

REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 42

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

PUBLICACIÓN ANUAL  
Mendoza, Argentina 2015 - ISSN 0325-3465



REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 42

PUBLICACIÓN ANUAL

**Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas**

**Directora**

Prof. Esp. María Guadalupe Barandica

**Secretaria**

Prof. Esp. Susana Aguirre de Zárate

# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

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

## Revista de Estudios Clásicos

### Directora

Esther Rosenbaum de Driban  
(UNCuyo)

### Asistente Editorial

Pablo Federico Arias  
(UNCuyo)

### Consejo Editorial

Paolo Fedeli  
(Università degli Studi di Bari)

Aldo Luisi

(Università degli Studi di Bari)

Lourdes Rojas Álvarez  
(UNAM)

Griselda Alonso  
(UNCuyo)

María Guadalupe Barandica  
(UNCuyo)

María Estela Guevara de Alvarez  
(UNCuyo)

Cristina Salatino de Zubiría  
(UNCuyo)

### Diseño y Diagramación

D.I. Fernanda Calvo  
(UNCuyo)

### Corrector Tipográfico

Candela López  
(UNCuyo)

### Consejo Asesor

Ana María González de Tobia  
(UNLaPlata)

Antonio Alvar Ezquerro  
(Univ. Alcalá de Henares)

Nestor Cordero  
(Univ. de Rennes I)

José Martínez Gázquez  
(Univ. Autónoma de Barcelona)

Juan Antonio López Férez  
(UNED Madrid)

Luis Arturo Guichard Romero  
(Univ. de Salamanca)

Susana Scabuzzo  
(Univ. Nac. del Sur)

Lía Galán  
(UNLaPlata)

Dolores Granados de Arena  
(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar  
(Univ. de Salamanca)

REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 42

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

PUBLICACIÓN ANUAL  
Mendoza, Argentina 2015

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, 2015.  
n° 42: 21cm

Anual  
ISSN 0325 - 3465

B. FFyL (UNCuyo)



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

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.  
Mendoza 2015

# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 42 - 2015

|   | pág. |
|---|------|
| <b>Artículos</b>  |      |
| <b>Griselda Esther Alonso</b> - El tópico del justo medio en los <i>Epigramas</i> de Marco V. Marcial. ....   | 11   |
| <b>Gastón Javier Basile</b> - Argumentación, desplazamientos semánticos e imaginario cultural en Heródoto IX. 26-27. ....   | 33   |
| <b>Mariana Calderón de Puelles</b> - El <i>Poema Heroico</i> de Diego Abad como Retablo barroco. ....   | 69   |
| <b>José P. Maksimczuk</b> - Tebas y el escenario de <i>Menipo o Necromancia</i> de Luciano de Samósata. ....  | 97   |
| <b>Alberto Pardal Padín</b> - Métrica y orden de palabras en griego antiguo: la cuestión del segundo argumento. ....  | 119  |
| <b>Pier Angelo Perotti</b> - Il sacrificio di Ifigenia: osservazioni. ....  | 141  |
| <b>Jordi Redondo</b> - Variantes y estándar dialectal en el ática clásica II. La lengua de la comedia aristofánica, el ático antiguo y el ático nuevo. ....   | 189  |
| <b>Reseñas</b>  |      |
| <b>Luis Miguel Pino Campos y Germán Santana Henríquez (eds.)</b> <i>Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ: διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez.</i> (Susana Aguirre de Zárate) ..... | 209  |
| <b>M. Breijo, V. Díaz Pereyro, E. Diolaiti, V. Palacios, M. L. Pedace, M. Suárez y R. Vazquez (trads.)</b> <i>Publio</i>  |      |

|   | pág. |
|---|------|
| <i>Terencio Afro. Los hermanos. (Silvina Berbel)</i> .....  | 217  |
| <b>José Lissandrello (comp.)</b> <i>Mitologizar el mito. Observaciones sobre mito y lógos en Platón en orden a la educación de la polis.</i><br>(Cristina Silventi) .....               | 223  |
| <b>Alejandro Bekes.</b> <i>Breviario filológico. Términos usuales en Lingüística y Teoría Literaria.</i> (María Isabel E. Zubiría) .....  | 231  |
| <b>Emilia Flores de Tejada (ed.)</b> . <i>La justicia, pasión y reflexión en la Grecia Antigua. Esquilo, Píndaro y Heródoto.</i> (Adriana Poquet) .....                                 | 235  |
| <b>María Estela Guevara de Álvarez (ed.)</b> . <i>Antología gnómica de la literatura griega. Líricos arcaicos (poetas elegíacos y yambógrafos).</i> (Cristina Salatino de Zubiría)..... | 241  |
| <br><b>Noticias</b>   |      |
| <b>XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos</b> (María Guadalupe Barandica) .....   | 247  |
| <br><b>Colaboradores del presente volumen</b>   | 251  |
| <b>Normas para la presentación de trabajos</b>  | 253  |

# ARTÍCULOS



# EL TÓPICO DEL JUSTO MEDIO EN LOS EPIGRAMAS DE MARCO V. MARCIAL

Griselda Esther Alonso  
Universidad Nacional de Cuyo  
griseldaamadei@hotmail.com

## Resumen

Los epigramas de Marcial son considerados la mejor pintura de Roma durante la época de los Flavios. Un primer acercamiento a la obra impresiona al lector por la desmesura de los vicios de la sociedad descripta y por la obscenidad del lenguaje utilizado por el escritor. Sin embargo, en una lectura más profunda, se van descubriendo composiciones de una enorme belleza, además se reconoce una voz que va exponiendo una filosofía de vida en la que se enaltecen la sencillez, la mesura y se condenan los excesos. El objetivo de este artículo es analizar algunos epigramas donde aparece explícitamente la *mediocritas* como un 'ideal de vida', y comentar otros en los que el epigramista critica negativamente la *intemperantia*.

**Palabras clave:** justo medio - Marcial - epigramas - análisis estilístico.

## Abstract

Martial's epigrams are considered the best picture of Rome during the Flavian period. A first approach to his work impresses the reader by the excess and the vices of the described society and by the obscenity of the language used by the writer. However, on a deeper reading, there are discovered compositions of great beauty, and there is also recognized a voice exposing a philosophy of life that extol simplicity and restraint and condemn excesses. The purpose of this paper is to analyze some epigrams where *mediocritas* is explicitly considered as an 'ideal

of life', and to comment on other epigrams in which the epigrammatist negatively criticizes *intemperantia*.

**Keywords:** golden mean - Martial - epigrams - stylistic analysis.

Podría decirse que una de las características sobresalientes de la producción epigramática de Marcial es la contradicción. Pero no puede ignorarse la decadencia moral de la sociedad de su tiempo, que es la materia prima que el autor utiliza para crear sus epigramas cómico-realistas, donde presenta un cuadro vivo de los comportamientos de las diversas clases sociales, revelando sus múltiples absurdos y contrastes. Además existe la dualidad interna del escritor que como ciudadano romano por un lado, respeta y añora los *mores antiquos* (esto lo llevaría a proclamarlos como un ideal de vida), pero por otro lado, no puede abstraerse de la realidad que vive diariamente y de la que forma parte, más allá de que parece provocarle una cierta 'amargura' que se refleja a lo largo de toda su obra.

En cuanto a la *mediocritas* en Marcial, es conocido que la idealización tanto de la vida campestre como de la vida en la ciudad y la aplicación del tópico del justo medio al del amor son temas comentados, de manera general por críticos como M. Citroni (1975) y Howell (1980). Lo que se intenta en este trabajo es demostrar que la filosofía del justo medio no es solo el ideal de vida que el autor elegiría para sí mismo, sino que también es la óptica desde la cual juzga a sus contemporáneos y desde la que intenta, tal vez de manera sutil, modificar a través de su literatura los excesos de la sociedad en la que está inserto.

Para demostrar la hipótesis planteada se traducirá, analizará y comentará el siguiente corpus de epigramas: X, 47; II, 90 (vv.7 a 10); II, 48; II, 53; I, 103; VI, 25; XII, 34 . Se ha elegido como fuente de textos latinos la versión de M. Citroni (2000), pero

esta ha sido cotejada con las versiones de W.C.A. Ker (1947) y H.J. Izaak (1969).

**Epigrama X, 47: elogio de la vida retirada**

*Vitam quae faciant beatiorem,  
iucundissime Martialis, haec sunt:  
res non parta labore, sed relictā;  
non ingratus ager, focus perennis;  
lis numquam, toga rara, mens quieta;  
vires ingenuae, salubre corpus;  
prudens simplicitas, pares amici;  
convictus facilis, sine arte mensa;  
nox non ebria, sed soluta curis;  
non tristis torus, et tamen pudicus;  
somnus qui faciat breves tenebras:  
quod sis esse velis nihilque malis;  
summum nec metuas diem nec optes.*

(Marziale, M.V., 2000: 836)

(Esas cosas que hacen la vida bastante feliz, amabilísimo Marcial, son: un patrimonio no adquirido con esfuerzo, sino heredado; un campo no desagradecido, un fuego perenne; un pleito nunca, una toga espaciada, un espíritu tranquilo; unas fuerzas propias de un hombre libre, un cuerpo saludable; una sencillez prudente, amigos de igual condición; un banquete poco costoso, una mesa sin artificio; una noche no ebria, pero libre de preocupaciones; un lecho no triste, y sin embargo púdico; un sueño que

haga breves las tinieblas: querer ser lo que eres y no  
prefieras otra cosa; ni temer ni desear el último día<sup>1</sup>.)

### Cotejo de ediciones latinas

En este epigrama se justifica el cotejo de las ediciones latinas porque aparece la siguiente diferencia:

#### Verso 1

##### **Versión de Citroni:**

*Vitam quae faciant beatiorem,*<sup>2</sup>

##### **Versión de Izaak:**

*Vitam quae faciant beatiorem,*<sup>3</sup>

##### **Versión de Ker:**

*Vitam quae faciunt beatiorem,*<sup>4</sup>

### Comentario

En este epigrama, el autor expone su idea de la *'vita beator'* utilizando la acumulación como principal recurso. El primer verso es una proposición relativa proleptica y no es casual esta construcción sintáctica, pues la prolepsis expresada en primer lugar el deseo de la felicidad, que se une al resto del poema a través de su antecedente *haec*, que aparece en el segundo verso e introduce varios pensamientos parciales. En primer lugar

---

<sup>1</sup> Las traducciones de todos los epigramas son nuestras.

<sup>2</sup> Marziale (2000: 836).

<sup>3</sup> Martial (1969: 93).

<sup>4</sup> Martial (1947: 188).

(v.3) aparece la palabra *res*, un concepto amplio que se concreta en la enumeración a lo largo de una tirada de nueve versos. La suma de elementos enumerados cae en forma de racimo de sintagmas nominales en los que se coordinan los componentes fundamentales para esa vida feliz. Marcial, va enumerando y enfatizando con recursos métricos (el epigrama está compuesto en endecasílabos falecios), las palabras o construcciones: *ager/focus*, delante y tras la cesura; *mens quieta*, separando el sustantivo de su modificador con la cesura; *vires*, en diéresis, *ingenuae*, delante de la cesura, *salubre*, tras la cesura, *corpus* en diéresis; *prudens* en diéresis, *simplicitas*, junto a la cesura; *somnus* en diéresis, etc. En el sistema de composición de estos nueve versos predomina la yuxtaposición y el paralelismo poético. La idea se describe mediante frases concisas y locuciones abreviadas, con términos de sentido enérgico y rotundo, que imprimen rapidez y fuerza al lenguaje.

El *acumen* (vv.12 y 13) expresa la idea fundamental que sintetiza todo lo manifestado anteriormente. Se estructura a partir del uso de la antonimia. El verso 12 se basa en la antonimia gramatical: '*velis esse quod sis*' frente a '*malis nihil*', con paronomasia entre *velis* y *malis*, más la aliteración de la 's', con lo cual Marcial logra imprimir una gran potencia expresiva al verso. En el último verso, aparecen los antónimos *metuas* y *optes*; la aliteración de nasales (m-n) enfatiza la expresión *summum diem*, provocando que el lector concentre en la misma toda su atención.

Cabe destacar que en todo el epigrama (si se descarta la versión de Ker: *faciunt*) solo aparece un verbo en Modo Indicativo: *sunt*, los demás (*faciant*, *malis*, *velis*, *sis*, *metuas*, *optes*) están en Modo Subjuntivo. Así, manifiesta Marcial que lo único real es su certeza acerca de las cosas que lo harían feliz, todo lo demás es solo un deseo, un sueño inalcanzable para él.

Como se dijo anteriormente, es frecuente en Marcial el tema de la idealización de la vida campestre (cf. I, 49; I, 55; II, 90). Se comentará un fragmento del epigrama II, 90, dado que presenta varios puntos en común con el X, 47.

**Epigrama II, 90 (vv.7 a 10): programa de vida**

[...] *me focus et nigros non indignantia fumos  
tecta iuvant et fons vivus et herba rudis.*

*Sit mihi verna satur, sit non doctissima coniunx,  
sit nox cum somno, sit sine lite dies.*

(Marziale, M.V., 2000: 286)

(A mí me agrada el hogar y los techos que no desdeñan los negros humos y un manantial vivo y el césped agreste. Tenga yo un esclavo bien alimentado, tenga una esposa no muy culta, tenga una noche con sueño, tenga un día sin litigio.)

En este epigrama, Marcial expone a Quintiliano su programa de vida. En los versos 7 y 8 aparece el verbo *iuvant* en Modo Indicativo, es decir, que el autor menciona lo que ‘realmente’ le agrada. Los objetos anhelados, que sintácticamente cumplen la función de sujeto, están coordinados por tres *et*. En este caso, el uso del polisíndeton le confiere a los versos cierta lentitud y sugiere un sentimiento de nostalgia del poeta al evocarlos.

El *acumen* (vv.9-10) está estructurado por cuatro suboraciones, en parataxis asindética que presentan un paralelismo sintáctico absoluto. La repetición anafórica del verbo *sit* enfatiza el deseo desesperado del escritor por escapar de la vida real que sufre a diario hacia esa existencia idílica que anhela.

Es evidente que en los dos epigramas comentados anteriormente, Marcial idealiza la vida retirada, pero incluso en la ciudad podría ser feliz con cosas sencillas, tal como lo expresa en el siguiente epigrama.

### **Epigrama II, 48: la vida sencilla en la ciudad**

*Coponem laniumque balneumque,  
tonsorem tabulamque calculosque  
et paucos, sed ut eligam, libellos:  
unum non nimium rudem sodalem  
et grandem puerum diuque levem  
et caram puero meo puellam:  
haec praesta mihi, Rufe, vel Butuntis,  
et thermas tibi habe Neronianas.*

(Marziale, M.V., 2000: 260-262)

(Un tabernero y un carnicero y un baño, un barbero y un tablero y fichas, y unos pocos libros, pero siempre que yo los elija: un solo compañero no demasiado inculto y un esclavo grande y largamente imberbe y una joven querida para mi esclavo: procúrame esto, Rufo, aun en Butuntos y guarda para ti las termas de Nerón.)

### **Comentario**

En este epigrama, compuesto en endecasílabos falecios, la atención del lector se concentra en el extenso objeto directo, que se extiende a lo largo de los seis primeros versos. Los recursos usados en estos versos son la acumulación, el polisíndeton y la aliteración (repetición de la m, quizás para

exaltar el carácter popular del poema). Con esta genialidad en el manejo de los recursos, Marcial logra que todo lo enumerado se manifieste como un solo concepto, que se podría traducir como ‘necesidades básicas’. Cabe destacar que en este ‘todo’ (resumido en el *haec* del verso 7) hay una gradación que va desde lo que el autor considera más necesario para vivir *coponem laniumque balneumque* [...] hasta lo más prescindible *caram puero meo puellam*.

En el *acumen* (vv.7y8), el recurso destacado es la antonimia: en primer lugar, la oposición de personas *mihi/tibi*, remarcada también por su ubicación métrica, inmediatamente tras la cesura en ambos versos; en segundo lugar, la antonimia léxica *praesta/habe*; finalmente la contraposición en los objetos directos de los verbos: por un lado el pronombre *haec*, que resume (como se dijo) semánticamente lo enumerado anteriormente, opuesto al hiperbólico *thermas Neronianas*.

Si bien, en estos versos el autor manifiesta su conformidad por vivir de manera sencilla, no puede dejar de observarse la cantidad y calidad de cosas que pide: ‘un tabernero’, ‘baños’, ‘peluquero’, etc. Se trata de una vida de placer, que en cierta forma se contrapone con el ‘programa de vida’ expresado en II, 90. Al parecer, si vive en la ciudad de Roma, el yo lírico no puede apartarse de ciertas comodidades que lo alejan de la auténtica *frugalitas*. Aquí aparece la dualidad interna de la que se habla al comienzo de este artículo, por un lado la búsqueda de la *mediocritas* como el estado ideal del hombre, por otro la imposibilidad de abstraerse de los excesos de la sociedad real en la que hay que vivir y que no deja de influir en las costumbres y acciones de los hombres, más allá de que resulte grato o no.

En estos tres epigramas comentados queda claro que el ideal de vida para Marcial radica en una existencia modesta y libre

de preocupaciones, aunque ese justo medio sea casi imposible de alcanzar.

**Epigrama II, 53: la *frugalitas* como sinónimo de libertad**

*Vis fieri liber? Mentiris, Maxime, non vis:*

*sed fieri si vis, hac ratione potes.*

*Liber eris, cenare foris si, Maxime, nolis,*

*Veientana tuam si domat uva sitim,*

*si ridere potes miseri chrysendeta Cinnae,*

*contentus nostra si potes esse toga,*

*si plebeia Venus gemino tibi vincitur asse,*

*si tua non rectus tecta subire potes.*

*Haec tibi si vis est, si mentis tanta potestas,*

*liberior Partho vivere rege potes.*

(Marziale, M.V., 2000: 262 y 264)

(¿Quieres llegar a ser libre? Mientes, Máximo, no quieres: pero si quieres llegar a serlo puedes por este método. Serás libre, Máximo, si no quieres cenar fuera, si una uva de Veyes aplaca tu sed, si puedes reírte de los platos con incrustaciones de oro del miserable Cinna, si puedes estar contento con mi toga, si una Venus plebeya se te une por dos ases, si no puedes entrar derecho en tu casa. Si tienes esta fuerza, si tan gran dominio de espíritu, puedes vivir más libre que el rey Parto.)

**Cotejo de textos latinos**

Se justifica aquí el cotejo porque hay una diferencia en el texto.

### Verso 7

#### **Versión de Citroni.**

*si plebeia Venus gemino tibi vincitur asse,*<sup>5</sup>

#### **Versión de Izaak.**

*si plebeia Venus gemino tibi vincitur asse,*<sup>6</sup>

#### **Versión de Ker.**

*si plebeia Venus gemino tibi iungitur asse,*<sup>7</sup>

En este verso se prefiere el uso del verbo *vincitur*, que proviene de *vincio*, pues su significado sugiere una unión más violenta y efímera que *iungitur* (de *iungo*), que semánticamente indica una relación más comprometida (de hecho entre sus acepciones figura la de ‘unir en matrimonio’, frente a *vincio* que puede significar “obligar a uno con pacto matrimonial”). Por el contexto, en este poema, el yo lírico se refiere a una simple relación sexual con una prostituta.

### **Comentario**

En este epigrama, Marcial presenta el tema mediante una brevísima oración interrogativa: *Vis fieri liber?*. Luego juega, en los dos primeros versos con la repetición anafórica de *vis*, resaltando de manera enfática el significado del verbo. En el verso 2, el autor concentra en el sintagma *hac ratione* las condiciones para llegar a ser libre. A partir del verso 3 va a concretar o a diversificar este concepto amplio (*ratione*), a través

---

<sup>5</sup> Marziale (2000: 264).

<sup>6</sup> Martial (1969: 71).

<sup>7</sup> Martial (1947: 140).

de la enumeración yuxtapuesta de suboraciones de diferente campo semántico, que van completando el concepto. Para esto, el poeta se vale en el plano sintáctico de una extensa oración compleja, que abarca desde el verso 3 hasta el verso 8; en esta oración, a la apódosis: *Liber eris* corresponden seis prótasis que la modifican.

Los versos 9 y 10 (*acumen*) también están estructurados sintácticamente como apódosis/prótasis, solo que aquí, contrariamente al período condicional anterior, aparecen primero las prótasis que poseen una enorme fuerza expresiva y que de alguna manera subordinan, al menos semánticamente, todas las condiciones enumeradas en los versos anteriores, pues para cumplir con ellas hay que ‘poseer una gran fuerza, un gran dominio de espíritu’. El último verso es la apódosis y, al igual que en el verso 3, comienza con el adjetivo *liber* solo que en grado comparativo.

Por la repetición, se reconocen las palabras claves del epigrama que son: *liber, vis, potes, fieri* y el subordinante *si*, del que se vale el autor para introducir nueve campos semánticos diferentes. Si se unen estas palabras repetidas a lo largo del epigrama el resultado es una afirmación optimista: “si quieres puedes llegar a ser libre”.

Aquí aparece el tema de un ideal de vida ‘moderada’, pero el autor le dice a su amigo ‘puedes’, no afirma que el amigo ‘quiera’ ser libre. Esto lleva a preguntarse cuál es o qué piensa el verdadero Marcial.

Al respecto, se comentarán algunos poemas en los cuales no aparece el tema del ‘justo medio’, pero sí la crítica negativa ante ciertos excesos, como la avaricia, la temeridad, e incluso la amistad.

**Epigrama I, 103: la avaricia**

*“Si dederint superi decies mihi milia centum”  
dicebas nondum, Scaevola, iustus eques,  
“qualiter o vivam, quam large quamque beate!”  
Riserunt faciles et tribuere dei.  
Sordidior multo post hoc toga, paenula peior,  
calceus est sarta terque quaterque cute:  
deque decem plures semper servantur olivae,  
explicat et cenas unica mensa duas,  
et Veientani bibitur faex crassa rubelli,  
asse cicer tepidum constat et asse Venus.  
In ius, o fallax atque infitiator, eamus:  
aut vive aut decies, Scaevola, redde deis.*

(Marziale, M.V., 2000: 214-216)

(“Si los dioses me concediesen un millón de sestercios”, decías Escévola cuando no eras legítimo caballero, “¡Oh! ¡Cómo viviría, cuán generosamente y cuán felizmente!” Los dioses sonrieron complacientes y te los dieron. Después de esto, la toga (está) mucho más sucia, la casaca (es) peor, el calzado está con el cuero remendado tres y cuatro veces y de diez aceitunas siempre te guardas la mayor parte y una sola mesa te sirve para dos comidas, y se bebe la hez espesa del clarete de Veyes, el garbanzo tibio te cuesta un as y un as, el amor. ¡Oh! ¡Impostor y falso depositario!, vayamos a la justicia: o vive, Escévola, o devuelve el millón a los dioses.)

## Comentario

Se podría decir que la estructura de este epigrama es bipartita: los diez primeros versos corresponden a la exposición y los dos últimos a la conclusión. Ahora bien, la exposición presentaría a su vez dos partes; una primera parte en la que se manifiesta el deseo de Escévola y la decisión de los dioses (vv.1 a 4). Los tres primeros versos expresan, a través de una única oración la situación inicial del personaje. Esta oración presenta cierta complejidad sintáctica, pues el objeto directo de *dicebas* es una icónica que conserva la entonación y la estructura de una proposición condicional, con su prótasis (v.1) y su apódosis (v.3), esta pausa que provoca el autor separando los miembros de la unidad sintáctica, enfatiza la expresión de deseo y genera cierta expectativa en el lector. El verso 4 presenta una estructura sintáctica muy sencilla, pero aquí es importante observar el orden de las palabras: aparece resaltado el verbo *riserunt* (principio de verso) y el sujeto *dei* (final de verso). La ubicación de estos dos términos sugiere que los dioses sabían de antemano cuál iba a ser la reacción real del personaje si le concedían el deseo.

En la segunda parte de la exposición (vv.5 a 10), el autor presenta ante los ojos del lector la miseria en la que vive el avaro, como si se tratara de una pintura describe su apariencia paupérrima, y luego, como en una sucesión de imágenes cinematográficas, narra su miserable existencia. Es posible que esa vivacidad, esa dinámica de las imágenes las logre Marcial por la acumulación. Los seis versos constituyen sintácticamente una oración compleja por coordinación, las suboraciones coordinadas son siete, en algunas la coordinación es por yuxtaposición y los verbos están elididos, este modo de construir el discurso imprime velocidad al mismo, además el uso justo y preciso de las palabras provoca la sensación de imágenes disparadas sucesiva y rápidamente

que van conformando el todo. El vocabulario usado enfatiza la vida sórdida de Escévola: *sordidior toga; paenula peior; calceus [...] sarta cute; faex crassa; cicer* (comida de la muchedumbre); *asse* (moneda de poco valor).

En la conclusión (vv.11 y 12), el autor retoma el uso de los vocativos: *Scaevola, fallax atque infitiator*, expresión a través de la cual manifiesta el desprecio por la avaricia y culmina con la orden *vive aut redde*. Este *acumen*, en cierto grado jocoso, no tiene mayor peso. Lo que realmente impacta en esta poesía es la descripción del avaro y la narración de su vida miserable. Esto es lo que Marcial exalta y critica duramente. Después de la lectura lo que persiste en la mente del lector es la imagen sórdida del avaro, que es una mera manifestación externa del hombre degradado, sometido y esclavizado por una pasión.

### **Epigrama VI, 25: la temeridad**

*Marcelline, boni suboles sincera parentis,  
horrida Parrhasio quem tegit ursa iugo,  
ille vetus pro te patriusque quid optet amicus  
accipe et haec memori pectore vota tene:  
cauta sit ut virtus nec te temerarius ardor  
in medios enses saevaque tela ferat.  
Bella velint Martemque ferum rationis egentes,  
tu potes et patris miles et esse ducis.*

(Marziales, M.V., 2000: 510)

(Marcelino, auténtica progenie de un padre bueno, a quien cubre con su yugo parrasio la terrible Osa, escucha lo que desea para ti un viejo y amigo de tu padre y guarda

estos deseos en tu pecho no olvidadizo: que tu valor sea prudente y que un ardor temerario no te lleve en medio de las espadas y los crueles dardos. Que quieran guerras y al fiero Marte los faltos de razón. Tú puedes ser soldado de tu padre y de tu emperador.)

### Comentario

En este poema, escrito en dísticos elegíacos, el autor se dirige a Marcelino. En el verso 2, Marcial ubica espacialmente al joven, que ha ingresado al ejército y se encuentra en Arcadia; para esto utiliza la metáfora *horrida Parrhasio* [...] *tegit ursa iugo*, la terrible osa es Calisto, hija de Licaón, rey de Arcadia, que fue transformada en osa. En el tercer verso se presenta el persuasivo emisor del mensaje como *ille vetus patriusque amicus*, que va a aconsejar al joven desde la experiencia y el afecto. El cuarto verso, que comienza y termina con dos verbos en modo imperativo *accipe* y *tene* confiere una gran fuerza al discurso que introduce en los versos 5 y 6, construido en modo subjuntivo (*sit, ferat*), que en este caso expresa el deseo y la orden simultáneamente. La idea surge claramente a través de la antítesis *cauta* [...] *virtus* (enfaticado el adjetivo *cauta*, a principio de verso y *virtus*, junto a la cesura) opuesta a *temerarius ardor*. La palabra *ardor* (de *ardeo*), se relaciona con las pasiones que alejan al hombre del término medio, además aquí está potenciada por el adjetivo *temerarius*, convirtiendo en un vicio por exceso el valor virtuoso. Es claro que Marcial desprecia la temeridad. Esta convicción la refuerza en el verso 7: *Bella velint Martemque ferum rationis egentis*<sup>8</sup>, el sintagma subrayado es el sujeto de la oración, además de estar

---

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro.

ubicado al final del verso. Sin embargo, no le sugiere la cobardía sino la prudencia, especialmente por amor al padre, pues el autor parece considerarlo lo más importante al colocar a uno y otro lado de la cesura del pentámetro las palabras *patris/miles*.

**Epigrama XII, 34: medida en la amistad**

*Triginta mihi quattuorque menses  
tecum, si memini, fuere, Iuli;  
quarum dulcia mixta sunt amaris  
sed iucunda tamen fuere plura;  
et si calculus omnis huc et illuc  
diversus bicolorque digeratur,  
vincet candida turba nigriorem.  
Si vitare velis acerba quaedam  
et tristis animi cavere morsus,  
nulli te facias nimis sodalem:  
gaudebis minus et minus dolebis.*  
(Marziale, M. V., 2000: 992)

(Treinta y cuatro meses han transcurrido para mí, si recuerdo, contigo, Julio; las cosas dulces de ellos se mezclaron con las amargas, pero sin embargo, las agradables fueron más; y si se separan a uno y otro lado todas las piedrecillas que presentan un color diferente, la turba blanca vencerá a la más negra. Si quieres evitar algunas circunstancias dolorosas y prevenir el triste mordisco del alma, no te hagas demasiado amigo de nadie: te alegrarás menos y sentirás menos dolor.)

## Comentario

Este epigrama, escrito en endecasílabos falecios, presenta una estructura bipartita. Los nueve primeros versos son una narración; los versos 10 y 11 (*acumen*) expresan la conclusión.

Puede decirse que por la sintaxis, el poema se divide en tres periodos, pues está estructurado en base a tres oraciones complejas de modificador condicional más núcleo subordinacional. En la primera oración, el poeta se dirige a su amigo Julio y se traslada en el tiempo (*si memini*, “si recuerdo” o “si hago memoria”) revisando los treinta y cuatro años de amistad que han mantenido. El resultado de esta revisión es que han compartido más momentos felices que momentos amargos. La segunda oración amplifica este pensamiento y lo reafirma: *si calculos omnis [...] digeratur/vincet candida turba nigriorem*. En la tercera oración (vv. 8 a 11), la idea expresada asume el valor de una sentencia o al menos de un consejo dirigido a todos los lectores, por el uso, en la prótasis, de los infinitivos *vitare* y *cavere*, que otorgan atemporalidad y generalizan el discurso. Aquí, la prótasis crea la tensión en el lector y la apódosis la resuelve.

En cuanto a los recursos estilísticos, el uso de los antónimos *dulcia/amaris* (v.3); *candida/nigriorem* (v.7) genera un efecto de claro-oscuro sobre el concepto de la amistad. Este efecto está intensificado por el uso de los vocablos: *mixta*, *diversus*, *bicolor*. Así, Marcial va anticipando el tema del epigrama que expone en los vv. 10 y 11. En estos versos, aparece la antinomia entre los adverbios *nimis* y *minus*, y el oxímoron entre *gaudebis/dolebis*, unidos por el paralelismo sintáctico en el último verso. Esta unión de términos contrarios – lograda por la repetición, la antítesis y el paralelismo – enfatiza la idea principal del epigrama: la amistad excesiva daña la tranquilidad de la vida.

## Conclusión

De la lectura del corpus seleccionado se desprende que para el yo autorial la vida ideal podría radicar en el justo medio. Si bien este corpus es una ínfima parte de su obra, quien la lea íntegramente comprobará que esta filosofía de vida se mantiene y se extiende a muchos aspectos no abordados aquí. Las críticas negativas ante la avaricia, la lujuria, la temeridad, el amor desenfrenado, son una constante ante cualquier exceso en los epigramas del autor. Esta condena frente a la *intemperantia* muchas veces adquiere como forma de expresión la burla, el chiste soez, pero no por eso pierde su fuerza. Es más, parecería que mientras más aberrante es el vicio, más grosero es el ataque del escritor, tal vez para transmitir en sus escritos el desprecio que le provoca, tal vez para ridiculizarlo extremadamente y convertirlo así en objeto de burla generalizada, para que sus lectores procuren evitarlo.

En otros de los epigramas comentados se ha advertido la valoración de la modestia, la frugalidad, la mesura, como virtudes para obtener lo que tanto anhelaba Marcial, la libertad y la ataraxia o imperturbabilidad del ánimo, tan buscada por los seguidores de Epicuro.

El yo autorial parece contentarse con poco, ama las cosas sencillas, heredadas de sus mayores. Ambiciona un campo fértil, un cuerpo saludable, un espíritu tranquilo. No le agrada vivir en la estrepitosa ciudad, pero incluso allí, podría ser feliz con cosas modestas. Hay que: “querer ser lo que eres y no preferir nada; ni temer ni desear el último día”, aconseja a sus lectores en el epigrama X, 47. Este justo medio que proclama Marcial es un ideal que posiblemente intentó lograr, pero que nunca alcanzó. Se sabe que sucumbió a la tentación del poder y del dinero, pues fue protegido por Tito y, luego, por Domiciano;

tampoco llegó a sentirse libre ni feliz, tal vez porque nunca pudo vencer la debilidad de su espíritu, lo cual no significa que no haya querido huir de los extremos.

Como buen romano de su época no era un idealista que buscara la virtud para alcanzar la excelencia del alma, de hecho no se adhirió a ninguna de las doctrinas filosóficas de su tiempo, él proclamaba la medianía para lograr una vida mejor.

Se podría suponer que Marcial (o 'el yo autorial' por él creado) no pudo aceptar ni adaptarse completamente a la realidad de su tiempo. De aquí surgiría el permanente descontento, el resentimiento, la tristeza, que se percibe en gran número de sus composiciones.

En conclusión, en los epigramas comentados se advierte que el justo medio es una constante en el pensamiento del escritor; que en todos ellos, de una u otra forma, se transmite una enseñanza moral; que en parte, la filosofía de vida que se propone es una herencia de grandes escritores romanos (por ej. la *aurea mediocritas* de Horacio), y en parte es el resultado del estado anímico del autor, que no consiguió aplicar a su vida el ideal que proponía como solución para obtener una existencia feliz. Cabe pensar cuántas veces se habrá dicho a sí mismo, lo que le dijera a Máximo en el epigrama II, 53: *Vis fieri liber? [...]* *Haec tibi si vis est, si mentis tanta potestas, / liberior Partho vivere rege potes.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, M. (1994). *Historia de la literatura romana*. T. II, Barcelona: Herder.
- Alföldi, G. (1996). *Historia social de Roma*. Versión española de Víctor

- Alonso Troncoso de la edición alemana de 1984. Madrid: Alianza.
- Bayet, J. (1972). *Literatura latina*. Buenos Aires: Ariel.
- Carratello, U. (1972). Settant' anni di studi italiani su Valerio Marziale. En: *Emerita*. XL, M: 1. Madrid, pp.177-201.
- Castagnoli, F. (1950). Roma nei versi di Marziale. En: *Athenaeum, Studi periodici di letteratura e storia dell' Antiquità*. Nuova serie, vol. XXVIII, fasc. I-II: Union de Pavia.
- Citroni, M. (1975). *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber Primus*. Firenze: Biblioteca di studi superiori. pp.184-185 y 191-192.
- de Castro, M. - de Sousa, M. (2004). Política e história nos epigramas de Marcial. En: *Humanitas*. 56. Universidad de Coimbra, pp. 13-31.
- Fedeli, P. (2004). Marziale Catulliano. En: *Humanitas*. 56. Universidad de Coimbra. pp.161-189.
- Galán Sánchez, P. (2000). El uso de la antinomia en el libro I de los epigramas de Marcial. En: *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica*. LXVIII 2, pp. 307-327.
- Gudeman, A. (1930). *Historia de la literatura latina*. Barcelona: Editorial Labor.
- Howell, P. (1980). *A Commentary on Book One of Epigrams of Martial*. London: The Athlone Press, pp. 55 y 241-242.
- Lana, I. ed. Maltese, E. (1998). *Storia della civiltà letteraria greca e latina*. T.II. Torino: UTEH.
- Martial. (1947). *Epigrams*. T. I y II. With an english translation by W.C.A. KER. London-Cambridge Mass: Harvard University Press.
- .(1969). *Épigrammes*. T. I y II. Texte établi et traduit par H.J. IZAAC. Paris: Société d' édition Les Belles Lettres.
- .(2000). *Epigrammi*. T. I y II. Saggio introduttivo e introduzione di MARIO CITRONI; traduzione di MARIO SCÀNDOLA; note di ELENA MERLI. Milano: RCS Libri S.p.A.
- Mendell, C.W. (1922). Martial and the Satiric Epigram. En: *Classical Philology* 17, No. 1: The University of Chicago Press, pp. 1-20.
- Paratore, E. (1948-1949). *La letteratura política dell'età imperiale*. Roma: Edizioni dell' Ateneo.

- Picón García, V. (1988). Originalidad, funciones y virtualidades poéticas en los recursos manieristas de Marcial (XI, 8). En: *Cuadernos de Filología Clásica*. vol. XXI. Madrid: Editorial Complutense, pp. 203-233.
- Robert Jean Noël (2004). Virtus Romana et Taedium Vitae. En: *Humanitas* 56. Universidad de Coimbra, pp. 69-86.
- Rostovtzeff, M. (1993). *Roma. Desde los orígenes a la última crisis*. Trad. Tula Nuñez de la Torre de la edición inglesa de 1960. 7ªed. Buenos Aires: Eudeba.
- Terzaghi, N. (1949). *Storia della Letteratura latina*. T. II. Da Tiberio a Troiano. 2da. ed., Torino: G.B. Paravia E.C.



# ARGUMENTACIÓN, DESPLAZAMIENTOS SEMÁNTICOS E IMAGINARIO CULTURAL EN HERÓDOTO IX. 26-27

**Gastón Javier Basile**

Universidad de Buenos Aires

gastonjbasile@yahoo.com

## **Resumen**

A partir de estrategias de análisis del discurso, el trabajo analiza la disputa erística que, según Heródoto, acaeció entre tegeatas y atenienses en las vísperas de la batalla de Platea (Hdt. IX. 26-7). Entendemos que la presunta simetría y regularidad en los dichos y contenidos de ambos discursos es en rigor engañosa en tanto que enmascara la contraposición de dos imaginarios culturales, representados por tegeatas y atenienses respectivamente. Dicho antagonismo se evidencia en un sutil proceso de desplazamientos semánticos por medio de los cuales Heródoto caracteriza de manera singular una y otra comunidad y el basamento ideológico-político sobre el que se sustentan.

**Palabras clave:** Heródoto IX 26 - tegeatas - atenienses - argumentación - imaginarios culturales

## **Abstract**

The paper employs discourse analysis strategies to examine an eristic dispute which Herodotus claims to have taken place between the Athenians and Tegeans prior to the battle of Platea (Hdt. IX. 26-7). We hold that the apparent symmetry and regularity of the speeches as dramatized by Herodotus conceals in reality two conflicting cultural imaginaries, as embodied by the Tegeans and Athenians respectively. Such antagonism is constructed by means of subtle semantic shifts, a process which

enables Herodotus to characterize both social groups and their political and ideological underpinnings.

**Keywords:** Herodotus IX 36-7 - Tegeans - Athenians - argumentation - cultural imaginaries

## **I - Introducción: la *oratio recta* en Heródoto. El *agón* entre tegeatas y atenienses**

La técnica de ‘dramatización’<sup>1</sup> en la *narratio* histórica es un rasgo formal introducido por Heródoto en los albores del género y que gozó de gran aceptación entre sus sucesores clásicos. Los antecedentes de dicho rasgo estilístico pueden rastreadse en la narración épica (con la salvedad de que el  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  es el ámbito discursivo del que Heródoto intenta desvincularse)<sup>2</sup>, la tragedia ática (a pesar de que los elementos de caracterización a través de los discursos individuales se encuentran al servicio

---

<sup>1</sup> Término este con que Waters (1966: 157), designa la escritura de diálogos o conversaciones entre personajes históricos o cuasi-históricos desarrollada con un propósito genuinamente histórico. Waters argumenta en contra de quienes concibieron la técnica herodotea como un mero adorno literario y destaca la funcionalidad de dicho recurso derivado de la épica en la transmisión de información –especialmente vinculada a la causación narrativa– de manera empática al público de las *Historias*. Sobre los discursos herodoteos en general, véanse Waters (1966); Hohti (1976); Lang (1984); Lateiner (1989: 19-21); Flower-Marincola (2002: 7-8).

<sup>2</sup> Cf. Hauvette (1894); Schmid (1934); Evans (1968); Momigliano (1966), (1957), (1992). Sobre el uso del discurso directo y la cualidad mimética de las *Historias* y la épica homérica, cf. Boedecker (2002). En una reciente y ambiciosa obra de análisis y cotejo de los discursos directos de Heródoto y Tucídides, Scardino, (2007: 46-59), indica la deuda de ambos historiadores respecto de Homero en la funcionalidad de los discursos directos: dramatización de los eventos, caracterización del orador según el tipo y el comentario e interpretación de los acontecimientos a nivel de la fábula.

de la *narratio* histórica y no interesan *per se*), así como en el auge de la oratoria sofística<sup>3</sup>. Esta técnica compositiva en el discurso historiográfico será luego adoptada y perfeccionada por su sucesor Tucídides, célebre por sus antilogías.

En general, el conjunto de la crítica ha desestimado el valor histórico-documental de los numerosos pasajes en *oratio recta* que vertebran el relato historiográfico aduciendo, fundamentalmente, la problemática de la fiabilidad de las fuentes herodoteas, la mayor parte de las cuales procedía *ex auditu*<sup>4</sup>. Más aun, a menudo la crítica ha relegado a un segundo plano el análisis de los discursos insertos en las *Historias*<sup>5</sup>. Sin embargo, las numerosas *θήσεις* y discursos enfrentados se erigen como ámbitos discursivos privilegiados para la ficcionalización de la voz del otro por parte del enunciador-autor; retórica de la alteridad (Hartog, 1980) que –desde una perspectiva histórico-

---

<sup>3</sup> Cf. Waters (1966: 157-7); Hohti (1976); Lang (1984). La vinculación entre la obra herodotea y la sofística ha recibido recientemente un tratamiento renovado por Thomas (2000). La autora entiende, particularmente, la conexión de Heródoto con la sofística en términos de horizonte de época o de ambiente intelectual, del mismo modo en que es posible establecer una afinidad teórica con determinados textos médicos de inspiración hipocrática. En relación con la incidencia de algunos de los presupuestos epistemológicos de las tesis sofísticas en la génesis de la *historiē* herodotea, véase Basile (2012).

<sup>4</sup> Cf. Schepens (1975: 259); Fehling (1989); Momigliano (1978).

<sup>5</sup> Cf. Thomas (2000: 271), quien llama la atención sobre la importancia de los discursos directos –usualmente poco estudiados– en la obra como testimonios del contexto intelectual en que se gestó la *historiē*, especialmente, en una coyuntura en que florecía el estudio y práctica erística y el lenguaje de la demostración y la prueba. La autora reinserta a Heródoto en un ambiente intelectual de fines del siglo V dominado por la argumentación y la *epideíxis*. Para un tratamiento reciente y exhaustivo sobre los discursos directos tanto en Heródoto como Tucídides, cf. Scardino (2007).

cultural– implica la constitución, consolidación o puesta en juego de representaciones simbólicas, imaginarios culturales e identidades políticas al exterior e interior del mundo griego. Por otra parte, desde una perspectiva estilístico-literaria, la elaboración retórica de dichos discursos directos contrasta con la presunta austeridad y despojamiento de la prosa herodotea –rasgo este que la crítica ha vislumbrado tradicionalmente como un rasgo arcaizante en el autor–. Es en la composición de diálogos, parlamentos y antilogías donde, según veremos, resultará evidente la historicidad de la voz autoral que, a partir del empleo de recursos propios de la épica, tragedia y la retórica sofisticada así como conceptos, ideologemas<sup>6</sup> y vocabulario propio del siglo V a.C., emergerá vinculado a o influido por una vanguardia intelectual de la que tradicionalmente lo ha marginado la crítica<sup>7</sup>.

En el último libro de la obra (IX 26-27), poco antes de la batalla decisiva de los griegos en Platea y la derrota de los persas comandados por Mardonio (IX 65), Heródoto nos ofrece una magistral ‘dramatización’ de un *agón* entre atenienses y tegeatas

---

<sup>6</sup> Concepto acuñado por J. Kristeva (1969) e inspirado en los estudios del crítico marxista P. Medvedev. Kristeva (1969: 112-3) define al *ideologema* como una función intertextual que se “materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico”. E. Cros –iniciador de los estudios sociocríticos– (1997, 2003), define el *ideologema* como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa de discurso, que se infiltra y circula en los diferentes discursos sociales o prácticas discursivas. A su vez, distingue entre *ideologema* –fenómeno eminentemente extra-textual- e *ideosema* –un factor específicamente textual.

<sup>7</sup> Cf. Thomas (2000). En relación con la importancia de los discursos directos en la cimentación de la voz autoral en el relato y la orientación de la interpretación del texto, cf. Scardino (2007: 752).

estructurado de modo muy semejante a lo que más tarde serían las antilogías tucidideas. Ambos ejércitos se disputan aquí, mediante un denodado esfuerzo autoencomiástico, el comando del ala izquierda del ejército (pues a los espartanos, que capitaneaban la expedición, les correspondía el honor de poseer el ala derecha de la formación)<sup>8</sup>. La *digressio* en cuestión tiene rasgos peculiares que conviene destacar. En primer lugar, posee una perfecta estructura especular, con un deliberado equilibrio de argumentos, fraseología y vocabulario –anverso y reverso de dos discursos epidícticos enfrentados–. La armonía de la composición parece destacar la uniformidad y paridad en el tratamiento del tema cuando, en realidad, subyacen notables diferencias que emergen, según veremos, a fuerza de desplazamientos semánticos en el plano de la enunciación. En segundo lugar, el *agón* carece de relevancia argumental en el desarrollo de la narración<sup>9</sup>. Despojado de verdadera injerencia en el desarrollo narrativo, el episodio en cuestión adquiere un sesgo más bien ornamental o ilustrativo y revestirá, según veremos, una doble funcionalidad: (a) *axiológico-valorativa* –es decir, como vehículo (intencional o no) de nociones político-

---

<sup>8</sup> How y Wells (1967) comentan acerca de las razones tácticas que determinan el emplazamiento de los atenienses a la izquierda –el ala más expuesta a la caballería (IX, 49) –: los atenienses, en efecto, constituían el mayor cuerpo de hoplitas (8000) provisto, a su vez, de los mejores arqueros.

<sup>9</sup> Woodhouse (1998: 41) discute seriamente la veracidad de la anécdota, inclinándose a pensar que se trata de una invención ateniense; How-Wells (1967), por su parte, sostiene que, en caso de tratarse de un incidente histórico, debió haber tenido lugar anteriormente (cuando los griegos tomaron posesión en el Monte Citerón) y que los atenienses ya debían ocupar el ala izquierda cuando socorrieron a los megarenses (IX. 21). Schrader (2000) indica *ad locum* que, de admitirse su historicidad, la anécdota debe datarse en Eleusis, momento en que peloponesios y atenienses unieron sus fuerzas.

ideológicas por parte de Heródoto encubiertas bajo el ropaje de lo anecdótico– y que articulan el espacio textual de la *narratio* herodotea con debates y antagonismos que se suscitaban en el contexto de composición de las *Historias* y (b) *metadiscursiva* –esto es, como un locus textual que permite especular acerca de los alcances del discurso historiográfico herodoteo en tanto discurso *sui generis* respecto de una ortodoxia de prácticas discursivas en el siglo V A.C.<sup>10</sup>.

A diferencia de la gran mayoría de pasajes en *oratio recta* en las *Historias*, en la antología en cuestión los interlocutores permanecen curiosamente indiferenciados: la voz enunciativa

---

<sup>10</sup> El pasaje en cuestión ha recibido cierta atención, especialmente, en la última década: Flower-Marincola (2002: 147-158); Scardino (2007: 300-4); Grethlein (2010: 173-81); Boedeker (2012: 18-22). Recientemente, se ha citado y comentado el presente debate en un volumen dedicado al concepto de ‘traspasado’ (*plupast*) –es decir, un pasado anterior al pasado histórico de la *narratio* que es evocado o bien por los propios personajes de la trama o bien por la primera persona del historiador– (Grethlein, J.-Krebs Ch., 2012: 1-16.) El modo en que el pasado remoto es evocado por los interlocutores para justificar su prerrogativa a comandar el ala izquierda constituye un *locus* textual significativo en la exploración del concepto de *plupast* en la narración histórica (cf. Boedeker, 2012: 18-22; Baragwanath, 2012: 41-2). Los estudios más recientes analizan el debate a la luz de la noción de *multivocalidad* –es decir, un locus textual que ofrece versiones alternativas de un mismo pasado– y del empleo del pasado remoto, especialmente codificado como un relato ejemplar (*exemplarisches Erzählen*) como estrategia de legitimación de una identidad colectiva. El tratamiento del pasaje que proponemos aquí introduce, según veremos, una diferenciación en los mecanismos de conceptualización y codificación de dicho pasado por parte de las comunidades en disputa. En otras palabras, tegeatas y atenienses –a pesar de las semejanzas en los términos empleados y los modos de argumentación– construyen sus discursos –y se posicionan en relación con el pasado y el *hic et nunc* de la enunciación– de un modo sustancialmente diferente.

en ambos casos no aparece individualizada por Heródoto más que como la *'dóxa* unísona de la comunidad política'<sup>11</sup>. En nuestro caso en particular, la evocación de la voz anónima de la polis resulta reveladora pues indica una intencionalidad por parte del historiador de contraponer dos sistemas de valores comunitarios diferentes.

La disputa (IX 26, 27) carece, como hemos señalado, de motivación argumental en el desarrollo de los acontecimientos –pues en el caso de haber tenido verdadero sustento histórico, debió haber sido narrada con anterioridad–. Más bien, parece ser una nueva digresión del autor destinada a exaltar la participación de los atenienses en las guerras contra los persas, *excursus* que, a esta altura del relato, pone de relieve el rol desempeñado por el ejército ateniense en la etapa preliminar al triunfo final en Platea (IX, 21 ff.). En efecto, la destreza oratoria de los atenienses en el *agón* que nos ocupa se erige como la culminación de una secuencia narrativa de notorias resonancias épicas en la que sobresale el accionar de la legión ateniense<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Señala Waters (1985) que la caracterización de personajes individuales – con algunas excepciones– no es el propósito fundamental de los parlamentos insertos en las *Historias*, y agrega que la mayor parte de ellos: “Are mere ventriloquists’ dummies, dolls brought out to put forward a particular view or recommend for or against a certain course of action. What is more, we also have speeches in the mouths of anonymous persons, or of groups- the latter an example followed by Thukydides, notoriously in the “Melian Dialogue”. Boedeker (2012: 18) señala que los tegeatas y atenienses son “voceros anónimos” de sus respectivas ciudades.

<sup>12</sup> Señala Waters (1985): “The claim is probably correct that a greater number of epic borrowings or parallels are to be found in the last three books than elsewhere. The fact has been used to support the thesis that these books were the first part composed. But it is in these later books that the events, at least those in which the Greeks are directly involved, move on to a truly Homeric Stage”.

(el acuciante pedido de auxilio de los megarenses, las proezas de la caballería ateniense, y, fundamentalmente, la muerte de Masistio y el duelo heroico del magnífico cuerpo enemigo). Heródoto introduce el debate como “un gran altercado de palabras” (λόγων πολλὸς ὄθισμός) donde la expresión ὄθισμός λόγων (literalmente, “tumulto de palabras”), como metáfora fosilizada, no hace justicia –en su sentido más literal– a la perfecta simetría y organización de la antilogía presentada a continuación. En efecto, ambos discursos enfrentados parecen detentar una perfecta regularidad y simetría en todos los planos de la enunciación (léxico, argumental, estructural, etc.) –lectura que podría sostenerse, por ejemplo, a partir de la fosilización conceptual que implica la traducción del original griego a otra lengua–. Sin embargo, una lectura profunda del texto griego con la riqueza y diversidad de matices semánticos revela que, tras una aparente similitud en el plano temático y formal –a saber, organización general del discurso, modo de introducción e ilustración de los argumentos, etc.–, subyace un verdadero *agón* de dos imaginarios político-culturales cuya validez y vigencia entran en pugna en la confrontación de ambos discursos, acaso como reflejo de un debate instalado ya hondamente en el plano extra-discursivo.

Más específicamente, intentaremos demostrar que la representación herodotea del discurso erístico entre tegeatas y atenienses revela –bajo la engañosa simétrica *dispositio* de los *lógoi* enfrentados– una confrontación profunda entre dos imaginarios culturales. Heródoto confronta pues en la caracterización discursiva de uno y otro grupo social – particularmente en la acepción semántica de ciertos sustantivos tradicionales de la lengua común que son empleados por ambos interlocutores– por un lado, los valores de la Grecia arcaica, tradicional, cerrada y, entendemos, de sesgo netamente

aristocrático, representados por los tegeatas y, por otro, los ‘aires nuevos’ de la Grecia contemporánea, histórica, abierta y, debemos suponer, democrática, cristalizados en la figuración discursiva de los atenienses.

El debate que nos ocupa, sin embargo, está muy lejos de discutir nociones de índole política al estilo de las antilogías tucidideas; se trata, más bien, de una ‘competencia’ –en el sentido más antiguo del término ἀγών– por una cierta τιμή guerrera. No obstante, le permite a Heródoto –mediante la caracterización lingüística ficcional de tegeatas y atenienses– contrastar dos imaginarios político-axiológicos del mundo griego. Veremos que dichos imaginarios son, desde una perspectiva histórica, las dos representaciones del mundo griego que se perfilan y definen claramente –por un efecto de contraste con los *nómoi* bárbaros– en el trascurso de las Guerras Médicas –que constituyen el ‘objeto de estudio’ de las *Historias* de Heródoto– y, finalmente, se radicalizan y hacen eclosión durante la Guerra del Peloponeso –que fue el momento de composición de la obra herodotea, aunque preocupación de su sucesor historiográfico: Tucídides.

## II- Análisis discursivo de Her. IX 26-7

La argumentación tegeata y contrargumentación ateniense está construida a partir de dos discursos autoencomiásticos de matices agonísticos pronunciados con la intención de obtener una determinada prerrogativa militar de parte de los espartanos, a modo de una exaltación de la gloria comunitaria. En tanto enunciadores de un discurso epidíctico<sup>13</sup>, ambos

---

<sup>13</sup> Cf. Perelman-Olbrechts-Tyteca (1994).

oradores –anónimos en este caso– exaltan valores tradicionales establecidos procurando agradar y obtener la adhesión del auditorio. Para ello, se sirven fundamentalmente de términos tradicionales de la lengua griega que, en el desarrollo de una y otra exposición tendiente a ilustrar la gloria local, se organizan fundamentalmente como pares conceptuales opuestos: los términos binarios λόγος / ἔργον – καινός/ παλαιός – μόνος/ κοινός, entre otros, vertebran la exposición de tegeatas y atenienses, subrayando en el plano léxico la aparente simetría y equilibrio retórico de ambos discursos enfrentados. Ahora bien, la valencia de dichos términos no es estable u homogénea en uno y otro discurso, sino que los términos –individualmente o de a pares– se cargan de matices semánticos, connotaciones diferenciales, valoraciones axiológicas o ‘desplazamientos metafóricos’ que –reforzados a su vez por otros términos u expresiones *ad hoc* empleados por ambos oradores– responden, como veremos, a dos imaginarios culturales que Heródoto explícitamente busca contraponer.

## II. 1 El discurso de los tegeatas

A) El discurso de los tegeatas –despojado de *captatio benevolentiae*– introduce sin preámbulos retóricos la estrategia argumentativa que condensará el punto nodal del debate; se tratará, en síntesis, de la fundamentación de un privilegio actual a partir de una prerrogativa obtenida en el pasado y transmitida *more majorum* al presente de la enunciación<sup>14</sup>. La

---

<sup>14</sup> Las traducciones en todos los casos son propias. Por cuestiones de espacio no citamos el texto griego *in extenso*; consignamos únicamente entre paréntesis aquellos términos o expresiones que son retomados o comentados en el análisis posterior. Seguimos el texto de la edición de Godley (1946)

estrategia retórica central de los tegeatas consiste en ofrecer un *argumentum ad antiquitatem*: el derecho presente se funda en una práctica tradicional legitimada antaño<sup>15</sup>. La argumentación apelará, en consecuencia, al tópico *ex illo tempore* e intentará dar cuenta del origen de dicha práctica:

“Nosotros siempre en otro tiempo (αἰεὶ κοτε) fuimos juzgados dignos de este puesto entre todos los aliados-ya en cuantas expediciones comunes acontecieron para los pueblos del Peloponeso, tanto antaño como hogaño, desde aquel día en que (καὶ τὸ παλαιὸν καὶ τὸ νέον, ἐξ ἐκείνου τοῦ χρόνου ἐπέιτε) los Heraclidas intentaron, tras la muerte de Euristeo, regresar al Peloponeso”.

La recurrencia de deícticos temporales, “en otro tiempo”, “tanto antaño como hogaño”, etc. contribuye a subrayar el origen remoto de dicha práctica y su vigencia a lo largo de las generaciones, confiriéndole al relato que se presentará a continuación una tangible aura mítica<sup>16</sup>. Veremos que, en el discurso de los tegeatas, es el μῦθος –el relato de una acción pasada de cualidades heroicas– el factor discursivo que resultará legitimador de un beneficio presente:

“Entonces obtuvimos esta prerrogativa a causa de la

---

<sup>15</sup> Cf. Boedeker (2012: 18-9) quien comenta sobre el uso que hacen los tegeatas de la historia de Equemo como un “traditionales Erzählen” (Rüsen, 1982: 545-7), es decir, como un relato que adquiere valor ejemplar y legitima una identidad colectiva.

<sup>16</sup> Boedeker (2012: 19), comenta *ad locum* acerca de cierta perspectiva indiferenciada y atemporal en el relato de los tegeatas sobre su propio pasado.

siguiente acción. Cuando al salir en defensa junto a los aqueos y jonios que entonces vivían en el Peloponeso, tomamos posición en el Istmo frente a los que atacaban, se cuenta que (τότε ὦν λόγος) entonces Hilo proclamó que era necesario que, por una parte, el ejército no se expusiera nuevamente al peligro combatiendo al enemigo y, por otra, que del campamento peloponesio aquel hombre que juzgaran el mejor entre ellos mismos luchara en combate singular (μουνομαχῆσαι) en condiciones determinadas. Les pareció bien a los peloponesios que las cosas se realizaran así e hicieron un juramento sobre tal convenio (palabra) (ἔταμον ὄρκιον ἐπὶ λόγῳ τοιῶδε). Si Hilo vencía al jefe de la armada de los peloponesios, los Heraclidas volverían a la patria; pero, si era vencido Hilo, los Heraclidas, por el contrario, se alejarían, retirarían las tropas y por cien años no buscarían regresar al Peloponeso. Fue elegido de entre todos los aliados (ἐκ πάντων τῶν συμμάχων) un voluntario, Equemo, hijo de Eéropo, hijo de Fegeo, que era nuestro general y rey, y combatió con Hilo en lucha singular y lo mató (ἐμουνομάχησέ τε καὶ ἀπέκτεινε Ὑλλον). Por esta hazaña (ἐκ τούτου τοῦ ἔργου) obtuvimos entre los peloponesios de entonces, además de otras prerrogativas que continuamos poseyendo, el comandar siempre la segunda ala, cuando acontecieran expediciones comunes”.

El análisis discursivo del fragmento revela que el μῦθος que los tegeatas exponen como prueba suficiente de un derecho adquirido *in omne tempus* presenta una serie de mediaciones simbólicas que subrayan su carácter intemporal (*ex illo tempore*) y por ende, su fuerza de verdad tradicional:

- 1- el relato mítico que legitima la posesión de la prerrogativa militar actual se funda en una acción pasada: “Entonces obtuvimos esta prerrogativa a causa de la siguiente acción” (διὰ προῆγμα τοιόνδε);
- 2- dicha acción pasada se basa en un logos (τότε ὦν λόγος) transmitido (oralmente) dentro de la comunidad y, presumiblemente, transmitido de generación en generación: “Se cuenta que entonces...”;
- 3- dicho logos (o leyenda) narra una proeza individual –es decir, la victoria de un héroe local, escogido entre todos los aliados, (ἐκ πάντων τῶν συμμάχων) en un combate singular (ἐμουνομάχησέ) contra el enemigo. Dicha victoria comporta beneficios para la comunidad y sus aliados: a saber, la expulsión de los Heraclidas del Peloponeso;
- 4- dichos beneficios se garantizan, a su vez, mediante un juramento (ἔταμον ὄρκιον ἐπὶ λόγῳ τοιῶδε) realizado a partir de un convenio con el enemigo común.

La conclusión del relato mítico de los tegeatas (con su secuencia de mediaciones simbólicas tendientes a resaltar la legitimidad de un discurso tradicional) es que la hazaña individual del pasado remoto (ἐκ τούτου τοῦ ἔργου), que trajo beneficios a los aliados de entonces (entre quienes, sin duda, se encontraban los lacedemonios), es el origen de una serie de privilegios instituidos –entre los cuales se encuentra el de comandar el ala izquierda– que se mantuvieron invariables hasta el presente. Nuevamente aquí proliferan las referencias temporales que subrayan la validez del μῦθος narrado como garante de la prerrogativa adquirida: ἐν Πελοποννησίῳ τοῖσι τότε, διατελέομεν ἔχοντες, αἰεὶ ἡγεμονεύειν. Finalmente, esta primera parte de la argumentación de los tegeatas centrada

sobre la exposición del μῦθος se cierra con un apóstrofe a los lacedemonios de modo que respeten la tradición instituida (“como tiempo ha”):

“A vosotros, oh Lacedemonios, no nos resistimos, sino que dándoos a elegir cuál de las dos alas queréis mandar, os la cedemos. Pero declaramos que a nosotros nos corresponde el derecho de gobernar la segunda como tiempo ha. (κατὰ περὶ ἐν τῷ πρόσθε χρόνῳ)”

B) “Y fuera de esta hazaña referida en detalle (χωρίς τε τούτου τοῦ ἀπηγημένου ἔργου), somos mucho más dignos que los atenienses de poseer esta formación, pues muchos combates (ἀγῶνες) exitosos fueron sostenidos por nosotros contra vosotros, hombres espartanos; y muchos también contra otros pueblos”.

A modo de prueba suplementaria al pormenorizado *racconto* anterior, los tegeatas ofrecen un argumento adicional: una sucinta y fugaz referencia a los “muchos y exitosos combates” librados contra los espartanos (véase Hdt. I, 66 - 68) y otros pueblos. En efecto, la expresión utilizada para demarcar la hazaña mítica principal de la evidencia adicional es χωρίς τε τούτου τοῦ ἀπηγημένου ἔργου donde el adjetivo ἀπηγημένου recupera su bivalencia semántica: 1) ‘principal’ (lit. ‘que va a la cabeza’) y 2) ‘narrado de principio a fin’. Cabe también destacar que se produce en este punto una disociación semántica entre el término ἔργον empleado anteriormente por los tegeatas para aludir a la hazaña individual que narra el μῦθος y el término ἀγών utilizado aquí en el sentido de ‘combate’ bélico (exitoso) contra otros pueblos.

C) “Así pues, es justo que nosotros tengamos la segunda ala antes que los atenienses, pues no existen para ellos hazañas (ἔργα) tales como las ejecutadas por nosotros, ni nuevas ni viejas (οὐτ’ ὦν καινὰ οὔτε παλαιά)”.

Los tegeatas concluyen su argumentación con un apóstrofe a los atenienses, inaugurando aquí la distinción entre hazañas ‘nuevas’ y ‘viejas’ –que, como veremos, resultará muy productiva a estos últimos en su contrargumentación–. Resulta claro en esta etapa del análisis discursivo que los tegeatas, en rigor, no han hecho alusión a hazañas nuevas, al menos tal y como interpretarán los atenienses el término καινός. En efecto, su exposición se centró exclusivamente en el desarrollo del μῦθος fundante de la prerrogativa presente con apenas una breve apostilla en la que se hace una vaga mención a logros bélicos ulteriores.

## II.2 El discurso ateniense

La respuesta de los atenienses al discurso de los tegeatas –más que una estrategia de retorsión de los argumentos o refutación (el debate tiene más un carácter autoencomiástico-panegírico que lógico-refutativo)– consiste en una deliberada apropiación y ‘resemantización’ de ciertos vocablos comunes empleados antes por los tegeatas (λόγος / ἔργον – καινός/ παλαιός – μόνος/κοινός) así como el uso de ‘sinónimos aparentes’ para generar ambigüedad en contextos donde se estaba debatiendo presuntamente en los mismos términos. En efecto, ambos discursos parecen reflejar una perfecta simetría en todos los órdenes (léxico, argumental, estructural, etc.), sin embargo, una lectura profunda del texto griego revela la desavenencia epistémica que subyace a la aparente analogía formal.

Intentaremos demostrar que el desplazamiento semántico en la dinámica discursiva de los atenienses es, además de una estrategia de refutación y reformulación conceptual dentro del *agón* oratorio, un reflejo de dos imaginarios político-axiológicos que comienzan a perfilarse como antagónicos, incluso en la apropiación de un patrimonio lingüístico común. Dicho de otro modo, dos ‘comunidades de habla’ –tegeatas y atenienses– que compiten no solo por obtener un lugar de privilegio en la conformación del ejército pan-helénico sino también por la asignación de significados en el uso social de una presunta lengua pan-helénica.

A) “Creemos que esta asamblea fue convocada a causa de la guerra contra el bárbaro, y no a fin de (pronunciar) discursos (*ἀλλ’ οὐ λόγων*). Pero puesto que el tegeata propuso referir acciones útiles/valientes tanto antiguas como nuevas (*παλαιὰ καὶ καινὰ λέγειν*) realizadas por cada uno en todo tiempo, es necesario para nosotros mostrarnos por qué es algo hereditario para nosotros -siendo siempre útiles/valientes (*χρηστοῖσι*) - ser los primeros antes que los árcades”.

Los atenienses inician su discurso señalando que el verdadero motivo de la asamblea es la “guerra contra el bárbaro” y no “la disputa oratoria”; sin embargo, aceptan la competencia autoencomiástica panegírica ‘instituida’ (*προέθηκε*) por los tegeatas.

a) El primer movimiento discursivo efectuado por los atenienses y que, como hemos anticipado, responde a un sustrato político-axiológico diverso al de sus contrincantes, se

encuentra en la identificación de un enemigo común exterior, los persas, frente al que los griegos se piensan como un grupo más o menos homogéneo. Se trata aquí del nuevo espíritu panhelénico encarnado en el logos ateniense, viraje político-cultural que los historiadores de la antigüedad señalan como una de las consecuencias de las Guerras médicas y que se erigió, fundamentalmente, como una insignia de la posterior ἀρχή ateniense<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Asociada al interés por la noción de bárbaro, la concomitante idea de *grecidad* –es decir, de identidad ‘nacional’ panhelénica– ha recibido considerable atención en las últimas décadas. En el plano histórico, las tesis dominantes indican que, a pesar de las relaciones y tratados inter-estatales, acuerdos y ocasionales organizaciones, los griegos nunca establecieron una unidad nacional griega (cf. Schaefer, 1963; Walbank, 1951; Finley, 1954; Perlman, 1976). La idea de nación –que supondría una identidad fundada, según la definición herodotea, en la sangre, el lenguaje y la religión (Hdt. VIII 144) – pudo haberse visto propiciada históricamente no solo por la experiencia radical de la lucha mancomunada contra el invasor persa sino también por una serie de experiencias culturales previas tales como la colonización griega en el Mediterráneo y el Mar Negro o por la formación de instituciones panhelénicas, como los Juegos Olímpicos o el Santuario de Delfos (cf. Rostovtzeff, 1930: 229-35; Snodgrass, 1971: 421; Nagy, 1979: 7-8, 119-20; Nippel, 2002: 165-96). En términos generales, la crítica concuerda –si bien con énfasis relativos– en el lugar central que ocupó la experiencia de las guerras contra el persa en la cristalización de una identidad *panhelénica* (cf. J. Hall, 1997, 2001, 2002). Recientemente, se ha argumentado sobre los fermentos arcaicos de una narrativa que –sobre la base de los poemas homéricos, los Juegos Olímpicos y los mitos migratorios– habría conformado un sentimiento *panhelénico* de elite ya en el siglo vi, con indudable anticipación a la experiencia de las Guerras Médicas ( Mitchell, 2007: 39 ss.). No obstante, las tesis más difundidas sugieren que la idea de *nación* solo cristalizaba entre los griegos en periodos de crisis, momentos en que se producía la integración de facciones políticas de las ciudades estado en unidades mayores, pero que, en lo esencial, los sentimientos patrióticos se circunscribían a las unidades políticas menores, de modo que el ideal *panhelénico* nunca constituyó un sustituto de la

Dicho panhelenismo vertebrará toda la argumentación de los atenienses, traducándose en expresiones tales como “rechazados anteriormente por todos los helenos” (πρότερον ἐξελαυνομένους ὑπὸ πάντων Ἑλλήνων) y “únicos entre los griegos combatiendo solos contra los persas” (μοῦνοι Ἑλλήνων δὴ μουνυμαχήσαντες τῷ Πέρσῃ) Ahora bien, esta noción de identidad colectiva no aparece textualizada en la argumentación de los tegeatas cuyo logos, como hemos apuntado, responde al imaginario cultural arcaizante y aristocrático de las *póleis* autárquicas que, si bien compartían una idiosincracia y lengua en común y podían formar alianzas ocasionales (συμμαχίας), en lo fundamental, se consideraban entre sí como extranjerías

---

lealtad a la polis. En definitiva, el fin del ‘ideal panhelénico’ sirvió en diferentes periodos históricos para justificar el derecho de una potencia a la hegemonía sobre toda la Hélade frente a la amenaza de pueblos definidos como *bárbaros* (Asheri, 1996: 23).

Se han indicado también los fines políticos que pudieron haber dado origen o incidido en la consolidación y difusión de una presunta ‘identidad nacional colectiva’ que emerge de la oposición asimétrica y radical al otro. Se ha propuesto que el ideal *panhelénico* –fundado en la homogeneización y unificación de rasgos culturales propios por oposición al otro *bárbaro radical*– sirvió, en el período clásico, como herramienta de propaganda del mando hegemónico o imperial de la *pólis* que permitía subordinar a los otros estados en aras de un fin común: la lucha contra el bárbaro. En especial, se ha sugerido que el ideal panhelénico es consustancial a la política imperial de Atenas, como estrategia de consolidación y propaganda de la *arché* y a la divulgación del ideal griego ateniense-democrático. En efecto, mediante la legitimación de polaridades tales como libertad / tiranía; democracia ateniense (griega) / despotismo bárbaro (no-griego) implícitas en la distinción político-cultural del binomio griego / bárbaro, los atenienses pudieron haber consolidado su posición como líderes de la Liga de Delos, a partir de una visión del ser-griego estrechamente asociada al modelo y valores atenienses (cf. Schwabl, 1962: 23; Oliver, 1960: 142-5, Momigliano, 1979; Perlman, 1976; Hall E., 1989: 16-17; 59-62).

y enemigas, si no siempre reales, al menos potenciales. De allí la recurrente expresión ἐκ τῶν συμμάχων ἀπάντων en la exposición de los tegeatas así como las referencias de carácter localista o regionalista: “para los pueblos del Peloponeso”, “entre los peloponesios de entonces”, “hombres espartanos”. En efecto, mientras que el discurso de los atenienses coloca la participación de la polis en una perspectiva *panhelénica* – cambio de posicionamiento que explicará, en el plano histórico, la pronta creación de la Liga de Delos destinada a reemplazar a aquella del 481<sup>18</sup>–, el discurso de los tegeatas, en cambio, refleja el tradicional aislacionismo y localismo de la mentalidad arcaica griega.

b) En el plano léxico, es necesario realizar dos observaciones sobre este breve exordio ateniense. La primera de ellas concierne al empleo del término λόγος en su acepción de ‘discurso’ posiblemente con un matiz peyorativo exigido por el co-texto, a saber, el de ‘certamen oratorio’; dicho sesgo negativo solo adquiere su cabal significación a la luz de un clima político de bulliciosa y, a menudo, vana retórica y de ‘relativismo sofístico’ como el que floreció en la Atenas del siglo de Pericles. Es significativo que el empleo del término λόγος por parte de los tegeatas responde, en cambio, a sus acepciones semánticas más tradicionales. Aparece, en primer lugar, en la

---

<sup>18</sup> La así llamada *Liga Helénica* había sido creada en el año 481 A.C. para frenar una segunda acometida persa, que en efecto llegaría en el año 480, de manos de Jerjes, el hijo de Darío. Comandada por Esparta, la principal potencia militar de Grecia, la Liga se estableció a partir de un Consejo celebrado en el istmo de Corinto. Prueba de la debilidad de la identidad colectiva de la Hélade hasta entonces - concepción que despunta, como hemos visto, en el discurso de los tegeatas- es que de un total de alrededor de 1000 polis griegas, solo treinta y una enviaron delegados a dicho consejo.

locución terciopersonal λόγος ἐστὶ con el valor de “la voz de la tradición” cuando los tegeatas refieren la hazaña mítica de sus antepasados; en segundo lugar, con el sentido de la “base de un juramento” –es decir, los términos a cumplir– en la metáfora fosilizada ἔταμον ὄρκιον ἐπὶ λόγῳ τοιῶδε. Intricado devenir, se diría, el del término λόγος: “palabra” como garantía de fe, en los dichos de los tegeatas; ‘palabra’ como vana retórica, en el discurso ateniense.

La segunda reflexión concierne el empleo recurrente, como veremos, del adjetivo χρηστός por parte de los atenienses para hacer referencia a su ‘valía’ excepcional –frente a las constantes alusiones a la ‘dignidad heredada’ en boca de los tegeatas–. El empleo reiterado del término χρηστός para aludir a una ἀρετή guerrera no deja de llamar la atención: el matiz utilitarista que adquiere la adjetivación del tradicional valor guerrero mediante el término χρηστός –con su doble acepción de ‘valiente’ y ‘útil’– solo es explicable en un contexto de profundo cambio de valores.

B) “En cuanto a los Heraclidas, cuyo caudillo dicen ellos haber matado en el Istmo, rechazados anteriormente por todos los helenos a quienes se dirigían huyendo de la esclavitud de los Micenos, habiéndolos recibido a estos nosotros solos abatimos la soberbia de Euristeo, venciendo con aquellos en batalla a los que entonces ocupaban el Peloponeso. Por otra parte, cuando los argivos que marcharon con Polinices contra Tebas murieron y quedaron insepultos, declaramos que yendo en expedición contra los cadmeos recobramos los cadáveres y los enterramos en Eleusis, en nuestro suelo. Fue también para nosotros una gran hazaña lo que respecta al (combate contra) las

Amazonas que se lanzaron en otro tiempo desde el río Termodonte a la tierra del Atica. Y en los trabajos de Troya no hemos sido inferiores a nadie”.

Los atenienses mencionan a continuación cuatro instancias míticas que ilustran su grandeza tradicional, siguiendo el ejemplo de la hazaña pretérita referida por los tegeatas<sup>19</sup>. Sin embargo, mientras que los tegeatas evocan el μῦθος como origen y condición suficiente para garantizar un privilegio presente, los atenienses traen a colación los ejemplos míticos como un vestigio cristalizado del pasado –una suerte de ἔκφρασις retórica– que no guarda relación causal directa con el tema de discusión presente. Los atenienses realizan una sucinta y rápida enumeración de las glorias del pasado, apenas a modo de ilustración retórica y abstracta del tema propuesto por los tegeatas. Sin embargo, a diferencia de sus rivales, despojan al μῦθος de cualquier cualidad probatoria, comentando hacia el final de la ἔκφρασις con un dejo de escepticismo: “Pero en nada aventaja recordar tales sucesos.”

C) “Pero en nada aventaja recordar tales sucesos (ἀλλ’ οὐ γάρ τι προέχει τούτων ἐπιμεμνησθαι), pues también aquellos que antes fueron útiles/valientes ahora podrían ser inútiles/cobardes y aquellos que antes fueron inútiles/cobardes ahora podrían ser mejores. Sea, ¡basta de viejas hazañas! (παλαιῶν μὲν νυν ἔργων ἄλις ἔστω)”

---

<sup>19</sup> Explican How - Wells (1967) que dichas instancias míticas de valor y desinterés por parte de los atenienses, constituyeron, junto a la hazaña de Maratón los temas regulares de los oradores patrióticos atenienses. Cf. And. 1.107; D. 60-10-11; Lys. 2.20; Isoc. 4.86, 7.75; Pl. Mx. 230-240C; Lg. 698B-699D.

La mitigación y posterior censura por parte de los atenienses de la validez del *excursus* mítico referido más arriba cumple un doble propósito: por un lado, en la dinámica discursiva de la contrargumentación, sirve para socavar la base conceptual de la autoalabanza de los tegeatas; por otro, sirve para trazar un límite en el desarrollo discursivo y subrayar aquello que se expondrá inmediatamente a continuación, a saber, el rasgo diferencial del pueblo ateniense, mediante la desestimación de aquello que no los distingue particularmente de sus rivales. El principio introducido por los atenienses que desarticula los dichos de los tegeatas es, precisamente, el del tiempo histórico como agente de cambio, noción ésta que desautoriza el peso de la tradición para la formulación de un juicio sobre una realidad presente. Analizaremos más adelante las consecuencias epistemológicas de dicha afirmación; por lo pronto, los atenienses han abierto un hiato insalvable entre los *καινά* y *παλαιά ἔργα* –la formulación final del tema de discusión hecha por los tegeatas–. Apropiándose de una expresión cuasi-formulaica de los tegeatas, los atenienses han efectuado una disociación de nociones y reformulado los términos del debate: las ‘hazañas del pasado remoto’, aun cuando existieren, no podrán dar testimonio sobre una realidad presente. Por lo tanto la mirada deberá recaer necesaria y prioritariamente sobre las acciones presentes.

D) “Y si para nosotros ninguna otra hazaña es demostrable (*ἀποδεδεγμένον*), como otras muchas y exitosas podemos aducir, si también algún otro de los pueblos griegos (puede hacerlo)- no obstante, a partir de la hazaña de Maratón (*ἀπὸ τοῦ ἐν Μαραθῶνι ἔργου*) somos dignos de poseer este honor y otros además de este, puesto que únicos entre los griegos combatiendo solos contra

los persas (μοῦνοι Ἑλλήνων δὴ μονομαχήσαντες τῷ Πέρσῃ), (y) tras haber ejecutado semejante hazaña (ἔργῳ τοσοῦτῳ ἐπιχειρήσαντες), fuimos superiores y derrotamos a cuarenta y seis pueblos. ¿Acaso no es justo que poseamos este puesto a causa de esta única hazaña (ἀπὸ τοῦτου μούνου τοῦ ἔργου)? Pero en esta ocasión no conviene reñir a causa del puesto. Estamos dispuestos, oh lacedemonios, a obedeceros (y), colocarnos dónde parezca más conveniente que estemos y cerca de quién, pues dondequiera que estemos formados intentaremos ser útiles/valientes. Conducidnos con la certeza de que os obedeceremos”.

Rechazadas las ‘hazañas antiguas’ evocadas a la usanza tradicional<sup>20</sup>, sobresale en el discurso ateniense, por un efecto de contraste discursivo, un tipo nuevo de acción digna de elogio que, a diferencia de las hazañas basadas en relatos míticos, tiene la propiedad de ser ‘demostrable’ ἀποδεδεγμένον<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Un punto de vista similar al nuestro es expresado por Grethlein (2010:174-7), quien aduce que los atenienses –al valorar las acciones por sobre los discursos y los hechos recientes por sobre los hechos del pasado– cuestionan de plano la relevancia de los *exempla* antiguos en el arte de la deliberación.

<sup>21</sup> En Heródoto el verbo ἀποδείκνυμι y sus formas derivadas se emplean con el sentido de “mostrar” o “señalar” –incluso en calidad de testigo (I.171.6; V.45.1; VII.50.2) – y también de ‘demostrar’ o ‘probar’ (II.151.1; II. 16.1; VII.17.1; IV.8.2; etc.). El sustantivo ἀπόδειξις –cuyo registro primero corresponde a Heródoto– se utiliza con su acepción de ‘demostración’ o ‘prueba’ en VIII.101.2. Es interesante notar que en la terminología aristotélica del siglo IV la ἀπόδειξις equivale a la argumentación científica lógicamente concluyente y estrictamente demostrable (cf. Arist. *APo.* I, 2. 71b 16ss). Se puede constatar el modo en que los términos de la familia *deik-* y su compuesto *apodeik-* fueron empleados en modos de creciente abstracción: a) hacer ver, poner ante los

debido a su inmediatez temporal. En consecuencia, se vuelve un testimonio más fidedigno para la justa adjudicación de un privilegio actual: la “hazaña de Maratón” (τοῦ ἐν Μαραθῶνι ἔργου) dirán los atenienses, no solo es capaz de rivalizar con las hazañas épicas del pasado sino que, como prueba de logro presente, supera a cualquier gesta del pasado pues está provista de un ‘nuevo’ atributo: el valor de verdad que garantiza su contemporaneidad.

Revisemos hasta qué punto el término ἔργον –acaso el más productivo y de uso más extenso en ambos discursos– ha sufrido un desplazamiento semántico radical en la apropiación lingüística que hacen los atenienses de dicho término empleado por sus rivales. Hacia el final de la exposición, los atenienses han ‘resemantizado’ el término ἔργον<sup>22</sup> a la luz de la victoria de Maratón. Se tratará, en suma:

1- de acciones militares colectivas (antes que hazañas de un héroe individual), de enormes proporciones y valía (obsérvese el uso reiterado del adjetivo *χρηστός* que destaca, además del

---

ojos; b) dar a conocer o ‘hacer ver’ por medio del lenguaje; y, finalmente, en el lenguaje de la lógica, c) demostrar o probar por medio del razonamiento. En relación con el uso de esta familia léxica en Heródoto, véase Thomas (2000: 213-249). La autora destaca el extendido uso del verbo ἀποδείκνυμι y sus derivados en Heródoto a la usanza de los tratados médicos, especialmente en el sentido de ofrecer ‘prueba material’ –es decir, mostrar con claridad– antes que de ‘prueba formal’.

<sup>22</sup> Sobre el término *érgon* en Heródoto, véase, en particular, el artículo de Immerwahr (1960), quien da cuenta de las sucesivas interpretaciones que recibió el término: 1) ‘monumentos’ (en el sentido material); 2) ‘logros’ (es decir, tanto monumentos como hazañas); 3) ‘hazañas’ (con particular énfasis en el conflicto greco-persa).

valor guerrero, la utilidad práctica real del hecho.)

2- cuasi-contemporáneas y, por ende, corroborables (y no de un pasado legendario remoto);

3- a fin de obtener una gloria común a toda la *pólis* (y no un *kléos* individual);

4- por un servicio prestado a la Hélade en su conjunto (y no a una única polis, parcialidad o un grupo de aliados);

5- frente a un enemigo bárbaro (no griego).

Se ponen aquí de manifiesto de manera radical –pues ἔργον es el término que condensa uno de los ejes conceptuales del *agón*– los dos imaginarios político-axiológicos que subyacen al empleo de un mismo término. Asimismo se observa el modo en que idénticos términos reciben acepciones diferentes – incluso, en ocasiones, diametralmente opuestas– según sean reivindicados por una u otra formación ideológico-discursiva.

Analicemos un último concepto que, a diferencia de los que han sido relevados hasta aquí, presenta un uso bastante acotado en el vasto corpus de textos griegos y, en consecuencia, permite distinciones semánticas más sutiles y reduce el margen posible de error interpretativo. La abrumadora polisemia de los vocablos tradicionales tales como *lógos*, *érgon*, *palaiós*, *kainós*, *mónos*, *koinós*, etc. encubre, en cierta medida, las estrategias de resemantización o de reposicionamiento de dichos términos en nuevos contextos de uso que, sin embargo, hemos intentado desentrañar. Ahora bien, el *desvío metafórico* (Paul Ricoeur<sup>23</sup>) en la apropiación del discurso de los tegeatas por parte de los atenienses resulta evidente en la resemantización de

---

<sup>23</sup> Ricoeur (1977).

un verbo inusitado *μουννομαχέω*– operación que salta a la vista por la originalidad del compuesto sustantivo-verbo ofrecido por Heródoto<sup>24</sup>–. El verbo aparece empleado en dos ocasiones por los tegeatas y con idéntico sentido, en el relato del combate legendario entre Equemo e Hilo: *μουννομαχῆσαι ἐπὶ διακειμένοισι γ καὶ ἐμουννομάχησέ τε καὶ ἀπέκτεινε Ἴλλον*. Aparece aquí en su sentido denotativo más puro con el valor de “combate singular”, es decir, “lucha cuerpo a cuerpo”. Esta es, además, la acepción basal con la que aparecerá este compuesto verbal en algunos pocos ejemplos más que ofrece el corpus de textos clásicos<sup>25</sup>. Ahora bien, los atenienses también emplean el verbo en su respuesta a los tegeatas pero poniendo en juego un desplazamiento semántico que refleja, de un modo

---

<sup>24</sup> Acerca de la repetición y variación del término *mónos* en el debate, cf. Baragwanath (2012: 42-3). La autora interpreta la variación en el uso del término como un indicio del modo en que el pasado mítico –específicamente, el retorno de los Heraclidas– es apropiado de manera *sui generis* por ambos interlocutores en contienda. El *exemplum* demuestra, según la autora, la plasticidad del mito y su capacidad de ser invocado, reapropiado y adaptado a los requerimientos del momento. Nuestra lectura subraya una ruptura aún mayor, pues entiende que –tras el artilugio retórico de retorsión léxica por parte de los atenienses– subyace un antagonismo insalvable entre dos imaginarios culturales en pugna.

<sup>25</sup> El verbo aparece empleado en su sentido más literal también en Eurípides, (*E. Ph.* 1220, 1300, 1325) en referencia al “combate singular” legendario entre Etéocles y Polinices; en *Heraclidas* (*E. Heracl.* 820) aparece, curiosamente, en relación a la figura de Hilo y el “combate singular” que propone a Euristeo (Eurípides proporciona una versión diferente del mito cf. D.S. iv. 57, 58; Apollod. ii.8.). Un último ejemplo lo ofrece Platón (*Pl. Cra.* 391E), en alusión al mítico combate singular entre Hefesto y el río Escamandro, narrado en *Ilíada* (Hom. *Il.* 21.342-380). De este significado fundamental derivará luego el uso tardío del verbo y sus derivados nominales en relación a la lucha de gladiadores. Véanse: Posidipp.22; Luc. *Tox.* 58; Hdn 1.17.2; D.C. 75.16.

harto ostensible en este caso, la correspondiente variación en el sustrato político-axiológico a la que hemos estado haciendo referencia hasta aquí. El pleonástico sintagma *μοῦνοι Ἑλλήνων δὴ μουννομαχῆσαντες τῷ Πέρσῃ* sintetiza lo expuesto: no se trata ya de un mítico combate singular de un héroe local como aquel evocado por el imaginario arcaizante de los tegeatas, sino de una acción militar (reciente), aunque de épicas proporciones, en la que los atenienses (como único pueblo entre todas las polis griegas) combatieron contra un enemigo externo común<sup>26</sup>.

### III- Consideraciones finales

A partir de un análisis lingüístico de este *agón* entre tegeatas y atenienses, hemos intentado demostrar que –tras una aparente similitud en el plano temático y formal entre ambos discursos– subyace un verdadero *agón* de dos imaginarios político-axiológicos, esquemas alternativos de valores que es posible reconstruir especulativamente mediante el análisis de desplazamientos semánticos significativos en la apropiación de un patrimonio lingüístico compartido por cada uno de los anónimos oradores.

En función de la lectura propuesta, podemos concluir que en el *agón* en cuestión Heródoto confronta los valores de la Grecia arcaica/tradicional/cerrada y, entendemos, de sesgo netamente *aristocrático*, representados por los tegeatas, y, por otro, ‘los aires nuevos’ de la Grecia contemporánea/histórica/

---

<sup>26</sup> Este *desvío metafórico* (metonímico, para ser estricto) en el sentido llano y único del verbo *μουννομαχέω* no está atestiguada –excepto en este y otro pasaje de Heródoto VII.104– en ningún otro texto de la literatura griega. Sin embargo, la acepción merece una consideración diferencial en la entrada léxica del Liddell-Scott.

abierta y, debemos suponer, *democrática*, cristalizados en la figuración discursiva de los atenienses. Aparecen contrapuestos también, por un lado, la concepción de la vida política como ‘la interacción incidental de sociedades cerradas’ que se desprende de la argumentación de los tegeatas y, por otro, la visión (¿profética?) del panhelenismo en las palabras de los atenienses, quienes contraponen un ‘imaginario político globalizado’ (de donde derivará la visión imperialista) en relación con un otro no-griego, a la vez que una jerarquización al interior del mundo helénico, donde es factible que se destaque una de las comunidades como conductora (¿dominadora?) de las restantes.

Heródoto ha dejado un testimonio admirable de la historicidad de la lengua (de su dimensión diacrónica e ideológica y políticamente connotada) en la representación (ficcional, a decir de la crítica) de un debate en el que –independientemente del objeto de la disputa, en definitiva, trivial– se ponen de manifiesto dos sistemas político-axiológicos que resultan a tal punto irreconciliables que –bajo la apariencia de hablar una lengua común– se han vuelto extraños incluso en la tentativa de entrar en debate a partir de términos comunes. Heródoto –en su relato de la presunta unión de los pueblos griegos en lucha contra los invasores persas– suministra *in nuce* indicios del malentendido sobre el cual se fundaba la alianza *pan-helénica*, malentendido que no podía sino hacer eclosión en las Guerras del Peloponeso –acontecimiento histórico este que oficia de telón de fondo a la instancia misma de escritura de las *Historias*. La disputa entre tegeatas y atenienses –dramatizado aquí por Heródoto– constituye un ejemplo de dicho antagonismo, donde se cifran imaginarios culturales e ideológicos alternativos a partir de sutiles estrategias de argumentación y codificación léxica. Asimismo, el *agón* en cuestión ilustra el carácter instrumental

de la ‘retórica panhelénica’ abrazada por los atenienses. Los atenienses –vencedores en la disputa– imponen un imaginario político-ideológico que reestructura, como se pone de relieve en nuestro análisis, las tradicionales relaciones inter-polis del período preclásico –representadas aquí por los tegeatas–. Es el discurso ateniense victorioso el que reorganiza el espacio helénico a partir de la introducción de una retórica panhelénica que distingue entre griegos (aliados en defensa de la Hélade) y no-griegos (enemigos étnico-culturales). Es dicha concepción novedosa la que legitimará ulteriormente el derecho ateniense al liderazgo respecto de otras *polis* en el contexto geopolítico de mediados del siglo V a.C.

El logos atenienses, que es el que resulta vencedor en la contienda, habilita una lectura meta-discursiva que invita a reflexionar acerca de la praxis historiográfica y las características epistemológicas del nuevo discurso acerca del pasado humano inaugurado por la *historiē* herodotea. En este sentido, el discurso de los atenienses de 9.27 puede leerse, en el marco de las *Historias* en su conjunto, como una declaración que condensa y legitima el propio logos herodoteo. Puede afirmarse que los atenienses inauguran en su réplica a los tegeatas el *spatium historicum*; abren la dimensión del tiempo al pasado reciente que se articula a su vez con el presente *hic et nunc* de la enunciación. Mientras que la concepción de la temporalidad que describe el discurso de los tegeatas aparece enraizada en el *spatium mythicum* –donde presente y pasado se hallan irrevocablemente divididos–, la réplica ateniense instituye una experiencia temporal diferente. Es posible destacar al menos dos componentes de esta nueva relación entre relato y temporalidad que, como veremos, es en buena medida análoga a la que plantea la *historiē* como modo de narrar el pasado humano: 1) una medición genealógica del tiempo histórico que permite trazar un *continuum* entre

el pasado remoto (mítico), el pasado reciente y el presente de la enunciación. Dicho proceso supone tanto la mitificación de las hazañas del pasado reciente –en este caso, Maratón– como una concomitante secularización de las proezas del pasado heroico<sup>27</sup>; 2) la noción del cambio o mutabilidad de los asuntos humanos –*leitmotiv* de la obra en su conjunto que aparece ya enunciado en I.5– que justifica un relato sobre el pasado reciente y una historización de dicho cambio en el transcurso de las sucesivas generaciones. En este sentido, puede decirse que el logos de los atenienses en IX.27 enuncia los principios que abraza la *historiē* como género novedoso de indagación y narración del pasado humano: la articulación entre el pasado remoto, el pasado reciente y el presente del relato (momento

---

<sup>27</sup> En efecto, Maratón adquiere las proporciones legendarias que requieren los atenienses en su contrargumentación, a punto de opacar – así parecería– las hazañas tradicionales. El rol de los atenienses en defensa de la Hélade; sus sucesivos triunfos en Maratón primero, y Salamina y Platea más tarde, instituyen un tiempo nuevo: el punto de inflexión entre una heroicidad pretérita cristalizada en el relato del *μῦθος* épico, cuyo fin era la perpetuación de unos valores aristocráticos tradicionales, y un *tempus novus* de una grandeza de proporciones épicas que, sin embargo, es fruto de un régimen político sin parangón: la democracia ateniense. En relación con Maratón y Platea como *sitios de la memoria*, véase el reciente trabajo de Jung (2006). El autor toma el concepto de P. Nora *lieux de mémoire* y analiza las diferentes etapas de *memorialización* que ofrecen ambas batallas, Maratón y Platea, la primera como un *lugar de memoria* exclusivo de la *pólis* ateniense, en tanto que la segunda como un ámbito de *memorialización* panhelénico. El testimonio que Heródoto pone aquí en boca de los propios atenienses correspondería a la primera etapa de memorialización de Maratón que describe Jung: la batalla representa la victoria de la *isonomía* y la integración de las tradiciones locales áticas en un régimen ateniense unificado. Específicamente, el discurso de los atenienses celebra la incorporación de Maratón a una ilustre nómina de batallas victoriosas de los atenienses contra enemigos míticos

cero de la escritura); la ponderación ecuánime de las hazañas y maravillas tanto 'nuevas' como 'antiguas'; el reconocimiento de la mutabilidad de las cosas humanas que ameritan un *racconto* de los pormenores de dichas vicisitudes y que escapan al ámbito sempiterno, intemporal y ejemplar del mito.

## BIBLIOGRAFIA

- Asheri, D. (1996). Identità greche, identità greca. En Settis, S. (Comp.) *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, Vol II. Turin: Einaudi, pp. 5-23.
- Baragwanath, E. (2012). Time and Narrative in Ancient Historiography: The 'Plupast' from Herodotus to Appian. En Grethlein, J. y Krebs C.B. (Comps.) *Time and narrative in Ancient Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 35-56.
- Basile, G. (2012). El ocaso de las Musas: el influjo de la retórica y la sofística en los albores de la historiografía griega. En Spangenberg, P. & Livov, G. (Comps.) *La palabra y la ciudad: retórica y política en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Boedeker, D. (2002). Epic Heritage and Mythical Patterns in Herodotus. En Bakker, E. J., I. J. F. de Jong, and H. van Wees, (Comps.) *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden, Boston and Cologne, pp. 97-116.
- (2012) Speaker's past and plupast: Herodotus in the light of elegy and lyric. En Grethlein, J. y Krebs C.B. (Comps.) *Time and narrative in Ancient Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cros, E. (1997). Para una nueva definición de 'ideologema. En *De un sujeto a otro: sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2003). *La Sociocritique*. Paris: L'Harmattan.
- Evans, J. A. S. (1968). Father of History or Father of Lies: the Reputation of Herodotus. *Classical Journal* 64/1, pp. 11-17.
- Fehling, D. (1989). *Herodotus and his 'sources'. Citation, invention*

- and narrative art*. Leeds: F. Cairns.
- Finley, M. (1954). The Ancient Greeks and their Nation: The Sociological Problem. *The British Journal of Sociology* 5/3, pp. 253-64.
- Flower, M.-Marincola, J. (2002). *Herodotus: Histories Book IX*, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge: Cambridge University Press.
- Godley, A. D. (1946). *Herodotus, with an English translation*. Harvard: Harvard University Press.
- Grethlein, J. (2010). *The Greeks and Their Past: Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grethlein, J.-Krebs Ch. (Comps.) (2012). *Time and narrative in Ancient Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek self-definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, J. (1997). *Ethnic Identity in Greek Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). Contested Identities: Perceptions of Macedonia within Evolving Definitions of Greek Identity. En Malkin, I. (ed.) *Ancient Perspectives of Greek Ethnicity*. Cambridge Mass: Harvard University Press, pp. 159-186.
- (2002). *Hellenicity. Between Ethnicity and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hartog, F. (1980). *Le miroir d' Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard.
- Harvey, F.D. (1966). The political sympathies of Herodotus. En *Historia* 15, pp. 254-5.
- Hauvette, A. (1894). *Hérodote, historien des guerres médiques*. Paris: Hachette.
- Hohti, P. (1976). *The interrelation of speech and action in the Histories of Herodotus*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- How, W. y Wells, J. (1967). *A Commentary on Herodotus*, Oxford: Oxford University Press.
- Immerwahr, H (1960). *Ergon: History as a Monument in Herodotus and*

- Thucydides. En *American Journal of Philology* 81, pp. 261-90.
- Jung, M. (2006) *Marathon und Plataiai: Zwei Perserschlachten als "lieux de mémoire" im antiken Griechenland*. Gotinga.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotike*, Paris: Seuil.
- Lang, M. L. (1984). *Herodotean narrative and discourse*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lateiner, D. (1989). *The historical method of Herodotus*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mitchell, L. (2007). *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Momigliano, A. (1966). The place of Herodotus in the history of historiography. En *Studies in historiography*, Londres.
- (1957). Erodoto e la storiografia moderna: alcuni problemi presentati ad un convegno di umanisti. En *Aevum* 31, pp. 74-84.
- (1992). *Les fondations du savoir historique*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1978). Greek historiography. En *History and Theory*, 17, pp. 1-28.
- (1979) Persian Empire and Greek Freedom. En Ryan, A (ed.). *The Idea of Freedom. Fest. I. Berlin*. Oxford: Oxford University Press, pp. 139-51.
- Nagy, G. (1979). *The Best of Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-Londres: The John Hopkins University Press.
- Nippel, W. (2002). The Construction of the 'Other'. En Harrison, T. (Comp.). *Greek and Barbarians*. Edinburgo: Edinburgh University Press, pp. 278-311.
- Oliver, J.H. (1960). *Demokratia, the Gods and the Free World*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Perlman, S. (1976). Panhellenism, The Polis and Imperialism. En *Historia* 25, pp. 1-30.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- Rostovtzeff, M. (1930). *The Orient and Greece, A History of the Ancient World*, i. Oxford: Clarendon Press.
- Ricoeur, P. (1977) *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora.
- Rüsen, J. (1982). Die vier Typen des historischen Erzählens. En Koselleck R., Heinrich Lutz, J. R. (Comps.) *Formen der Geschichtsschreibung*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Scardino, C. (2007). *Gestaltung und Funktion der Reden bei Herodot und Thukydides. Beiträge zur Altertumskunde*. Berlin: Beiträge zur Altertumskunde.
- Schaefer, H. (1963). *Probleme der alten Geschichte: Gesammelte Abhandlungen und Vorträge*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schepens, G. (1975). Source Theory in Greek historiography. En *Ancient Society* 259, pp. 257-74.
- Schmid, W. (1934). *Geschichte der Griech. Literature II*. Munich.
- Schrader, C. (2000). *Heródoto. Historia I-IX. Traducción y notas*. Madrid: Gredos.
- Schwabl, H. (1962). Das Bild der fremden Welt bei den Frühren Griechen. En *Greco et barbares*, Vandoeuvres-Ginebra, Fondation Hardt (Ent. Hardt 8), pp. 3-23.
- Snodgrass, A.M. (1971). *The Dark Age of Greece: an Archaeological Survey of the Eleventh to Eight Century B. C*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Thomas, R. (2000). *Herodotus in Context: Ethnography, Science and the Art of Persuasion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walbank, M. (1951). The problems of Greek Nationality. En *Phoenix* V, pp. 41-60.
- Waters, K.H. (1966). The purpose of dramatization in Herodotos. En *Historia* 15, pp. 157-71.
- (1985). The relationship of material and structure in the

Argumentación, desplazamientos semánticos e imaginario cultural en Heródoto IX. 26-27

history of Herodotos. En *SdS* 7, pp.123-37.

Woodhouse, W. (1898). The Greeks at Plataiai. En *Journal of Hellenistic Studies* 18, pp. 33-59.



# EL POEMA HEROICO DE DIEGO ABAD COMO RETABLO BARROCO

**Mariana Calderón de Puelles**

Universidad Nacional de Cuyo

mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

## **Resumen**

El *Poema Heroico* de Diego Abad, denominado *De Deo Deoque Homine Heroica* (Cesena, 1780) presenta un diseño análogo al de los retablos barrocos del jesuitismo dieciochesco. Su estructura enmarcada, su división en partes, su fragmentación en cuadros autónomos, todo ello en torno a una figura central que es icono de la Compañía de Jesús, y, además la determinación de un punto de vista, permiten apreciar esta obra como un retablo verbal.

**Palabras clave:** poema heroico - barroco - retablo

## **Abstract**

Diego Abad's *Poema Heroico*, titled *De Deo Deoque Homine Heroica* (Cesena, 1780), presents a design akin to the Baroque altarpieces built by the Jesuits in the XVIII Century. The framed structure of this work, its division into different parts, its fragmentation in independent pictures, all of these centered around the central figure: icon of the Society of Jesus; plus a particular point of view, permit to consider Abad's poem a verbal altarpiece.

**Keywords:** heroic poem - Baroque - altarpiece

## 1- Introducción

La tercera edición del poema del sacerdote jesuita Diego Abad, *De Deo Deoque Homine Heroica*, apareció en Cesena en 1780, un año después de la muerte de su autor en el destierro. Las ediciones que le precedieron, también en prensas italianas, no estaban completas. Es pues, la tercera la que presenta los cuarenta y tres cantos definitivos<sup>1</sup>.

Se trata de un poema heroico de asunto religioso escrito en hexámetros latinos, muy virgilianos por su técnica, pero cuya materia es la doctrina expresada por la edición *Vulgata* de la *Biblia*, intertexto que se evidencia transformado por el estilo barroco del siglo XVIII americano<sup>2</sup>.

Diego Abad fue un sacerdote jesuita mexicano que, junto con sus compañeros de Orden, partió al destierro después de la Pragmática Sanción de Carlos III en 1767. Esta generación de jesuitas expulsos estuvo conformada por una élite intelectual que pudo editar sus obras en Italia gracias a la generosidad de la corte de Bolonia, la que pertenecía, hasta la entrada de Napoleón, a los dominios de la emperatriz María Teresa de

---

<sup>1</sup> En 1773 apareció en Venecia la primera edición del poema, en la imprenta de Pitteri. La misma contenía 33 cantos y llevaba el título *De Deo heroica* y el nombre del autor estaba latinizado como *Iacobi Iosephi Labbe Selenopolitani*. En el año 1775 apareció una segunda edición, con 38 cantos, en la ciudad de Ferrara y de la imprenta de Rinaldi. Esta vez el nombre del autor apareció como *Didacus Iosephus Abadius Mexicanus inter académicos roboretanos agiologus*, pues había sido incorporado a la Academia de Roboreto o Rovereto. La tercera fue publicada en Cesena en 1780 en la imprenta de Blasini con la biografía hecha por Manuel Fabri y un retrato del autor. Esta fue, pues, la primera edición completa.

<sup>2</sup> Cf. Calderón de Puellas, M. (2011: 59-72).

### Austria<sup>3</sup>.

En el destierro y a pesar de su débil salud, Abad terminó el poema que había comenzado en la Nueva España y a causa de sus méritos literarios la Academia de Rovereto lo admitió como miembro, honor que no se le había concedido a otro americano<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Solo las cortes de Rusia y Prusia no acataron el decreto *Dominus ac Redentor* de Clemente XIV de 1773, y allí la Compañía siguió operando regularmente bajo el amparo de Catalina II y Federico II, respectivamente. El Papa, siguiendo la política del General de la Compañía, no abrió las puertas de sus Estados a los jesuitas para obligar a las naciones de Europa a darles asilo. Pero ni Portugal, ni Francia, ni Italia les dieron acogida. Supuso el Papa que esto obligaría a Carlos III a recibirlos, pero el monarca temía que este gesto debilitara su autoridad. La nave "Thetis", donde se encontraban los jesuitas novohispanos, entre ellos Abad y Landívar, estuvo seis meses varada en el puerto de Ajaccio en Córcega. Finalmente, fueron alojados en Génova, bajo la tutela generosa de la corte de Bolonia. Cuando Clemente XIV promulgó el 21 de julio de 1773 la breve pontificia *Dominus ac Redemptor*, en la que suprimía la Compañía quedaron los padres absolutamente desamparados.

<sup>4</sup> La ciudad de Rovereto pertenece a la región del Trentino y se encuentra muy cerca de Trento. En 1750, un grupo de jóvenes intelectuales fundó la *Accademia degli Agiati*, bajo la tutela de Girolamo Tartarotti. Escribe, en su lengua y en latín, obras de contenido filosófico, histórico y literario, pero conocido, especialmente, por su *Apologia del Congresso noturno delle lammie* en donde ataca el ejercicio de la brujería y la existencia de poderes sobrenaturales para practicarla. Sin embargo, el primer nombre que aparece dirigiendo la Academia es el de Giuseppe Valeriano Vannetti. Este otro humanista, conocido especialmente por su *Lezione sopra il dialetto roveretano*, publicado en 1761, hizo que la Academia trascendiera los límites regionales e incorporara miembros de mayor reconocimiento, como Gasparo Gozzi y Carlo Goldoni. En 1753 obtuvo el reconocimiento y el amparo de la emperatriz María Teresa de Austria, razón por la cual, la insignia de la institución ostenta el águila de dos cabezas de los Augsburgo. Durante una veintena de años se convierte en un vehículo de comunicación de la cultura italiana con la germana, unida al prestigio de la obra y de la personalidad de Clemente Vanetti. Las actividades de la Academia se suspendieron con la invasión napoleónica y se retomaron

Este artículo resume una extensa investigación cuyo propósito ha sido analizar la obra del poeta mexicano desde el diseño de la retablística acuñado por la Compañía de Jesús como una ‘forma’ plástica y retórica, justo cuando en América cae el sistema virreinal, España se lanza hacia la Ilustración y la Compañía de Jesús es condenada al destierro.

## **2- El barroco americano y sus retablos en el siglo XVIII**

Durante el siglo XVIII en Hispanoamérica se extendió el Barroco en su fase florida, como lo denominaron los estudiosos de la Historia del Arte. A pesar de que con los Borbones entró en España una fuerte influencia francesa que, sin detener el proceso de su decadencia, dividió a los españoles en ilustrados y tradicionalistas, en Hispanoamérica la situación era bastante diferente pues la vida cultural se desarrollaba en la calma de las provincias y el Barroco todavía producía sus mejores frutos.

El Barroco mostró, como en Europa, el mismo virtuosismo plástico de la figura “sorprendida en movimiento” (Orozco, 1988: 43) como captación del instante y detención de lo transitorio. Pero la tendencia barroquista se puede apreciar en la tensión devota y recargada de la ornamentación de las

---

a partir de 1811. La Academia tuvo como tarea el rescate del Humanismo cristiano que sucumbía ante el crecimiento del Enciclopedismo y combatió las sectas masónicas. Su accionar se dirigió a la edición de obras apologeticas o de espíritu católico, aunque nunca trascendió de las fronteras de los Austrias. La incorporación de un jesuita expulsado la colocaba políticamente en una situación ‘incorrecta’, pero el amparo de la emperatriz la salvaba de los ataques en un escenario más amplio. Por otro lado, María Teresa realizaba un doble juego: frente al papa y las cortes europeas no acogía a los expulsados, pero en el interior de sus dominios no germánicos, los alojaba, permitía que se editaran sus obras e, incluso, los premiaba.

basílicas dieciochescas, sobre todo, en retablos repletos de nichos que se colocan en torno a una figura central o de un sagrario, separados por intercolumnios retorcidos y adornados por hojas, flores y animales. La policromía del estuco y de la madera, con prevalencia del dorado, trabajados con detallismo y expresividad, le conferían al interior del templo el clima propicio para la práctica devota. Y aún las fachadas fueron trabajadas como retablos, aunque con materiales más sólidos como la piedra o el mármol. Todo en el barroquismo americano habla de la acción misionera de los jesuitas, el *ars praedicandi* convertido en un monumento de piedra que, sin embargo, predica en alta voz.

La larga vida del Barroco americano dependió, sin lugar a dudas, del predominio de la Compañía de Jesús en todos los ámbitos de la cultura. De hecho, expulsada la compañía, el Barroco fue arrinconado con los trastos y las ruinas que dejó la ausencia de los jesuitas.

El propósito fundamental de la Orden en América fue la organización disciplinada de un Nuevo Mundo para la Iglesia en estas latitudes. Pero tal gestión, de eficacia poco común, no nació de un espíritu frío y racionalista sino del ímpetu apasionado de quienes dejaban su vida en cada obra. Todo en el arte jesuita está puesto en su afán misionero y apologético. La finalidad persuasiva, el deseo de 'ganar almas', profundizan la capacidad expresiva de todos los recursos con los que se cuenta. El trabajo sobre la piedra o el estuco es el mismo que se realiza sobre el verso y consiste, en síntesis, en arrancar de la materia el máximo de su capacidad de comunicar. Como se trata de un arte devoto, la tensión de las paradojas de la fe católica no es ficticia y, por tanto, no resulta artificial y es la que sustenta los marcadísimos contrastes, las explosiones de luz y sombra, que nada tienen que ver con el Manierismo, en tanto que interés

por ocultar, y que muy lejos están del Rococó, en tanto que saturación del ornamento en la reducción del tamaño.

Uno de los elementos de la construcción de basílicas que más se trabajó en este período fue el retablo, pues en él se presentaba un programa doctrinario que no se limitaba a un retablo sino al conjunto de todos los que se hallaban en el interior del templo.

Respecto de los antiguos retablos, el barroco aumenta su tamaño y, como consecuencia, proliferan los elementos arquitectónicos como frontones, triglifos, metopas y columnas exentas. Su importancia cobra tal realce que se convierte en un oficio separado del resto de la construcción del templo. Los retablistas trabajan no solo en el altar mayor, sino en los laterales, en capillas aisladas y hasta en el sotocoro. Aparecen nuevas especies, como el retablo con camarín, en el que el nicho central abierto hacia la sacristía alberga una imagen vestida del titular que gira y puede ser cambiada desde la habitación trasera; el retablo exento o tabernáculo con dosel que expone, generalmente, al Santísimo Sacramento; el retablo transparente con aberturas que dejan pasar la luz y que crean efectos de iluminación que acentúan el mensaje sobrenatural de los misterios representados.

Ricardo González (2001: 570) afirma que los retablos barrocos deben ser entendidos como:

“un sistema comunicacional, esto es, un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente.

Los retablos son objetos complejos, constituidos por relatos o personajes ordenados en una estructura de tipo arquitectónico y sistemáticamente ornamentados. Fueron

sin embargo pensados para ser percibidos como una unidad elaborada en diferentes niveles”.

El propósito del autor es resaltar las relaciones entre la retablística y la retórica, de manera de demostrar que los retablos son la materialización del *ars praedicandi* o sermón. En realidad, González reconoce en la predicación el antecedente del sermón, pues en este, como luego hará el retablo, se presenta un tema, se estructura u ordena y se ornamenta, con la finalidad, en ambos casos, de persuadir. El autor demuestra cómo el retablo siguió el desarrollo de la Retórica, de manera tal que cuando se construyeron los retablos barrocos, era lógico que estos mostraran el espíritu tridentino de la Contrarreforma, acentuado en América por la ausencia de la herejía protestante. Siguiendo la línea de la retablística americana, que si bien no es absolutamente diferente a la de la metrópoli, pero tiene sus connotaciones particulares, se puede afirmar que a partir del siglo XVII el elemento decorativo comenzó a ganar un evidente espacio sobre el argumentativo. Podrían considerarse, entonces, dos vertientes: la manierista, puramente ornamental y la del barroquismo, fuertemente persuasiva y emotiva. Movimientos en cornisas, frontones y remates se presentaban como variaciones rítmicas que alcanzaron su mayor florecimiento en el siglo XVIII. Si los nichos son el argumento y las columnas los elementos divisorios y estructurales, la aparición de la columna salomónica, como ocurre en el Retablo de los Reyes de la catedral de Puebla, en el siglo XVII, muestra el retorcimiento del elemento estructural.

Durante sus últimos años en México, Diego Abad asistió a la construcción de la Catedral de Zacatecas y escribió un pequeño opúsculo para describirla y enaltecerla. Si hubo un programa

de retablos que pudiera influir concretamente en su obra, fueron la fachada y los interiores de este templo. Nuestro poeta describió, pues, la obra arquitectónica en versos que tituló *Rasgo épico descriptivo de la fábrica y grandezas del Templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*<sup>5</sup>. En efecto, de acuerdo con su construcción original, el interior albergaba once retablos que respondían a un programa iconográfico del Padre Ignacio Calderón, rector del Colegio jesuita de Zacatecas, en los que se exaltaban las glorias de la Santísima Virgen María. El texto de Abad contribuyó a difundir las maravillas del templo. Quien entraba en él podía ver este programa y leerlo en la materia representada. Todo estaba puesto para mayor gloria de Dios, pero en función del espectador. Cuando la obra de desarme se puso en funcionamiento, el programa perdió sentido, unidad, contenido, belleza, como si a un discurso se le tacharan frases enteras y las restantes se dispusieran en cualquier lugar.

Así como para comprender este ‘milagro de Zacatecas’ es necesario leer en las imágenes, para entender el poema de Abad será necesario imaginar por medio de las palabras.

### **3- El poema de Abad como retablo**

El diseño de los retablos barrocos influyó notoriamente en la disposición del *Poema Heroico* de Abad. El concepto de ‘barroco jesuita’ se materializa en los cimientos mismos de su obra como principio constructivo del hexámetro abarrocado. Por lo tanto, toda la problemática en torno a la obra y su autor debe ser abordada desde la creación plástica y en función de

---

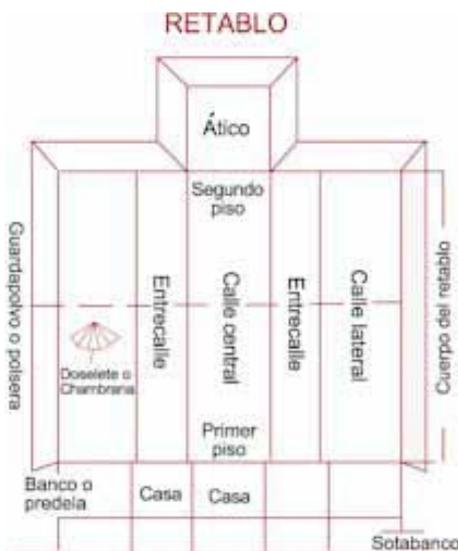
<sup>5</sup> Impresa en Mexico, por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Año de 1750. Se puede consultar en: Castillo Oreja, M. y Gordo Peláez, L. (2005).

ella, porque todo retablo barroco es una narración, una énfasis plástica, ordenada en torno a una figura central de la doctrina y, en este sentido, la obra de Abad es un retablo verbal.

No obstante esta organización lógica y cronológica, los cantos del poema tienen una autonomía que permite al lector leerlos en cualquier orden, pues se presentan como cuadros que proponen un programa iconológico con su interpretación doctrinaria. Sin embargo, existe una figura central, motivo recurrente iconológico y conceptual: el Cristo glorioso que cierra la historia y hace justicia definitiva.

De este modo, podría decirse que el tema de la obra es la justicia divina y, en el marco histórico general de la expulsión de los jesuitas, tanto como en la experiencia particular del poeta como desterrado, la búsqueda de la justicia cobra una especial significación y relevancia.

A partir del siguiente esquema, se muestra la estructura de un retablo:



De acuerdo con esta figura, el ático es la sección superior de la calle central y alberga la imagen que corona la composición. Las líneas verticales dividen la estructura en calle central, entrecalles, calles laterales. Las horizontales, de abajo hacia arriba, separan el sotabanco, parte inferior bajo el banco o predela, el primer piso, el segundo piso y el ático. De esta manera, la estructura puede hacerse más compleja si se le agregan entrecalles y pisos. Las subdivisiones en el banco se llaman casas y suelen contener imágenes. Alrededor de toda la composición se coloca una especie de marco llamado guardapolvo o polsera, pues su función es la de resguardar el retablo del polvo. En la calle central suelen colocarse las imágenes más importantes de la composición, quedando la titular bien centrada. Se suelen construir nichos en la calles para colocar las imágenes de bulto o se pueden colocar sobre estructuras voladizas cubiertas de doseletes.

Siguiendo este diseño, se propone un ordenamiento de la estructura del poema de Abad, según se sigue:

### 3.1- El ático

En el ático colocamos a la Poesía representada por una mujer que reclama el reconocimiento de su origen divino y recuerda su causa final: cantar la Gloria de Dios. Se presenta a modo de marco, el que se cierra al final del canto XLII y comienza con estas palabras:

*Vero unique Deo laudando nata Poesis  
lamentabatur, sese ad vilissima quaeque  
captivam, invitamque trahi, dicitque parentem  
esse sibi, illacrimans, indignabatur Homerum.  
Divina sese iurabat origine natam,*

*ante suas mendax pareret quam Graecia Musas,  
anteque quam Graecus foret ulli auditus Apollo.  
De caelo ad Mosen delapsam se esse ferebat* <sup>6</sup>.

(Abad, 1780, vv. 1-8).

Los hexámetros muestran, desde este inicio, el diseño y organización que siempre tuvieron desde Homero y que alcanzaron su apogeo en Virgilio. Fiel a esta tradición y maestro de esta técnica, Abad ha organizado los versos de modo que los términos que dan inicio a cada uno refieren al origen divino de la poesía, cuya primera fuente escrita se encuentra en Moisés. Así podemos ordenar los términos: *vero -lamentabatur-captivam-esse-divina-ante-anteque-de caelo*. Por otro lado, los versos finalizan en términos que se refieren a la errada idea de que la poesía fue creación pagana, como indicaría la siguiente secuencia: *poesis- quaeque-parentem-Homerum-natam-musas-Apollo-ferebat*. El arte de Abad se detiene con especial cuidado en lo rítmico y musical. Nótese la rima interior que se produce entre los infinitivos pasivos y bisílabos: *trahit/ dici*, también la sutil anáfora que produce la repetición del *ante* con la variación, en el segundo caso, del enclítico.

Por otro lado, las cesuras ayudan a resaltar el estado de aflicción de la Poesía. Así, en el primer hexámetro, la cesura

---

<sup>6</sup> El texto está tomado de la edición de Cesena, 1780. Todas las traducciones son del autor del artículo. (La poesía, nacida solo para alabar al verdadero Dios, se lamentaba por estar cautiva de asuntos viles contra su voluntad y se indignaba llorando, pues se la consideraba hija de Homero. Juraba ser de origen divino, antes de que la mendaz Grecia pariera sus Musas y antes de que fuera escuchado el griego Apolo. Afirmaba haber descendido del cielo hasta Moisés)

pentamímera<sup>7</sup> se ubica después del término *Deo* y delante de *laudando*, es decir, la acción que le es propia a la Poesía y el objeto verdadero de esa acción. En el segundo verso, la cesura marca nuevamente otra acción: *lamentabatur*, queja amarga sostenida por espondeos. En el cuarto verso, la cesura triemímera resalta el participio *illacrimans* y anticipa la acción *indignabatur*. En el último verso del fragmento, la cesura resalta el nombre de Moisés y anticipa el participio *delapsam*, subrayando así la idea principal de este apartado que consiste en considerar a la poesía descendida de Dios hasta Moisés, en cuyo caso es remarcable el participio pasivo *delapsam* que muestra la pasividad de la poesía y el cumplimiento de la voluntad divina.

Este canto, que se abre en *Carmen Deo Nostro* se cierra, como ya dijimos, al final del capítulo XLII, de la siguiente manera:

*Siqua fides oculis, primo auscultare libenter  
visa est, ac moestam paullatim exporgere frontem:  
indeque respirare, manumque abducere vultu:  
ac tandem luctus posuisse, et dulciter ore,  
blandius atque etiam mihi subrisisse poesis*<sup>8</sup>.

(Abad, 1780, XLII, vv. 305-309).

---

<sup>7</sup> Para las cesuras se utilizará la denominación griega de triemímera, pentamímera y heptamímera por ser la original. Téngase en cuenta que a ellas responden las denominaciones latinas de semiternaria, semiquinaria y semiseptenaria.

<sup>8</sup> (Si doy fe a mis ojos, me pareció que la Poesía, primero escuchaba con agrado y de a poco estiraba su angustiada frente, después tomó aliento, descubrió las manos y el rostro, depuso su tristeza y con sus dulces labios me regaló la suavidad de su sonrisa.)

El canto de Abad, logró consolar su angustiada queja. El marco, entonces, presenta dos figuras de la Poesía: una en estado de lamentación y otra de agradecimiento. Quizás se podría ubicar la primera en el plano superior del retablo y la segunda en el inferior. No obstante, siguiendo el esquema del retablo anteriormente propuesto y a efectos retóricos, la imagen que debiera ir en el ático es la de la Poesía que escucha con gratitud los hechos heroicos de Dios y dejar en el banco la poesía angustiada renegando de la paganidad.

La materialización de la Poesía en mujer es un recurso alegórico clásico, pues la Poesía es, en definitiva, una Musa y el mito de las Musas y su relación con Orfeo, fue uno de los pocos mitos bautizados por la cultura cristiana en la medida que se relacionaba con las artes y las ciencias y eran representación clara de la inteligencia y de la *contemplatio* como facultad superior de esta en el hombre<sup>9</sup>.

### 3.2- Segundo Piso

La disposición de los pisos en cortes horizontales, supone también su división en calles verticales que forman cuadros o nichos, dejando en el centro la figura de mayor relevancia. De este modo, toda la primera parte del poema que canta las potencias divinas forma una sola figura central: la Gloria de

---

<sup>9</sup> Existen algunas imágenes más cercanas al barroco europeo como *La Poesía* de Rafael Sanzio, fresco pintado en 1510. Se trata de una figura alada, coronada de laureles, con un instrumento de cuerdas en la mano izquierda y un libro en la derecha. La acompañan a ambos lados dos ángeles que sostienen la inscripción *Numine afflatur*, es decir, "el que ha sido inspirado por la divinidad". Se trata de uno de los medallones que ilustran el techo de la Stanza della Segnatura en el Palacio del Vaticano.

Dios en su Trinidad, rodeado por los coros angélicos, a modo de molduras y columnas profusamente adornadas con motivos animales y vegetales. Las variadas figuras y sucesos bíblicos del Antiguo Testamento se presentan como en nichos laterales.

Se trata de veintiún cantos que conforman el *ethos* heroico del Poema y que pueden leerse en cualquier orden, en tanto que son cuadros con unidad y autonomía. El primero, denominado *Unus est Deus*, es ejemplo de la afianzada técnica del poeta y comienza así:

*Artificem magnum esse aliquem, qui sidera, caelum,  
qui mare, qui terras, totumque vocaverit orbem  
e nihilo, tantaque aptaverit, ac regat arte,  
sponte sua res nos ipsae informantque, docentque.  
Mente aliqua suprema opus est, quae dirigat alto  
tot simul astrorum tam constanti ordine gyrum  
tam varium, quin longa adeo turbaverit aetas,  
quominus alternae redeant noctesque, diesque  
semper et ad normam circumvolvantur in orbem,  
crescendo semper, descrescendoque vicissim<sup>10</sup>.*

(Abad, 1780, I, vv. 1-10).

---

<sup>10</sup> (Que un gran artífice haya invocado desde la nada a la existencia a los astros, al cielo, al mar, a las tierras y a todo el orbe y que con tanto arte disponga y gobierne por su propia voluntad, las mismas cosas nos informan y enseñan. Alguna mente suprema ha obrado, la cual dirige, desde lo alto, al mismo tiempo, el giro tan variado de los astros en constante orden, a quien los largos siglos no hayan alterado, de modo que procedan alternadas las noches y los días y siempre, según su ley, recorran el orbe, creciendo y decreciendo a su turno.)

El comienzo del canto presenta una potencia divina a la manera de epíteto épico, resaltado por la cesura pentamímera: *artificem magnum*. Este fragmento presenta un recurso aprendido en la escuela de Virgilio y que se encuentra numerosas veces en la poesía abadiana. Se trata de un polisíndeton a final de verso donde el *que* enclítico y breve suena como un eco. Así se presenta en los siguientes ejemplos: *informantque, docentque/ noctesque, diesque*. La presencia de espondeos, junto con este recurso, tiene un especial efecto musical y rítmico.

Esa verdad de que Dios crea y rige el orbe fue luego manchada por la aparición del politeísmo y la visión antropomórfica de los dioses. Abad recurre no pocas veces a la fuente ovidiana para mostrar las metamorfosis como “cosas de risa” (v.112).

Determina el nombre de Dios como *qui est* y lo presenta en su Trinidad. Por otro lado, la repetición por tres veces del *qui*, no solo es un recurso anafórico sino la remarcación del Dios trinitario. Asimismo, el encabalgamiento entre el segundo y tercer verso, fortalece el concepto de la creación *e nihilo*. En el verso 125 se dice *inquam*, es decir, “digo” y en el 170 *Sed quid ego haec balbutire impurissimus ore*, marcando la dificultad del yo poético de expresar los arcanos divinos, a lo que contribuye también la antítesis en movimiento del *crescendo/ decrescendo* expresada por sonoros gerundios. Desde el comienzo todo el poema está atravesado por la presencia de la primera persona. Es Diego Abad quien canta y quien se compenetra con esta historia de la que él forma parte.

### 3.3- Primer piso

Todo el primer piso presenta una iconología distinta. En efecto, se suceden los diferentes cuadros de la Encarnación del Verbo y su vida histórica, hasta su ascensión a los cielos. Si bien

los cantos son cuadros también autónomos, están ordenados con criterio cronológico.

El canto XXIII, denominado *Princeps Pacis*, está consagrado al Nacimiento de Cristo y es una muestra acabada de convivencia de elementos autóctonos y universales, propio del Barroco americano. El icono responde a un pesebre criollo, más concretamente, mexicano. La tradición de los pesebres mexicanos, contruidos en madera, pasta, argamasa u otros materiales se remonta a la época de la evangelización con los primeros pesebres de fabricación indígena. En este caso, el poeta nombra los elementos fundamentales del Nacimiento: cueva, Virgen, Niño, San José, asno, buey, pastores, ángeles. Pero a estos les agrega rosas y la pasionaria, flor mexicana. El detalle ornamental y criollo es también simbólico. Las rosas mexicanas preparan la pronta aparición del icono de la guadalupana en el retablo. En cuanto a la pasionaria o pasiflora, se trata de una flor muy común de aquellas tierras que tiene un aspecto muy peculiar. Fue descubierta en Perú a principios del siglo XVI y pronto se extendió por Brasil, México, Estados Unidos y las Antillas. Este nombre lo ostenta desde el siglo XVII, cuando el Papa Pablo V consideró que era la representación de la Pasión de Cristo, por los filamentos que componen la flor y que evocan a la corona de espinas de Jesucristo; además, los estambres representarían las cinco heridas en su cuerpo; los tres estilos, los clavos de la cruz, y los pétalos, a los doce apóstoles.

En el verso 69 del mismo canto, se lee: *Salve sancta Parens, sola et tu Virgo, Parensque*. Con esto el poema se asocia con una antigua tradición poética y mística. La expresión *Salve sancta Parens* fue utilizada por Virgilio en *Geor.* II, 173 y *Aen.* V, 80, refiriéndose, en ambos casos a la tierra madre. Después del mantuano, fue retomada en el siglo V por Sedulio en su *Carmen Paschale* II, 63-64, referida a la Santísima Virgen y Madre:

*Salve, sancta parens, enixa puerperal Regem: Qui Caelum, terramque regit in saecula saeculorum.* Ese mismo texto pasó al Introito gregoriano de la Misa *Salve Sancta Parens*. Se encuentra una versión en el Códice de Huelgas dedicada a la Virgen María y luego surgieron muchas composiciones polifónicas con el mismo texto, como la de Tomás Luis de Victoria o la de Juan de Anchieta en el siglo XVI.

La belleza del medio verso virgiliano reside en esa advocación a una Madre Universal con el ritmo de la cesura pentamímera justo después del semipié largo del dáctilo, lo que colocaría los acentos de la siguiente manera: Sá-lve sáncta Pa-réns.

Entre los versos 203 y 207 del canto XXIII, Abad cita los siguientes versos casi virgilianos:

*Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.*

*Iam nova progenies caelo descendit ab alto.*

*Te duce siqua manent sceleris vestigia nostri*

*Irrita, perpetua solvent formidine terras.*

*Occidet et serpens, et falax herba veneni*<sup>11</sup>.

(Abad, 1780, XXIII).

Como se puede apreciar, Abad no cita directamente la *Ecl. IV* de Virgilio, sino que recrea sus versos en una composición paralela. Comienza con el verso 5, luego coloca el 7 con una

---

<sup>11</sup> (El orden magno de los siglos nace de nuevo  
Ya la nueva progenie desciende desde el alto cielo.  
Permanecen los vestigios de nuestro crimen, siendo tú jefe,  
Vanos ya, salvarán las tierras del perpetuo horror.  
Morirá la serpiente y la hierba falaz de veneno.)

variación, mientras Virgilio dice: *iam nova progenies caelo demittitur alto*, Abad dice *descendit ab alto*. El cambio del verbo pasivo al activo tiene una implicancia teológica no menor pues muy diferente es ser enviado que descender por mérito propio. La corrección busca precisión teológica en tanto que el que se encarna es el mismo Dios por su voluntad, claro que no es eso lo que dice el mantuano.

Los versos 3 y 4 de Abad parecen coincidir con el 13 y 14 de Virgilio, pero la modificación es mucho mayor, atendiendo a que en el mantuano se lee lo que sigue: *te duce. Si qua manent sceleris vestigia nostril/ inrita perpetua solvent formidine terras*, donde *te duce* completa el hexámetro anterior, que se puede traducir como (bajo tus órdenes comenzarán a sucederse grandes meses). *Te duce*, cambiado de verso, hace mención a un poder o gobierno no explícito. El resto de los versos de Virgilio se puede traducir: “Si permanecen algunos rastros de nuestro crimen, ya sin poder, librarán la tierra del perpetuo terror”. El último verso de Abad coincide con el 24 de Virgilio sin modificaciones.

Ahora bien, lo más relevante es el comentario que antes y después de ella hace el mexicano. Antes de la cita, comenta:

*Interea canta tua tu, Cumaea Sybilla,  
Carmina, quae rerum ignarus male carmina torsit  
Nescio quis; sed erat, memini, bonus ille Poeta*<sup>12</sup>.

(Abad, 1780, XXIII, vv. 200-202).

---

<sup>12</sup> (Mientras tanto, canta, Sibila Cumea, tus cantos, los que torció de mal grado, ignorante de aquellas cosas, desconozco quién; pero era, recuerdo, un buen Poeta).

Luego de la cita, agrega:

...*Haec rerum tantarum ignarus, et audax*

*Sacrilego rapuit furto, cantuque Poeta*<sup>13</sup>.

(Abad, 1780, XXIII, vv. 208-209).

Reconoce Abad que Virgilio era buen Poeta, pero la cita desprolija, menospreciada, aunque con el recurso del *memini* para que pueda pensarse que lo citaba de memoria y que tampoco quiso tomarse el trabajo de corroborar el texto, produce un rebajamiento de la figura ejemplar del Poeta latino. De hecho, cuando en el canto XLII, Abad cita a Lucrecio, lo hace con exactitud.

Agrega el mexicano que Virgilio torció los versos de la Sibila pues desconocía aquellos asuntos sagrados. Esta afirmación es por demás interesante. ¿Por qué acusar a Virgilio y salvar a la Sibila? ¿De dónde toma Abad esta idea?

Tanto la tradición como los Libros Sagrados del Cristianismo han avalado siempre la existencia real de las Sibilas y su conocimiento de algunas cosas futuras. En efecto, en la historia de Saúl (*Regum I, XXVIII, 8-15*) este rey consulta con una Pitonisa de Endor por cuya mediación su padre Samuel le predice la derrota frente a los filisteos. Siendo la *Biblia* la fuente primordial del texto abadiano, la función rectora que ella ejerce sobre todo el poema es capital, a pesar de que de los *Libros Sibilinos*, no quedaba prácticamente nada. Pero el espíritu jesuita había superado la antigüedad y se sentía heredero de la

---

<sup>13</sup> (Ignorante de todas estas cosas y audaz las robó el Poeta con su canto, robo sacrilego).

grandeza del Cristianismo, al fin y al cabo, eran los adalides de la Contrarreforma.

Luego de describir la pasión y muerte de Cristo, desde el canto XXXVII y hasta el XLI el poema se centra en la resurrección del Señor y su convivencia con los apóstoles hasta la ascensión. Se trata de cinco cantos que exaltan la imagen de un Cristo que ha triunfado sobre la muerte y sobre el pecado. Este gran espacio concedido al Cristo victorioso se une al del triunfo final, poniendo en evidencia que esta es la figura central del retablo.

### 3.4- Banco o prodela

Esta sección está ilustrada con el contenido del canto XLII, el más largo de todos. En efecto, este propone una revisión de la historia de la Iglesia desde Pentecostés hasta la contemporaneidad del poeta, como una larga contienda entre las huestes del Infierno y los héroes cristianos.

Entre estos versos, el poeta inserta la imagen de la Virgen de Guadalupe, del siguiente modo:

*Cum Fide adorandum, et magnum tibi, Mexice, signum  
Exhibitium, lapsa et meliora ancilia caelo:  
Praesidium aeternum tibi tutamenque futura.  
Namque Dei coram adstante, et sic Matre iubente;  
saxoso, sterilique solo, medioque Decembri  
erupere rosae. Quas asperiore, rudique  
palliolo implicitas, simul atque Antistite coram  
(ínfula cui sacros umbrabat pendula crines)  
Indigena explicuit (mirum!) ecce impressa repente  
Palliolo est quam pulchra Dei Genitricis Imago,*

*Aligero innixia, et sinuosa cornua Lunae  
calcans; caeruleo fert didita plurima peplo  
sidera; propendens capiti radiata corona  
eminet; a tergo circumdatur undique Sole:  
illus omnino ad normam, speciemque, sereno  
caelo tranquillus quam Pathmo viderat exul  
qua neque amabilius quidquam est, neque pulchrius Orbe.  
Ut memini! Ut videor, te nunc quoque, Virgo, videre!  
Quod fas, hoc Facio. Menor hinc, et cernuus ore,  
quae sola ire queunt, ad te, pulcherrima Virgo,  
crebra, et itura quidem citius suspiria mitto <sup>14</sup>.*

(Abad, 1780, XLII, vv. 618-638).

Para Abad el icono de la guadalupana está colocado en este

---

<sup>14</sup> (Y para ti, oh, México, fue exhibida una gran señal, de modo que fuera adorada con fe, como augurio sagrado del cielo, alcázar eterno para ti en los siglos venideros. Pues, por mandato de la Madre de Dios, que visitaba tu suelo, los montes secos del invernial diciembre se poblaron de rosas que fueron recogidas en una tilma áspera y rústica. Así, ante el obispo (una cinta que pendía cubría el sagrado tejido) el indígena exclamó: ¡milagro! Y he aquí que apareció impresa en la tilma la imagen más hermosa de la Santa Madre de Dios, asentando su pie sobre un ángel y coronada de cóncava luna, con peplo celeste, bordado de innumerables estrellas, llevando en su cabeza, radiante corona y toda su figura rodeada por la luz del sol. Ella es así, como en el sereno cielo la había visto el vidente de Patmos en su sosiego, del mismo modo y aspecto. Nada es más amable ni más hermoso que Ella en toda la Creación. ¡Cómo te recuerdo!, ¡cómo me parece verte ahora mismo, Virgen mía! Lo que tú determinas, eso es lo que hago. Y desde aquí te envío, rememorándote en mi humillación, todos mis pensamientos, todos mis suspiros, porque ellos mismos quieren volar hacia ti).

segmento de la historia de la Iglesia en señal de la predilección por la tierra mexicana. Se destaca el ángel y la media luna, la capa celeste bordada de estrellas, la corona sobre su cabeza y la luz que la ilumina. Agrega que esta es la imagen que Juan vio en Patmos<sup>15</sup>.

Obsérvese que en el texto abadiano no se hace mención del nombre de Guadalupe. En efecto, ese nombre se extendió un poco después, probablemente como deformación del apelativo que le dio Juan Diego y los demás naturales del lugar quienes originariamente la habrían llamado la “Cuahtlapcupeu” (la que procede de la región de la luz) o también “Cuatlallope” (la que aplasta la serpiente), pues su aparición se produjo donde antes había habido un templo dedicado a la Tonantzin Cuatlicue, deidad maternal indígena. Fue en realidad una de las versiones del *Nican Mopohua*, texto que narra las apariciones en idioma

---

<sup>15</sup> El primer estudio de la tela se remonta al año 1666. Algunos pintores de aquel tiempo obtuvieron el permiso para examinar atentamente la tilma y con sorpresa constataron que la pintura no tenía una preparación de fondo y por lo tanto era imposible pensar que la imagen hubiera sido pintada al óleo o al temple. Además, el agave, del que estaba hecha la tilma, es un material extremadamente deteriorable. Expuesto, sin ningún tipo de protección, en un lugar donde el clima húmedo, rico de partículas de salitre, podía corroer incluso el hierro, se habría estropeado en pocos años. En cambio, cuando se hicieron esas investigaciones ya habían pasado 135 años y aquel agave estaba intacto. Esta observación se ha hecho en todas las otras investigaciones científicas sucesivas, quedando siempre sin respuesta. Es una interrogante que se plantea también hoy día: ese agave es el único que existe en el mundo que después de 461 años está aún intacto. La Iglesia Católica admite que la tela del ayate sobre el que está la imagen de la Virgen es de fibra vegetal de maguey. Por su naturaleza, esta fibra se descompone por putrefacción en mucho menos de medio siglo. Así ha sucedido con varias reproducciones de la imagen que se han fabricado con tejido de maguey. El ayate, sin embargo, ha resistido más de 480 años.

náhuatl y que fue compuesto por Antonio Valeriano en 1545, que propuso el nombre de Guadalupe (Escalada, 1997).

Para Abad, la Guadalupe es la misma Virgen del *Apocalipsis*, aseveración interesante, teniendo en cuenta el escenario parusíaco en el que se desarrolla el final del poema. Si la Virgen de Guadalupe es la imagen de la mujer del *Apocalipsis*, entonces México es una tierra predestinada a cumplir una función determinante en el fin de los tiempos.

No cabe duda de que aquí termina el retablo, pues reaparece la Poesía y reafirma que todas estas cosas cantaba en las márgenes del Erídano cuando se enteró de que Pío VI es elegido nuevo Papa y reconoce que tiene esperanzas en que él levante a la Iglesia de sus ruinas.

### 3.5- El juicio final

Sin duda, el poema se cerraba en el canto anterior, tal como apareció en la edición de 1775. Pero en la última edición Abad agregó, entre otros, este canto que presenta la segunda venida de Cristo y el Juicio Final.

El icono es absolutamente tradicional: Jesucristo vuelve con gloria y majestad. Manda que surjan los cuerpos de las tumbas para ser juzgados. Entre todos ellos está el poeta, '*Ecce adsum*', dice, pues él también debe comparecer. Acompañan al Rey tropes de ángeles, carros y corceles. Él tiene clámide roja, en señal de la sangre que vertió por los hombres. Los ejércitos alados separan a los justos de los réprobos. Estos últimos a la izquierda, los primeros a la derecha del Señor. Todos son juzgados por la caridad y a nadie le sirve el poder ni los tesoros que haya tenido en la tierra.

El canto se cierra con el ruego del autor por el cual pide a Dios que en los últimos momentos de su vida, le ayude a pronunciar

los versos que, según Abad, compuso San Francisco Javier: “No me mueve mi Dios para quererte...”

La expresión *ecce adsum* supone la ubicación de la voz del narrador, es decir, el punto de vista. Todas las cosas son ‘contadas’ desde el final, no solo de la trama, sino desde el final de los finales, donde ya no queda nada que agregar.

Este cuadro queda fuera del retablo, por lo que se trata de un estado ahistórico desde el que todo ha sido elaborado.

Si consideramos que esta obra canta, fundamentalmente, la justicia divina, es en esta instancia en la que se cumple y para toda la eternidad. El final del poema es de un triunfo absoluto. Cristo es el Héroe de los héroes. Ha restablecido de una vez y para siempre el orden que los hombres habían quebrado.

#### 4. Conclusión

El barroco jesuita es un arte que mueve y convence, que habla de la magnificencia divina pero también del poder del hombre en esta tierra. Esto determina también, el perfil de la poesía de los expulsos, en los que el dolor del destierro se muestra más bien como el fracaso de un proyecto acariciado y posible.

La construcción de templos supuso la instalación de los retablos, no como elementos decorativos, sino como programas de educación y devoción. La retablística se convirtió en un arte que tenía sus principios, normas, técnicas y contenidos doctrinarios muy claros. Entrar a una Iglesia del siglo XVIII, era adentrarse en el corazón de la Sagrada Doctrina. En los retablos se podían percibir, leer, admirar, todos los misterios de la Fe, las hazañas de sus campeones, la grandeza de sus Sacramentos.

La expulsión detuvo súbitamente un proceso histórico cuyas consecuencias pueden adivinarse. El proyecto jesuítico cayó

derrotado y con él su arte. Las obras literarias en gestación fueron terminadas o, al menos, editadas en Italia, en los círculos cerrados de las cortes de Génova y Milán. Por ello podemos hablar de una 'literatura jesuita del expulso', porque aquellos que debieron sufrir el destierro, no pudieron soslayar el tema de la justicia humana y la divina, ni esconder la nostalgia por la patria perdida, ni el dolor por el proyecto truncado. Además, cambió el interlocutor de tales obras, de modo tal que terminaron escribiendo para europeos eruditos lo que en un primer momento era para otros. Tal el caso del padre Abad.

Por tanto, la organización de la obra de Abad como retablo, no responde a un interés personal ni único, sino a un modo de hacer, explicable por la pertenencia a una época, a un lugar y a una orden eclesiástica. Su obra se presenta como una arquitectura épica cuyo héroe es Dios Trino Creador de todas las cosas que manda a su Divino Hijo a salvar al género humano del destino al que lo ha condenado el pecado. Todos los campos icónicos unidos por este eje de sentido concurren al centro señalado: así, el Hijo se encarna, nace de la Virgen, vive vida de hombre, padece y muere en la cruz, lo que da, por momentos, el triunfo a las huestes del Infierno. Pero Cristo resucita y con ello vence al pecado y a la muerte y luego asciende a los cielos. La Iglesia que deja fundada deberá luchar con su Gracia contra las fuerzas que quieren destruirla y cuando todo el orbe parezca reducido a la nada, volverá Cristo en Gloria y Majestad a cerrar la historia para siempre y juzgar a vivos y muertos. A modo de argamasa, existe un prolongado *ethos* que se presenta en toda la primera parte del poema. Su extensión no sería tal si no hubiera quienes, con autoridad de filósofos, negaran parte sustancial de ella. El Dios heroico es aquel que tiene tales potencias y Abad siente la necesidad de sobresaltarlas en un mundo que las va negando. El *epos* es por demás conocido por la Cristiandad,

pero hay un aspecto que suele olvidarse cuando los cristianos se sienten derrotados: por más que la Iglesia parezca vencida, el triunfo final de Cristo es asunto seguro. Sin lugar a dudas este es el consuelo de Abad y de tantos compañeros de Orden. En definitiva, el héroe responde a una necesidad constructiva pero lanzada en prospectiva hacia la eternidad.

### BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Diego José (1974). *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México: UNAM.
- Abad, Didacus Ioseph (1780). *De Deo Deoque Homine heroica*. Cesena: Gregorius Blasinius. Editio Tertia Postuma. Microfilmado por conservación, restauración y microfilmación por la Biblioteca Nacional de Chile, Sala José Toribio Medina, 2006.
- Abad, Diego de (2013). *De Deo Deoque Homine Heroica*. Edición bilingüe y antologada y Estudio Preliminar de Mariana Calderón de Puellas. Mendoza: CETHI, CCySS. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Calderón de Puellas, M. (2007). Memoria del reino perdido en Diego Abad. En: *Revista de Literaturas Modernas* (2007-2008). N° 37-38 Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, pp. 31-46.
- (2011). De la Vulgata al hexámetro abarrocado en la poesía de Diego Abad. En: *Revista de Estudios Clásicos*. Tomo 38, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas FFyL, UNCuyo, pp 59-72.
- (2013). Literatura Latina del expulso. En: *Revista de Estudios Clásicos*. Tomo 40. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. FFyL. UNCuyo, pp 50-62
- Castillo Oreja, M. - Gordo Peláez, L. (2005). *Versos e imágenes: culto y*

- devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México*. Madrid: Edición de la Universidad Complutense de Madrid.
- Escalada, J. (1997). *Enciclopedia Guadalupana*. México: Enciclopedia Guadalupana
- González, R. (2001). Los retablos barrocos y la retórica cristiana. En: *Actas del III Congreso Internacional de barroco iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp 128-140.
- Jacobi Iosephi Labbe Selenopolitani (1773) *De Deo Heroica. Carmen Deo nostro*. Venecia: Francisco Pitteri.
- Josephi Didaci Abadii Mexicani inter académicos roboretanos agiologi (1775) *De Deo, Deoque Homine Heroica*. Ferrara: Giuseppe Rinaldi.
- Kuri Camacho, R. (2008). *El Barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*. México: Universidad Veracruzana.
- Lázaro Carreter, F. (1949). *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.
- Mestre, A. (1976). *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona: Ariel.
- Orozco, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.



# TEBAS Y EL ESCENARIO DE *MENIPO* O *NECROMANCIA* DE LUCIANO DE SAMOSATA

José P. Maksimczuk

Universidad Católica Argentina

[jmaksimczuk@yahoo.com.ar](mailto:jmaksimczuk@yahoo.com.ar)

## Resumen

En *Menipo* o *Necromancia*, el encuentro entre el filósofo cínico Menipo de Gádara y su interlocutor sirve como marco para que este relate su peripecia infernal. En la obra no se especifica dónde tiene lugar dicho encuentro; no obstante, pensamos que el samosatense incluye un sutil juego literario mediante el cual el auditorio podría identificar el escenario de dicho encuentro con la polis beocia de Tebas.

**Palabras clave:** Luciano de Samosata - Necromancia - Menipo de Gádara-citación en la segunda sofística.

## Abstract

In *Menippus* or *Necromantia* the conversation between Menippus of Gadara and his friend works like a frame including Menippus' narration of his infernal voyage. In the piece it is not said where this conversation is held; however, we think that Lucian inserts a literary game by means of which his auditory could identify the scene of the encounter between Menippus and his friend with Thebes, the Boeotian polis.

**Keywords:** Lucian of Samosata - Necromantia - Menippus of Gadara-quotation in the Second sophistic.

La crítica considera que en *Necromancia*<sup>1</sup>, Luciano reelabora la perdida Νέκνυια del filósofo cínico Menipo de Gádara (cf. Croiset, 1882:59; Helm, 1931:col. 1750; McCarthy, 1934: 11; Sinko, 1947: 55; Relihan, 1989: 190). La obra del samosatense consiste en un diálogo entre Menipo y un interlocutor anónimo al que los manuscritos simplemente designan Φίλος. La conversación entre ambos personajes se produce al regresar el cínico del Hades y sirve como marco para la narración de su peripecia infernal. Pensamos que esta forma de relato enmarcado, donde más importante que la conversación entre los dos amigos es el viaje de uno de ellos al mundo subterráneo, disminuye la importancia del escenario en el que tiene lugar dicha conversación y que por esto Luciano no explicita, al menos mediante su manera habitual, el sitio del encuentro. Por el contrario, los lugares en los que transcurren los episodios más importantes de la travesía del cínico sí son identificados y así se dice que Menipo fue a Babilonia a consultar a uno de los discípulos de Zoroastro (*Nec.* 6), que ambos descendieron al Hades mediante un conjuro realizado en un paraje vecino a la laguna en la que desemboca el Éufrates (*Nec.* 9) y, finalmente, que Menipo regresó a la superficie a través de un pasaje que conecta al Hades con el templo de Trofonio, el cual se encontraba cerca de la ciudad beocia de Lebadea (*Nec.* 22).

A pesar del desinterés de Luciano por especificar el lugar en el que transcurre la conversación entre ambos personajes, puede inferirse, a partir de algunos datos aportados por estos,

---

<sup>1</sup> El título original de la obra es Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία (*Menipo o Necromancia*), pero nosotros nos referiremos a ella como *Necromancia* para evitar cualquier posible confusión con el filósofo cínico Menipo de Gádara, protagonista de la misma.

que el encuentro tiene lugar en una polis. La crítica anterior ha identificado esta ciudad como Lebadea en Beocia o como Atenas. Nosotros nos alejamos de estas interpretaciones y creemos que la Tebas beocia debe ser considerada como la opción más adecuada. El objetivo del presente estudio es, tomando en consideración la poética de Luciano, indagar sobre aquellas referencias presentes en *Necromancia* que permitan identificar la polis en la que se produce la reunión entre los personajes.

### **Presentación de personajes, temas y escenarios según la poética de Luciano**

Bellinger (1928) ha demostrado que los diálogos de Luciano no necesitaban de presentaciones paratextuales en las que se indicasen personajes, escenarios, argumentos, etc<sup>2</sup>, sino que, por el contrario, todo esto era informado al oyente/lector mediante los parlamentos de los propios protagonistas una vez comenzada la lectura de la obra (1928), técnica que el samosatense habría probablemente imitado no solo de Platón sino también de los autores trágicos. La información relativa a estos aspectos de la pieza, lógicamente, era brindada en los turnos dialógicos iniciales y, cuando alguno de los detalles era dado a conocer con retraso, esto se debía al deseo del autor de sorprender a su público. Ejemplos de ello se aprecian en *Diálogos de los muertos* 2 y 11<sup>3</sup>, donde el descubrimiento de las

---

<sup>2</sup> No debe confundirse estas presentaciones con las *prolaliae*, cuya función era indicar al público ciertas pautas y líneas de lectura, cf. Branham, 1985.

<sup>3</sup> Seguimos la numeración de Macleod (OCT IV), la cual se corresponde con el ms. *Vat.Gr.* 90. Asimismo, las citas de la obra de Luciano las hacemos a partir del texto establecido por dicho editor.

identidades de Menipo y Diógenes de Sinope se retrasa con efectos cómicos para el oyente/lector (cf. Andrieu, 1958: 310-1).

En *Necromancia* se observan algunos aspectos de la técnica de composición de diálogos mencionada. La obra se abre con los versos 523-4 de *Heracles* de Eurípides, entonces, pronunciados por un personaje anónimo. La identidad de este es rápidamente develada por la primera intervención del otro personaje de la pieza: Οὐ Μένιππος οὗτός ἐστιν ὁ κύων; (¿Este no es Menipo, el perro?) (*Nec.* 1). A su vez, el descubrimiento de la identidad del único interlocutor del cínico también se produce en la introducción del diálogo. Es Menipo quien la indica mediante un ligero cambio a *Odisea* 11.164-5:

**Ἐφιλότης**, χρειώμε κατήγαγεν εἰς Ἄϊδαο  
ψυχῇ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο. (*Nec.* 1)<sup>4</sup>

(Oh querido Amigo, la necesidad me hizo descender hacia el Hades para consultar el alma del tebano Tiresias).

La modificación introducida al texto homérico por el personaje es el vocativo φιλότης en lugar del μῆτερ ἐμή original<sup>5</sup>.

Por otra parte, el tema de la obra también es planteado al comienzo de esta mediante la misma técnica. Si bien la identificación de los versos de *Heracles* citados por Menipo dan

---

<sup>4</sup> El destacado es nuestro.

<sup>5</sup> Este era un recurso habitual durante la segunda sofística. Otro ejemplo de este se aprecia en *Doble acusación* 1, donde Zeus trastoca la letra de Sobre los flatos 1.6 de Hipócrates cambiando ἰητρός por Ἄσκληπιός.

una idea del argumento<sup>6</sup>, Luciano, lógicamente, lo explicita en los siguientes turnos dialógicos. Cuando en su primer parlamento el amigo pregunta a Menipo de dónde viene, este responde con las siguientes líneas de *Hécuba* de Eurípides (vv. 1-2):

Ἦκωνεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας  
λιπών, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ᾠκίσται θεῶν. (*Nec.* 1)

(Llego después de dejar el agujero de los muertos y las puertas de la oscuridad, donde Hades se ha establecido, separado de los dioses).

A su vez, cuando el cínico es interrogado sobre la causa de su descenso, responde con las ya referidas líneas de *Odisea* 11.164-5, dejando en claro que el objetivo de su viaje era consultar a Tiresias.

De lo dicho se desprende que, a partir de las citas de obras clásicas hechas por Menipo, desde el comienzo del diálogo quedan especificados para el público tanto los personajes como el tema central de la pieza.

Ahora bien, en lo tocante al escenario, en su primer parlamento el amigo dice a Menipo: χαῖρε, ᾧ Μένιππε· καὶ πόθεν ἡμῶν ἀφῖξαι; πολὺς γὰρ χρόνος οὐ πέφηνας εἴτῃ πόλει (¡Hola, Menipo! ¿De dónde nos has regresado? Pues hace mucho tiempo que no aparecías en la ciudad *Nec.* 1). El *LSJ* (*s.v.*) informa que el verbo ἀφικνέομαι puede, en ciertos contextos,

---

<sup>6</sup> Cf. *infra*.

implicar 'return'. Dada la aclaración de que Menipo había estado ausente de la ciudad largo tiempo, pensamos que el término ἀφίξαι indica que el gadarenses ha regresado a ella y es allí donde se encuentra con su interlocutor<sup>7</sup>. Además, los versos de *Heracles* citados al comienzo de la pieza también parecen indicar que Menipo está de regreso en su ciudad, pues en ellos se incluye un saludo a su hogar:

Ὡ χαῖρε μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς,  
ὡς ἄσμενός σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μολών. (Nec. 1)

(Salud palacio y entrada de mi hogar,  
qué dichoso te contemplo al regresar a la luz).

Como vemos, en el primer párrafo de *Necromancia* se presentan los personajes, el argumento y también el escenario de la obra, lo cual coincide con la técnica habitual de Luciano de composición de diálogos. No obstante, la cuestión del escenario es informada de manera incompleta, pues nunca se indica, al menos explícitamente, cuál es la polis en la que tiene lugar el encuentro entre los dos amigos. Con respecto a esto, la crítica anterior ha propuesto dos respuestas: Mackie (1982) sostiene que la ciudad se trata de Lebadea, mientras que Camerotto (2009) afirma que es Atenas.

---

<sup>7</sup> El uso del verbo ἀφικνέομαι con esta acepción es frecuente en Luciano (cf. *Icar.* 2; *VH* II 27, 35; *Pisc.* 13, etc.).

### **Propuestas anteriores: Atenas y Lebadea**

Como hemos destacado, la presencia de un relato enmarcado en *Necromancia* pone en un segundo plano de importancia el sitio en el que se encuentran los personajes que protagonizan dicho marco. Creemos que ello provocó que Luciano no sea tan específico al respecto como sí lo es en otras obras; no obstante, estamos convencidos de que esta misma condición fue, a su vez, la que le concedió la oportunidad de poner en práctica el sutil juego literario que intentamos detallar en este estudio. Es consecuencia lógica de la ‘vaguedad’ con la que el autor se refiere al escenario de *Necromancia* que la crítica no haya mostrado un especial interés en el asunto. Cuando este tema es abordado, se produce en forma de breves comentarios en notas aclaratorias al texto de Luciano o como parte de un resumen del argumento del diálogo. Con todo, existen discrepancias entre los críticos. Mackie (1892: 1) sostiene que el encuentro entre Menipo y su interlocutor se produce en la ciudad beocia de Lebadea; Camerotto (2009: 141), por su parte, afirma que el diálogo tiene lugar en Atenas.

Camerotto (2009: 141), en su reciente edición de *Icaromenipo*, a raíz de un pasaje de dicha obra, hace una consideración sobre el escenario de *Necromancia*. El crítico afirma: “(Menipo) passa per un cunicolo che porta dall’Ade all’antro di Trofonio, vicino a Lebadea e di qui giunge ad Atene”. Esta aseveración nos resulta llamativa, pues, hasta donde pudimos notar, no hay ningún indicio en la obra que indique un viaje de Menipo a Atenas luego de su *anábasis* a través del “antro di Trofonio”. A su vez, lamentablemente, el estudioso no presenta ningún argumento que justifique su opinión. Nosotros pensamos que la postura de Camerotto se fundamenta sobre un principio que excede *Necromancia* y que ataña a la relación entre este diálogo e *Icaromenipo*. Gran parte de la crítica, Camerotto incluido

(2009: 11-2), considera ambas obras como un díptico debido a las grandes semejanzas que estas muestran en lo tocante a trama y argumento (cf. Croiset, 1882: 61; Allinson, [1923] 1963: 79-80; Anderson, 1976a: 139-40; Relihan, 1993: 105 ss). Diversas referencias en *Icaromenipo* indican que su escenario es Atenas<sup>8</sup>, por lo tanto, es probable que Camerotto haya ‘añadido’ la cuestión del escenario a las múltiples similitudes que encuentra entre ambos diálogos.

Por su parte, la propuesta de Lebadea, hecha por Mackie, tiene un fundamento más sólido que la de Atenas, pues Menipo afirma que su ascenso se produce a través del templo de Trofonio, el cual se encontraba en esa región de Beocia: τὸν μάγον ἀσπασάμενος χαλεπῶς μάλα διὰ τοῦ στομίου ἀνερπύσας οὐκ οἶδ’ ὅπως ἐν Λεβαδεῖα γίγνομαι (Después de saludar al mago y de trepar con mucha dificultad por el orificio, no sé cómo estoy en Lebadea *Nec.* 22). Estas palabras constituyen el cierre mismo de la obra y son las que motivan a Mackie encabezar su edición de *Necromancia* con una didascalia en la que pone: “The scene opens in Lebadeia” (1892: 1).

Los motivos para proponer Lebadea como escenario parecen ser consistentes, no obstante, nos gustaría llamar la atención sobre dos aspectos: en primer lugar, en ningún punto Menipo

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, Menipo afirma que después de haber practicado el vuelo en tierra firme ἀνελθὼν ἐπὶ τὴν ἀκρόπολιν ἀφῆκα ἑμαυτὸν κατὰ τοῦ κρημοῦ φέρων ἐς αὐτὸ τὸ θέατρον (Después de subir sobre la acrópolis me lancé desde el peñasco conduciéndome hacia el teatro mismo *Icar.* 10). Asimismo, al final de su travesía celeste, Hermes conduce a Menipo desde el Olimpo hasta el Κεραμεικόν (*Icar.* 33), distrito ateniense (cf. Pausanias 1.3.1). Por último, el diálogo se cierra con la intención del protagonista de comunicar la decisión que contra ellos tomaron los dioses a los filósofos que pasean por el Ποικίλη, el famoso pórtico coloreado de Atenas (cf. Pausanias 1.15.1).

emplea un deíctico que permita comprender que aún sigue en Lebadea y, en segundo término, y más importante, la mención de dicha ciudad se produce al final de la obra. Nosotros pensamos que esta tardía referencia, recién en la última oración de la pieza, no tiene por finalidad presentar a Lebadea como escenario, pues según la técnica empleada por Luciano en la composición de diálogos, esto debe producirse al comienzo de la obra. Así, Lebadea podría solo ser considerada como escenario por aquellos que escuchasen por segunda vez la lectura de *Necromancia* o por quienes practicaran una relectura de la obra, como hizo Mackie, pero nunca por quienes oyen o leen el diálogo por primera vez. Por otra parte, pensamos que la mención de Lebadea es explicable por otras motivaciones diferentes a la de establecer un escenario para la obra. Desde nuestro punto de vista, el ascenso de Menipo se produce por allí porque en esa polis se encontraba la ‘puerta de acceso’ al Hades común a toda la región de Beocia, como advierte Luciano en *Necromancia* 22<sup>9</sup>, y era, por lo tanto, la vía al inframundo más cercana a Tebas, la ciudad en la que, para nosotros, transcurre el encuentro entre Menipo y su amigo<sup>10</sup>.

### **Evocaciones de Tebas en *Necromancia***

Nosotros consideramos que, en lo que respecta a la

---

<sup>9</sup> Ἐκεῖνο, ἔφη, ἐστὶν τὸ ἱερὸν τὸ Τροφωνίου, κάκειθεν κατίσιν οἱ ἀπὸ Βοιωτίας (Aquel, decía, es el templo de Trofonio, por allí descienden los que vienen de Beocia *Nec.* 22).

<sup>10</sup> Relihan (1993: 111), por su parte, afirma que Luciano, al hacer ascender a Menipo por el templo del charlatán Trofonio, refuerza la idea de que el cínico es un embustero. Helm (1906: 59), por otro lado, considera que la burla no va dirigida hacia Menipo, sino hacia el culto de Trofonio.

identificación de un escenario, más importante que la referencia final a Lebadea, es aquella que se hace a la ciudad de Tebas al inicio mismo del diálogo. Esta se produce mediante un par de versos tomados de *Heracles* de Eurípides (vv. 523-4):

Ὡ χαῖρε μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς,  
ὡς ἄσμενός σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μολών. (Nec. 1)

(Salud palacio y entrada de mi hogar,  
qué dichoso te contemplo al regresar a la luz).

Para hacer una cabal interpretación de las posibilidades literarias que entraña el uso y la ubicación de esta cita, debemos tener en cuenta algunos aspectos fundamentales: por un lado, la ya mencionada función que cumplían los parlamentos iniciales en las obras de Luciano y, por otro, las características de la citación y la recepción de la misma durante la segunda sofística así como el poder evocador de estas.

El abrupto comienzo de *Necromancia* debió de plantear diversas preguntas a sus oyentes, como por ejemplo: ¿quién contempla su hogar?, ¿de dónde viene?, ¿a dónde llega? La primera pregunta es lógica, pues el público, hasta el momento, no tiene información alguna sobre el hablante; la segunda y la tercera son impuestas por el contenido mismo de las líneas citadas, ya que ellas están sobrecargadas de léxico referido a la espacialidad: μέλαθρον, πρόπυλά ἐστίας, ἐς φάος, μολών. Si el auditorio reconociese la procedencia de los versos citados, cosa que consideramos muy probable,

obtendría, mediante la evocación de la tragedia de Eurípides<sup>11</sup>, la siguiente información: 1) el hablante es Heracles; 2) regresa del Hades; 3) llega a Tebas<sup>12</sup>. Es claro que 1) es incorrecto, aunque, sugestivamente, la relación entre Menipo y Heracles no es inexistente en la obra, pues el cínico, en parte, está ‘disfrazado’ de Heracles (*Nec.* 1, 8), y, además, en un momento de su viaje, se hace pasar por el héroe (*Nec.* 10)<sup>13</sup>; esta posible ‘equivocación’ por parte del lector se corrige rápidamente, pues en el siguiente parlamento se lee: Οὐ Μένιππος οὗτός ἐστιν ὁ κύων; (¿Este no es Menipo, el perro? *Nec.* 1). Por otro lado, 2) es correcto<sup>14</sup> y se confirma inmediatamente en el siguiente turno dialógico del gadarensis:

Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας  
λιπῶν, ἴν’ Ἐιδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν. (*Nec.* 1)

(Llego después de dejar el agujero de los muertos y las puertas de la oscuridad, donde Hades se ha establecido, separado de los dioses).

---

<sup>11</sup> En su estudio sobre las alusiones en Apuleyo, Finkelpearl sostiene que toda referencia hecha en un texto B a un texto A produce un efecto, intencional, de evocación de este en el receptor de aquel ([1998] 2001: 6).

<sup>12</sup> Para Tebas como escenario en la tragedia de Eurípides, cf. vv. 32-3.

<sup>13</sup> También hay que tener en consideración que Heracles era el patrono de los cínicos (cf. Höistad, 1948: 33ss).

<sup>14</sup> La construcción ἐξ φάος suele emplearse para indicar un regreso desde el Hades hacia la superficie. Ya en Hesíodo aparece en dicho contexto, cf. *Th.* 626 y 652. El mismo sentido adquiere en la tragedia y la comedia, cf. Esquilo, *Pers.* 630; Eurípides, *Alc.* 362; Aristófanes, *Ra.* 1529.

En cuanto a 3), nosotros creemos que la conclusión a la que llegarían los atentos oyentes es correcta y que esta se reforzará mediante el descubrimiento del personaje central de la obra, Menipo de Gádara, y el de su empresa, consultar al sabio Tiresias.

Para que se produzca la evocación mediante la citación, era indispensable que el auditorio reconociera los versos citados. La función extratextual de la citación en la segunda sofística era muy importante, pues a partir del reconocimiento de un pasaje citado por parte del auditorio, el autor intentaba establecer un lazo de unión entre sí mismo y su público, remarcando que ambas partes involucradas en el acontecimiento literario pertenecían a una misma cultura<sup>15</sup>. Es por este motivo que los escritores profesionales como Luciano citaban principalmente los pasajes que fuesen reconocibles para el público ilustrado de la época, es decir aquellos que habían tomado clases de retórica, los *πεπαιδευμένοι* (cf. Anderson, 1976c: 60; Bompaire, 1958: 402 n5). Además, en un medio tan sofisticado y enciclopédico, el reconocimiento de una cita incluida en una obra debió de producir no poco placer intelectual al oyente<sup>16</sup>.

En lo tocante a la cita que abre *Necromancia*, pensamos que había muchas posibilidades de que el público reconociera su origen, pues, además de lo dicho sobre la finalidad de la citación,

---

<sup>15</sup> Esto era cierto, pues como afirma Croiset "les mieux doués [de entre los alumnos de retórica] devenaient sophistes; les autres (...) formaient le public" (1901 [1899]: 556).

<sup>16</sup> Bompaire afirma sobre el modo de citación de Arístides: "Aristide feint l'incertitude sur ses sources par coquetterie pure et quand il s'abstient de les désigner c'est pour que son public s'amuse à les trouver lui-même" (1958: 402).

debemos destacar que esta en particular se trata de un par de versos de Eurípides, el trágico más leído y más citado durante los siglos I, II y III d.C<sup>17</sup>. Con respecto a la tragedia de donde fueron tomados estos versos, *Heracles*, Householder señala que esta debió de despertar gran interés por sus “rhetorical virtues” (1948: 64). Nosotros pensamos que, al menos, el fragmento comprendido entre las líneas 523 y 538 debió de ser familiar a Luciano, pues en *Necromancia* cita los versos 523-4 y en *Zeus trágico* el 538 (*JTr.* 1) y que quizás este pasaje fuese incluido en algún manual de retórica como un ejemplo de regreso del Hades.

Desde nuestro punto de vista, la evocación de Tebas a partir de los versos de *Heracles* constituye un sutil juego literario que Luciano plantea a su cultivada y sensible audiencia, la percepción del cual es esperable pero de ninguna manera indispensable para la comprensión de la obra. Por otro lado, el de *Necromancia* 1 no sería el único caso en el que el samosatense excede los usos puramente ornamentales de la citación de un clásico para deleitar a su audiencia de una manera distinta a la convencional. Anderson (1976b) ha señalado que en algunos diálogos de Luciano en los que se advierten “metrical howlers” en versos citados por los personajes, no es necesario realizar ninguna enmienda, pues, según el crítico, estos ‘errores’ fueron introducidos adrede por el autor y reflejan un aspecto de la personalidad del hablante. En *Zeus trágico* 6, por ejemplo, el Cronida pide a Hermes que, mediante versos homéricos (τῶν Ὀμήρου ἐπῶν), convoque a los dioses para celebrar una

---

<sup>17</sup> En un plano más amplio, Eurípides fue el quinto autor más citado durante la segunda sofística, solo por detrás de Homero, Demóstenes Aristófanes y Platón (Householder, 1941: 44).

asamblea en el Olimpo. Ante esta petición, el Cilenio admite que no recuerda la obra de Homero con exactitud (οὐ πάνυ μένο ὕτω σαφῶς); no obstante, comienza a recitar:

Μήτε τις οὖν θήλεια θεὸς <μένε> μήτε τις ἄρσιν,  
μηδ' αὖ τῶν ποταμῶν μενέτω νόσφ' Ὀκεανοῖο  
μηδέ τε νυμφάων, (...). (*Jtr.* 6)

(Ningún dios, ni varón ni hembra, <permanezca>  
Ni [ninguno] de los ríos de Océano permanezca lejos,  
Ni [ninguna] de las ninfas (...)).

El primer verso corresponde a *Ilíada* 8.7 con el cambio de τό γε por μένε, lo cual es una conjetura de Russell; mientras que el segundo y el tercero, a *Ilíada* 20.7-8 con el cambio de μηδ' por οὐτ' en ambos y el de μενέτω por ἀπέην en el segundo. Ahora bien, en su edición, Macleod anota en el aparato crítico “θεὸς μένε Russell: θεὸς codd.: θεῶν ἔτι Headlam” (OCT I: 218). Es evidente que la intención de los críticos es ‘salvar’ un error en la métrica del primer verso, algo que Anderson considera innecesario, pues sostiene que “the context is heavily in favour of the MSS”. (1976b: 254). Este ‘contexto’ consiste, continúa el estudioso, en el referido reconocimiento por parte de Hermes de no recordar bien los versos de Homero, en la aceptación de su condición de ἤκιστα ποιητικός y, fundamentalmente, en el hecho de que “Hermes mentions the *kind* of howler in question” al decir: διαφθερῶ τὸ κήρυγμα ἢ ὑπέρομετρα ἢ ἐνδεᾶ συνείρων (Arruinaré el anuncio parlotando con excesos o carencias métricas *JTr.* 6). A partir de esto, Anderson concluye que no es necesario realizar ninguna enmienda al texto de los

manuscritos ya que el “metrical howler” fue una decisión consciente de Luciano cuyo objetivo era mostrar que Hermes no recuerda con precisión los versos homéricos. Al igual que lo que ocurre con los versos de *Heracles* en *Necromancia*, el juego literario planteado por Luciano en *Zeus trágico* carecería de efecto si no contase con una audiencia capaz de, en primer lugar, reconocer los versos homéricos y, en segundo término, identificar los ‘errores’ cometidos por Hermes en la citación de los mismos.

La evocación de Tebas a partir de los versos de *Heracles* se ve complementada por otros aspectos de la pieza, también presentados en la introducción de la misma: uno de ellos, el más importante, es la presencia de Menipo de Gádara como personaje central del diálogo; el otro, la ambición de este de consultar a Tiresias en el Hades.

La identificación de Menipo como el personaje que cita los versos no solo corregiría cualquier confusión inicial en la identidad de este, sino que, además, confirmarían el punto 3), es decir, Tebas como escenario de la obra, pues los pocos datos biográficos que nos han llegado sobre la vida del cínico en Grecia lo ubican en dicha ciudad de Beocia. Así lo refiere Diógenes Laercio, quien informa que Menipo fue un esclavo que consiguió comprar su libertad y hacerse Tebano (Θηβαῖος γενέσθαι) (6.99). Otra referencia a la relación entre el cínico y Tebas tiene lugar al final de “Vida de Metrocles”, donde el biógrafo sostiene que el gadarenses llegó a ser ilustre (ἐπιφανής) en el círculo de Crates, quien, según el mismo Laercio, era Tebano: Κράτης Ἀσκόνδου Θηβαῖος (Crates, hijo de Ascondas, tebano) (6.85).

Por otra parte, el objetivo de la catábasis de Menipo también se conecta a la ciudad de Tebas, ya que se trata de pedir consejo

a Tiresias, un ilustre tebano. La procedencia del sabio es expresada por el cínico al comienzo de la obra, pues, cuando el amigo pregunta lo que fue a hacer al Hades, el cínico responde:

ᾠ φιλότης, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Αἴδαο  
ψυχῇ χρησόμενον **Θηβαίου Τειρεσίαο**. (*Nec.* 1)<sup>18</sup>

(Oh querido Amigo, la necesidad me hizo descender hacia para consultar el alma del tebano Tiresias).

El origen tebano de Tiresias es referido por Homero en cinco ocasiones además de la que acabamos de citar (*Od.* 10.492, 565; 11.90; 12.267; 23.323). Asimismo, el adivino se contaba entre los personajes de una de las tragedias más leídas durante el período que estamos analizando, *Fenicias* de Eurípides (Householder, 1941: 59), la cual tomaba Tebas como escenario. Por otra parte, con respecto a la patria de Tiresias sucede algo llamativo, ya que pasado el inicio de la obra, la referencia al adivino incluye un gentilicio más ‘amplio’, pues Menipo se refiere a él como τὸν Βοιώτιον (*Nec.* 6), ‘el beocio’, y no como ‘el tebano’, remarcando ya no su polis, Tebas, sino su región, Beocia. En un punto avanzado de la obra, como es el caso de *Necromancia* 6, Luciano ya no tiene necesidad de sugerir que el escenario es Tebas, pues esto ya había quedado claro al lector al comienzo del diálogo. Desde nuestro punto de vista, el abandono del gentilicio ‘tebano’ se produce o bien por razones de eufonía, para evitar la aliteración de sonidos dentales que implicaría un hipotético Τειρεσίαν τὸν Θηβαῖον, o bien por

---

<sup>18</sup> El destacado es nuestro.

introducir una *variatio*, uno de los principales y más recurrentes procedimientos en la técnica literaria del autor (cf. Anderson, 1976a: 1-22).

### **Menipo y otras ciudades en *Diálogos de los muertos* 1.1 e *Icaromenipo***

Nuestra afirmación de que Luciano en *Necromancia* sigue una tradición según la cual Menipo había habitado en Tebas, parece contradecirse con otras obras del samosatense donde se afirma que el cínico reside en otros lugares de la Hélade. A pesar de ello, consideramos que no existe contradicción alguna, pues las intenciones de Luciano al realizar tales afirmaciones no son biográficas, sino plenamente literarias.

En *Diálogos de los muertos* 1.1 Diógenes de Sinope, ya muerto y contándose entre los habitantes del Hades, pide a Pólux que la próxima vez que suba a la tierra diga a Menipo que mucha más diversión de la que tiene en el mundo de los vivos lo espera en el infierno. A su vez, el cínico comunica a la divinidad que Menipo puede ser encontrado en el Craneo, en Corinto, o en el Liceo, en Atenas: εὔροις δ' ἂν αὐτὸν ἐν Κορίνθῳ κατὰ τὸ Κράνειον ἢ ἐν Λυκείῳ τῶν ἐριζόντων πρὸς ἀλλήλους φιλοσόφων καταγέλωντα (Podrías encontrarlo en Corinto, en el Craneo, o en el Liceo, burlándose de los filósofos que pelean entre sí *Dmort.* 1.1). Este pasaje ha llevado a Helm a sostener una opinión que se opone completamente a la idea que pretendemos defender en el presente estudio: “er [Luciano] weiß nichts von seinem [de Menipo] Geburtsort, nichts von dem Bürgerrecht und Aufenthalt in Theben, von dem Diogenes Laertius berichtet” (1906: 59). Desde nuestro punto de vista, las menciones del Craneo y del Liceo como lugares frecuentados por Menipo no se explican por un interés biográfico de Luciano,

sino por uno literario.

Ninguna información nos ha llegado sobre una posible residencia de Menipo en Atenas o en Corinto<sup>19</sup> y no pensamos que en *Diálogos de los muertos* Luciano estuviera siguiendo alguna tradición hoy desconocida. Desde nuestro punto de vista, las indicaciones de tales sitios responden a un objetivo recurrente en la obra: asemejar a Menipo de Gádara a Diógenes de Sinope (cf. Helm, 1931:col. 889; Bompaire, 1958: 183). Para el caso de este, sí tenemos testimonios que atestiguan, no solo su presencia y su residencia tanto en Atenas como en Corinto, sino también su constante ir y venir entre estas ciudades. A este respecto, Plutarco transmite la siguiente anécdota: καὶ Διογένης τὴν εἰς Ἀθήνας ἐκ Κορίνθου καὶ πάλιν εἰς Κόρινθον ἐξ Ἀθηναίων μετάβασιν ἑαυτοῦ παρέβαλλε ταῖς βασιλέως ἔαρος μὲν ἐν Σούσοις καὶ χειμῶνος ἐν Βαβυλῶνι, θέρου δ' ἐν Μηδίᾳ διατριβαῖς (Y Diógenes comparaba su mudanza hacia Atenas desde Corinto y, de nuevo, hacia Corinto desde Atenas, con las permanencias del rey, durante la primavera en Suze, durante el invierno en Babilonia, durante el verano en Media *Moralia* 78c). A su vez, La presencia de Diógenes en Corinto está fuertemente ligada al Craneo. Laercio, por ejemplo, afirma al respecto: ἐτύγχανε μὲν γὰρ διάγων ἐν τῷ Κραναίῳ τῷ πρὸ τῆς Κορίνθου γυμνασίῳ (Pasaba [Diógenes] el tiempo en el Craneo, el gimnasio frente a Corinto) (6.77). Tal vez la anécdota más conocida que conecta a Diógenes con este sitio sea aquella en la que se narra el encuentro entre el cínico y Alejandro. Así la expone Laercio: ἐν τῷ Κραναίῳ ἡλιουμένῳ αὐτῷ Ἀλέξανδρος ἐπιστάς φησιν, “αἴτησον με ὃ θέλεις”. καὶ

---

<sup>19</sup> A pesar de esto, Piot (1914:174) afirma que “a en juger par sa culture [la de Menipo], il dut aussi séjourner à Athenes”.

ὄς, “ἀποσκότησόν μου”, φησί (En el Craneo, mientras este [Diógenes] tomaba sol, después de acercarse a él, Alejandro le dice “pídeme lo que quieras”. Y este dice “no me des sombra” 6.38). Que Luciano conocía esta tradición es evidente a partir de la anécdota de Diógenes que el autor ofrece en *Cómo debe escribirse la historia* 3. Allí el narrador informa que el sinopense se encontraba en Corinto cuando Filipo se disponía a atacar la ciudad y que al ver que todos los habitantes colaboraban en la defensa de la polis también él quiso hacer algo útil y comenzó a hacer rodar la tinaja que le servía como hogar ἄνω καὶ κάτω τοῦ Κρανείου (Arriba y abajo del Craneo).

En cuanto al Liceo, por el contrario, no hemos hallado anécdota alguna que indique la presencia de Diógenes allí<sup>20</sup>; no obstante, debemos tener en cuenta que Luciano es un autor cuya geografía responde casi exclusivamente a tópicos retóricos (cf. Bompaire, 1958: 225 ss), por lo cual, si el deseo de *Menipo*, según se dice en *Diálogos de los muertos*, es burlarse de los filósofos que discuten entre sí, en Atenas había pocos lugares más propicios para hacerlo que el Liceo<sup>21</sup>.

Más arriba hemos dicho, casi al pasar, que en *Icaromenipo*, Luciano presentaba a Atenas como escenario<sup>22</sup>. Pensamos que, al igual que en el caso de *Diálogos de los muertos* 1.1, esto no responde a una finalidad biográfica, sino literaria. Es fundamental tener en cuenta que en *Icaromenipo* se produce un cambio en el objeto de burla con respecto a *Necromancia*, pues mientras que en este diálogo los dardos de Luciano están

---

<sup>20</sup> Aunque sí alguna oponiéndose a Aristóteles (cf. Plutarco, *Moralia* 604d).

<sup>21</sup> Para el Liceo como lugar de reunión de filósofos en Luciano, cf. *Demon.* 14, *Pisc.* 52, *Bis Acc.* 32.

<sup>22</sup> Cf. *supra*.

principalmente dirigidos contra los ricos avaros, en aquel son los filósofos quienes aparecen como víctimas principales (cf. Branham, 1989: 22). Pensamos que un argumento tal, justifica la inclusión de Atenas como escenario, pues, como afirma Bompaire, para Luciano “Athènes est la cité du recueillement philosophique” (1958: 225).

## Conclusiones

A partir de nuestro análisis advertimos que, si bien para Luciano el escenario de *Necromancia* no tiene una gran relevancia, pues consideraba que el interés principal de la obra se hallaba en el relato de Menipo, existen indicios que nos permiten pensar que el encuentro entre los protagonistas tuvo lugar en Tebas. Esta información es transmitida al oyente/lector de la obra mediante un sutil juego literario que incluye la evocación de la polis a partir de distintos componentes. En una primera instancia Tebas es evocada mediante la citación de los versos 523-4 de *Heracles* de Eurípides al comienzo mismo de la pieza. Esta referencia es reforzada inmediatamente por la presentación del personaje principal, Menipo de Gádara, y del objetivo de su viaje infernal, consultar a Tiresias, pues ambos están conectados a Tebas.

Por otra parte, de nuestro estudio se desprende que Luciano conoció y siguió, al menos en *Necromancia*, la tradición según la cual Menipo había habitado en Tebas y que las referencias a Atenas y Corinto como sus lugares de residencia hechas en otras obras responden al argumento de estas y no a un interés biográfico por parte del samosatense.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allinson, F. G. [1923] (1963). *Lucian, Satirist and Artist*. New York: Cooper Square Publishers.
- Anderson, G. (1976a). Lucian. *Theme and Variation in the Second Sophistic*. Leiden: Brill.
- (1976b). Metrical Howlers in Lucian. En *Hermes*, Vol. 104, No. 2, pp. 254-256.
- (1976c). Lucian's Classics: Some Short Cuts to Culture. En *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 23, pp. 59-68.
- Andrieu, J. (1954). *Le dialogue Antique. Structure et présentation*. Paris: Les BellesLettres.
- Bellinger, A. (1928). Lucian's Dramatique Technique. En *Yale Classical Studies* 1, pp. 3-40.
- Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: Ed. de Boccard.
- Branham, R. B. (1985). Introducing a Sophist: Lucian's Prologues. En *Transactions of the American Philological Association*, vol. 115, pp. 237-43.
- (1989). *Unruly Eloquence: Lucian and the Comic of Traditions*. London: Harvard University Press.
- Camerotto, A. (2009). *Icaromenippo o l'uomosopra le nuvole*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Croiset, M. (1882). *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Lucien*. Paris: Hachette.
- Croiset, M. y Croiset, A. [1899] (1901). *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Albert Fontemoign.
- Finkelparl, E.D [1998] (2001). *Metamorphosis of Language in Apuleius*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Helm, R. (1906). *Lucian und Menipp*. Leipzig-Berlin: Teubner.
- (1931). Menippos aus Gadara. En *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, vol. 15. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, coll. 888-894,
- Höistad, R. (1948). *Cynic Hero and Cynic King*. Lund: Carl Bloms

- Boktryckeri A.-B.
- Householder, W. (1941). *Literary Quotation and Allusion in Lucian*. New York: King's Crown Press.
- Mackie, E.C. (ed.) (1892). *Luciani Menippuset Timon. With English Notes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCarthy, B. (1934). Lucian and Menippusen. En *Yale Classical Studies* 4, pp. 3-55.
- Piot, H. (1914). *Ménippe. Un personnage de Lucien*. Rennes: Fr. Simon.
- Relihan, J. (1989). Vainglorius Menippus In Lucian's *Dialogues of the Dead*. En *Illinois Classical Studies*, 12 (1), pp. 185-206.
- (1993). *Ancient Menippean Satire*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Sinko, T. (1947). *Symbolae chronologicae ad scripta Plutarchi et Luciani*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

# MÉTRICA Y ORDEN DE PALABRAS EN GRIEGO ANTIGUO: LA CUESTIÓN DEL SEGUNDO ARGUMENTO

Alberto Pardal Padín

Universidad Autónoma de Madrid

alberto.pardal@uam.es

## Resumen

A pesar de la ausencia de hablantes nativos, el griego cuenta con fuentes secundarias que permiten estudiar su estructura prosódica. En este artículo combino el estudio del orden de palabras y de la métrica de los trímetros yámbicos con el objetivo de ver cuál es la relación entre el verbo y el segundo argumento en términos de posición en la oración y de prosodia. Se mostrará que hay una tendencia a que el segundo argumento aparezca junto al verbo y a que formen parte de una única unidad prosódica. La tendencia es mayor con pronombres personales que con sintagmas nominales, que pueden aparecer separados si son complejos y extensos.

**Palabras clave:** prosodia - unidades prosódicas - sintaxis funcional - tragedia - trímetro yámbico - griego antiguo.

## Abstract

Despite not having native speakers, Ancient Greek provides some secondary sources for the study of its prosodic structure. In the present paper, I combine the study of the word-order with that of the metrics of the iambic trimeter in order to determine the relation between verb and second argument, both in their position within the sentence and in prosody. It will be shown that there is a tendency that make the second argument appear beside the verb and both elements part of the same intonation unit. This tendency is greater when it involves

personal pronouns than with Noun Phrases, which can be isolated if they are complex and long.

**Keywords:** Prosody - Intonation Units - Functional Syntax - tragedy - iambic trimeter - Ancient Greek

## 1. Introducción<sup>1</sup>

La prosodia y su estructura han sido objeto de estudio lingüístico en diferentes lenguas modernas. Sin embargo, las lenguas clásicas presentan un obstáculo difícilmente salvable: carecemos de hablantes nativos vivos y de testimonios orales directos. No obstante, contamos con datos indirectos como las interpunciones en los textos epigráficos (Devine - Stephens, 1990) o la métrica.

En el presente trabajo ofrezco el resultado del estudio de las predicaciones de κείνω, ἄγω y αἰρέω en la tragedia y en una selección de obras de Platón (*Critón*, *Fedón*, *Cratilo*, *Banquete*, *Fedro*, *Protágoras* y *República*)<sup>2</sup>. El foco está puesto sobre la

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a una beca FPI del Ministerio de Economía y Competitividad de España (BES-2010-035519) enmarcada en el proyecto de investigación FFI2009-13402-C04-01. Agradezco a Julián Méndez Dosuna, Jesús de la Villa Polo y Joan Bybee sus correcciones, comentarios y sugerencias a una versión anterior de este artículo. Los posibles errores son todos obra del autor.

<sup>2</sup> La selección de los verbos responde a la disponibilidad de un análisis previo de los mismos por parte de Enrique Nieto Izquierdo, Jesús Polo Arrondo y de mí mismo en el marco del proyecto de investigación citado en la n. 1. Son tres verbos transitivos con semánticas diferentes que, sin embargo, presentan esquemas de complementación similares. La selección de obras y autores se debe a la necesidad de utilizar una métrica estable, la de los trímetros yámbicos, y de tener un texto de control de características similares (dialógico) y, aproximadamente, de la misma época. Las diferencias temporales de las

relación entre el predicado (el verbo) y su segundo argumento (= A2; Objeto Directo en las construcciones activas, Sujeto en las construcciones pasivas). La relación entre el predicado y el A2 tiende a ser estrecha por su afinidad cognitiva, algo presente ya en el lenguaje pre-gramatical. En ausencia de gramática, el lenguaje tiene una serie de características básicas. Givón (2002: 133), a partir de trabajos previos, establece algunas de esas características. Recojo en (1) y (2) las dos que guiarán este trabajo.

(1) “Units of information that belong together conceptually are packed together under a unified melodic contour”.

(2) “Units of information that belong together conceptually are kept closer temporally”.

Es decir, los elementos que cognitivamente van juntos, también van juntos en la prosodia (*melodic contour*) y en el orden de palabras (*temporally*), ya que la linealidad en el orden de palabras es linealidad temporal. El objetivo de este trabajo será marcar las tendencias principales de colocación del A2 con respecto al núcleo de la predicación así como demostrar que, cuando están en contacto, pertenecen a un mismo grupo fonológico.

## 2 Consideraciones previas y marco teórico

### 2.1 Orden de palabras y sintaxis

Desde el siglo XIX se han publicado sucesivos estudios sobre el orden de palabras en griego antiguo, cada uno de ellos con una perspectiva distinta y con la atención puesta sobre

---

distintas obras no suponen un problema, ya que no es previsible un cambio en estas tendencias y las diferencias no son significativas (cf. n. 9).

fenómenos diferentes. Algunos de estos trabajos se centran en la posición de determinados elementos clíticos dentro de la oración (Wackernagel, 1892) o en la distribución de los elementos apositivos y los elementos móviles (Dover, 1960).

El auge de los estudios en pragmática ha dado lugar a trabajos que analizan el orden de palabras en una perspectiva más amplia. Destacan los trabajos de Dik (1995, 2007), que propone un esquema básico para el orden de palabras en griego (Dik, 2007: 38)

### (3) Ambientación – Tópico – Foco – Verbo – Resto

En este artículo, si bien se toma en cuenta la pragmática, el foco de atención se centra en ver si hay alguna tendencia en la colocación del A2 con respecto al núcleo de la predicación con independencia de la función pragmática que desempeñe. Se entiende por A2 el segundo elemento necesario de la predicación, siendo el primero en los verbos seleccionados el Actor que realiza la acción. La función semántica que desempeña ese segundo elemento en los verbos seleccionados ( $\alpha\gamma\omega$ ,  $\alpha\iota\sigma\acute{\epsilon}\omega$ ,  $\kappa\rho\acute{\iota}\nu\omega$ ) suele ser la de Afectado<sup>3</sup>. Sintácticamente, corresponderá al objeto de las oraciones activas y al sujeto de las pasivas. Se puede ilustrar esta alternancia con ejemplos como los citados en (4)-(7).

(4) Un pirómano quemó **el bosque**.

(5) **El bosque** fue quemado por un pirómano.

(6) ὡς τὸ μὲν πῦρ τοὺς ἀπτομένους καίει (Como el fuego quema a los que toca, X. *Cyr.* 5.1.16)

(7) βαθεῖα δὲ καίεται ὕλη (y se quema hasta el fondo el

---

<sup>3</sup> Actor y Afectado son macro-papeles que agrupan varias funciones semánticas interrelacionadas. Cf. Dowty (1991).

bosque, *Il.* 20.491)

El A2 es en todas las oraciones el elemento que se quema, el que se ve afectado por el fuego, independientemente de que sea el objeto directo en la oración activa o el sujeto en la pasiva<sup>4</sup>.

El orden de palabras libre del griego desempeña funciones pragmáticas e impide, por tanto, que se puedan establecer normas rígidas de colocación de los elementos. Debemos conformarnos con establecer una serie de tendencias mayoritarias en la lengua.

## 2.2 Estructura prosódica

Del mismo modo que hay una estructura sintáctica, se puede observar que la articulación oral está organizada en una estructura prosódica interna. Las unidades menores suelen variar entre diferentes teorías, pero hay cierto consenso en el reconocimiento de unidades prosódicas mayores: unidades de entonación o frases entonativas (Croft, 1995, 2007; Nespor - Vogel, 1986: 187ss.; Selkirk, 1986).

El problema para el análisis de esa estructura en griego antiguo es fundamentalmente metodológico. Para las lenguas modernas es posible realizar estudios de fonética de laboratorio y recurrir a grabaciones o simplemente escuchar a un hablante. Sin embargo, como se ha mencionado antes, no contamos con ningún hablante vivo de griego antiguo. Es necesario, por tanto, buscar datos indirectos en otro tipo de fuentes.

Un criterio válido para comprobar la estructura prosódica del griego antiguo es la métrica y las cesuras en los versos que

---

<sup>4</sup> Para una mayor profundización en el marco teórico utilizado, véanse las obras de Baños Baños et al. (2003) y Torrego Salcedo et al. (2007).

cuentan con ellas<sup>5</sup>. No obstante, no es posible establecer una relación directa entre la función de la cesura y la estructura prosódica del griego. Dicho de otro modo, es imposible establecer qué tipo de unidades se pueden reconocer mediante este análisis. Lo que sí permite ver es qué tendencias se pueden establecer en la estructuración del mensaje oral: qué elementos se pueden separar y qué elementos son respetados por la cesura.

En este trabajo se intentará ver en qué medida los grupos formados por la métrica coinciden con las unidades sintácticas, especialmente con el grupo formado por verbo + A2. Se intentará observar, por tanto, a través de los textos poéticos si hay coincidencia entre unidades gramaticales y unidades prosódicas como defiende Croft (1995: 844). Para ello, no obstante, es necesario un acercamiento a la métrica que esté vinculado no a presupuestos formales, sino al contenido de los versos y a la semántica.

### 2.3 Métrica

Tradicionalmente, los estudios de métrica griega han coincidido en ocuparse de la medida de los versos y de las posiciones de las cesuras, pero no tanto de la manera de determinar la posición de una cesura dentro del verso. Así, es habitual encontrar que las cesuras más comunes en el trímetro yámbico son, en este orden, la pentemímera, la heptemímera y la triemímera. Sin embargo, no es tan habitual el consenso acerca de las condiciones para que haya cesura en un lugar específico.

---

<sup>5</sup> La métrica se ha utilizado con esta finalidad, por ejemplo, en los trabajos de Mojena (1992) o de Devine-Stephens (1978, 1990, 1994).

Así, es habitual ver la cesura situada allí donde es posible: si hay un final de palabra tras la segunda sílaba *anceps*, se considera que hay cesura pentemímera (así, por ejemplo, en las obras de Devine-Stephens, 1978, 1990, 1994). La asignación de la cesura es, por tanto, mecánica. Por el contrario, me parece preferible la definición de cesura dada por West (1982: 192), que considera que es “*a place where a word-end occurs more than casually*”. Es decir, no es simplemente la coincidencia de un final de palabra con un lugar en el que puede aparecer una cesura, sino que la coincidencia del final de palabra y la posición posible para la cesura debe estar motivada. Esto se puede observar en los ejemplos (8) y (9)<sup>6</sup>.

(8) Σίγησον. Αὐδὴν | γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν

(9) Σίγησον. | Αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν (Calla, que me parece oír la voz de Teucro, S. Aj. 975)

En el verso coincide el final de palabra tras αὐδὴν con la posición de la cesura pentemímera. No obstante, de aplicarse la cesura de tal modo, se daría al menos el problema de que γὰρ, que se comporta como enclítico (Devine-Stephens, 1994: 354s.), estaría separado de la palabra anterior por la cesura. Además, resulta más intuitivo situarla en la triemímera, como en (9), ya que coincide con una pausa sintáctica reflejada por la puntuación. Este criterio será el seguido en este trabajo.

## 2.4 Elementos analizados

Los A2 estudiados en el presente artículo serán, únicamente, aquellos susceptibles de ocupar un hemistiquio junto al

---

<sup>6</sup> En estos y en otros ejemplos en los que la métrica es necesaria, la barra vertical ‘|’ representa la cesura, la barra diagonal doble ‘//’ el final de un verso.

verbo, ya que permiten un estudio en relación con la métrica: sintagmas nominales, pronombres demostrativos, pronombres personales. Quedan fuera del estudio los complementos de naturaleza oracional (infinitivos y oraciones completivas, sobre todo) y los pronombres introductores de oraciones: interrogativos directos e indirectos y relativos. Las oraciones subordinadas como la de (10), por un lado, tienden a ser más extensas y a tener su propia estructura interna. Por otro lado, los elementos introductores de oraciones ocupan una posición específica al inicio de la oración que introducen, como se puede observar en (11).

(10) οἶδε γὰρ κρινούσῃ σοι // εἰ χροῖ σε μίμνειν, ἢ πορεύεσθαι πάλιν (Pues estos juzgarán por ti si conviene que te quedes o te vuelvas, S. OC 78-79)

(11) ὄν ἄρτι κρημνῶν ἐκ δρακοντείων ἔλῳν (al que acabo de tomar del acantilado del dragón, E. Ph. 1315)

Por su parte, los elementos seleccionados permiten una colocación relativamente más libre y pueden encajar junto al verbo en medio verso. Además, conforman la mayoría de los A2 encontrados en el corpus, como se puede observar en la Tabla 1<sup>7</sup>.

**Tabla 1**

| Verbos  | ἄγω      |       | αἰρέω    |       | κρίνω    |       |
|---------|----------|-------|----------|-------|----------|-------|
|         | SN/Pron. | Total | SN/Pron. | Total | SN/Pron. | Total |
| Esquilo | 24       | 24    | 25       | 25    | 12       | 15    |

<sup>7</sup> La tabla 1 representa los ejemplos hallados en el corpus para cada verbo y autor. La primera columna de cada verbo representa la cantidad de A2 realizados mediante los elementos elegidos frente al total de ejemplos, presente en la segunda columna de cada verbo

|           |     |     |     |     |    |    |
|-----------|-----|-----|-----|-----|----|----|
| Sófocles  | 70  | 73  | 40  | 49  | 9  | 14 |
| Eurípides | 143 | 145 | 79  | 88  | 23 | 27 |
| Platón    | 48  | 57  | 49  | 61  | 22 | 33 |
| Total     | 285 | 299 | 193 | 221 | 66 | 89 |

El total de ejemplos analizados es, por tanto, de 544, de los cuales 425 corresponden a la tragedia y 119 a Platón. La presencia de Platón sirve para comparar los datos de los textos trágicos con la prosa, que no obedece a condicionantes métricos para la colocación de los elementos dentro de la oración.

### 3 Posición y distancia con respecto al verbo

En primer lugar, es necesario analizar el orden de palabras del A2 en relación con el verbo. Son dos los parámetros relevantes a este respecto: su posición (antepuesto o pospuesto) y su distancia (adyacente o no adyacente). En la tabla 2 se pueden observar, de forma esquemática, las diferentes opciones de posición para el A2.

**Tabla 2**

|        |       |       |       |       |       |        |
|--------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|
| Ante3+ | Ante2 | Ante1 | Verbo | Post1 | Post2 | Post3+ |
|--------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|

En los ejemplos (12-16) se pueden observar diferentes opciones de colocación del A2.

(12) **πρώτας δίκας κρίνοντες** αἵματος χυτοῦ (al juzgar el primer juicio por derramamiento de sangre, A. *Eu.* 682)

(13) **τὴν ἡδονὴν** πρῶτ' οὐ λόγοις αἰρήσομαι. (antes tomaré el placer que no está en las palabras, E. *IT* 794)

(14) τί δ' ἐς δόμους ἄγεις με; πῶς, τόδ' εἰ καλὸν //

τοῦργον, σκότου δεῖ κού πρόχειρος εἶ κτανεῖν; (¿Por qué me llevas a casa? ¿Cómo, si es un buen acto, es necesaria la oscuridad y no estás preparado para matar?, S. *El.* 1493-1494)

(15) οὐκ αἰσχύνῃ εἰς τοιαῦτα ἄγων, ὦ Σώκρατες, τοὺς λόγους; (¿No te avergüenzas, Sócrates, de llevar la conversación a tales terrenos?, Pl. *Grg.* 494e)

(16) εἰ γὰρ τόδ' ἔσται καὶ λόγους κρινούσι σοὺς (Si así ocurre y juzgan tus argumentos, E. *Heracl.* 197)

Los ejemplos (12) y (13) comparten el hecho de ir antepuestos al verbo, frente a (14) y (15), que están pospuestos, y (16), que es un hipérbaton: parte del A2 aparece delante del verbo, otra parte detrás. Por otro lado, en (12), (14) y (16) el A2 es adyacente al verbo, mientras que en (13) y (15) está distanciado de él.

En las tablas 3 (Posición) y 4 (Distancia) se puede observar la distribución de estas dos variables en los distintos autores.

**Tabla 3 (Posición)**

|     | Antepuesto  | Pospuesto   | Hipérbaton |     |
|-----|-------------|-------------|------------|-----|
| A.  | 33 (54,1%)  | 23 (37,7%)  | 5 (8,2%)   | 61  |
| S.  | 79 (66,4%)  | 29 (24,4%)  | 11 (9,2%)  | 119 |
| E.  | 135 (55,1%) | 86 (35,1%)  | 24 (9,8%)  | 245 |
| Pl. | 81 (68,1%)  | 38 (31,9%)  | 0          | 119 |
|     | 328 (60,3%) | 176 (32,3%) | 40 (7,4%)  | 544 |

**Tabla 4 (Distancia)**

|    | Adyacente  | No adyacente |     |
|----|------------|--------------|-----|
| A. | 48 (78,7%) | 13 (21,3%)   | 61  |
| S. | 73 (61,3%) | 46 (38,7%)   | 119 |

|     |             |             |     |
|-----|-------------|-------------|-----|
| E.  | 149 (60,8%) | 96 (39,2%)  | 245 |
| Pl. | 74 (62,2%)  | 45 (37,8%)  | 119 |
|     | 344 (63,2%) | 200 (36,8%) | 544 |

Los datos en la tabla 3 muestran una tendencia común a todos los autores, aunque con diferencias de porcentaje, a que el A2 aparezca antepuesto al núcleo de la predicación. La tendencia es mayor en Platón y menor en Eurípides. Por otro lado, Platón no emplea el hipébaton, que es un recurso poético.

Por su parte, la tabla 4 muestra una tendencia aún mayor a que los A2 aparezcan junto al verbo, con unos datos que, excepto en el caso de Esquilo, son mucho más homogéneos. En ambos casos, salvo por la inexistencia de hipébatos, Platón muestra distribuciones similares a las del resto de autores, por lo que no parece que el verso sea determinante en la posición y distancia del A2<sup>8</sup>.

Los motivos que llevan a que el A2 no aparezca junto al verbo escapan al objetivo principal de este artículo. Cabe, no obstante, decir que es habitual encontrar ejemplos en los que el A2 está pragmáticamente marcado (Foco o Tópico) (17) o aparece junto a un participio del que también es A2, en una construcción ἀπὸ κοινοῦ (18).

(17) **αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμεναι ἐπὶ θῖνα θαλάσσης**

<sup>8</sup> Mediante una prueba estadística de  $\chi^2$ , utilizada para comprobar la relevancia de las diferencias entre grupos de datos, podemos observar que las diferencias entre Platón y la tragedia no son significativas. Si dejamos de lado los hipébatos, el resultado es  $\chi^2 = 0,612$  para la posición y  $\chi^2 = 0,072$  para la distancia. En ambos casos se consideraría significativa la diferencia si  $\chi^2 \geq 3,84$  (un grado de libertad, 5% de probabilidad de error; cf. Butler, 1985: 112ss.)

(Yo misma era llevada de mis aposentos a la orilla del mar, E. *Andr.* 109)

(18) τοὺς μὲν διαλαβόντες ἤγον (a unos, arrestándolos, se los llevaban, Pl. R. 615e)

Los datos arrojados con respecto a la posición del A2 no entran necesariamente en conflicto con el patrón propuesto por Dik (2007: 38) y expuesto en (3), ya que es perfectamente posible que un A2 introducido mediante un sintagma nominal, un demostrativo o un pronombre personal tónico tenga una función de Foco o Tópico<sup>9</sup>.

Por tanto, los A2 de ἄγω, αἰρέω y κρίνω muestran una clara tendencia en su orden de palabras: tienden a aparecer delante del verbo (si bien la tendencia no es demasiado acusada) y, sobre todo, tienden a aparecer junto al verbo.

#### 4 El papel de la métrica

A partir de estas tendencias, es posible analizar si esa adyacencia en el orden de palabras se corresponde con una cierta unidad en el tratamiento prosódico del grupo. Para ello es necesario acudir a los datos de la métrica.

El corpus analizado es en su mayor parte de tragedia. El verso mayoritario de la tragedia, el trímetro yámbico de los diálogos, es especialmente útil para este tipo de análisis, ya que muestra una cierta homogeneidad en sus cesuras, como se ha apuntado ya en el apartado 2.3.

A partir de los datos obtenidos en el análisis anterior, es posible

---

<sup>9</sup> No sería así, sin embargo, para los pronombres átonos, que son pragmáticamente no marcados y no pueden desempeñar tales funciones.

comprobar si las cesuras de los trímetros yámbicos<sup>10</sup> muestran una división entre el A2 y el verbo. Véanse los ejemplos en (19), (20) y (21), que muestran diferentes opciones de distribución del verbo y el A2 dentro del verso.

(19) ἐς δὲ στρατείαν | πάντας Ἀργείους ἄγων (Llevando a la batalla a todos los argivos, E. *Supp.* 229)

(20) κρίνασα δ' | ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα (Tras elegir a los mejores de mis ciudadanos, A. *Eu.* 487)

(21) ἐλθὼν δ' ἐκ Φρυγῶν ὁ τὰς θεὰς // κρίνας (Llegando de Frigia el que juzgó a las diosas, E. *IA* 72)

El ejemplo (19) muestra el A2 (πάντας Ἀργείους) y el verbo (ἄγων) a un mismo lado de la cesura pentemímera, que se sitúa entre στρατείαν y πάντας. En (20) el verbo (κρίνασα) y el A2 estarían separados por una cesura triemímera, que estaría entre el verbo y ἀστῶν<sup>11</sup>. Algunos de los ejemplos son similares a (21), en el que, aunque los dos elementos sean adyacentes, hay un final de verso entre uno y otro.

La situación, si aplicamos este análisis al total de trímetros yámbicos en los que el A2 es adyacente al verbo, es la que se puede encontrar en la tabla 5. En ella se puede observar cómo la tendencia mayoritaria es la de que el verbo y el A2 aparezcan en el mismo hemistiquio.

---

<sup>10</sup> De los 344 ejemplos en los que el A2 era adyacente al verbo, solo 186 ocurren en trímetros yámbicos (74 en Platón, 84 en otros tipos de versos).

<sup>11</sup> También sería posible una cesura pentemímera tras ἀστῶν, que dividiría el sintagma nominal ἀστῶν τῶν ἐμῶν. En cualquier caso, el verbo y el núcleo de su segundo argumento estarían separados.

Tabla 5

|              | No separa          | Separa           |
|--------------|--------------------|------------------|
| ἄγω          | 95 (94,1%)         | 6 (5,9%)         |
| αἰρέω        | 61 (88,4%)         | 8 (11,6%)        |
| κρίνω        | 12 (75%)           | 4 (25%)          |
| <b>Total</b> | <b>168 (90,3%)</b> | <b>18 (9,7%)</b> |

Casos como los de (20) y (21) son aislados y poco frecuentes, un 9,7% de los ejemplos analizados, con frecuencias que varían en función del verbo analizado (5,9% ἄγω, 11,6% αἰρέω, 25% κρίνω).

#### 4.1 Coincidencia de A2 y verbo a un mismo lado de la cesura

La mayor parte de los ejemplos analizados no separan el verbo y el A2, lo que apuntaría a una cierta unidad prosódica. No todos los ejemplos son como (19), donde el A2 y verbo ocupan una parte del verso por completo.

(22) **πρώτας δίκας κρίνοντες** | αἵματος χυτοῦ (juzgando el primer juicio de sangre derramada, A. *Eu.* 682)

(23) (...) οὔτε γὰρ σὺ τοῦδ' ἄτερ σθένεις // **ἔλειν τὸ Τροίας πεδίον** | οὔθ' οὔτος σέθεν (Pues ni tú puedes sin él tomar la llanura de Troya ni él sin ti, S. *Ph.* 1434-1435)

(24) ἀλλ' ἐξέλεγχε, | **κρίνε δ' εὐθειαν δίκην** (Pero refútalo y dictamina una sentencia clara, A. *Eu.* 433)

(25) ὡς **ἄνδρ' ἔλων ἰσχυρόν** | ἐκ βίας μ' ἄγει (Como si agarrara a un hombre fuerte, me arrastra por la fuerza, S. *Ph.* 935)

(26) τί δ' ἐς δόμους **ἄγεις με;** πῶς, τόδ' εἰ καλὸν // τοῦργον, σκότου δεῖ κού πρόχειρος εἰ κτανεῖν; (¿Por qué me llevas a casa? ¿Cómo, si es un buen acto, es necesaria

la oscuridad y no estás preparado para matar?, S. *El.* 1493-1494)

(27) τίς ἄν δίκην κρίνειεν | ἢ γνοίη λόγον (¿Quién puede juzgar una causa o evaluar un discurso..., E. *Heracl.* 179)

Así, se pueden encontrar diferentes combinaciones. En ejemplos como (22) = (12) y (23) el verbo y el A2 llenan por completo un hemistiquio. Por otro lado, casos como los de (24) o de (25) cuentan también con una conjunción (un *δέ* enclítico y un *ὡς* proclítico, respectivamente). Por último, en los ejemplos (26) = (14) y (27) el verbo y el A2 aparecen a un mismo lado de la cesura junto a otros elementos (*τί δ' ἐς δόμους* y *τίς ἄν* respectivamente). En cualquier caso, todos los ejemplos muestran unidades gramaticales bastante claras a cada lado de la cesura.

Estos ejemplos muestran que el análisis no permite aislar el grupo formado por verbo y A2 del resto de componentes de la oración. Sin embargo, el hecho de que únicamente 18 de 186 ejemplos muestren el grupo dividido por la cesura hace pensar que se evita esa separación. La métrica apoya el análisis del grupo A2 + verbo como pertenecientes a una misma unidad prosódica. Esta conclusión se verá reforzada después del análisis de las excepciones.

#### 4.2 Las excepciones: cuando la métrica separa el grupo verbo+A2

Como se ha podido ver en la tabla 5, hay 18 ejemplos en el corpus en los que el grupo formado por verbo y A2 está aparentemente separado por la cesura. Sin embargo, si se analizan detenidamente los ejemplos, se puede observar que muchos de ellos son dudosos.

(28) πατρὸς σκοπαὶ δὲ μ' εἶλον. οἴχομαι φόβωι (las

visiones de mi padre me atraparon: me muero de miedo,  
A. *Supp.* 786)

El de (28) es un caso excepcional, ya que la métrica griega opera con sílabas, pero no está claro dónde correspondería en este caso la cesura en relación con el pronombre  $\mu'$  ( $\mu\epsilon$ ) en el texto, ya que carece de elemento vocálico. La cesura pentemímera estaría entre  $\pi\alpha\tau\rho\varsigma$   $\sigma\kappa\omicron\pi\alpha\iota$   $\delta\acute{\epsilon}$  y  $\epsilon\acute{\iota}\lambda\omicron\nu$ . No obstante, queda por determinar si estaría antes o después del pronombre personal. La interpretación tradicional apoyaría que, dado que los pronombres átonos son enclíticos, la cesura debería ir detrás de la consonante y separaría el grupo formado por  $\mu\epsilon$  y  $\epsilon\acute{\iota}\lambda\omicron\nu$ . No obstante, la base de esa interpretación tradicional despierta dudas, puesto que es probable que en ocasiones los pronombres átonos pudieran ser proclíticos (Devine-Stephens, 1994: 365ss.; Pardal Padín, en prensa). En este sentido, sería posible asimilar este ejemplo al resto de los casos en los que la cesura no divide el grupo verbo + A2. Además, este ejemplo podría añadirse al grupo de ejemplos analizados a continuación, ya que permite una (más probable) cesura heptemímera.

(29)  $\mu\alpha\kappa\rho\varsigma$   $\tau\acute{o}$   $\kappa\rho\acute{\iota}\nu\alpha\iota$   $\tau\alpha\tilde{\upsilon}\tau\alpha$   $\chi\acute{\omega}$   $\lambda\omicron\iota\pi\acute{o}\varsigma$   $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  (También hay tiempo en el futuro suficiente para juzgar eso, S. *El.* 1030)

(30)  $\text{Μενέλαος}$   $\alpha\tilde{\upsilon}\tau\eta\tilde{\nu}$   $\eta\tilde{\gamma}'$   $\acute{\epsilon}\pi\iota\sigma\pi\acute{\alpha}\sigma\alpha\varsigma$   $\kappa\acute{o}\mu\eta\varsigma$  (Menelao la llevó agarrándola del pelo, E. *Hel.* 116)

Tanto en (29) como en (30)<sup>12</sup> la posición de la cesura es discutible. Se ha considerado que en estos versos la cesura divide el grupo formado por verbo + A2 porque así sucedería con la cesura

<sup>12</sup> Similares a estos ejemplos son A. A. 1630, S. *Ant.* 655, S. *Ph.* 353, S. *OC* 1148 y E. *Hec.* 886.

más habitual (la pentemímera en ambos casos)<sup>13</sup>. Sin embargo, los casos situados en este grupo permiten siempre la elección de otra cesura sintáctica y semánticamente más coherente. En (29) sería posible una cesura heptemímera, también común en el trímetro, que separaría el atributo de la oración nominal (μακρὸς τὸ κρίναι ταῦτα) del sujeto (χῶ λοιπὸς χρόνος). Algo similar podría plantearse para (30), pero con una cesura media, notablemente menos habitual en la tragedia<sup>14</sup>. En este caso, la cesura separaría la oración principal (Μενέλαος αὐτὴν ἤγε) de la oración de participio (ἐπισπάσας κόμης).

(31) Ἑλλήνων ἕνα // κριθέντ ἀριστόν (el único de los griegos que es considerado el mejor, *S. Ph.* 1345)

(32) ἄγ', εἴπ' ἀπ' ἀρχῆς αὖθις, ἦ σὺ φῆς ἄγειν // τόνδ' ἄνδρ' Ἀχαιοῖς δεῦρο σύμμαχον λαβών; (Venga, dime otra vez desde el principio, ¿dices tú que trajiste a este hombre aquí junto a los aqueos tomándolo como aliado?, *S. Aj.* 1097)

(31) y (32) presentan el A2 y el verbo en versos sucesivos, por lo que no es aplicable el análisis con respecto a la cesura. La división vendría dada por el fin de verso, a pesar de que se trate de un encabalgamiento<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Se ha favorecido en el análisis inicial la interpretación más tradicional y que era contraria a la hipótesis planteada, de ahí que estos datos aparezcan como una separación: se ha interpretado que podían estar separados por la pentemímera.

<sup>14</sup> Sobre la cesura media en el trímetro yámbico de Eurípides, cf. Basta Donzelli (1987), que no incluye este ejemplo, pero sí otros similares en los que, según ella, la cesura media se ve atenuada por la presencia de una elisión (como en ἦγ').

<sup>15</sup> Similares a estos ejemplos son *E. Ba.* 1359 y *E. IA* 72 = (21). Hasta donde sé, no hay ningún estudio sistemático acerca del encabalgamiento en el trímetro yámbico y su naturaleza lingüística. Para el griego, únicamente tenemos

(33) **τοιόνδε τοι στρατηγὸν** | **αἰρεῖσθαι** χρεῶν (siendo necesario elegir un semejante general, E. *Supp.* 726)

(34) ἐς Ἑλλάδ' **ἀγαγεῖν** | **μιγάδα βαρβάρων στρατὸν** (conducir contra la Hélade un ejército mixto de bárbaros, E. *Ba.* 1356)

Por último, los ejemplos (33) y (34)<sup>16</sup> separan el grupo formado por verbo + A2 debido a que el A2 es, por sí solo, lo suficientemente extenso para ocupar toda una parte del verso a un lado de la cesura. Se prima, por tanto, la relación interna del sintagma nominal sobre la relación externa de este con el verbo.

Las excepciones son comprensibles dentro del modelo planteado. De las 18, 6 muestran un A2 excesivamente largo que llena por sí mismo una parte del verso a partir de la cesura<sup>17</sup>. En 4 el A2 y el verbo están en versos diferentes y 8 permiten la colocación de la cesura de tal forma que, en verdad, el grupo no quedaría separado.

Con la explicación de estas excepciones se pueden afirmar dos cosas. Por un lado, al explicar el ejemplo (28), se descarta completamente la división del grupo formado por el verbo y el pronombre personal átono, que formarían una unidad fonológica más estrecha y similar a la de los sintagmas nominales,

---

trabajos acerca del encabalgamiento en Homero, como el de Bakker (1990), quien niega su existencia e identifica esos casos como pertenecientes a unidades distintas. No obstante, las características de los encabalgamientos en Homero y la tragedia son diferentes: en Homero sería imposible un ejemplo como (21).

<sup>16</sup> La misma situación o similar se presenta en A. *Eu.* 487 = (20), S. *OC* 923, E. *El.* 5 y E. *Or.* 1213.

<sup>17</sup> De hecho, la extensión y complejidad de los elementos gramaticales es uno de los motivos de que una misma unidad gramatical aparezca dividida en varias unidades prosódicas (Croft, 1995: 856ss.).

que tienden también a ser respetados. Esta relación entre los elementos se puede explicar en términos de secuencialidad (Bybee, 2002): estos elementos, que forman parte de esquemas altamente frecuentes (determinante + sustantivo en el sintagma nominal, verbo + pronombre personal) y que aparecen adyacentes con cierta frecuencia, forman bloques (*chunks*) de información que se almacenan como una única unidad. No obstante, esta afirmación queda planteada únicamente como hipótesis, ya que requiere de una investigación acerca de la frecuencia de uso de las diferentes combinaciones.

Por otro lado, es evidente que, en la medida de lo posible, se evita separar el grupo A2 + verbo mediante la cesura. De los 186 ejemplos analizados, solo 10 muestran una separación mediante la métrica, 4 de ellos por aparecer en diferentes versos, 6 por presentar un A2 complejo y extenso.

## 5 Conclusiones

A lo largo del presente artículo se ha intentado establecer una relación entre estructura gramatical y estructura prosódica para el griego antiguo, con especial atención al grupo formado por verbo + A2. Para ello, se han analizado las apariciones de los verbos ἄγω, αἰτέω y κείνω en el corpus de la tragedia y en una selección de obras de Platón.

Los datos por este análisis permiten establecer una serie de tendencias en la lengua griega en época clásica, al menos en los siglos V y IV a.C. (ya que la prueba de  $\chi^2$  de la n. 8 ha probado que las diferencias entre géneros no eran significativas). En cuanto al orden de palabras, el A2 tiende a aparecer antepuesto al verbo, si bien esta tendencia no es excesivamente alta.

Mayor es la tendencia a que el A2 aparezca adyacente al verbo. Los casos en los que no se da esta adyacencia no han

sido analizados en profundidad, pero son frecuentes aquellos en los que el A2 desempeña la función de Foco de su oración, así como aquellos en los que el A2 aparece junto al otro verbo de la construcción, habitualmente un participio, en construcción ἀπὸ κοινοῦ.

Por último, los datos de la métrica permiten observar que el grupo A2 + verbo presenta cohesión fonológica, ya que se evita la separación de ambos elementos mediante la cesura. Esta cohesión es mayor cuando el A2 es un pronombre personal átono, que nunca aparece separado mediante la cesura.

Parece evidente, por tanto, que en este caso, como proponía Givón (2002: 133), las unidades de información que cognitivamente van juntas (A2 y verbo) tienden a aparecer juntas linealmente y en la misma unidad prosódica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bakker, E.J. (1990). Homeric discourse and enjambement: a cognitive approach. En *Transactions of the American Philological Association* 120, pp. 1–21.
- Baños Baños, J.M.- Cabrilla Leal, C.- Torrego Salcedo, M.E. - Villa Polo, J. de la (2003). *Praedicativa: complementación en griego y latín*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Basta Donzelli, G. (1987). Cesura mediana e trimetro euripideo. En *Hermes* 115, pp. 137–146.
- Butler, C. (1985). *Statistics in linguistics*. Oxford: Blackwell
- Bybee, J.L. (2002). Sequentiality as the basis of constituent structure. En Givón, T. - Malle, B.F. (eds.) *The evolution of language out of pre-language*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 109–134.
- Croft, W. (1995). Intonation units and grammatical structure. En

- Linguistics* 33, pp. 839–882.
- Croft, W. (2007). Intonation units and grammatical structure in Wardaman and in cross-linguistic perspective. En *Australian Journal of Linguistics* 27, pp. 1–39.
- Devine, A.M. - Stephens, L.D. (1978). The greek apositives: towards a linguistically adequate definition of caesura and bridge. En *Classical Philology* 73, pp. 314–328.
- Devine, A.M. - Stephens, L.D. (1990). The greek phonological phrase. En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 31, pp. 421–446.
- Devine, A.M. - Stephens, L.D. (1994). *The prosody of greek speech*. Oxford: Oxford University Press.
- Dik, H. (1995). *Word order in ancient Greek: a pragmatic account of word order variation in Herodotus*. Leiden: Brill.
- Dik, H. (2007). *Word order in greek tragic dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Dover, K.J. (1960). *Greek word order*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dowty, D.R. (1991). Thematic proto-roles and argument selection. En *Language* 67, pp. 547–619.
- Givón, T. (2002). *Bio-linguistics: the Santa Barbara lectures*. Amsterdam: John Benjamins.
- Mojena, A. (1992). The behavior of prepositives in Theocritus' hexameter. En *Glotta* 70, pp. 55–60.
- Nespor, M. - Vogel, I. (1986). *Prosodic phonology*. Dordrecht: Foris.
- Pardal Padín, A., en prensa. La proclisis de los pronombres personales átonos en el teatro clásico. En *Actas Del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*. (Logroño, julio 2011).
- Selkirk, E.O. (1986). *Phonology and Syntax: the relation between sound and structure*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Torrego Salcedo, M.E.- Baños Baños, J.M.- Cabrilla Leal, C. - Méndez Dosuna, J. (2007). *Praedictiva II: esquemas de complementación verbal en griego antiguo y en latín*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Wackernagel, J. (1892). Über ein Gesetz der indogermanischen

Wortstellung. En *Indogermanische Forschungen* 1, pp. 333–436.  
West, M.L. (1982). *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press.

# IL SACRIFICIO DI IFIGENIA: OSSERVAZIONI

**Pier Angelo Perotti**

Vercelli (Italia)

pier.ang.perotti@alice.it

## **Resumen**

Un esencial *excursus* acerca de las vicisitudes del personaje de Ifigenia en el mito es la premisa para el análisis dedicado por el autor a la presencia de lo divino –particularmente, a la intervención de Artemisa y a la influencia de las artes adivinatorias– en las Ifigenias de Eurípides. La clave de lectura sugerida por las dos tragedias ofrece un nuevo aporte a la controversial cuestión acerca de la relación entre el dramaturgo ateniense y la religión.

**Palabras claves.** Ifigenia - Esquilo - Eurípides - Agamenón

## **Abstract**

An essential *excursus* about the vicissitudes of the character of Iphigenia in the myth is the preamble for the analysis dedicated by the author to the presence of the divine – particularly to the intervention of Artemis and to the influence of the divinatory art – in the Iphigenias by Euripides: the reading key suggested for the two tragedies adds a new tessera to the controversial question relevant to the relationship between the Athenian dramatist and the religion.

**Keywords:** Iphigenia - Aeschylus - Euripides - Agamemnon

1. In Omero (*Il.* 9. 145 = 287) sono ricordate da Agamennone le sue tre figlie, Crisotemi, Laodice e Ifianassa, ma non vi troviamo

né Elettra né Ifigenia. Questi due ultimi nomi sembrano comparire per la prima volta nei poeti lirici (rispettivamente Stesicoro e Pindaro), e poi nella poesia tragica. È assai probabile che l'omerica Ifianassa possa essere identificata con la posteriore Ifigenia<sup>1</sup>, così come Laodice con Elettra<sup>2</sup>; tuttavia Sofocle ricorda – in aggiunta a Oreste – Ifianassa (oltre a Crisotemi e ad Elettra, personaggi dell'*Elettra*<sup>3</sup>), ma non Ifigenia né Laodice. Eschilo cita, oltre a Oreste, due figlie: Ifigenia (A. 1526; 1555) ed Elettra (personaggio delle *Coefore*); Euripide (*Or.* 23 s.) nomina – oltre al maschio Oreste – tre figlie femmine<sup>4</sup>: Crisotemi, Ifigenia, Elettra.

Ma, mentre le altre figlie di Agamennone in pratica scompaiono dalle vicende mitologiche greche e di conseguenza

---

<sup>1</sup> In ambiente romano, per es. Lucrezio, 1,85, confonde questi due nomi, chiamando *Iphianassa* la figlia immolanda di Agamennone, e – per dimostrare i danni provocati dalla *religio* – presenta una variante del mito secondo cui la fanciulla fu veramente sacrificata (1, 82-101). Ricordiamo anche la variante *hàpax* Ἰφιγόνη in E. *El.* 1023. Circa le due versioni del mito di Ifigenia – quella dell'effettivo sacrificio della vergine (adottata da A. A. 188 ss., Pi. *P.* 11,23 ss.; Lucr. 1,84 ss., Verg. *Aen.* 2,116 s., etc.) e quella della sua prodigiosa sostituzione *in extremis* con una cerva (accolta da Euripide; Hyg. *Fab.* 238,1; etc.) – ved. Croisille (1967: 209-225).

<sup>2</sup> Sembra che Elettra sia stata nominata per la prima volta dal poeta Xanto (VII sec. a. C.) – menzionato da Stesicoro (*ap.* Athen. 12,513a) –, secondo cui questa figlia di Agamennone si chiamava in origine Laodice, ma gli Argivi le cambiarono il nome in Elettra perché era rimasta senza marito, ossia non aveva conosciuto letto nuziale (λέκτρον): cf. Ael. *Var. hist.* 4,26.

<sup>3</sup> S. *El.* 157: οἶα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα, da cui si evince la distinzione tra Ifianassa (nominata) e Ifigenia (non citata nell'intera tragedia): cf. *schol. ad loc.*, da cui siamo informati che qui il poeta segue i *Kypria*, che sembra attribuissero ad Agamennone quattro figlie: ved. Untersteiner (1958: 54).

<sup>4</sup> Cf. anche IA 1164 s.: τίκτω δ' ἐπὶ τρεῖσι παρθένοισι παῖδα σοί, τόνδ'.

dalla letteratura, o almeno risultano nettamente in ombra (il che sembra indicare che si tratta di doppioni o di aggiunte ridondanti, che hanno – ma non saprei indicarne la ragione – lo scopo di raggiungere il numero complessivo di tre o quattro), due sole, Ifigenia ed Elettra, partecipano, con funzioni non secondarie, agli avvenimenti che si sviluppano intorno ad Agamennone o, più in generale, nella saga dei Tantalidi<sup>5</sup>. Si noti che queste due figlie “principali” del re di Argo e Micene sono personaggi per così dire opposti: la prima è una vittima del padre (ma cf. *infra*, § 10), la seconda ne è una vendicatrice.

2. All’origine delle vicende di Ifigenia sembra essere l’empia vanteria di Agamennone, il quale, “andando a caccia per diletto nel bosco della dea [*scil.* Artemide], spaventò con il rumore dei suoi passi un cervo maculato dalle lunghe corna, per la cui uccisione pronunciò parole di vanto<sup>6</sup>. Perciò la figlia di Latona,

---

<sup>5</sup> Cf. i seguenti passi, dai quali risultano soltanto due figlie: *IT* 561 s.: “(If.) E Agamennone ha lasciato qualche altro figlio? / (Or.) No, solo una ragazza: Elettra”; 1058 s.: “per sempre spogliata e della patria e del fratello amato e della dolce sorella mia” (cf. anche 374); ma in *IA* 731 Agamennone invita Clitemestra a tornare ad Argo a occuparsi delle “ragazze” (παρθένους, plur.), e poco dopo, v. 737, le ricorda che è opportuno che “le nostre ragazze (κόρας, plur.) non restino sole in casa” ad Argo; anche Clitemestra, v. 1181, accenna a “figlie superstiti” (παῖδες αἰ λελεμμένοι, plur.): qui e *infra* la traduzione dei passi delle *Ifigenie* è di Ferrari 1988.

<sup>6</sup> Vi è disaccordo tra gli autori antichi circa queste “parole di vanto”: con la più comune interpretazione, secondo cui il re avrebbe esclamato che neppure la stessa Artemide avrebbe potuto uccidere così il cervo – che ricorda, in qualche modo, l’irriverente vanteria di Niobe (cf. *infra*, § 5) –, contrastano altre versioni: per es. Apollodoro scrive (*Epit.* 3,21: ma cf. *infra*, n. 36) che Agamennone, secondo alcuni, “dopo aver colpito una cerva durante una partita di caccia a Icaria, disse che neppure Artemide, se avesse voluto, avrebbe potuto salvarla”

adirata, tratteneva gli Achei, perché il padre, in compenso di quell'animale selvatico, offrì in sacrificio la propria figlia"<sup>7</sup>; secondo un'altra versione, Agamennone un giorno aveva promesso di sacrificare ad Artemide il frutto più bello che fosse nato in quell'anno, che fu appunto sua figlia Ifigenia<sup>8</sup>; o, ancora, di fronte alla bonaccia che bloccava la flotta achea nel porto di Aulide, l'indovino Calcante prescrisse, senza una precisa ragione, di sacrificare Ifigenia ad Artemide<sup>9</sup>.

Se si accoglie la versione dell'empietà di Agamennone relativa all'uccisione del cervo nel bosco sacro ad Artemide, si

---

(trad. Ciani 2000<sup>5</sup>: *ad loc.*); Igino fornisce, in due diversi passi, due differenti versioni: in *Fab.* 98,1 accenna a "parole superbe": [...] *quod Agamemnon in venando cervam eius violavit superbiusque in Dianam est locutus*; in 261, invece, non solo non parla della millanteria del re, ma anzi lo scagiona: [...] *Agamemnon Dianae cervam occidit ignarus*; si noti anche che in questa *fabula* non nomina il vate Calcante come autore del vaticinio di cui parleremo fra poco, ma si limita a scrivere: [...] *consulta oracula dixerunt [...]*.

<sup>7</sup> *S. El.* 566-572: πατήρ ποθ' ούμός, ὡς ἐγὼ κλύω ["un giorno mio padre, come ho sentito dire": si noti che il poeta attribuisce a Elettra la propria scelta di una delle versioni del mito], θεᾶς / παίζων κατ' ἄλσος ἐξεκίνησεν ποδοῖν / στικτὸν κεράστιν ἔλαφον οὗ κατὰ σφαγᾶς / ἔκκομπάσας ἔπος τι τυγχάνει βαλῶν. / κάκ τοῦδε μηνίσασα Λητώα κόρη / κατεῖχ' Ἀχαιοῦς, ὡς πατήρ ἀντίσταθμον τοῦ θηρὸς ἐκθύσει τὴν αὐτοῦ κόρη. Del bosco sacro ad Artemide parla anche Euripide, *IA* 185 s.: δι' ἄλσος Ἄρ- / τέμιδος, e 1544: Ἀρτέμιδος ἄλσος (e più tardi per es. Virgilio, *Aen.* 3, 681; Orazio, *Ars poet.* 16) – che altrove (*IT* 1113) chiama la dea non genericamente "cacciatrice", bensì ἔλαφοκτόνου "che uccide i cervi" –, ma non dell'uccisione del cervo né della vanteria di Agamennone. Soltanto in *IT* 211 s. Ifigenia si definisce "vittima offerta da paterna colpa, non gioioso tributo alla dea", ma il riferimento alla colpa di Agamennone è piuttosto vago.

<sup>8</sup> Cf. Cic. *Off.* 3,25,95: *quid Agamemnon? cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius.*

<sup>9</sup> *E. IA* 87-93; 358-360; 879; 1262 s.; cf. *Ov. Met.* 12,24-38.

configurerebbe una situazione per certi versi analoga a quella che troviamo nella leggenda di Minosse, reo d'empietà per non aver sacrificato a Poseidone, secondo la promessa fatta, lo straordinario toro che il dio gli aveva mandato per legittimarne il diritto di regnare su Creta<sup>10</sup>. Come si può presumere che perciò Minosse sia stato punito indirettamente attraverso la moglie Pasifae – che si innamora di questo stesso toro, dall'accoppiamento col quale partorisce il Minotauro –, così non si può escludere che la punizione dell'empietà di Agamennone sia stata trasferita sull'intera flotta greca, e, in seguito al vaticinio di Calcante, sull'innocente figlia del re. Ho parlato di punizioni indirette o trasversali, ma bisogna rilevare che questo concetto deve essere inteso in senso lato e con notevole approssimazione, perché l'ira di Poseidone e di Artemide colpisce anche, in prima persona, rispettivamente Minosse e Agamennone: il primo con la vergogna dell'adulterio della moglie, per di più commesso con un animale, e del conseguente parto mostruoso<sup>11</sup>, l'altro con il dolore di dover immolare la figlia, sacrificio imposto dal vate Calcante e preteso dai guerrieri greci:

“Essi [*scil.* gli Elleni] uccideranno le mie figlie rimaste in Argo e voi e me, se non adempirò l'oracolo della dea.

---

<sup>10</sup> Ved. Perotti (2008: spec. 257 s.).

<sup>11</sup> Ma si vedano le obiezioni provocate dai vv. 31 s. del frg. 4 *Cant.* Εὐπρεπῆ γὰρ κάπιδέξασθαι καλὰ / τῆς σῆς γυναικός “esibire cose belle e onorevoli / per tua moglie”, in Perotti (2008: 269-71). Per certi versi simile a questo passo dei Cretesi è il giudizio espresso da Menelao, secondo il quale Agamennone sarebbe stato dapprima lieto del responso dell'indovino, e dunque di sacrificare la figlia: IA 358-360: “Così, quando Calcante nel corso di un rito ti annunciò che i Danai sarebbero salpati se tu avessi immolato tua figlia ad Artemide, tu ne gioisti e lieto prommettesti di sacrificare la ragazza”.

Non è stato Menelao, figlia mia, a piegarmi al suo volere: è stata l'Ellade, a cui sono costretto a sacrificarti, che io lo voglia o no. È questa la realtà a cui non posso oppormi. È necessario che l'Ellade sia libera per quanto sta in te, o figlia, e per quanto sta in me; ed è necessario che mai più i barbari rapiscano agli Elleni le spose loro" (IA 1267-75).

È curioso e significativo – e forse non casuale – che al cervo cacciato da Agamennone corrisponda in qualche modo una cerva, che Artemide sostituisce a Ifigenia sull'altare del sacrificio: potrebbe trattarsi di una forma di beffa della sorte (o della dea), o di una sorta di nemesis dal sapore ironico, oppure di contrappasso, in certo senso affine al mito di Atteone, il cacciatore che, reo di aver visto Artemide nuda che faceva il bagno, viene dalla dea mutato in cervo e divorato dai suoi stessi cani; o alla leggenda dell'indovino Tiresia, reso cieco da Atena per averla vista fare il bagno, anch'essa ovviamente nuda; o ancora al caso di Minosse, in cui proprio il toro che il re rifiuta di immolare a Poseidone accenderà Pasifae di una passione contro natura, con le ben note conseguenze<sup>12</sup>. Si noti anche, come ulteriore elemento di parallelismo, che entrambe le vittime vere e proprie, Ifigenia e Pasifae, sono donne, e congiunte – per quanto a diverso titolo – dei due empi, e che entrambi questi, ossia le vittime "indirette", sono re.

3. A queste analogie con i *Cretesi*, se ne aggiungono alcune con l'*Elena* euripidea<sup>13</sup>. Nella versione del mito, già di Stesicoro,

---

<sup>12</sup> Ved. Perotti (2008: 266-69).

<sup>13</sup> Ved. Pohlenz (1978: II, 183): "L'*Ifigenia* [...] con l'*Elena*, che ha trama

poi accolta e ampliata da Euripide –, secondo cui Paride aveva posseduto non Elena, ma soltanto il suo *eidolon*, mentre la vera Elena si trovava in Egitto “prigioniera” di Teoclimeno<sup>14</sup> –, la Spartana riesce a liberarsi dal re egizio e a fuggire con Menelao grazie a un ingegnoso stratagemma. Dichiara infatti al re suo pretendente di aver saputo dallo straniero giunto in Egitto (in realtà il suo sposo Menelao) che il marito è perito in mare (*Hel.* 1193 ss.): dunque il suo dovere di vedova è di offrire, in sua memoria, un sacrificio in mare; e, ottenuta dal re una nave per il falso rito, Elena fugge verso la Grecia con il suo sposo (*Hel.* 1241 ss.).

Per certi versi simile è lo stratagemma usato da Ifigenia per fuggire dalla Tauride portando in salvo il fratello Oreste e il suo amico Pilade, e trafugare il simulacro di Artemide: col pretesto di lavacri purificatori da eseguirsi nelle onde marine – perché, a suo dire, “il mare spurga tutte le umane brutture” (*IT* 1193; cf. anche 1036-43) –, la figlia di Agamennone riesce a sottrarre i due greci alla tragica fine che li attende, ossia al sacrificio alla dea, imbarcandosi con loro, e con la statua di Artemide, su una nave che li riporterà sani e salvi in patria (*IT* 1153-1233; 1284-1434)<sup>15</sup>.

E come nell’*Elena* sono riconoscibili – specialmente nelle parole rivolte dalla donna e da Menelao a Teoclimeno (*Hel.* 1399 ss.) – non poche anfibologie, allo stesso modo ne troviamo

---

gemella”; Lesky (19807: 508): “L’azione dell’*Ifigenia nel paese dei Tauri* corrisponde largamente a quella dell’*Elena*”; Basta Donzelli (1988: 929); Del Corno (1995: 228 s.); etc.

<sup>14</sup> Circa la versione stesicorea, poi euripidea, della leggenda, e l’encomio di Elena scritto da Isocrate, ved. Perotti (2004-2005: 393-415, §§ 1, 3 e 4).

<sup>15</sup> Ved. Ferrari (1988: Introd., 25-27).

alcune nell'*Ifigenia in Tauride*, nel corso del dialogo sticomitico tra la sacerdotessa e il re Toante: per es.

*(If.) Innanzi tutto intendo purificarli con santi lavacri.*

*(Th.) Con spruzzi di sorgenti o con acqua di mare?*

*(If.) Il mare spurga tutte le umane brutture.*

*(Th.) Così sarà più santo il rito per la dea.*

*(If.) E sarà meglio anche per me". (IT 1191-1195),*

oppure

*"(If.) Non fidarti mai degli Elleni" (IT 1205).*

o anche

*"(Th.) Oh, come ti curi della mia gente!*

*(If.) Sì, e fra gli amici di chi più devo.*

*(Th.) Ti riferisci a me?*

*(If.) È naturale!" (IT 1212-1214)<sup>16</sup>,*

o ancora

*"(If.) Oh se il rito riuscisse come intendo io!" (IT 1220)<sup>17</sup>.  
e alibi.*

---

<sup>16</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 467).

<sup>17</sup> Questi corsivi indicano la frase su cui s'incentra l'anfibologia.

Anche questo aspetto delle due saghe – peraltro accomunate da vari collegamenti: la presenza di uno degli Atridi, la stretta parentela tra le sorelle Elena e Clitemestra, etc. – sembra indicare affinità compositive tra l'*Elena* e le *Ifigenie* (in particolare l'*IT*), presentando un filo conduttore che percorre questi drammi. Un altro elemento comune tra l'*Elena* e le *Ifigenie* è l'"happy end" – "non conciliabile con la tragedia antica"<sup>18</sup> –, che induce a vedere in esse (ma pure in altri drammi di Euripide) una sorta di commistione fra tragedia e commedia – e dunque definibili anche "drammi ad intrigo"<sup>19</sup>, o romanzeschi, o d'avventura –, presente già nell'*Odissea*<sup>20</sup>: in questo poema, dopo le dolorose, anche funeste, vicissitudini affrontate dall'eroe in viaggio – in particolare la morte di tutti i suoi compagni – e poi a Itaca, le disavventure hanno un esito felice, con la restaurazione del potere regio di Odisseo sui sudditi, oltre, naturalmente, al suo ricongiungimento con la moglie e col figlio<sup>21</sup>; non solo, ma nell'*Odissea*, nell'*Elena* e nell'*Ifigenia in Tauride* sono messi in rilievo l'ingegno e l'astuzia dei protagonisti (cf. anche *infra*, § 11), capaci di ingannare, con l'astuzia tipica dei Greci, i loro avversari "barbari", e per di più, nelle due tragedie, rappresentati da donne<sup>22</sup>, che concludono la vicenda fuggendo per mare, verso la patria, con i rispettivi congiunti.

4. Il principio del "voto del reduce"<sup>23</sup>, vale a dire dell'uccisione

---

<sup>18</sup> Pohlenz (1978: I, 468).

<sup>19</sup> Pohlenz (1978: I, *ibid.*).

<sup>20</sup> Ved. Perotti (1999: 74 ss.).

<sup>21</sup> Ved. Perotti (2003: 21-22).

<sup>22</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 467. Cf. per es. *IT* 1032: "(Or.) Ah, le donne sono impareggiabili nell'escogitare astuzie!"

<sup>23</sup> Ved. Thompson (1967: 389 ss.).

sacrificale di uno stretto congiunto determinata da una richiesta della divinità o da una promessa a lei fatta non è certamente esclusivo del mito di Ifigenia. Possiamo ricordarne almeno tre significativi esempi, due biblici, l'altro classico, che tuttavia presentano notevoli differenze tra loro.

In *Gen.* 22,1-18 si narra che Dio "mise alla prova" la fede di Abramo ordinandogli di condurre su un monte l'unico figlio Isacco (nato quando il padre era in età molto avanzata – addirittura cento anni: *Gen.* 21, 5 –, e dunque a lui, se possibile, ancor più caro) e di offrirglielo in olocausto; Abramo obbedì e, giunto sul monte, collocò il fanciullo sull'altare, sopra la legna, ma al momento di immergere il coltello nelle carni del figlio, un angelo del Signore lo trattenne; e Abramo, visto un ariete con le corna impigliate in un cespuglio, andò a prenderlo e lo immolò a Dio al posto del figlio. Allora il Signore, per voce dell'angelo, gli promise una numerosa discendenza, che si sarebbe impadronita delle città dei nemici.

In *Iudic.* 11,30-40 è raccontata la vicenda del "giudice" Iefte che, essendo in guerra con gli Ammoniti, fece voto a Dio che, se gli fosse stato concesso di prevalere sui nemici, gli avrebbe offerto in olocausto la persona che per prima gli fosse venuta incontro al suo ritorno dopo la vittoria in battaglia. Sconfitti gli Ammoniti, tornando verso casa, gli uscì incontro, tra musiche e danze, l'unica figlia, vergine. Alle querimonie disperate di Iefte, la fanciulla oppose parole di rassegnazione, dichiarando che bisognava rispettare il voto; e chiese soltanto, prima di essere immolata, due mesi per andare errando per i monti, a piangere la sua verginità con le compagne. Trascorsi i due mesi, tornò dal padre, che eseguì il sacrificio promesso; e poiché essa non aveva conosciuto uomo, nacque l'usanza che ogni anno le vergini d'Israele vanno a piangere per quattro giorni la figlia di Iefte il Galaadita.

Nella tradizione classica, Idomeneo<sup>24</sup> –già comandante del contingente cretese davanti a Troia (*Il.* 2.645-650)–, caduta la città frigia, sorpreso da una tempesta durante il viaggio di ritorno in patria, fece voto di sacrificare a Poseidone il primo essere umano che avesse incontrato in patria, se vi fosse giunto sano e salvo. Ora, sbarcato a Creta con tutti i compagni<sup>25</sup>, la prima creatura che vide fu suo figlio (o sua figlia), che Idomeneo, per mantenere la parola data, sacrificò (o, secondo alcuni autori, simulò di sacrificare). Ma gli dèi, per punirlo del suo gesto disumano, fecero scoppiare a Creta una terribile pestilenza, per cui il suo popolo lo scacciò dall'isola<sup>26</sup>, e dunque, rifugiatosi nella Iapigia, vi fondò la città di Salento e innalzò un tempio ad Atena.

Non poche, e di non scarso rilievo, come si vede, le differenze fra i quattro casi. L'episodio che più si distingue dagli altri è quello di Abramo e Isacco, perché in tale circostanza l'iniziativa del sacrificio –peraltro bloccato *in extremis*– non nasce da un uomo come voto in cambio di un beneficio, ma direttamente da Dio, come prova di fedeltà. Nel caso di Iefte e dei due miti greci, invece, si tratta, per così dire, di contratti tra un re e una divinità, uno –quello di Agamennone– preventivo (cioè il sacrificio anticipa il favore divino), gli altri –quelli di Idomeneo e quello di Iefte– a risultato conseguito; ma a questa diversità se ne aggiunge un'altra, che ora esamineremo.

Nel caso di Iefte e di Idomeneo si tratta di voti che muovono da uomini i quali, atterriti da un pericolo mortale, promettono

---

<sup>24</sup> Ved. Bode (1834: I, 59; 145 ss.). Circa questo personaggio si vedano Apollod. 3,3,1; *Ep.* 3,13; 6,10; Diod. 5,79; Hyg. *Fab.* 81; 97; 270; etc.

<sup>25</sup> Cf. *Od.* 3,191 s.

<sup>26</sup> Cf. Verg. *Aen.* 3,121 s., e Serv. *ad loc.*

alla divinità un'offerta, ancorché dolorosa, secondo il criterio del "do ut des", senza che essa dia segno di approvazione –se tale non si deve ritenere rispettivamente la vittoria del "giudice" in battaglia e la salvezza del re–; ma, mentre nel caso del "giudice" non sono indicate reazioni di Dio, nel mito di Idomeneo l'adempimento del voto, sentito dal beneficiato come un forte impegno morale, è invece considerato dagli dèi un empio crimine, tanto che essi, nonché premiarne la lealtà (all'incirca come il Dio ebraico fa con Abramo), lo puniscono, in apparenza indirettamente, in realtà direttamente –ossia, per mutuare un termine tecnico del biliardo, "di sponda"–, scatenando una grave epidemia tra i suoi sudditi, che lo costringono a fuggire da Creta in Italia, dove peraltro egli si ricostruisce una vita indubbiamente prospera.

Ben diverse –anche se per qualche aspetto simili– le vicende di Agamennone, la cui analisi va tuttavia distinta in rapporto alle due versioni della causa prima. Se gli eventi successivi sono stati determinati dall'abbattimento del cervo nel bosco sacro ad Artemide (cf. *supra*, § 2), quella che colpisce l'Atride è una punizione sostanzialmente meritata, ma anch'essa – come abbiamo rilevato per Idomeneo– in qualche modo "di sponda": Artemide pretende, in riparazione dell'affronto subito, l'uccisione sacrificale della figlia Ifigenia per consentire la partenza della flotta greca per Troia. Secondo l'altra variante, solo un mero capriccio della dea costringe Agamennone a immolare la figlia; e questo sacrificio –vuoi portato a compimento, vuoi interrotto per l'intervento della dea– sarà, oltre dieci anni dopo, una delle cause dell'uxoricidio di Agamennone ad opera di Clitemestra e del suo drudo Egisto; ma non si possono dimenticare le minacciose pressioni dei soldati greci volte a indurre il re a sacrificare la figlia, aspetto che affronteremo *infra*, § 10.

5. È fin troppo noto l'atteggiamento critico di Euripide nei confronti della religione olimpica<sup>27</sup>. Come, anzi forse più che in altri suoi drammi, anche nelle due *Ifigenie* gli interventi divini sono determinanti ai fini dello sviluppo e dell'esito delle vicende, e non è difficile riconoscerci l'indicazione dei soliti difetti –se non colpe– degli dèi<sup>28</sup>.

Ma anche qui bisogna distinguere tra le due versioni del mito. Se accogliamo la variante della punizione di Agamennone per il sacrilegio dell'uccisione del cervo (cf. *supra*, § 2), il rancore di Artemide nei confronti del re ha qualche giustificazione, umana se non divina (ma cf. *infra*), perché si tratta di vendetta in qualche modo comprensibile –anche se non condivisibile–, in base al principio, indifferentemente divino e umano, secondo cui “le colpe dei padri ricadono sui figli”<sup>29</sup>, che ricorre anche nel mito di Niobe, i cui figli sono uccisi da Artemide e Apollo, perché la madre si era vantata di essere superiore a Latona, dato che questa aveva partorito soltanto due figli, mentre Niobe ne aveva dodici (*Il.* 24.602-609) o quattordici (*E. Ph.* 159 s.; *Apollod.* 3,5,6; *Ov. Met.* 6,182 s.), per metà maschi e per metà femmine

---

<sup>27</sup> Sull'argomento, dibattutissimo, ved. per es. Lesky (1980<sup>7</sup>: 511); Dodds (1983: 213-216, cap. VI: *Razionalismo e reazione nell'età classica*); Ferrari (1988: 75 s., Premessa al testo).

<sup>28</sup> Anche nella poesia latina, e segnatamente in Virgilio, sono riconoscibili critiche – talora velate, talaltra palesi – agli dèi: sull'argomento ved., tra l'altro, Perotti (1990: 10-24 = 89-107).

<sup>29</sup> Questo criterio ricorre – oltre che nel mondo classico – anche nella religione ebraica (ricordiamo solo gli esempi del “peccato originale” commesso da Eva e Adamo, le cui conseguenze ricadono su tutta l'umanità futura, o della maledizione scagliata da Noè sul figlio Cam, che ricade sulla sua discendenza), e in quella cristiana (cf. per es. *NT*, *Matth.* 23,29-36; 27,25; etc.); cf. anche le colpe del re Desiderio che ricadono sui figli nella tragedia manzoniana *Adelchi*; etc.

(cf. anche S. *Ant.* 823 ss.; *El.* 150 ss.; etc.)<sup>30</sup>.

La brama di vendetta è una pulsione comune agli uomini e agli dèi<sup>31</sup>, e nella saga degli Atridi è presente soprattutto –o, secondo l'altra versione, esclusivamente– quella umana. Come è noto, nei miti greci entrambe le manifestazioni sono non solo frequenti, ma in qualche modo concatenate; e le vendette incrociate degli uomini costituiscono l'ossatura anche di questa saga familiare. Per non rifarci alle vicende ataviche dei Tantalidi-Pelopidi, ricordiamo soltanto gli episodi salienti relativi agli Atridi: l'uxoricidio di Agamennone ad opera di Clitemestra – prescindendo dalla complicità di Egisto– rappresenta la vendetta per l'uccisione sacrificale della figlia Ifigenia (o comunque –se si segue la versione della sostituzione con la cerva<sup>32</sup>– per il suo rapimento prodigioso); a sua volta, il matricidio commesso da Oreste, con la collaborazione della sorella Elettra, costituisce la

---

<sup>30</sup> Diverso è il caso di Marsia – che sfidò Apollo a una gara musicale –, perché la ben nota, atroce punizione (la scorticatura) fu inflitta direttamente al colpevole, non a suoi figli o comunque parenti.

<sup>31</sup> Anche al Dio degli Ebrei (cf. *Deut.* 32,35: *Mea est ultio, et ego retribuam in tempore* (cit. in *Rom.* 12,19; *Hebr.* 10,30); vd. anche *Psalms.* 94 (93),1; *Eccl.* 28,1; etc.); addirittura al Dio cristiano, pur con le ovvie distinzioni di carattere teologico e morale: si pensi ai cosiddetti "peccati che gridano vendetta al cospetto di Dio" (omicidio volontario; peccato impuro contro l'ordine della natura; oppressione dei poveri; fraudare la mercede agli operai) – contemplati dal Catechismo di Pio X (cf. per es. il *Compendio della dottrina cristiana* prescritto da S. S. Pio X, Roma, Tip. Vaticana, 1906, p. 288 s.), trasferiti, secondo il nuovo Catechismo, nei "peccati che gridano verso il cielo" (il sangue di Abele; il peccato dei Sodomiti; il lamento del popolo oppresso in Egitto; il lamento del forestiero, della vedova e dell'orfano; l'ingiustizia verso il salariato): cf. *Catechismus Catholicae Ecclesiae*, Città del Vaticano, Libr. Ed. Vatic., 1997 (*Catechismo della Chiesa Cattolica*, ibid. 1999<sup>2</sup>), nr. 1867.

<sup>32</sup> Cf. *IT* 783 s.

rivalsa per l'uxoricidio precedente. Ma non basta: nell'*Oreste* euripideo la vendetta si estende addirittura alla punizione della prima responsabile di tutte queste vicende, poiché il protagonista si scaglia (o meglio tenta di scagliarsi) su Elena, origine di questo ciclo di uccisioni. È, insomma, un filo che percorre, in forma non diretta, ma attraverso più intersezioni, la dinastia degli Atridi, comprese le consorti, e che tuttavia non si interrompe –come nella saga dei Labdacidi– con l'estinzione di tutta la discendenza, ma con l'eliminazione dei soli colpevoli (Agamennone, reo della vanteria offensiva contro Artemide e del conseguente sacrificio di Ifigenia, e gli uxoricidi Clitemestra ed Egisto) e il riscatto dei giusti (Oreste, Ifigenia, Elettra, ma anche Menelao, per quanto in Euripide appaia un personaggio ambiguo e di scarso spessore, talora affatto negativo<sup>33</sup>), oltre all'apoteosi della "semidea" Elena<sup>34</sup>.

Ma la saga dei Labdacidi si differenzia da quella dei Tantalidi-Pelopidi per almeno altre due ragioni fondamentali:

(a) le tragiche vicende dei Labdacidi non sono conseguenza di una colpa del capostipite (se si esclude l'accusa di empietà, perché Labdaco si sarebbe opposto al culto di Dioniso, proprio come Penteo, e come lui sbranato dalle Baccanti, mito ricordato da Apollodoro 3,5,5: "Labdaco morì perché aveva assunto lo stesso atteggiamento di Penteo"), mentre il capostipite dell'altra stirpe, Tantalos, si rese colpevole di aver ucciso, cucinato e imbandito agli dèi il figlio Pelope, poi dai numi riportato in vita (cf. *infra*, § 6), secondo la maggior parte dei mitografi per

---

<sup>33</sup> Per es. nell'*Andromaca* "è rappresentato come un furfante della peggior specie, e sua figlia come una diavolessa malvagia" (Baldry 1981: 129).

<sup>34</sup> Cf. *Or.* 1683-1690. A proposito di questa condizione della regina di Sparta, ved. Perotti (2004-2005: 404-410).

mettere alla prova l'onniscienza degli dèi (o, secondo altre fonti, reo di aver sottratto agli dèi nettare e ambrosia);

(b) proprio per questo è inspiegabile l'accanimento del Fato o degli dèi nei confronti dei discendenti di Labdaco, ossia del figlio Laio (con Giocasta, Edipo e i relativi figli), la cui sola colpa sarebbe stata la passione contro natura per il giovane Crisippo, figlio di Pelope<sup>35</sup>; e se pure, secondo il mito, avrebbe così introdotto per la prima volta tale costume nel mondo ellenico, va ricordato che storicamente l'usanza non era affatto scandalosa presso gli antichi Greci. Giustificabile è invece l'acredine degli dèi sia nei confronti di Tantalo per la sua empia scelleratezza (cf. *supra*) –comportamento che gli dèi non approvano, anche se qualche volta vi indulgono essi stessi–, sia dei suoi nipoti Tieste e Atreo: quest'ultimo, oltre a ricalcare, pur con qualche differenza, il terribile misfatto del nonno –uccidendo i figli del fratello e servendoli come cibo al loro padre in un banchetto (forse indice di pratiche antropofagiche presso la civiltà greca più antica, o piuttosto reminiscenza mitizzata di una tale usanza presso le popolazioni pre-elleniche)–, non mantiene la promessa di sacrificare ad Artemide il più bel prodotto del suo gregge in quell'anno, ossia l'agnella dal vello d'oro, che aveva trovato tra le sue pecore, segno del suo diritto a regnare su Micene, in alternativa al fratello Tieste<sup>36</sup>, e questa è la prima causa dell'odio della dea per gli Atridi. Si noti che questa situazione ricorda, per ragioni diverse, due casi simili: l'omissione di Minosse, al quale Poseidone aveva inviato un enorme, bellissimo toro, come indicazione del suo diritto a

---

<sup>35</sup> Curioso è l'intrecciarsi delle saghe dei Pelopidi e dei Labdacidi.

<sup>36</sup> Cf. *IT* 196 s.; 812 s.; Apollod. *Ep.* 3,21 (in alternativa con un'altra versione: cf. *supra*, n. 6).

regnare su Creta, che egli non sacrificò al dio, ma lo sostituì con un altro, violando il voto fatto, con la conseguente punizione, diretta e/o indiretta<sup>37</sup>; e quello di Agamennone, che si era impegnato a immolare, proprio alla stessa Artemide, “ciò che di più bello fosse nato quell’anno nel suo regno” (Cic.: cf. n. 8), cioè Ifigenia, con le conseguenze che conosciamo.

6. Da quanto è stato rilevato nel paragrafo precedente, risulta chiaro l’antropomorfismo morale degli dèi greci, che Euripide non manca di sottolineare ogniqualvolta gliene si presenta l’occasione; anzi, in qualche caso il poeta modifica il mito tradizionale per piegarlo al suo scopo di mettere in evidenza l’improponibilità di una religione le cui divinità, nonché distinguersi dagli uomini per nobiltà d’animo e dignità, sono talvolta peggiori –più crudeli, meschine, rissose, vanitose– degli stessi esseri umani.

In particolare Artemide non esce nobilitata dalle vicende delle due *Ifigenie*: al comportamento o capriccioso, o grettamente vendicativo nei confronti di Agamennone per la sua colpa in fondo veniale di “lesa maestà”, sembra aggiungersi una spietata inclinazione per i sacrifici umani, manifestata già durante la sosta forzata della flotta greca nel porto di Aulide –dove pretende come vittima sacrificale Ifigenia, anche se la salva *in extremis*–, ma soprattutto in Tauride, dove costringe la fanciulla, pur riluttante, a immolare gli stranieri che si avventurano in quella terra (ma cf. *infra*).

È normale che Artemide, in quanto dea della caccia, sia sanguinaria, ma altro è dedicarsi di persona all’attività venatoria

---

<sup>37</sup> Ved. Perotti 2008: 257 s. e 266-69).

e proteggere i cacciatori, ben altro pretendere il sacrificio degli uomini che sbarcano in Tauride. La stessa Ifigenia, insediata dal re Toante, “barbaro” che “regna su barbare genti” (IT 31) –per lei “il capo di selvaggi avidi di sangue, che la costringe ad azioni odiose”<sup>38</sup>– come sacerdotessa della dea, addetta all’incarico di preparare il sacrificio degli incauti stranieri che le càpitano a tiro, ricorda questo macabro gradimento della dea:

IT 34-40: “(If.) Egli [*scil.* Toante] mi ha insediato qui, come sacerdotessa di questo tempio, ed io, secondo le norme del rito di cui Artemide è lieta (ma il nome soltanto di questo rito è bello: taccio il resto, per paura della dea), consacro le vittime (l’ufficio di scannarle ad altri spetta)”; 53 s.: “(If.) Ed io rendevo onore alla mia arte di uccidere stranieri”; 775 s.: “(If.) strappami via da questa terra barbara e dal triste ministero di sgozzare per la dea straniere vittime”.

Anche il bovaro che interviene a recare notizie circa lo sbarco di Oreste e Pilade, accenna all’usanza di quella regione:

IT 241-244: “(bov.) È approdata a questa terra, sfuggendo col remo alle fosche Simplegadi, una coppia di giovani, sacrificale offerta che sarà grata alla dea Artemide”; 280: “(bov.) Decidemmo di catturarli per farne delle vittime alla dea, secondo il costume del nostro paese”.

Un riferimento alla sete di sacrifici umani, peculiare di

---

<sup>38</sup> Pohlenz (1978: I, 464).

Artemide, troviamo anche in un passo del coro nel V stasimo dell'*Ifigenia in Aulide*:

IA 1524 s.: “(coro) O veneranda dea, tu che di umane vittime ti allieti [...]”.

Tuttavia, è Ifigenia stessa a esprimere forti dubbi circa la vera responsabilità della dea in relazione ai sacrifici umani:

IT 380-391: “(If.) I riti della dea! No, per me sono sottigliezze assurde<sup>39</sup>: lei, se qualcuno tocca del sangue o puerpera donna o un morto, gli vieta di accostarsi ai suoi altari perché lo considera contaminato, ma poi lei stessa gode di umani sacrifici. Non è possibile che tanta stolideità sia discesa da Leto, la compagna di Zeus. Per conto mio il banchetto offerto da Tantalò, quando gli dei avrebbero gustato le carni di suo figlio, lo giudico indegno di fede, e quanto alla gente di quaggiù credo che mascherino i propri istinti omicidi imputando alla dea la propria depravazione. Nessun nume, a giudizio mio, può essere immorale”<sup>40</sup>.

e ancora:

IT 585-587: “(If.) [...] un prigioniero che provò pietà per me al pensiero che omicida fosse non già la mia mano ma

---

<sup>39</sup> IT 380: τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέμφομαι σοφίσματα.

<sup>40</sup> IT 391: οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.

quella legge che dichiara giusti siffatti riti in onore della dea”.

Il primo di questi due ultimi passi merita qualche approfondimento. La fanciulla –peraltro diventata sacerdotessa di Artemide (e dunque in certo senso correa di queste cruento pratiche “sacre”) non per sua scelta, ma perché rapita dalla dea, che l’ha bensì sottratta alla morte, ma per servirsene come esecutrice del suo gusto sanguinario di sacrificare esseri umani<sup>41</sup>–, biasima i σοφίσματα relativi ad Artemide, rilevandone l’incoerenza secondo la quale la dea vieta agli uomini contaminati –a suo avviso– dal contatto col sangue, o con una partoriente o con un morto, di accostarsi ai suoi altari, mentre poi essa stessa gode di riti basati sullo spargimento di sangue umano. Ma non basta: a conferma della critica di Euripide nei confronti di questo genere di riti –riversata sul personaggio di Ifigenia– e della religione in generale, vi si aggiunge il rifiuto di questo mito, con la frase: “Non è immaginabile che Latona [...] abbia generato un tale mostro di stoltezza”<sup>42</sup> [la traduzione è mia].

La sua ricusazione dei miti particolarmente sanguinari, addirittura empi, si estende ulteriormente alla leggenda di

---

<sup>41</sup> Ved. Pohlenz (1978: *ibid.*): “La dea la rapisce e la conduce in Tauride; ma in lei Ifigenia non può scorgere la salvatrice, che l’ha presa fra le sue sante, dolci braccia: in realtà Artemide aveva bisogno di lei, per l’ufficio che Ifigenia sa assolvere ora soltanto con ripugnanza”; ma si veda anche *ibid.*: “Sullo sviluppo dell’azione [dell’*IT*], dunque, il motivo religioso non ha influenza. L’autore ci vuole fare assistere a conflitti e ad atti puramente umani”.

<sup>42</sup> *IT* 385 s: οὐκ ἔσθ’ ὅπως ἔτεκεν ἄν ἡ Διὸς δάμαρ / Λητῶ τοσαύτην ἀμαθίαν. Si noti l’irreale ἔτεκεν ἄν (v. 385), che dà maggiore forza all’opinione di Ifigenia – e dunque di Euripide – circa l’impossibilità di un simile comportamento della dea.

Tantalo, che avrebbe imbandito agli dèi le carni del proprio figlio Pelope (cf. *supra*, § 5), e Ifigenia dichiara di ritenere incredibile che essi “si siano dilettrati di cibarsi delle carni di suo figlio” (v. 388)<sup>43</sup>, e, per analogia, anche i riti che si dicono pretesi da Artemide sono in realtà da attribuire alle genti della Tauride, che mascherano la loro propensione all’omicidio scaricando sulla dea la responsabilità della propria malvagità. A sostegno dell’opinione di Ifigenia, secondo la quale è inammissibile che Artemide sia responsabile di questi rituali sanguinari, si può osservare che essa è una divinità greca, e dunque non può avere propensioni barbare<sup>44</sup>; e altrove, a conferma che la dea non è “assetata di sangue umano”, troviamo l’opinione di Calcante, che nella parte finale dell’*esodo* afferma –secondo il racconto del nunzio– che

“essa [la cerva] piace alla dea ben più della ragazza: Artemide non vuole che il proprio altare sia macchiato dal sangue di una nobile creatura” (*IA* 1598 s.).

Il l’episodio dell’*IT* si conclude con l’affermazione “infatti credo

---

<sup>43</sup> *IT* 386-388: [...] ἐγὼ μὲν οὖν / τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα / ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾷ κτλ.

<sup>44</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 462): “Per Euripide i sacrifici umani dei Taurici sono indubbiamente un costume culturale ‘barbarico’. Egli era tutt’altro che un misobarbaro; [...] tuttavia, era pur sempre un Greco, e nelle sue opere più tarde [...] affiora in lui manifestamente la tendenza, nell’orgoglioso spirito culturale del suo tempo, a segnare più netti confini fra Greci e barbari e a dar rilievo alla superiorità della spiritualità greca”; e infatti, per sottolineare la differente mentalità delle due etnie, il poeta nota la rettitudine di Ifigenia, rispettosa delle leggi divine e umane, che “quando Oreste le propone di assassinare Toante, rifiuta con risolutezza: “Uccidere colui che mi fu ospite, non posso” [*IT* 1020 s.]” (Pohlenz 1978: I, 465).

che nessuna delle divinità sia malvagia” (v. 391), in polemica con la stoltezza e la malafede degli uomini, che addossano alle divinità le loro peggiori inclinazioni o colpe; il che potrebbe indurre a supporre che, secondo Euripide –il quale in questo passo, come in casi analoghi, sembra identificare se stesso col suo personaggio–, siano gli uomini stessi non solo a far ricadere sugli dèi le proprie deviazioni morali, ma addirittura ad aver inventato le divinità, secondo quella che, molto più tardi, sarà l’interpretazione lucreziana del pensiero epicureo (Lucr. 5,1161-1240, e specialmente vv. 1236-1240).

D’altra parte “tale divinità ellenica non è forse la medesima Artemide che viene venerata dai Tauri e ne accetta le orrende offerte? Il poeta non risponde a simile domanda. Ed è ancora più significativo che questa divinità non s’occupi affatto, a quanto pare, di ciò che avviene fra gli uomini. Recandosi alla nave, Ifigenia rivolge ancora una preghiera alla sua signora. Ma il compito della salvezza se lo assumerà Atena. Artemide, che è la più interessata, rimane muta, come se la sorte del suo simulacro, il suo stesso trasferimento in un paese più puro, non le importasse affatto. Si affida interamente agli uomini”<sup>45</sup>.

7. Alla critica agli dèi<sup>46</sup> si aggiunge, in alcuni passi delle due

---

<sup>45</sup> Pohlenz (1978: I, 463).

<sup>46</sup> Altre accuse alle divinità, o disapprovazioni più o meno ferme del loro operato, troviamo in vari momenti delle due *Ifigenie*: per es. *IT* 570 s.: “(Or.) Eppure gli dei, che son detti saggi, non sono più veridici dei sogni alati”; 692: “(Or.) [...] visto lo stato in cui mi trovo per grazia degli dèi”; 865 s.: “(If.) Poi un evento dall’altro conseguì per vicenda voluta da un dio”; 975: “(Or.) [...] se quello stesso dio [*scil.* Apollo] che mi aveva condotto alla rovina non mi avesse offerto una via di salvezza”; *IA* 24 s.: “(Agam.) Talvolta un insuccesso causato da un dio sconvolge l’esistenza”; 31-3: “(vecchio) Sei un uomo: ti tocca

tragedie, quella –in qualche modo complementare– nei confronti degli indovini. Al centro dell'attenzione è soprattutto Calcante, l'interprete dell'oracolo secondo cui Ifigenia deve essere offerta in sacrificio affinché la flotta possa salpare dal porto di Aulide. Eppure, proprio il vate acheo indica ad Agamennone il mezzo per placare l'ira di Artemide e rendere possibile la partenza dell'armata greca per Troia; inoltre, una larga parte della mitografia greca si fonda sulle profezie di indovini, da Proteo a Melampo, da Poliido a Tiresia, da Manto a Mopso, alla Pizia, etc., che incidono, talora sensibilmente, nelle vicende dei protagonisti di non poche leggende.

Ricordiamo, in margine a quanto stiamo osservando, che –ma forse la cosa è casuale– il dio ispiratore dei veggenti, vale a dire il nume della divinazione, Apollo, è fratello di Artemide, che tanta parte ha negli eventi relativi a Ifigenia. Alcuni personaggi dei due drammi in questione esprimono i loro dubbi, le loro riserve o senz'altro il loro scetticismo nei confronti della mantica e del dio ad essa preposto: per es.

---

gioire e soffrire. Anche contro i desideri tuoi si compirà comunque la volontà dei numi"; 350-352: "(Men.) Quando arrivasti in Aulide, con tutta l'armata panellenica, eccoti distrutto, sconvolto dal guaio voluto dagli dèi: l'assenza di vento non permette la partenza [...]"; 536 s.: "(Agam.) Povero me, in che rete senza scampo mi hanno cacciato gli dèi!"; 1034 s.: "(Clit.) Ma tu, se gli dei esistono, da uomo giusto qual sei ne otterrai il favore. Altrimenti, ogni sforzo è vano"; 1402 s.: "(coro) Il tuo animo, o fanciulla, è nobile; il destino e la dea sono affetti da un morbo di follia"; 1610 s.: "(nunzio) Imprevedibili sono per gli uomini le manifestazioni degli dei, ma essi salvano chi amano"; etc.

“(Ag.) Ah, tutta la razza degl’indovini è impastata di passione!<sup>47</sup>

(Menel.) Certo, e la loro presenza non è affatto piacevole, anzi non serve a nulla” (IA 520 s.);

“(Achille) Che cos’è mai un indovino? Un uomo che dice molte menzogne e poche verità, se ancora gli va bene: perché se gli va male, eccolo perduto” (IA 956-8);

“(Oreste) O Febo, qual è mai questa rete in cui di nuovo mi hai cacciato coi tuoi oracoli [...]” (IT 79 s.).

“(Oreste) [...] nonostante la sua intelligenza, e pur avendo dato ascolto alle parole degli indovini, si è rovinato come ben sa chi sa” (IT 574 s.).

“(Oreste) Apollo, il profeta Apollo, mi ha ingannato: con un sotterfugio mi spinse quanto più poteva lungi dall’Ellade, poiché si vergognava dei vaticinî suoi. Ed ecco che, dopo essermi messo nelle sue mani, dopo aver dato ascolto a ogni sua parola, ora sconto con la morte l’uccisione di mia madre”<sup>48</sup> (IT 711-715).

(ma IT 1254: (coro) (Φοῖβε) ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ “dal trono che

---

<sup>47</sup> IA 520: τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν. Ved. Cesareo (1962: *ad loc.*): “la razza degli indovini è tutta un ambizioso male”; Ammendola (1970<sup>3</sup>: *ad loc.*): “la razza tutta dei vati è un malanno ambizioso”.

<sup>48</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 463; II, 182).

non mente<sup>49</sup>).

La svalutazione della divinazione era presente<sup>50</sup> già in Sofocle, *Ant.* 1012 s.<sup>51</sup>; *OT* 387 ss.<sup>52</sup>; ma la condanna di Euripide, “agitato da spunti illuministici”<sup>53</sup>, è più evidente e incisiva (per es. *Hel.* 744-757<sup>54</sup>; *Or.* 954-956<sup>55</sup>), quando addirittura quest’arte non vi è rifiutata (per es. *El.* 400<sup>56</sup>). Effettivamente –a prescindere dalla

---

<sup>49</sup> Ved. Cordeschi (1970: 149, comm. a 1254): “È in evidente opposizione all’accusa di mendacio rivolta da Oreste ad Apollo (cf. particolarmente 711-13)”.

<sup>50</sup> Forse già in *Il.* 1.106 ss., dove Agamennone accusa Calcante di essere una sorta di “profeta di sventure” (μάντι κακῶν, v. 106).

<sup>51</sup> *S. Ant.* 1012 s.: (*TEIP.*) τοιαῦτα παιδὸς τοῦδ’ ἐμάνθανον πάρα / φθίνοντ’ ἀσήμων ὀργίων ὀργίων μαντεύματα “(*Tiresia*) Così ho appreso da questo ragazzo i presagi inconcludenti di un rito indecifrabile” (Ferrari 1982, *ad loc.*).

<sup>52</sup> *S. OT* 387 ss.: (*OIA.*) ὑφεῖς μάγον τοιόνδε μηχανοράφον, / δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν / μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ’ ἔφυ τυφλός, / ἐπεὶ, φέρ’ εἰπέ, ποῦ σὺ μάντις εἶ σαφής; “(*Edipo*) [...] mandando avanti questo stregone che fabbrica tranelli, questo ciarlatano che pensa solo ad arraffare ma nella sua arte è cieco dalla nascita. Avanti, rispondi: quando mai ti sei dimostrato un vero indovino?” (Ferrari 1982, *ad loc.*).

<sup>53</sup> Cesareo (1962: comm. al v. 520).

<sup>54</sup> *Hel.* 744 s.: (*ΑΓΓ.*) [...]. ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐδεῖδον ὡς φαῦλ’ ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα κτλ. “(*nunzio*) ma ho ben constatato come i vaticini sono inconsistenti e pieni di menzogne, etc.”; 757: γνώμη δ’ ἀρίστη μάντις ἢ τ’ εὐβουλία “il migliore indovino è la razionalità e il senno”.

<sup>55</sup> *Or.* 954-956: (*ΑΓΓ.*) ὡς δεῖ λιπεῖν σε φέγγος· ἡ εὐγένεια δὲ / οὐδὲν σ’ ἐπωφέλησεν, οὐδ’ ὁ Πύθιος / τρίποδα καθίζων Φοῖβος, ἀλλ’ ἀπώλεσεν. “(*nunzio*) poiché è inevitabile che tu abbandoni la luce [della vita]: a nulla ti giovò la nobiltà, né Febo Pizio, che siede sul tripode, ma anzi t’ha rovinata”.

<sup>56</sup> *El.* 399 s.: (*ΟΡ.*) Λοξίου γὰρ ἔμπεδοι / χρησμοί, βροτῶν δὲ μαντικὴν χαίρειν ἐῷ “(*Oreste*) immutabili sono gli oracoli del Lossia [Apollo], mentre non mi curo dei vaticini dei mortali” (cf. *El.* 87-89: “(*Oreste*) sono tornato alla terra di Argo, in seguito all’oracolo del dio [Apollo], all’insaputa di tutti, per ricambiare morte

presunta uccisione del cervo ad opera di Agamennone (cf. *supra*, § 2)–, la causa prima delle disavventure del re di Micene e dei suoi familiari è il responso di Calcante che impone il sacrificio di Ifigenia; e se la posizione di Euripide è favorevole al re, si può ritenere che anche in questa circostanza egli fosse critico nei confronti della mantica.

8. Tornando alle vicende di Ifigenia, salta agli occhi una difficoltà a proposito dell'atteggiamento di Artemide nei confronti di Agamennone e della figlia. Se i fatti di Aulide e gli svolgimenti successivi sono il meritato –ancorché sproporzionato– castigo per l'oltraggio fatto alla dea, i mitografi hanno trovato un espediente per punire bensì Agamennone attraverso la morte o la scomparsa della figlia, ma risparmiando la vita dell'innocente fanciulla –apparentemente in modo diverso da come Poseidone si vendica di Minosse trasversalmente per mezzo della moglie Pasifae<sup>57</sup>–; in realtà la punizione contro Agamennone si estende anche alla figlia, se si tiene conto “dell'oppressione sotto cui vive”<sup>58</sup>, della sua infelice vita in Tauride, del suo rimpianto per la sorella Elettra e il fratello Oreste (*IT* 218 ss., e *passim*),

---

per morte agli uccisori di mio padre”). Soltanto il dio della divinazione è ritenuto da Oreste (e anche dal poeta?) degno di fede (ved. Guardini 1990: n. al v. 400: “Rinunciando quasi a capire, almeno per un momento, Oreste sembra voler convincere soprattutto se stesso che l'oracolo di Apollo è giusto”); e questa apologia di Apollo come depositario e simbolo dell'arte profetica può essere intesa come approvazione della religione? (ma cf. *El.* 1244-6 “(*Dioscuri*) ma non sei tu [Oreste] il responsabile: Febo [...], benché saggio, non ti diede un responso saggio”, e 1302: “(*Dioscuri*) [...] e le ingiunzioni non sagge della lingua di Febo”).

<sup>57</sup> Ved. Perotti (2008: spec. 264-66).

<sup>58</sup> Pohlenz (1978: I, 458).

per la patria lontana, “consumata non da comune nostalgia [...], ma dallo struggente desiderio della superiore forma di vita ellenica”<sup>59</sup>; eppure, nella drammaturgia euripidea, l'*IT* è cronologicamente anteriore all'*IA*; ma se la vergine fosse soddisfatta della sua nuova condizione, la tragicità dell'*IT* sarebbe di molto sminuita, se non addirittura assente.

In ogni caso, la drammaticità dell'*IA* si basa non solo sulla disperazione della vittima sacrificale (cf. *IA* 1251: “(If.) Sotto la terra è il nulla”; e *alibi*), in contrasto con il suo senso del dovere e la *reverentia* per il padre, ma anche sul tormento di Agamennone (cf. *IA* 161-3: “(Ag.) Nessuno fra gli uomini è felice o fortunato fino al termine dei suoi giorni. Nessuno è mai vissuto immune dal dolore”<sup>60</sup>; e *alibi*), lacerato dal dilemma, tipicamente tragico, tra l’amore paterno e il dovere di condottiero dei popoli coalizzati contro Troia: è questa, più ancora che il rapimento della figlia ad opera di Artemide, la vera punizione da parte della dea, anche perché a questo tormento interiore si aggiunge il contrasto con gli Achei in generale, e segnatamente col fratello Menelao (*IA* 317 ss.), per non parlare di quello con la moglie Clitemestra (*IA* 1124 ss.), dal quale deriverà, dieci anni dopo, l’uccisione del re, quasi preannunciata in *IA* 1180-1182.

9. Euripide non cita la versione dell’irriverente millanteria di Agamennone, attribuendo invece il sacrificio di Ifigenia a un

---

<sup>59</sup> Pohlenz (1978: I, 464).

<sup>60</sup> Un pensiero simile troviamo in Herodoto 1,32,5 e 7, che mette in bocca a Solone, uno dei sette savi dell’antica Grecia, la saggia riflessione secondo cui non si può affermare che una persona è veramente fortunata, prima di aver saputo se ha concluso felicemente la vita.

non meglio precisato voto fatto ad Artemide<sup>61</sup>:

“(If.): [...] e fu questo il responso che gli diede Calcante: “O tu che guidi l’ellenica impresa, o Agamennone, mai non sarà che da questa terra tu dia l’abbrivio alla tua flotta prima che Artemide si prenda, immolata vittima, tua figlia Ifigenia: ché tu giurasti un tempo di sacrificare alla lucifera dea il frutto che più bello partorisce l’anno. Ecco dunque che nella casa la sposa tua, Clitemestra, ha dato alla luce colei che tu devi immolare (appunto in me Calcante riconosceva il frutto più bello)”” (IT 16-24);

“Di fronte al nostro smarrimento Calcante, l’indovino, ha prescritto di sacrificare mia figlia Ifigenia alla dea che di questa terra è signora, Artemide: solo compiendo questo sacrificio, e a nessun’altra condizione, potremo salpare e fare a pezzi i Frigi” (IA 89-93)<sup>62</sup>.

Assumendo come causa dell’ira di Artemide – e dunque della sua volontà di consentire la partenza della flotta greca solo a condizione del sacrificio di Ifigenia – l’empietà di Agamennone (cf. *supra*, § 2), il comportamento della dea sarebbe, per quanto capriccioso o infantile, comprensibile anche se non giustificabile; se invece si sopprime l’irriverente vanteria del

---

<sup>61</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 548): “Il problema religioso della legittimità del sacrificio d’Ifigenia non impegna più il poeta [in nota, II, p. 207: Anche la questione del perché Artemide esiga il sacrificio, non viene toccata (Friedrich 1935: 82)]”; *ibid.*: “Anche questa tragedia [l’IA] non è più, essenzialmente, una celebrazione religiosa”.

<sup>62</sup> Cf. anche IA 528-531, ed A. A. 198-202 e 248.

re (di cui, in effetti, non vi è traccia nelle due *Ifigenie*: cf. qui sopra), la pretesa di Artemide risulta assai meno legittima, e appare soltanto il frutto di un animo perverso o vendicativo a distanza (per l'omissione di Atreo, secondo il principio per cui le colpe dei padri ricadono sui figli –cf. *supra*, § 5 e n. 29–: ma perché la punizione non colpisce Menelao, l'altro figlio di Atreo?: cf. *IA* 1201 s.), o almeno dispettoso, considerato l'esito del fasullo sacrificio di Ifigenia; e proprio l'animosità contro Atreo o Agamennone sembra indurla, durante la guerra di Troia, a essere ostile ai Greci, e di conseguenza a parteggiare –sia pure marginalmente– per i Troiani (*Il.* 20.38 s.; 70 s.; 21.470 ss.).

Come ho poc'anzi ricordato, Euripide non accenna, in nessuno dei due drammi in esame, alla sfrontatezza di Agamennone, anzi parla soltanto del vaticinio di Calcante che impone il sacrificio di Ifigenia per ottenere le condizioni favorevoli alla partenza della flotta achea. È assai improbabile che il poeta ignorasse questa parte del mito, soprattutto considerato che per es. Sofocle vi fa riferimento nell'*Elettra* (vv. 566-572, citati *supra*, § 2 e n. 7) –certamente anteriore all'*Ifigenia in Aulide*–, che è impensabile che Euripide non conoscesse. Si può dunque ritenere che tale omissione sia intenzionale, ma a questo punto ci si deve domandare la ragione di questa scelta. La necessità di un sacrificio immotivato servirebbe ad accrescere il *pathos* dell'opera, perché non solo Ifigenia, ma anche il padre sarebbe vittima di una punizione ingiustificata –mentre nell'altro caso il sacrificio imposto costituirebbe in qualche modo l'espiazione di una colpa–, e perciò anche a sottolineare il crudele capriccio della divinità, che imporrebbe un gesto atroce per i due protagonisti diretti, la figlia e il padre, e gravido di conseguenze funeste non solo per quest'ultimo, ma anche per altri personaggi connessi con le due vittime principali per parentela o per legami affettivi

o di altro genere (Clitemestra, Egisto, Elettra, Oreste).

Sembra, insomma, che questa situazione esprima –proprio grazie all'intenzionale omissione di cui si è detto– una censura al comportamento di Artemide, così come nelle *Baccanti* –forse non a caso, con *l'Ifigenia in Aulide*, uno dei due ultimi drammi di Euripide–, in cui il comportamento vendicativo di Dioniso che provoca l'orrenda punizione di Penteo è stato inteso da una parte degli studiosi come un giudizio negativo del poeta nei confronti del dio e della religione *generaliter*.

10. Non si può escludere che un'altra ragione per cui il poeta avrebbe di proposito ommesso di citare l'episodio della millanteria conseguente all'uccisione del cervo (cf. *supra*, § 2) potrebbe essere l'intenzione di presentare Agamennone come una vittima, e dunque di tesserne indirettamente un elogio<sup>63</sup>.

Agamennone è nello stesso tempo carnefice e vittima: egli si trova in una situazione inquietante, vale a dire di fronte a una scelta comunque dolorosa, lacerato da un atroce dilemma<sup>64</sup> (cf. IA 1257 s.: "(Ag.) È tremendo per me, o donna, osare questo gesto [*scil.* sacrificare Ifigenia], ma è tremendo anche non

---

<sup>63</sup> Ved. Pohlenz (1978: II, 206): "Se già al v. 519 Menelao ha fatto la proposta di uccidere Calcante, i vv. 520. 521 suonano molto fiacchi. Il giusto ordine di successione è 520. 521. 518. 519. Allora Agamennone respinge giustamente col v. 522 il progetto criminoso, non per scrupoli morali – che sono estranei a questi regali fratelli –, ma considerandolo un mezzo che non conduca al fine".

<sup>64</sup> Ved. Pohlenz (1978: II, 207): "[...] mentre l'instabile Agamennone viene tirato di qua e di là da una duplice *aidos* (451. 452) e nel momento della decisione se ne mostra mancante (1246), così come Menelao non reca in sé il *λελογισμένον* del giovane Achille (v. 386) e si fa quindi schiavo del suo amore sensuale".

osare: così devo agire”)<sup>65</sup>: sacrificare la figlia, e in tal modo placare Artemide e accontentare gli Achei –in particolare Odisseo e, all’inizio della tragedia, anche Menelao, benché zio della vittima prescelta–, ma provocando il dolore e l’odio della moglie Clitemestra<sup>66</sup>, oltre al conflitto nell’animo dello stesso Agamennone<sup>67</sup> e, ovviamente, all’angoscia della vittima designata Ifigenia, lacerata tra l’amore per la vita e il senso del dovere, e che comunque non prova odio per questo padre che sta per mandarla a morte<sup>68</sup>; o viceversa ignorare il vaticinio di Calcante e risparmiare la vita della figlia, ma attirandosi la malevolenza della dea e l’ostilità delle truppe e dei principi greci

---

<sup>65</sup> Cf. anche Aesch. Ag. 204-226: “(coro) dunque il sire anziano così disse con chiare parole: ‘Grave è il mio nero destino, se di lasciarmi convincere nego; ma grave ancora se farò trucidare una figlia, splendore della mia casa, così da macchiare d’infamia con fiotti cruenti di vergine uccisa le mani paterne nei pressi dell’ara. Quale di queste due vie è immune dalla rovina? Come dovrò abbandonare la flotta navale e tradire i miei alleati? Ecco è giustizia divina bramare con volere frenetico nel furore di somma potenza un sacrificio placatore di venti e, quindi, il sangue di una vergine donna’. [...] Dovette, quindi, avere l’ardimento di farsi il sacrificatore della sua figlia per dare aiuto alla guerra, vendicatrice di donna, e per celebrare un lavacro di sangue in soccorso dell’armata navale” (la traduzione è di Untersteiner 1994: *ad loc.*).

<sup>66</sup> Cf. IA 1179-1182: “(Clit.) Dunque partirai lasciando dietro di te un tale odio; e allora basterà un lieve pretesto perché io e le figlie superstiti ti diamo l’accoglienza che ti meriti di ricevere”; 1455-7: “(Clit.) Ah, prove atroci dovrà passare per quel che ti ha fatto. / (If.) Mi ha perduto contro la sua volontà, per il bene dell’Ellade. / (Clit.) Ma con l’inganno, in modo indegno di Atreo”; etc.

<sup>67</sup> Ved. Friedrich (1935: 73 ss.).

<sup>68</sup> Cf. IA 1211 ss.; per l’IT, ved. Pohlenz (1978: I, 465): “Talvolta, è vero, l’amarezza la vince, se pensa al momento in cui invano ha levato le mani supplichevoli verso il padre; egli rimane però per lei il padre, l’infelice’ per cui non nutre rancore”.

–animosità suscettibile di degenerare in ammutinamento<sup>69</sup>–, e rinunciando alla spedizione contro Troia, ossia a riscattare l'onore dei Greci<sup>70</sup>.

[Mi sembra opportuno un inciso. Questa minaccia di ammutinamento degli Achei richiama alla memoria l'episodio dell'*Iliade* (2,73 ss.) in cui proprio Agamennone, in quanto comandante supremo dell'esercito greco, per mettere alla prova i soldati, propone, durante una tumultuosa assemblea, di tornare in patria; e alla plebiscitaria adesione degli uomini alla finta proposta, contenuta da Odisseo, fa seguito la contestazione di Tersite e il suo invito ad abbandonare la Troade (2.236 s.: “su, torniamo in patria con le navi, e lasciamo costui qui a Troia”), repressa ancora da Odisseo, che non solo lo redarguisce aspramente, ma in più lo tempesta di percosse con lo scettro, rimettendolo al suo posto in lacrime. In questo episodio –cronologicamente successivo di circa dieci anni ai fatti descritti nell'*IA*– la posizione di Agamennone, come pure quella dell'esercito greco, è nettamente diversa rispetto a quella della tragedia: qui il re, per salvare la figlia, vorrebbe rinunciare alla spedizione contro Troia, con tutte le implicazioni connesse, mentre i soldati pretendono di salpare per la Troade anche a costo della vita di Ifigenia; nell'*Iliade* accade l'esatto opposto:

---

<sup>69</sup> Cf. *IA* 914: “(*Clit.*) [...] in mezzo a truppe indisciplinate, senza scrupolo a mal fare”; 1346 ss.: “(*Achille*) Si levano urla atroci, tra gli Achei... / (*Clit.*) Quali urla? Spiegati. / (*Ach.*) Per tua figlia. / (*Clit.*) Un presagio sinistro! / (*Ach.*) Gridano che bisogna sgozzarla”, etc.

<sup>70</sup> Cf. *IA* 370-372: “(*Menel.*) lo piango soprattutto sulla triste sorte dell'Ellade, che ambiva a una magnifica impresa e invece permetterà ai barbari, a quella gente da nulla, che se la ridano per causa tua e di tua figlia”; 1380-1382: “(*If.*) [...] e che mai più i barbari possano rapire dall'Ellade felice le donne a venire, una volta che abbiano pagato caro l'oltraggio di Elena, che fu rapita da Paride”.

mentre Agamennone e gli altri principi achei vogliono continuare l'assedio, la truppa preferirebbe tornare a casa].

La drammaticità dell'*IA* è legata appunto all'assenza di motivazioni del sacrificio di Ifigenia: la meritata punizione, per quanto straziante, della colpa di Agamennone sarebbe un fatto normale, mentre secondo la versione euripidea del mito si tratterebbe di una sorta di persecuzione divina nei confronti dell'Atride. E, come abbiamo poc'anzi osservato, la situazione è aggravata dagli interessi, favorevoli o contrari al sacrificio, dei vari personaggi che ruotano intorno ad Agamennone, e perciò verso di lui ben disposti od ostili (o, nel caso di Menelao, dapprima a lui avverso, poi suo sostenitore). Questo intrecciarsi di rapporti è comunque la conseguenza della volontà indecifrabile di Artemide, che forse per vendetta (cf. *supra*, § 9), forse per capriccio, determina una serie concatenata di eventi funesti che si concludono soltanto con l'assoluzione di Oreste e il trasferimento in Attica del simulacro della stessa dea (cf. *infra*, § 11).

Se dunque il drammatico conflitto che percorre l'*IA* si verifica tra esseri umani, l'origine prima della vicenda è riconoscibile in un intervento della divinità o della sua appendice costituita dalla divinazione, per il tramite di Calcante. In questa tragedia l'aspetto divino rimane per così dire in sottofondo, ma non per questo va respinto –come fa per es. il Pohlenz (cf. *supra*, n. 61)–, perché la contestazione dei Greci (e segnatamente dei mirmidoni, e di Odisseo: cf. vv. 528 ss.; 814 ss.; 1012; 1264 ss. [cf. *supra*, § 2]; e specialmente 1346-1366) è conseguente al responso dell'indovino, considerato –a torto o a ragione– voce della divinità, così come i contrasti tra i personaggi del dramma sono riconducibili a cause sovrumane.

Insomma, se l'*IA* non è una tragedia "religiosa" *stricto sensu*

–come per es. le *Baccanti*–, è innegabile che sul suo sviluppo aleggia continuamente il senso del divino, rappresentato in special modo da Artemide, che interviene pesantemente, pur rimanendo defilata, tirando le fila di questi personaggi –quasi marionette– che agiscono, e soprattutto litigano e si odiano, per ragioni al di fuori e al di sopra delle loro intenzioni, mentre il vero motore di tutto questo affannarsi è proprio la dea.

11. Se è vero che lo svolgimento dell'*IA* è fortemente influenzato dalla divinità, anche per l'*IT* non possiamo escludere, come invece fa il Pohlenz (cf. *supra*, n. 41), che il motivo religioso sia alla base dei conflitti in essa presenti. Lo scopo della tragedia è anzi eziologico-religioso, perché configura la giustificazione del culto di Artemide nel demo attico di Ale (*IT* 1450-1452), e nello stesso tempo rappresenta una celebrazione di Atene<sup>71</sup> (cf. *infra*).

La vicenda in sé non è particolarmente drammatica, ma, oltre che romanzesca<sup>72</sup>, è piuttosto equiparabile, come l'*Elena*, a certi tipi di commedia<sup>73</sup>, come già ho rilevato *supra*, § 3: si pensi all'agnizione (*anagnórisis*), tipica della più tarda commedia

---

<sup>71</sup> Ved. Baldry (1981: 97): "Era facile per il drammaturgo farsi applaudire con discorsi o canti in lode della città di Atene"; p. 105: "[...] nel trattare le leggende i drammaturghi spesso fanno appello all'orgoglio o al patriottismo degli ateniesi. Atene viene descritta come la protettrice dei deboli e degli oppressi, la patria della democrazia e della libertà".

<sup>72</sup> Ved. Platnauer (1938: V); Caldwell (1974-75: 23-40).

<sup>73</sup> Ved. Baldry (1981: 130): "L'*Elena* è più di qualsiasi altra sua opera lontana dalla 'tragedia' com'è generalmente concepita: è un'opera capricciosa e molto vicina alla commedia, non a torto paragonata alla *Tempesta* o al *Flauto magico*".

“nuova”<sup>74</sup>, ma già presente nell’*Odissea*<sup>75</sup>. Per quanto attiene alle analogie dell’*IT* con questa tragedia, ricordiamo che la protagonista di entrambe le opere viene rapita da una divinità e trasportata in una sorta di luogo d’esilio, e sottoposta al dominio oppressivo di un re dispotico ma sprovveduto, che essa riesce a ingannare, con stratagemmi alquanto simili, per liberare se stessa e salvare la persona cara (marito o fratello, oltre –nell’*IT*– all’amico di quest’ultimo), episodi che non possono non ricordare gli inganni tesi da Odisseo a Polifemo (*Od.* 9.281 ss.; 364 ss.; 420 ss.)<sup>76</sup>.

Ma l’aspetto più peculiare e significativo è quello relativo al rapimento del simulacro di Artemide<sup>77</sup> ad opera di Ifigenia e dei due amici, che non solo ricorda il ratto del Palladio (attuato da due eroi greci, Odisseo e Diomede<sup>78</sup>, così come questo è compiuto da Oreste e Pilade, oltre a Ifigenia<sup>79</sup>), ma, come quello, serve ad attirare la protezione di una dea, Atena o Artemide, sul luogo in cui esso è custodito e venerato. L’esito della vicenda –e dunque, se si vuole, l’intera avventura– vale a motivare il particolare culto di Artemide Taurica nel demo attico di Ale Arafenidi: ricordiamo che presso il vicino Brauron (cf. *IT* 1462 s.) secondo la leggenda sarebbe approdata Ifigenia

---

<sup>74</sup> Ved. Del Corno (1995: 239).

<sup>75</sup> Ved. Perotti (1999: spec. 76-77).

<sup>76</sup> Forse una reminiscenza omerica, dello stesso libro dell’*Odissea* (9.481 s.; 537 ss.) è riconoscibile in un momento della descrizione della fuga dei Greci dalla Tauride: *IT* 1375 s.: “(messo) [...] ci piazzammo sulle rocce più rialzate e cercammo di lottare con maggiore prudenza, tirando pietre”.

<sup>77</sup> Cf. *IT* 976 ss.; 1012 ss.; 1086 ss.; 1313 ss.; 1383 ss.; 1438 ss. (cf. *infra*, nel testo); 1449 ss.

<sup>78</sup> Cf. Apollod. 3, 12, 3; Verg. *Aen.* 2, 162-168; etc.; anche Dante, *Inf.* XXVI, 56-63.

<sup>79</sup> Cf. *IT* 87-91; 1157 ss.; 1289 ss.; 1315 s.; etc.

al ritorno dalla Tauride, recando con sé la statua della dea<sup>80</sup>. Il poeta si serve della vicenda anche per proporre una sua etimologia dell'epiteto di Artemide, *Tauropola*<sup>81</sup>, che interpreta, erroneamente, intendendo la prima parte come riferita alla popolazione dei Tauri, e mettendo in relazione la seconda con la radice del verbo *πολέω* 'vagare, errare, aggirarsi':

“(Atena a Oreste) C'è un luogo sacro agli estremi confini dell'Attica, di fronte alla rupe di Caristo: Ale lo chiama il mio popolo. Qui, per collocarvi il simulacro, devi erigere un tempio che nel nome ricordi la taurica contrada e i patimenti che soffristi vagando per l'Ellade sotto l'assillo delle Erinni. E nel futuro gli uomini invocheranno Artemide come “la dea Tauròpola”” (IT 1450-1457).

In realtà, sembra che l'appellativo in questione sia riconducibile a *ταῦρος* 'toro'<sup>82</sup>, ma Euripide sfrutta –non è dato sapere se in buona fede o surrettiziamente– l'assonanza tra le parti che compongono l'epiteto e i due termini ricordati per proporre

<sup>80</sup> Cf. Paus. 1, 33, 1; anche 1, 43, 1; 3, 16, 7; 9, 19, 6.

<sup>81</sup> Cf. S. *Aj.* 172; Ar. *Lys.* 447; Str. 9, 1, 22 (= C 399); anche 14, 1, 19 (Ταυροπόλιον 'Tauropolio', tempio di Artemide sull'isola di Icaria, vicina a Samo); etc.

<sup>82</sup> Ved. Cordeschi (1970: 170, n. al v. 1454): “L'etimologia della parola è incerta e così la sua origine: per lo più s'intende Ταυροπόλος = 'dominatrice di tori' o 'tirata da una coppia di tori'”; Ferrari (1988: 193, n. 102): “Epiteto di Artemide variamente interpretato come 'venerata in Tauride', 'tirata da una coppia di buoi' o 'cacciatrice di tori'. Qui però Euripide inventa un nesso etimologico fra *-polos* e il verbo *poleo* / *vagare* (cf. *peripolōn* al v. 1455)”; Montanari (1995: s. v. Ταυροπόλος): “*domatrice di tori* o, secondo altri, *taurica, onorata in Tauride*, epit. di Artemide”; etc. Questo termine composto non è preso in esame da Chantraine (1968-1980: s. v. ταῦρος).

un ulteriore elogio di Atene, anche attraverso il tormentoso vagabondare di Oreste e la sua assoluzione proprio ad Atene, davanti all'Areopago, il cui giudizio fa cessare la persecuzione da parte delle Erinni, e, inventando un suo αἴτιον per illustrare il senso dell'appellativo Ταυροπόλος attribuito ad Artemide, "innalza a missione sacra l'avventura di Oreste"<sup>83</sup>, che, come ricorda Atena nella parte finale dell'*esodo*,

"è giunto qui su decreto dell'oracolo di Febo, per sfuggire alla collera delle Erinni, per riportare in Argo sua sorella e per trasferire nella mia contrada l'idolo sacro" (*IT* 1438-1441).

Si può insomma affermare che la funzione di questo dramma, nel suo nucleo fondamentale, è sostanzialmente eziologica<sup>84</sup>; e il culto riservato in Attica a questo simulacro di Artemide avrà certamente accentuato l'interesse degli spettatori ateniesi per il suo αἴτιον, vale a dire per le vicissitudini leggendarie che avevano portato all'acquisizione della statua e all'edificazione del tempio che la custodiva<sup>85</sup>. È lecito sospettare che, se non l'intera tragedia –il cui argomento sembra comunque un'invenzione di Euripide<sup>86</sup>–, almeno i riferimenti al simulacro di Artemide, e segnatamente la parte conclusiva dell'*esodo* (compresa la celebrazione finale, da parte del coro, di Pallade Atena, dea eponima protettrice di Atene: vv. 1490 ss.), siano

---

<sup>83</sup> Cordeschi (1970: *ibid.*).

<sup>84</sup> Ved. Pohlenz (1978: I, 461).

<sup>85</sup> Cf. *IT* 1453.

<sup>86</sup> Ved. Basta Donzelli (1988: 929).

stati concepiti per attirare sull'opera l'attenzione, e sull'autore il favore, del pubblico ateniese, con un tentativo di *captatio benevolentiae*, che peraltro non ebbe l'esito sperato, visto che l'*IT* non risultò vincitrice, magari per colpa delle altre opere –perdute e ignote– della tetralogia.

12. È ben chiaro che il personaggio di Ifigenia è nettamente diverso nelle due tragedie di cui è protagonista. L'*IT* ci presenta un'eroina, quasi una virago, dal un carattere forte, che la induce anche al sacrificio estremo, e dotata di un'astuzia non comune, utile a liberare lei stessa e a salvare la vita del fratello Oreste e di Pilade, ma non per questo priva di sentimenti profondi, tipicamente femminili, se vogliamo, che la inducono a manifestare le virtù di cui è fornita.

Nell'*IA* la fanciulla è dolce e remissiva, sia all'inizio, quando le vengono prospettate le nozze con Achille, sia nella parte finale, quando si rende conto che dovrà essere immolata per il bene dell'Ellade. La sua devozione al padre e alla patria la porta ad accettare, con una sorta di rassegnazione che potremmo qualificare fatalistica, il proprio sacrificio; l'unico moto di ribellione è costituito, credo, dal passo –quasi un aforisma– “per gli esseri umani la luce del sole è il piacere più bello. Sotto la terra è il nulla. Pazzo chi si augura di morire! *Vivere male è meglio che morire bene*” (*IA* 1250-1252), la cui ultima frase, che ho indicato in corsivo, ricorda in qualche modo, *mutatis mutandis*, il celebre frammento di Archiloco 5 W. (= 8 T.)<sup>87</sup>, ripreso o

---

<sup>87</sup> Archil. 5 W (= 8 T.): “Uno dei Sai si vanta dello scudo, arma priva di difetti, che ho abbandonato a malincuore presso un cespuglio; ma ho salvato me stesso. Che m'importa di quello scudo? Vada in malora: me ne procurerò subito uno non peggiore”.

imitato da Alceo, fr. 428a L.-P., da Anacreonte, fr. 85 Gent., e più tardi da Orazio, *carm.* 2,7,9 s.: salvarsi la vita anche a costo di perdere l'“onore” può essere la scelta di un soldato che non solo non si vergogna di fuggire davanti al nemico, ma quasi se ne vanta –suffragando il modo di dire, forse un po' cinico ma indubbiamente utilitaristico “soldato che fugge è buono per un'altra volta”–, ma nel nostro caso si tratta dell'istinto di sopravvivenza di una fanciulla la cui morte è invece necessaria al buon esito di un'importante missione militare.

Dunque, secondo Ifigenia, è meglio vivere nella vergogna che morire con onore, concetto esattamente opposto all'ideale che aveva ispirato Leonida e i suoi trecento spartati, tanto celebrati dai poeti; e nel metterlo in bocca a Ifigenia forse Euripide ha inteso dichiarare, in filigrana, la sua avversione, il suo disgusto per quella guerra del Peloponneso che, mentre stava scrivendo quest'ultima o penultima tragedia si trascinava, con fasi alterne, da quasi un quarto di secolo: ipotesi da non scartare, se teniamo conto di altri riferimenti critici alle vicende di guerra intestina che caratterizzarono almeno metà degli anni della sua produzione poetica. Non si può escludere, neppure in questo caso –come in quello, che abbiamo visto (§ 11), dell'*IT*–, che con queste parole di Ifigenia il poeta abbia voluto non solo disapprovare la guerra in corso tra Atene e Sparta, ma anche assecondare i sentimenti di gran parte degli spettatori, colpiti da lutti e da danni economici, e dunque certamente nauseati da questa guerra così lunga, disastrosa e, secondo un diffuso punto di vista, insensata. Uno scopo analogo –oltre alle convinzioni personali– Euripide potrebbe aver voluto conseguire più avanti, con le patriottiche parole di Ifigenia

“Io offro il mio corpo all'Ellade. Sacrificatelo! Espugnite

Troia! Questo sacrificio è un ricordo di me che vivrà nel tempo: ecco i miei figli, le mie nozze, la mia fama. È giusto, madre mia, che gli Elleni dominino sui barbari, non i barbari sugli Elleni: *quelli sono schiavi, questi sono uomini liberi*" [il corsivo è mio]. (IA 1397-1401).

e

"Io vengo a portare vittoria e salvezza agli Elleni". (IA 1474).

La distinzione tra le due *Ifigenie* cui si è qui sopra accennato potrebbe essere interpretata anche come un segnale di un mutamento di pensiero di Euripide, e segnatamente del suo approccio nei confronti della religione.

La divinità presente nei due drammi è la stessa, Artemide; ma mentre nell'*IT* sembra assetata di sangue, assecondata, ancorché a malincuore, da Ifigenia, che infatti dubita addirittura della reale responsabilità della dea (cf. *IT* 380-391, cit. *supra*, § 6) – tutta questa efferatezza senza una ragione ben definita –, nell'*IA* solo apparentemente è vendicativa o almeno suscettibile, o sanguinaria, dato che pretende il sacrificio della figlia di Agamennone, ma in realtà è fondamentalmente benevola verso la fanciulla, che salva da una morte ingiusta e atroce. In qualche modo corrispondente è l'atteggiamento di Ifigenia, che –seguendo l'ordine cronologico degli avvenimenti– dapprima è dolce e mite, succuba della volontà paterna, pronta al sacrificio personale per il bene del suo popolo, e insomma una sorta di eroina, un personaggio indiscutibilmente positivo; dieci anni dopo la ritroviamo trasformata in una spietata esecutrice del volere della dea –o a lei attribuito (cf. *IT* 380-391, cit. *supra*, § 6)–, e, dopo il riconoscimento del fratello Oreste, nella subdola ingannatrice del re Toante, nella scaltra salvatrice di se stessa e

dei due greci e nella trafugatrice della statua di Artemide.

Nell'ordine della tragediografia di Euripide, i due drammi in esame sono invertiti, com'è noto, rispetto alla cronologia dei fatti, ossia l'*IT* precede l'*IA*, che appartiene, con le *Baccanti*, agli ultimi tempi della sua produzione poetica; ebbene questi due fattori –vale a dire i tempi dei fatti e la vicinanza cronologica con la tragedia di Penteo, valgono, a mio parere, a riconoscere anche nell'*IA*, come nelle *Baccanti*, una posizione problematica, segnatamente sotto l'aspetto religioso; e se è azzardato parlare qui, come per l'altra tragedia ora ricordata, di palinodia *sic et simpliciter*, certamente sono rilevabili dei caratteri che inducono a riconoscere qualche cambiamento nel pensiero di Euripide rispetto a ciò che emerge dall'*IT*, pur anteriore di pochi anni soltanto. In particolare, Artemide non è uguale a se stessa: tra i Tauri è considerata, forse a torto (cf. *IT* 380-391, cit. *supra*, § 6) una divinità spietata, avida di sangue di stranieri, specialmente greci, mentre ad Aulide è, sì, permalosa e ostinata, ma alla fine risparmia la vita della vittima sacrificale, concedendo, in più, ai Greci i venti propizi: possiamo dire che le è bastata la buona intenzione di sacrificare la vergine<sup>88</sup>. È insomma un duplice "happy end" (cf. *supra*, § 3), che concilia la salvezza –grazie al *coup de théâtre* finale– di un'innocente con la possibilità per la flotta achea di salpare. Dunque la dea si placa, trasformandosi in benigna (un po' come nell'*Oresteia* di Eschilo, dove le Erinni, in conseguenza del giudizio dell'Areopago, diventano *eumenidi* 'benevole' nei confronti di Oreste).

A questa interpretazione si potrebbe obiettare che anche nell'*IT* le vicende si svolgono in modo tale da consentire la salvezza dei

---

<sup>88</sup> Con qualche analogia rispetto all'episodio biblico di Abramo e Isacco (cf. *supra*, § 4).

tre greci coinvolti; tuttavia questo esito felice non è determinato da Artemide, ma da esseri umani, che applicano, con qualche secolo di anticipo, l'aforisma *faber est suae quisque fortunae* (Ap. Claudio Cieco, in ps.-Sal. *Ep. ad Caes.* 1,1,2). Ecco perché si può rilevare un mutamento nella concezione religiosa dell'ultimo Euripide rispetto a quella che riscontriamo in drammi anteriori, anche di pochi anni: la crudele dea dell'*IT* si trasforma nella clemente divinità dell'*IA*, e la stessa Ifigenia che presiedeva ai sacrifici umani in Tauride si muta nella tenera fanciulla pronta a morire –quasi una novella Alcesti– per il bene dei suoi. La metamorfosi dell'atteggiamento del poeta è ancor più evidente se consideriamo che, in base all'ordine cronologico della *fabula*, dovremmo trovare –per un personaggio di segno positivo come Ifigenia– o il permanere delle sue nobili caratteristiche o perfino un'ulteriore accentuazione dei suoi tratti da eroina, e dunque dovremmo passare da una fanciulla virtuosa e remissiva nei confronti della decisione del padre, a una addirittura pronta a ribellarsi, anche a prezzo della vita, alla barbarie del ruolo impostole. In realtà la dinamica psicologica è inversa, poiché l'Ifigenia che in Aulide aveva rischiato la vita in ossequio alla decisione del padre, in Tauride si piega all'imposizione, per quanto divina, di presiedere a pratiche cruente. Il mutamento del carattere, proprio perché si è verificato all'inverso, con una correzione per così dire retrospettiva del carattere della vergine nella più tarda *IA*, è pertanto significativo di un avvenuto mutamento della posizione religiosa dell'autore.

13. Si può concludere, da tutto quanto sin qui osservato, che le due *Ifigenie* rappresentano una felice combinazione di vicende e sentimenti umani e di risvolti religiosi. In entrambe le tragedie aleggia sugli avvenimenti umani la presenza di Artemide: nell'*IA* anche per il tramite del vate Calcante, che interpreta la

volontà della dea; nell'*IT* anche attraverso il re Toante, che tiene praticamente prigioniera Ifigenia e le impone di immolare alla dea gli stranieri incautamente approdati in Tauride.

L'influenza dell'aspetto religioso sugli avvenimenti relativi a questo mito è riconoscibile da una serie di elementi: seguendo l'ordine cronologico:

(a) la strana bonaccia che impedisce alla flotta achea di salpare per Troia, che, secondo la mentalità degli antichi Greci, è provocata da un disegno divino;

(b) il conseguente vaticinio di Calcante attribuisce ad Artemide la responsabilità della sosta forzata dei Greci ad Aulide;

(c) a prescindere dalla controversa colpa –di Agamennone o del padre Atreo (cf. *supra*, § 5)–, la dea pretende, per mandare venti favorevoli alla partenza, il sacrificio di Ifigenia;

(d) mentre la fanciulla sta per essere immolata, la dea *ex machina* la rapisce, sostituendola con una cerva (proprio l'animale del cui abbattimento, secondo una delle versioni del mito, il padre si era vantato: cf. *supra*, § 2);

(e) Artemide destina Ifigenia a propria sacerdotessa, incaricata di presiedere ai sacrifici umani di cui la dea si compiace; ma, per salvaguardare l'immagine della fanciulla, Euripide non le fa eseguire personalmente le cruente pratiche, e anzi le fa dichiarare che non crede alla crudeltà sanguinaria degli dèi (*IT* 380-391, cit. *supra*, § 6);

(f) fuggendo dalla Tauride, Ifigenia non solo libera se stessa da questo genere di schiavitù e salva Oreste e Pilade dalla morte, ma rapisce la statua di Artemide e la trasporta in Grecia;

(g) l'epilogo dell'*IT* è costituito dal discorso pacificatore di Atena *ex machina* (vv. 1435 ss.) –per qualche verso affine a quello

dei Dioscuri nell'*Elena* (vv. 1642-1679), di Apollo nell'*Oreste* (vv. 1625 ss.)<sup>89</sup>, e all'intervento conciliatore di Zeus e di Atena in *Od.* 24, 472 ss.–, che serve anche a illustrare l'  $\alpha\tilde{\iota}\tau\iota\omicron\nu$  del culto di Artemide in Attica, ancora vivo ai tempi di Euripide.

È innegabile che quelli ora elencati siano fattori di carattere religioso, che –come ho poc'anzi anticipato– fanno delle due *Ifigenie* una commistione di umano e di divino, di sacro e di profano. Se è vero che l'aspetto religioso è spesso presente nella poesia greca, e segnatamente nella tragedia<sup>90</sup>, è altrettanto evidente che proprio la presenza del divino è per così dire il motore degli avvenimenti di cui Ifigenia è attrice, o piuttosto vittima: senza l'intervento di Artemide, le avventure della figlia di Agamennone non avrebbero ragione di verificarsi, e perciò il viaggio verso Troia sarebbe stato tranquillo, scevro di ostacoli, e la vita di Ifigenia sarebbe trascorsa calma come un rivo campestre, non come un impetuoso torrente montano o un fiume in piena, ossia avrebbe condotto una vita "borghese" senza lacrime né sangue, e pertanto inadatta a costituire

---

<sup>89</sup> Ved. Baldry (1981: 128): "esso [il *prologos*] è spesso bilanciato alla fine da una dichiarazione altrettanto formale pronunciata da un dio e riguardante il futuro".

<sup>90</sup> Ved. Baldry (1981: 27): "Senza di loro [*scil.* gli dèi] nessun discorso sull'ambiente del dramma greco o su qualsiasi altro aspetto della vita greca può essere considerato completo. [...] essi erano sempre presenti nel pensiero dei greci, mentre altrettanto non avviene della religione nel pensiero dell'uomo moderno. [...] Non c'è da meravigliarsi [...] che gli dèi avessero un posto così preminente nei drammi"; p. 142: "In certi brani [di tragedie euripidee], gli immortali vengono attaccati per essere causa di sofferenze e disastri, in altri si asserisce che non possono essere fonte del male [per es. *IT* 380-391, cit. *supra*, § 6], e in altri ancora la loro esistenza è negata del tutto".

l'argomento di una o più tragedie.

Vorrei azzardare un'ultima osservazione, certamente ardua. L'ordine di composizione delle due *Ifigenie*, inverso rispetto allo svolgimento dei fatti, può far nascere il sospetto –peraltro non suffragato da prove o testimonianze– che, per dare continuità alla narrazione, Euripide abbia composto, anteriormente all'*IT*, una prima redazione dell'*IA*, andata perduta perché oscurata dalla seconda, analogamente a quanto accadde per l'*Ippolito* dello stesso autore, la cui prima versione, l'*Ippolito I* (dagli eruditi antichi sottotitolato *λυπτόμενος* 'velato') fu sostituito dall'*Ippolito II* (denominato *στεφανίας* 'incoronato'), giunto sino a noi. È pur vero che il prologo dell'*IT* contiene una sintesi degli avvenimenti di Aulide, ma altro è un conciso riassunto, altro un'intera tragedia che tratta diffusamente l'argomento.

Purtroppo, data l'assenza di qualsiasi riscontro che corrobori questa ipotesi, essa può restare soltanto al puro stato di congettura; tuttavia mi sembra lecito mantenere almeno il dubbio.

## BIBLIOGRAFIA

- Ammendola, G. (1970<sup>3</sup>). Euripide. *Ifigenia in Aulide*. Introd. e commento di G. A., Torino: Lattes.
- Baldry, H. C. (1981<sup>3</sup>). *I Greci a teatro* (trad. ital. dell'originale *The Greek Tragic Theatre*, London 1971), Bari: Laterza.
- Basta Donzelli, G. (1988). Voce *Euripide*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*. Milano: Marzorati, II.
- Bode, G. H. (1834). *Scriptores rerum mythicarum Latini tres*. Celle [ved. *Trans. Proceed. Am. Philol. Assoc.* 78, 1947, pp. 189-207].
- Caldwell, R. (1974-75). Tragedy Romanticized: The Iphigenia T. *En Class. Journ.* 70, 1974-75, pp. 23-40.

- Cesareo, G. A. (1962). Euripide. *Ifigenia in Aulide*, a cura di G. A. C. Città di Castello: Soc. Ed. Dante Alighieri.
- Chantraine, P. (1968-1980). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Ciani, M. G. (2000<sup>5</sup>). Apollodoro. *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, traduz. di M. G. C. Milano: Mondadori (Fondazione Valla), 1996<sup>1</sup>.
- Cordeschi, A. (1970). Euripide. *Ifigenia in Tauride*, introduzione e commento di A. C.. Napoli, Loffredo.
- Croisille, J.-M. (1967). Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine. En *Latomus* 22, 1967, pp. 209-225.
- Del Corno, D. (1995). *Letteratura greca*. Milano: Principato.
- Dodds, E. R. (1983). *I Greci e l'Irrazionale*, [Oxford 1950], trad. ital. Firenze: La Nuova Italia.
- Ferrari, F. (1982). Sofocle. *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. F. Milano: Rizzoli.
- Ferrari, F. (1988). Euripide. *Ifigenia in Tauride; Ifigenia in Aulide*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. F. Milano: Rizzoli.
- Friedrich, W. H. (1935). Zur aulischen Iphigenie. En *Hermes* 70, 1935, pp. 73-100.
- Guardini, M. L. (1990). Euripide. *Elettra*. Introd. e note di M. L. G. Treviso: Canova.
- Lesky, A. (1980<sup>7</sup>). *Storia della letteratura greca* [trad. ital. di *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1971<sup>3</sup>]. Milano: "Il saggiatore".
- Montanari, F. (1995). *Vocabolario della lingua greca*. Torino: Loescher.
- Perotti, P. A. (1990). De diis in Aeneide. En *Latinitas* 38, 1990 = *Gli dèi nell'Eneide*, in Studi virgiliani, Vercelli, ediz. "Il Comprensorio", 1990.
- Perotti, P. A. (1999). Elementi di commedia in Omero. En *Minerva* 13.
- Perotti, P. A. (2003). Odisseo solo contro tutti. En *Aufidus* 17, nn. 50-51, 2003.
- Perotti, P. A. (2004-5). La doppia Elena. En *Rudiae* 16-17, 2004-5.
- Perotti, P. A. (2008-9). La presenza del divino nei Cretesi di Euripide. En

*Rudiae* 20, 2008-9.

Platnauer, M. (1938). *Iphigenia in Tauris*. Oxford.

Pohlenz, M. (1978<sup>2</sup>). *La tragedia greca* (trad. ital. dell'originale *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954). Brescia: Paideia, I-II.

Thompson, S. (1967). *La fiaba nella tradizione popolare*, [New York 1946], trad. ital. Milano, "Il Saggiatore".

Untersteiner, M. (1958). Sofocle. *Elettra*. Introduzione e commento di M. U. Milano: Signorelli.

Untersteiner, M. (1994). Eschilo. *Oresteia*. Edizione critica, traduzione e prefazione di M. U. Milano: Rizzoli.



*VARIANTES Y ESTÁNDAR DIALECTAL EN EL  
ÁTICA CLÁSICA II. LA LENGUA DE LA COMEDIA  
ARISTOFÁNICA, EL ÁTICO ANTIGUO Y EL ÁTICO NUEVO*

**Jordi Redondo**

Universitat de València

Jordi.Redondo@uv.es

**Resumen**

El trabajo tiene como objetivo la determinación del estándar ático en la época clásica, y examina para ello la lengua de la comedia aristofánica y dos lenguas literarias, el ático antiguo y el ático nuevo. Un objetivo derivado del primero es el de determinar cuál de estas lenguas tiene una relación más directa con la *koiné*.

**Palabras clave:** estándar - variedades lingüísticas - *koiné*.

**Abstract**

The paper aims to define the Attic standard in the Classical Age, and for so doing we offer a reassessment of the language of the Aristophanic comedy and two literary languages, the Ancient Attic and the New Attic. A secondary objective deals with the determination of which one of these varieties is more directly related to the Greek Koine.

**Keywords:** standard - linguistic varieties - Koine.

El presente artículo continúa el estudio de las variantes dialectales áticas, cuya primera parte analizaba la lengua

cancilleresca y la de las tabillas de execración<sup>1</sup>. Examinaremos ahora la lengua de la comedia aristofánica, el ático antiguo de Antífonte y Tucídides y el ático nuevo de Lisias. Objetivo de la investigación es el de determinar cuáles fueron, en nuestra opinión, las causas sociolingüísticas de que fuera el ático antiguo el que constituyera el embrión de la *koiné*, y no las demás variedades del ático hablado o escrito.

### **La lengua de la comedia aristofánica.**

Durante mucho tiempo en la opinión de los modernos –no en la de los antiguos– se ha identificado la lengua de la comedia aristofánica con el ático hablado<sup>2</sup>. Pero, como sucede con toda lengua literaria, no puede sin más reconocerse en esta lexis el habla del ciudadano ateniense, que por otra parte encierra numerosos sociolectos y variedades lingüísticas que tenían que hacerse patentes en el escenario<sup>3</sup>. La gran variedad de registros

---

<sup>1</sup> Redondo 2014.

<sup>2</sup> Meillet (1975<sup>8</sup>: 226): La comédie emploie à Athènes le parler local, et la langue de la comédie a suivi de près l'évolution du parler courant. [...] Le dialogue d'Aristophane concorde avec celui de Platon. La grammaire en est purement attique. Hoffmann, Debrunner & Scherer (1973: 158): Tanto por el origen como por el contenido, estaba determinada de antemano la lengua de la comedia: era el ático tal como se hablaba a diario en las casas de la culta Atenas, en la plaza, en la asamblea del pueblo y en los tribunales. Hiersche (1970: 163) Die Sprache der Dichter der ἀρχαία war für die Attizisten das Muster des reinsten Attisch. Adrados (1975: 31). El trímetro de la Comedia es puro ático.

<sup>3</sup> López Eire (1986: 270) Esa lengua de la comedia aristofánica [...] sirve al contraste cómico a fuerza de desentonar con otras modalidades lingüísticas, a saber: 1) con el 'lenguaje' no articulado de los animales, 2) las lenguas literarias, 3) otros dialectos griegos, 4) el ático hablado por extranjeros, 5) el

reflejados por esta lengua de la comedia antigua hace que posea una versatilidad sin igual no solo en el contexto de los géneros dramáticos, sino en el de la literatura griega en su conjunto.

Diferente cuestión es la de la base lingüística de esta *lexis* aristofánica. López Eire la identifica con una lengua especial que tiene como referente el ático hablado en la Atenas contemporánea, lo que evidentemente no equivale a identificarla con este<sup>4</sup>. Sin duda tiene razón Willi (2002) cuando señala el carácter artificial de la lengua aristofánica, algo que ya había señalado López Eire (1986: 241):

“[...] cinco versos de Los Caballeros nos transmiten, medio en serio, medio en broma, con palabras y locuciones del más acendrado y sublime estilo oracular en verso hexamétrico y, al mismo tiempo, con voces disonantes

---

ático de las capas inferiores de la población, 6) la lengua forjada o inventada por el poeta *iocandi causa*, con vistas a lo jocoso, festivo o humorístico, 7) las lenguas especiales, 8) la lengua de la élite intelectual, 9) la lengua de las clases nobiliarias, 10) la lengua de la plegaria, 11) las variedades lingüísticas que dependen del sexo de los hablantes, etc.

<sup>4</sup> López Eire (1986: 247) Queda, pues, claro que la lengua de la comedia aristofánica es un tipo de lengua especial que juega al contraste. Ahora bien, ¿cuál es la lengua base que sirve para lograr ese contraste o contraposición subyacente a todo rasgo cómico? La respuesta es inmediata: se trata del ático de nivel coloquial hablado en la Atenas de los últimos años del siglo V y los primeros del siglo IV a. J.C. Véase también López Eire (2004: 111) La comedia aristofánica [...] no puede decirse que esté compuesta en ático hablado [...], pero sí en un ático que intenta reproducir en numerosos pasajes el ático hablado en la Atenas de finales del siglo V a.J.-C., el ático coloquial corriente y popular, el ático hablado en conversaciones no específicas, que, precisamente, sirve de contraste cómico a un buen número de registros lingüísticos que asimismo están magníficamente trasladados por nuestro poeta a sus obras.

extraídas del ático hablado en la calle y en el mercado todos los días, el oráculo, colmado de reminiscencias literarias, en que se vaticina el triunfo del Salchichero sobre el Paflagonio”.

Lo que nos interesa es la mezcla en apariencia indiscriminada de soluciones áticas viejas y nuevas. En palabras de Antonio López Eire (1986: 249):

“(…) La lengua aristofánica ofrece un amplio conjunto de formas dobles de una misma categoría gramatical, de las cuales las unas (...) son más propiamente áticas, más castizas, o están más en consonancia con la lengua de las inscripciones o constituyen, en suma, el arcaísmo; las otras, empero (...) son resultado de la modernización del dialecto ático que se nivela con el jónico o bien se autosimplifica y regulariza a base de eliminar peculiaridades y rasgos irregulares para constituir así una variedad de ático que va a ser el embrión del griego helenístico”.

Por ejemplo, a partir de una lectura de *Avispas*, anotamos ejemplos de interés como 1) πασπάλην, 2) υίεις, 3) βαλλήσομεν, 4) άνίστασο, 5) παρέδωκαν y 6) πλείονα<sup>5</sup>, que contrastan con las correspondientes y alternativas formas, igualmente aristofánicas, 1) παιπάλη y παιπάλημα, 2) υίόν, 3) βαλεις, 3) έπανίστω, έξιστω y ίστω, 5) έδομεν y 6) τόν πλείω χρόνον<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Ar. Ve. 91 πασπάλην, 569 υίεις, 222 βαλλήσομεν, 286 άνίστασω, 459 Αισχίνην, 586 έδομεν y 1440 πλείονα.

<sup>6</sup> Ar. Nu. 260 y 262 παιπάλη, Av. 430 παιπάλημα, Av. 98 υίόν, Av. 238 βαλεις, Av.

Esta segunda serie está compuesta por formas antiguas, como el acusativo Σωκράτη, el futuro contracto βαλεῖς, el aoristo radical ἔδομεν o el comparativo sigmatico πλείω, mientras que aquellas primeras se corresponden con innovaciones del ático, muchas de ellas compartidas con el vecino dialecto jonio: así es como nos encontramos con una forma como παιπάλη, que a todas luces es la secundaria a partir de la lenición de la silbante en sílaba trabada<sup>7</sup>, o con ese futuro secundario βαλλήσομεν, tan provisto de su sigma como los anteriores acusativos de su nasal dental, casos ambos de la regularización a la que aludía López Eire. Luego en Aristófanes conviven el ático tradicional con el que se habla en las calles, e igual hallamos un aoristo pasivo a la antigua, sobre un grado cero, como en ἐτρόφη –en una sección lírica, por cierto-, que un aoristo moderno, construido sobre el grado pleno del tema de presente, como en ἐθρέφθην<sup>8</sup>; y lo mismo sucede con el pasado χρῆν, que no parecía requerir de adacentamiento alguno, y al que sin embargo este ático remozado adosa el aumento creando una variante ἐχρῆν<sup>9</sup>; y por dejar la morfología verbal, nótese cómo un nombre atemático como υῖός se presenta en Aristófanes ya tematizado como υῖός, pero subsiste aún el viejo dativo υῖεῖ, mientras que en la lengua de las *Tabellae Defixionum* sí registrábamos θυιῶ<sup>10</sup>, y cómo

---

617 ἔξιςτω, *Ec.* 737 ἴςτω y *Pl.* 539 ἐπανίστω, *Nu.* 182, 1465 y 1477 Σωκράτη, *Nu.* 968 παρέδωκαν y *Ra.* 160 τὸν πλείω χρόνον.

<sup>7</sup> Un paralelo es el del compuesto Ἄσγελάτας, epíteto del dios Apolo, y para el que se registra también la forma jonia Αἰγλήτης. Para una innovación paralela, originada también en la secuencia NT/, cf. cret. μαῖπυς < μάρπυς.

<sup>8</sup> *Ar. Av.* 335 ἐτρόφη, *Ec.* 416 ἐθρέφθην.

<sup>9</sup> *Ar. Ra.* 152 ἐχρῆν, 1058 χρῆν.

<sup>10</sup> *Ar. Ve.* 134; (Schwyzer 1987: 386), *app.* I 14 (s. IV). (s. IV).

un adverbio como  $\chi\theta\acute{\epsilon}\varsigma$ <sup>11</sup> se refuerza para darnos la variante  $\acute{\epsilon}\chi\theta\acute{\epsilon}\varsigma$ <sup>12</sup>. Y tampoco faltan perspicuos jonismos como  $\eta\nu$ , que por supuesto coexiste en estrecha vecindad con el ático  $\acute{\alpha}\nu$ <sup>13</sup>, o como la construcción de  $\acute{\epsilon}\omega\varsigma \acute{\alpha}\nu$  con valor final, que siglos más adelante se identifica con los rasgos de la *koiné* popular<sup>14</sup>.

En definitiva, este polimorfismo de la comedia hace muy difícil que pudiera cumplir la función unificadora, para la que se requiere un más estable paradigma. Y es aún más difícil que hubiera cumplido las funciones separadora y de fijación de un marco referencial; especialmente sin esta última resultaba harto difícil que alcanzara la condición de lengua estándar.

### El ático antiguo

Los oradores Antifonte de Ramnunte y Andócides, el ideólogo conocido como Pseudo-Jenofonte o Viejo Oligarca, autor precisamente de un ensayo sobre la democracia ateniense y sobre los factores que le conferían estabilidad, y el historiador Tucídides, discípulo del primero, son la única fuente por la que conocemos este ático antiguo<sup>15</sup>. Por tanto, el ático antiguo era

---

<sup>11</sup> Compárese con lat. *heri*, al. *Gestern*, etc.

<sup>12</sup> Ar. *Pl.* 344  $\chi\theta\acute{\epsilon}\varsigma$ , 882  $\acute{\epsilon}\chi\theta\acute{\epsilon}\varsigma$ .

<sup>13</sup> Ar. *Ve.* 614  $\eta\nu$ , 616  $\acute{\alpha}\nu$ .

<sup>14</sup> Ar. *Ve.* 565, cf. Ljungvik (1932: 9-46).

<sup>15</sup> López Eire (1981a, 1981b, 1981c, 1982, 1983, 1984 y 1991); Caballero (1982 y 1997); Piedrafita (1996); Redondo (1985, 1987 y 1995). Para una definición de este ático antiguo y de su papel en la historia de la lengua griega, cf. Redondo (1987: 137). En conclusión, las Tetralogías de Antifonte suponen la amalgamación de elementos de base ática, otros procedentes de la prosa jonia o la literatura en general, y aun unos terceros, también áticos, pero que resultan de la regularización de los niveles estráticos inferiores. Este

tan solo una lengua literaria, una *Schriftsprache* que no se halla en inscripciones publicas ni privadas, y en la que no faltaban, tal como en la lengua de la lírica se perpetúan los homerismos, diversos elementos tomados de la tragedia y del dialecto jonio<sup>16</sup>. En este ático antiguo se halla el origen de la *koiné*<sup>17</sup>.

Entre los críticos de la Grecia antigua hallamos noticias de interés para el presente trabajo. Así, Dionisio de Halicarnaso habla del ático antiguo al referirse a los historiadores anteriores a Tucídides:

οἱ δὲ πρὸ τοῦ Πελοποννησιακοῦ γενομένοι πολέμου καὶ μέχρι τῆς Θουκυδίδου παρεκτείναντες ἡλικίας ὁμοίας ἔσχον ἅπαντες ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ προαιρέσεις, οἱ τε τὴν Ἰάδα προελόμενοι διάλεκτον τὴν ἐν τοῖς τότε χρόνοις

---

diasistema, la ἀρχαία Ἀτθίς, será empleado por Tucídides por su amplia variedad de posibilidades expresivas y porque se origina en los círculos intelectuales de la Atenas floreciente. Al ser mayores tanto su empaque literario como su proximidad al uso impuesto en el habla, esta lengua escrita desplazará a la arcaizante de las inscripciones y ocupará el puesto del jonio como lengua de prestigio.

<sup>16</sup> López Eire (1981c: 60) La ἀρχαία Ἀτθίς es una *Schriftsprache*, lengua literaria culta, en la que se combina el dialecto ático, como base, con elementos jónicos transmitidos fundamentalmente por vía literaria.

<sup>17</sup> López Eire (1982b: 50) El ático literario que surge en el siglo V a. J.C. a base de esfuerzos denodados por despegarse del prestigioso jónico, primeramente en los trímetros y tetrámetros de Solón, luego en el diálogo de las tragedias, y, más tarde, en la incipiente prosa del Viejo Oligarca y de Tucídides, constituirá el nivel literario de la *koiné*. Redondo (2003: 60) Cal esmentar la condició de l'archaia Atthís com a origen de la *koiné*, que és la llengua funcional que la substituí amb avantatge en el seu paper normativitzador, ajudada pel doble fenomen que comptà, a diferència d'aquesta, amb un registre col.loquial i fou afavorida per tot un aparat estatal que la propagà ultra els mateixos confins de l'Hèllade. Véase también Redondo (2005: 35-37).

μάλιστα ἀνθοῦσαν καὶ οἱ τὴν ἀρχαίαν Ἀθίδα μικρὰς  
τινας ἔχουσαν διαφορὰς παρὰ τὴν Ἰάδα<sup>18</sup>.

Y también nos da alguna información sobre ella el historiador y geógrafo Estrabón:

Ἑλλάδος μὲν οὖν πολλὰ ἔθνη γεγένηται, τὰ δ' ἀνωτάτω τοσαῦτα ὅσας καὶ διαλέκτους παρειλήφαμεν τὰς Ἑλληνίδας· τούτων δ' αὐτῶν τεττάρων οὐσῶν τὴν μὲν Ἰάδα τῇ παλαιᾷ Ἀθίδι τὴν αὐτὴν φαμέν, καὶ γὰρ Ἴωνες ἐκαλοῦντο οἱ τότε Ἀττικοί, καὶ ἐκεῖθ' εἰσιν οἱ τὴν Ἀσίαν ἐποικήσαντες Ἴωνες καὶ χρησάμενοι τῇ νῦν λεγομένη γλώττῃ Ἰάδι, etc.<sup>19</sup>

Este llamado ático antiguo no era sin embargo una variedad de lengua de añejas raíces y larga tradición. Al contrario, había nacido en medios cultos, abierta a la fecunda influencia de la lengua de prestigio, el dialecto jonio, y creada para oponerla

---

<sup>18</sup> D.H. Th. 23: "Los que nacieron antes de la Guerra del Peloponeso y cuya vida se extendió hasta la época de Tucídides, todos hicieron suyas como regla general unas mismas preferencias, tanto los que privilegiaron el dialecto jónico, que por aquel entonces vivía su mayor florecimiento, como los que escogieron el ático antiguo, que presentaba unas pequeñas diferencias frente al jónico" (trad. J. Redondo).

<sup>19</sup> Strab. VIII 1, 2: "Por consiguiente, han llegado a ser muchas las poblaciones de la Hélade, pero las que remontan al pasado más remoto son tantas como dialectos griegos hemos heredado: aun siendo éstos en número de cuatro, decimos que el jonio es el mismo que el ático antiguo, puesto que los áticos de la época recibían el nombre de jonios, ya que de allí proceden los jonios que marcharon a colonizar el Asia y que utilizaban el dialecto que ahora se llama jonio" (trad. J. Redondo).

al ático de las clases medias urbanas. Este último era fruto de un compromiso entre los registros conservadores de la lengua oficial y los innovadores de la lengua popular. Por contra, en el ático antiguo hallamos una lengua regularizada por un proceso que consiste en la decantación de una serie de formas lingüísticas coexistentes en ático y jonio, o bien exclusivas de uno de estos dialectos. Es así como registramos formas como, por referirnos solo a Antífonte, εικότερον, πράσσω, ἐχθές, ἀπελογήθην, ἔδωκατε, ἔνεκεν, ἑμαυτὸν ἐγχειρίζω ο περὶ τὸν θεὸν ἀσεβοῦσιν<sup>20</sup>. Esta regularización, tan abundante en innovaciones de todo tipo, no puede ser identificada con el jonio. Ni siquiera en las *Tetralogías* del mismo Antífonte, cuyo grado de jonización supera para Gernet (1923: 14-15) toda medida, es posible negar la base ática de la lengua. Se registra, sin embargo, la acción del jonio como lengua de prestigio literario, científico y lingüístico: literario, porque contaba con una tradición muy antigua en casi todos los géneros, incluidos los prosísticos; científico porque el jonio se había convertido en la lengua científica por antonomasia, hasta el punto de que también las escuelas médicas de Cos y Rodas utilizaban una *Fachsprache* de base jonia<sup>21</sup>; lingüístico, por fin, como se desprende de la tradición regularizadora que las ciudades-estado jónicas habían emprendido, mucho antes de lo que lo hizo Atenas.

Así pues, es posible definir a la ἀρχαία Ἀτθίς como un sistema

---

<sup>20</sup> Antípho II β 8 εικότερον, II β 11 πράσσω, frg. 57 Blass ἐχθές, II γ 1 ἀπελογήθη, V 77 ἔδωκατε, I 17 ἔνεκεν, II δ 1 ἑμαυτὸν ἐγχειρίζω ο IV β 7 περὶ τὸν θεὸν ἀσεβοῦσιν.

<sup>21</sup> Langholf (1997: 920) Die Schriften des Corpus Hippocraticum sind alle im ionischen Dialekt des Griechischen abgefasst, obwohl sie teilweise in Regionen lokalisierbar sind, in denen man den dorischen Dialekt sprach; z.b. schrieb Hippokrates, der von der dorischen Insel Kos stammte, als Verfasser medizinischer Schriften ionisch..

socialmente prestigiado y además como un modelo lingüístico para la comunidad ática, que reemplazó en este papel al jonio y fue a su vez reemplazado por la *koiné*. En definitiva, la lengua literaria que conocemos como ático antiguo reúne todas las condiciones propias de la lengua estándar: cumple las propiedades de la intelectualización y la actualización, así como las funciones unificadora, separadora, de prestigio y de fijación de un marco referencial. De las cinco variantes lingüísticas que aquí analizamos, sin duda es esta la que mejor integra las soluciones aportadas por hablantes no áticos<sup>22</sup>.

### El ático nuevo de Lisias

Los griegos mismos, en la época imperial y probablemente desde mucho antes, consideraban ático por antonomasia el de Lisias, cuya *lexis* destilaba elegancia y a la vez sencillez, una mezcla tan difícil de conseguir<sup>23</sup>. Por oposición al ático antiguo, el ático nuevo estaba mucho más próximo al habla diaria de los atenienses, por lo que no ha de extrañar que los filólogos de la Antigüedad lo identificaran con el ático estándar<sup>24</sup>. De hecho,

---

<sup>22</sup> Lanza (1979: 123) L'apporto dei meteci (i professionisti di cultura lo sono quasi tutti) non è meno importante di quello dei cittadini.

<sup>23</sup> D.H. Lys. 2 κατὰ τοῦτο μὲν δὴ τὸ μέρος, ὃ πέρ ἐστι πρῶτόν τε καὶ κυριώτατον ἐν λόγοις, λέγω δὲ τὸ καθαρεῦειν τὴν διάλεκτον, οὐθεις τῶν μεταγενεστέρων αὐτὸν ὑπερεβάλετο (así pues, en lo que hace a este aspecto, que es en todo discurso el principal y el de más importancia, me refiero al hecho de expresarse con pureza en cuanto a la lengua, ninguno de los autores posteriores lo superó) (trad. J. Redondo).

<sup>24</sup> D.H. Lys. 2 καθαρὸς ἐστὶ τὴν ἑρμηνείαν πάνυ καὶ τῆς Ἀττικῆς γλώττης ἄριστος κανὼν, οὐ τῆς ἀρχαίας, ἣ κέχρηται Πλάτων τε καὶ Θουκυδίδης, ἀλλὰ τῆς κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ἐπιχωριαζούσης, ὡς ἔστι τεκμήρασθαι τοῖς τε Ἄνδοκίδου λόγοις καὶ τοῖς Κριτίου καὶ ἄλλοις συχνοῖς. (Es sobremanera puro en su expresión y el más cabal

este ático nuevo era el heredero, lingüístico e ideológico, de ese ático de las clases medias urbanas al que más arriba hacíamos alusión, el que empleaban los partidarios de la democracia de Pericles, y en el que se atemperaban las innovaciones populares propias de los marinos de la flota ateniense, a la vez que se recogían, convenientemente moduladas, las novedades jonias que traían al Ática médicos, arquitectos, poetas, filósofos, comerciantes, gramáticos y otros profesionales<sup>25</sup>. Pero este ático hablado no asumía plenamente la función de estándar ático, ya que en el plano literario tenía la concurrencia del ático antiguo, en el político la de la lengua de las inscripciones públicas, y en el social la del ático de las *Tabellae defixionum*. Hará falta que los acontecimientos históricos exijan la refundación de la democracia ateniense, y con ella la de la propia situación lingüística, como reflejan los discursos de Lisias.

La lengua de Lisias refleja ciertamente un ático estable, depurado de los jonismos más flagrantes y que hace ostentación, justo a la inversa, de los signos más evidentes de la tradición epicóric<sup>26</sup>. En el discurso *Defensa del cargo por homicidio de*

---

modelo de la lengua ática, no de la antigua, la que utilizan Platón y Tucídides, sino la que por aquella época se empleaba de manera habitual, como puede comprobarse por medio de los discursos de Andócides, de los de Critias, y de otros muchos) (trad. J. Redondo).

<sup>25</sup> Lanza (1979: 32) Lo scenario, si è detto, è Atene, l'Atene tra la metà del quinto e la metà del quarto secolo, in cui affluiscono uomini di cultura di ogni provenienza, in cui si affermano i protagonisti delle *technai*. Qui emerge e rapidamente prevale un nuovo modello di comunicazione culturale, che si afferma anche come nuovo strumento di produzione lingüistica, il *logos*.

<sup>26</sup> Cf. Meillet (1975<sup>8</sup>: 240) Les discours de Lysias, destinés à être prononcés par des membres de la bourgeoisie athénienne qui devaient, pour paraître sincères, ne pas faire montre de talents rhétoriques, se rapprochent de la langue ordinaire.

*Eratóstenes*, hallamos por doquier la ττ ática, como en φυλάττω (§ 6, 15 y 48), πράττω (§ 16, 27, 28 (bis) y 47), ταράττω (§ 17), ἐλάττων (§ 26, 31 y 32) y διαπράττω (§ 33), κρείττον (§ 40) y ἥττον (§ 40 y 47); y se emplea en los pasajes de mayor intensidad emocional la forma ática para la primera persona ἤ (§ 17 (bis) y 45 (bis)), mientras que se reserva ἦν, además de para la tercera persona (§ 6, 7, 10, 11, 19, 29 y 40), para expresar la primera en pasajes narrativos en los que no tiene un valor retórico (§ 6, 24 y 41, en los tres casos, además, en una frase hecha, ὡς οἴός τε ἦν); y hallamos el antiguo valor pronominal del artículo, como en τόν καὶ τόν (§ 23), y la formación sigmática del adjetivo comparativo, como en μείζω (§ 31). Pero las innovaciones aparecen también, como ya tuvimos ocasión de apuntar a propósito de la lengua del *Panegírico* de Isócrates<sup>27</sup>. Así, Lisias no vacila en utilizar ἴνα (§ 4, 9, 10, 12 y 35) y no ὅπως, que sin embargo se emplea aún en la subordinada completivo-modal (§ 29) y, lo que es de mayor interés, en una frase de discurso directo y neto sabor coloquial ático (§ 21; nótese, no obstante, que una construcción similar en § 12 emplea ἴνα). Y registramos también la construcción preposicional en lugar del antiguo partitivo (§ 1, περὶ πολλοῦ), y la abreviación del diptongo del primer elemento largo en la segunda persona βούλει (§ 18), y la nueva primera persona

---

<sup>27</sup> Redondo (1988). De la lengua de Isócrates tiene Dionisio de Halicarnaso la misma opinión que de la de Lisias, cf. D.H. Isoc. 2: καθαρὰ μὲν ἔστιν (sc. ἡ λέξις) οὐχ ἥττον τῆς Λυσίου καὶ οὐδὲν εἰκῆ τιθεῖσα ὄνομα τὴν τε διάλεκτον ἀκριβοῦσα ἐν τοῖς πάνυ τὴν κοινὴν καὶ συνθηεσάτην (Su lengua es pura, no menos que la de Lisias, ya que para nada coloca término alguno a tientas, a la vez que precisa una expresión entre las de carácter más común y acorde a la costumbre) (trad. J. Redondo).

del pluscuamperfecto en ἤδειν (§ 41 y 42)<sup>28</sup> y προήδειν (§ 42)<sup>29</sup>. Luego se trata de un ático evolucionado, que integra soluciones foráneas, como el ἴνα final, en la medida en que no producen la impresión de serlo. Como decíamos a propósito de Isócrates:

Aquí no se registra el viejo dialecto ático de los vencedores de Maratón o Salamina, sino un ático rejuvenecido y moderno, sometido a diversos procesos de regularización morfológica, a innovaciones sintácticas y léxicas, etc. Nuestro orador, puesto que intenta ir al unísono con el devenir del ático, no cabe entre los ‘puristas’ de la lengua, a menos que tengamos de esta un concepto tan amplio que pueda conjugar, en este mismo *Panegírico*, la *Amtsprache* de los decretos y la *koiné* helenística<sup>30</sup>.

Este ático nuevo cumple sin duda con las propiedades de la intelectualización y la actualización, y posee también las propiedades separadora y de fijación de un marco referencial. Parece en cambio muy dudoso que acreditara las funciones unificadora y de prestigio, dada su indisoluble vinculación con el dialecto ático.

### ¿Y por qué no el ático antiguo?

Una última pregunta a propósito de la lengua estándar en la Grecia clásica y postclásica –no ya solo en el Ática– sería la de por qué no pudo ser el ático antiguo, directamente, la variedad que actuara como tal. Si nos fijamos en la *koiné*,

---

<sup>28</sup> Así se lee en los códices, a pesar de que Hude corrigió la forma unánimemente transmitida en ἤδη; siguen a Hude los editores de la Collection des Universités de France, Gernet & Bizos (1924), pero no así Petit (1929); Edwards (1999); y Carey (2007).

<sup>29</sup> Seguimos la lectura de los manuscritos.

<sup>30</sup> Redondo (1988: 311).

podemos definirla, desde una perspectiva empírica, como la lengua estándar ática que reemplazó a la ἀρχαία Ἀτθίς en su papel normativizador; ambas estarían opuestas a modelos más conversacionales y localistas, la ἀρχαία Ἀτθίς al ático hablado –sobre el que pretendía influir– y la *koiné* a la νέα Ἀτθίς. Pero la *koiné* presenta con respecto a la ἀρχαία Ἀτθίς una notable diferencia: mientras que esta se opone a la νέα Ἀτθίς, la *koiné* no se opone a la lengua conversacional. Antes bien, en la *koiné* se integran tanto la lengua de los discursos de Antífonte, lengua literaria, especializada y culta, dotada de un significativo componente jonio, como el ático coloquial que empleaban los hablantes en la conversación ordinaria. López Eire (1982:50) ha mostrado con abundancia de ejemplos la coexistencia de ambos niveles en la *koiné*, el literario y el no literario. Así pues,

“ambos niveles no están aislados constituyendo una diglosia, sino que se interpenetran e influyen mutuamente, hasta el punto de que en la *koiné* literaria nos encontramos con un ático especial que pretende ser griego en general y en el nivel no literario de la *koiné* tropezamos constantemente con rasgos extraídos de la tradición literaria de ese ático universalista que a partir del s. IV a.C., salvo un par de excepciones de escaso alcance, fue la lengua literaria por antonomasia.”

Por todo ello, podemos afirmar que la *koiné* asume las funciones de lengua estándar que no llegaron a satisfacer plenamente ni el jonio ni la ἀρχαία Ἀτθίς. Al primero le faltó la importante ayuda de un aparato estatal; la segunda, que suplió al jonio como lengua de prestigio, careció de una realización coloquial que la equiparara a una verdadera lengua estándar. Al contar la *koiné* con una variedad de registros que incluía el coloquial

pudo asumir la función unificadora a la que la ἀρχαία Ἀτθίς hubo de renunciar. En resumen, la *koiné* resulta de la nivelación del doble patrón lingüístico de que antes hablábamos, la ἀρχαία Ἀτθίς y el ático hablado. Con ella se supera la diglosia existente entre estos dos niveles, que sin embargo están en el origen de la *koiné* literaria y la no literaria. La diferencia entre las situaciones de la ἀρχαία Ἀτθίς y el ático hablado, por una parte, y la *koiné* y la νέα Ἀτθίς y demás dialectos griegos, por otra, se explica por el carácter de sus relaciones. La *koiné* es un estándar bien conformado y rentable, capaz de imponerse para todo tipo de usos. En cambio, la ἀρχαία Ἀτθίς, aún muy inestable en los discursos de Antífonte tal y como el autor los editó, no ofrece posibilidad alguna de ser empleada en la conversación ordinaria.

## Conclusiones

Por las razones que hemos ido exponiendo, ni la lengua de la administración ateniense, ni la de las *Tabellae Defixionum*, ni la de la comedia antigua podían ofrecer una base sólida para el establecimiento de una variante estandarizada. El modelo de variante estándar opone, por tanto, a ático antiguo y ático nuevo.

De acuerdo con cuanto hemos visto, la lengua literaria de Lisias, el ático nuevo o νέα Ἀτθίς, no tuvo la continuidad que esperaríamos para una lengua de prestigio. Fue en cambio el ático antiguo, la ἀρχαία Ἀτθίς, la que dio paso a la *Koiné* griega, la variedad dialectal que logró superar las divisiones dialectales a partir de un modelo nacido en el crisol de Atenas, la Hélade de la Hélade.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, F.R. (1975). La lengua del teatro griego. En J.J. Coy & J. De Hoz (edd.), *Estudios sobre los géneros literarios I*. Salamanca, pp. 29-48.
- Caballero, J.A. (1982). Aportaciones al estudio lingüístico de la *República de los Atenenses*. En *Cuadernos de Investigación Filológica* 8, pp. 61-101.
- Caballero, J.A. (1997). *La lengua y el estilo de la República de los Atenenses del Pseudo-Jenofonte*. Amsterdam: Hakkert.
- Carey, C. (2007). *Lysiae orationes cum fragmentis*. Oxford: Oxford Classical Press.
- Edwards, M.J. (1999). *Lysias. Five Speeches. Speeches 1, 12, 19, 22, 30*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Gernet, L. & M. Bizo (1924). *Lysias. Discours I*. París: Belles Lettres.
- Gernet, L. (1923). *Antiphon. Discours*. París: Belles Lettres.
- Hiersche, R. (1970). *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte*. Wiesbaden: Reichert.
- Hoffmann, O., A. Debrunner & A. Scherer (1973). *Historia de la lengua griega*. Madrid: Gredos (= *Geschichte der griechischen Sprache*, Berlin 1969).
- Langholf, V. (1997) Zeicherkonzeptionen in der Medizin der griechischer und römischer Antike. En R. Posner, K. Robering & Th.A. Sebeok (ed.). *Semiotiks / Semiotics*. Berlin & New York, pp. 912-921.
- Lanza, D. (1979). *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*. Nápoles: Liguori.
- Ljungvik, H. (1932). *Beiträge zur Syntax der spätgriechischen Volkssprache*. Uppsala: Almqvist och Wiksell, pp. 43-46.

- López Eire, A. (1981a). Del ático a la *Koiné*. En *Em* 49, pp. 377-392.
- López Eire, A. (1981b). El orador Andócides. En *Studia Philologica Salmanticensia* 5, pp. 233-253.
- López Eire, A. (1981c). Estilo y vida en el orador Andócides. En *Faventia* 3, pp. 59-81.
- López Eire, A. (1982). Fundamentos sociolingüísticos del origen de la *koiné*. En *Cuadernos de Filología Clásica* 17, pp. 21-53.
- López Eire, A. (1983). Historia antigua e historia de la lengua griega: el origen del griego helenístico. En *Studia Historica* 1, pp. 5-19.
- López Eire, A. (1984). Tucídides y la *koiné*. En *Athlon. Satura Grammatica in honorem Francisci R. Adrados I*. Madrid, pp. 245-261.
- López Eire, A. (1986). La lengua de la comedia aristofánica. En *Em* 54, pp. 237-274
- López Eire, A. (1991). *Ático, Koiné y Aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*. Murcia: Universidad de Murcia.
- López Eire, A. (2004). Registros lingüísticos en la comedia aristofánica. En A. López Eire & A. Ramos Guerreira (ed.). *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, Salamanca, pp. 103-147.
- Meillet, A. (1975<sup>8</sup>). *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- Petit, J. (1929). *Lísias. Discursos I*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Piedrafita, C. (1996). *La lengua del orador Andócides*. Barcelona: PPU.
- Redondo, J. (1985). *Estudio lingüístico de los discursos de Antifonte*. Tesis doctoral, Salamanca.
- Redondo, J. (1987). Las *Tetralogías* de Antifonte: un estudio lingüístico sobre la primera prosa ática. En *Cuadernos de Investigación Filológica* 12-13, pp. 133-137.

- Redondo, J. (1988). El *Panegírico* de Isócrates y la pureza del dialecto ático. *Studia Philologica Zamorensia* 8, pp. 307-311.
- Redondo, J. (1995). Bidialectalisme i diglòssia vs. *koiné*: el cas de l'Atenes clàssica. En *Quaderns de Filologia* 1, pp. 131-145.
- Redondo, J. (2003). *Antifont de Ramnunt. Discursos I*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Redondo, J. (2005). *Andòcides. Discursos I*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Redondo, J. (2014). Variantes y estándar dialectal en el Ática clásica I. La lengua cancillerescas y la de las tablillas de execración. En A. Martínez Fernández, B. Ortega Villaro, M.H. Velasco López & M.H. Zamora Salamanca (ed.), *AFAAMA. Ofrenda desde la Filología Clásica al Profesor Manuel García Teijeiro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 245-253.
- Schwyzler, E. (1987). *Dialectorum Graecarum exempla epigraphica potiora*. Hildesheim, Zürich & New York: Olms (= Leipzig 1923).
- Willi, A. (2002). Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and Athenian Identity. En A. Willi (ed.). *The Language of Greek Comedy*. Oxford, pp. 111-149.

**RESEÑAS**



**Luis Miguel Pino Campos y Germán Santana Henríquez (eds.).** *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παραδείγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez.* Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, 884 pp.

El presente volumen es, como su nombre lo indica, un homenaje al profesor Juan Antonio López Férez, Catedrático Emérito de Filología Griega de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, quien continúa incansablemente activo en publicaciones y eventos científicos dedicados al mundo clásico. Este homenaje se ha compuesto a partir del aporte de estudiosos de los más variados orígenes, principalmente del mundo hispano.

La tapa incluye una hermosa y apropiada reproducción del *Quirón y Aquiles* de Giovanni Battista Cipriani, pintor italiano del siglo XVIII.

El índice que presenta todo el volumen está en español y en inglés.

El libro comienza con una completa y entusiasta presentación del homenajeado a cargo de los coeditores, que incluye el currículum con su apabullante lista de producciones bibliográficas.

Las más de cien contribuciones están ordenadas alfabéticamente, por nombre de autor. Se echa de menos algún tipo de índice temático que guíe al lector y permita el mejor aprovechamiento del material. Tanto los artículos y las notas en sí como sus bibliografías, las cuales aparecen en la mayoría de los casos, son extraordinariamente variados y enriquecedores.

En consonancia con el principal campo de estudio de Juan Antonio López Férez, el grupo más nutrido de artículos lo constituyen aquellos referidos al estudio de obras en lengua

griega.

La épica sirve de tema a “La muerte en la *Iliada*. Un apunte literario” de J. Picón Casas, “La identidad griega a partir de la guerra de Troya: paisajes de la épica iliádica” de G. Santana Henríquez y “De Homero a Hesíodo: disidencia y congruencia en la antigua teoría del épos” de G. Zecchin de Fasano.

Once trabajos versan sobre tragedia, el grupo más numeroso: “Aspectos problemáticos del mensaje y el mensajero en la tragedia griega: el caso de *Edipo en Colono*” de M. Brioso Sánchez, “Aspectos terminológicos del sacrificio en Sófocles” de E. Calderón Dorda y D. de Paco Serrano, “*Sul Deus ex machina nell’Elettra* di Euripide” de U. Criscuolo, “A *Electra* de Sófocles: esperando Orestes” de M. do C. Fialho, “Gedanken vor der niederlage. Zur *Iphigenie in Aulis* des Euripides” de H. Kuch, “Eurípides, *Hipsípila*, fr. 757.891-3 Kannicht” de J. L. López Cruces, “El kairós de Orestes” de C. López Rodríguez, “La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides” de J. Nápoli, “αἰόλα νύξ: la nuit changeante et les leçons du choeur dans la parodos des *Trachiniennes* de Sophocle” de J. Peigney, “Notas para un comentario histórico a *Heraclidas* de Eurípides” de D. Plácido Suárez, y “πολλὰ τὰ δεινὰ: otra mirada a Soph. *Ant.* 332-75” de A. Podlecki.

Al estudio de la comedia se dedican sólo cuatro: “*Miscellanea aristophanea*” de L. Gil Fernández, Luis, “Menandro e i suoi attori: una nota a *Sic.* 352-353” de M. Lamagna, “¿Antonio Diógenes autor de comedia? Observaciones sobre la recepción de la comedia en época imperial” de C. Ruiz Montero y “Las mujeres de Lemnos en la comedia griega” de J. Sanchis Llopis.

Hay aportes sobre la lírica arcaica y clásica: “Poesía arcaica y tradición proverbial. Solón y Teognis” de M. G. Barandica y M. E. Guevara de Álvarez, “El origen del *carpe diem*: algunas

reflexiones a partir de la lírica griega arcaica” de G. González Campos, “Pindar’s *Pythian* 11 and Political Allegory” de D. Konstan y “Sexualidad en la poesía epigramática griega de las épocas arcaica y clásica” de M. Sánchez Ortiz de Landaluze. También los autores helenísticos y posteriores son abordados en “Leer hoy el comienzo del prólogo de los *Aitia*” de A. Casanova, “Theocritus’ Seventh *Idyll* and the Folk-Tale” de M. Davies, “Su alcuni epigrammi di Meleagro (AP V 165, 166, 204, 212 = 51, 52, 60, 10 G.-P.)” de G. Burzacchini y “Eros come arcitema nelle *Dionisiache* di Nonno” de G. d’ Ippolito.

Un grupo numeroso e interesante lo constituyen aquellos trabajos que se ocupan ya sea de textos platónicos, ya de textos relacionados con la obra de Platón, desde una mirada filosófica, literaria o simplemente histórica. Se trata de “El control de Dioniso: vino y banquete en Platón” de A. Bernabé Pajares, “Los delitos de daños en *Las Leyes* de Platón” de I. Calero Secall, “El amor socrático según la *Aspasia* de Esquines de Esfeto” de F. J. Campos Daroca, “Note sur un jeu enfantin avec tirage au sort chez Platon (*Phèdre*, 241b4 et *République*, V, 521c5)” de P. Demont, “The Afterlife of Socrates: Plato, *Apology* 38c1-42a5” de L. Edmunds, “Poesía y prosa en el inicio del *Fedro* platónico” de E. García Novo, “En torno a la autoría de la *Carta Séptima* de Platón” de E. Á. Ramos Jurado y “οἶον ἐγκαύματα: una metáfora nel *Timeo* di Platone” de A. Roselli. Comentario aparte merecen los aportes al estudio de obras de tema médico, también en coincidencia con una de las más tempranas especialidades del profesor López Férez: “De Glaucón a Hierón y Eugenio: algunas consideraciones en torno a las citas de Galeno en sus *De methodo medendi*” de M. Cerezo Magán, “La denominación de los pacientes en *Epidemias* II, IV y VI” de A. Esteban Santos, “Una anotación a *De flatibus*” de I. Rodríguez Alfageme, “Consideraciones en torno a la traducción del

tratado *Sobre la Higiene* de Galeno” de I. Rodríguez Moreno y “Género y sexo: apuntes lexicográficos en el *Corpus hipocrático* de M. J. Zaragoza Gras. Uno de ellos explora también fuentes latinas: “Note sur des vases ceramiques chez Soranos, Caelius Aurelianus et Mustio” de D. Gourevitch.

Un solo artículo, “De la confianza a la amenaza: el discurso de Brásidas (Tucídides, 4.85-88)” de E. Paglialunga, se ocupa de la historiografía griega y dos exploran el material del *Nuevo Testamento*: “Nota sobre dos equívocos textos evangélicos” de M. Benavente Barreda y “Nuevas perspectivas en los estudios sobre Pablo de Tarso” de A. Piñero Sáenz.

La presencia de las letras latinas está dada por “La consideración del anciano en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo” de M. L. Arribas Hernández, “La moral en *De natura animalium* de Eliano: pensamiento estoico y pensamiento cristiano” de M. García Valdés y “Epicuro en las *Cartas a Lucilio* de Séneca” de A. Medina González.

Ambas vertientes de la cultura clásica son tenidas en cuenta en el estudio de temas mitológicos: “El huevo mítico” de R. M. Aguilar Fernández y M. Durán Mañas, “Mythologie grecque et ambivalence” de S. Byl, “Serv. *In Aen.* 3.121, 11.264 y el regreso de Idomeneo” de M. Librán Moreno, “Las Islas de los Bienaventurados / Afortunadas en las literaturas griega y latina de las épocas helenística e imperial (II)” de M. Martínez Hernández y “El Mito de Alejandro y su eco en la historia” de F. Rodríguez Adrados.

En problemas lingüísticos se centran: “Griego y latín en algunos términos sobre el carácter: humor, temperamento y cólera” de F. Cortés Gabaudan “Notas sobre el asínketon” de E. Crespo Güemes, “Adjetivos en -ώδης y -ειδής en la *Τέχνη ἰατρική* de Galeno” de P. Espinosa Espinosa, “Expresiones

analíticas y sintéticas en los léxicos y gramáticas aticistas: formas nominales” de J. M. Floristán Imízcoz, “Sobre el uso preposicional de ἔως” de A. Lillo Alcaraz, “¿Vamos al psicólogo o al psicagogo?” de M. López López, “Problemas de historia de la lengua del comentario de Galeno al tratado hipocrático *Sobre los humores*” de J. Redondo Sánchez, “Du grec ancien à la terminologie mathématique des langues romanes” de F. Skoda, “El léxico griego de la adivinación en los papiros mágicos” de E. Suarez de la Torre, “Sulla genesi di alcuni proverbi” de R. Tosi, Renzo y “Los derivados griegos en -τις / -σις en Homero e Hipócrates. Restricciones semánticas” de J. de la Villa Polo. Algunos trabajos se ocupan de tipos específicos de problemas: propiamente filológicos, es decir, de fijación textual, estudio de códices y epigrafía, así como temas de edición y de traducción: “Contexto y descripción de los códices griegos de la Abadía del Sacromonte (Granada)” de P. P. Fuentes González, “Sobre la nueva arula griega” de G. Giangrande, “Notas preliminares al texto de la edición de Isócrates (*Ad Demonicum*) de Francisco de Vergara y su relación con la aldina y algunos recientes hispánicos” de J. M. García Ruiz y F. Hernández Muñoz, “Un epitafio griego inédito de Creta” de Á. Martínez Fernández, “Dos ediciones jesuitas de la *Antología Planudea*” de B. Ortega Villaro y M. J. Pérez Ibáñez, “Traducción al latín de las tragedias de Eurípides *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide*. Versiones de Erasmo de Rotterdam conservadas en España” de C. T. Pabón de Acuña, “Un problema textual en Caritón (5.3.4) y un improbable hipotexto para Jenofote de Éfeso (1.1.1)” de M. Sanz Morales, “*Tragédia da vingança que foy feita sobre a morte del rey Agamémnon* de Henrique Aires Vitoria” de M. de F. Silva y “A tradução da tragédia como documento literário do mito e do pensamento mítico grego clássico” de J. A. Torrano.

Juan Antonio López Férez se ha distinguido, entre tantas

otras causas, por su constante buceo en las raíces clásicas de las literaturas hispánicas. Es apropiado, entonces que sean numerosos los trabajos que rastrean elementos griegos y romanos en las letras españolas de épocas tan lejanas y disímiles como la Edad media, el Siglo de Oro y la Guerra Civil. A estos temas se adscriben “Notas sobre el uso del mito en la *Austríada* de Juan Rufo” de J. L. Arcaz Pozo, “*Opus Oratorium Maxime: la Historia Imperial* de Pedro Mexía” de J. A. Caballero López, “Importancia del latín para entender *El Quijote*” de F. Calero, “Mitología clásica en la obra de Pedro Montegón (1745-1824)” de V. Cristóbal López, “Algunas precisiones sobre las raíces clásicas de la materia caballeresca” de R. Gallé Cejudo, “Anarquismo y mundo clásico: Ícaro y Safo” de F. García Jurado, “Referencias clásicas en *La Cuestión Palpitante* de Pardo Bazán” de M. García Teijeiro, “El topos *De rebus Hispaniae* en el *Liber de Arte Medendi* (1564) de Cristóbal de Vega” de J. P. Hernández González, “Presencia y ausencia de mitología clásica en las obras laicas de Lucas Fernández” de M. Kidd, “Guerra Civil, ‘teatro de urgencia’ y mitología con fines políticos. A propósito de la *Antígona* de Salvador Espriu” de A. López Fonseca, “Ecos estoicos en la poesía de Quevedo” de F. Maldonado Villena, “Fedra e Hipólito en el teatro de Manuel Lourenzo” de H. Maquieira Rodríguez, “Las obras romanas de Vicente Rodríguez de Arellano y del Arco (1750-1815)” de C. Martín Puente, “Espartaco en Canarias” de A. M. Martín Rodríguez, “Itinerario literario de Pegaso en el siglo XVII” de A. Martínez Díez, “Sócrates en los escritos de Pedro de Valencia: justicia, utilidad y sabiduría (a propósito del diálogo *Alcibíades*)” de J. M. Nieto Ibáñez, “La politización de un mito griego: el fatalismo de *Los Juegos Olímpicos* (Sobre los amores de Paris y Enone) de Agustín de Salazar y Torres” de T. A. O’Connor, “La tradición grecolatina en el teatro medieval castellano: *Auto de los Reyes*

*Magos; Teatro profano; Juegos de escarnio*” de V. Ramón Palerm, “Safo para un nuevo siglo: dos recreaciones de la poesía sáfica en la poesía española contemporánea” de L. Romero Mariscal, “El mito clásico en la poesía de Francisco Sánchez Barbero” de M. Valverde Sánchez e “Inspiración clásica en las *Rimas* de los hermanos Argensola” de A. Vicente Sánchez.

Algunos estudios se proyectan también al panorama más amplio del resto de las literaturas europeas: “Sobre la expresión proverbial ‘temer la propia sombra’” de F. García Romero, “Evocaciones del Apolo Sanador en la literatura dental” de M. del C. García Sola, “*Lisístrata*. Aristófanes y König” de R. López Gregoris, “La musa vejada: clasicismo posmoderno y nuevas vías de investigación” de L. Unceta Gómez y “La tradición clásica en la génesis del teatro europeo” de J. Vela Tejada.

No es menos rico y variado el conjunto de trabajos sobre la proyección del mundo antiguo en América Latina: “Presencia de la mitología clásica en la prosa de Gabriela Mistral” de M. Alganza Roldán, “De Teócrito y Garcilaso de la Vega a Eugenio de Salazar (*Silva*) (I)” de J. A. Clúa Serena, “Dioses y musas del Elisio peruano y latinajos de la sátira limeña” de C. Gallardo Mediavilla, “El teatro griego en el dramaturgo mexicano Hugo Argüelles” de R. González Delgado, “*Arauco Domado* de Pedro de Oña. Su relación con la literatura clásica grecorromana” de A. M. González de Tobia, “Un ejemplo de λόγος ἐσχηματισμένος a finales del XVI” de J. C. Iglesias Zoido, “Galería de personajes mitológicos en *Musa Antigua* (1904) del mexicano D. Joaquín D. Casadesús” de F. Moya del Baño, “La descripción del amerindio en *La Crónica de Indias* y los escritos de La Nueva Francia. Una comparación pliniana” de M. J. Nava Contreras, “Poetas épicos en Juan de Solórzano” de L. M. Pino Campos, “Tradición grecolatina y ‘feminismo’ en escritoras centroamericanas del siglo XX: Luz Méndez de la

Vega y Rima de Vallbona” de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, “La tradición clásica en las estrategias discursivas de José María Vargas Vila” de J. E. Rojas Otálora y “Sobre las afinidades entre el pensamiento neoplatónico de *Los diálogos de amor* de León Hebreo y el pensamiento andino de la obra del Inca Garcilaso de la Vega” de Á. Vilanova.

Cierra el volumen la extensa *Tabula Gratulatoria*. Es gratificante leer tantísimos nombres de estudiosos e instituciones que a lo largo de los años han aprovechado la generosidad intelectual del profesor López Férez. Innumerables eventos organizados, publicaciones fomentadas, asistidas, reseñadas; encuentros y clases han significado un laborioso y largo trabajo de remover la tierra y sembrar. Esperamos que el profesor disfrute de ver sus brotes creciendo por el mundo.

**Susana Aguirre de Zárate**  
Universidad Nacional de Cuyo

**M. Breijo, V. Díaz Pereyro, E. Diolaiti, V. Palacios, M. L. Pedace, M. Suárez y R. Vazquez (trads.).** *Publio Terencio Afro. Los hermanos*. Texto espectacular a cargo de R. Pianacci. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014, 400 pp.

Según se afirma en la Introducción al libro que comentamos, cuando se observan las obras teatrales latinas llevadas a escena en estos últimos tiempos en Latinoamérica encontramos una marcada preferencia por la obra de Plauto y no así por la comedia de Terencio, quien tiene una “esporádica aparición” (2014, p. 9). Este hecho se debe, en parte, a la limitada traducción de la obra de Terencio, de quien se conoce hasta 1557 una única traducción completa en “vulgar castellano” realizada por Simón Abril –Zaragoza- (2014, p. 29). Es solo en el siglo XX cuando las comedias terencianas son objeto de un notable interés.

El presente volumen continúa la tarea retomada en las ediciones anteriores y ofrece una apropiada traducción de la última obra del autor: *Adelphoe* (160 a.C.). Pero el libro que nos atañe no acaba su tarea en la traducción filológica, sino que se ofrece como una valiosa edición trilingüe integrada, en primer lugar, por el texto latino de P. Terencio; en segundo lugar, por la traducción de este y, por último, por una elaboración del texto espectacular que permite representarlo y que resulta por ello de interés a actores y directores, entre otros.

El ejemplar que nos ocupa se enmarca en un interesante proyecto de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires titulado: *Recorrido generativo de dos comedias de Terencio: de la traducción filológica al texto espectacular y puesta en escena*. La edición de la obra objeto de nuestro análisis ve la luz en 2014 y está a cargo de la editorial

de la sede de estudios antes mencionada.

Su directora, Marcela Alejandra Suárez, destacada Doctora y Licenciada en Letras especializada en Filología, posee una vasta y reconocida trayectoria en el ámbito de los estudios clásicos. Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), es además, colaboradora de *Circe* (revista altamente indexada a *Scielo*, *Latindex*, *Dialnet*, etc.), miembro de la Junta Consultiva del Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y directora del Departamento de Letras Clásicas. En dicha institución se desempeña como docente de la Maestría en Estudios Clásicos y de grado. Sus publicaciones más recientes evidencian una constante preocupación por los grandes comediógrafos latinos que se reflejan en sus artículos y libros.

Para la concreción del trabajo se recurrió a numerosas ediciones críticas tales como Marouzeau (1949), Ashmore (1896) y Sargeaunt (1957), entre otros. Sin embargo, la edición que sigue el libro pertenece a Kauer-Lindsay (1958). De todos modos, se consignan otras ediciones consultadas cada vez que el texto se aleja de la edición modelo.

En la Introducción, explicitan los autores el objetivo de esta traducción:

“bridarle al lector de habla hispana, pero sobre todo, al público argentino, un producto que respete el texto en su dimensión filológica sin traicionarlo, sin sustituir el mundo referencial por un mundo nuevo que menoscabe el sentido original y tergiversar la designación [...] hemos abandonado muchas veces la exactitud filológica que nos hubiera conducido a desvirtuar el original si, por

ejemplo, hubiésemos traducido absolutamente todos los pronombres o adverbios deícticos que aparecen [...]” (p. 33)

Según los traductores, la crítica tradicional ha visto en la comedia de P. Terencio una inversión del modelo de valores y educación que envuelve a los personajes. La típica oposición que suele darse entre el *senex* y el *adulescens* ofrece una variación en *Los Hermanos*, donde la nueva pareja antagónica es representada por Démeas y Mición, dos *senes* hermanos: severo y recto, el primero; afable y permisivo, el segundo. Sin embargo, la presente versión aporta una nueva interpretativa que sigue la línea de Vázquez (2013), para quien lo esencial no está dado en el sistema de valores y educación sino en la disputa de dos modelos de composición teatral que actualizan un nuevo código narrativo de la *palliata* y de las convenciones tradicionales.

*Publio Terencio Afro: Los Hermanos (Adelphoe)* refleja el variado y profundo análisis de las diversas fuentes consultadas que recogen el conocimiento de destacados estudiosos del mundo clásico pertenecientes a la cultura occidental. Dichas fuentes recogen información que excede el ámbito de las letras puesto que, además de incorporar conceptos gramaticales (Baños Baños, J.M., 2009; Palmer, L. R., 1988; etc.), lexicográficos (Gaffiot, F., 1990; De Van, M., 2008; etc.), retóricos (Perelmann, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., 2006; Lausberg, H., 1999; etc.), teatrales (Bramante, M. V., 2007; Gonzalez Vázquez, C., 2004; etc.) y filológicos (Lázaro Carreter, F., 1953; etc.), ofrecen asimismo útiles nociones jurídicas (Costa, J.C., 2007; Fernández de Buján, A., 2010; Ferreti, A., 1992; Floria Hidalgo, M.D., 1991; etc.) y específicas del campo de la traducción (Guerenabarena,

J., 1988; García-Hernández, B., 1997; etc.) que contribuyen con la comprensión del texto original por medio de una ampliación verdaderamente integrada e integral de aspectos contextuales.

Los traductores se han propuesto, por un lado, dotar de relieve a uno de los grandes comediógrafos que tuvieron las letras latinas y, por el otro, aproximar su obra al espectador actual evitando la distorsión y transgresión de que son objeto muchos de los textos clásicos. Esta última tarea ha sido abordada por el reconocido estudioso de las artes escénicas, Rómulo Pianacci.

La obra que presentamos se muestra como un ordenado trabajo compuesto por cinco partes: *Palabras liminares*, *Introducción*, *Adelphoe (Los hermanos)*, *Texto espectacular* y *Los hermanos (Adelphoe)*. Unas breves palabras de presentación inician el libro. Allí se manifiesta la motivación que originó el trabajo y un agradecimiento a todos aquellos que favorecieron la ardua tarea del equipo de investigación a lo largo de cuatro años.

A continuación, una fructífera *Introducción* aporta datos concisos y significativos. Se hace referencia a la historia del teatro latino -los albores, el drama pre-literario, la comedia y sus tipos- y al autor y las fuentes de sus obras -personalidad del artista, cronología de sus comedias, didascalias, periocas y prólogos e hipotextos griegos-. Al desarrollar lo que consideramos un aporte fundamental, los autores se ocupan de la innovación introducida por el teatro de Terencio. También se refieren las particularidades de la traducción dando cuenta de las anteriores versiones castellanas del texto. Finalmente se hace referencia a las ediciones y comentarios revisados y se da cuenta de la bibliografía sobre el tema. Cabe destacar en esta última sección la variedad y riqueza de la bibliografía que sirvió de apoyo a los especialistas. Resulta una guía interesante,

variada y actualizada al lector que quiera abordar en un futuro el estudio de los diversos temas que se derivan de la obra.

El texto latino y su traducción filológica siguen inmediatamente después. En ambos puede apreciarse la pertinencia de los comentarios de sus notas que verdaderamente facilitan la comprensión de aspectos contextuales a los lectores no familiarizados con la vida institucional y jurídica romana del siglo II a.C.

En la sección *Texto espectacular*, Rómulo Pianacci ofrece unas breves reflexiones sobre el rol del dramaturgo que pretende poner en escena obras de autores clásicos. El especialista insiste en la idea de que representar una comedia antigua debe ser el resultado mancomunado del traductor, el dramaturgo y el director y otorga esencial importancia a la traducción filológica. Presenta luego, a modo de guía práctica para el dramaturgo, el *Decálogo para la puesta en escena del teatro clásico*, surgido en las jornadas de la AINCRIT (mayo de 2013). A continuación, expone los principios que rigieron su labor en la presente edición y, por último, ofrece su versión espectacular en español del texto terenciano, originada sobre la base de la traducción filológica.

No queremos concluir sin antes repasar sumariamente los aportes de este nuevo libro. Ante todo, el volumen exhibe un breve panorama del teatro y de las relaciones sociales y jurídicas de la civilización antigua latina reflejadas en la comedia. Asimismo, rescata el valor de P. Terencio y de *Los hermanos*, considerada por los críticos como su obra maestra. Adecuada traducción filológica se pone de relieve, además, junto con un nuevo enfoque de la *palliata* que se lleva a cabo mediante un desplazamiento entre lo nuevo (variación) y lo conocido (código). Finalmente, resulta valiosa la actualización del original latino en un texto espectacular que intenta conservar el mismo

sello que le imprimiera el propio Publio Terencio. La inmersión en la maravillosa cultura antigua latina queda a disposición de los lectores que decidan redescubrir con una mirada atenta y perspicaz el ejemplar que ofrecemos.

**Silvina Berbel**

Universidad Nacional de Cuyo

**José Lissandrello (comp.).** *Mitologizar el mito. Observaciones sobre mito y logos en Platón en orden a la educación de la polis.* Río Cuarto, UniRo, 2014, 209 pp.

Este libro surgió luego de una serie de reuniones que comenzaron en el año 2008 y continuaron sin interrupción hasta la fecha. Dichas reuniones estaban destinadas a la lectura e interpretación compartida de textos platónicos. Lo que surgió en forma espontánea, dio lugar a la formación de un equipo de investigación que centró su atención en el modo en que utiliza el lenguaje mítico o alegórico Platón en sus escritos, en qué ocasiones lo utiliza y con qué fin. Veamos brevemente cada uno de los trabajos.

I. “Interpretación de un mito en la obra hesiódica. Aproximaciones al mito de Prometeo en *Teogonía* y *Erga*” de Elías Rossone.

El trabajo toma como base las obras de Hesíodo y concretamente el mito de Prometeo para demostrar su función educadora. Parte de la obra de Kirk como marco teórico para una definición del mito como término complejo, diverso, plástico, orgánico y de la de Jaeger para resaltar su funcionalidad educadora a través del tiempo y cómo varía según el contexto histórico en el que se emplee. Finalmente concluye que el mito de Prometeo en ambas obras contempla las ideas de justicia, trabajo, engaño, robo y castigo vinculadas a un nuevo concepto de *areté* apropiado a su contexto, pero que conserva su función educadora.

II. “Figura del guía y uso de discursos indirectos como medio para llegar al conocimiento en Heráclito de Éfeso y en Platón” de Daniel Cignetti.

El artículo se centra en cuatro ejes: la educación, el conocimiento, la figura del guía en ese proceso educativo

y el discurso utilizados en Heráclito y en Platón, para luego establecer una comparación entre ambos pensadores.

En primer lugar, analiza algunos fragmentos del primero para demostrar que todo individuo puede aprehender la realidad desde la percepción sensible y que estos datos sensibles son interpretados a través de la inteligencia. En este esfuerzo interpretativo estaría el proceso educativo y la intención educativa de Heráclito, partiendo de la noción de que todos pueden pensar, pero no todos logran la aprehensión del logos por medio de la inteligencia.

En segundo lugar, se detiene en el comentario de algunos fragmentos de dos diálogos, *Simposio* o *Banquete* y *República* (Libros VI-VII), y concluye que para el filósofo la educación consiste en una *téchne* cuya finalidad es corregir la desviación del órgano de aprendizaje propio del alma humana y que para esa reorientación hacia la aprehensión del Bien está el filósofo.

Para ambos existe una intención pedagógica cuyo proceso implica una graduación del conocimiento partiendo de una instancia sensible hasta llegar al conocimiento de la verdad única. En este proceso formativo interviene un guía, que serían ellos mismos y que los ayudarían a no desviarse del camino correcto hacia un determinado grado del conocimiento, a partir del cual el individuo continúa solo y experimenta la verdad por sí mismo.

III. “El regalo de Teuth o El erudito ignorante. Reflexiones sobre escritura y formación a partir del *Fedro* de Platón” de María del Carmen Novo.

La autora comenta los diferentes razonamientos que sobre la escritura presenta Platón en el *Fedro* para luego referirse a las interpretaciones enfrentadas sobre estos, la que afirma que la enseñanza oral prevalece sobre la escrita y la que asegura que

la crítica que el filósofo ateniense hace en este diálogo sobre la escritura es una defensa de la verdadera escritura, la que queda en el alma del que aprende. Luego y a partir de este texto, propone un debate abierto para las actuales discusiones sobre la función de la escritura en la formación universitaria. Finaliza con una propuesta concreta que contempla el análisis crítico del discurso y una práctica discursiva que permita la creatividad del estudiante.

#### IV. “Poesía, mito y logos” de Nicolás Jesús Ghigonetto.

Una parte del presente trabajo está destinado al análisis de los momentos en donde Platón critica la poesía en la *República*. A continuación plantea la relación entre poesía, mito y logos tomando como referente dos filósofos actuales: Alain Badiou y Thomas Szlezák. Para el primero Platón recurre al pensamiento mítico y afirma que frecuentemente debe emplearlo para referirse al pensamiento discursivo (*dianoia*). Todo lo contrario a lo que expone Szlezák, para quien el filósofo griego tiene bien precisados los límites entre el mito y el logos y solo es utilizado el primero por su fuerza psicagógica que permite llegar al conocimiento empleando otra vía.

#### V. “Aproximación a una mitología paideútica platónica” de Marina Vázquez.

Según esta autora mito y logos son planteados en Platón como una dicotomía al mismo tiempo que como dos vías complementarias para alcanzar el conocimiento y la verdad. Para demostrar dicha aseveración realiza una lectura atenta del diálogo *Protágoras* y concluye relevando las características que todo educador (filósofo) deberá tener en cuenta en el momento de enseñar. Según la autora el filósofo para Platón utiliza razonamientos lógicos así como mitos y alegorías como estrategias educativas. De esta manera el lenguaje se hace

accesible y el discípulo puede alcanzar la verdad.

Posteriormente realiza un breve análisis de la alegoría de la caverna para demostrar lo antes comentado y reforzar las ideas platónicas sobre la educación, cuya finalidad última es liberar al hombre de la esclavitud de la ignorancia.

VI. “Platón como forjador de un nuevo mito. Observaciones sobre el uso de algunos mitos en *República* y *Simposio* y su relación con la *Paideia*” de José María Lissandrello.

La hipótesis del trabajo es destacar que los mitos o formas alegóricas creadas por Platón, así como el uso del *eikón*, como modo gráfico-ejemplificador, están orientados no solo a educar, sino también a persuadir. Para ello se centra en tres mitos de la *República*: el primer pasaje se corresponde con el libro VI en donde Sócrates responde al cuestionamiento de Adimanto con el *eikón* de una nave cuyo timonel más alto y fuerte es capaz de gobernarla y controlar a los marinos insubordinados. El piloto capacitado para conducir la nave representaría al filósofo, único ser preparado para conducir el estado. En este caso, el *eikón* está utilizado para la persuasión.

El segundo mito que propone es el de la caverna, pero en relación con las dos alegorías anteriores pertenecientes al Libro VI: la alegoría del sol y de la línea. El sol y la línea son dos *eikones* necesarios para que los interlocutores, Adimanto y Glaucón, puedan comprender la idea del Bien, que se completará con el relato del mito de la caverna y que básicamente simboliza el tránsito de la filosofía desde la oscuridad a la luz.

Por otra parte, el mito de Er (Libro X) representaría el acto de elección como un ejercicio cotidiano correcto conforme al conocimiento de lo que es realmente el camino filosófico, de modo que al regresar a la vida, lo haría de un modo más virtuoso, justo y feliz.

El artículo prosigue con el estudio de algunos fragmentos del discurso de Alcibiades en *Simposio*. En este ejemplo también son utilizados los *eikones* de los silenos, cuya verdadera belleza era descubierta una vez que las estatuillas se abrían. Del mismo modo, para descubrir la belleza y la verdad de las palabras del maestro había que incursionar en el interior de sus discursos.

Finalmente, el autor llega a la conclusión de que la diferencia entre el mito tradicional y las formas alegóricas o mitos platónicos radica en que los segundos buscan plasmar con más claridad lo que se quiere enseñar, a fin de que el interlocutor no solo interprete y aprehenda el mensaje, sino que por eso mismo se sienta persuadido de que lo mejor es una vida virtuosa a través de la filosofía.

VII. “El placer del filósofo. *Paideia* y *Hedoné* en Platón. Vínculos a través de su obra” de Joaquín Vazquez.

El artículo parte de una noción ya trabajada sobre la relación que puede tener la *paideia* con la *hedoné* teniendo en cuenta un concepto clave que es el de considerar que se pueden realizar diversidad de interpretaciones de los textos platónicos, todas con igual validez. Para esto, parte del tratamiento de la *paideia* en *República* y de la posibilidad de una *paideia* erótica en *Simposio*, así como la noción de *hedoné* en *Filebo*.

En general la acepción de *paideia* como la entiende Platón en *República* es la de la ‘educación’ como proceso con fines ético-políticos, inspirada especialmente en la *agogé* espartana que contemplaba una formación cívico-militar, pero también intelectual, cuyo objetivo final era lograr un hombre igual entre iguales, *homoios*, que asegurase un orden político equilibrado y que mantuviera la ciudad ideal como una unidad.

En *Simposio* el conocimiento y sus sucesivas etapas no está a cargo del filósofo como en *República*, sino de Diotima, una

sabia mujer, sacerdotisa de Mantinea, una figura religiosa. De ahí el lenguaje místico-religioso que desplaza al cognoscitivo en el plano del aprendizaje y coloca como elemento intermedio necesario el Eros, pues promueve el deseo de alcanzar lo bello y lo bueno. Diotima, conocedora de la *hieréon téchne*, puede hacer nacer la luz en el alma socrática. Esta metáfora del alumbramiento es central en este diálogo, porque es el que asegura al filósofo el acceso iniciático a otro tipo de conocimiento que lo conducirá a la belleza absoluta, meta final de la *paideia* de *Simposio*.

Finalmente plantea el concepto de *hedoné* en *Filebo* para establecer una relación con la *paideia* anteriormente tratada. Frente a la perspectiva de una vida entregada a la inteligencia y una a la del puro placer, Sócrates propone una tercera opción, la “vida mixta”, y relacionado con esta, un tercer género que resulta de la interacción de estos dos polos opuestos y que da como resultado un tercer elemento que participa de ambas naturalezas.

VIII. “El demiurgo. Notas sobre el carácter alegórico del mito en Platón” de Juan Mauricio Moretti.

El ensayo se concentra en el estudio del comienzo del mito del Demiurgo en el diálogo *Timeo*, donde se plantea la verosimilitud de la imagen del Hacedor como responsable del orden del mundo. El uso de la imagen (mito según Platón) es útil en tanto y en cuanto permite concretar realidades no manifiestas para poder abordarlas de modo reflexivo. El planteo central del artículo será entonces dilucidar el alcance y el posible significado de estas imágenes en el ejercicio de la filosofía. Evidentemente el mito ocupa un lugar en el discurso filosófico, cuando lo que se desea expresar escapa a la competencia del logos. Entre lo manifiesto y lo no manifiesto, el filósofo utiliza el mito como un

punto de encuentro entre dos realidades heterogéneas.

IX. “La función política del mito y del logos” de Martín Nicolás Granajo.

El autor propone la discusión de la relación de los términos mito y logos desde una perspectiva política para reconocer la función social que cumplen. A continuación realiza un estudio de la significación de mito en época homérica y su influencia socio-política.

La palabra logos y su dimensión espiritual está presente en la tradición griega, pero este término se afianza como factor social en la época de los sofistas dedicados principalmente a la oratoria como herramienta esencial de la práctica política. En Platón, este término adquiere definitivamente una dimensión espiritual frente a la racional de los sofistas y en esta apreciación encontramos la diferencia principal entre estos oradores y el filósofo. Pues mientras que para los sofistas cualquier ciudadano podía acceder al logos, para Platón sólo pueden hacerlo los filósofos, pues son los únicos capaces de comprender la realidad del mundo.

X. “Imagen, mito y política en Platón” de Gino Molayoli.

El autor centra su trabajo en el concepto de la imagen (*eikón*) y la importancia fundamental en la filosofía platónica como un recurso complejo del conocimiento. La imagen, según este autor, es utilizada con diversos fines: ya sea para dar una respuesta al interlocutor, para facilitar la comprensión de los oyentes e inclusive para persuadir. En la cadena argumentativa es el recurso necesario, enriquecedor, que le permite al filósofo continuar y además construir nuevos mitos. El *eikón* no es solo ilustrativo, sino que es parte constitutiva del conocimiento de la realidad. Pero el que ama aprender, no puede quedarse solamente en la percepción de la imagen, sino que debe

continuar su camino de aprendizaje hacia lo inteligible y la *noesis*, único concepto que abandona lo sensible y se orienta el mundo de las Ideas.

También dedica un breve comentario sobre los aportes que Jacques Derrida realiza sobre esta visión de la imagen y lo expresado que, según él, constituye el origen del dualismo que caracterizó el pensamiento occidental, desde Platón hasta Saussure.

El libro ofrece diferentes perspectivas que enriquecen y actualizan la lectura e interpretación de los textos platónicos. De lectura accesible y agradable se constituye en una herramienta útil, no solo para el profesor, sino también para los alumnos.

**Cristina Silventi**

Universidad Nacional de Cuyo

**Alejandro Bekes.** *Breviario filológico. Términos usuales en Lingüística y Teoría Literaria.* Segunda edición ampliada y corregida. Entre Ríos, EDUNER, 2013, 424 pp.

*Breviario Filológico* es, como acertadamente señala la contratapa, una recopilación de términos usuales en el ámbito de la lingüística y de la teoría literaria. El propósito de la obra es servir de glosario y ser al mismo tiempo, hoja de ruta para quienes emprenden estudios de letras. La reciente publicación de su segunda edición por la Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos presenta una cuidada factura tanto en su presentación exterior como interior. A. Bekes, poeta y profesor de literatura y latín, ha sabido atraer a sus lectores e interesarlos por las dificultades conceptuales y filológicas de una ordenada lista de términos literarios.

El título y subtítulo del libro responden a la permanente reflexión de su autor. En el Prólogo, Bekes aclara los criterios con los que ha conformado su *Breviario* y explicita los libros que han guiado su trabajo. Allí el lector comprende que el adjetivo *filológico* que caracteriza a *Breviario* supone una postura crítica del autor en la que se entiende a la filología como la ciencia madre en la que se nutren la lingüística, la teoría literaria y, en palabras del autor, “los territorios fronterizos”.

Además, en el Prólogo de esta segunda edición Bekes señala su necesidad especialmente en cuanto a que esta responde “a un criterio más abierto y libre que el de la primera”. El autor ya no pretende mencionar los términos y problemáticas en un lenguaje ‘neutro’ sino presentar los conceptos sin ocultar su posible complejidad intrínseca, como en la primera edición, pero compartiendo con los lectores su íntima certeza de que afirmar siempre implica una toma de decisión y realizar una

selección epistemológica personal. En este sentido *Breviario filológico* es también una obra de crítica literaria en cuanto que Bekes deja traslucir con profunda conciencia de su provisionalidad sus criterios y conocimientos literarios en las explicaciones y discusiones terminológicas. La lista alfabética que vertebra los términos en cuestión no pretende ser entonces una enumeración cerrada e incuestionable sino por el contrario una propuesta abierta.

Resulta muy formativo para el lector el modo en el que el autor ha concebido la explicación de los términos. Según el caso se tiene en cuenta etimologías, se integra el vocablo en la teoría y la crítica relacionada, se coloca la cita bibliográfica correspondiente (abreviada) en el cuerpo de la explicación y se ilustra con numerosos ejemplos y gráficos. Cuando el término en cuestión supone la explicación a su vez de otro concepto literario que el autor considera relevante, el *Breviario* reenvía al lector mediante una flecha y el destacado en negrita a la entrada en donde se profundiza sobre el concepto derivado o relacionado. De este modo Bekes logra un enriquecedor 'ida y vuelta' entre conceptos y términos claramente implicados y entre aquellos cuya relación quizás pasaría inadvertida al lector y sobre la que el autor llama la atención, implicando su idoneidad y sólida formación, para hacer dialogar entre sí las distintas áreas literarias. Por ejemplo, en la entrada 'preposición' (término propio de la lingüística) el autor coloca una flecha al referirse a "que los sistemas prepositivos no coinciden entre sí" y reenvía con negrita al término 'traducción' (vocablo muy importante, como es sabido, también en el área de la literatura).

Cabe también destacar el perfil de poeta del autor por el que las entradas que podrían resumirse en pocas líneas se transforman en una interesante fuente de conocimiento. En este sentido, por ejemplo, al referirse al término 'métrica' Bekes

señala las características generales del “arte de versificar”, el carácter cuantitativo de la métrica griega y latina, los acentos en las lenguas románicas, ejemplifica con una redondilla del *Martín Fierro* la cantidad de sílabas de los versos, se refiere a la ‘forma métrica’ y la relaciona con términos como ‘motivo’, ‘tema’ y ‘textura’, y por último incluye un extenso apartado en el que explica cinco momentos en los que podría dividirse la historia de la métrica castellana (etapa de formación, consolidación de los metros tradicionales, el Siglo de Oro y su estela, Romanticismo y modernismo, nuestra época). Para concluir el ejemplo, en el último apartado de ‘nuestra época’ el autor rectifica con autoridad y competencia conceptos vagos de uso extendido como el de ‘verso libre’.

Para completar la cuidada preparación del *Breviario* su autor ha incluido la extensa bibliografía de los textos que se citan como ejemplos y un Índice complementario de términos que aparecen bajo otra denominación (por ejemplo: el término ‘anagnórisis’ se encuentra explicado en ‘catarsis’, p. 74 y en ‘tragedia’, p. 345). El libro incluye además útiles tablas de abreviaturas y otros signos, así como también los criterios gráficos y de traducción. La bibliografía de que se da cuenta en el final refleja un estudio actualizado de las cuestiones filológicas así como el manejo de fuentes y textos críticos en distintos idiomas.

*Breviario filológico* es sin lugar a dudas una obra de consulta indispensable para quienes se dedican al estudio de las letras ya que supone un aporte original y útil en el ámbito de los textos de consulta. El poeta y profesor A. Bekes teme en su Prólogo a esta segunda edición desalentar a los lectores por su escepticismo ante el lenguaje neutro y monolítico de la ciencia. Sin embargo, esa conciencia es la que cualifica su *Breviario* y lo destaca en su ámbito. Gracias a esa actitud Bekes logra verdaderamente enseñar, no sólo informar, llevando al lector de la mano por

una lectura amena y profundamente pedagógica.

**María Isabel E. Zubiría**  
Universidad Nacional de Cuyo

**Emilia Flores de Tejada (ed.).** *La justicia, pasión y reflexión en la Grecia Antigua. Esquilo, Píndaro y Heródoto.* San Juan, Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 2012, 202 pp.

Concretar lo que es justicia o lo que es justo es una tarea compleja, pero necesaria e ineludible, pues de no existir la justicia, ¿con qué normas se regirían los hombres, con qué principios se gobernarían los estados? Desde los griegos hasta nuestros días la justicia es una preocupación universal que despierta la reflexión y la pasión y que atañe a todos los seres de todos los tiempos.

La Dra. Emilia Flores de Tejada y su equipo de colaboradoras -Liliana Berenguer, Edith Fernández, Ariadna Tejada y María Cristina Brizuela- realizan un exhaustivo análisis sobre el tema de la justicia y sus matices en tres reconocidos autores: Esquilo, Píndaro y Heródoto.

La intención de detallar en el Prólogo la estructura del libro, el estilo claro y sencillo de los capítulos y la referencia al inicio de los mismos acerca de la organización de la información favorecen la lectura detenida y analítica de los discursos literarios propuestos. Al iniciar el estudio de cada autor, se brinda una introducción sobre su vida y se describe la estructura de su obra.

El libro se divide en tres partes. La primera parte corresponde a Esquilo, que representa la justicia divina y tradicional. En el capítulo 1, "Los Persas, *hybris* y castigo de un gobernante" se analizan los atributos que debe tener un buen gobernante: Jerjes comete ὕβρις, un acto de injusticia que deberá ser purgado. En el comportamiento de los enemigos persas se delinean, por contraste, las características del pueblo ateniense

estimadas por los dioses. En el capítulo 2, “¿Es justo auxiliar a las Suplicantes?”, presenta el dilema de Pelasgo como gobernante, quien debe optar por la justicia de los dioses o la de los hombres y las consecuencias de tal acto, meditar qué es mejor para él y para su ciudad. Si bien prevalece la justicia divina, ya empieza a vislumbrarse un nuevo hombre que reflexiona y cuestiona todo y la necesidad de una justicia nueva acorde con este nuevo sentir. El capítulo 3, “Siete contra Tebas: ¿justicia divina o ceguera humana?”, examina el proceder de Eteocles cuando al enfrentarse con Polinices da muestra de una ceguera fatal. Su soberbia y arrogancia lo lleva a competir con los mismos dioses. Se compara el accionar de Eteocles con el de Orestes en *Orestíada* y *Euménides*, justamente para recalcar que, si bien ambos poseen un linaje maldito, obran totalmente en forma opuesta. En el capítulo 4, “Lo justo e injusto en Prometeo encadenado”, se cuestiona un mismo hecho, el castigo de Zeus a Prometeo por haber robado el fuego divino, desde distintos puntos de vista: lo que es justo para unos, no lo es para otros, puesto que cada quien tiene sus razones para defender su postura. Finalmente, en el capítulo 5, “La *Orestíada*, mito e institucionalización de la Justicia”, se muestra la contracara de tanta violencia a lo largo de las tragedias ya citadas. Se plantea la necesidad de una tregua a tanto exceso de poder y una vuelta a las antiguas leyes. A partir de una lectura detenida de la trilogía, se analizan en la primera obra los puntos de vista con respecto a lo justo y lo injusto en los personajes de Agamenón y Clitemnestra; en *Las Coéforas*, se centra la atención en Orestes, y en *Euménides* se aprecian los elementos de un proceso jurídico actual y el lenguaje propio de la justicia.

La segunda parte corresponde a Píndaro, que pertenece a la tradición más antigua. En un solo capítulo se revisa, por un lado, el concepto que el poeta tiene de lo justo a través de referencias

a lo largo de sus poemas. Ensalza el triunfo del varón noble. Es justo el premio para los vencedores por su linaje, riqueza y virtud; pero el afán de riqueza puede generar injusticia, puesto que todo exceso es malo. Por eso es necesario ajustarse a la medianía. Aceptar el camino que los dioses han fijado es ser justo. Por otro lado, se destacan aspectos singulares en torno a la justicia a partir de motivos que generan sentencias: “Los dioses nos miran”, “Lo hecho, hecho está”, “Justicia en el mundo de los muertos” -en donde se deja entrever la relación del poeta con los cultos iniciáticos-, “El sueño educa en pro de la justicia”, “¿La costumbre o la ley?”. Lo valioso de esta segunda parte es que se echa luz sobre el tema de la lírica, en general un género poco abordado, también en este libro, pues la balanza se inclina más a la tragedia y a la historia.

La tercera parte está dedicada a Heródoto. En el capítulo 7, “Heródoto y la justicia divina”, el eje temático es la justicia divina, que se desarrolla, a su vez, en dos partes: en la primera se exponen ejemplos de violación del ámbito sagrado -templos, exvotos y servidores de lo divino- y sus correspondientes castigos. En la segunda parte se advierte cómo la justicia divina castiga a los que obsesionados por el poder, la riqueza o el placer olvidan los principios instituidos por la divinidad; a los que son soberbios o cometen desmesura, como los troyanos, y los monarcas: Creso, Cambises, Jerjes y Micerino. Termina el capítulo con una reflexión acerca de si los hombres pueden tentar a la divinidad, ilustrando el tema con un interesante relato.

La consecuencia del obrar injusto es el castigo. Este es el tema del capítulo 8, “Justicia retributiva: la venganza”. En primer lugar y siguiendo un criterio de organización, se parte de la Historia del Derecho para ordenar las venganzas según un proceso de evolución de las mismas, desde las más primitivas

a las reglamentadas según normas o leyes; en segundo lugar, se expone una 'galería' de venganzas ordenadas según un criterio ejemplificador: venganzas abominables; por delitos relacionados con el pudor; genocidio; exterminio; venganzas realizadas por mujeres, entre otras.

El capítulo 9, "Justicia retributiva: los merecimientos", destaca lo que según el historiador merece ser contado o es digno de alabanza y elogio: el linaje, la belleza física, la riqueza, dentro de los valores, la virtud, la valentía, el patriotismo, la lealtad, la justicia, la sabiduría, la gratitud, la buena fama. Respecto del mérito, se destacan tres casos por su originalidad: Aristodemo, Temístocles y un vasallo de Darío.

En el capítulo 10, "De la costumbre a la ley", se presentan, por un lado, las costumbres de los pueblos, su diversidad y trascendencia; por otro lado, la ley, su inmutabilidad, primacía de la ley divina, costumbre y ley instituida, las trampas de la ley. Diferencias semánticas en palabras que designan ley: *éthos*, *díke*, *nómos*, *thésmos*, *trópos*, *díaita*. El paso de la costumbre a su reglamentación en la ley. El valor de la ley para los espartanos. Finalmente, se hace referencia a los organismos que administran la justicia: jueces y tribunales.

En el capítulo 11, "Justicia y formas de gobierno", a partir del pasaje de *Historias*, 3 en que se lleva a cabo un debate acerca de cuál es la forma de gobierno más conveniente a los persas, se analizan fortalezas y debilidades de cada forma de gobierno: monarquía, democracia (isonomía) y oligarquía. Finalmente, se hace referencia a la Isegoría, régimen de gobierno elegido por Heródoto.

En el Epílogo se cierra el tema con algunas ideas primordiales: en la justicia divina de Esquilo se considera la gracia divina que libera al hombre de la culpa, con lo que se anticipa la idea

de perdón. Se perfila la justicia de ultratumba: se premian o se castigan las acciones humanas después de la muerte. El hombre que es piadoso se mantiene justo y respeta los límites que imponen los dioses; en cambio, el que comete *hybris* o cualquier acto de desmesura acarrea el sufrimiento para sí mismo y para su familia. Las leyes tienen un valor relativo puesto que dependen de la perspectiva humana con que se consideren, lo que favorece el respeto y la aceptación de culturas diferentes. Por último, en la administración de justicia se observa un proceso evolutivo que va desde las venganzas más primitivas a la regulación de la justicia por leyes.

El libro es resultado de una investigación profunda y consciente, una obra recomendada y de consulta obligatoria para alumnos y profesionales de todos los niveles. La justicia es un tema siempre vigente por lo cual despierta constantemente el interés, la reflexión y la pasión de quienes estudian la Antigüedad griega en sus letras.

Aunque se ha dedicado un mayor análisis a la tragedia y a la historia, la poesía apenas está esbozada en un solo poeta, Píndaro. De seguro, la lírica tiene mucho más para decir sobre la justicia. Por lo tanto esta obra es una invitación a seguir indagando sobre lo que es justo o no en el resto de los poetas, portavoces del pensamiento y del sentir griegos.

**Adriana Claudia Poquet**  
Universidad Nacional de Cuyo



**María Estela Guevara de Álvarez (ed.).** *Antología gnómica de la literatura griega. Líricos arcaicos (poetas elegíacos y yambógrafos)*. Trad. de G. Barandica, C. Silventi, E. Driban, L. Sardi de Estrella, S. Aguirre de Zárate, P. Arias, M. Fernández Nuin, C. López. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2014, 160 pp.

Se suelen emparejar árboles, hijos y libros cuando se habla de lo más valioso que puede entregar una persona al futuro. Los árboles prestarán su sombra y sus frutos cuando ya no estemos, los hijos llevarán consigo lo mejor de nosotros y los libros...pondrán ante otros ojos en otros tiempos y en otros lugares lo que pensamos y creemos y, también, lo que otros han podido pensar, creer o soñar. Los tres casos –árbol, hijo, libro– hablan de una *traditio*, de una entrega que guarda y preserva la cadena de la vida; habla de puentes entre lo efímero de hoy y la promesa de mañana. A partir de tal certeza en cuanto a la importancia vital de tal *traditio* es que se presenta hoy este nuevo libro que ciñe un nuevo eslabón entre los textos más antiguos de Occidente y nuestra posibilidad actual de su lectura: la *Antología gnómica de la literatura griega. Líricos arcaicos (poetas elegíacos y yambógrafos)*, fruto del trabajo de nuestros colegas: Estela Guevara de Álvarez, Esther Driban, Liliana Sardi de Estrella, Cristina Silventi, Susana Aguirre de Zárate, Candela López, Pablo Arias y Mauricio Fernández Nuin.

Lo primero que recibe el lector es la imagen de una tapa de fresca sobriedad, de pulcritud en cuanto a la resolución de colores y tipografías. Pulcritud que adelanta el espíritu ciertamente sobrio y ciertamente actual y novedoso del mundo gnómico que se encuentra detrás.

Después de las presentaciones de rigor, la Introducción de la Dra. Guevara de Álvarez ubica de manera ponderada la situación

histórica que rodea la aparición y el desarrollo de la lírica arcaica entre los siglos VII y IV a. C. De modo sintético y claro el lector especializado puede recordar los datos fundamentales del período y el no especializado o simplemente joven puede situarse con comodidad en la circunstancia histórica que rodea la producción poética griega de este período: la consolidación de la *polis*, la expansión colonial y su importancia para el comercio y la industria, el conflicto entre ciudades y sobre todo, la crisis de una aristocracia a que pertenecen los poetas líricos arcaicos y en cuyo marco se comprende la manifestación de sus ideas personales y de sus sentimientos privados, es decir, el entorno del decir poético demarcado en el ámbito de un yo y un tú manifiestos en la textura verbal. Es el nacimiento de una producción artística verbal en torno al individuo que no por esto descuida la apelación a la conciencia ciudadana.

Partiendo de la definición aristotélica de la 'sentencia' como declaración sobre cosas universales en el sentido del obrar, se plantea el objetivo de la antología como una selección de máximas extraídas de poemas de los elegíacos y yambógrafos griegos arcaicos que presentan una nueva perspectiva de lectura en relación con el *corpus* fijado fundamentalmente por Francisco Rodríguez Adrados, quien siguiera la edición fuente de Diels. Quedan fuera de selección las sentencias de carácter exhortativo, interrogativo, exclamativo o desiderativo que carecen, a juicio de los antólogos, de la máxima autonomía presente en el tipo aseverativo; con lo cual la tarea de decidir el *corpus* final del trabajo ha sido ardua por lo que la Dra. Guevara denomina 'tendencia a los desarrollos gnómicos' propia de las sentencias de este período.

Así es como según un criterio cronológico desfilan por estas páginas fragmentos de Arquíloco, Calino, Tirteo, Semónides, Mimnermo, Solón, Hiponacte, Ananio, Teognis, Jenófanes,

Focílides y Simónides que despliegan ya en dísticos elegíacos, ya en yambos, hexámetros o coliambos una paleta policroma de tonos diversos: la invectiva, el moralismo, el pesimismo o la alegría ante los placeres de la vida y la seria convocatoria a la defensa civil. En este sentido la perspectiva gnómica atraviesa de modo axial el complejo de temas, actitudes y formas poéticas estableciendo un puente que une la anterior experiencia épica del mundo con la vida democrática de la Atenas que vendrá. La *gnome* aseverativa aparece claramente como un reservorio de las experiencias del hombre a través del tiempo de incontestable valor universal en su diálogo con la visión individualista o civil. Este es a nuestro juicio el aporte más notable del volumen. Ciertamente la fragmentación que presenta el conjunto completo de los poemas estudiados y la enorme variedad de temas abarcados bajo estas formas, a veces acompañadas de la flauta y otras simplemente recitadas, adquiere unidad e identidad ante el lector gracias a la mirada más alta y comprensiva de la reflexión que acerca el saber de la *dóxa* y su honda posibilidad persuasiva. Así no solo la individualidad de cada poeta se puede advertir con mayor claridad a partir de la oposición individuo/saber común, sino que también se advierte mejor el modo como la mirada nueva se apoya en la vieja sabiduría anónima heredada para operar sus cambios. Este plano contrastivo que determina la presencia gnómica en el *corpus* elegíaco y yámbico invita a reflexionar desde un ángulo más histórico cómo dialoga el poeta arcaico con su tradición y de qué manera la involucra en su palabra poética para que diga al mismo lo que siempre ha dicho y dirá y lo que él necesita cantar en el momento particular de su aquí y de su ahora.

Al final de la serie de traducciones, un índice temático localiza la amplia variedad de asuntos esbozados en la

selección gnómica y resulta de gran ayuda dada la condición fragmentaria del conjunto. De modo muy escueto, el formato de cada entrada propone primero, la localización del pasaje, luego, el texto griego, y finalmente la traducción ofrecida y cuando es necesario notas breves y concisas sobre variantes no áticas del léxico o alguna noticia lingüística que arroja claridad sobre el texto. Cada uno de estos textos ha sido adjudicado a un traductor específico que consta en un detalle inicial. Hemos dejado como mención final la dedicatoria que abre el libro. Reza: *A Mauricio Fernández Nuin*, a cuya memoria se ofrecen estas páginas. Más allá del mundo griego consuela cristianamente saber que en la tierra los amigos guardan su memoria y que sigue viviendo en una dimensión que ya no es la nuestra, limitada y precaria, objeto del lamento de tantos poetas arcaicos. Un nuevo aporte en manos de un equipo de trabajo bien constituido que enriquece la tarea del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo, a través de subsidios a la investigación otorgados por su Secretaría de Ciencia y Técnica.

**Cristina Salatino de Zubiría**  
Universidad Nacional de Cuyo

**NOTICIAS**



## XXIII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Entre el 7 y el 10 de octubre de 2014 celebró en la ciudad de Salta el XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos cuyo tema central fue “Ciudadanía y poder político en el mundo clásico. Debates y proyecciones.”

El encuentro convocó a investigadores expositores provenientes de diversas universidades del país así como del extranjero y contó también con la participación de estudiantes de la Universidad Nacional de Salta, así como de institutos terciarios de la misma provincia e incluso asistieron alumnos de la Escuela Parroquial “Nuestra Señora de la Merced”, cuyo edificio ofició como sede del Simposio juntamente con el Hotel “Salta”.

La doble ubicación permitió a los asistentes organizar sus actividades cada día, ya que las conferencias y la mayoría de los cursos se concentraron en los salones reservados para tal efecto en el Hotel “Salta”, en tanto que las sesiones de las comisiones y los paneles se desarrollaron en las aulas de la Escuela Parroquial “Nuestra Señora de la Merced”. Ese desplazamiento por la calle Caseros resultó una grata actividad para los participantes ya que les permitía una breve caminata por el histórico centro de la ciudad y a la vez despejar la mente antes de iniciar la siguiente actividad programada para cada día.

Los conferencistas invitados abordaron el tema propuesto para el Simposio con la profundidad que exige su condición de especialistas sin descuidar la comunicabilidad de su discurso favorecida por la capacidad de hacer ameno aun lo aparentemente árido. Todo ello permitió que las conferencias pudieran ser apreciadas por una audiencia tan variada.

Provenientes de universidades argentinas, los conferencistas

invitados fueron: el Dr. Juan Tobías Nápoli (Universidad Nacional de La Plata), quien disertó acerca de “El debate entre dominación y autocontrol democrático en algunas tragedias de Eurípides: el discurso del poder frente al poder de los discursos”; el Dr Ramón Cornavaca (Universidad Nacional de Córdoba) cuya conferencia se tituló “‘Para la ciudad entera...’. Reflexiones en torno al problema del gobierno del filósofo y de la unidad de la polis en la República de Platón”; el Dr. Julio Raúl Méndez (Universidad Nacional de Salta) quien mostró su erudición al exponer acerca “De la antigüedad grecolatina al humanismo americano”.

Venidos desde el extranjero expusieron el Dr. Pedro López Barja (Universidad de Santiago de Compostela) acerca de “Conflicto ideológico y guerra civil en la Tardía República”; el Dr. Alberto Bernabé (Universidad Complutense de Madrid) quien habló sobre “La poesía y la ciudad. Reflejos de la ciudad en los líricos griegos”; el Dr. Néstor Cordero (Universidad de Rennes 1, Francia) que disertó acerca de “La ciudad como escenario teatral del filósofo cínico”; el Dr. Giuseppe Zanetto (Università degli Studi di Milano, Italia) quien habló acerca de “La tragedia atica tra Delfi e Eleusi: religione e politica a teatro” y la Dra. María de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal): “Deconstruir e reconstruir a cidades (ver ortografía): politeia e kratos nas Aves de Aristófanes”.

El Simposio incluía también un espacio destinado a cursos sobre distintos aspectos de la cultura de Grecia y Roma, y también acerca de la metodología de la enseñanza de las lenguas clásicas, clave para la difusión de esas antiguas culturas. Así como en el caso de las conferencias, los responsables de dictarlos provenían de universidades de la Argentina y también del extranjero. Los cursos ofrecidos fueron “Roma antropológica”, a cargo de la Dra. Alba Romano

(Universidad Nacional de Tucumán, Argentina); “Il romanzo greco e l’ipotesi omerico: una lettura intertestuale”, dictado por el Dr. Giuseppe Zanetto (Università deli Studi di Milano, Italia); “Taller de didáctica del latín”, a cargo del Dr. Arturo Álvarez Hernández (Universidad Nacional de Mar del Plata). Colaboradora: Prof. Carina Meynet (Universidad Nacional de Córdoba-CONICET); “O teatro, uma tribuna aberta à reflexão sobre cidadania e poder”, ofrecido por de la Dra. María de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal); “La mediación pedagógica en la enseñanza-aprendizaje de las lenguas clásicas en los Bachilleratos Humanistas”, a cargo de la Dra. Elbia H. Difabio (Universidad Nacional de Cuyo); “Cittadinanza e libertà nelle istituzioni di Gaio”, dictado por el Dr. Pierfrancesco Arces (Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, Italia); “La dimensión ético-política en Hesíodo. Una lectura crítica de Trabajos y días”, a cargo de la Dra. Cecilia Colombani (Universidad de Morón-Universidad Nacional de Mar del Plata).

Asimismo, los asistentes al Simposio pudieron escuchar a panelistas que expusieron sobre tres temas de interés: “Problemáticas de la enseñanza de las lenguas clásicas: propuestas y desafíos actuales” en que participaron la Dra. Estela Assís (Universidad Nacional de Tucumán), el Dr. Amós Coelho da Silva (UERJ, Brasil), la Dra. Elbia Difabio (Universidad Nacional de Cuyo) y el Dr. Pedro Villagra (Universidad Nacional de Córdoba); “Derivas, reescrituras, ecos, presencia de lo clásico en el palimpsesto de la cultura occidental”, en que participaron la Lic. Alejandra Liñán (Universidad Nacional del Nordeste), la Dra. Marcela Suárez (Universidad de Buenos Aries), el Dr. Santiago Barbero (Universidad Nacional de Córdoba) y la Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata-CONICET); “Revistas de estudios clásicos: estándares

de calidad, edición y distribución”, cuyos expositores fueron la Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa), el Dr. Arturo Álvarez Hernández (Universidad Nacional de Mar del Plata), el Dr. Guillermo De Santis (Universidad Nacional de Córdoba), la Dra. Alicia Schniebs (Universidad de Buenos Aires) y la Dra. María Inés Saravia de Grossi (Universidad Nacional de La Plata).

Siguiendo la tradición de simposios anteriores, hubo un segmento destinado a homenajear a los maestros formadores en estudios clásicos. También se ofreció un espacio para la presentación y venta de libros editados en las diversas universidades allí representadas.

En la asamblea de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), celebrada durante una tormenta de granizo el jueves 9 de octubre, los integrantes de la Mesa Ejecutiva saliente informaron sobre los distintos aspectos de su gestión. Del mismo modo, el Director de la revista *Argos* dio cuenta de su desempeño durante este bienio. A continuación se eligió a las nuevas autoridades de la AADEC. Más tarde se honró con un minuto de silencio a los socios fallecidos desde la última asamblea, entre los cuales el Ateneo Regional Mendoza recuerda a los profesores Aurelio Bujaldón y Mauricio Fernández Nuin.

Finalmente, se recordó a los asistentes que Mendoza será sede del próximo Simposio Nacional de Estudios Clásicos. A modo de confirmación, los representantes del Ateneo Regional Mendoza expresaron su deseo de dar la bienvenida en 2016 a los participantes en el XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

**María Guadalupe Barandica**  
Universidad Nacional de Cuyo

## **Colaboradores del presente volumen**

### **Griselda Esther Alonso**

Es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo y Especialista en Filología Clásica (FFy L – UNCuyo). Actualmente se desempeña como Profesora Titular de la Cátedra de Lengua y Cultura Latina II de la Carrera de Letras y como Profesora Titular de la Cátedra de Latín I de la Carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo).

### **Gastón Javier Basile**

Es Licenciado y Profesor en Letras con orientación Letras Clásicas (Universidad de Buenos Aires). Doctor en Letras con orientación Letras Clásicas (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como docente de Lengua y Cultura Griega en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y como docente de Lingüística y Análisis del Discurso (UADE; UTN).

### **Mariana Calderón de Puelles**

Es profesora y Licenciada en Letras (FFy L- UNCuyo). Magister Artium (2001- FFyL – UNCuyo). Se desempeña como Profesora titular de Lengua y Cultura Latina I (FFy L – UNCuyo).

### **José Maksimczuk**

Es Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina. Actualmente se desempeña como Doctoral Student en la KU Leuven.

### **Alberto Pardal Padín**

Es Licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca. Máster en Iniciación a la Investigación en Textos

de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia por la Universidad de Salamanca. Máster en formación de Profesorado por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido Becario FPI en la Universidad Autónoma de Madrid entre 2010 y 2014. Actualmente estudiante de doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid (desde 2010).

### **Pier Angelo Perotti**

Laureato in Lettere classiche all' Università degli Studi di Milano, ha insegnato Latino e Greco per circa 25 anni nel Liceo-Ginnasio "Lagrangia" di Vercelli, oltre a brevi periodi nei Licei classici "D'Adda" di Varallo Sesia (Vercelli), "Virgilio" di Empoli (Firenze) e "Carlo Alberto" di Novara. Ha al suo attivo la pubblicazione di oltre 130 saggi, di filologia classica (in particolare virgiliani e oraziani), di italianistica (segnatamente danteschi e manzoniani) e di esegesi neotestamentaria, nonché tre volumi sul dialetto vercellese.

### **Jordi Redondo**

Es Licenciado en Filología clásica por la universidad de Salamanca (1982) y doctorado en la misma Universidad en 1985. Sendas tesis fueron dirigidas por Antonio López Eire.

Ha sido profesor de enseñanza media y de universidad en Santiago de Compostela y en Valencia, donde ejerce desde 1992 como profesor titular y desde 2012 como catedrático.

**Revista de Estudios Clásicos**  
**Normas para la presentación de trabajos**  
(Actualizada al 22 de abril de 2014)

**Temática aceptada para la publicación**

La *Revista de Estudios Clásicos* aceptará trabajos y colaboraciones inéditas que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología, filosofía y literatura griega y latina, y su recepción en autores posteriores.

**Envío de trabajos**

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: [rec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:rec@ffyl.uncu.edu.ar)

**Funcionamiento del sistema de arbitraje**

Los trabajos serán evaluados por el Consejo Asesor de la revista, conformado por personalidades reconocidas del ámbito académico de los estudios clásicos. Su aceptación surgirá del arbitraje favorable proveniente de dos evaluaciones (*sistema de doble ciego*), que en todos los casos serán confidenciales y anónimas. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales.

**Formato digital de trabajos**

Las colaboraciones se presentarán en formato digital con extensión .doc (Word 2003 o superior). Texto en Arial 11, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior. Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo GR Times New Roman o Gentium entre otras). La extensión máxima para los artículos

es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas. Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y *Glare*, P.G.W., *Oxford Latin Dictionnary*.

### **Idiomas aceptados**

**Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC:** español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

### **Formato del cuerpo del trabajo**

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

**1. Título del trabajo:** en español, en mayúsculas, centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, ésta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.

**2. Nombre del autor:** debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

## **LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4: ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA**

**Marcela Nasta**

Universidad Nacional de Buenos Aires

mnasta@uba.edu.ar

**3. Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract*** de hasta ciento cincuenta (150) palabras y

una lista de **palabras clave**, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

**4. Palabras aisladas en idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo** deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.

**5. Las citas en latín y en griego** deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.

**6. Las citas de autores clásicos** deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

**7. Las notas de ampliación de texto** se colocan a pie de página, con número arábigo, en cuerpo Arial 10.

**8. El número de nota** se consigna antes del signo de puntuación.

**9. Bibliografía:** al final del artículo deberá consignarse la bibliografía (**sólo aquella que se haya citado en el trabajo**), bajo el título **BIBLIOGRAFÍA** (mayúscula, negrita) de la siguiente forma:

a) Libros

Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.

Orbe, J. (Comp.). (1994). *Autobiografía*. Buenos Aires: Corregidor.

b) Capítulos de libros

Classen, C. J. (1989). Satire. The elusive genre. En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1989, pp. 555-560.

c) Artículos

Storni, A. (1975). Regreso en sueños. En Crogliano, M. E. (Comp.). *Antología de la poesía argentina* (pp. 78-80). Buenos Aires: Kapeluz.

d) Publicaciones periódicas

Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de vista, IV* (12). 34-40.

e) Textos y comentarios: se citan por editor o comentador.

Goold, G. P. (ed.). (1977). *Manilius Astronomica*. Cambridge: Loeb.

Mc Gushim, P. (ed.). (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

**10. Las citas bibliográficas**, tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas, sólo consignarán apellido del autor, año de edición y número de página. Ej.: (Eco, 1965: 30-32).

**11. Las citas textuales** se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se reproducen a un espacio, a dos espacios antes y después del cuerpo del trabajo. La omisión del texto de una cita se indicará dentro del texto de la cita entre corchetes mediante tres puntos. Ej. [...].

**12. El título de las reseñas** (a la izquierda, mayúsculas iniciales, altas y bajas) deberá incluir los siguientes datos:

Nombre y apellido (negrita) del autor/editor de la obra reseñada, título del libro (cursiva), lugar de edición, editorial, año y cantidad de páginas. Si fuera pertinente, se agregará el nombre de la colección y si tiene, ilustraciones. Ej.:

**Benjamín García-Hernández.** *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière.* Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.

**13. El nombre del autor de la reseña** deberá consignarse al final (negrita, a la derecha) seguido del nombre de la institución a la que pertenece.

**14. Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos** al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

*Consejo de Redacción REC  
febrero de 2015*



## Editorial

### Artículos

**Griselda Esther Alonso** - El tópico del justo medio en los *Epigramas* de Marco V. Marcial

**Gastón Javier Basile** - Argumentación, desplazamientos semánticos e imaginario cultural en Heródoto IX. 26-27

**Mariana Calderón de Puelles** - El *Poema Heroico* de Diego Abad como Retablo barroco

**José P. Maksimczuk** - Tebas y el escenario de *Menipo o Necromancia* de Luciano de Samósata

**Alberto Pardal Padín** - Métrica y orden de palabras en griego antiguo: la cuestión del segundo argumento

**Pier Angelo Perotti** - Il sacrificio di Ifigenia: osservazioni

**Jordi Redondo** - Variantes y estándar dialectal en el ática clásica II. La lengua de la comedia aristofánica, el ático antiguo y el ático nuevo

### Reseñas

**Luis Miguel Pino Campos y Germán Santana Henríquez (eds.)**. *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*. (Susana Aguirre de Zárate)

**M. Breijo, V. Díaz Pereyro, E. Diolaiti, V. Palacios, M. L. Pedace, M. Suárez y R. Vazquez (trads.)** *Publio Terencio Afro. Los hermanos*. (Silvina Berbel)

**José Lissandrello (comp.)** *Mitologizar el mito. Observaciones sobre mito y lógos en Platón en orden a la educación de la polis*. (Cristina Silventi)

**Alejandro Bekes**. *Breviario filológico. Términos usuales en Lingüística y Teoría Literaria*. (María Isabel E. Zubiría)

**Emilia Flores de Tejada (ed.)**. *La justicia, pasión y reflexión en la Grecia Antigua. Esquilo, Píndaro y Heródoto*. (Adriana Poquet)

**María Estela Guevara de Álvarez (ed.)**. *Antología gnómica de la literatura griega. Líricos arcaicos (poetas elegíacos y yambógrafos)*. (Cristina Salatino de Zubiría)

### Noticia

**XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos** (María Guadalupe Barandica)

### Colaboradores del presente volumen

### Normas para la presentación de trabajos