el Renacimiento. Cfr. G. Kennedy (1983: 55).

² Cfr. *Rhetores Graeci I* (1832: 121), 1-5 En Teón, *Hermógenes, Aftonio* (1991: 16).

³ Se conoce el nombre de muchos autores de ejercicios preparatorios, entre los que destacan: Harpocración, Epifanio, Minuciano, Onésimo, Ulpiano, Paulo Tirio, Sópatro; sin embargo, sólo han sobrevivido los manuales de Elio Teón, Hermógenes, Aftonio y Nicolao. El más popular de ellos fue Aftonio por proporcionar ejemplos acabados de cada ejercicio y su obra se convirtió en prototipo del género. Cfr. *Rhetores Graeci X* (1926: 52 ss.), En Teón, *Hermógenes, Aftonio*. (1991: 17).

⁴ Estos temas se utilizaban para las hipótesis judiciales, las llamadas *controversiae* en latín.

antigua o de la mitología⁵.

Pues bien, dado que las novelas griegas de amor y aventuras —mejor conocidas como eróticas— son historias ficticias sobre dos protagonistas que sufren una serie de vicisitudes que los separan y que ponen a prueba su castidad y fidelidad, encontramos que en ellas se aplican los preceptos señalados por los *progymnasmata* en sus distintos ejercicios⁶. Entre ellos, las descripciones son utilizadas prolijamente en las novelas, ya que muchas veces forman parte de digresiones que interrumpen el hilo temático de la trama, con la finalidad de distraer al lector u oyente, o para crear tensión en el desarrollo de la historia. El autor puede valerse de ellas para narrar anécdotas, poner ejemplos, dar cuenta de evocaciones, introducir comparaciones o personajes, o bien describir paisajes, objetos, hechos, situaciones, etcétera.

Teón⁷ define así el ejercicio de la descripción:

“Una descripción es una composición que expone en detalle y pone ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de lugares y de épocas⁸ [...] Tendremos fuentes de argumentos a partir de la belleza, la utilidad y el placer [...]. Las virtudes son las siguientes: sobre todo claridad y viveza, para casi ver lo que está exponiendo; después, que no se extienda en absoluto sobre aspectos innecesarios, sino que, por fuerza, la exposición se adapte en su totalidad al tema, de manera que, si el asunto presentado es florido, la expresión sea también florida y, si es árido, espantoso o como sea, que tampoco su elocución desentone del carácter propio de estos temas⁹.”

⁵ Se valían de ellas en el caso de las hipótesis deliberativas, las *suasoriae* latinas.

⁶ Se incluyen los siguientes ejercicios: fábula, relato chreia, lugar común, encomio y vituperio, comparación, prosopopeya, descripción, tesis y ley. El ejercicio de la ley nos ha llegado incompleto, y también faltan cinco ejercicios más: lectura, audición, paráfrasis, elaboración y réplica, los que, salvo el capítulo final de este último ejercicio, sí aparecen en la traducción armenia de los *progymnasmata*, de la segunda mitad del s. VI. El orden de los ejercicios coincide con el reconstruido conjeturalmente por Reichel. Cfr. Teón, *Hermógenes*, Aftonio (1991:38).

⁷ Teón, no obstante que ofrece una mayor profundización de los temas en todos los niveles: terminológico, de sustrato literario, de desarrollo del ejercicio, y sirve de fuente a Hermógenes y a Aftonio, es el menos conocido entre nosotros. Cfr. *Teón, Hermógenes, Aftonio*. (1991: 26).

⁸ Cfr. *Teón, Hermógenes, Aftonio* (1991: 136).

⁹ Cfr. *Teón, Hermógenes, Aftonio* (1991: 138).

Por su parte, para la comparación expone:

“Una comparación es una composición que confronta lo mejor o lo peor. Las comparaciones se hacen entre personas y entre cosas [...]. Sin embargo, puesto que de las personas preferimos también a una o a otra, fijándonos en sus acciones y en las demás cualidades que posean, uno solo sería el método para ambos tipos de comparación¹⁰ [...] Así pues, cuando comparemos personas, confrontaremos, en primer lugar, la nobleza de su linaje, su educación, su abundancia de hijos, sus cargos, su reputación, la disposición de su cuerpo y las otras cualidades relacionadas con el cuerpo y externas [...]”¹¹.

Veamos ahora cómo aplica estos preceptos Caritón de Afrodiasias en la descripción de sus personajes. Me ceñiré aquí exclusivamente a la protagonista Calíroo, que ocupa un lugar destacadísimo en la novela, al punto de que en algún momento se conoció a la obra simplemente como *Calíroo*.

Al inicio de la novela, Caritón no hace propiamente una descripción de Calíroo, sino que la compara con las Nereidas, las Ninfas de las montañas y con Afrodita Virgen (Parthenos) (1.1,2) y dice que la fama de su belleza traspasó las fronteras de Siracusa, atrayendo a pretendientes de distintas latitudes. Luego, en el libro IV señala que Mitrídates, sátrapa de Caria, acude a casa de Dionisio con el pretexto de honrarlo, “pero la razón verdadera era ver a Calíroo, pues era grande la fama (κλέος) de la mujer en toda el Asia y había llegado hasta el Gran Rey el nombre de Calíroo, superando al de Ariadna y al de Leda. Y ellos entonces la encontraron superior aún a su fama” (4.1,8).

En los ejemplos anteriores podemos ver que Caritón toma como elemento de comparación a la reputación, uno de los elementos señalados por Teón.

Continuamente a lo largo de la novela, Calíroo es contrastada con Artemis (1.1,6), con Ariadna dormida (1.6,2), con Helena, esposa de Menelao (2.6,1); o simplemente se considera que tiene un rostro casi divino (ὡς θεῖον) (2.2,2.) y se deslumbran con su piel blanca “que brillaba naturalmente con un brillo

¹⁰ Op. cit. p. 128.

¹¹ Op. cit. p. 129.

semejante a una luz resplandeciente” (ὅμοιον ἀπολάμπων) (2.2,2.)¹², o se maravillan por su voz ”como la de una divinidad (ὡς θεῖον), pues emitía un sonido musical y como si produjera el eco de una cítara” (2.3,8).

La comparación aquí expresada no se refiere ya a apreciaciones externas sobre la belleza de Calíroe –como la reputación de ser bella– sino toma en cuenta al propio cuerpo de la joven: su piel blanca, su voz extraordinaria.

Ahora bien, la belleza de Calíroe es comúnmente comparada con la de Afrodita, con lo cual el autor no se ve en la necesidad de exponer sus rasgos físicos, pues los de las diosas son por todos conocidos. Cuando el pirata Terón la vende al administrador de Dionisio y Calíroe es despojada del velo que la cubría, “Leonás y todos los que estaban dentro, quedaron estupefactos ante la súbita aparición cual si creyeran haber visto a una diosa (θεῶν), pues había en los campos un rumor de que Afrodita se aparecía” (1.14,1).

Con frecuencia, a lo largo del libro II, Calíroe es confundida con Afrodita, que tiene un santuario consagrado por Dionisio en sus campos. Así, le dice una campesina que aconseja a la joven ir al templo de Afrodita: “Oh señora, al contemplar a Afrodita, creerás estar viendo *una imagen de ti misma*” (2.2,6). El propio Dionisio, antes de conocerla, la confunde con la diosa, exclamando al verla: “¡Ojalá seas propicia, oh Afrodita, y te me aparezcas para bien!” (2.3,6). También unos marinos, al ver a Calíroe yendo del templo al mar, se prosternan ante ella, creyendo que era la propia Afrodita la que iba a embarcarse (3.2,14).

Y el pueblo de Mileto, a causa de la belleza de Calíroe y de ser una desconocida, estaba convencido de que “era una Nereida que había surgido del mar, o que era una diosa (Afrodita) que provenía de las propiedades de Dionisio” (3.2,15), lo cual confirman al verla vestida de novia para desposar a Dionisio, y exclama: “¡Afrodita se está casando!” (3.2,17).

El propio Quéreas, al encontrar vacía la tumba de Calíroe y a ésta desaparecida junto con las ofrendas fúnebres, clama al cielo: “Pues ¿cuál de los dioses convertido en mi rival se ha llevado a Calíroe y ahora la retiene con él sin su consentimiento, sino obligada por un destino más poderoso? Así también Dioniso arrebató para sí a Ariadna a Teseo, y Zeus a Sérmele de Acteón. Yo no sabía que tenía por esposa a una diosa (θεῶν εἶχον γυναῖκα), y que era superior a nosotros [...]”. (3.3.4-5).

¹² Las traducciones me pertenecen.

Este tema de la belleza divina de Calíroo es manejado por el autor en otros contextos. Ejemplifico con lo que ocurrido cuando ésta llega a Babilonia:

“[...] Dionisio ya se encontraba cerca de Babilonia, y el Rumor se apoderó por anticipado de la ciudad, anunciando a todos que se acercaba una mujer de belleza no humana (κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον) sino en algo divina, cual no ha visto el Sol otra igual sobre la tierra [...]” (5.2,6).

Cuando las mujeres de la Corte persa, que sienten desprecio por las griegas, se inquietan por los rumores de la belleza de Calíroo y designan a Rodogune para recibirla, buscando opacar a aquella, Caritón destaca la belleza de Calíroo al compararla, indirectamente otra vez, con la de la persa a la que describe así:

“[...] Escoltada regiamente, Rodogune esperaba en el lugar más visible desde todas partes. Estaba allí delicada y voluptuosa y como provocativa, y todos voltearon a verla y comentaron entre sí: Hemos vencido. La persa va a eclipsar a la extranjera. Si puede, que se compare con ella. Que los griegos reconozcan que son unos fanfarrones” (5.3,6-7).

Sin embargo, cuando aparece Calíroo se nos dice:

“El rostro de Calíroo relucía (ἐξέλαμψε) y su resplandor (μαρμαρυγή) retuvo las miradas de todos, como si en una noche profunda hubiera aparecido de pronto una gran luz (πολλοῦ φωτός). Asombrados, los bárbaros se prosternaron y a nadie le parecía que Rodogune estaba presente [...]” (5.3,9).

En la comparación Rodogune-Calíroo, podemos notar una diferencia. En el caso de la primera, no se describe su belleza directamente, sino que se mencionan sólo atributos como “delicada” (ἀβρό), “voluptuosa” (θρυπτομένη), “provocativa” (ὡς προκαλουμένη), que no responden a una descripción propiamente dicha, sino más bien a un efecto que puede provenir de una belleza implícita, pues las persas la eligieron por considerarla la más hermosa de entre ellas después de la reina Estatira. En cambio, de Calíroo se menciona específicamente su belleza espectacular, pues su rostro, reluciente, proyecta una gran luz que todo lo ilumina y que deslumbra a los bárbaros que ya no vieron más a la persa Rodogune.

El único pasaje de la obra donde hay una descripción física de Calíroo más directa, aunque no exenta de comparaciones, se da cuando ésta aparece en la Corte al iniciarse el juicio contra Mitrídates, acusado de adulterio por Dionisio:

“Apareció vestida de negro, con el pelo suelto; con el rostro brillante (ὄστραπτουσα δὲ τῷ προσώπῳ) y los brazos semidesnudos y las pantorrillas, se mostraba superior a las diosas de blancos brazos y hermosos tobillos de Homero. Y ninguno de los presentes soportó el fulgor (μαρμαρυγήν) de su belleza, sino que unos volvían el rostro como si un rayo de sol hubiera caído (ὡς ἀκτίνας ἐμπροσώπου), y otros incluso cayeron de rodillas. También los niños fueron afectados (ἔπαθον)” (4.1.8-9).

Nótese cómo mediante el empleo de términos que suelen describir fenómenos físicos, como el relámpago o el fulgor de las estrellas, Caritón contrasta elementos de luz y color que llevan al fulgor de la belleza de Calíroo que deslumbra como un rayo de sol y como tal hace sucumbir a quien lo observa, incluidos los niños.

Sin embargo, la descripción de Calíroo no queda sujeta sólo a su aspecto físico sino que, siguiendo los preceptos retóricos de Teón, Caritón se refiere a sus cualidades en otros pasajes. Buscando perjudicar a Quéreas, para vengarse de él, uno de los pretendientes afirma: “Calíroo es tranquila (εὐσταθής) e incapaz de una sospecha maliciosa” (ἄπειρος κακοήθους ὑποψίας) (1.2,6). Con el empleo de tales calificativos, el autor refuerza la solidez moral de la joven: el adjetivo εὐσταθής se emplea para referirse tanto a una construcción sólida y, en sentido figurado, como aquí, a una mente tranquila, armoniosa. También se la califica como “noble” (εὐγενής) y desconocedora de la malicia de los siervos” (2.10,7) y por lo tanto, incapaz de sospechar de la sirvienta Plangón, enviada por Dionisio para convencerla de aceptarlo.

La propia Calíroo, al referir ante Dionisio sus desgracias pasadas, afirma: “He sido privada de mi patria y de mis padres, sólo no he perdido mi nobleza de nacimiento” (εὐγένειαν) (3.1,6).

Dionisio, por su parte, admira su resolución, cuando le pide que exponga quién es y de dónde viene (2.5,9) y la considera superior al decirle: “Comprendo ya, aunque no me cuentes, Sin embargo, dime. Pues nada de lo que cuentes sobre ti será tan grande como lo que estamos viendo. Cualquier magnífico

relato es inferior a ti" (2.5,10). Y, en el juicio en Babilonia, la califica de casta (σωγροσύνην) y amante de su esposo (φιλανδρίαν) (5.6,7).

Como podemos apreciar, el autor destaca aquí las cualidades morales de su protagonista las cuales agrega a su nobleza de linaje, siguiendo al pie de la letra los preceptos retóricos que señalan destacar, además de las acciones, la reputación de la persona descrita.

En otra parte, Caritón refiere que la reina Estatira, pensando que iba a ser prisionera, lloraba sobre las rodillas de Calírroe, "pues ella, como griega y educada y no desconocedora de males, la consolaría de la mejor manera" (7.6,5).

Aquí, Estatira, la reina, se somete al juicio moral de Calírroe y apela a sus cualidades de "educada" (παιδευμένη) y "experimentada en males" que le permiten juzgar la situación mediante la cual el autor parece reconocer una superioridad en la ecuación griego/bárbaro, como finalmente queda de alguna manera demostrado al otorgar la victoria a Quéreas y no al Rey.

Y, más adelante, al darle como regalo de despedida unas joyas, afirma la reina: "Has actuado justamente conmigo en todo. Has mostrado un carácter noble (χρηστόν) y digno de tu belleza" (8.3,14), con lo cual el autor hermana las cualidades morales con las físicas.

Pasemos ahora a la novela de Aquiles Tacio, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*. Su obra, del siglo II, fue clasificada como sofisticada, en contraposición a la de Caritón conceptualizada como no-sofística. Sin embargo, entre ellas no hay una diferencia en la aplicación de los preceptos de los *progymnasmata*, sino más bien en la forma de utilizarlos.

Por lo que toca a la descripción de Leucipa, la protagonista femenina, hay una notable diferencia con lo expuesto para Caritón, pues la belleza de la joven no es reiterada a lo largo de la novela, como la de Calírroe, y sólo se compara su hermosura con la de Ártemis en una ocasión, casi al final de la novela (7.15,2). Luego del tratamiento inicial, donde se enumeran las características físicas de Leucipa por lo que toca a su mirada, su cabellera, su cara: cejas, mejillas, boca, que enmarcan su hermosura, a Aquiles Tacio le importa más señalar el efecto que tuvo Clitofonte al verla, como nos lo muestra el siguiente pasaje:

"La vi, tal como hacía un momento a Europa pintada sobre un toro: una mirada brillante en el deleite; rubia la cabellera, lo rubio, rizado; negra la ceja, de un negro intenso. Blancas las mejillas, lo blanco se ruborizaba en el centro e imitaba la púrpura con la que la mujer lidia tiñe el marfil.

La boca era un botón de rosas, como cuando la rosa empieza a abrir los bordes de sus pétalos. Y cuando la vi, de inmediato estuve perdido [...]. Admiraba su tamaño, estaba consternado por su hermosura (*κάλλος*), temblaba mi corazón, la miraba impudicamente, me avergonzaba el ser sorprendido [...]" (1.4,4-5)¹³.

Llama aquí la atención la combinación de colores y atributos físicos para llevar a cabo una pintura verbal de la belleza de Leucipa, tal como recomiendan los principios retóricos establecidos en los *progymnasmata* para el ejercicio de la descripción que debe "exponer en detalle y poner ante los ojos de manera manifiesta" el objeto mostrado, lo cual logra Aquiles Tacio con gran maestría, valiéndose también de la comparación de la boca de la joven con un botón de rosas en floración. Y también hay que destacar que el término utilizado para referirse a la hermosura de Leucipa es el que suele describir a Afrodita, y lleva aparejada la idea de 'deseo sexual', que es lo que claramente manifiesta Clitofonte al decir que "la miraba impudicamente" y por ello se avergonzaba.

Posteriormente, cuando ambos protagonistas se encuentran en el jardín de la casa de Clitofonte, a donde llega a vivir Leucipa enviada por su padre para huir de los peligros de una guerra, Clitofonte compara la belleza de la joven con la de un pavo real macho que por ahí deambulaba y con las flores del prado, valiéndose, igual que en la descripción anterior, de colores aplicados al rostro, las mejillas, los ojos, y los cabellos, todo lo cual lleva a lo que Aquiles Tacio califica como "el prado que Leucipa tenía en el rostro". Dícenos el texto:

"[...] Pero la hermosura refulgente del pavo real me parecía inferior a la del rostro de Leucipa. En efecto, su belleza física rivalizaba con las flores del prado. Su rostro refulgía con el color del narciso; brotaban rosas de sus mejillas, la mirada de sus ojos resplandecía como violeta, sus cabellos rizados se ensortijaban más que la hiedra: tal era el prado que Leucipa tenía en el rostro [...]" (1.19,1).

En esta descripción podemos ver el mismo concepto que utiliza Caritón para describir la belleza de Calíroo: que su rostro relucía con un resplandor que todo lo iluminaba, primero eclipsando por completo a la persa Rodogune y

¹³ Las traducciones me pertenecen.

posteriormente, cegando con el fulgor de su belleza a todos los que la miraban. Pero Aquiles Tacio va más allá y compara el rostro de Leucipa con un prado lleno de colores.

Después de que Leucipa y Clitofonte huyen de su casa y su barco naufraga, llegan a las costas de Egipto, donde vuelven a embarcarse hacia Alejandría en busca de sus amigos. Pero la embarcación es asaltada por unos bandidos y ellos son hechos prisioneros, aunque luego son liberados por el ejército que perseguía a aquellos.

A partir de esta acción hay una serie de personajes que se enamoran de Leucipa, sólo de verla: el general Carmides (4.6.2), el soldado egipcio Gorgias (4.15.2) y otro soldado, Quéreas, quien incluso la rapta, luego de herir a Clitofonte (5.3.1). No hay por parte del autor una referencia explícita a la hermosura de la joven para motivar el enamoramiento fulminante; sin embargo, como ya señalamos, es solamente su belleza (κόλλος) la que les provoca el deseo.

No es sino hasta las tres cuartas partes de la obra, en el libro VI, cuando los protagonistas vuelven a reunirse en Éfeso. Creyendo Clitofonte que Leucipa ha muerto, acepta casarse con Melita, una supuesta viuda, pero en el banquete de bodas le entregan una carta de Leucipa que fue vendida y trabaja los campos de la efesia. Para complicar más la situación, aparece Tersandro, el marido de Melita, supuestamente muerto en un naufragio. Éste es informado por su criado, Sóstenes, de la presencia de Leucipa, a quien describe de la siguiente manera: “Compré una muchacha, amo, hermosa, pero algo increíble de hermosura (κόλλους ἄπιστον). Aún de oídas, créeme como si la vieras [...]” (6.3,5).

Cuando Tersandro la ve, tirada en el suelo de una choza a donde la había secuestrado Sóstenes, con la cara triste y el miedo reflejado en ella, “al ver Tersandro su belleza (κόλλος), de pasada, como si lo arrebatara un relámpago (ὡς ἀραιζομένης ἀστραπῆς)—pues sobre todo en los ojos se asienta la belleza—dejó su alma en ella y se quedó prendado en la contemplación, acechando que en algún momento ella mirara de nuevo hacia él” (6.6,3-4).

Y luego, cuando Leucipa suelta el llanto: “Tersandro, al verla, por una parte estaba boquiabierto ante su hermosura; y por otra, estaba enloquecido ante su tristeza y tenía los ojos llenos de lágrimas [...]” (6.7,3).

Podemos observar en esta descripción que, al igual que Caritón, Aquiles Tacio recurre a la imagen del relámpago que arrebató a quien contempla la belleza de la protagonista en cuestión, al punto de provocar en Tersandro, hasta ahora

pintado como despiadado, una gran compasión y empatía con el dolor de la joven.

También, conforme con lo establecido por Teón, Aquiles Tacio resalta las cualidades de Leucipa, señalando la nobleza de su linaje, en un monólogo en el que ella afirma lo que podría decirle a Tersandro: “No creas, Tersandro; que soy una esclava. Soy hija del general de los bizantinos, esposa del primero entre los tirios” (6.16,5).

Posteriormente, ya frente a él, pronuncia un discurso que la define como valiente y dispuesta a luchar por su libertad, cualidades morales que Teón menciona como parte del ejercicio de la descripción: “Ved una nueva prueba: una sola mujer ha sido puesta a prueba ante todas las torturas y ha vencido a todas [...]. Dime, ¿no temes a tu Ártemis, sino que violentas a una virgen en la ciudad de la virgen? Señora, ¿dónde están tus flechas?” (6.21,2).

Ante esto contraataca Tersandro, cuestionando la virtud de la joven de la siguiente manera:

-“¿Virgen?”- dijo Tersandro-. “¡Qué audacia y qué motivo de risa! ¿Virgen?, luego de haber pasado la noche con tantos piratas. ¿Te resultaron eunucos los piratas? ¿Era el campamento pirata de filósofos? ¿Ninguno entre ellos tenía ojos?” (6.21,3).

Finalmente, la virginidad de Leucipa queda demostrada y Tersandro es condenado al exilio (8. 15,2), con lo cual prevalece el triunfo del bien sobre el mal que acompaña en todo momento el desarrollo de la novela de amor y aventuras, como las aquí comentadas.

CONCLUSIÓN

Me parece que con los ejemplos comentados anteriormente es suficiente para percatarnos de cómo se evidencia la influencia de los ejercicios retóricos en la descripción de personajes en las obras de Caritón y de Aquiles Tacio, no obstante que media entre ellos un siglo de diferencia.

En los pasajes transcritos podemos ver cómo ambos autores, siguiendo a Teón, ponen ante nuestros ojos de manera manifiesta la belleza de su protagonista femenina, destacando “la disposición de su cuerpo” para lo cual se valen la mayor parte de las veces de la comparación que señala su belleza, la que contrasta con la de diosas, en el caso más usual de Caritón, o con objetos

ostensiblemente hermosos, como las flores o el pavo real, en lo que se refiere a Aquiles Tacio, pero también nos muestran las cualidades que poseen, señalando linaje, educación y reputación.

Con un lenguaje y estilo más sencillos, Caritón logra la descripción de Calíroo, de belleza divina, que subyuga a multitudes y esclaviza a sátrapas y reyes, pero se mantiene fiel a su amado Quéreas.

En cuanto a Leucipa, de refulgente mirada, Aquiles Tacio señala sucintamente cómo despierta el amor de varios hombres, pero se detiene más para pintar su fortaleza interior por medio de la cual resiste con admirable valentía asedios y torturas a fin de mantenerse fiel a su amado.

Así, aunando los principios retóricos a una argumentación basada en principios morales como la fidelidad y castidad de los amantes que deben sufrir todo género de adversidades para finalmente alcanzar la felicidad buscada, la novela griega de amor y aventuras se mantuvo en el gusto del público durante cuatro siglos para luego transformarse y, ya con otro carácter, persistir hasta la época bizantina de donde se proyectó a través del tiempo para influir, de diversa manera, en el Renacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Aquiles Tacio. (1991). *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 30).
- Kennedy G. (1983). *Greek rhetoric under Christian emperors*. New Jersey.
- Rabe, H. (ed.) (1926). *Rhetores Graeci X. Leipzig*.
- Walz, C. (ed.) (1832). *Rhetores Graeci I. Stuttgart*.
- Reche Martínez, Ma. Dolores (ed.) (1991). *Teón. Hermógenes. Aftonio Ejercicios de Retórica*. Madrid, Gredos.

NOTICIAS

I CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE LA ÉPICA

Durante los días 18, 19 y 20 de agosto de 2011, se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo el Primer Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Justamente por ser ese año en el que se cumplían los cuatrocientos de la publicación de *La Christiada* (1611), es que este evento fue organizado conjuntamente por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas (ILLyC) y el Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (CETHI). Se lanzó así, por primera vez, bajo el auspicio de un texto tan significativo para las letras hispánicas, esta amplia propuesta que invitó a reflexionar sobre la épica a estudiosos de nuestro país, América Latina, EE. UU. y Europa. El acto de apertura contó con la presencia y las palabras de las autoridades de la Facultad. Luego de la conferencia inaugural a cargo de la Dra. Elena Calderón de Cuervo (UNCuyo), cuyo título fue “Presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*”, se disfrutó de un brindis y una actuación musical. A la tarde comenzó una serie de ocho conferencias plenarias. Esta serie recorría distintas problemáticas del género de manera cronológica y trazaba así un panorama general de tres momentos clave del desarrollo de la épica: la antigüedad clásica, el medioevo cristiano y la conquista de América. Las conferencias fueron las siguientes:

- “¿Cómo y cuándo definieron los antiguos griegos a ‘épica’ como género?”, por la Dra. Ana María González de Tobia (U. Nacional de La Plata).
- “Épica y tragedia en el Canto IV de la Eneida”, por la Prof. Delia Buisel (U. Nacional de La Plata).
- “Mihi nova nobilitas est”, por el Dr. Rubén Florio (U. Nacional del Sur).
- “Géneros de la memoria: Retórica de la narración en la épica y la historiografía latinas”, por el Dr. Juan Lorenzo Lorenzo (U. Complutense de Madrid).
- “El autor épico y sus mecenas: el caso de la Academia antártica”, por la Dra. Sonia Rose (U. Toulouse II, Francia).
- *La Cristiada: un acercamiento para nuestros estudiantes*”, por la Dra. Ana María González (Texas Lutheran University, EE. UU.). En este

caso se presentó además su edición de la obra.

- “La épica indiana y la teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos”, por el Dr. Karl Kohut (U. Católica de Eichstätt –Ingolstadt, Alemania).
- “La apuesta de Villagrá: Piedad y Posesión en la entrada al Nuevo México”, por la Dra. Elizabeth Davis (The Ohio State University, EE. UU.).

Las veintitrés comisiones, que trabajaron durante el jueves y el viernes, contaron con ponencias que cubrían temáticas sobre la épica en sí (cuestiones teóricas sobre el género y su historia), sobre obras épicas particulares (diferentes épicas nacionales, el héroe épico, la mujer y una comisión dedicada a Homero), sobre la proyección del género en la literatura posterior y sobre su relación con la historia, la retórica, la filosofía y la religión.

En la mañana del sábado, se realizó un foro con exposiciones de estudiantes sobre “Literatura épica y educación: la formación del joven a través del héroe”. También se llevó a cabo un homenaje a la Dra. Alicia Sarmiento, querida profesora de la casa, quien estuvo a cargo de la cátedra de Literatura Hispanoamericana II (siglo XX) hasta su jubilación.

Las actividades concluyeron con un agradable almuerzo de camaradería en el Comedor Universitario.

La concurrencia a este congreso fue sorprendentemente variada. Entre los expositores había conocidas figuras de los estudios literarios, pero también jóvenes investigadores. Al ser la convocatoria interdisciplinaria desde su inicio, se produjo una interesante conjunción de estudiosos de diversos campos. El resultado no pudo ser más enriquecedor. Si a esto sumamos la gran afluencia de público, especialmente estudiantes, podemos vaticinar que la transferencia facilitada por este Primer Congreso se hará sentir a muchos niveles y en muchas áreas. Esperamos que los organizadores, con confianza renovada, estén ya planeando el próximo.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

CLASTEIA. CONGRESO INTERNACIONAL “SOBRE LA PERVI- VENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN EL TEATRO IBE- ROAMERICANO, ESPAÑOL Y PORTUGUÉS”

En el Centro Cultural Victoria Ocampo de la ciudad de Mar del Plata se desarrolló el Congreso Internacional “Sobre la pervivencia de los modelos clásicos en el teatro iberoamericano, español y portugués” desde el 23 al 27 de agosto de 2011.

Fueron sus organizadores: Grupo Nova Scaena, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires, Universidad de Granada (España) y Universidade de Coimbra (Portugal) y contaron con el auspicio de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Gral Pueyrredón, el Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de Coimbra, la Asociación Argentina de Teatro Comparado y la Asociación de Críticos de teatro.

El Congreso estuvo presidido por el Dr. Arq. Rómulo Pianacci Adrán (UN-MdP y UNCPBA) y la vicepresidencia estuvo a cargo de Dra. Aurora López López (UGR); el Dr. Pablo M. Moro Rodríguez (UNCPBA) y la Dra. María de Fátima Sousa e Silva (UC). Además, participaron como coordinadores para España el Dr. Andrés Pociña Pérez (Universidad de Granada) y para Portugal la Dra. María do Céu Fialho (Universidade de Coimbra).

Durante cada jornada se expusieron comunicaciones sobre temas relacionados con elementos formales propios del género dramático y la recreación de mitos grecolatinos en obras de teatro de Iberoamérica, España y Portugal, desde la Edad Media hasta la actualidad.

Las ponencias, en la mayoría de los casos, abordaban el estudio de obras de teatro de diferentes épocas y lugares y establecían relaciones comparativas con las obras clásicas del teatro griego y latino.

En cada jornada, además, se proyectaron películas relacionadas con la temática clásica: “Golpes a mi puerta” de Alejandro Saderman (1992), “Las ratas” de Luis Saslavsky (1962) y “Extranjera” de Inés de Oliveira Cézár (2007).

El Congreso contó con la participación de expositores de Universidades extranjeras (Río de Janeiro, Mina Gerais, Puerto Rico, La Habana, Miami, Roma, Granada, Portugal, Sevilla, Galicia, Madrid, Cambridge) y nacionales (Universidad Nacional de Villa María, de Buenos Aires, de Rosario, del Sur, de Mar del

El Congreso contó con la participación de expositores de Universidades extranjeras (Río de Janeiro, Mína Gerais, Puerto Rico, La Habana, Miami, Roma, Granada, Portugal, Sevilla, Galicia, Madrid, Cambridge) y nacionales (Universidad Nacional de Villa María, de Buenos Aires, de Rosario, del Sur, de Mar del Plata, del Centro de la provincia de Buenos Aires, de Morón, de La Plata, de la Patagonia Austral, de San Juan y de Cuyo).

Además de las jornadas de trabajo, que se desarrollaron en un clima agradable de intercambio y actualización, los organizadores del Congreso tuvieron en cuenta actividades que amenizaran cada encuentro. Así, pudimos disfrutar de la actuación del Cuarteto de cuerdas de la Universidad de Mar del Plata (como parte del acto de apertura), el recital de Aurora López Pociña y el estreno de *La Ollita* de Plauto en el Aula Magna del Complejo Universitario Manuel Belgrano.

Por otra parte, durante el día jueves, se realizó una excursión a la ciudad de Tandil que incluía una visita guiada al Museo Fangio de la ciudad de Balcarce y a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

En cada una de las actividades, es necesario resaltar la disposición cálida y permanente de sus organizadores.

Durante el cierre del Congreso se realizó la presentación de libros y revistas coordinado por el profesor Pablo Moro Rodríguez.

Finalmente, el sábado 27 se llevó a cabo la cena de clausura destinada a todos los participantes del Congreso.

María Cristina Silventi
Universidad Nacional de Cuyo

RESEÑAS

Eurípides. *Medea*. Buenos Aires, Losada, CTBA, 2010, 73 p. Adaptado por Cristina Banegas y Lucía Pagliai.

A partir de 2006, el Complejo Teatral de Buenos Aires ha publicado, en coedición con Losada, una colección formada por versiones de obras representadas en los teatros que lo forman (San Martín, Presidente Alvear, de la Ribera y Sarmiento). *Medea* (2010) lleva al papel la puesta en escena estrenada en agosto de 2009 en el Teatro San Martín y constituye la primera presencia de la dramaturgia clásica en esta serie.

El texto utilizado en la representación aparece enmarcado por cuatro artículos, dos antes y dos después. El primer par sirve de introducción al autor y a la obra para el gran público. Pablo Lettieri (jefe de publicaciones del CTBA) presenta en “Eurípides, el más trágico de los trágicos” información clara, sucinta y didáctica. En “La razón práctica y la pasión sin límites”, Marcos Mayer (docente, escritor, traductor y periodista) reflexiona sobre el efecto que la obra y su protagonista han producido y producen en el espectador. Para ello abre el abanico de desafíos interpretativos que *Medea* presenta, sin caer en simplificaciones. Este segundo artículo, como los dos siguientes, ya ha sido publicado en *Teatro* (año XXX, n° 100, septiembre de 2009), revista del CTBA.

A continuación aparece el texto de *Medea*, precedido por una breve nota de las responsables de la versión (Cristina Banegas y Lucía Pagliai) e intercalado con fotos de la representación.

Los dos artículos que siguen se centran en la puesta en escena que motiva la publicación. María Martha Gigena se mete de lleno en la elaboración del texto representado en “Nuevas maneras de decir lo antiguo” basado en una entrevista con Cristina Banegas, también protagonista de la obra y Pompeyo Audivert, su director.

Tenemos aquí la exposición del fin que guió las opciones a la hora llevar a cabo la adaptación: “construir un texto que lograra, al mismo tiempo, permanecer fiel al original y ser lo suficientemente actual para poder decirse sobre el escenario” (p. 64). Para lograrlo, Cristina Banegas y Lucía Pagliai (doctora en Letras de la UBA, docente e investigadora de la UNSAM) trabajaron en una versión destinada no al estudio sino a la representación, en un primer momento, y luego a la lectura. Ya a primera vista se nota la ausencia de los números de verso y de las notas al pie. También se aprecia la intención de aprovechar el

aspecto material del texto, su disposición en la hoja, los blancos, para marcar un cierto ritmo al ser leído. Otro de los objetivos era lograr un lenguaje adaptado al oído argentino. Para ello trabajaron sobre las traducciones al español, sobre la traducción canónica al francés y también sobre el original griego. Reflexiona Banegas:

“Pero casi todas las traducciones al español son, precisamente, muy españolas, muy retóricas y académicas. De tan académicas, se hacen casi indecibles, como si no estuvieran traducidas para ser dichas, sino para que los filólogos y especialistas en el mundo griego las estudien” (p. 64).

El último de los cuatro artículos, “Fidelidad en la diferencia. Testimonios sobre el dispositivo artístico de la puesta en escena” está a cargo de María Martha Gigena. Va dando cuenta de cómo se integran en esta representación los diferentes artistas que trabajaron en los rubros de escenografía, vestuario, iluminación, música y asesoramiento corporal. La propuesta fue la creación de un espacio despojada, más simbólico que figurativo. Diferentes elementos tendieron a despertar un “juego de resonancias que sin embargo no se vuelven imitaciones de ese mundo clásico” (p. 72).

De la lectura de la tragedia en sí, saltan a la vista las particularidades de esta versión. Pueden mencionarse como las principales:

- las referencias mitológicas que no tengan que ver con la acción directa son reemplazadas por su explicación o eliminadas. En el verso 160 (p. 30), por ejemplo, Medea invoca a Temis y a Artemisa o, según otras versiones, a Zeus. Aquí se menciona sólo a Temis sin nombrarla, como “la diosa de la justicia” o “la justicia”, a secas, en el verso 169 (p. 30), en boca de la Nodriza. Cipris es sencillamente, “la diosa del amor” y Medea llama a Hécate “mi señora protectora de la hechicería” (v. 397, p. 35). También se evitan las referencias genealógicas y las menciones a lugares específicos.
- la traducción elegida tiene el tono anunciado, claro y fluido, sin perder la altura trágica. Efectivamente, “podría ser la de un argentino culto” (p. 64), como propone Cristina Banegas, sin ser una traducción rioplatense, ya que se ha evitado el voseo, pero tampoco aparece el pronombre ‘tú’.

Resulta un alivio para el lector latinoamericano la ausencia de las formas verbales del 'vosotros'. Es un acierto que Medea recurra al uso del 'usted' cuando se dirige a Creonte para ganarse su simpatía aparentando respeto y sumisión.

- hay una preferencia marcada por la expresión simple y concisa. Así, por ejemplo, en los versos 294-297 (p. 33), donde la traducción de Greddos dice "Nunca hombre alguno, dotado de buen juicio por naturaleza, debe hacer instruir a sus hijos por encima de lo normal." esta versión prefiere "Nadie sensato debería dar a sus hijos una educación extraordinaria".

- se han omitido versos en algunas partes de la versión, especialmente en lo que concierne al Coro. Pero son más evidentes los casos del prólogo, que falta entero (probablemente para obviar los antecedentes mitológicos), y el final de la obra, en el cual el texto comprendido entre los versos 1399 y 1416 (p.61) se ha reducido a tres líneas, una de las cuales (la última) no coincide con el texto canónico. También llama la atención la reducción de las esticomitias en los diálogos, eliminadas o reducidas mediante el agrupamiento de las intervenciones de un personaje y la ausencia de las réplicas del otro (como es en el caso del *agón* entre Creonte y Medea en los versos 324-339, pp. 33-34).

La llegada de esta publicación no significa, en rigor, un acercamiento más científico al texto original, en el sentido de filológico, ni constituye una alternativa a las versiones de estudio. Pero explícitamente no pretende serlo. Plantea con claridad sus criterios y objetivos y los cumple en buena medida.

El ambiente académico es muy afecto a olvidar la naturaleza esencialmente oral de los textos dramáticos (y de buena parte del resto de la literatura clásica) y ya sea por comodidad o por pudor se priva de explorar traducciones que reproduzcan, aunque sea imperfectamente, el encanto de la palabra poética dicha en voz alta. Por eso resulta muy enriquecedor encontrarse con un texto para ser dicho y, lo que es más importante, para ser escuchado y apreciado con inmediatez.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

Hugo Francisco Bauzá. *Virgilio. Memorias del poeta. Una autobiografía espiritual.* Buenos Aires, Editorial Biblos, 2011, 253 pp.

Hugo Francisco Bauzá, doctor en Filosofía y Letras, destacado en el ámbito de los estudios literarios de la antigüedad clásica, por su labor en la investigación y sus ensayos, ha sabido conjugar en la composición de esta novela, una tarea crítica biográfica junto con un lenguaje de efusión poética para revelar a los lectores, esencialmente la intensidad espiritual de Virgilio.

El libro comienza con una “nota introductoria” y la narración se estructura en treinta capítulos. Cada uno de ellos está encabezado por un subtítulo que resume, en cierta forma, el contenido del mismo.

Los primeros veintiocho capítulos están narrados por el protagonista en primera persona singular. En los dos últimos capítulos, la narración se realiza en primera persona plural y son otras las voces que relatan.

En el capítulo I “La sonrisa de Hermes”, el protagonista narra la muerte de su abuelo. Este es su primer contacto con la muerte, un tema que va a aparecer constantemente a lo largo de la obra.

El capítulo II “La tumba de Biánor”, trata de la curiosidad que despierta en el niño el supuesto fundador de Mantua y por extensión todos los héroes.

El capítulo III “Evocación de mis padres”, refiere el origen humilde y campesino del protagonista.

En el capítulo IV “Apuntes sobre mi primer viaje”, el narrador relata su viaje a Milán, a los quince años. Alude a acontecimientos políticos de la época y a su posterior viaje a Roma.

En el capítulo V “La morada de Parthénope”, se narra el aprendizaje junto a Sirón.

El capítulo VI “De Posilipo a Herculano” se refiere al aprendizaje del protagonista junto a Sirón y junto a Filodemo y, como consecuencia de ello, su decisión definitiva de dedicarse al mundo de la poesía.

En el capítulo VII “La Sibila”, se describe a la Sibila en trance y la ceremonia que se realizaba en esas ocasiones.

El capítulo VIII “El dolor del exilio”, aborda los sentimientos de los campesinos exiliados.

En el capítulo IX “Las Bucólicas y las redes del amor”, se relata el amor del protagonista por un esclavo llamado Lucio.

En el capítulo XXVIII “Delirio en la noche roja”, el delirio del protagonista se manifiesta en la escritura. Este capítulo carece de signos de puntuación y la idea que obsesiona al poeta se repite una y otra vez: “noquieroquellegueamarnosdeÉl”.

El capítulo XXIX “Epílogo desde el tramonto”, narra la llegada de Tucco, Vario y Eros que encuentran al poeta muerto.

En el capítulo XXX “Epílogo desde la noche”, se presenta una mirada distinta de la tradicional acerca del motivo de la muerte de Virgilio, acerca de su relación con el César y una invitación a reconstruir “la” verdad, si es que esto fuera posible.

En la novela, la narración no sigue una secuencia lineal, ni en el espacio, ni en el tiempo. Si bien el narrador parte de un hecho biográfico, no lo desarrolla o lo desarrolla de manera escueta. El suceso biográfico acaecido sólo parece una excusa para la reflexión sobre otros temas o para el comentario de algunos sucesos políticos de la época. Se trata tal como lo dice el título de una ‘autobiografía espiritual’. Es una permanente reflexión del personaje sobre algunos temas que lo obsesionan. Estos son: la poesía, la relación entre los dioses y los hombres, el tiempo, y especialmente, la razón de la existencia y de la muerte y como consecuencia de este planteo existencial, el análisis de diversas posturas filosóficas. El otro gran tema de análisis y comentario es Octavio Augusto, su forma de ejercer el poder, el temor que causaba (especialmente en Virgilio), su oscura personalidad, que según el narrador, aterrizzaba a todos.

Virgilio. Memorias del Poeta, es un importante aporte pues presenta un análisis complejo de una época, de personajes importantes de la historia y de la literatura y propone una invitación a reconstruir ‘la verdad’ de una época, o al menos ofrece, a través de la ficción, una mirada distinta.

Griselda Esther Alonso
Universidad Nacional de Cuyo

Natalie Haynes. *Una guía de la antigüedad para la vida moderna.* Trad. de Cecilia Belza y Gonzalo García. Barcelona, Ares y Mares, 2011, 321 pp.

La Editorial Ares y Mares ha publicado en junio de 2011 *Una guía de la Antigüedad para la vida moderna*, primera obra no ficcional de Natalie Haynes.

La autora, conocida en el Reino Unido como comedianta en el ámbito de la radio y la televisión, ha sido profesora de Lenguas Clásicas en la Universidad de Cambridge. En esta guía, que por su título parece sugerir que bien podría encontrarse en los mesones de libros de autoayuda de las librerías, la autora va desplegando con buen humor y apasionado entusiasmo su recorrido por los textos en griego y latín que nutrieron su formación clásica.

En un lenguaje accesible y aún coloquial¹, Haynes conduce al lector a través de los sinuosos senderos, las casi imperceptibles huellas y las rectas avenidas que surcan el rico mundo conocido como la Antigüedad. Su propósito, manifiesto en la Introducción, es invitar a quienes no lo conocen a aventurarse en ese mundo, sabedora de que “los clásicos merecen todo el tiempo que les puedas dar”.

Como una tarea pendiente de su época de profesora que aún tiene cosas por decir a sus estudiantes, propone un libro que “trata de cómo el mundo antiguo ha dado forma al actual y cómo el pasado arroja luz sobre nuestro presente”. (Haynes, 2011: 14).

La obra consta de una introducción, ocho capítulos y un epílogo acompañados por una lista de agradecimientos, un listado de lecturas recomendadas² y un índice alfabético que facilita la consulta.

Los títulos de los capítulos revelan de su contenido apenas lo suficiente como para que el lector plantee hipótesis según sus conocimientos previos, no necesariamente de los textos clásicos: “El antiguo orden mundial”, “¿Cuántos hombres sin piedad?”, “Invitación al pensamiento”, “A merced del azar”, “Francamente, Medea, eso no me importa”, “Se está mejor en Roma que en

¹ La traducción presenta errores en la normativa lingüística, por ejemplo “andase” por “anduviese” en la página 70.

² “Algunas guías modernas de la vida antigua”, apartado en el que orienta a quienes deseen leer: a) los textos clásicos en su lengua original; b) en buenas traducciones (en inglés); c) bibliografía acerca de las letras clásicas (otra vez en inglés, lista que los traductores complementan con una extensa nota a pie de página acerca de sus versiones españolas u otras igualmente recomendables en este idioma); d) novela histórica basada en el mundo clásico.

ningún sitio”, “Luces de candilejas”, “El precio de todo, el valor de nada”.

La obra ha sido escrita principalmente para lectores del Reino Unido y de los Estados Unidos de Norteamérica. Ello resulta manifiesto a partir de los ejemplos que la autora selecciona para ilustrar sus comentarios acerca del mundo antiguo y sus resonancias en el presente. Comprobamos entonces que abundan las referencias a Bush, Obama, Thatcher, Churchill, Bin Laden y Husseim entre otros. Por otra parte, el estilo coloquial, combinado con una continua apelación al humor y al conocimiento, compartido con los lectores, de los programas de televisión y del cine, muestran el manejo del discurso de esta comediente que sabe cómo obtener una respuesta favorable de su público.

Sin embargo, el propósito del texto es incuestionablemente serio, y su alcance va más allá de los destinatarios originales. Hay una explícita valoración de los estudios clásicos, un reconocimiento de cuánto enriquecieron la formación de la autora y una exhortación, para todo lector, a aprender acerca de la cultura antigua preferentemente a través de los textos originales:

“Aprender algo porque sí –porque vale la pena aprenderlo y conocerlo, y no porque resulte útil para otro propósito, aunque luego pueda serlo es algo maravilloso. [...] Deberíamos sospechar de toda información o interpretación que hayamos adquirido sin esfuerzo. Y aprender a hacer algo difícil es infinitamente más gratificante que aprender algo fácil. [...] Para mí, las Clásicas son el monociclo de la educación. No resulta especialmente práctico ni útil aprender historia antigua. No es necesario aprender latín ni leer a Virgilio (por mucho que mejoren nuestra ortografía). No nos servirá para obtener un trabajo bien pagado en una oficina de lujo ni necesariamente nos hará atractivos para el sexo opuesto (quizás solo para la gente realmente buena). [...] Las Clásicas aguardan a que corrijamos nuestras prioridades y nos encontremos con ellas. Han hecho acopio de paciencia mientras generaciones de políticos se metían con ellas y tachaban de “elitistas” y desdeñables todas las asignaturas que no lograron aprobar en sus días de escuela. [...] Las Clásicas son todo lo que fuimos y buena parte de lo que aún somos”. (Haynes, 2011: 299-300)

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo

Natalie Haynes. *Una guía de la antigüedad para la vida moderna.* Trad. de Cecilia Belza y Gonzalo García. Barcelona, Ares y Mares, 2011, 321 pp.

La Editorial Ares y Mares ha publicado en junio de 2011 *Una guía de la Antigüedad para la vida moderna*, primera obra no ficcional de Natalie Haynes.

La autora, conocida en el Reino Unido como comedianta en el ámbito de la radio y la televisión, ha sido profesora de Lenguas Clásicas en la Universidad de Cambridge. En esta guía, que por su título parece sugerir que bien podría encontrarse en los mesones de libros de autoayuda de las librerías, la autora va desplegando con buen humor y apasionado entusiasmo su recorrido por los textos en griego y latín que nutrieron su formación clásica.

En un lenguaje accesible y aun coloquial¹, Haynes conduce al lector a través de los sinuosos senderos, las casi imperceptibles huellas y las rectas avenidas que surcan el rico mundo conocido como la Antigüedad. Su propósito, manifiesto en la Introducción, es invitar a quienes no lo conocen a aventurarse en ese mundo, sabedora de que “los clásicos merecen todo el tiempo que les puedas dar”.

Como una tarea pendiente de su época de profesora que aún tiene cosas por decir a sus estudiantes, propone un libro que “trata de cómo el mundo antiguo ha dado forma al actual y cómo el pasado arroja luz sobre nuestro presente”. (Haynes, 2011: 14).

La obra consta de una introducción, ocho capítulos y un epílogo acompañados por una lista de agradecimientos, un listado de lecturas recomendadas² y un índice alfabético que facilita la consulta.

Los títulos de los capítulos revelan de su contenido apenas lo suficiente como para que el lector plantee hipótesis según sus conocimientos previos, no necesariamente de los textos clásicos: “El antiguo orden mundial”, “¿Cuántos hombres sin piedad?”, “Invitación al pensamiento”, “A merced del azar”, “Francamente, Medea, eso no me importa”, “Se está mejor en Roma que en

¹ La traducción presenta errores en la normativa lingüística, por ejemplo “andase” por “anduviese” en la página 70.

² “Algunas guías modernas de la vida antigua”, apartado en el que orienta a quienes deseen leer: a) los textos clásicos en su lengua original; b) en buenas traducciones (en inglés); c) bibliografía acerca de las letras clásicas (otra vez en inglés, lista que los traductores complementan con una extensa nota a pie de página acerca de sus versiones españolas u otras igualmente recomendables en este idioma); d) novela histórica basada en el mundo clásico.

ningún sitio”, “Luces de candilejas”, “El precio de todo, el valor de nada”.

La obra ha sido escrita principalmente para lectores del Reino Unido y de los Estados Unidos de Norteamérica. Ello resulta manifiesto a partir de los ejemplos que la autora selecciona para ilustrar sus comentarios acerca del mundo antiguo y sus resonancias en el presente. Comprobamos entonces que abundan las referencias a Bush, Obama, Thatcher, Churchill, Bin Laden y Hussein entre otros. Por otra parte, el estilo coloquial, combinado con una continua apelación al humor y al conocimiento, compartido con los lectores, de los programas de televisión y del cine, muestran el manejo del discurso de esta comediante que sabe cómo obtener una respuesta favorable de su público.

Sin embargo, el propósito del texto es incuestionablemente serio, y su alcance va más allá de los destinatarios originales. Hay una explícita valoración de los estudios clásicos, un reconocimiento de cuánto enriquecieron la formación de la autora y una exhortación, para todo lector, a aprender acerca de la cultura antigua preferentemente a través de los textos originales:

“Aprender algo porque sí —porque vale la pena aprenderlo y conocerlo, y no porque resulte útil para otro propósito, aunque luego pueda serlo es algo maravilloso. [...] Deberíamos sospechar de toda información o interpretación que hayamos adquirido sin esfuerzo. Y aprender a hacer algo difícil es infinitamente más gratificante que aprender algo fácil. [...] Para mí, las Clásicas son el monociclo de la educación. No resulta especialmente práctico ni útil aprender historia antigua. No es necesario aprender latín ni leer a Virgilio (por mucho que mejoren nuestra ortografía). No nos servirá para obtener un trabajo bien pagado en una oficina de lujo ni necesariamente nos hará atractivos para el sexo opuesto (quizás solo para la gente realmente buena). [...] Las Clásicas aguardan a que corrijamos nuestras prioridades y nos encontremos con ellas. Han hecho acopio de paciencia mientras generaciones de políticos se metían con ellas y tachaban de “elitistas” y desdeñables todas las asignaturas que no lograron aprobar en sus días de escuela. [...] Las Clásicas son todo lo que fuimos y buena parte de lo que aún somos”. (Haynes, 2011: 299-300)

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo

Weberson Fernandes Grizoste. *A dimensão anti-épica de Virgílio e o indianismo de Gonçalves Dias.* Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (Universidade de Coimbra), 2011, 206 pp.

La obra que aquí reseñamos es una adaptación editorial de la tesis de Maestría en Poética y Hermenéutica presentada por Weberson Fernandes Grizoste en la Universidad de Coimbra. En ella, según anuncia su autor, confluyen tres preocupaciones fundamentales: las epopeyas de Virgilio y Gonçalves Dias, y el problema de lo antiépico.

Nacido en Brasil, de padre portugués y madre mestiza guajajara, Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) se propuso cantar la gloria de un pueblo dominado por un conquistador que llegó navegando desde lejos. A primera vista ya se percibe una cierta relación entre esta epopeya y la de Virgilio. Sin embargo, cada una de ellas es relatada desde un punto de vista diferente. Mientras que en la *Eneida* virgiliana se canta la gloria de los troyanos que llegaron al Lacio conducidos por Eneas, *Os timbiras* de Gonçalves Dias no enaltece la figura del héroe conquistador sino que sus héroes son los indios, el pueblo conquistado. Gonçalves Dias se propuso crear una "*Ilíada* brasileña" pero, según sostiene Grizoste, su obra terminó siendo más bien una "*Eneida* brasileña", inacabada como la de Virgilio, pues sólo consiguió componer diez de los dieciséis cantos anunciados.

El autor analiza la problemática de la recepción de Virgilio en esta epopeya brasileña desde el novedoso punto de vista de lo antiépico. Su análisis es expuesto a lo largo de tres capítulos y unas consideraciones finales. Es importante resaltar que el prefacio de la obra ha sido escrito por Carlos Ascenso André, miembro correspondiente de la Academia de las Ciencias de Lisboa y catedrático de literatura latina en la Universidad de Coimbra, quien ha dedicado numerosos estudios a la recepción de la literatura latina en la literatura europea renacentista y moderna.

¹ La traducción presenta errores en la normativa lingüística, por ejemplo "andase" por "anduviese" en la página 70.

² "Algunas guías modernas de la vida antigua", apartado en el que orienta a quienes deseen leer: a) los textos clásicos en su lengua original; b) en buenas traducciones (en inglés); c) bibliografía acerca de las letras clásicas (otra vez en inglés, lista que los traductores complementan con una extensa nota a pie de página acerca de sus versiones españolas u otras igualmente recomendables en este idioma); d) novela histórica basada en el mundo clásico.

El primer capítulo se titula "Epopeia e antiepopéia: a intenção e o resultado". En él, Grizoste analiza las características generales que distinguen la épica homérica de la épica virgiliana. El autor concluye metafóricamente que una de las principales diferencias entre estas obras es el hecho de que la épica homérica es una épica de la luz, en la que siempre resalta el fulgor de los héroes guerreros. Por el contrario, en la épica virgiliana se articula un juego de luces y sombras que obedece a la gloria de los guerreros pero también a la tragedia de la vida humana.

En el segundo capítulo, titulado "Virgílio: as contradições de um poeta épico", el autor profundiza en el análisis de las contradicciones que se presentan en la *Eneida*. Una de las más evidentes es la composición binaria de esta obra, que articula los modelos de la *Iliada* y la *Odisea*, aunque en orden invertido. Como señala el autor, a diferencia de lo que sucede en la *Odisea* de Homero, en la epopeya de Virgilio no hay nostos sino únicamente nostalgia. La segunda contradicción que el autor encuentra se da en la relación entre los dioses y los hombres, que, según él, son simples herramientas para los designios de los primeros. En tercer lugar, el autor resalta la articulación original que Virgilio logra entre la épica y la tragedia al narrar la gloria de un héroe desgarrado internamente, un héroe que sufre pero no deja de obedecer a los dioses. El final de la obra evidencia la última contradicción, quizás la más dolorosa, cuando Eneas fulmina a Turno, a pesar de que este se hubiera rendido, olvidando, según Grizoste, las virtudes de la clemencia, la justicia y el perdón. De este modo, su presente se cuela en el universo primoroso del pasado glorioso de la épica, sentando las bases de la obra de Gonçalves Dias.

El tercer capítulo de esta obra se titula "Gonçalves Dias: as contradições de um poeta anti-épico" y se subdivide en siete apartados. En total, este capítulo ocupa la mitad del libro pues en él se analiza la recepción de la épica y la antiépica virgilianas en la obra del poeta brasileño. Grizoste hace notar que la *Eneida* canta la fundación de Roma por un pueblo sin nación que conquista un nuevo espacio, mientras que la obra de Gonçalves Dias canta el triunfo de una tribu vencida, es decir, la epopeya indianista del brasileño canta las virtudes de un pueblo desaparecido, tal como se anuncia en los primeros versos de *Os timbiras*:

Os ritos semibárbaros dos Piagas
Cultores de Tupã, e a terra virgem

Donde como dum trono, enfim se abriram
Da cruz de Cristo os piedosos braços;
As festas, e batalhas mal sangradas
Do povo Americano, agora extinto,
Hei de cantar na lira. (1.1-7)

Grizoste no limita su análisis del indianismo antiépico de Gonçalves Dias a la obra *Os timbiras*, sino que su análisis recorre también obras como *Marabá, O canto do índio, Tabira, Visões, I-Juca Pirama, O canto do guerreiro, A canção do Tamoio, O canto do Piaga*, entre otras. Basándose en ellas, describe la imagen que Gonçalves Dias crea del indio visto como representante de la nación brasileña. Con este fin, el autor tiene en cuenta las costumbres de los indígenas, el mestizaje que se dio con lo europeo y las virtudes que hacían que la muerte de un guerrero indígena fuera digna.

Sin lugar a dudas, esta obra constituye un aporte de gran valor para los estudios de la recepción de la cultura clásica en la literatura latinoamericana. La propuesta de una lectura antiépica de esta “*Eneida* brasileña”, a la luz de la poesía virgiliana, permite vislumbrar aspectos de la epopeya de Gonçalves Dias que, de otro modo, quedarían ocultos al lector contemporáneo y confirma, una vez más, la importancia de los estudios clásicos en el mundo contemporáneo.

Matías Sebastián Fernandez Robbio
Universidad Nacional de Cuyo

Juan Antonio López Férez (ed.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX.* Madrid 2010. Ediciones Clásicas, colección Estudios de Filología Griega 12, dos volúmenes, 1139 pp. (I, 544 + II, 545 pp.)

En el mes de marzo y a lo largo de quince años, en la sede madrileña de la UNED, un grupo de profesores de universidades europeas y americanas ha participado en unos coloquios internacionales coordinados por el catedrático de Filología Griega Juan Antonio López Férez, en los que el tema abordado ha sido la pervivencia de la Mitología y de la Tradición Clásicas en las literaturas española e hispanoamericana. En cada ocasión el tema ha sido abordado por siglos o por etapas históricas, salvo en la primera, en la que se analizó el panorama general de la Mitología Clásica en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XX. Las ponencias de esos densos coloquios van apareciendo paulatinamente; en 2006 apareció el primer volumen de esta serie (número 11 de la colección) con treinta y ocho ponencias en sus 866 páginas. En este segundo texto hay treinta y tres ponencias dedicadas a autores españoles (primer volumen) y treinta dos dedicadas a autores hispanoamericanos (segundo volumen). De cuantos profesores participaron en 1997 debemos recordar especialmente a Jesús Lens Tuero, de la Universidad de Granada, y a María Sten, de la Universidad Nacional Autónoma de México, fallecidos en este intervalo.

Entre los estudios dedicados a autores españoles señalaremos los de aquellos escritores integrados o contemporáneos de las generaciones del 98 y del 27 como son Baroja (Durán), Unamuno (Melero), Azorín (Landaluce), Machado (Alfageme), Juan Ramón Jiménez (Pabón), Valle Inclán (Benavente y Barreda), D' Ors (Hinojo), Pérez de Ayala (Caballero), Ortega y Gasset (Pino), Jorge Guillén (V. Cristóbal), Lorca (Aguilar), Altolaguirre (Esteban), Cernuda (Santana), Alberti (Ramos), Dámaso Alonso (Pejenaute), Bergamín y Max Aub (Vela). Se incluyeron algunas ponencias relativas a autores que nacidos en el siglo XIX se encuadraron en otros grupos literarios como Darío (Arribas), J. Benavente y C. Arniches (Villarrubia), Galdós (Ritoré), Jacinto Grau (Kidd). A la dramaturgia posterior dedicaron sus ponencias Esteban Calderón, Jesús de la Villa y Pedro Luis Cano. Y dedicaron su atención a autores más recientes como Cunqueiro la profesora de la universidad granadina García Sola; a Sánchez Mazas, Luis Goytisolo, García Hortelano y Marsé el profesor de la Complutense García Jurado; a Millás, Prieto, Savater, Eduardo Mendoza y Manuel Vicent el pro-

fesor de la universidad cordobesa Rodríguez-Pantoja; Moralejo y Arcaz se ocuparon, respectivamente, de los poetas *novísimos* y *postnovísimos*; Castro Jiménez revisó a Sender, Elena Soriano y Francisco Ayala; Jesús Lens y Camacho Rojo analizaron el mito en Torrente Ballester; López Férez se ocupó de Buero Vallejo; Dulce Estefanía, de Camilo José Cela; y Francisca Moya de Alfonso Sastre y de Antonio Gala.

Sin duda, es un amplio recorrido por la literatura española del siglo XX. Los mismos profesores reconocen que éste es un estudio de gran interés porque rescata a través de la literatura del siglo XX las fuentes, generalmente ocultas o desconocidas, que siguen actuando como manantiales de inspiración y de prestigio en el quehacer cultural de nuestra sociedad tanto en el ámbito literario, como filosófico, teatral, etc. A pesar de la extensión de los textos publicados, ha habido acuerdo en el hecho de que hay otros autores que podrían ser objeto de atención en otros estudios, pero los que han sido analizados están por méritos reconocidos. Sin embargo, hay unos límites de espacio y tiempo que han obligado a seleccionar. En efecto, las presentaciones de estos estudios han ofrecido, de acuerdo con los criterios de cada investigador, el análisis de una o de varias obras, y, en determinados autores, de las obras completas cuando ha sido posible. Coinciden en sus conclusiones en el hecho de que sus estudios no agotan el tema desarrollado, sino, al contrario, conforme se profundiza en cada texto se hace más evidente la conveniencia de seguir esa línea de investigación por la aparición de nuevos matices antes no percibidos, por las sorpresas de encontrar bajo un atuendo actual, caracteres típicamente clásicos, por el significado plural que algunos autores hacían de los mitos y motivos griegos y latinos, por las recreaciones novedosas y por el interés que sus símbolos y aplicaciones tienen en nuestro tiempo. En algunos casos se han planteado cuestiones acerca de las fuentes de inspiración, directas o indirectas; en otros, se ha expuesto el desdibujamiento de algún motivo mítico por el afán de un autor de actualización o de ruptura con sus propias raíces. Y así podríamos ir enumerando una tras otras las numerosas conclusiones extraídas de estos estudios.

La actividad de estos coloquios y la edición de las ponencias es una tarea investigadora que ha dado ya sus primeros resultados con las dos primeras publicaciones citadas; además, cada autor, de forma individual, ha podido continuar profundizando en los ámbitos de la parcela asignada, de tal manera que aparecerán o están apareciendo ya monografías específicas que desarrollan y

completan los análisis recogidos en este doble volumen.

El editor ha dividido con acierto los volúmenes de tal forma que en el primero se recogiera lo referente a la literatura española, mientras que en el segundo, lo referido a la literatura hispanoamericana.

En este volumen segundo han repetido estudio varios profesores como son Benavente, quien ha analizado la obra de los novelistas venezolano y colombiano Rómulo Gallegos y García Márquez; Aguilar se ha ocupado de dramaturgos peruanos y venezolanos: el nacido en Santiago de Chile pero formado en Perú, Alfonso Alegría, y los venezolanos Cabrujas, Rengifo y Rodolfo Santana; Esteban lo ha hecho de siete antillanos: los cubanos Nicolás Guillén, Heberto Padilla, Virgilio Piñera, José Triana y René R. Alomá, y los puertorriqueños Julia de Burgos y René Marqués; Germán Santana se ocupa de un grupo de poetas centroamericanos como son Raúl Contreras, Elisa Huevo, Álvaro Menéndez Leal (ps. Menén Desleal), Álvaro Darío Lara, Federico Hernández Aguilar, Ramírez Lozano, Rigoberto Paredes, José Luis Quesada, etc.; Landaluce analiza una parte de la obra de José Martí, Amado Nervo, Días Mirón, Julián del Casal, González Martínez; y Pino lo ha hecho, entre otros, de la poesía de Nervo, González, Pacheco, Segovia, Tablada y Villaurrutia.

Otros profesores que participaron en el análisis de autores hispanoamericanos fueron la profesora de la universidad autónoma mejicana María Sten, que revisó el personaje femenino Clitemnestra en Héctor Mendoza y en José Ramón Enríquez; Elina Miranda Cancela, de la universidad de La Habana, analizó una parte de la obra de Henríquez Ureña, Virgilio Piñera y Luis Rafael Sánchez; Ángel Vilanova, de la universidad venezolana de Los Andes, estudió varias obras que tienen como protagonista a Antígona (Marechal, Andrade, L. R. Sánchez y Grisela Gambaro); Dora Carlisky Pozzi, profesora argentina de la universidad de Houston, enfoca la presencia de los mitos desde la intertextualidad y trata algunas obras de Burzaco, Imbert, Molina, del Carlo, Eichelbaum, Cecco, Lehmann, Mallea, Medina, Pizzorno, Rodríguez Muñoz, Sandor, Cajelli, Ferrari, Loubet, Matorras, Villalba, Calveyra, etc.; Ana María González de Tobía analiza el mito griego en Julio Cortázar, Borges y Marechal; Sebastián Neumeister, de la universidad libre de Berlín, revisa a Lezama Lima.

Los otros colaboradores son españoles y se ocupan de la dramaturgia mejicana de Usigli, Carballido y Rascón por parte de Ramiro González; del ensayo mejicano y la figura de Circe en Revueltas, Rulfo, Carlos Fuentes, Poniatowska

y Monsiváis lo hace Antonio Martín Rodríguez; de Alfonso Reyes se encargan en sendos estudios Redondo y Pórtulas; de algunos prosistas mejicanos lo hace Gallé; de poetas guatemaltecos, nicaragüenses y panameños, Sariego; del teatro de Piñera y de Reinaldo Montero, la profesora Morenilla; Sanchis Llopis revisa a Abraham Valdelomar; Cristina Martín, en dos estudios, a Teresa de la Parra e Isabel Allende; Diana de Paco y Gilberto Vásquez se ocupan de Vargas Llosa; Fonseca lo hace de Lugones y Neruda; Ana Vicente, de algunos dramaturgos argentinos como Alfonsina Storni, Nalé y Cortázar, entre otros; Pociña ofrece un estudio comparativo de los teatros argentino y español a partir de las numerosas recreaciones de la figura de Antígona. Del Río trata de Borges; María José Muñoz Jiménez, de la obra de Mujica Láinez; y José David Castro lo hace de José Enrique Rodó, Manuel Ugarte y Ricardo Rojas.

Como se puede apreciar por esta larga relación de estudios el doble volumen ahora publicado continúa el camino abierto por el que recogiera las ponencias presentadas en 1996. La cantidad de información sobre mitos y temas clásicos desborda las previsiones que inicialmente se hicieron y no cabe duda de que estos encuentros han abierto un ancho camino de investigación de los que en estos coloquios y en estas actas sólo se puede expresar una parte, que es incentivo para proseguir con esta línea de investigación.

Entrar en el comentario detallado de cada uno de los estudios presentados es imposible en esta breve reseña; baste decir que, en su conjunto, el libro pone de manifiesto cómo las raíces culturales de Occidente resurgen en cada generación o en cada movimiento literario a través de múltiples aspectos (mitos, pensamiento, historia, personajes, etc), unas veces de manera directa, como en Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Jacinto Grau, Ortega y Gasset, y, en otras, envueltas en usos actualizados como sucede con los personajes de Antígona (Vilanova), Clitemnestra (Sten) o Ifigenia (Cristina Martín).

Al final del segundo volumen aparecen los resúmenes de cada ponencia, cuatro índices de gran utilidad (pasajes clásicos, autores y obras, términos notables y nombres mitológicos), además de la relación de todos los colaboradores.

Una publicación como la aquí reseñada, libro doble, merece el agradecimiento de la comunidad científica por sus numerosas aportaciones al conocimiento de las fuentes inspiradoras de la creación literaria hispánica; lo hicimos con el primer libro de la serie y al leer este segundo ejemplar, nos ratificamos en aquella valoración general: desde la poesía al ensayo, desde el drama a la novela,

desde la historiografía a la retórica, desde la filosofía al Derecho, desde la religión a la psicología, el contenido de este libro ofrece un análisis de numerosos aspectos que suelen pasar inadvertidos a los lectores y a muchos especialistas, unas veces porque se ignoran las raíces culturales grecolatinas, otras, porque se da por universalmente sabido lo que sólo una minoría puede conocer.

Con nuestro recuerdo y agradecimiento a todos los colaboradores, esperamos que las actas de los otros coloquios celebrados vean pronto la luz de la imprenta.

Luis Miguel Pino Campos
Universidad de La Laguna

Marcos Martínez Hernández. *Sófocles. Erotismo, soledad, tradición.* Madrid, Ediciones Clásicas, 2011, 239 pp.

El Dr. Marcos Martínez Hernández ha reunido en este libro trabajos sobre Sófocles publicados entre los años 2000 y 2010. Su interés por el trágico griego ya se manifestó en el tema de su tesis doctoral, *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles*, dirigida por J. Lasso de la Vega y publicada en 1981. En 2010 Gredos publicó su traducción de *El banquete* de Platón. De modo que los bloques temáticos sobre los cuales organizó el libro que nos ocupa: el erotismo, la soledad y la tradición, han sido objeto de estudio profundo desde hace varios años.

La justificación de la publicación es la notoria actualidad que mantiene Sófocles y que se puso de manifiesto una vez más en ocasión del vigésimo quinto centenario de su nacimiento en los años 2002 y 2003, a través de numerosos congresos y encuentros dentro de España y en el exterior. Por ello la última parte del libro está dedicada a poner de relieve la presencia del trágico en España, especialmente a través de tratados y traducciones de su obra. Al respecto el autor expresa su reconocimiento a dos grandes helenistas españoles, J. Lasso de la Vega y Luis Gil Fernández, maestros suyos (importantísimos también para todos los que nos dedicamos a estos estudios), cuyos nombres no son tenidos en cuenta en excelentes monografías publicadas fuera de su país, como la de J. Jouanna (2007), *Sophocle*.

Como introducción el Dr. Martínez Hernández incluye la conferencia dictada por él, publicada en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, Madrid, 2005. En ella el catedrático reseña los congresos y espectáculos llevados a cabo en España durante ese año, cuyo tema fue siempre Sófocles.

En segundo lugar recuerda algunas características personales del trágico griego destacadas por la crítica, haciendo hincapié en la paradoja presente en Sófocles: por un lado su carácter es alegre, amante de la buena vida y, por otro, muestra en sus obras la soledad del hombre, su limitación y su dolor. Sin embargo, sostiene el Dr. Martínez Hernández, a tal paradoja habría que mencionar otra, ya que ese dolor puesto en escena nos lleva a un estado de plenitud y paz por lo presenciado que nos hace mejor por dentro.

La figura del trágico fue reconocida y ponderada desde la Antigüedad, desde el siglo IV a. C., hasta la actualidad. Sin embargo en España la tradición de

los estudios sofocleos está ausente hasta el siglo XX. La evocación del trágico griego comienza con la reelaboración de *Electra* de B. Pérez Galdós, continúa con fuerza después de la Guerra Civil en que la tragedia griega se convierte en tema frecuente en el teatro, y hacia la mitad del siglo se produce el renacimiento de los estudios clásicos en España con la aparición de tesis, estudios, comentarios y traducciones de numerosos helenistas. De todos ellos, el autor destaca la figura del Prof. Lasso de la Vega en cuyo homenaje sus discípulos, entre los que se incluye, han publicado un libro, *Sófocles*, donde están los trabajos y tesis dirigidas por el maestro sobre el dramaturgo ateniense. Dicho libro está estructurado en cuatro partes, cada una de ellas descripta en el libro que nos ocupa. Con ello pretende emular aquellos estudios que dieron fama y prestigio a sus autores, como los de Perrota, C. H. Whitman, Errandonea y M. Untersteiner, entre otros.

La introducción termina con la referencia a algunas publicaciones más recientes sobre Sófocles y su obra, consideradas valiosas por el autor y que constituyen una guía interesante para quienes deseen actualizarse sobre el tema. Asimismo de las que se han hecho a lo largo de los siglos, el autor destaca dos semblanzas del dramaturgo griego: la antigua del siglo II d. C. que hizo Filóstrato el Joven, y la moderna del siglo XIX de Víctor Hugo. De ambas se incluyen los textos.

El primer bloque temático dedicado al erotismo comienza con la mención y breve comentario de una exhaustiva bibliografía. De ella destaca la obra del alemán Paul Brandt, conocido también con el seudónimo de H. Licht; quien entre 1925 y 1928 publicó una obra en la que trataba a la sociedad griega en general, la vida amorosa de los griegos y la erótica en el arte griego. Tal obra fue traducida parcialmente a varios idiomas y conocida en español como *Vida sexual de la antigua Grecia*, publicada en Madrid en 1976. Brandt estaba convencido de que toda la literatura griega partía de la sexualidad: para él la vida social, pública de los griegos, así como la religión, el arte, diversiones y fiestas tienen un predominante contenido sexual.

El Dr. Martínez Hernández sigue la huella del investigador alemán y pretende culminar sus estudios en una *Historia de la literatura erótica griega*. Para esta historia partirá de tres principios metodológicos: su concepto de lo erótico se relaciona con los conceptos de 'eros' y 'erotikós', el amor en su sentido más amplio, desde lo sexual, pornográfico y obsceno hasta su aspecto más espiritual. Este

concepto lo aleja de la clasificación de literatura obscena, sexual, pornográfica o amorosa, puesto que para él todas ellas son eróticas. El segundo principio metodológico, para una mejor clasificación de la materia objeto de estudio, consiste en distinguir tres modalidades eróticas: literatura heterosexual, homoerótica masculina y homoerótica femenina. De acuerdo con el tercer principio metodológico el autor ordena la literatura erótica por géneros literarios. Entre ellos algunos no son acusadamente eróticos, como la épica, y otros sí lo son, como la comedia aristofánica y la novela. Entre los géneros escénicos, la tragedia, especialmente la sofoclea, será tenida en cuenta por el catedrático complutense.

El estudio del erotismo en Sófocles es tomado tanto desde la perspectiva de la vida personal del dramaturgo, como desde el reflejo del tema en su obra. Desde el enfoque personal, el estudioso incluye numerosas anécdotas muy bien documentadas y comentadas, agrupadas en cuatro sectores: pederastia u homoerótica masculina, heteras, vida sexual en la vejez y bebida. En algunos casos, el autor incluye el texto de tales anécdotas. La mayoría de ellas, como el mismo autor refiere, han sido recogidas por Radt, 1977, en el apartado N de sus *Testimonia*.

El estudio siguiente trata del erotismo en la obra de Sófocles. Para ello aporta datos importantes sobre trabajos, como el de Cassanello (1993) con colaboración de Guidorizzi, que tienen por objeto la agrupación del léxico erótico de acuerdo con campos semánticos o categoría de vocablos que cubren el espectro del erotismo en los trágicos griegos; continúa con una selección de los *Fragmentos* sofocleos clasificados de acuerdo con la concepción de erótico definido al principio y organizado de acuerdo a cuatro ejes fundamentales: relacionado con los dioses del amor (especialmente Eros y Afrodita), temas o motivos eróticos, diversos aspectos relacionados con la mujer y el vocabulario erótico más destacado. Incluye comentarios y referencias a otros pasajes de obras de diversos autores. A estas referencias tan completas, siguiendo en general las pautas de Cassanello, añade un listado ordenado alfabéticamente del vocabulario erótico, indicando el fragmento en que se encuentra cada término y, cuando es posible, la obra.

El tercer trabajo incluido en el libro sobre el erotismo en Sófocles versa sobre temas que sobresalen en las siete tragedias que quedan del dramaturgo griego: uniones extramaritales o tema de las concubinas (Heracles- Yole,

Ayante-Tecmesa), el tema del adulterio (en *Electra*), el incesto y la sexualidad (en *Edipo Rey*), el triángulo amoroso, bodas trágicas, la mujer soltera y muerte sin boda (*Antígona*), el tema de la esposa enamorada o "buena esposa" (Deyanira), el papel de las mujeres en Sófocles (*Antígona*, *Clitemnestra*, *Crisótemis*, *Deyanira*, *Ismene*, *Electra*, *Tecmesa*, *Yocasta*, *Yole*), la relación de algunas parejas destacadas, los distintos tipos de amores (sexual, filial, paternal), el amor homosexual, etc.

A diferencia de Esquilo, Sófocles aborda el tema en muchas obras. El Dr. Martínez Hernández no está de acuerdo con Rodríguez Adrados y con E.F.M. Benecke acerca de la no presencia del amor-pasión en la obra sofoclea. De todos modos acepta que es evidente que en algunas de las tragedias del dramaturgo ateniense lo erótico aparece apenas. De acuerdo con esa presencia más o menos acentuada del tema, el estudioso ordena las tragedias de menor a mayor: la primera es *Filoteetes* de cuya lectura extrae numerosos pasajes en los que el amor se manifiesta en menor medida, de modo que el vocabulario erótico es escaso. Con el mismo criterio analiza pasajes de *Edipo en Colono*, *Ajax* (con una abundante referencia a enfoques de otros investigadores), *Electra*, *Edipo Rey*, *Antígona* (considerada por el estudioso uno de los textos más eróticos de Sófocles y analizada desde distintos enfoques), *Traquínias* (la más erótica de las tragedias del ateniense, también analizada exhaustivamente). De los tres estudios precedentes el Dr. Martínez Hernández concluye que, a diferencia de lo que opinan Rodríguez Adrados y Benecke, que Sófocles bordea lo erótico o nunca pone en escena el tema del amor, la lectura de los textos y el análisis realizados sobre la base del concepto de 'eros' expuesto al principio demuestran que las afirmaciones de los dos estudiosos mencionados no se sostienen.

El segundo bloque temático, la soledad, es abordado especialmente en el análisis de la figura de Filoteetes. El estudio comienza con la exposición de las diferentes versiones del mito y sus fuentes, para centrarse luego en la única tragedia que queda completa, la de Sófocles, de las compuestas por los tres grandes dramaturgos griegos. De la de Esquilo hace un análisis del comentario de Díón Crisóstomo acerca de la obra. Sobre el *Filoteetes* de Eurípides, de la que se sabe más, menciona los trabajos de importantes estudiosos y de acuerdo con éstos se puede proponer un esquema de reconstrucción de la obra.

De las tres tragedias con el mismo tema, la de Sófocles se considera la más compleja, pero a la vez la más equilibrada y profunda del teatro griego. En ella

el meollo de la acción es una profecía que se cumple al final de la obra y la crítica está de acuerdo en que las tres innovaciones más importantes tienen que ver con Neoptólemo, Heracles (como *deus ex machina*) y la isla de Lemnos como isla desierta. Con Neoptólemo, Ulises y Filotectes Sófocles logra que caracteres opuestos entrelacen sus evoluciones psicológicas. Heracles como *deus ex machina* es un personaje verosímil ya que su aparición consigue persuadir a Filotectés para que vaya a la guerra. Pero la innovación más importante para el helenista que nos ocupa es la de presentar la isla de Lemnos como desierta, cosa que permite componer una tragedia en la que sobresale la figura del protagonista en su apartamiento y soledad absolutos en una isla salvaje como un Robinson griego. Es el drama del hombre solitario que, en medio de los sufrimientos y adversidades, nunca cede a las presiones, aun a costa de su vida. La isla desierta es el símbolo del desamparo del héroe. Su máximo sufrimiento es la falta de relación humana, lo que lo convierte en el prototipo del “dolor absoluto y sin salida” (según Lasso de la Vega). El Dr. Martínez Hernández considera que al presentar la isla de Lemnos como desierta, Sófocles se convierte en el iniciador del tema del robinsonismo.

El Filotectes de Sófocles admite varias lecturas, pero la más importante a los ojos del estudioso es la que propone la tragedia como una apelación a la armonización social, ya que sin principios éticos y ciertas normas de convivencia, las personas tienden a retirarse de una sociedad que les parece deshumanizada. Es el drama de Filotectes, pero también el de varias épocas de crisis a través de la historia y el de la sociedad actual. Sin embargo Sófocles al final de la vida parece prever el triunfo de la verdad sobre la mentira.

La última parte de este trabajo alude a la recepción del mito después de la obra de Sófocles, desde Grecia y Roma hasta la España moderna en que empezó a tener relevancia a partir del siglo XX. La última parte de este bloque está dedicada a la figura de Filotectes como antecedente de Robinson y la isla desierta en Sófocles. Partiendo de la definición de robinsonada como género literario cuyo tema central es el retorno voluntario o forzado del hombre civilizado al estado natural por alejamiento del mundo, por naufragio o abandono, el autor refiere los antecedentes literarios de la temática que se inicia con la novela de Defoe en 1719. La exposición y análisis de los motivos que aparecen en el *Filotectes* sofocleo (la isla desierta, la cueva, la vida solitaria, el salvajismo, el contacto con la naturaleza y la soledad) permiten al autor afirmar que la tragedia en

cuestión es la iniciadora del género que se llamará robinsonada.

En la parte referida a la tradición, el autor de este libro enfoca su atención en Plutarco, escritor que pertenece a una época en que se da especial interés por la tragedia a causa de la mimesis en el proceso de creación literaria en el que la *paideia* es la apelación al pasado. Esto le permite expresar su sabiduría y afirmar la cultura helénica en el tiempo. Uno de los componentes estilísticos esenciales de la prosa de Plutarco es el de las citas. Éstas pueden servir como ornato o bien de utilidad a los efectos del desarrollo argumentativo de una obra. Hay muchos trabajos sobre las citas de Plutarco y en ellos se toma en cuenta la profunda admiración que sentía Plutarco por los trágicos griegos justamente a partir de las numerosas citas extraídas de sus obras. A los efectos del análisis y comentario, el autor distribuye el material en varios apartados temáticos: testimonios sobre la vida y obra de Sófocles, citas de las siete tragedias sofocleas conocidas, citas de las otras tragedias de Sófocles perdidas y citas de tragedias inciertas. El estudio del material permite al autor concluir que los mejores pensamientos de la obra sofoclea están presentes en las citas del escritor de Queronea.

La última parte, como adelanta en la introducción, está dedicada a realzar la obra de José Lasso de la Vega a través de la mención de su libro *Sófocles*, editado por algunos de sus discípulos entre quienes se cuenta el Dr. Martínez Hernández. Hay también una reseña del importante libro de Jacques Jouanna, *Sophocle*, París, Fayard, 2007, 906 pp. a quien el autor considera uno de los mejores helenistas franceses y del mundo. Otra reseña es la de la edición bilingüe que hace Luis Gil Fernández, *Sófocles. Electra*. La obra apareció en 1969, pero en ésta de 2010 hay cuatro estudios preliminares recogidos de publicaciones del autor poco conocidas o difíciles de encontrar.

En resumen, podemos afirmar que el libro del Dr. Martínez Hernández se caracteriza por el rigor y minuciosidad con que selecciona y comenta el material de estudio, pero al mismo tiempo por el orden y claridad de su exposición. Un referente importante a la hora de abordar los estudios sobre el trágico atenien-

se.

Liliana Sardi

Universidad Nacional de Cuyo

el meollo de la acción es una profecía que se cumple al final de la obra y la crítica está de acuerdo en que las tres innovaciones más importantes tienen que ver con Neoptólemo, Heracles (como *deus ex machina*) y la isla de Lemnos como isla desierta. Con Neoptólemo, Ulises y Filotectes Sófocles logra que caracteres opuestos entrelacen sus evoluciones psicológicas. Heracles como *deus ex machina* es un personaje verosímil ya que su aparición consigue persuadir a Filotectes para que vaya a la guerra. Pero la innovación más importante para el helenista que nos ocupa es la de presentar la isla de Lemnos como desierta, cosa que permite componer una tragedia en la que sobresale la figura del protagonista en su apartamiento y soledad absolutos en una isla salvaje como un Robinson griego. Es el drama del hombre solitario que, en medio de los sufrimientos y adversidades, nunca cede a las presiones, aun a costa de su vida. La isla desierta es el símbolo del desamparo del héroe. Su máximo sufrimiento es la falta de relación humana, lo que lo convierte en el prototipo del "dolor absoluto y sin salida" (según Lasso de la Vega). El Dr. Martínez Hernández considera que al presentar la isla de Lemnos como desierta, Sófocles se convierte en el iniciador del tema del robinsonismo.

El Filotectes de Sófocles admite varias lecturas, pero la más importante a los ojos del estudioso es la que propone la tragedia como una apelación a la armonización social, ya que sin principios éticos y ciertas normas de convivencia, las personas tienden a retirarse de una sociedad que les parece deshumanizada. Es el drama de Filotectes, pero también el de varias épocas de crisis a través de la historia y el de la sociedad actual. Sin embargo Sófocles al final de la vida parece prever el triunfo de la verdad sobre la mentira.

La última parte de este trabajo alude a la recepción del mito después de la obra de Sófocles, desde Grecia y Roma hasta la España moderna en que empezó a tener relevancia a partir del siglo XX. La última parte de este bloque está dedicada a la figura de Filotectes como antecedente de Robinson y la isla desierta en Sófocles. Partiendo de la definición de robinsonada como género literario cuyo tema central es el retorno voluntario o forzado del hombre civilizado al estado natural por alejamiento del mundo, por naufragio o abandono, el autor refiere los antecedentes literarios de la temática que se inicia con la novela de Defoe en 1719. La exposición y análisis de los motivos que aparecen en el *Filotectes* sofocleo (la isla desierta, la cueva, la vida solitaria, el salvajismo, el contacto con la naturaleza y la soledad) permiten al autor afirmar que la tragedia en

cuestión es la iniciadora del género que se llamará robinsonada.

En la parte referida a la tradición, el autor de este libro enfoca su atención en Plutarco, escritor que pertenece a una época en que se da especial interés por la tragedia a causa de la mimesis en el proceso de creación literaria en el que la *paideia* es la apelación al pasado. Esto le permite expresar su sabiduría y afirmar la cultura helénica en el tiempo. Uno de los componentes estilísticos esenciales de la prosa de Plutarco es el de las citas. Éstas pueden servir como ornato o bien de utilidad a los efectos del desarrollo argumentativo de una obra. Hay muchos trabajos sobre las citas de Plutarco y en ellos se toma en cuenta la profunda admiración que sentía Plutarco por los trágicos griegos justamente a partir de las numerosas citas extraídas de sus obras. A los efectos del análisis y comentario, el autor distribuye el material en varios apartados temáticos: testimonios sobre la vida y obra de Sófocles, citas de las siete tragedias sofocleas conocidas, citas de las otras tragedias de Sófocles perdidas y citas de tragedias inciertas. El estudio del material permite al autor concluir que los mejores pensamientos de la obra sofoclea están presentes en las citas del escritor de Queronea.

La última parte, como adelanta en la introducción, está dedicada a realzar la obra de José Lasso de la Vega a través de la mención de su libro *Sófocles*, editado por algunos de sus discípulos entre quienes se cuenta el Dr. Martínez Hernández. Hay también una reseña del importante libro de Jacques Jouanna, *Sophocle*, Paris, Fayard, 2007, 906 pp. a quien el autor considera uno de los mejores helenistas franceses y del mundo. Otra reseña es la de la edición bilingüe que hace Luis Gil Fernández, *Sófocles. Electra*. La obra apareció en 1969, pero en ésta de 2010 hay cuatro estudios preliminares recogidos de publicaciones del autor poco conocidas o difíciles de encontrar.

En resumen, podemos afirmar que el libro del Dr. Martínez Hernández se caracteriza por el rigor y minuciosidad con que selecciona y comenta el material de estudio, pero al mismo tiempo por el orden y claridad de su exposición. Un referente importante a la hora de abordar los estudios sobre el trágico atenien- se.

Liliana Sardi
Universidad Nacional de Cuyo

William Hansen. *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*
Traducción castellana de Efrén del Valle. Barcelona, Crítica, 2011, 540 pp.

William Hansen es catedrático de Estudios Clásicos y Folclore de la Universidad de Indiana y participa como Codirector en el Departamento de Estudios mitológicos de la misma Universidad. Ha publicado otras obras con temática clásica como *Anthology of Ancient Greek Popular Literature* (1998) y *Ariadne's Thread: A guide to International Tales found in Classical Literature* (2002).

El libro está organizado en cuatro capítulos. En el primero hace referencia a los géneros básicos de la narrativa tradicional. Para esto, parte del concepto griego de la historia del universo dividida en tres grandes edades: la de los dioses, los héroes y los hombres que determinaría la distinción entre mito, leyenda heroica y la historia. El autor nos aclara que su libro se centrará en los dos primeros. Destaca que tanto los mitos y las leyendas son historias que pertenecían a la tradición, pero que eran transmitidas como una verdad. Esta característica es la que los distingue del cuento popular, puesto que este último posee como elemento principal la ficción. Las historias referidas a la primera edad, la de los dioses, constituyen los mitos primordiales y fundacionales pues explican el origen del universo. La segunda edad, la de los héroes, da origen a la leyenda heroica, que también tiene carácter fundacional, pero restringida a un ámbito local.

Posteriormente, el autor realiza un breve recorrido sobre la historia de la mitología. La mitología -afirma- es resultado de un sincretismo de tradiciones locales prehelénicas, reinterpretaciones griegas del legado indoeuropeo y préstamos de los pueblos del Asia Menor. Esta síntesis inicial dio paso a la creación de una mitología olímpica panhelénica en la Época Arcaica que luego, desde el siglo VI en adelante, comienza a recopilarse de manera sistemática. De este siglo datan también dos actitudes principales frente al acervo mitológico: la racionalista y la alegorista, que representan dos criterios básicos de interpretación extendidos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Ya en los periodos Helenístico e Imperial se realizaron verdaderas recopilaciones mitográficas en prosa que constituyen nuestras fuentes principales. Si bien los romanos adoptaron las tradiciones narrativas griegas, las adaptaron a sus divinidades y las codificaron en un sistema propio. Posteriormente y con el afianzamiento de la cristiandad, la tradición mitológica fue desplazada durante toda la Antigüedad

y la Edad Media. Hansen aclara que, si bien nunca cesaron las recopilaciones -y cita muchas obras que confirman esta aclaración-, no se puede asegurar que haya sobrevivido la totalidad de la mitología clásica.

El resto del capítulo está destinado a la descripción de una 'geografía' mitológica que, según Hansen, no ha diferido sustancialmente desde Homero a Ovidio. Así, menciona cuatro estratos: la tierra, el cielo, el mundo de los muertos (separado por un río que con diferentes nombres se mantiene como una constante) y el Tártaro, como prisión para los seres sobrenaturales. Toda esta descripción corresponde a lo que el autor llama 'modelo físico' del universo, al que agrega un 'modelo biológico' en donde trata los mismos elementos, tales como la tierra y el cielo, pero como seres vivos. Destaca que el mito griego se distingue de la ficción por el gran papel que desempeñan la 'personificación' (entidades personificadas como la tierra, el cielo, los árboles, los ríos, etc.) y la 'reificación', que consiste en tratar algo no físico, abstracto, como si fuera material. Por ejemplo, cuando Zeus erradica la 'vida' de la tierra para castigar a los hombres y deban esforzarse para obtener su sustento. Ahora bien, cuando un elemento físico (tierra) o conceptual (amor) es personificado, el resultante es 'binatural', así la tierra, por ejemplo, es el lugar que pisan los hombres y al mismo tiempo la mujer capaz de generar vida.

El segundo capítulo desarrolla una versión propia, como resultado de una síntesis personal, de las tradiciones griegas y latinas sobre el mundo y sus orígenes hasta la etapa heroica. Parte de los cuatro seres primordiales Caos, Gea, Tártaro y Eros, para luego ir enumerando la descendencia cósmica hasta llegar a la generación de los humanos y detallar las secuencias más conocidas, como el robo del fuego, la división de la carne, el diluvio y el origen de las naciones, entre otras. Finalmente, en la etapa heroica resalta la descendencia de Tántalo, los principales episodios de la guerra de Troya y sus consecuencias.

El tercer capítulo, el más extenso, es un compendio ordenado alfabéticamente de los principales personajes de la mitología: dioses, héroes, abstracciones personificadas y términos específicos. En cada palabra encontramos, además, una bibliografía sugerida, actualizada y muy variada para quien se interese en profundizar sobre algún concepto en particular.

El cuarto capítulo desarrolla un comentario de la bibliografía impresa y no impresa referida al tema. Finalmente, un glosario de términos y un Índice alfabético de personajes míticos, obras y autores agilizan la búsqueda y facilitan

su lectura.

Lejos de ser un diccionario más, el estudioso ha buscado dar al lector una visión profunda y personal de la mitología clásica, pues a los temas tradicionales de dioses y héroes, ha agregado su interpretación de aquellos conceptos y creencias que sustentan el particular modo de concebir el universo en la Antigüedad Grecolatina.

María Cristina Silventi
Universidad Nacional de Cuyo

Colaboradores del presente volumen

Reina Pereira

Ha realizado estudios en Letras (Universidade da Beira Interior), Mestrado em
Literatura Clássica (Universidade de Coimbra). Licenciada em