



REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 43

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

PUBLICACIÓN ANUAL
Mendoza, Argentina 2016
ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 43

PUBLICACIÓN ANUAL

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Directora

Prof. Esp. María Guadalupe Barandica

Secretaria

Prof. Esp. Susana Aguirre de Zárate

Mendoza, Argentina 2016
ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

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)

Jaime Siles Ruiz
(Univ. de Valencia)

Lía Galán
(UNLaPlata)

Dolores Granados de Arena
(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar
(Univ. de Salamanca)

Revista de Estudios Clásicos, 43, 2016

ISSN 0325-3465 / ISSN (en línea) 2469-0643

La Revista de Estudios Clásicos (REC) es una revista editada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, FFyL, UNCuyo, que publica trabajos y colaboraciones originales que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

Edición electrónica:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

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)
- DIALNET (Difusión de Alertas en la Red - Universidad de La Rioja, España)
- INTERCLASSICA (Universidad de Murcia, España)
- 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)
- CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- Biblioteca Digital / SID (UNCuyo)
- TOCS-IN (Tables of Contents of Journals of Interest to Classicists)
- DOAJ (Directory of Open Access Journals)

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, 2016.
n° 43: 21cm

Anual
ISSN 0325-3465
ISSN (online) 2469-0643

B. FFyL (UNCuyo)



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

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.
Mendoza 2016

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 43 - 2016

	pág.
Artículos	
Antonio Alvar Ezquerra - El mar en la <i>Eneida</i>	11
María Guadalupe Barandica - La mujer sin nombre: Acerca del acceso al poder en el <i>logos</i> de Candaules y Giges.....	45
María Delia Buisel - Horacio: Oda III, 7. Lírica amorosa e implicancias políticas	61
Paolo Fedeli - Dell'Arte di mangiar bene, secondo Orazio.....	79
Pilar Gómez - Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano.....	97
Álvaro Andrés Sáenz Alfonso - El uso de la esticomitía en Eurípides y Aristófanes. Análisis de la parodia de <i>Helena</i> en <i>Las Tesmoforias</i>	129
María Cristina Salatino - Pacifismo y elegía. La suave persuasión tibuliana en <i>El.</i> 1, 1 y 1,10.....	149
María de Fátima Silva - Historias de amor y adulterio las Fedras y las Estenebeas de Eurípides.....	175
Reina Marisol Troca Pereira - POLTERGEIST: Quem tem medo de φαντάσματα? (Phleg. Mir. 1-3 em consideração).....	211
Irina Vega - Una aproximación al <i>Thíasos</i> lésbico desde la lírica de Safo.....	233
Reseñas	
María Ines Crespo y Hernan Martignone (comps.) . "¿A quién, otra vez, he de persuadir?" <i>Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas</i> . (Pablo Federico Arias)	251

	pág.
Carlos García Gual. <i>Historia mínima de la mitología griega. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental.</i> (Susana Aguirre de Zárate).....	257
Michael von Albrecht. <i>Ovidio. Una introducción.</i> (María Elisa Sala).....	261
Valerio Massino Manfredi. <i>Odiseo. El retorno.</i> (Andrea Verónica Sbordelati).....	267
Cavallero, Pablo Adrián. <i>Leer a Homero. Ilíada, Odisea y la mitología griega.</i> (Adriana Claudia Poquet).....	273
Lía Galán y María Delia Buisel (eds). <i>La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios, revelaciones y presagios en la literatura romana.</i> (Griselda Esther Alonso).....	279
 Noticias	
Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”. (Pablo Federico Arias).....	285
II Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina “La cultura y sus retóricas”. III Coloquio Nacional de Retórica. III Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos (Griselda Esther Alonso).....	289
Colaboradores del presente volumen	291
Normas para la presentación de trabajos	295

ARTÍCULOS

EL MAR EN LA *ENEIDA*

Antonio Alvar Ezquerro

Universidad de Alcalá

alvarezquerro.antonio@gmail.com

Resumen

El mar desempeña en la Eneida una función narrativa muy importante, no solo en los primeros libros, los que tratan del periplo de los troyanos desde Ilion hasta las costas de Italia, sino también como elemento que subyace y proporciona metáforas y comparaciones de manera constante; también es sabido que Virgilio, para designar al mar y para referirse a todos los matices que pueden afectar a ese medio, utiliza un número sorprendente de sinónimos y cuasi sinónimos usados con suma precisión. A través del estudio detallado de esas funciones narratológicas y del léxico y la fraseología empleados, es posible penetrar de manera más profunda en el arte creativo del poeta latino para desvelar cómo contribuye él a crear una lengua poética en latín al más alto nivel, al tiempo que muestra a cualquier otro creador seguros senderos para lograr lo mismo en su lengua respectiva.

Palabras clave: Virgilio - Eneida - mar - estructuras narrativas - metáforas - léxico.

Abstract

In *Aeneid*, the sea plays a very important narrative function, not only in the first books, about the Trojans' journey from Ilion to the Italian shores, but also as an underlying element of the poem that constantly provides with metaphors and similes. It's also well known that Virgil uses with utmost accuracy a surprisingly high number of synonyms and near-synonyms to

refer to the sea and all its possible nuances. It is through a detailed study of these narratological functions and of the vocabulary and phraseology employed that it is possible to penetrate more deeply the poet's creative art, and thus to reveal his contribution to a high level poetic language in latin. At the same time, any other creator is shown sure paths to achieve the same in its own language.

Keywords: Virgil - *Aeneid* - sea - narrative structures - metaphor - vocabulary.

0. Cualquier lector de la Eneida sabe bien que en ella el mar desempeña una función narrativa muy importante, al menos en los primeros libros, los que tratan del periplo de los troyanos desde Ilion hasta las costas de Italia; y cualquier estudiante de latín que se haya enfrentado al texto de Virgilio sabe también que, para designar al mar y para referirse a todos los matices que pueden afectar a ese medio, el poeta de Mantua utiliza un número sorprendente de sinónimos y cuasi sinónimos –usados con suma precisión¹–, que llegan a desesperar al aprendiz de traductor. Todo ello es verdad pero también lo es que, a través del estudio detallado de esas funciones narratológicas y del léxico y la fraseología empleados, es posible penetrar de manera más profunda en el arte creativo del poeta latino para desvelar cómo contribuye él a crear una lengua poética en latín al más alto nivel, al tiempo que muestra a cualquier otro creador

¹ Hasta el punto de que hay quienes creen que debió de contar con expertos marinos que le asesorasen, tal vez incluso el mismísimo Agripa (cf. *Aen.* VIII 682); cf. M. B. Peaks (1922: 201-209); V. Manfredi (1982: 3-18). La obra clásica sobre el asunto es, sin duda, la de E. de Saint-Denis (1935); también puede consultarse con provecho E. García Rodríguez (1994: 99-106).

seguros senderos para lograr lo mismo en su lengua respectiva.

1. El mar es, en efecto, el escenario en el que se desarrolla la acción de buena parte de los primeros libros de la *Eneida*². De hecho, superado el preámbulo de todo el poema épico en el libro I, la acción se inicia con la tempestad que la diosa Juno desata para impedir que Eneas y los suyos alcancen las costas de Italia desde su escala siciliana (50-156). Con justas razones, la potente descripción de esa tempestad ha sido estudiada en numerosas ocasiones y ha sido comparada con la descripción de otras tempestades literarias, de las que es modelo obligado³. Y no sería osado decir que la tempestad virgiliana alcanza un vigor tal que el mar ya no parece tan solo el escenario de la acción sino más bien el protagonista de la misma, hasta tal punto cobra vida y actúa sobre los mortales que han de padecerla. El resultado es que la flota dardania, tras grave quebranto y la pérdida de alguna de sus naves, llega dividida en dos grupos a las costas de África, justo en la posición geográfica contraria a la prevista antes de iniciar la navegación desde Sicilia (157- 222).

El relato de la caída de Troya en el libro II no parece el lugar más propicio para la intervención del mar como escenario y, sin embargo, buena parte de la acción descrita se desarrolla en las playas de Troya (12-231) y del mar llegan las dos desgracias que destruirán la ciudad, primero las sierpes que devoran a Laocoonte y a sus hijos (199-231), luego los aqueos con sus naves (250-257).

El libro III es, de nuevo, un libro en el que el mar es el escenario constante de la narración, pues en él, como es bien sabido,

² Cf. ahora F. A. Sullivan (1962: 302-309).

³ Cf. por ejemplo, M. Rodríguez-Pantoja Márquez (1985: 207-246); V. Cristóbal (1988: 125-148); A. Alvar Nuño (2011: 21-41); también A. J. Gossage (1963: 131-136).

se describe la larga navegación que los enéadas debieron afrontar desde su salida de Troya hasta la llegada, naufragos y abatidos, a Cartago donde el héroe cuenta a la reina Dido y a requerimiento de ella precisamente esas peripecias. La descripción conlleva referencias a un número significativo de enclaves del Mediterráneo, pues desde la partida en la Tróade se harán escalas en la cercana costa de Tracia (1-18), en la isla de Delos (69-120), en las Cícladas (121-127), en Creta (128-208), en las Estrófadas (209-269), en varias islas del Adriático y en Accio (270-288), en el Epiro, donde Héleno profetiza los caminos que han de seguir y las peripecias que han de sufrir (289-505) y, tras recorrer las costas del sur de Italia (506-553), en diversos lugares de Sicilia, en el último de los cuales, en Drépano, muere Anquises (554-718). En esta ocasión, el mar se limita a la condición de marco narrativo y su protagonismo se debe tan solo al hecho de la larga duración del viaje.

En el libro IV el mar es solo el destino inmediato de los enéadas que se apresuran a escapar de Cartago (287-295, 393-431, 553-588), cumpliendo mandatos divinos –resumidos en la tajante orden de Júpiter (v. 237: *Nauiget!*) que ha de transmitir Mercurio a Eneas– bajo la desesperada mirada de Dido, pero debe notarse también el magnífico vuelo de Mercurio sobre el mar en su descenso desde el Olimpo a Cartago (238-258).

En el libro V se narran el regreso a las costas de Sicilia –forzado por una nueva tormenta de menor entidad, sin embargo, que la narrada en el libro I (1-34) – y, sobre todo, los famosos juegos fúnebres en honor de Anquises, al cumplirse un año de su muerte en ese mismo lugar. En el contexto de esos juegos fúnebres, la primera de cuyas pruebas es una regata (151-243), el mar cobra nueva importancia como escenario obligado de la acción deportiva. El libro concluye con el incendio de parte de las naves por las matronas troyanas, fatigadas por tanto tiempo

de navegación y huida y deseosas ya de afincarse en algún lugar, con la fundación de la ciudad de Egesta donde quedan parte de los expedicionarios (604- 761) y con la partida de los restantes camino del destino final, las costas de Italia (762-834). Por fin, en este segundo intento por alcanzar el Lacio, los troyanos sufren la pérdida del piloto Palinuro, abatido por un golpe de mar en la tranquilidad de la noche (835-871).

Una vez alcanzadas las costas de Italia en el libro VI se diría que el mar pierde su importancia como escenario narrativo pero lo cierto es que no es exactamente así. Virgilio recurre a diversas estrategias que impiden olvidar la condición “marina” de la *Eneida*. La llegada a Cumas (1-8) y la visita a la sibila se aúnan con el episodio de la muerte de Miseno, sorprendido por las olas mientras tocaba la trompa en una roca (156-182), o con la narración ya en las bocas de los Infiernos, de Palinuro de su propio final tras caer al agua (337-383). Del mismo modo, la descripción de la travesía de la laguna Estigia en la barca de Caronte (384-416) se hace mediante el mismo léxico utilizado en anteriores travesías marinas. De modo que casi la mitad de este libro también está dominado por escenas relacionadas con el mar, la navegación y sus peligros.

Siguiendo las indicaciones dadas por Anquises, Eneas, al salir de los Infiernos, continúa en el libro VII su periplo, costeano Italia hasta llegar a la desembocadura del Tíber (1-36). Ahora sí, llegados al destino fijado por los hados, se diría que el mar ha de desaparecer de la narración, pero aún Juno divisa desde el promontorio del Paquino en Sicilia la escuadra troyana a punto de llegar a su destino y decide hacer un nuevo esfuerzo por impedirlo en tierra, si antes no ha podido lograrlo en el mar (286-322). Así, hasta bien entrado este libro no se urden los preparativos de las guerras en suelo itálico cuyo desarrollo será el motivo del resto del poema.

Con todo, a poco de iniciarse el libro VIII, Eneas es movido por un nuevo sueño (26-65) y navega otra vez, ahora el río Tíber, en busca de Palanteo, el reino de Evandro (66-101). La escasa acción de este libro se desarrolla, pues, tierra adentro pero, con todo, Virgilio dedica no menos de cuarenta versos a la descripción de una batalla naval, ¡la batalla de Accio!, grabada en el escudo que la diosa Venus regala a su hijo (671-713). Y mientras Eneas busca alianzas junto a Evandro, Turno ataca, ya en el libro IX, las posiciones troyanas situadas en la playa, de modo semejante a como se ubicaban los aqueos cuando sitiaban la ciudad de Troya (25-76). Y para salvar la escuadra se precisa la ayuda divina de Cibeles, pues de su monte Ida se talaron los árboles con que se fabricaron las naves, de modo que se transforman milagrosamente en ninfas que escapan raudas al mar y se libran del fuego destructor (77-122). Y, de nuevo, en el libro X se recupera durante una buena porción del mismo el escenario marino de la acción, mientras se describe el regreso de Eneas al campamento troyano (118-307), en cuyo transcurso se encuentra con sus viejas naves convertidas en raudas ninfas marinas (215-259) o en la escena en que Juno se ve obligada a retirar a su protegido Turno de la lucha para evitarle una muerte segura a manos de Eneas; la indeseada huida del rútilo se logra mediante una onírica estratagema que lo lleva, persiguiendo al vano fantasma del héroe troyano, a un navío y de ahí a altamar, para concluir su fuga en la ciudad rútila de Dauno, su padre (606-688).

Y, ahora sí, concluyen las escenas marinas de la Eneida, pues los dos últimos libros de desarrollan íntegramente en tierra firme.

2. A tenor de lo expuesto, se puede concluir que Virgilio se sirve de dos recursos para hacer presente el mar a lo largo

de casi todo su relato: en primer lugar, se sirve del mar para construir con él grandes escenas a las que sirve de escenario, si bien en alguna ocasión el mar cobra un protagonismo propio de los seres animados. Tales escenas pueden ser, por ejemplo, la descripción de una tormenta (1. I), el relato de una singladura (1. III), la evocación de la agitada violencia marina en el estrecho de Sicilia (1. III), la retransmisión de una competición naval (1. V), la visión panorámica de la inmensa llanura del mar desde las alturas divinas (1. VII), la anticipación narrativa de una gran batalla en el mar a partir de su representación profética en el escudo del héroe (1. VIII) o el relato de la escapada misteriosa de Turno del campo de batalla mientras persigue un fantasma de Eneas (1. X). Otras veces, las escenas discurren en los espacios que median entre el mar y la tierra, es decir, en las playas, como cuando los troyanos visitan los reales aqueos recién abandonados, descubren el enigmático caballo, celebran sacrificios y asisten al terrible final de Laocoonte y sus hijos (1. II), o como cuando las troyanas, cansadas de navegar, incendian la flota (1. V), o como cuando muere Miseno arrebatado por una ola (1. VI), o como cuando las naves varadas se transforman por obra de Cibeles en ninfas para escapar del fuego rútilo huyendo al mar (1. IX). Podríamos recordar más episodios.

Pero también el mar forma parte del tejido microscópico del poema, pues hay referencias constantes a él y a su contexto, que sirven de soporte fugaz a recuerdos o evocaciones y a promesas, profecías y anticipaciones narrativas. Los ejemplos de estos procedimientos actualizadores del mar serían interminables.

3. Porsitodoellonobastara, Virgilio recurre a otro procedimiento poético para actualizar la presencia inagotable del mar en su poema: la comparación. A este respecto, conviene reparar en el sorprendente hecho de que apenas hay comparaciones de

tema marino en los seis primeros libros⁴, aquellos que por la naturaleza de su argumento están más ambientados en escenarios marinos, y sin embargo las comparaciones de tema náutico son recurrentes en la segunda mitad del poema. No parece casual esa distribución; se diría que el poeta no desea sustraer al lector de la presencia del mar, ni aunque las acciones transcurran en tierra firme. Esas comparaciones se emplean en dos ocasiones en el 1. VII (528-529⁵; 586-590⁶), una en el 1. VIII (588-590⁷), otra en el 1. IX (710-715⁸), tres en el 1. X (357-359⁹; 693-696¹⁰; 763-765¹¹), una más en el 1. XI (624-628¹²) y, por fin,

⁴ Valga como excepción V 594-595: *delphinum similes qui per maria umida nando / Carpathium Libycumque secant.*

⁵ *fluctus uti primo coepit cum albescere uento, / paulatim sese tollit mare et altius undas / erigit.*

⁶ *ille uelut pelago rupes immota resistit, / ut pelagi rupes magno ueniente fragore / quae sese multis circum latrantibus undis / mole tenet; scopuli nequiquam et spumea circum / saxa fremunt laterique inlisa refunditur alga.*

⁷ *qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, / quem Venus ante alios astrorum diligit ignis...*

⁸ *talis in Euboico Baiarum litore quondam / saxea pila cadit, magnis quam molibus ante / constructam ponto iaciunt, sic illa ruinam / prona trahit penitusque uadis inlisa recumbit; / miscent se maria et nigrae attolluntur harenae...*

⁹ *magno discordes aethere uenti / proelia ceu tollunt animis et uiribus aequis; / non ipsi inter se, non nubila, non mare cedit; / anceps pugna diu, stant obnixa omnia contra...*

¹⁰ *ille (uelut rupes uastum quae prodit in aequor, / obuia uentorum funis expositaque ponto, / uim cunctam atque minas perfert caelique marisque / ipsa immota manens)...*

¹¹ *quam magnus Orion, / cum pedes incedit medii per maxima Nerei / stagna uiam scindens, uero supereminet undas...*

¹² *qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus / nunc ruit ad terram scopulosque superiacit unda / spumeus extremamque sinu perfundit harenam, / nunc rapidus retro atque sestu reuoluta resorbens / saxa fugit litusque uado labente relinquit.*

dos más en el 1. XII (365-366¹³; 451-455¹⁴).

4. Mas, sin duda, lo que más ha llamado la atención de cuantos se han acercado al poema de Virgilio ha sido la variedad léxica con que el poeta designa al mar y la adjetivación que acompaña a esa variedad léxica¹⁵.

4.1. Mare¹⁶: Naturalmente, el sustantivo común es el neutro mare, -is, que aparece en 59 ocasiones a lo largo del todo el poema, pero preferentemente en los libros de ambiente marineró: así, en el libro I se usa en 10 ocasiones, ninguna en el II, 8 en el III, ninguna en el IV, 14 en el V, 4 en el VI, 7 en el VII, 2 en el VIII, 4 en el IX, 8 el X, ninguna en el XI y 2 en el XII. De esas ocurrencias, son 44 en singular y 15 en plural; en 13 ocasiones se enfrenta a otros sustantivos como caelum y/o terra (cf., v. gr., I 58: *ni faciat, maria ac terras caelumque profundum / quippe ferant rapidi secum uerrantque per auras; también I 280, 598, III 528, V 9, 790, 802, VII 301, IX 492, X 57, 162, 695, XII 197*)¹⁷; con frecuencia, como cabe esperar, va acompañado de algún adjetivo (omne, summum, ueliuolum, proruptum, placatum, medium, remensum, pronum, umidum, magnum, asperum, altum y altius, tumidum, inuium, inoffensum y en

¹³ *ac uelut Edoni Boreae cum spiritus alto / insonat / Aegaeo sequiturque ad litora fluctus...*

¹⁴ *qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus / it mare per medium (miseris, heu, praescia longe / horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas / arboribus stragemque satis, ruet omnia late), / ante uolant sonitumque ferunt ad litora uenti.*

¹⁵ Contamos con una reciente y completísima visión de conjunto sobre esta cuestión: J. LuqueMoreno (2011). Cf. también C. de Meo (1986²: 248-271).

¹⁶ Cf. Luque (2011: 29-79).

¹⁷ Cf. R. Castresana (1982: 245-258).

algunas ocasiones él es complemento de otro sustantivo, de un adjetivo sustantivado o de un adverbio (*aequor, tantum, facies, domitor, numen, obice*); por fin, en otras más está construido con el nombre propio de algún mar en concreto (v. gr. V 52: *Argolico mari*). Además, es de notar que, cuando *mare* cumple función de sujeto o de objeto directo lo hace con verbos como *ire, rubescere, tollere (sese), miscere (se), adlabere, cedere*, en el primero de los casos, y como *uerrere, desplicere, tenere, fatigare, ueheri* -I 524: *uecti omnia maria*, en un uso a la griega-, *dare, uoluerere, ferire, petere, miscere, intrare, ferre, iurare* -de nuevo en un uso a la griega-, *mittere, exurere, sulcare*, en el segundo. Por fin, en otras ocasiones el sustantivo reviste la forma de un dativo condicionado por el preverbo verbal, tal como ocurre en I 84 (*incubuere mari*), o se construye con diversas preposiciones de acusativo como en V 175, 808, VII 802 (*in mare*), en III 695 (*subter mare*) o en V 594, 628 (*per mare*).

Muchos de esos sustantivos, adjetivos o verbos resultan esperables (*omne, summum, medium, magnum, tantum, altum, placatum, asperum, tumidum, inuium, domitor* o *numen* -aplicado a Neptuno-, *aequor*, incluso *facies, y*, entre los verbos, *despicere, intrare, sulcare...*), otros parecen tautológicos (*umidum*), pero otros son, digámoslo así, pintorescos o sencillamente inesperados, por lo que están fuertemente cargados de fuerza connotativa, como ocurre con *ueliuolum* o como ocurre cuando *mare* aparece en función de sujeto o de objeto directo con los verbos *rubescere, miscere, fatigare, iurare, exurere*, etc.

Virgilio, a partir de usos -digámoslo así- normales, como *altum mare* (vid., v. gr., VII 200: *qualia multa mari nautae patiuntur in alto*; X 197: *ille / instat aquae saxumque undis immane minatur / arduus, et longa sulcat maria alta carina*) o como *aequor maris* (III 495: *nullum maris aequor arandum, donde el efecto expresivo*

se produce con la insólita juntura de *arare con aequor maris*, no del sustantivo *aequor con maris*), despliega otros mecanismos de designación extraordinariamente productivos y sobre los que, a su vez, desarrollará otros, explorando de ese modo las infinitas posibilidades del lenguaje y llevando la expresión poética a límites absolutamente insospechados. Así, en VII 528-530 (*fluctus uti primo coepit cum albescere uento, / paulatim sese tollit mare et altius undas erigit, / inde imo consurgit ad aethera fundo*), el adjetivo *altum* aparece en grado comparativo y ya no con el significado de “profundo”, como suele ocurrir, sino de “alto”, pues se refiere a la condición del mar encrespado por la tempestad.

4.2. *Altum / profundum*¹⁸: Tras el sustantivo *mare* y a partir de usos como los acabados de mostrar, Virgilio designa al mar tan solo con un adjetivo sustantivado, preferentemente *altum*, pero también en una ocasión *profundum* (XII 263-264: *petet tille fugam penitusque profundo / uela dabit*). *Altum* aparece sustantivado en veinte ocasiones, quince de ellas en singular y cinco en plural, haciendo la salvedad de que, en XII 365-366, en el sintagma *alto Aegaeo* es difícil definir cuál de las dos palabras es el sustantivo y cuál el adjetivo. Así, resulta llamativo, por lo demás, el hecho de que ese adjetivo sustantivado puede complementarse, en ocasiones, o bien con otros adjetivos (además del ejemplo posible recién recordado, vid. II 203: *ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / (horresco referens) immensis orbibus angues / incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt*), o bien con complementos nominales (como es el caso de *alta pelagi* en IX 81: *tempore quo primum Phrygia formabat in Ida / Aeneas classem et pelagi petere alta parabat, / ipsa deum fertur genetrix Berecynthia*

¹⁸ Cf. Luque (2011: 280-292 y 300-312).

magnum / uocibus his adfata Iouem).

En estos casos, los verbos utilizados son esperables (*iactare, uela dare, prospicere, ferre, ire, tenere, uocare, petere*, etc.), como si se quisiera evitar al lector una doble pirueta estilística. Por fin, resulta significativo que la posición métrica preferida para *altum* (*alto, alta*) sea el pie final del hexámetro, pues ahí aparece nada menos que en dieciséis de las veinte ocurrencias.

Conviene advertir que Virgilio no siempre recurre al procedimiento de sustantivar un adjetivo con el fin de dar toda la variedad posible a su expresión; así, por ejemplo, otro adjetivo del mismo campo semántico que *altum* y *profundum*, como es el caso de *imum*, es utilizado en las tres ocasiones en que aparece en contextos referidos al mar, en su condición adjetiva; así, en III 421 con *gurgite* (*atque imo barathri ter gurgite uastos / sorbet in abruptum fluctu*), en VII 530 con *fundo* (*inde imo consurgit ad aethera fundo*) y en IX 119-120 con *aequora* (*delphinumque modo demersis aequora rostris / ima petunt*).

4.3. *Aequor / aequum*¹⁹: En llamativo contraste con la designación del mar apelando a su profundidad, Virgilio se refiere a él en nada menos que setenta y cuatro ocasiones con la palabra *aequor* (“la llanura”), subrayando su condición plana cuando se encuentra en calma, sin que el uso singular/plural se decante de manera clara por una u otra posibilidad pues se contabilizan treinta y cuatro ocurrencias en singular frente a cuarenta en plural.

En cuanto a usos sintagmáticos llamativos de este sustantivo, merece la pena notar su construcción como regente del sustantivo *mare*, según se lee en II 780 (*longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum*) y en III 495 (*nullum maris aequor arandum*), sintagma

¹⁹ Cf Luque (2011: 109-118).

a partir del que fácilmente se desarrolla el empleo de *aequor* simplemente como sinónimo de *mare*. También, su aparición en próxima compañía de los sustantivos *mare*, *fluctus*, *gurgēs*²⁰ u otros del mismo campo semántico para evitar la confusión que le podría producir al lector la metafórica polisemia de esta voz; ejemplos como III 196-197 (*continuo uenti uoluunt mare magnaue surgunt / aequora, dispersi iactamur gurgite uasto*), III 289-290 (*linquere tum portus iubeo et considerare transtris; / certatim socii feriunt mare et aequora uerrunt*), III 662-665 (*postquam altos tetigit fluctus et ad aequora uenit, / luminis effossi fluidum lauit inde cruorem / dentibus infrendens gemitu, graditurque per aequor / iam medium, necdum fluctus latera ardua tinxit*) bastan y sobran, aunque podrían aducirse otros más (como IV 581-583, V 140-143, V 819-821 o VIII 671-677).

Al igual que ocurre con el sustantivo *mare*, también *aequor* puede aparecer (si bien, esto solo ocurre en una ocasión) acompañando a un adjetivo procedente de un nombre propio (vid. I 67: *Tyrrhenum nauigat aequor*).

Llama la atención el elevado número de verbos, de muy diferentes campos semánticos, a los que *aequor* sirve como sujeto o como objeto directo. Para la primera de las circunstancias, merece la pena señalarse el uso de *aequor* como sujeto de un verbo de acción como es *ferre* (V 843: *ferunt ipsa aequora classem*); otros se indican más abajo. Para la segunda, cabe decir que algunos de los verbos resultan esperables, como es el caso de *petere* o *prospicere*; sin embargo, poseen gran carga estilística otros con los que la llanura del mar se trata como si fuera la de la tierra, como sucede con *arare* (II 780, III 495), *dehiscere* (V 143), *euertere* (I 43), *permetiri* (III 157). Aún más pregnantes resultan las construcciones con *placare* (I 142), *silere* (I 164) y *temperare* (I 146)

²⁰ Para su uso como determinante de *sal*, cf. infra 4.13.

-que parecen tener sintagmas contrapuestos en los que *aequor* es sujeto del verbo *quiescere* (IV 524, VII 7)-, con *lustrare* (III 378, 385) y *uerrere* (III 290, V 778, VIII 674), con *sternere* (V 763; pues en VIII 89 no se refiere a la llanura del mar) –cuyo opuesto sería la construcción *aequora surgunt* (III 197), con *ciere* (II 419), *latere* (IV 582), *premere* (X 103), *ruere* (VIII 690), *secare* (V 219, X 166), *spumare* (VIII 690) o *temptare* (II 176). Particularmente osadas parecen ya otras construcciones como las que se formulan con *adlabi* (X 269: *donec uersas ad litora puppis / respiciunt totumque adlabi classibus aequor*), o con *misceri* (IV 411: *totumque uideres / misceri ante oculos tantis clamoribus aequor*), o con *conscendere* (I 381: *bis denis Phrygium conscendi nauibus aequor*), construcción muy llamativa en este caso, tratándose de una llanura, y de la que se diría que juega con la semántica de *altum*.

No faltan tampoco construcciones en las que *aequor* es objeto directo de verbos generalmente usados como intransitivos, tal como ocurre con *certare* (III 668: *uertimus et proni certantibus aequora remis*), o en las que se utiliza ‘a la griega’ como acusativo interno de verbos como *nauigare* –de la que parece una variante la construcción con *currere* (III 191: *uela damus uastumque caua trabe currimus aequor*; V 235: *di, quibus imperium est pelagi, quorum aequora curro*)-, según ocurre precisamente en un pasaje (I 67) evocado poco más arriba. Ya Servio (I 67, 25) anota: *NAVIGAT AEQVOR figura Graeca est; nos enim dicimus per aequor navigat. similiter etiam alio loco “terram, mare, sidera iuro”, cum latinitas exigat, ut addatur praepositio per*.

Nota aparte merece la variopinta adjetivación virgiliana a este sustantivo; algunos adjetivos son bien esperables como ocurre con *inmensum*, *magnum*, *placidum*, *undosum* o *uastum*; otros, como *diuersum*, *hospitum*, *laeuum*, *saeuum* o *tutum*, quizás no lo sean tanto; otros, tales como *uentosum*, *conuulsum*, *reuolutum*, *summum* (que parece contraponerse a *altum* o *imum*, de los que

se dice luego), difícilmente podrían aplicarse a la llanura de tierra firme, y, aún menos, *tumidum*, cuyo uso en I 142 (*sic ait et, dicto citius, tumida aequora placat*) o en V 819-821 (*caeruleo per summa leuis uolat aequora curru; / subsidunt undae tumidumque sub axe tonanti / sternitur aequor aquis, fugiunt uasto aethere nimbi*) parece preparar al lector para denominaciones como *aestus* (vid. III 396-398: *has autem terras Italique hanc litoris oram, / proxima quae nostri perfunditur aequoris aestu, / effuge*; o bien, VIII 674: *aequora uerrebant caudis aestumque secabant*); algunos más, de ninguna manera se podrían aplicar a las llanuras de tierra firme, como *altum* (VI 5-7: *At pius exsequiis Aeneas rite solutis, / aggere composito tumuli, postquam alta quierunt / aequora, tendit iter uelis portumque relinquit*) o *imum* (IX 119-120: *delphinumque modo demersis aequora rostris / ima petunt*). Pero quizás el adjetivo más llamativo de los que se aplican a *aequor* sea *marmoreum*, si bien es justo señalar que otros poetas antes de Virgilio ya lo utilizaron con ese mismo valor. Así, en VI 728-729 se lee *Inde hominum pecudumque genus uitaeque uolantum / et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus*, con que se anticipa el muy osado *lentus marmor*, que se leerá poco después, en VII 28 (vid. infra 4.15).

La ambigüedad calculada del poeta, por fin, llega a tal punto que en alguna ocasión es imposible decidir si *aequor* se refiere a una llanura terrestre o a la llanura de las aguas en calma; esa formidable ilusión semántica se logra en VIII 94-96, donde Eneas remonta el curso de un Tíber desbordado sobre la llanura del Lacio:

*olli remigio noctemque diemque fatigant
et longos superant flexus, uariisque teguntur
arboribus, uiridisque secant placido aequore siluas.*

En cuanto a las colocaciones métricas preferidas por Virgilio para las distintas formas de esta palabra, es preciso indicar que *aequoris*, *aequore* y *aequora* ocupan el quinto pie del hexámetro nada menos que en cuarenta y tres ocasiones, mientras que suministran tan solo en nueve el primer pie; notable resulta también que el nominativo/acusativo *aequor* se coloca en dieciséis ocasiones en el sexto pie.

Finalmente, conviene subrayar que también de *aequor*, y más concretamente del adjetivo *aequus*, -a, -um, ha extraído Virgilio un nuevo sustantivo, sinónimo de *mare*, insólito pero esperable de su fecundísimo arte creativo, a saber, *aequum*. Así en IX 67-68 se lee:

*qua temptet ratione aditus, et quae uia clausos
excutiat Teucros uallo atque effundat in aequum?*

4.4. *Pontus*²¹: Otro sinónimo de *mare*, frecuentemente usado por Virgilio (concretamente, en veinticinco ocasiones) es el helenismo *pontus*, -i, cuya semántica incide en la condición del mar no como espacio de separación entre diversas tierras, sino precisamente como vía de unión entre ellas (gr. πόντος ‘el puente’). En este caso, se utiliza tan solo en singular y proporciona en dieciocho ocasiones el sexto pie del hexámetro.

También *pontus* se construye con nombres de lugar, pero frente a *mare* y *aequor* que rigen a sendos adjetivos, en este caso la construcción se formula rigiendo a un nombre propio en genitivo (vid. I 556: *pontus Lybiae*).

En cuanto a sus usos sintagmáticos, cabe decir que *pontus* se vincula a verbos similares a los ya vistos para *aequor*, creando por lo general juntas poco llamativas semánticamente (*ponto*,

²¹ Cf. Luque (2011: 235-241).

como dativo preverbal: *dissicere, immergere, incubare, opponere, submergere*; o en construcción de ablativo absoluto: *pererrare*), que no siempre se corresponden con otras ya vistas en casos anteriores (*pontus*, como sujeto: *apparere, claudere, ferire, ferre, habere, intremuere, misceri, premere, splendere, uenire*; *pontum*, como objeto directo: *legere, secare*). Además, *pontus*, a diferencia de otros sinónimos, aparece escasamente adjetivado y, cuando lo está, los adjetivos que le acompañan no son tampoco demasiado significativos semánticamente (*ingens, totus, uastus*), salvo en algún caso como en IX 103, donde se construye con el adjetivo *spumantem* (*mortalem eripiam formam magnique iubebo / aequoris esse deas, qualis Nereia Doto / et Galatea secant spumantem pectore pontum*).

4.5. *Pelagus*²²: Un nuevo sinónimo de *mare* es *pelagus* (neutro del gr. πέλαγος), donde a la semántica no matizada del sustantivo común se añade el sema de ‘mar abierto’, que se subraya en V 212 con el adjetivo *apertus* (pelago *decurrit aperto*). Virgilio se sirve de este sustantivo nada menos que en cuarenta y tres ocasiones, casi siempre en los casos oblicuos del singular (*pelagi/ pelago*; tan solo una vez en acusativo, vid. V 8-11: *Vt pelagus tenuere rates nec iam amplius ulla / occurrit tellus -maria undique et undique caelum-, olli caeruleus supra caput astitit imber / noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris*) y, dada la estructura prosódica de la palabra (*pēlāgus*), en interior de verso. A diferencia de otros sinónimos, nunca aparece acompañado de nombre propio (o adjetivo derivado) de lugar.

Pelagus complementa verbos de semántica esperable (*adire, incumbere, uolare, errare, praeterlabare, prouehere, agere, tenuere, etc.*) y suele aparecer escasamente adjetivado (*remensum,*

²² Cf. Luque (2011: 219-234).

apertum, serenum, languente); sin embargo, es frecuente su uso como complemento de sustantivos o adjetivos sustantivados (*imperium, fragor, uolucris, gemitum, tempestatibus, undas, laborem, periclis, minas, erroribus, rupes, extrema, alta, deae, nymphae, recursus*).

4.6. *Gurges*²³: Un nuevo sinónimo de gran carga semántica es *gurges* ('la garganta'), con que se subraya el carácter letífero del mar y sus remolinos. Virgilio se sirve de este sustantivo de manera no ocasional pues se registran en el poema hasta doce ocurrencias referidas al mar y otras referidas a las corrientes de diversos ríos (vid. VI 296-298: *Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas. / turbidus hic caeno uastaque uoragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam*; IX 816-818: *ille suo cum gurgite flauo / accepit uenientem ac mollibus extulit undis / et laetum sociis abluta caede remisit*), además de otras no referidas a corrientes de agua (vid., v. gr., VII 703-705: *nec quisquam aeratas acies examine tanto / misceri putet, aeriam sed gurgite ab alto / urgeri uolucrum raucarum ad litora nubem*), siempre en singular, nunca acompañado de nombre propio de lugar ni de adjetivo derivado y normalmente proporcionando el quinto pie del hexámetro (once ocasiones). Los escasos adjetivos que acompañan a este nombre son estilísticamente poco relevantes (*uastus, curuatus*). Véanse, a modo de ejemplo, dos pasajes, I 118-119:

*Apparent rari nantes in gurgite uasto,
arma uirum tabulaeque, et Troia gaza per undas.*

Y III 420-425, donde el sustantivo *gurges* es, además, complementado por el adjetivo *imo* y por el complemento del nombre *barathri*, insistiendo con fuerza en el terrible aspecto de

²³ Cf Luque (2011: 461-464).

Caribdis:

*Dextrum Scylla latus, laeuum implacata Charybdis
obsidet atque imo barathri ter gurgite uastos
sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras
erigit alternos, et sidera uerberat unda.
At Scyllam caecis cohibet spelunca latebris
ora exsertantem et nauis in saxa trahentem.*

4.7. *Unda*²⁴ / *fluctus*²⁵: Dos sustantivos utilizados para designar comúnmente los efectos en la superficie de las aguas en movimiento (respectivamente “la ola” y “el oleaje”), son también utilizados por metonimia o sinécdoque con mucha frecuencia – mas no siempre- por Virgilio para referirse al mar. En efecto, en ocasiones *unda* y *fluctus* se refieren simplemente a olas y oleaje de ríos (por ejemplo, I 100-101: *ubi tot Simois correpta sub undis / scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!*; también I 618; III 302, 389; IX 817, etc.), lagos, estanques o fuentes (por ejemplo, III 214-215: *nec saeuior ulla pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis*; 694-696: *Alpheum fama est huc Elidis amnem / occultas egisse uias subter mare, qui nunc / ore, Arethusa, tuo Siculis confunditur undis*; también VI 229, 295, IX 604, etc.), o incluso del mar, pero no necesariamente al mar en su conjunto. Sin embargo, hay casos en que cabría interpretar esos sustantivos como sinónimos de mar (I 65-66: *namque tibi diuum pater atque hominum rex / et mulcere dedit fluctus et tollere uento*; 103: *fluctusque ad sidera tollit*; 118-119: *apparent rari nantes in gurgite uasto, / arma uirum tabulaeque et Troia gaza per undas*; también I 109, 127, 129, 147, etc.) y otros

²⁴ Cf. Luque (2011: 89-105).

²⁵ Cf J. T. Dyson (1997: 449-457). donde se establecen paralelos expresivos con Lucrecio. Cf. también Luque (2011: 139-161).

-generalmente en singular- en que, sin duda, se refieren de manera clara al mar (III 194-195: *tum mihi caeruleus supra caput astitit imber / noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris*; 270: *iam medio apparet fluctu nemorosa Zacynthos*; 533: *portus ab euroo fluctu curuatus in arcum*; 554: *tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna*; también III 605, 662, etc.). La sinécdoque resulta particularmente intensa y atrevida en VII 228-230:

*diluuiio ex illo tot uasta per aequora uecti
dis sedem exiguam patriis litusque rogamus
innocuum et cunctis undamque auramque patentem.*

Vnda (no así *fluctus*) puede aparecer, como otros sinónimos de *mare*, también en asociación con adjetivos derivados de topónimos, como ocurre, por ejemplo, en I 596 (*Libycis ereptus ab undis*), III 384 (*ante et Trinacria lentandus remus in unda*), V 789 (de nuevo *Libycis undis*) o bien XI 405 (*amnis et Hadriacas retro fugit Aufidus undas*).

Además, es pertinente subrayar la adjetivación, sin duda sorprendente, de *unda* con *spumosa* y con *spumea*, tal como se lee respectivamente en VI 174 (*inter saxa uirum spumosa immerserat unda*) y en X 212 (*spumea semifero sub pectore murmurat unda*). Nada extraño, pues, que en otros lugares se emplee el sustantivo *spuma* como sinónimo de *mare* (vid. infra 4.12).

Por fin, merece la pena notar que, frente a la muy variable disposición de *fluctus* y sus respectivas formas casuales en el hexámetro, *unda* y sus variantes casuales suele aparecer conformando el sexto pie, pues de las setenta y nueve ocasiones en que se lee, se coloca en ese lugar nada menos que en sesenta.

4.8. *Vadum*²⁶ / *fretum*²⁷: Del mismo modo, Virgilio utiliza otros sustantivos para designar al mar, más allá de sus sentidos originales con que son utilizados en otras ocasiones. Así ocurre con *uadum* (“el paso”, “el mar poco profundo”, “los bajíos”), que en V 158 (*et longa sulcant uada salsa carina*) o en VII 197-198 (*quae causa rates aut cuius egentis / litus ad Ausonium tot per uada caerulea uexit?*), acompañado de adjetivos adecuados (*salsa*, *caerulea*), es otro sinónimo de mar; o que en V 615-616 (*heu tot uada fessis / et tantum superesse maris!*) se opone precisamente a *mare* en una hendíadis más que probable.

Y también ocurre que *uadum*, en plural y en su acepción original de “lugar por el que se puede caminar” y, de ahí, “lugar de aguas poco profundas”, es adjetivado en alguna ocasión por Virgilio con *breuis*, subrayando la condición muy escasa del nivel del agua; así, en V 221-222 (*breuibusque uadis frustraue uocantem / auxilia*); pues bien, a partir de esa construcción, se sirve de ese mismo adjetivo plural ya sustantivado en otros lugares, como por ejemplo en I 110-111 (*tris Euris ab alto / in breuia et Syrtis urget*) o X 288-290 (*multi seruare recursos / languentis pelagi et breuibus se credere saltu, / per remos alii*). Sin duda, este uso tiene mucho que ver con el griego βραχέα, según explica Servio (*ad* I 111).

De manera paralela sucede con *fretum* (“el estrecho”, metonímicamente, “el mar entre tierras”; siempre en plural), que en lugares como I 607 (*in freta dum fluuii current*), III 127 (*et crebris legimus freta concita terris*), V 141 (*adductis spumant freta uersa lacertis*) y como V 627-628 (*cum freta, cum terras omnis, tot inhospita saxa / sideraque emensae ferimur*), X 147 (*media Aeneas freta nocte secabat*) o X 210 (*hunc uehit immanis Triton et caerulea*

²⁶ Cf. Luque (2011: 359-372).

²⁷ Cf. Luque (2011: 165-190).

concha / exterrens freta, en este caso otra vez acompañado del adjetivo *caerula*), es un nuevo sinónimo de mar.

4.9. *Aestus*²⁸: Quizás más sorprendente sea el uso metafórico por *mare* del sustantivo *aestus*, de semántica imprecisa pues designa tanto el movimiento de las llamas como el permanente movimiento de la superficie del mar, al igual que el brillo y el calor (real o aparente, pues en el caso del mar, su movimiento y la espuma consecuente se podrían asimilar al del agua en ebullición) de esos elementos. Por supuesto, no siempre aparece en la *Eneida* con este uso metafórico pues Virgilio lo emplea también con la acepción de “calor intenso”, propio de las llamas (véase, por ejemplo, II 706, 759) o propio de la estación veraniega (véase, por ejemplo, VII 495), lo que le hace sinónimo de *aestas*, con quien está en relación etimológica, incluso en la acepción, nuevamente metafórica, de los tormentos del alma, como ocurre en IV 532, 564, VIII 19 o XII 486, conformando en casi todos esos casos la cláusula *fluctuat aestu* (IV 564: *concitat aestus*).

Mas Virgilio extiende el campo semántico del sustantivo en expresiones como I 106-107 (*hi summo in fluctu pendent; his unda dehiscens / terram inter fluctus aperit, furit aestus harenis*) o como en III 396-398 (*has autem terras Italique hanc litoris oram, / proxima quae nostri perfunditur aequoris aestu, / effuge*), donde *aestus* (“el mar en movimiento” –por efecto de la marea o del viento, no necesariamente perjudicial- e incluso “embravecido”) resulta ser la antítesis de *aequor* (“el mar en calma”). Otros ejemplos similares pueden leerse en III 557 (*exsultantque uada atque aestu miscentur harenae*), VIII 673-674 (*et circum argento clari delphines in orbem / aequora uerrebant caudis aestumque secabant*), X 290-

²⁸ Cf. Luque (2011: 123-137).

293 (*speculatus litora Tarchon, / qua uada non sperat nec fracta remurmurat unda, / sed mare inoffensum crescenti adlabitur aestu, / aduertit subito proras sociosque precatur*), 687 (*labitur alta secans fluctuque aestuque secundo*) o XI 627-628 (*nunc rapidus retro atque aestu reuoluta resorbens / saxa fugit litusque uado labente relinquit*). La adjetivación con *crescens* y con *secundus* resulta esperable dentro de la acepción del movimiento de la superficie marina como consecuencia de la subida de la marea alta.

Quizás más llamativo sea el uso de *aestus* en un pasaje como III 419 (*uenit medio ui pontus et undis / Hesperium Siculo latus abscedit, aruaque et urbes / litore diductas angusto interluit aestu*) con un adjetivo como *angustus*.

Y a partir de este sustantivo, Virgilio no tiene ningún problema en usar el verbo *aestuo*, con la acepción de “moverse”, “agitarse”, “fluctuar”, tal como ocurre en VI 296-297 (*turbidus hic [Acheron] caeno uastaque uoragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam*).

4.10. *Stagnum*²⁹: También dispone Virgilio de un sustantivo, *stagnum*, de nuevo metafórico, para referirse al mar, si bien no al mar “estancado”, en calma o apacible, sino, por el contrario, al mar agitado, de acuerdo con una extensión semántica ciertamente nada evidente y poco explicable. Así, en I 124-127:

*Interea, magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus, et imis
stagna refusa uadis; grauitur commotus, et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.*

²⁹ Cf. Luque (2011: 249-255).

O en X 764-765 (*cum pedes incedit medii per maxima Nerei / stagna uiam scindens, umero supereminet undas*).

En otros lugares, como VI 323 (*Cocyti stagna alta uides Stygiamque paludem*), sin embargo, la acepción de *stagnum* como “estanque”, “charca”, “laguna” (en ese caso, “profundo”, frente a *palus*, que parece designar una “laguna poco profunda”) es indiscutible.

4.11. *Barathrum*: Aún más. Aunque el sustantivo *barathrum* designa “el báratro”, “el infierno”, “lo que está debajo” (cf. VIII 245), Virgilio se permite usarlo en la acepción de “la profundidad abisal del mar”, subrayando el significado de *gurges*, en un lugar como III 420-423 (cf. supra 4.6).

4.12. *Spuma (salis)*³⁰ / *mons (aquae)* / *tanta molis*: La prodigiosa capacidad creativa virgiliana recurre a otros muchos procedimientos para designar al mar, subrayando de paso alguna de sus características o circunstancias, elevando siempre el discurso poético hasta límites inimaginables. Es el caso del empleo de *spuma*, acompañado o no del determinante *salis*, como sinónimo de mar; así, en I 35 (*uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant*) o en III 207-208 (*haud mora, nautae / adnixi torquent spumas et caerulea uerrunt*; verso repetido en IV 583). Y, en relación con este sustantivo, no tiene nada de particular que Virgilio emplee los adjetivos *spumosus*, *spumeus* (vid. supra 4.7) o *spumans* (II 209: *fit sonitus spumante salo*) para acompañar a sustantivos marinos, o el verbo *spumare*, como sinónimo de *navigare*, como ocurre, por ejemplo, en X 208 (*spumant uada marmore uerso*). Sintagmas similares se logran también con *mons* más el determinante *aquae*, tal como ocurre en I 105 (*insequitur*

³⁰ Cf. Luque (2011: 355-358).

cumulo praeruptus aquae mons). O, por fin, mediante la unión de un indefinido ponderativo con un sustantivo, como ocurre con el sintagma *tanta molis*, en plural, en I 134 (*et tantas audetis tollere moles?*).

4.13. *Sal*³¹ / *salum*³²: Y, si el sustantivo *sal* puede determinar a sustantivos como *spuma* (en plural), con menos dificultad podrá hacerlo con otros, como *campus*³³ o *aequor* para designar al mar. Así, en X 213-214 se lee:

*Tot lecti proceres ter denis nauibus ibant
subsidio Troiae et campos salis aere secabant.*

Y en III 384-386:

*Ante et Trinacria lentandus remus in unda
et salis Ausonii lustrandum nauibus aequor*

Ennio había ido incluso más lejos que Virgilio pues no tiene inconveniente en emplear el sustantivo *sale* (*sic*, nominativo) con el adjetivo *caeruleum* como sinónimo de *mare* en *Ann.* XIV 385 (378 Skutsch: *Caeruleum spumat sale conferta rate pulsum*).

Por fin, Virgilio no tiene inconveniente en emplear el sustantivo neutro *salum*³⁴ (de hecho, ya lo empleó, aunque como masculino, Ennio en *Hecuba* 179 Jocelyn: *undantem salum*), como sinónimo

³¹ Cf. Luque (2011: 243-244).

³² Cf. Luque (2011: 245-247).

³³ Cf. Luque (2011: 119-121). Sin embargo, el ejemplo por él aducido de *campus* en V 127-128 no debe entenderse como sinónimo de *mare*, pues se refiere a la superficie de la roca que se alza sobre las olas. Plauto, en *Trin.* 834, había empleado el sintagma *caeruleos per campos*, para referirse al mar.

³⁴ Cf. Luque (2011: 245-247).

de mar y, en concreto del mar agitado, si tiene que ver con el griego ó *σάλας*, o del mar como extensión de agua salada, si tiene que ver con *sal*, según ocurre en I 534-538 (y en II 209; vid. supra 4.12):

*Hic cursus fuit,
cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion
in uada caeca tulit penitusque procacibus Austris
perque undas superante **sal**o perque inuia saxa
dispulit; huc pauci uestris adnauimus oris.*

4.14. *Aruum*³⁵: De la constante asimilación del mar con una inmensa llanura que se puede cortar (*secare*), hendir (*dehiscere*, *infundere*), barrer (*uerrere*), voltear (*uoluere*) o sencillamente arar (*arare*), se explican bien los usos metonímicos de *aequor* o de *campus*, ya señalados en 4.13, y también el de *aruum*, relacionado etimológicamente con *arare*, máxime si va acompañado de un adjetivo formado a partir del nombre propio *Neptunus*, como tantos otros con que se designan de manera precisa los diferentes mares (*Aegaeus*, *Lybicus*, etc.), según se dice, en esta ocasión para referirse al mar de manera muy genérica, en VIII 695: *arua noua Neptunia caede rubescunt*.

4.15. *Marmor*³⁶ / *marmoreus*: No podía faltar en Virgilio una designación del mar muy llamativa y tal vez de raigambre homérica, a saber, la de *marmor*, empleada por el mantuano en VII 25-30:

³⁵ Cf. Luque (2011: 119-121).

³⁶ Cf. Luque (2011: 201-204).

*Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis,
cum uenti posuere omnisque repente resedit
flatus et in lento luctantur **marmore** tonsae,
atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit.*

Y reiterada en otros versos de ese mismo libro, VII 718-719:

*quam multi Libyco uoluuntur **marmore** fluctus,
saeuus ubi Orion hibernis conditur undis*

Y aún otra vez en X 208:

*it grauis Aulestes centenaque arbore fluctum
uerberat adsurgens, spumant **uada** marmore uerso.*

Esas designaciones tan osadas son posibles porque antes, en VI 728-729 (*inde hominum pecudumque genus uitaeque uolantum / et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus*), Virgilio ha utilizado el adjetivo *marmoreum* junto al sustantivo *aequore*, subrayando, sí, la suave textura y el brillante aspecto de la superficie del mar en calma o pero también quizás la blancura emanada de la espuma de las olas. Es cierto que ya Lucrecio se había servido de ese adjetivo para calificar al mar en II 763-767 (y 775), e incluso se había servido de una comparación muy explícita para asemejar los oleajes llenos de espuma al mármol blanco:

*perfacile extemplo rationem reddere possis,
cur ea quae nigro fuerint paulo ante colore,
marmoreo fieri possint candore repente,*

*ut mare, cum magni commorunt aequora venti,
vertitur in canos candenti marmore fluctus.*

Y también Ennio, por su parte, ya anticipaba en *Ann.* 384 (Skutsch 377: *uerrunt extemplo placidum mare: marmore flauo / caeruleum spumat mare conferta rate pulsum*)³⁷ la comparación, siguiendo, sin duda, el modelo homérico de *Il.* 14 273 (ἄλα μαρμαρέην) y de 18 402-403 (περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο / ἀφρῶ μορμύρων ῥέεν ἄσπετος); del mismo modo que Catulo en LXIII 87-89 daba un paso más en la conformación de la metáfora al decir: *at ubi umida albicantis loca litoris adiit, / teneramque vidit Attin prope marmora pelagei, / facit impetum.* Pero Virgilio la asienta de manera definitiva y segura, prescindiendo en VII 28 de los sustantivos explícitamente referidos al mar (*mare caeruleum* en Ennio, *mare, aequora* y *canos fluctus* en Lucrecio, *pelagei* en Catulo)³⁸.

En cuanto a la adjetivación que acompaña al sustantivo, resulta de enorme osadía la utilización de *lentus*, con que, sin duda, se quiere subrayar la dificultad de mover con los remos las pesadas naves troyanas sobre un mar en calma absoluta o calma chicha (VII 27-28), transfiriendo por enálaje a la superficie del mar la adjetivación que correspondería a las naves, así como la aplicación de un adjetivo derivado de un corónimo (VII 718), como se hace en otras ocasiones con otras designaciones del mar, según ha quedado dicho. Por fin, si en VII 718 se emplea el verbo *uoluuntur* con el sujeto *fluctus*, actuando *marmore Lybico* como un complemento circunstancial, resulta más fácil comprender en X 208 el sintagma *marmore uerso*, no menos

³⁷ *Apud* Gell. II 26, 21, 6 (Marshall).

³⁸ No así en VII 718, donde aparece *fluctus* junto a *marmore*, ni en X 208, donde, tras el *fluctum* del v. 207, aparece *uada* junto a *marmore*. Tan solo de manera indirecta *tonsae* en VII 28 hace referencia al contexto marino.

osado que los anteriores.

Por lo demás, Virgilio se ha podido dejar seducir por la indudable homonimia entre *mare* y *marmor* y por la comodidad que proporciona una palabra de estructura dactílica para conformar el quinto pie del hexámetro, posición en que aparece siempre este sustantivo (en ablativo, *marmore*).

4.16. *Caerul(e)um*³⁹: Estos dos adjetivos de color –del color azul, concretamente– se suelen aplicar a todo lo que tenga que ver con el mar (también con el cielo) e incluso con ríos y otros medios acuáticos, sea de color azul o no; así, en VII 198 (*uada caerula*) o en X 209-210 (*caerula freta*) y en donde ya el adjetivo no tiene por qué calificar el color de los sustantivos sino su condición marina. Virgilio, a partir de su frecuente uso, sustantiva también, como lo habían hecho otros poetas antes que él, el adjetivo *caerulus* (pero no el adjetivo *caeruleus*, sin duda por razones métricas pues varios casos presentarían tres breves seguidas) para designar específicamente al mar (no al cielo, por contra, como sí hacen otros poetas, como Ennio y Lucrecio), bajo la forma de nominativo/acusativo plural neutro, *caerula*, de nuevo muy apropiada por su estructura prosódica para suministrar el quinto pie del hexámetro, posición en que aparece las tres veces que Virgilio usa este sustantivo. Así, en III 208 (repetido en IV 583) se lee *adnixi torquent spumas et caerula uerrunt*; y en VIII 672, *sed fluctu spumabant caerula cano*.

4.17. *Oceanus*⁴⁰: Por fin, Virgilio se sirve en varias ocasiones del nombre propio *Oceanus* (del griego *Ὠκεανός*) para referirse

³⁹ Cf. Luque (2011: 317-321).

⁴⁰ Cf. ahora, los diferentes trabajos de Paulian sobre el Océano (1975: 53-58); (1976: XII-XIV) y, sobre todo, (1978: 23-29). También, P. E. Knox (1989: 265). También, obviamente, Luque (2011: 209-217).

no a la divinidad, hijo primogénito de Urano y Gea, sino al mar y, probablemente, en su origen, al mar exterior que circunda el disco de la tierra, y, de manera muy particular, el Atlántico; de hecho, aunque resulte sorprendente, en la *Eneida* el sustantivo *Oceanus* solo se emplea en la acepción de mar, no como nombre de un dios, salvo en un caso ambiguo, IV 129 (repetido en XI 1: *Oceanum interea surgens Aurora reliquit*, donde, con todo, es más probable que se refiera al mar exterior en su zona occidental -el Atlántico-, pues no se conoce que Océano haya sido esposo o amante de la Aurora). Así, en II 250 se lee:

*nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
imperium Oceano, famam qui terminet astris,
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*

Y hay usos similares en I 745-746 (*quid tantum Oceano properent se tingere soles / hiberni*), II 250 (*uertitur interea caelum et ruit Oceano nox*), IV 480-481 (*Oceani finem iuxta solemque cadentem / ultimus Aethiopum locus est*), VII 225-226 (*audii et si quem tellus extrema refuso / summouet Oceano*) o bien VIII 588-589 (*it medio chlamyde et pictis conspectus in armis, / qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda*).

5. Conclusión

Virgilio lleva su reflexión sobre el mar mucho más lejos que sus predecesores⁴¹ y construye un universo literario y léxico en torno a él de sorprendente creatividad y duraderos resultados⁴². Apenas hay recurso encontrado por los que le precedieron para referirse al mar que no haya utilizado y llevado a sus últimas

⁴¹ Cf. M. P. Hodnett (1919: 67-82).

⁴² Cf. L. Zoicas (1991: 39-43).

consecuencias el poeta de Mantua. Y, una vez que él marcó caminos seguros, facilitó la creatividad de los que le siguieron, de modo que, por si no bastaran los recursos por él empleados, otros, sobre todo poetas, ensancharon las posibilidades expresivas.

Naturalmente, la riqueza expresiva que muestra Virgilio deriva de las necesidades exigidas por su relato que, como decíamos, se ambienta de manera muy considerable en el medio marino. Las prolifas éphrasis de tempestades, recorridos y paisajes marítimos, concursos y batallas navales, etc. le obligaron a resolver incontables problemas. Bastaría con repasar el uso del léxico relacionado directamente con el mar, en pasajes muy conocidos, para cobrar cabal conciencia de su habilidad para solucionar lo que a otros antes de él y en cualquier lengua resultaría de muy difícil ejecución. Sirvan como ejemplos los lugares en que Virgilio describe diferentes tormentas marinas, como por ejemplo I 81ss., III 194ss. o V 8ss., sobre los que han fijado en numerosas ocasiones su atención los estudiosos⁴³; pero podrían aducirse otros no menos ilustrativos, como el pasaje III 410-425, la descripción de la laguna Estigia y el Aqueronte en VI 295-371, la del escudo de Eneas en VIII 671-713 o, en menor medida, la comparación incluida en XI 624-628.

Sin duda, el mar puso a prueba la capacidad creativa de Virgilio y Virgilio supo estar a la altura de ese inmenso reto. Él, con su poesía, contribuyó a transformar ese medio hostil a los romanos en un espacio dominado y en un camino de civilización.

⁴³ Además de los trabajos citados en n. 3, cf. ahora Luque (2011: 467-482).

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar Nuño, A. (dir.). (2011). La tempestad como tópico literario. En *El viaje y sus riesgos. Los peligros de viajar en el mundo greco-romano*. Madrid, pp. 21-41.
- Castresana, R. (1982). Cielo, mar y tierra en la *Eneida*. En *Helmantica* 33, pp. 245-258.
- Cristóbal, V. (1988). Tempestades épicas. En *Cuadernos de investigación filológica* 14, pp.125-148.
- De Meo, C. (19862). La lingua del mare e de la navigazione. En *Lingue tecniche del latino*. Bologna, pp. 248-271.
- De Saint-Denis, E. (1935). *Le rôle de la mer dans la poésie latine*. Paris.
- Dyson, J. T. (1997). *Fluctus irarum, fluctus curarum*. Lucretian religio in the Aeneid. En *Ajph* 118, pp. 139-161.
- García Rodríguez, E. (1994). El mar de Eneas y el mar de los descubridores. En *Universidad Abierta (Los mares de griegos y romanos. Sexto coloquio de estudiantes de Filología Clásica, Valdepeñas 6-8 de julio de 1994)*, 12, pp. 99-106.
- Gossage, A. J. (1963). Aeneas at sea. En *Phoenix* 17, pp. 131-136
- Hodnett, M. P. (1919). The sea in roman poetry. En *Classical Journal* 15, pp.67-82.
- Knox, P. E. (1989). Ruit oceano nox. En *CQ* 39, p.265.
- Manfredi, V. (1982). Il consulente navale di Virgilio per l'Eneide. En *Aevum* 56, pp. 3-18.
- Luque Moreno, J. (2011). '*Mare Nostrum*'. *Reflexiones sobre el léxico latino del mar*. Granada: EUG.
- Paulian, A. (1975). Le thème littéraire de l' Océan. En *Caesarodunum* 10, pp. 53-58.
- (1976). L' Océan et les Romaines. En *Caesarodunum* 11, pp. XII-XIV.
- (1978).Paysages océaniques dans la littérature latine. En *Caesarodunum* 13, pp. 23-29.
- Peaks, M. B. (1922). Vergil's seamanship. En *Classical Weekly* 15,

pp.201-209.

Rodríguez-Pantoja Márquez, M. (1985). Una lectura de temas épicos latinos; la 'tempestad literaria' en Virgilio y Ovidio. En *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 4, pp. 207-246.

Sullivan, F. A. (1962). Some Vergilian seascapes. En *CJ* 57 (1962), pp. 302-309.

Zoicas, L. (1991). Poétique des éléments dans l' *Éneide*: II, L' eau. En *StudClas* 27, pp. 39-43.

LA MUJER SIN NOMBRE: ACERCA DEL ACCESO AL PODER EN EL *LOGOS* DE CANDAULES Y GIGES

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo
mgbarandica@gmail.com

Resumen

El relato acerca del rey Candaules confirma el propósito expresado por Heródoto en el proemio de su *Historia* y permite apreciar su arte como narrador. Esa narración, que inaugura el *logos* de Creso y explica cómo llegó al poder la dinastía a la que este rey pertenece, a la vez resulta un ejemplo interesante acerca del papel de la mujer en el marco de un mundo masculino –el ámbito del poder real en el reino de Lidia.

Si se considera, por otra parte, que los destinatarios de la obra de Heródoto son principalmente griegos, es lícito suponer que esos destinatarios primarios confrontaran el modo de actuar de esa reina con el comportamiento que se esperaba de una esposa griega en la Época Clásica. Entre los aspectos de ese ideal femenino que el relato pudo evocar en la audiencia griega están la pertenencia de la mujer al ámbito del *oikos*, su silencio, su dependencia del varón –en este caso, el esposo–. Sin embargo, la maestría de Heródoto garantiza que los oyentes/lectores no pierdan de vista el propósito de este relato en el marco del plan general de la *Historia*.

Palabras clave: mujer - *oikos* - poder

Abstract

The short story of king Candaules, at the beginning of the Croesus *logos* in the first book of Herodotus' *Histories*, offers an interesting example of how a seemingly powerless woman –a

queen– becomes the key for a man –Giges– and his dynasty to access the throne in ancient Libia.

If the primary narratees of the *Histories* were fifth-century BC Greek listeners, the story about a Libian queen and her behaviour may have been seen by Herodotus' audiences through the eyes of their own imaginary, i.e. the relationship between women and *oikos*, their submission to male relatives –in this *logos*, the queen's husband–. However, Herodotus' narrative mastership ensures the comprehension of this story within the general plan of his *Histories*.

Keywords: woman - *oikos* - power

En el proemio de su obra, Heródoto manifiesta que su propósito de exponer las causas que llevaron al enfrentamiento entre griegos y bárbaros, así como el de preservar del olvido las acciones memorables de unos y otros. Teniendo en cuenta ese propósito, la historia de cómo llegó al trono de Lidia la dinastía a la que pertenece Cresos¹ adquiere relevancia especial, pues este rey fue el primero en atacar a los griegos de Jonia y el último en detentar el poder de Lidia antes de que su reino cayera en manos de los persas. Veamos cómo comenzó esa historia.

El rey de Lidia, Candaules, convencido él mismo de que su esposa es la más bella, insiste en ello a su hombre de confianza,

¹ Cresos es el primer rey lidio que atacó a los griegos de Jonia, y por ello merece el interés de Heródoto en su búsqueda de la causa del conflicto que llevó finalmente al enfrentamiento entre griegos y bárbaros. J. Blok (2002: 231) explica que “the Lydian episode was the first in a chain of conflicts that would only end with the defeat of Xerxes. The vast canvas of the Greek-barbarian confrontation thus becomes the central part of a triptych, with the wings portraying queens taking decisions fatal to their ruling buttering husbands”.

Giges. Como no percibe en su subordinado la suficiente convicción respecto de ese tema, le propone que contemple a la reina mientras ella se desnuda para acostarse y compruebe así que Candaules tiene razón. Esta propuesta, que genera la venganza de la reina, desencadena el acceso al poder por parte de Giges, primer rey de la dinastía cuyo último heredero será Creso. Es una historia que ha tenido una rica tradición literaria en autores posteriores a Heródoto² y que sigue dando frutos hasta nuestros días³.

En las versiones antiguas el foco de atención está en la figura de Giges, quien ha de ocupar el lugar de Candaules apelando a variados recursos, entre los cuales uno digno de mención es el anillo de invisibilidad que utiliza en el relato platónico. En la historia que conocemos por Heródoto, el ascenso al poder se inicia con la descripción de la belleza de una mujer y se asocia con lo lícito o ilícito de contemplar esa belleza para comprobar la veracidad del juicio emitido acerca de ella. El conflicto que conduce al cambio de rey en el trono de Lidia se desencadena a partir del ver y el saber⁴. Hay una transgresión de los límites

² En la Antigüedad, la historia de Giges conoció cuatro versiones: la de Heródoto, una de Platón (*República* II, 359b-360c), otra de Nicolás Damasceno (en Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, III) y por último una versión de Plutarco (*Questiones convivalium*. I, 5). La tradición retórica incluyó variantes de esas versiones a modo de *exempla* o *topoi* en manuales y tratados de moral, tal el caso de Cicerón, Justino, Dionisio de Halicarnaso, el mismo Plutarco entre los más notables. (Potet, 2003: 694 ss).

³ Dos ejemplos del siglo XX que merecen especial atención son los que se incluyen en *El paciente inglés* de Michael Ondaatje y en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa. La novela de Ondaatje se enriquece además en la versión cinematográfica dirigida por Anthony Minghella, responsable también del guión.

⁴ Un detallado estudio que considera, entre otros, este episodio en relación con el valor simbólico de las nociones de desnudo/vestido en Heródoto, en Soares

que recibirá castigo y marcará a la estirpe de Giges hasta su último representante⁵.

En este breve relato que estamos considerando se advierte la voluntad de que el oyente/lector comprenda lo que se le dice, especialmente cuando se lo enfrenta con algún aspecto de la cultura no griega que podría resultar desconcertante para él. En palabras de François Hartog (2003: 29-30):

“El espejo de Heródoto es también el ojo del historiador que, al recorrer el mundo y relatarlo, lo pone en orden en un espacio griego del saber y, al mismo tiempo, construye para los griegos una representación de su pasado próximo: se vuelve rapsoda y agrimensor”.

La gravedad de la ofensa que experimenta la reina cuando se sabe observada por alguien que no es su esposo no se debe exclusivamente a la violencia ejercida contra la intimidad de su cámara nupcial, o a la ruptura de los votos de confianza entre los esposos, sino también a la afrenta contra el pudor que es compartido por todos los lidios: *παρὰ γὰρ τοῖσι Λυδοῖσι, σχεδὸν δὲ καὶ παρὰ τοῖσι ἄλλοισι βαρβάροισι, καὶ ἄνδρα ὀφθῆναι γυμνὸν ἐς αἰσχύνην μεγάλην φέρει* (pues entre los lidios –y en general también entre los otros bárbaros–, incluso que un hombre sea visto desnudo conduce a una gran deshonra, I. 10)⁶. El conector *γὰρ* prepara al narratorio griego para esa explicación. A su vez, el universo femenino que este historiador

(2013).

⁵ El oráculo de Delfos anuncia que tras cuatro generaciones, la dinastía perderá su poder.

⁶ Señala Asheri (2007: 83) que el desnudo “of both men and women was taboo also in Greece in a very early period, until, for men, nudity in athletic contests was introduced (by the Cretans and the Spartans)”

describe encuentra ecos en la imagen de la esposa ideal que forma parte del horizonte de expectativas de esos destinatarios griegos:

“Esses historiadores [Heródoto y Tucídides] nos apresentam, junto a os indícios que constituem des viosao modelo feminino convencional, algumas referências que atuam no sentido de reafirmar esse mesmo modelo, pois eles não conseguem se distanciar de la ideologia predominante no momento da produção de suas obras. Também acreditamos que o não rompimento com os ideais culturais era uma condição essencial para o reconhecimento e divulgação de suas obras. Vemos ambos os historiadores atribuírem à esposa a procriação de filhos legítimos, o silêncio, o preparo de alimentos, entre outros atributos” (Lessa, 2010: 81)

Pasión y persuasión

El relato se inicia con el estado de la situación en el trono de Lidia: el rey Candaules está enamorado de su esposa (ἡράσθητῆς ἔωυτοῦ γυναικός) y cree que ella –de quien no conocemos el nombre– es la mujer más bella de todas las mujeres (ἐρασθεῖς δὲ ἐνόμιζέ οἱ εἶναι γυναιῖκα πολλὸν πασέων καλλίστην). La pasión por la reina y el deseo de persuadir a su subordinado combinan sus efectos desde el comienzo de esta historia. En la oración con que se abre el relato aparecen dos términos contruidos con la raíz ἐρ-, cuyo significado básico es “desear, estar deseoso de”⁷, y que hace referencia al *eros*, el

⁷ Estos verbos constituyen el campo semántico del deseo, que es en realidad una subclase dentro del campo de la voluntad: los verbos principales de este campo son βούλομαι y θέλω, ἐθέλω “querer”, “desear”, que tienen otra construcción (Rodríguez Adrados, 1995: 22-23).

amor-pasión del amante, independientemente de la presencia de la *philia*, el querer. “El hombre enamorado vive dentro de un mundo extraño, semidivino, ajeno a la *sophrosyne* de la norma tradicional” (Rodríguez Adrados, 1995: 48-49). La enajenación de que es objeto el rey apasionado y que constituye una especie de locura explica el porqué de su comportamiento indecoroso⁸, que lo lleva a hablar de algo que solo él tiene derecho a contemplar, según lo imponen las reglas del decoro (σκοπέειν τινὰ τὰ ἑωυτοῦ).

El discurso del rey, en el que afirma que su esposa es la mujer más bella de todas, es presentado indirecta y sintéticamente por la voz de Heródoto, el narrador extradiegético y omnisciente. Equivale a un retrato⁹, condensa la información necesaria para que se acepte que la reina es la mujer más bella sin dar los detalles que permitirían a su interlocutor adherir a tal juicio sin que mediase una imposición nacida del temor, que será lo que mueva a Giges finalmente. Esta enunciación de Candaules carece de la fiabilidad que tiene la prueba visible, como lo señala el mismo Heródoto cuando parafrasea la sentencia de Heráclito acerca de la credibilidad de lo que se ve y de lo que se oye: ὦτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν (pues para los hombres sus oídos son menos confiables que sus ojos)¹⁰. La ausencia de una descripción detallada de la belleza

⁸ El comportamiento de Candaules, que manifiesta su pasión por la esposa, remite a una sentencia que condena la exposición de la intimidad frente a otros: γυναικὶ μὴ μάχεσθαι μηδὲ ἄγαν φρονεῖν ἄλλοτριῶν παρόντων· τὸ μὲν γὰρ ἄνοιαν, τὸ δὲ μανάν δύναται παρέχειν, “En presencia de extraños ni pelees con tu mujer ni le hagas demasiado caso: pues lo uno es insensatez, y lo otro puede parecer locura”, Cleobulo.en Diels, H. ;Krantz, W. (1956: 63).

⁹ El potencial ecrástico de este pasaje ha sido advertido por Mario Vargas Llosa quien en su *Elogio de la madrastra* recrea el discurso de Candaules en primera persona en la voz de don Rigoberto.

¹⁰ Frag. 101: ὀφθαλμοὶ [γὰρ] τῶν ὠτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες ([En efecto,]

de la reina en este relato podría deberse no solo al hecho de que su función sea especialmente proporcionar una primera causa para explicar el ascenso al poder del antepasado de Cresos, sino que también resultaría coherente con la preferencia griega de no incluir en sus pinturas desnudos de mujeres “respetables” o “bem-nascidas”¹¹.

El rey, habituado a que se le obedezca, insiste en que su oficial de confianza compruebe la veracidad de la afirmación. Idea entonces un plan para que el otro pueda contemplar a la reina sin que ella lo sepa¹²: ἀρχὴν γὰρ ἐγὼ μηχανήσομαι οὕτω ὥστε μηδὲ μαθεῖν μιν ὀφθεῖσαν ὑπὸ σέο. Ἐγὼ γάρ σε ἐς τὸ οἶκημα ἐν τῷ κοιμώμεθα ὀπισθετῆς ἀνοιγομένης θύρης στήσω, (pues para empezar yo prepararé todo de modo que ella ni siquiera se dé cuenta de que ha sido vista por ti. Te ubicaré tras la puerta entreabierta que da acceso al aposento en que dormimos, I, 9, 5). De esta manera, lo que era una experiencia estético-erótica (el rey admirando la belleza de su esposa) y enunciativa (el rey afirmando que la belleza de su esposa es insuperable) pasa a formar parte de una argumentación en que el rey espera por

los ojos son testigos más exactos que los oídos) (Cornavaca, 2008: 262)

¹¹ Williams, 1984: 98. Mencionado en Lessa, 2010: 39. Una descripción detallada sería una especie de pintura con palabras.

¹² La mujer no sabrá (pues no verá) que la ven. Será mero objeto de contemplación, como la pintura en un vaso (o un fresco, o una escultura). Heródoto no dice qué hace el rey mientras tanto, pues ha precedido a la esposa en su entrada a la cámara nupcial. Difícilmente se desnude en presencia de Giges, teniendo en cuenta la observación acerca del pudor experimentado por hombres y mujeres ante el desnudo. Posiblemente él mismo la contemple mientras ella se va desnudando. A partir de esta última posibilidad genera Vargas Llosa en su versión una situación perversa que no solo hace mención del desnudo de la reina sino también del encuentro íntimo entre los esposos, conscientes ambos de que Giges los observa.

parte de Gíges una total aceptación de su proposición como confirmación del poder que detenta, es decir una muestra de sumisión. La reina y la pasión que ha despertado en su esposo pasan a un segundo plano. Estamos ante una confrontación de poder entre varones no iguales en jerarquía.

Tres términos resultan claves en este pasaje: μηχανήσομαι, ὀφθεῖσαν y οἴκημα. El verbo μηχανήσομαι denota la argucia de Candaules, quien recurre a una artimaña para que otro hombre contemple a su esposa, trampa a la que seguirá un castigo igualmente mañoso por parte de su esposa¹³. Como efecto primero del plan del rey, el participio ὀφθεῖσαν, refuerza la condición de objeto a que se ve reducida la reina, ignorante (μηδὲ μαθεῖν) de lo que su esposo ha ideado. Por último, la construcción ἐστὸ οἴκημα remite al espacio del οἶκος, que en el mundo griego es el ámbito propio de la mujer.

Oikos y aidós

En el *logos* de Candaules y Gíges, el sustantivo οἴκημα, teatro de la ofensa que sufre la reina y también, más tarde, de la reparación que ella propone para la afrenta sufrida se asocia con la noción de οἶκος, que para el oyente/lector de Heródoto corresponde a la estructura básica de la sociedad griega, más precisamente de la polis¹⁴. En ese ámbito privado, la violencia experimentada

¹³ En la tradición de la cultura griega existen numerosas manifestaciones de notable astucia, pero el personaje astuto por excelencia es Odiseo. En la historia de Candaules y su esposa, la referencia al ingenio maquinador de uno y otro invita a comparar a la pareja real lidia con el matrimonio de Odiseo y Penélope, cuya notable inteligencia es señalada en diversos pasajes de la *Odisea*. Sin embargo, en el relato de Heródoto, los reyes de Lidia resultan la contracara del matrimonio paradigmático de los reyes de Itaca, pues el ingenio de Candaules y su esposa están orientados al mutuo daño.

¹⁴ Households and families were the core institutions that, in most ancient societies, served as the prime social arenas where gender relations were both

por el personaje femenino puede ser comprendida en relación con lo que se espera de una esposa respetable. Según F. S. Lessa (2010: 15):

“Temos conhecimento da existência de um conjunto de virtudes convencionalmente reservado às mulheres pela sociedade ateniense do Período Clássico, no qual se incluem o exercício das atividades domésticas; a submissão ao homem; a abstinência a os prazeres do corpo, considerados como masculinos; o silêncio; a fragilidade e a debilidade; a reprodução de filhos legítimos -preferencialmente, do sexo masculino; a vida sedentaria e reclusa no interior do oïkos (grupo doméstico); e a sua exclusão da vida social, pública e econômica”.

Esta referencia a la vida recoleta de la mujer en el interior del *oikos* es particularmente significativa en el caso de la esposa de Candaules, pues el conflicto que se desencadena en el breve relato herodoteo nace de la invasión de su intimidad. Una transgresión en el ámbito privado tendrá un efecto público. Ahora bien, de las cualidades enumeradas en la cita anterior, pocas están atestiguadas en la breve presencia de esta reina cuyo nombre desconocemos¹⁵ en la versión de Heródoto.

constituted and acted out. [...] The most important Greek words for household were *oikos* and *oikia*, both meaning 'house' in several senses, including: 1) the physical structure, a building; 2) a family or lineage (as in English usage, e.g. 'House of Windsor'); 3) an estate or property; or 4) almost all of the above at once, a household. The adjectival form, *oikeios*, means 'related', but can also mean 'private', highlighting the significance of the household as the realm of private life in contrast to civic and communal activity (Foxhall, 2013: 24)

¹⁵ En otras versiones se le atribuyen diversos nombres. Para un análisis detallado del tratamiento usual al referirse a la mujer, la esposa, personas de autoridad, ver Dickey (1996).

Posiblemente las más notables sean el silencio y la sumisión al hombre.

En relación con el silencio, el narrador señala: Μαθοῦσα δὲ τὸ ποιηθὲν ἐκ τοῦ ἀνδρός οὔτε ἀνέβωσε αἰσχυνθεῖσα οὔτε ἔδοξε μαθεῖν (cuando se dio cuenta de lo hecho por su marido, aunque avergonzada, no gritó ni pareció haberse dado cuenta). A continuación Heródoto añade: ἐν νόῳ ἔχουσα τεῖσεσθαι τὸν Κανδαύλην (con el propósito de vengarse de Candaules). Si los oyentes/lectores griegos han ido construyendo hasta aquí la imagen de una mujer que se parece a las esposas griegas cuya vida transcurre principalmente en el interior del οἶκος, esa imagen se modifica y enriquece con la mención de la venganza, tan variadamente presentada en diversos mitos protagonizados por mujeres cuyas historias han dado origen a inolvidables tragedias¹⁶.

Este otro aspecto del silencio de la reina, que le permite tramar la venganza, nos remite a la segunda cualidad que parece ejemplificar este personaje: la sumisión al varón. En efecto, como señala H. Foley, 2001: 8):

“As life long legal minors, Attic women were meant to make important decisions under the supervision of a guardian (*kurios*), although they could and apparently did exercise influence on family matters concerning adoption and inheritance and may offered opinions on public affairs. Women married young and ideally did not choose

¹⁶ En la tragedia es posible apreciar ejemplos notables de personajes femeninos capaces de tramar venganzas: Medea, Fedra, Clitemnestra entre otros. Acerca de esta última ha señalado Ana Iriarte: “Conforme al paradigma de la hábil tejedora, varias son las heroínas trágicas que, tras la Clitemnestra de Esquilo, demostrarán dominar con igual habilidad el arte sutil de hablar velando lo que en realidad se dice y el de manejar el telar” (Iriarte, 1990: 115).

their spouses, manage their dowries, divorce without the approval of their kin”.

La descripción anterior se ajusta desde la perspectiva griega, a la conducta de la reina cuyo estatus como subordinada al rey no cambia cuando Giges ocupa el lugar de Candaules—lo cual es evidente también porque son los nombres de los reyes los que perduran, ella solo es la esposa de uno u otro—. Necesita que un hombre cumpla con el acto punitivo que ha de reparar la afrenta a su *aidós*. Para ello debe abandonar el silencio y actuar. Heródoto cuenta que secretamente hace llamar a Giges ante su presencia. El historiador, que no nos ha dejado conocer el nombre de la reina, nos permite escuchar su voz:

Ὡς δὲ ὁ Γύγης ἀπίκετο, ἔλεγε ἡ γυνὴ τάδε· «Νῦν τοι δυῶν ὁδῶν παρεουσέων, Γύγη, δίδωμι αἴρεσιν, ὀκοτέρην βούλει τραπέσθαι· ἢ γὰρ Κανδαύλην ἀποκτείνας ἐμέτε καὶ τὴν βασιληίην ἔχε τὴν Λυδῶν, ἢ αὐτόν σε αὐτίκα οὕτω ἀποθνήσκειν δεῖ, ὡς ἄνμῃ πάντα πειθόμενος Κανδαύλη τοῦ λοιποῦ ἴδης τὰ μὴ σε δεῖ. Ἀλλ’ ἢ τοι κεινόν γε τὸν ταῦτα βουλευσάντα δεῖ ἀπόλλυσθαι ἢ σὲ τὸν ἐμὲ γυμνήν θεησάμενον καὶ ποιήσαντα οὐ νομιζόμενα.» (I. 11, 7-15)

(Y cuando Giges llegó, dijo la mujer lo siguiente: “Ahora, Giges, he aquí dos caminos, te doy a elegir cuál de los dos tomar: entonces, o bien después de matar a Candaules obtienes el reino de los lidios y a mí, o bien es preciso que tú mueras de inmediato, de modo que en el futuro, pues obedecesen todo a Candaules, no veas lo que no debes. Ciertamente es preciso que muera aquel que ideó ese plan o tú, que me has visto desnuda y has obrado contra lo que es lícito.)

Actúa –habla– muy brevemente, cuando hace llamar a Giges para plantearle la alternativa entre las dos posibles muertes masculinas. Su discurso es claro e inobjetable. Heródoto menciona la sorpresa de Giges y su súplica de no verse obligado a elegir. Cabe preguntarse si la sorpresa se debe al hecho de descubrir que ella está enterada de lo que él ha hecho o a la clara determinación de la reina¹⁷, que lo conmina a tomar una decisión que contiene una fatalidad: alguien debe morir para reparar el daño infligido a su decoro. Véase la acumulación intensificadora de términos que remiten a la idea de lo que se impone: ἀναγκαίη, “necesidad” y ἐν δέειν, “tener que”, asociados paradójicamente a la idea de “elección” contenida en αἴρεσιν. Giges se ve compelido a elegir dos veces, primero por parte de Candaules y luego por la reina. En este relato, esa elección señalaría el alcance del ejercicio de la libertad, enmarcada en una ominosa y constante referencia al cumplimiento de algo inevitable¹⁸.

La propuesta de la reina a Giges es semejante a la de Candaules en cuanto a su ejecución: él ha de entrar en la cámara nupcial y ocultarse tras la puerta entreabierta para esperar la llegada de los esposos a la hora de acostarse. Difieren los planes en cuanto a la motivación: a Candaules lo mueve la pasión del amor, a la reina la pasión de la venganza¹⁹.

¹⁷ El discurso claro (*saphés*) parece estar reservado a la conversación masculina, mientras que la comunicación entre hombre y mujer siempre está expuesta al fracaso, ya sea por la falta de moderación asignada a la mujer, por la capacidad de fingimiento de la que se le cree dotada o incluso, por un sentimiento que se le exige: el pudor (*aidós*) (Iriarte, 1990: 124).

¹⁸ χρῆν γὰρ Κανδαύλη γενέσθαι κακῶς (l. 8, 7-8).

¹⁹ Soares (2013: 41).

Conclusión

El breve relato que inaugura el *logos* de Creso y explica cómo llegó al poder la dinastía a la que él pertenece, ofrece un claro ejemplo de imagen femenina en el marco de un mundo masculino –el ámbito del poder real en el reino de Lidia–. Esa imagen parece compartir algunos rasgos del ideal femenino griego en la Época Clásica, tales como la pertenencia de la mujer al ámbito del *oikos*, su silencio, su dependencia del varón –en este caso, del esposo–.

La historia narrada por Heródoto menciona solamente los nombres de los dos varones en cuyas manos ha de estar el reino de los lidios: Candaules primero, luego Giges. La reina, esposa del primero y más tarde del segundo, permanece en el anonimato. Reducido también es el espacio en que ejerce su dominio: τὸ οἶκημα. Allí su esposo Candaules se rendirá a su belleza –ἐρασθείς– en un estado de entusiasmo que ha de causar su propia muerte en el mismo espacio limitado de la cámara nupcial. Morirá a manos de Giges, quien ha sido persuadido primero por Candaules –de la belleza incomparable de la reina– y más tarde por la misma reina –de la iniquidad de la contemplación de esa belleza por parte de quien no fuera el rey y legítimo esposo–. Heródoto explica que la desnudez resulta un tipo de exposición humillante para varones y mujeres entre los bárbaros. En este caso, por tratarse de una mujer que se comporta con decoro, es posible la asimilación al modelo de esposa decorosa del imaginario griego.

La reina innominada guarda silencio cuando se sabe observada por quien no tiene derecho a contemplarla. No es simple recato, en este caso, lo que la hace permanecer callada ante la afrenta. Es la urdimbre de la reparación de esa ofensa lo que trama en silencio, de la que solo se entera después Giges pues a él le impone el cumplimiento del desagravio. Cuando expone su

plan causa asombro en su interlocutor, posiblemente porque es clara y concisa, sin titubeos ni arranques emotivos que empañen su expresión. En la astucia de la reina se manifiesta la inteligencia práctica, otro rasgo apreciado por los griegos²⁰ en general y por Heródoto en especial.

Cuando Gíges accede a matar a su señor y tomar como suyos a la esposa y al reino, parece desconocer la sentencia de Cleobulo, destinada al varón: “Cásate con los de tu linajepues, si lo haces con los de uno superior, tendrás en ellos no allegados sino señores”.

BIBLIOGRAFÍA

- Asheri, D.; Lloyd, A.; Corcella, A. (2011). *A Commentary on Herodotus Books I-IV*. Oxford: Oxford University Press.
- Blok, J. (2002). Women in Herodotus' *Histories*. En Bakker, E.; de Jong, I; van Wees, H. (eds.). *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden: Brill, pp. 225-242.
- Cornavaca, R. (ed.). (2008). *Filósofos Presocráticos, Fragmentos I*. Buenos Aires: Losada.
- Detienne, M.; Vernant, J.-P. (2011). *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris: Flammarion.
- Dickey, E. (1996). *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*. Oxford: Clarendon Press.
- Diels, H; Krantz, W. (1956). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Foxhall, L. (2013), *Studying Gender in Classical Antiquity*.

²⁰ Acerca de la valoración de la astucia ver Detienne, M.; Vernant, J.-P (2011).

- Cambridge: Cambridge University Press.
- Frontisi-Ducrot, F.; Vernant, J.-P. (1999). *En el ojo del espejo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Griffin, J. (2006). Herodotus and tragedy. En Dewald, C.; Marincola, J. (eds.). *The Cambridge Companion to Herodotus*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 44-59.
- Hartog, F. (2003). *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma*. Madrid: Taurus.
- Lessa, F. de S. (2010). *Mulheres de Atenas. Mélissa—do Gineceu à Agorá*. Río de Janeiro: Mauad X.
- Ondaatje, M. (1997). *El paciente inglés*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Potet, M. (2003). Gygès. En Brunel, P. (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions de Rocher, pp.694-705.
- Rodríguez Adrados, F. (1995). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosén, H.B. (ed.). (1987). Herodotus. *Herodoti Historiae*. Volumen I. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft.
- Saïd, S. (2002). Herodotus and Tragedy. En Bakker, E.; de Jong, I.; van Wees, H. (Eds.), *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden: Brill, pp. 117-147.
- Schrader, C. (ed.). (2000). Heródoto. *Historia*. Libros I-II. Madrid: Gredos.
- Soares, C. (2013). Nudez e vestes: simbolismos da transgressão nas Histórias de Heródoto. En *Phoînix*. Rio de Janeiro, ano 19, v. 19, n. 1, pp. 39-63.
- Vargas Llosa, M. (1988). *Elogio de la madrastra*. Bs. As.: Emecé.

HORACIO: ODA III, 7. LÍRICA AMOROSA E IMPLICANCIAS POLÍTICAS

María Delia Buisel
UNLP
madebu1@gmail.com

Resumen

En esta oda considerada por algunos críticos como la séptima oda romana, donde se entrelaza su lírica individual con la cívica, Horacio se aparta de su propio código lírico erótico y sin llegar al código elegíaco, alaba la fidelidad duradera entre los amantes y la aconseja en razón de las leyes augusteas sobre la familia: *lex Iulia de maritandis ordinibus* y *leges Iuliae de adulteriis et de pudicitia*.

Palabras clave: código amoroso - *praeceptor amoris* - leyes sobre matrimonio y adulterio.

Abstract:

In this ode considered by some critics as the seventh Roman ode, where his individual lyric is interlaced with the civic, Horace departs from his own erotic lyric code and although not reaching the elegiac code, he praises the everlasting fidelity between lovers and advises it due to the Augustan laws on family: *lex Iulia de maritandis ordinibus* and *leges Iuliae de adulteriis et de pudicitia*.

Keywords: loving code - *praeceptor amoris* - laws on marriage and adultery.

Introducción: Modalidades líricas horacianas

Entramos con las *Odas* en el campo de la lírica: γήνος λεπτόν o *genus tenue* con distintos tonos, *sublimis* o elevado y *humilis* o menor, más recogido y sencillo, con una ποικιλία o *variatio* temática asombrosa desplegada en una polaridad¹, más de integración y complementación² que de tensión u oposición, que abarca tanto la στασιωτικά μῆλη o lírica civil, como la λυρικά μῆλη, o individual.

Es evidente que el impacto de la lírica arcaica griega lo ha elevado en tono y tema sobre el arte miniaturístico de cuño helenístico, del cual, sin embargo conserva los mejores recursos, pero aplicados a una estética, no del *lepos*³ como los neotéricos, sino del *decus*.

El discurso horaciano sobre el amor es cuantitativamente importante en su obra⁴ y dentro de su lirismo individual, es definitorio de su concepción sobre el amor, pero no es lo más significativo de su poesía⁵; la falta de voz y de caracterización

¹ Polaridad que se halla ya en Alceo, su paradigma lírico por excelencia.

² Santirocco (1986) y Galinsky (1996: 253-261). aconsejan no enfatizar una esfera a expensas de otra, sino más bien buscar la armonía en la interrelación para hacer justicia a la variedad y complejidad de su lírica. En ese sentido hay que leer todas las referencias y alusiones alcaicas contenidas en las odas, además de admitir ambas modalidades en una sola oda.

³ Granarollo (1971).

⁴ El corpus erótico del venusino abarca al menos: *Epodos* 11, 14, 15; *Sátira* I, 2; *Odas*: I, 5, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 32, 33, 36, 38; II, 4, 5, 8, 9, 11, 12; III, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 20, 26, 28; IV, 1, 10, 11, 13. Puede haber variaciones, si se consideran amorosas odas también conviviales, pero este listado casi no se discute.

⁵ Ancona (1994) señala que en general. se ha subestimado su poesía de amor por no ser un Catulo o un Propertio; pero en estos tópicos ha habido una revaloración por su fina ironía y sus notas lúdicas. Ancona va más allá en la lectura de las catorce odas que selecciona, al destacar a Venus como un poder irreductible en la vida.

de las mujeres cantadas, las vuelve más bien tipos femeninos sellados con un nombre simbólico, parlante o proléptico, sin autonomía propia, salvo contadas excepciones y con discurso prestado, sin un amor que se enaltezca como el *summum* paradigmático; son tan numerosas las mujeres que desfilan en su obra que no hay perdurabilidad de sentimientos, ni lazos para un *aeternum foedus* al modo catuliano o elegíaco, ni intensidad que revele un compromiso de todo su ser, solo una experiencia precaria y fugaz con libertas, siervas, hetairas o prostitutas, nunca con *ingenuae*, legítima en la primavera de la vida, desubicada en la vejez, pero que arranca acentos lacerantes cuando no es correspondida y una doliente melancolía al recordar una pasada, aunque breve felicidad.

A Horacio no le interesa profundizar la emoción amorosa, sino la conducta de los amantes, incluyendo en una alta ironía la suya propia, por eso en su poesía, el amor es múltiple, transitorio y profano, frente al elegíaco que lo reclama único, eterno y sagrado.

La pasión por la pasión en sí, al modo idealista de los elegistas es rechazada y, por ende, la expresión de la misma; Horacio deslinda deliberadamente su lírica amorosa de la elegíaca controlando pasión y poesía con racionalidad, realismo y *modus* o medida, es decir, poniendo la relación amorosa en perspectiva, finalizándola cuando no se sostiene y distanciándose con un yo autoral presentado como *magister amorum*, aunque esto no siempre se dé así; este magisterio se debe tal vez a la desigualdad entre amada y amante, desigualdad que no concede voces distintivas a ninguna de las *fugientes* amadas.

Sin embargo, su lirismo erótico no es frío ni distante, sabe de la pasión, sufre terriblemente por ella, la enfrenta con lucidez y no siempre con buenos resultados, ya que el rencor, la sustitución por otra, el retorno a un amor anterior, el desdén e incluso la

plegaria no impiden las quemaduras con las que arde.

Por otra parte también se aleja de las salidas que presenta el amor pastoral, pero sin el empleo de la *recusatio*, ya que nada se dice del amante que termina trágicamente con un suicidio como en las églogas VIII y X o del desesperado de la Ég. II, que no puede resignarse⁶ o de la abandonada que recurre a los encantamientos para reconquistar al amado (VIII)⁷, salvo en el epodo 17, acerbo contra las hechicerías amoratorias de Canidia. La resolución amorosa virgiliana tal como se ve aisladamente en cada égloga, es muy distante de la horaciana.

Esto en cuanto a la lírica individual, subordinada en general a un discurso de autocontrol pasional implicado en un epicureísmo ya presente en Lucrecio, con las salvedades que hemos marcado, siempre con perspectiva masculina.

Pero el yo civil de Horacio coincide con la política matrimonial y familiar de Augusto, incluso desde las *Sátiras* hasta el *Carmen saeculare*, por eso aparece, aunque con menos frecuencia, el elogio de la relación conyugal en general, pocas veces con nombre y apellido, como en II, 12 dedicada a Mecenas y Licymnia, o en III, 27 alabando la fidelidad de Hipermestra para con Linceo y en algunas como un anhelo inalcanzable para su experiencia personal, tal vez velado y refrenado en una voz distante, omnisciente y desiderativa.

⁶ El tema del *puer delicatus* aparece en *Odas* IV, 1 y 10 con un matiz distanciado; están en 1ª persona, pero su pasión hacia Ligurino se resuelve con un reproche a Venus o en un sueño donde se lo imagina entregado a él o advirtiéndole de lo que le pasará en la vejez.

⁷ Soluciones amorosas fallidas, que consideradas aisladamente, égloga por égloga, distan mucho de las horacianas donde nadie se suicida por amor; sin embargo examinadas estructuralmente por Virgilio (según P. Maury, O. Skutsch et alii), son rechazadas en la totalidad del poemario, conformando el discurso virgiliano sobre el amor, un predominio del ἦθος sobre el πάθος, donde parece darse precisamente una lectura inversa.

Dos corrientes presenta la poesía de amor hasta Horacio, inauguradas⁸ en la tardía república por Lucrecio y Catulo:

1) Para este y los neotéricos, el amor total, espiritual y sexual, es la mayor experiencia del hombre; la pasión se centra en una *domina* con la que se concierta un *aeternum foedus amicitiae*, al margen de la legalidad jurídica, porque su estado civil no lo permite, dado que la amante es casada, o no se desea una relación conyugal legalizada. Esta línea se continúa en la elegía amorosa de Tibulo y Propertio añadiendo una intensificación del vínculo erótico con el *servitium amoris*; este ensalza a la amada y rebaja al amante.

2) La otra arranca de Lucrecio⁹ arraigada en la doctrina epicúrea considerando la experiencia amorosa sexual como un hecho riesgoso que hace peligrar la ἀταραξία o imperturbabilidad propia de los espíritus superiores, abogando por lo tanto, por una relación que no comprometa el intelecto del hombre de modo perdurable, mejor si fugaz, en un discurso masculino sobre el amor y en esta se inscribiría Horacio con las debidas modulaciones del discurso poético asistemático sobre el filosófico.

Decimos inauguradas porque de Lucrecio y Catulo tenemos obra completa, pero sabemos de una lírica amorosa preneotérica, bastante artificiosa como buena heredera de la

⁸ Granarollo (1971: 1-152) y Buisel (2001: 257-282).

⁹ Lucrecio. *De rerum natura* IV, vv. 1058-1287, en particular los vv. 1075-6:

*Nam certe purast sanis magis inde voluptas
quam miseris.*

El amor pasional es una causa de ταραξία o perturbación que se confabula contra los verdaderos placeres de la mente, aunque el deseo sexual es natural y legítimo, pero debe ser satisfecho con el amor comercial.

Para la relación Lucrecio-Epicuro en este tema cf. el comentario a este pasaje en la ed. de Bailey (1963: 1302-1304).

poesía alejandrina, representada por Lutacio Cátulo, Valerio Aedito y Porcio Licino, de los que nos han llegado, vía Cicerón y Aulo Gelio, escasísimos fragmentos epigramáticos, insuficientes para una valoración de conjunto sobre el tema del amor¹⁰.

Lírica amorosa horaciana

Horacio diversifica en sus odas las relaciones amorosas del yo autoral lo que significa que no hacemos atribución de todos estos amores al hombre Horacio, por mucho que de él haya o hay en ellas, sean experiencias propias o ajenas; tampoco creemos que sean puramente literarias.

Este dato es clave porque si hay un rasgo que caracteriza su lirismo erótico es la distancia marcada por el poeta como observador alejado de los amores presentados (I, 25, 27 y 33; III, 7) incluyendo los propios, como en I, 11; el de Venusa juega el rol del *magister o praeceptor amorum*, sabio que no ahorra su pizca de ironía, experimentado, mayor en edad que sus aconsejados, ya sea con una perspectiva seria, paródica, ingeniosa, patética o ridícula, etc., asumiendo varias voces y desdoblándose una vez con una alterlocución femenina (III, 9).

Según Brian Arkins (1993: 106-119) el “Horace’s role of detached observer is highly original and has no real counterpart in Greek or Latin literature. It is also poetry of the very highest quality”, de lo que no dudamos.

Pero este rasgo no se da con carácter absoluto, ya que hay odas que lo muestran víctima de una pasión destructiva de la que no puede separarse, siendo además la amada indigna de un amor tal como se da en muchas elegías eróticas, con lo que se palpan las interferencias entre una y otra especie lírica¹¹.

¹⁰ Granarollo (1971: 1-152).

¹¹ Las especies líricas no se dan en estado puro, hecho advertido y comprobado

Si la elegía latina es, en la expresión de Fedeli¹², *un carmen mixti generi*, aún con la debida atenuación, casi lo mismo podría decirse de la lírica erótica horaciana, aunque ambas especies presenten rasgos polarizados que permiten una delimitación, ya que en Horacio a veces es muy evidente la necesidad de distinguir su poesía amorosa de la de los elegíacos, con todas las diferencias que deban hacerse entre cada elegista y a su vez en el itinerario poético de cada uno de ellos.

Las mujeres horacianas, muy numerosas, difieren de las presentadas en Catulo o los elegíacos; en estos vemos un perfil femenino más concreto, de una intensidad afectiva y pasional únicas, y sabemos que su nombre poético encubre uno real identificable históricamente; los pseudónimos horacianos, más bien nombres parlantes o prolépticos, no ayudan a develar ninguna identidad valedera, en general no apuntan a ennoblecer al amor de turno, aluden a una debilidad o a un rasgo negativo, ej. Lalage, Leuconoe, Lyce, Barine, etc., además la cantidad de estos amores literarios o no, atenta contra la intensidad y la profundización de los mismos.

Las características del amor tal como Horacio lo expresa en su poesía:

1. Es un irracional cruel e intratable al que hay que tratar racionalmente para no ser destruido y que como divinidad *saeva* (llámese Venus o Cupido) es preciso concederle veneración y no manejarse con arrogancia (I, 19; III, 18).
2. Es mortal, empieza y termina o hay que terminarlo.
3. No es para siempre, tiene un tiempo: la juventud, de allí su

por Wilhem Kroll quien habló de un cruce de géneros o una mezcla digna de tener en cuenta al analizar la poesía antigua. Véase la discusión suscitada a raíz de la comunicación de V. Pöschl (1980: 157-166) y las intervenciones de P. Fedeli y J. Granarollo en el coloquio de 1979: Thill, (ed.).

¹² Fedeli (1992: 39-73).

efimereidad.

Con todo podemos hallar alguna excepción, de modo que no son aseveraciones absolutas, pero sí bastante generales y muchas veces bien deliberadas.

La desaprobación del amor tibuliano en I, 33 usando el verbo *decantes* con matiz peyorativo o el rechazo al llanto de Valgio en II, 9, 9 que se lamenta con *flebilibus modis* se empareja con el rechazo del discurso elegíaco, que ofrece un lamento más allá de lo tolerable *plus nimio*, propio de una sensibilidad enfermiza y clausurada en su problema, tal vez no siempre dispuesta a la aceptación de una voz no complaciente como la autoral.

Oda III, 7

<p><i>Quid fles, Asterie, quem tibi candidi primo restituent uere Fauonii Thyna merce beatum, constantis iuuenem fide</i></p>	<p>¿Por qué lloras, Asteria, al que con la primavera te devolverán en verdad los radiantes céfiros, feliz con la mercadería de Thynia, al joven con la fidelidad de un constante,</p>	5
<p><i>Gygen? Ille Notis actus ad Oricum post insana Caprae sidera frigidis noctes non sine multis insomnis lacrimis agit.</i></p>	<p>a Gyges? Empujado por el austro a Orico, después de las borrascosas estrellas de la Cabra, pasa insomne las heladas noches no sin muchas lágrimas.</p>	5
<p><i>Atqui sollicitae nuntius hospitae, suspirare Chloen et miseram tuis dicens ignibus uri, temptat mille uafer modis.</i></p>	<p>Empero un mensajero de su solícita posadera, diciendo que Cloe, la desdichada, suspira y arde con tus mismos fuegos, te tienta, taimado, de mil modos.</p>	10
<p><i>Vt Proetum mulier perfida credulum falsis inpulerit criminibus nimis casto Bellerophontae maturare necem, refert;</i></p>	<p>Cómo su pérfida mujer al crédulo Preto con incriminaciones falsas en demasía lo impulsó contra el casto Belerofonte a apurar su muerte, le refiere;</p>	15
<p><i>narrat paene datum Pelea Tartaro, Magnessam Hippolyten dum fugit absti- nens, et peccare docentis fallax historias monet.</i></p>	<p>le cuenta que Peleo casi es dado al Tártaro mientras huye casto de la magnesia Hipólita, le recomienda falaz historias que enseñan a pecar.</p>	20
<p><i>Frustra: nam scopulis surdior Icaro uocis audit adhuc integer. At tibi ne uicinus Enipeus plus iusto placeat caue;</i></p>	<p>En vano: pues más sordo que las rocas de Ícaro oye sus palabras hasta aquí íntegro. Pero tú guárdate de que tu vecino Enipeo te agrade más de lo justo;</p>	25
<p><i>quamuis non alius flectere equum sciens aeque conspicitur gramine Martio, nec quisquam citus aequae Tusco denatat alueo,</i></p>	<p>aunque ningún otro sabiendo doblegar un corcel igualmente se muestra en el Campo de Marte, y ninguno tan veloz como él baja nadando el cauce etrusco,</p>	25
<p><i>prima nocte domum claude neque in uias sub cantu querulae despice tibiae et te saepe uocanti duram difficilis mane.</i></p>	<p>al anochecer cierra tu casa y hacia la calle no bajas la mirada al son de una flauta lastimera y para el que a menudo te llama dura, dura permanécele.</p>	30

Esta oda de lectura no fácil, estratégicamente ubicada después de las odas romanas constituiría un ejemplo práctico de la adhesión del poeta a la política matrimonial de Augusto¹³ y a su legislación contra el adulterio, según el consejo dado a Asterie¹⁴, pero tal interpretación ha sido cuestionada tanto como su pertenencia genérica, según su mayor o menor vinculación con lo elegíaco o su distanciamiento de esta especie lírica o su acercamiento a la lírica civil.

La destinataria de este discurso es una llorosa joven, Asterie, afligida porque su amor, Gyges, un comerciante que regresando desde Thynia sobre la ribera sur del Helesponto en el acceso al Mar Negro, es demorado en Orico, puerto del Epiro, el más cercano respecto de Brindis. La tardanza se debe a que después de la aparición de la Cabra y los cabritos, el grupo más brillante de la constelación del Auriga¹⁵, ya entrado el invierno, no puede navegar hasta Italia¹⁶ teniendo que esperar hasta la primavera

¹³ Cairns (1995). Un comentario ineludible y exhaustivo por el deslinde genérico y su profundización de tópicos y fuentes realizada con finísima sutileza y precisión.

¹⁴ Horacio bautiza a los personajes de sus odas con nombres parlantes o prolépticos de rica semántica positiva o irónicamente negativa, así *Asterie* es bella y brilla como una estrella; *Gyges* es el materialmente rico, es comerciante y evoca al rey lidio de igual nombre, sinónimo de riqueza; *Chloe* es fresca y joven como el verde brillante de la hierba recién brotada; *Enipeo*, del verbo ἐνίπτω, significa apostrofar, reprender, increpar, como lo hace el yo autoral en el verso final con Asterie tratándola de *duram*.

¹⁵ Aparecía a fines de septiembre calificada como *sidus pluviale* anunciando la suspensión de la navegación.

¹⁶ Las razones que da Horacio para que Gyges no atravesase el Jónico ni el Adriático en invierno son las mismas que San Pablo experimenta en su viaje de Cesarea de Filipo a Roma narradas en los capítulos 27 y 28, denominados náuticos, de los *Hechos de los Apóstoles*; la travesía invernal está expuesta a los aquilones que soplan de norte a sur y arrojan los barcos contra la costa africana con sus temibles Syrtes mayores y menores, exponiéndolos a un naufragio seguro.

los céfiros que soplan de oeste a este.

La situación de los amantes separados es un *τύπος* propio de la elegía, pero no exclusivo, como el oficio de comerciante de Gyges. Tampoco el texto explicita si son marido y mujer con vínculo legal o simplemente amantes, aunque esta situación es más adecuada a las convenciones¹⁷ de la poesía erótica, sea o no elegíaca. Por otra parte una *matrona* no era habitual objeto de una serenata, sin embargo si ambos constituyen un matrimonio legal, la intención cívica del poeta queda reforzada¹⁸ por el peso del lazo marital¹⁹.

El *magister amorum* que se dirige a Asterie, se nos presenta además como un narrador omnisciente que elabora la situación de Gyges en Oricum de acuerdo con lo que ve que ocurre en Roma con una amante débil y vacilante a punto de caer seducida por un galán que la corteja, situación que se devela al final de la oda. El *praeceptor* conoce rasgos de la personalidad de Gyges, joven con la fidelidad de un hombre constante, pero ficcionaliza un episodio del navegante demorado para ejercitar su docencia sobre la joven.

Asterie no debe llorar su ausencia porque apenas retorne la primavera, Gyges volverá cargado de mercadería y ganancias, empujado por los benéficos vientos del oeste y no por los aquilones que lo hubieran arrastrado sin control hacia el sur. Pero lo importante es su fidelidad a la amada, ya que Gyges pasa noches insomnes y en lágrimas pensando en ella, aun cuando la anfitriona de la posada le manda un criado tentándolo con amoroso mensaje.

¹⁷ Syndikus (1990).

¹⁸ Cairns (1995: 83-85).

¹⁹ Ya en 1914 la edición de Kiessling y Heinze y en 1986 Santirocco adelantaron esta hipótesis acordando gran seriedad a III, 7 y enlazándola con las *Odas* romanas.

En las dos estrofas siguientes en boca del *nuntius vafer*²⁰, portavoz de la posadera Chloe, casada tal vez con un marido complaciente, el mensajero intimida a Gyges con dos ejemplos míticos de héroes que rechazaron los amores de amantes casadas dispuestas al adulterio: el casto Belerofonte, víctima de Estenobea despechada y *perfida*, es acusado falsamente por ella ante Preto, su crédulo marido, que trama su asesinato, *maturare necem de mille modis*; otro tanto le ocurre a Peleo con Hipólita o Astidamía, esposa de Acasto, quien cree que lo mejor para Peleo es darle muerte y por eso el héroe *paene datum Tartaro*. Lo que no le cuenta a Gyges el anónimo mensajero desfigurando las leyendas²¹, es que ambos héroes, gracias a su virtuosa constancia sobrevivieron a las maquinaciones femeninas mediante el caballo Pegaso o la oportuna ayuda del centauro Quirón, y que las esposas infieles terminaron muy mal.

Los *exempla* míticos en boca del *nuntius* de una posadera pueden ser más o menos creíbles, provienen en general de la tragedia griega, pero acumulados o aludidos evidencian una clara raíz helenística²². Decimos ‘aludidos’ porque tan buen conocedor de Homero como el poeta de Venusa, tendría como paradigma hipotextual el triángulo conformado por Odiseo, Penélope y Calypso o Circe, que según Harrison²³ no es un mero adorno literario sino una dimensión extra añadida a la oda que hace de Gyges un Odiseo y de Asterie una Penélope que mucho no lo parece, pero casi forzada a serlo²⁴; en fin una analogía

²⁰ *Vafer*: un término coloquial para señalar al pícaro astuto y hábil, necesario para caracterizar la catadura del sujeto, cf. Bo (1966).

²¹ Villeneuve (1964).

²² Nisbet and Rudd (2004: 113-122).

²³ Harrison (1988: 186-192.).

²⁴ Cairns (1995: 97-99) considera aparentes y no significativas las semejanzas entre Horacio y Homero.

algo remota que puede haberle llegado vía Anacreonte, quien emplea temas odiseicos en clave amatoria.

Un plus político

Esta versión romantizada del mito épico con su tópico de la fidelidad-infidelidad de los amantes separados vuelve la oda “*a subtle and interesting poem*”²⁵. Pero hay una dimensión política contemporánea que acrecienta la significación de III, 7 más aún de lo que Harrison supone.

Esto sí lo sabe el *praeceptor amoris*, que aquí asume además un segundo rol: el de abogado defensor de Gyges²⁶ y, en cierto modo, adopta el discurso del mensajero porque Asterie está a punto de caer ante el acoso de Enipeo. A la voz autoral le importa la parte del mito donde se focaliza la castidad de los amantes y no el resto que también es muy aleccionador; tampoco sabemos si Asterie está informada de la totalidad de la narración mítica, pero poco importa porque el *magister* se centra en un objetivo único: que Asterie guarde fidelidad a Gyges, quien rechaza con total intransigencia el discurso del enviado de Chloe y a Chloe misma. La estrofa se abre y se cierra con dos palabras claves: *frustra* denotando la conducta virtuosa de Gyges, y *cave* dirigida a la vacilante Asterie; aunque en el v. 22 el *adhuc*²⁷ introduce una potencial e hipotética caída futura del amante, amenazadora y riesgosa para Asterie.

¿De quién y de qué se debe guardar Asterie? Pues de Enipeo y de sí misma.

Enipeo es un vecino que se interesa más de lo justo y necesario en Asterie, mostrando sus habilidades ecuestres en el campo de

²⁵ Harrison (1988: 192).

²⁶ Función señalada por West (2002: 70-79).

²⁷ Le debemos un fino análisis del *adhuc* en oposición a *frustra*, con valor restrictivo para este adverbio y en advertencia para Asterie a. Ancona (1994: 38).

Marte o su pericia como nadador en las aguas del Tíber, para finalmente entonar un *παρακλαυσίτυρον* seductor, cuando el *glamour* de Enipeo está a punto de doblegarla. Después del *cave*, los imperativos se agolpan en la estrofa final en una gradación en clímax *claude, despice y mane*, o sea cierra tu casa al anochecer, desde el piso alto no mires hacia abajo al que te canta con quejumbrosa flauta y al que a menudo te increpa como *dura*, el *exclusus amator*, frente a su canto permanécele difícil y guárdate inflexible.

Vocabulario, imágenes, personajes y motivos elegíacos abundan, sin embargo conviene precisar como lo hace Cairns²⁸ sobre la base del léxico de Pichon²⁹ y del ya citado Syndikus, cuáles son los tópicos elegíacos, los no elegíacos, los antielegíacos y los puramente líricos, que no siempre en la estructura de la oda funcionan elegíacamente. Syndikus³⁰ muestra la tensión, mayor aún que en I, 33, entre el lenguaje elegíaco y el ἦθος antielegíaco o como concluye G. Davis³¹: “III, 7 is a minor

²⁸ Cairns (1995: 68-72) distingue tópicos y vocabulario; entre los primeros señala la separación de los amantes, la serie de *exempla* míticos, la inclusión de τόπος en el corpus del poema; el intento de seducción, exitoso o no, de un huésped varón por su anfitriona son propios de la elegía, pero no exclusivos de ella. En cuanto al repertorio léxico esta oda lírica comparte con la elegía una alta proporción de su vocabulario, pero el poeta se aparta con deliberación del ἦθος elegíaco. Motivos líricos no elegíacos también están presentes: la llegada de la primavera, las menciones funcionales de las constelaciones, la comparación de una persona bella con el sol o las estrellas, la cercanía (posadera y vecino) y la lejanía, el enamoramiento que entra por los ojos, lo deseable inaccesible, provenientes de la lírica arcaica individual o coral, pero tampoco son exclusivos de ella. Lo que importa es su inserción y tratamiento en un discurso antielegíaco.

²⁹ Pichon (1902).

³⁰ Syndikus (1990: 98-102).

³¹ Davis (1902: 43-50). Valiosas y muy ajustadas las observaciones de este comentarista.

master piece of generic disavowal that refuses to admit elegiac discourse”.

Según West³² abundan vocabulario y motivos elegíacos, pero la fidelidad del amante ausente y la reconvención a Asterie para que corresponda de igual manera a Gyges van contra el ἦθος propio de la elegía, no olvidemos que Horacio compone una oda, que, antes que nada, es ‘lirica’; West no acepta una lectura que defienda la monogamia propiciada legalmente por Augusto; ve en ella a light-hearted satire on the silliness of lovers in Latin elegy, es decir una sátira festiva sobre las bobadas de dos amantes; añade que hay una gran discrepancia entre la amarga condena al adulterio en las *Odas* romanas (3, 4 y 6) y la frivolidad de III, 7, pero de allí no pasa .

Discrepamos con tan admirable comentarista. La oda no debe verse solo como una oposición entre seriedad y frivolidad en el tratamiento del adulterio, que la hay, sino más bien como una miniestructura ligada a las seis odas romanas, al modo de la relación entre las trilogías de tragedias presentadas en las grandes dionisiacas atenienses y la distensión lograda después con el drama satírico; III, 7 juega por analogía un rol semejante. Horacio entreteje diestra y finamente una red lírica compleja, pero evidente y en relación con la legislación moralizante y de encomio demográfico de la *lex Iulia de maritandis ordinibus* y de las *leges Iuliae de adulteriis et de pudicitia* , presentadas al senado entre el 29 y el 18 a.C.³³

Cairns³⁴ va más lejos que Nisbet-Rudd, Syndikus y otros comentaristas en la indagación de los nombres, ya que la etimología le resulta insuficiente, recuerda una alusión mítica:

³² West (2002: 77).

³³ Everitt (2008: 283).

³⁴ Cairns (1995: 93-95).

Gyges y Asterie son titanes que en la Gigantomaquia luchan con los aliados de Zeus.

Esta oda, a primera vista ubicada como de lirismo individual, por su objetivo pasa a integrarse con la lírica civil del poeta de Venusa y por su compromiso con la moralidad pública al censurar el adulterio femenino en tono menos serio y apuntalar el matrimonio, constituye al decir feliz de Cairns (1995: 65) the seventh 'Roman ode', después del poco prometedor panorama de la oda III, 6.

En última instancia no hay contradicción o tensión política aquí, sino literaria, ni tampoco hipocresía; dado que Horacio no se casó, no sabemos si pagó los impuestos con que Augusto gravó la soltería y desgravó a los padres de prole numerosa, al parecer tampoco acató la prórroga de tres años y luego dos más³⁵ con que se suavizó la ley *de maritandis ordinibus* en lo referente a los célibes.

Murió obstinadamente soltero, según la información de Suetonio, pero su responsabilidad cívica lo llevó a enaltecer los propósitos de la política demográfica de Augusto. Por otra parte, haya tributado o no la onerosa carga impositiva, pagó con creces inmensurables al emperador amigo y a la posteridad (nosotros incluidos), con sus *carmina*, sabiendo perfectamente su propia valía. Por su situación económica no podía obsequiar a sus amigos con obras de arte plásticas, pero podía donarles y dedicarles cánticos y asignar un precio al don de su verbo, como nos lo recuerda en IV, 8, 9-12, precio que no es imposible retribuir:

Sed non haec mihi vis, non tibi talium

³⁵ Homo (1949: 152-156). Cf. también Everitt (2008: 279-285); Jones, (1974: 160-162).

*res et aut animus deliciarum egens.
Gaudes carminibus; carmina possumus
donare et pretium dicere muneri*³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Ancona, R. (1994). *Time and the erotic in Horace's Odes*. Durham and London: Duke University Press.
- Arkins, B. (1993). The cruel joke of Venus: Horace as love poet. En *Horace 2000: A celebration*, ed. by N. Rudd, London: Duckworth, pp. 106-119.
- Bailey, C. (1963). *Titi Lucretii Cari De rerum natura libri sex*. Oxford: Clarendon Press.
- Bo, D. (1966). *Lexicon Horatianum*. Hildesheim: G. Olms.
- Buisel, M.D. (2001). La lírica erótica horaciana. Apuntes sobre un discurso amoroso. En *El discurso femenino en la literatura latina*. Rosario: Homo sapiens.
- Cairns, F. (1995). Horace, *Ode 3, 7*: Elegy, Lyric, Myth, Learning, and Interpretation. En Harrison, S.J. (ed.). *Homage to Horace*. Oxford: University Press.
- Everitt, A. (2008). *Augusto. El primer emperador*. Barcelona: Ariel.
- Fedeli, P. (1992). Carmi d'amore di Orazio. Un percorso didattico. En *Aufidus* 18, pp. 39-73.
- Galinsky, K. (1996). *Augustan Culture*. Princeton: University Press.
- Granarollo, J. (1971). *D'Ennius à Catulle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Harrison, S.J. (1988) Horace *Odes 3, 7*: An erotic Odissey. En *Classical Quarterly* 38, 1988 b, pp. 186-192.

³⁶ *Pero no tengo esta facultad, tampoco tu fortuna o tu espíritu están carentes de tales delicias. Te gozas con cantos; cantos podemos donarte y asignar un precio al don.*

- Homo, L. (1949). *Augusto*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Jones, A.H.M. (1974). *Augusto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kiessling, A.-Heinze, R.-Burck, E. (1958). *Horaz. Oden und Epoden*. Berlin: Weidmann.
- Maury, P. (1944). Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques. En *Lettres d'humanité* 3, Bulletin G. Budé, Paris: Les Belles Lettres, pp. 71-147.
- Nisbet, R.G.M.-Rudd, N. (2004). *A Commentary on Horace: Odes book III*. Oxford: University Press.
- Pichon, R. (1902). *De Sermone amatorio apud Latinos Elegiarum Scriptores*. Paris: Hachette, reimpresión (1966) Hildesheim: G. Olms.
- Pöschl, V. (1979). Horace et l'élégie. En Thill, A. *L'élégie romaine*, Actes du Colloque international, Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse, fasc. X, 1980, Paris: Ophrys, pp. 157-166.
- Santirocco, M. (1986). *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Skutsch, O. (1969). Symmetry and Sense in the Eclogues. En *HSCP* 73, pp. 153-169.
- Syndikus, H.P. (1990). *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Band II.
- Villeneuve, F. (1964). *Horace. Odes et Épodes*. Paris: Les Belles Lettres.
- West, D. (2002). *Horace Odes III. Dulce periculum*. Oxford: University Press.

DELL'ARTE DI MANGIAR BENE, SECONDO ORAZIO

Paolo Fedeli

Universidad de Bari

p.fedeli@ria.uniba.it

Resumen

Horacio, quien en sus *Sátiras* y *Epístolas* concede amplio espacio a personajes y situaciones de la vida cotidiana romana de finales del s. 1 a. C., documenta, integrándose en una antigua tradición de tratados de gastronomía en verso, las diversas tipologías de la comida diaria: platos frugales (*Sat.* 2,2), o más refinados (*Sat.* 2,4) y hasta banquetes trimalciónicos (*Sat.* 2, 8) junto con hábitos culinarios del campo opuestos a los de la ciudad; es decir, una importante variedad culinaria descrita en las distintas comidas del día, especialmente la más copiosa, la *cena*, en una gradación de lo simple a lo complejo que permite conocer un gusto horaciano sobre los modos de alimentación coherente con su ideal de *frugalitas* y de *aurea mediocritas* en otros aspectos de la vida.

Palabras clave: Horacio- *Sermones*- *ars culinaria*- vida cotidiana en Roma

Abstract

Horace, in his *Satires* and *Epistles*, gives ample space to everyday life's characters and situations of first century Rome (a.C.). He integrates himself into an ancient tradition of gastronomy treaties in verse and documents the different typologies of daily roman meals: from frugal dishes (*Sat.* 2.2), to more refined (*Sat.* 2.4) and even trimalchionic banquets (*Sat.* 2, 8), together with culinary habits of the countryside opposed to those of the city.

In this way, important varieties of different meals are described; especially the more copious -the *cena*- in a gradation from the simplest to the most complex. We are allowed then to know the horacian taste on this issue, consistent with his ideal of *frugalitas* and *aurea mediocritas* in others aspects of life.

Keywords: Horacio - *Sermons* - *culinaria ars* - everyday life in Rome

1. Chi mangia bene –ce lo garantisce Orazio nella VI epistola del I libro– vive felice. Chi, allora, meglio di Orazio potrà guidarci in un ideale percorso gastronomico, Orazio che nei suoi *sermones* (le *Satire* e le *Epistole*) ha concesso ampio spazio ai personaggi e alle situazioni della vita di tutti i giorni negli ultimi decenni del I sec. a.C.? Nel trattare di gastronomia in versi, egli s’inserisce in un’antica tradizione, che a Roma aveva avuto un illustre antecedente addirittura negli *Hedyphagetica* del *pater Ennius*: da lui, ovviamente, non dovremo attenderci la dettagliata presentazione di ricette culinarie, ma la testimonianza del gusto dei Romani del tempo suo e del loro rapporto con l’alimentazione. La testimonianza di Orazio è preziosa perché ci documenta le diverse tipologie dei pasti dei Romani: dal pasto frugale (Ofello nella *Sat.* 2,2) alla raffinata gastronomia (Cazio nella *Sat.* 2,4) al banchetto grandioso, di tipo trimalchionico (Nasidieno nella *Sat.* 2,8).

La giornata del cittadino romano prevedeva, sostanzialmente come la nostra ma con modalità diverse, tre momenti di contatto col cibo: frugale era la prima colazione (*ientaculum*), di solito con pane e formaggio, frutta, miele e un’abbondante bevuta di acqua fresca. È ovvio che questa sia la prima colazione ‘standard’, ma i cibi variavano, e non solo di quantità, a seconda dei ceti sociali e dei mestieri: Catone, nel suo *De agricultura*, ci

attesta che per i contadini, destinati al duro lavoro dei campi durante l'intera giornata, le razioni di cibo erano per forza di cose ben più abbondanti e sostanziose. Rapido e poco impegnativo era il *prandium*, uno spuntino a base di pane e salumi, uova e frutta, molto spesso gli avanzi del giorno prima; si trattava di un boccone freddo da ingerire in poco tempo e di solito in piedi.

Il pasto principale era la cena, particolarmente impegnativa quando c'erano invitati di riguardo. In tali circostanze la cena aveva inizio nel pomeriggio e durava sino a notte fonda, contraddistinta da tre momenti (*gustatio*, *primae mensae*, *secundae mensae*). La *gustatio* – il nostro antipasto – era abbondante: immancabili le uova, le olive (specie quelle nere), le verdure, i funghi, i formaggi, il tutto accompagnato da vino mielato (il *mulsum*). Seguivano le *primae mensae*, con carne, prevalentemente di maiale, e pesce condito con salse abbondanti e ben diverse dalle nostre (i pesci, ad esempio, potevano essere conditi con salse di susine, di albicocche, di mele cotogne, la cacciagione con miele, vino, olio, menta, aceto, ma anche con pepe e con condimenti forti); nelle *primae mensae* non si beveva più il *mulsum*, ma vino allungato. La cena era chiusa dalle *secundae mensae* (il nostro 'dessert'), in cui oltre ai dolci al miele (abituale dolcificante anche in pasticceria), a fare la parte del leone era la frutta: immancabili le mele, alla fine. Se si considera che la cena aveva inizio con le uova nella *gustatio* e si concludeva con le mele nelle *secundae mensae*, ben si capisce come l'oraziano *ab ovo usque ad mala* (*Sat.* 1,3,6-7) sia un modo perfetto di designare il pasto completo.

Al termine delle *secundae mensae* aveva inizio la parte 'ludica' della cena, nella quale si continuava a bere vino durante gli ameni conversari. Ovviamente quantità e varietà dei cibi erano in stretto rapporto con le possibilità economiche e con la presenza di invitati di riguardo; negli antipasti i ricconi potevano permettersi le ostriche del Circeo, i ricci di mare, i crostacei; in-

vece le cene dei plebei erano di solito a base di farro, di minestre o di polente, di verdure, di olive e di frutta; sulla loro tavola la carne faceva la sua comparsa solo in circostanze eccezionali, per condire il pesce ci si doveva accontentare della salamoia e i farinacei la facevano da padroni: d'altronde è Orazio stesso a confessare che, quando i morsi della fame si fanno sentire, un tozzo di pane con un po' di sale serve egregiamente a calmare *stomachum latrantem* (*Sat.* 2,2,17-18).

2. Quella di Ofello, nella II satira del II libro, non è una sistematica descrizione di una pur modesta cena, ma una serie di consigli per la scelta dei cibi più sani. Ofello è un contadino di Venosa dotato di una rozza ma efficace saggezza, che tesse l'elogio della vita frugale della campagna e l'opponesse alle raffinatezze della vita in città: in campagna non hanno importanza né il lusso né gli artifici, mentre in città solo quando si è sfiniti per la caccia o per gli esercizi fisici non si rifiutano i cibi frugali.

Che quella di Ofello intenda essere una cucina frugale lo si comprende già dalla sua definizione della fame come il migliore dei condimenti, che riprende un motivo topico nella diatriba dei Cinici: prodigo di precetti di saggezza popolare, egli muove dal principio che i cibi più appariscenti e costosi non sono necessariamente più saporiti di quelli umili e poco appariscenti. Non è detto, ad esempio, che un prezioso pavone, dall'elegante coda variopinta, a tavola debba esser preferito a una modesta gallina, di sicuro meno bella a vedersi ma certamente più saporita; e poi, le piume del pavone non sono commestibili. Eppure i ricconi erano capaci di sperperare una fortuna pur di servire in tavola carne di pavone (vv. 23-28). Si capisce bene che quello di Ofello vuole essere l'elogio del principio del giusto mezzo, al riparo dagli eccessi nell'un senso e nell'altro (vv. 63-69): la frugalità non ha nulla a che vedere con la sordidezza di un tal

Avidieno, detto il Cane perché faceva una vita da cani, cibandosi di olive rancide e di cornioli e bevendo un vino ormai andato all'aceto. Nei giorni di festa Avidieno condivideva i cavoli con due misere gocce d'olio, ma in compenso abbondava in aceto (vv. 53-62).

Ofello tesse l'elogio del cibo frugale perché è convinto dei suoi benefici per la salute e condanna la varietà, che è nociva e produce disastri intestinali: il cibo semplice, egli dice, scende nello stomaco senza alcuna difficoltà; invece un miscuglio di cibi raffinati – dal lesso all'arrosto, dalle ostriche ai tordi – è capace di produrre una vera e propria rivoluzione (vv. 70-76). E poi, chi pratica un morigerato regime alimentare può permettersi qualche licenza, mentre se lo facesse un crapulone, rovinato dal cibo ingurgitato nel corso degli anni, rischierebbe di tirare la cuoia (vv. 70-93). Chi è dedito alla crapula, dice Ofello, lo si riconosce subito dal volto flaccido e pallido: chi si trova in condizioni fisiche talmente penose deve astenersi dal mangiare cibi raffinati, come le ostriche, gli scari dei lontani mari orientali, le rare ed esotiche pernici bianche (vv. 16-22). Non sarebbe in grado, d'altronde, neppure di gustarne gli invitanti sapori e anche i cibi freschissimi gli sembrerebbero puzzolenti.

Fin qui non c'è molto di nuovo perché, sia pur associati a personali divagazioni, quelli di Ofello sono principi ampiamente accolti dall'etica epicurea, secondo la quale i cibi frugali preservano la salute e difendono l'uomo dai colpi della fortuna. I pur nobili principi filosofici, però, servono poco nelle situazioni di emergenza: che fare, ad esempio, se un ospite affamato si presenta in casa all'improvviso? Nella dispensa, ammonisce Ofello, non deve mai mancare la carne di cinghiale: non quella fresca, però, ma quella, vecchia, frollata, che sarà pure rancida e maleodorante, ma dura a lungo, è commestibile, e ti salva nelle situazioni critiche (vv. 89-93). Può capitare, poi, che il *domi-*

nus giunga nella propria villa sulle rive del mare e non trovi lo schiavo addetto alla custodia delle provviste (il *promus*); per colmo di sfortuna il mare è in tempesta e impedisce la pesca: in una circostanza a tal punto disgraziata l'etica della frugalità dice che un po' di pane e sale è sufficiente a placare la fame; d'altronde il gusto – ammonisce Ofello – non risiede nel profumo di costose vivande, ma nel proprio appetito (vv. 16-22). Ofello non rifugge dalla vivace polemica: se la prende con gli pseudointenditori, quelli che si ritengono in grado di capire se un pesce sia stato pescato nei pressi della foce del Tevere o in alto mare, oppure se sia stato trascinato dalla corrente fra i due ponti dell'isola Tiberina, dove sboccava la cloaca Massima fornendo ai pesci abbondante nutrimento (vv. 29-32). Se la prende anche con quanti si vantano d'aver inserito nelle *primes mensae* triglie dal peso eccezionale di tre libbre, fatte a pezzi per la loro eccessiva grandezza (vv. 33-35).

Il pregio delle parole di Ofello risiede nella possibilità che esse ci offrono di cogliere fasi di mutamento nel codice alimentare romano, che secondo lui si era 'corrotto' dopo la conclusione delle guerre con Cartagine e sempre più era attratto da costosissimi cibi esotici (vv. 46-48): sappiamo bene, d'altronde, che nelle varie *leges sumptuariae* ci si preoccupò costantemente di mettere un freno al dilagare del lusso in campo alimentare, ma sappiamo anche che le disposizioni di legge venivano regolarmente eluse. Eppure, sostiene Ofello (vv. 44-52), anche nelle mense dei ricchi si assiste a una rivalutazione della cucina povera, come nel caso delle uova e delle olive; d'altronde i gusti dei ghiottoni mutano col passare del tempo, e mentre in passato nessuno osava cibarsi di rombi e cicogne, ora a Roma i giovani li prediligono (vv. 44-52).

In quanto a lui, costretto a un'alimentazione frugale, oltretutto da una scelta vagamente filosofica, dalla modesta condizione di

vita: di recente è divenuto fittavolo nel campicello che un tempo era suo e che ora è stato diviso (vv. 114-5). Nei giorni lavorativi il suo cibo abituale è costituito da legumi accompagnati da zampetto di prosciutto affumicato (v. 117); rari sono per lui i banchetti e legati alla visita di un ospite o di un vicino, e in essi il cibo ripropone a livello alimentare la topica opposizione fra città e campagna: i pesci comprati nei mercati cittadini cedono il posto, nelle *primae mensae* di Ofello, a un pollo o a un capretto, mentre le *secundae mensae* propongono come 'dessert' noci e fichi secchi divisi in due (vv. 118-122). Con questa atmosfera di sana semplicità campestre s'accorda, al termina delle *secundae mensae*, la fase ludica della cena: banditi i dotti conversari, il divertimento consiste in allegre bevute di vino, senza sottostare alle leggi del *magister convivii*.

3. Dalla cucina povera di Ofello passiamo a quella che ha pretese di raffinatezza, perché dispensatore di raffinati precetti gastronomici pretende di essere il protagonista della IV satira del II libro: Cazio, che il poeta trova immerso in profondi pensieri, sta cercando di mandare a mente con l'aiuto della mnemotecnica una serie d'importanti concetti. Si viene subito a sapere, però, che si tratta di precetti gastronomici: sicché quella da lui impartita ad Orazio è una vera e propria *ars ... cenandi*, nella quale – con alcune inevitabili divagazioni – viene rispettato lo svolgimento di una cena, che pretende di segnalarsi per la sua perfetta ricercatezza. In questo caso, dunque, abbiamo la possibilità di seguire nella loro successione le tre fasi della cena romana (*gustatio*, *primae mensae*, *secundae mensae*). Gli antipasti (vv. 12-34 *gustatio*) prevedono uova, ortaggi, funghi, ostriche, ricci di mare, molluschi, il tutto accompagnato da abbondanti bevute di *mulsum*. Qua e là Cazio dispensa saggi precetti: mentre ai giorni nostri si preferiscono le uova rotondeggianti, egli

predilige quelle dalla forma allungata, a suo dire più saporite perché migliore è il loro albume e perché esse contengono un tuorlo maschio (era questo un pregiudizio ampiamente diffuso nel mondo antico). Fra gli ortaggi il preferito. Manco a dirlo, è il cavolo, sin dai tempi di Catone considerato rimedio sicuro per tutti i mali: veniamo a sapere, però che si considerava più saporito quello che cresceva su terreni secchi, mentre era quasi sempre insipido quello abbondantemente innaffiato negli orti. Nella *gustatio* i funghi costituiscono una novità, visto che altrove non c'è testimonianza della loro presenza in questa parte della cena: era probabilmente la loro pericolosità, associata all'incapacità di saper sempre distinguere le specie commestibili dalle letali, a suscitare diffidenza; tuttavia essi non mancavano nella tavola dei buongustai, ma come ricercata raffinatezza piuttosto che come sistematica presenza: d'altronde, si chiederà un secolo dopo Plinio il Vecchio (*Nat.* 22,979), *quae voluptas tam ancipitis cibi?* Per parte sua Cazio sviluppa un confronto tra funghi pratoli e funghi di bosco, a tutto vantaggio dei primi, con i quali non si rischia.

I molluschi pregiati vengono elencati con competenza, nella certezza che sia il periodo della luna nuova a rendere più piene le ostriche: oltre al periodo, anche il luogo favorisce la crescita di ostriche e conchiglie: la vongola verace del lago Lucrino è migliore del murice che si trova fra le rocce del golfo di Baia, le ostriche più ricercate sono quelle del Circeo e i ricci di mare (*echini*) più pregiati sono quelli di capo Miseno. La sezione dedicata ai molluschi indica in Taranto (v. 34) la città che a ragione può vantarsi di produrre i più gustosi pettini di mare, cioè quelle conchiglie oggi comunemente chiamate 'cappe sante'. Quanto al mulso, lo scioppo di miele misto a vino Falerno che accompagna gli antipasti, è bene che non contenga un Falerno troppo robusto, perché se così fosse rischierebbe di danneggiare

re la circolazione sanguigna.

I cibi delle *primae mensae*, dai pesci alla selvaggina (vv. 35-46), a detta di Cazio devono sottostare a un nobile precetto sulla necessità di conoscer bene la sottile filosofia dei sapori (v. 36). L'insegnamento che da questa massima scaturisce viene applicato subito al mondo ittico (vv. 37-39): non basta spazzolare il bancone del pescivendolo, se si ignora a quali pesci si addica meglio la salsa e quali, invece, arrostiti abbiano l'effetto di far sdraiare di nuovo sul gomito il convitato già sazio (c'è da tener presente la consuetudine dei Romani di mangiare sdraiati, poggiandosi sul gomito sinistro; chi si sentiva sazio finiva per sdraiarsi esausto sui cuscini, e per fargli riassumere la primitiva posizione sul gomito bisognava ridestargli l'appetito). La bontà del pesce arrosto, a detta di Cazio, dipende dalla qualità e dalla quantità dell'olio con cui lo si condisce. Dai pesci si passa alla selvaggina: da sempre il cinghiale costituiva la portata principale dei banchetti, e ben si giustifica che Cazio lo esiga di elevata qualità: egli mette a confronto il cinghiale di montagna (*l'Vmber aper*) e quello di pianura (*il Laurens aper*), e sentenza che la superiorità del primo è garantita sia dall'alimentazione con le ghiande di leccio (v. 40) che ne rendono compatta e saporita la carne, sia dal peso notevole. Insieme ai cinghiali i Romani erano soliti allevare le lepri, i cervi, i caprioli: Cazio sconsiglia la carne dei caprioli allevati nei terreni a vigneto (v. 43), che non giudica sempre commestibile, perché il cibarsi di pampini non conferiva alla carne di capriolo un sapore gradevole. In quanto, poi, alla lepre, gli intenditori preferivano sistematicamente la spalla di quella che aveva già figliato (v. 44).

Avviandosi al termine del suo sproloquio, Cazio si decide a svelare la sorpresa finora tenuta in serbo, perché si tratta di una sua specialità: la introduce addirittura (v. 63) ricorrendo a un altisonante esordio enniano (*est operae pretium*), che lascia

presagire un argomento di straordinaria importanza, mentre il verbo *pernoscere* fa capire, grazie al suo prefisso, che un tale argomento verrà scrutato sino in fondo, in tutte le sue pieghe: per di più si tratta di *pernoscere* una *duplicis iuris natura*. A sorpresa si viene a sapere che non si tratta di conoscere a fondo la *rerum natura* di lucreziana memoria, bensì – nell'economia della cena – la composizione della salsa doppia. Orazio gioca sul doppio senso, giuridico e culinario di *ius* ('legge', ma anche 'sugo'). Dato che l'indagine deve essere seria e approfondita perché deve condurre alla conquista della verità, Cazio illustra dapprima la composizione della salsa semplice (olio dolce mescolato con vino da taglio e salamoia). La salamoia, che si ottiene con le viscere di tonno mescolate a quelle di altri pesci, non dev'essere di tipo comune, ma deve venire da Bisanzio: per rendere più incisive le sue parole, Cazio parla di salamoia che fa 'puzzare' il barile di Bisanzio. Ed ecco il segreto della salsa doppia (vv. 67-68): non appena la mistura sarà giunta ad ebollizione con l'aggiunta di erbe aromatiche tritate e si sarà riposata dopo che vi sarà stato versato zafferano di Corico, bisognerà aggiungere olio di Venafro.

Dalle salse si passa alla frutta, a cominciare dalle mele, che vengono servite all'inizio delle *secundae mensae*. Come prima era avvenuto per il cinghiale umbro e per quello di Laurento, ora vengono messe a confronto le mele picene e quelle di Tivoli, in una competizione che vede le prime avere la meglio per il sapore, le seconde per l'aspetto. In quanto all'uva, la cosiddetta *vennuncula* (o *venucula*) va conservata in grandi vasi di terracotta (v. 71), quella di Albano va fatta stagionare essiccandola al fumo. L'uva di Albano consente a Cazio di autoelogiarsi per i suoi meriti d'*inventor* (vv. 73-75): egli rivendica di essere stato il primo a servirla a tavola insieme alle mele, il primo a servire la feccia del vino mescolata con allec (cioè quanto, nella prepa-

razione del *garum*, rimaneva delle interiora dei pesci macerati in salamoia), il primo a offrire ai commensali pepe bianco (cioè la qualità di pepe meno forte) passato al setaccio, insieme a sale nero (forse perché mescolato con altre spezie).

Scarna e convenzionale, a confronto con tanta ricercatezza, è la lista dei vini (il Massico, il Sorrentino, l'immane Falerno): il Massico, dall'omonimo monte fra Lazio e Campania, dovrà restare esposto a cielo sereno, in modo che le sue impurità siano attenuate dall'aria notturna e svanisca quell'aroma intenso che fa ubriacare; lo si può filtrare, ma col risultato di fargli perdere il sapore genuino. Quanto al Falerno, la sua feccia mescolata al Sorrentino gli conferisce una maggiore robustezza: chi lo fa dà prova di grande accortezza, specie se poi fa precipitare sul fondo del recipiente la feccia con uova di piccione, il cui tuorlo scendendo trascina con sé tutte le impurità (vv. 51-62).

4. Nella cena di Nasidieno di *Sat. 2,8* si può facilmente scorgere un'anticipazione del trimalchionico banchetto petroniano nella ricerca dello stupefacente, anche se il protagonista dell'ultima satira oraziana si limita alle stravaganti portate. Il disordine nella presentazione della cena, col mancato rispetto della canonica successione delle sue fasi ben distinte, fa parte della ricerca di una fastosa originalità che caratterizza il padrone di casa: è contrario alla norma il fatto stesso che il convito abbia inizio addirittura a mezzogiorno, per di più non con la *gustatio* ma con la *comissatio*, con un totale sconvolgimento della scansione reale della cena. Nella *comissatio* Nasidieno non si accontenta del Cecubo, pregiatissimo vino del Lazio meridionale, ma ai suoi ospiti offre anche vino di Chio, puro tuttavia e non mescolato con acqua di mare com'era consuetudine con i vini provenienti dalla Grecia: però egli mette in chiaro che se qualcuno preferisce i pregiatissimi Albano e Falerno, entrambi sono disponibili

in cantina. Emblematica è anche la *gustatio*: negli antipasti si cercava di non esagerare con i cibi pesanti, e invece Nasidieno fa servire a tavola come antipasto un cinghiale intero, per di più in salsa abbondante, tanto per stuzzicare l'appetito; si tratta, a scanso di equivoci, di un cinghiale lucano, cacciato quando spirava uno scirocco leggero (se, infatti, lo scirocco fosse stato opprimente, la carne del cinghiale sarebbe frollata rapidamente). Nell'enorme vassoio fa corona al cinghiale un ricco contorno di ravanelli piccanti, lattuga, radicchio, carote, con feccia di vino di Cos e l'immane salsa di pesce.

Dopo un simile esordio non stupisce che le portate esibiscano una preparazione diversa da quella abituale e si segnalino tutte per la loro originalità. È questo il frutto di un'accorta opera di mimesi da parte del cuoco, grazie alla cui maestria i convitati – proprio come avverrà nella cena petroniana – credono di mangiare una vivanda, ma si accorgono solo in un secondo momento che si tratta di ben altro: ne abbiamo la prova allorché Nasidieno offre a Fundanio (che ad Orazio racconta lo svolgimento della cena) interiora di pesce passero e di rombo di un sapore mai gustato prima e gli svela, poi, di che si tratti. Incoraggiato dalla meraviglia suscitata dal sapore nuovo dei filetti di rombo, Nasidieno istruisce Fundanio sulle virtù dei *melimela*, cioè delle mele dolcissime come il miele, che sono di un colore rosso vivo se vengono colte nel periodo della luna calante.

A questo punto viene servita a tavola una murena con contorno di gamberetti che sguazzano nella salsa: prima che gli invitati si lancino su un cibo così prelibato, Nasidieno interviene col solito tono didascalico per spiegare che, come nel caso del cinghiale lucano, l'eccellenza della murena dipende dal momento in cui la si è catturata, che è poi quello della sua gravidanza. Straordinario è anche il sugo, perché l'olio proviene dalla zona del Venafro ed è di prima spremitura, il *garum* non è di pro-

duzione locale ma giunge dalla penisola iberica, il vino oltre ad essere adeguatamente invecchiato non è greco, ma italico: per la buona riuscita della salsa, però, bisogna versarlo durante la cottura ed è necessario aggiungere pepe bianco e un po' d'aceto, beninteso quello ottenuto facendo fermentare il vino greco di Metimna (vv. 42-50). Le salse costituiscono la specialità di Nasidieno, che orgogliosamente rivendica il merito di aver insegnato a cuocere nel sugo rucchette verdi ed enule amare, anche se riconosce cavallerescamente che non spetta a lui, ma a un tal Curtillo, la priorità nell'aver inserito nel sugo anche i ricci di mare: non lavati, però, perché quello che i frutti di mare scernono, nell'espellere l'acqua marina assorbita, è più saporito della salamoia.

All'improvviso un baldacchino appeso al soffitto precipita rovinosamente sul piatto con la murena e i gamberetti in salsa abbondante: si sfiora la catastrofe, ma una volta ristabilita la calma viene portata a tavola, su un enorme vassoio, una gru già divisa in porzioni dallo *scissor* e abbondantemente cosparsa di sale e di farro, con fegato d'oca, fichi maturi e spalle di lepre staccate dai lombi, perché giudicate molto più gustose. Servire una gru a tavola non doveva essere abituale, se non altro per problemi di gusto: a detta di Plinio il Vecchio, infatti (*Nat.* 10,60), già Cornelio Nepote sosteneva che alle gru sono di gran lunga preferibili le cicogne; tuttavia la raffinatezza di Nasidieno consiste anche nel saper valorizzare cibi di gusto non comune, anticipando talora mode future. Ai convitati vengono serviti, infine, petti di merlo arrosto e colombacci privi di cosce: anche in questo caso, come in quello della lepre, la peculiarità consiste nel rifiuto dei quarti posteriori, che invece erano apprezzati da molti. Come al solito Nasidieno comincia a descrivere le caratteristiche delle prelibate vivande; ma i convitati non ne possono più e si vendicano decidendo di non toccare più cibo (vv. 80-95).

5. Ofello, Cazio, Nasidieno rappresentano tre modi diversi di concepire il rapporto dei Romani col cibo: ma, si dirà, in quale dei tre si riconosce Orazio? Se si deve dar credito ai suoi versi, non c'è dubbio che in campo alimentare le sue simpatie vadano ad Ofello: d'altronde il suo è l'atteggiamento che ci si attende da chi del *modus* ha fatto sempre il suo ideale di vita. Se, dunque, la predilezione per il cibo frugale non dipende da taccagneria, è in esso che Orazio vede realizzato il giusto mezzo in campo alimentare. Gli accenni ai suoi pasti hanno come sfondo, quasi esclusivamente, l'ambiente campestre, e le sue cene frugali preludono a un placido riposo nei pressi di un ruscello (*Ep.* 1,14,3 *cena brevis iuvat et prope rivum somnus in unda*). Quando, invece, si trova a Roma, Orazio sospira al pensiero della campagna lontana: lì può dimenticare la vita caotica dell'Urbe, lì i cibi saranno pure frugali ma hanno il vantaggio di essere genuini e le cene vedono raccolti attorno al focolare il padrone, gli amici, gli schiavi. Ognuno beve quanto vuole, libero dalle rigide leggi del convito, e i conversari sono alla buona: bandite le dotte disquisizioni letterarie e filosofiche, si raccontano favolette che abbiano una loro morale: come quella del topo di città e del topo di campagna, che vuol dimostrare come la campagna non si limiti a offrire una vita al riparo dai pericoli, ma consenta di nutrirsi di cibi semplici, ben diversamente dalla città, che espone a rischi continui nonostante gli splendori della mensa (*Sat.* 2,6,59-117). *O rus, quando ego te adspiciam?*: "o campagna – egli sospira – quando ti rivedrò? (...) Quando mi verranno servite a tavola le fave, parenti di Pitagora, e verdure ben condite di grasso lardo?" (*ibid.* 60. 63-64). Orazio, dunque, ricorda con nostalgia i prodotti dei campi, in primo luogo le fave, con una spiritosa allusione al divieto pitagorico di mangiarle, poi le verdure, purché siano ben condite. Il suo è l'elogio di una cucina sostanzialmente vegetariana, in cui tuttavia non deve mancare

un po' di carne di maiale. Dato che il vino scioglie la lingua e favorisce la conversazione, al termine della cena ognuno ha il diritto di bere quanto vuole e non deve sottostare alle leggi che regolano il simposio cittadino.

La preferenza di Orazio per il cibo semplice non cambia neppure quando egli descrive le sue giornate di *civis* a Roma (*Sat.* 1,6,111-5, nella traduzione di Carlo Carena):

vado soletto dovunque mi piace,
chiedo il prezzo del farro e dei legumi,
percorro il circo ingannatore e spesso
il foro a sera; mi fermo, riguardo
gli indovini, e alla fine torno a casa
a un piatto di frittelle, porri e ceci.

Farro e legumi non mancano mai, ma a incuriosire è quella che Carena traduce come "un piatto di frittelle, porri e ceci". *Me ad porri et ciceris refero laganique catinum*, recita il testo latino, ma in merito al significato di *laganum* non v'è certezza, tanto che c'è chi pensa a una specie di pasta al forno vegetariana e chi, invece, a un minestrone a base di porri e di ceci. Le altre attestazioni del termine, in Isidoro (*Orig.* 20,2,17) e nel commento *ad loc.* dello Pseudoacrone, fanno pensare a sottili sfoglie di farina, fritte nell'olio e successivamente cosparse di una salsa a base di miele, pepe e probabilmente *garum* e farcite di verdure e legumi: un piatto semplice, dunque, in puro stile vegetariano, in un ambiente modesto (un disadorno piano di marmo bianco, un mestolo, una saliera e un'ampolla). Quando, anni dopo, nella prima del II libro delle epistole, nella raffigurazione del poeta che in un mondo amante del lusso si distingue per la sua vita semplice, Orazio disegnerà il proprio autoritratto, in un rapido accenno alle abitudini alimentari metterà in chiaro che a lui bas-

ta cibarsi di legumi, anzi addirittura della buccia dei legumi, e di pane di seconda scelta: l'epistola, com'è noto, è diretta ad Augusto e non sarà un caso che Svetonio (*Aug.* 76,1) attribuisca ad Augusto gli stessi gusti del poeta per i cibi frugali e per il pane di seconda scelta (*cibi ...minimi erat atque vulgaris fere: secundarium panem ...appetebat*). Identica è l'atmosfera di semplicità in cui si colloca l'invito a cena rivolto a Torquato nell'epistola 1,5: certo, il tema dell'invito a una cena modesta appartiene a una tradizione letteraria antica almeno quanto Bacchilide: è indubbio, però, che al regime di vita di Orazio e al suo ideale del *modus* ben si addice il culto della *mediocritas*, che nell'invito a Torquato si manifesta nell'esigenza di adattarsi a divani angusti, a un vasellame rustico, a un cibo modesto e a un vino di non eccelsa qualità.

Questa scelta di vita improntata alla morigeratezza ci appare saggia e fonte di benefici per la salute. Non so, tuttavia, se la penserete allo stesso modo, una volta ascoltati alcuni consigli di carattere pratico che i protagonisti dei *sermones* oraziani dispensano ai convitati in difficoltà: ma non si sa mai, potrebbero essere utili. Se si è bevuto troppo e si vuole che lo stomaco si rimetta in sesto e recuperi l'appetito iniziale, bisogna mangiare gamberetti arrosto, lumache africane e prosciutto o, ancor meglio, qualche bella salsiccia (*Sat.* 2,4,59 sgg.). Se, poi, non si è ubriachi fradici, ma lo stomaco sazio recalcitra e rifiuta il cibo, un bel bagno caldo è il rimedio migliore per stimolare l'appetito (*Ep.* 1,6,61 sgg.). Intestino pigro? Niente paura! Se duro resiste e si rifiuta di accordare una via d'uscita ai cibi che premono, non c'è niente di meglio di un bel piatto di cozze e di vongole, cotte con erbe dalle foglie minute: il tutto accompagnato da qualche bicchiere di vino bianco: di Cos beninteso, altrimenti il successo non è garantito. Se, però, non avete in cantina il vino di Cos, per risolvere i problemi intestinali vi suggerisco, come

alternativa oraziana, una scorpacciata di more: però dovete alzarvi presto e coglierle di buon mattino, prima che i raggi del sole diventino troppo violenti, e allora “les jeux sont faits!”: il benefico effetto lassativo è garantito (*Sat.* 2,4,21 sgg.). Ma ora, esaurito il compito di sedicente e improvvisato gastronomo, prima, di amorevole e provvida crocerossina oraziana, poi, non mi resta che ringraziarvi della vostra pazienza.

VOCES DEL HADES, DECRETOS DEL MÁS ALLÁ: LA CONSULTA A LOS MUERTOS EN LUCIANO¹

Pilar Gómez

Universitat de Barcelona
pgomez@ub.edu

Resumen

A través de la alteridad que representa la muerte y el inframundo, Luciano vehicula a menudo la crítica contra la sociedad contemporánea, el poder, la cultura, la religión, los vicios y hábitos humanos más arraigados. Luciano es un autor experto en el desarrollo de marcos narrativos complejos e innovadores en los que el contenido de sus obras siempre adquiere una renovada atención. En *Menipo o la nigromancia* Luciano narra la particular *katábasis* que el cínico Menipo emprende para descubrir la verdadera sabiduría y conocer el mejor género de vida humana. Sin embargo, la narración de ese descenso tiene lugar en la tierra, por lo que el filósofo, sin haber muerto, se convierte en una aparición para los hombres aún vivos por el mensaje que anuncia y trae consigo desde el inframundo. El objetivo de este trabajo es analizar algunos recursos formales y temas que Luciano, sirviéndose de procedimientos paródicos, utiliza para lograr su objetivo; y este no es otro que exaltar el sentido común y la conveniencia del humor como patrón universal de conducta para lograr una vida auténtica.

Palabras clave: Menipo - Luciano - Hades - nigromancia - *katábasis* - fantasma.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Narrativas griegas de época imperial: formas y usos del texto en una sociedad libresca* (FFI2012-34861, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad), que dirige la profesora Francesca Mestre.

Abstract

Lucian, in several works, criticizes contemporary society, power, culture, religion, literature, vices and human habits more ingrained, through the otherness that represents the death and the underworld. Lucian is an author skilled in developing complex and often surprising narrative frameworks in which the contents of his works always acquire a renewed attention. In *Menippus or necromancy* Lucian tells the particular *katábasis* that the cynic Menippus undertakes to discover the true wisdom and to know the best kind of human life. However, the narration takes place on the earth, so the philosopher, without dying, becomes an authentic apparition to the still alive men by the message that he announces and that he brings with him from the world of the dead.

The aim of this paper is to analyze some formal resources and topics that Lucian uses to achieve his goal by parody; and it is simply to exalt the common sense and the convenience of humour as universal pattern of behaviour for an authentic life.

Keywords: Menippus - Lucian - Hades - necromancy - *katábasis* - ghost

Introducción

‘¡Laertíada, del linaje de Zeus! ¡Ulises, fecundo en ardidese!
No os quedéis por más tiempo en esta casa, mal de vuestro grado. Pero ante toda cosa habéis de emprender un viaje a la morada de Hades y de la veneranda Perséfone, para consultar el alma del tebano Tiresias, adivino ciego, cuyas mentes se conservan íntegras. A él tan solo, después de

muerto, dióle Perséfone inteligencia y saber; pues los demás revolotean como sombras.' (*Od.* 10. 488-495)²

En estos términos responde Circe a Odiseo cuando el rey de Ítaca suplica a la divina maga que dé ya cumplimiento a la promesa de mandarlo a casa una vez transcurrido el tiempo estipulado de permanecer junto a ella. Las palabras de la diosa causan gran desazón en el héroe, consciente como es de que nadie ha llegado jamás al Hades, pero la diosa le aconseja hacerlo por ser solo Tiresias quien puede indicarle el camino que debe seguir para regresar a su patria y cuál será su duración.

Con estos versos y su posterior desarrollo narrativo en la misma *Odisea* Homero instaura la *katábasis* como categoría mítica, y el descenso al inframundo se convierte así en un episodio recurrente en la biografía de determinados héroes – del mito o de la epopeya–, quienes gracias a ese viaje infernal adquieren algún tipo de conocimiento sobre su propia vida, sobre la muerte o sirve para poner a prueba su fuerza. De este modo, la búsqueda como en el caso de Odiseo o Eneas, el enfrentamiento físico en el caso de Heracles y Teseo, e incluso el enfrentamiento verbal de Pólux, Perséfone u Orfeo representan distintas variantes y motivaciones del *descensus ad inferos*, que también guarda relación con diversas prácticas rituales y culturales³. Así, Odiseo debe dirigirse al Hades para conocer las circunstancias de su regreso a la añorada Ítaca por boca de quien en vida gozó del don profético y ostentaba un papel de mediador entre los dioses y los hombres en tanto que portavoz de la palabra divina. Para los mortales la adivinación es un

² Traducción de Segalà (1990: 195-196).

³ Morales Harley (2012: 127-138) estudia estos diversos mitemas en relación con las prácticas rituales.

modo pasivo de acceder al conocimiento que está en posesión de los dioses, y su ámbito abarca todo cuanto los hombres no pueden conocer, especialmente el futuro en tanto que este escapa a la previsión racional; de este modo, la palabra de los dioses se convierte en una forma de expresión de decisiones humanas que inviste de autoridad y legítima⁴.

El escritor griego de época imperial romana, Luciano de Samosata, es un agudo y crítico observador de su entorno, así como de la propia tradición en la que él se ha educado y se contextualiza su obra. Para dar forma a su visión crítica, el samosatense utiliza distintos recursos formales, escenográficos y personajes diversos. Bien conocida es, por ejemplo, la apropiación y adaptación que Luciano hizo del diálogo como género literario asociado, en origen, a la expresión de contenidos filosóficos, para dotarlo de una nueva dimensión al convertirlo en compañero asiduo de la comedia, como él mismo explica en una obra titulada *Prometheus es in verbis*⁵; o bien, no es extraño que deje oír su voz a través de determinados personajes que concurren y recurren en más de uno de sus escritos y tras quienes Luciano gusta de esconderse: Licino –un nombre muy próximo fonéticamente al de Luciano–, Parresiades –apelativo que remite al término *παρρησία* o libertad de palabra de la que suelen hacer gala los filósofos y sabios cínicos–, o el Sirio –remitiéndonos con este gentilicio a su lugar de origen, pues Luciano había nacido en Siria, en la provincia romana de Comagene⁶.

Un elemento formal esencial en una creación literaria con finalidad satírica es el punto de vista desde el que se sitúa el

⁴ Cf. Dowden (2007: 220-235).

⁵ Cf. Mestre & Gómez (2001; 111-122).

⁶ Cf. Dubel (1994: 19-26).

autor, el narrador o los personajes, y, por ello, la alteridad en general –cualquiera que sea su manifestación o expresión– es, sin duda, una de las ópticas más privilegiadas para abordar la crítica y construir una sátira: las fábulas y las metamorfosis animales son una buena muestra de ello, como también lo es la figura del viajero o del extranjero⁷. Sirvan, a modo de ejemplo, el *Asno de oro* de Apuleyo, o en el corpus luciano una obra titulada *Anacarsis o sobre los ejercicios gimnásticos* en la que, mediante una charla entre el escita Anacarsis –paradigma de bárbaro desde una perspectiva griega⁸– y el ateniense Solón –quintaesencia de lo heleno–, Luciano pasa revista a diversos tópicos referentes al sistema político y legislativo propios de la polis o a las competiciones atléticas por ser logros genuinamente griegos⁹.

Luciano y el reino de la muerte

Son diversas las obras de Luciano en las que dicha alteridad como retrato crítico de la sociedad coetánea, del poder, de la cultura, de la religión, de la tradición literaria, de los vicios y costumbres más arraigados en los hombres, se enmarca en el ámbito de la muerte y del mundo de ultratumba. En el imaginario griego, la muerte (θάνατος), hermana del sueño (ὕπνος) e hija, como este, de la noche (νύξ), se identifica con el Hades, el mundo subterráneo, a donde indefectiblemente van a parar todos los difuntos. Este reino infernal está regido por Hades-Plutón, a quien ese espacio de oscuridad brumosa, donde reina acompañado por su esposa Perséfone, le tocó en el reparto del mundo entre los descendientes varones de Cronos cuando este fue destronado¹⁰.

⁷ Cf. Camerotto (2012: 224-236).

⁸ Cf. Mestre (2003: 303-317).

⁹ De modo parecido, también en *Escita o el cónsul*.

¹⁰ Cf. Il. XV 187-193; Apollod. I 2,1. Luciano sitúa tres de los cuatro grupos

En la obra de Luciano, la presencia del Hades es visible en forma de simple referencia, de breves descripciones o alusiones de diversa índole, pero también es un espacio narrativo donde en su integridad transcurren algunos de los más renombrados textos del samosatense, como son los *Diálogos de muertos*¹¹, pequeñas piezas que han nutrido la inspiración de diversos autores en la tradición literaria europea –Fénelon, Fontenelle o Quevedo, entre otros–, ya desde época bizantina, como revela la sátira titulada *Timarión o sobre los propios sufrimientos*¹².

Luciano nos ofrece, a través de la muerte, un espacio inalcanzable desde la experiencia cotidiana y acorde con la construcción de un mundo utópico –pues, en sentido etimológico, está fuera de lugar¹³– donde el autor o su personaje-portavoz pueden llevar a cabo su objetivo crítico y desarrollar su sátira. No en vano, las obras de Luciano en las que el mundo de θάνατος tiene un papel destacado suelen incluirse siempre

de sus *dialogi minores* en uno de esos tres ámbitos en que, de acuerdo con la tradición mítica, fue repartido el mundo entre los hijos de Cronos: los *Diálogos de muertos* se desarrollan en el Hades, los *Diálogos marinos* en el dominio de Poseidón y los *Diálogos de dioses*, en los que Hades no aparece ni tampoco Poseidón como actor principal, transcurren todos ellos en el Olimpo; Gómez (2014: 313-316).

¹¹ El dios Hades solo interviene en cuatro de los treinta diálogos de su dominio (*DMort.* III, XV, XVI, XXVIII), y siempre con el sobrenombre ritual de Πλούτων, ‘el Rico’. Según Platón, este término es adecuado, por etimología, al dios del inframundo, pues la riqueza proviene de la tierra, de debajo (ἐκ τῆς γῆς κάτωθεν ἀνίεται ὁ πλοῦτος, *Cra.* 403a), y Luciano, desde una óptica cómica, lo utiliza como eufemismo para referirse a la divinidad encargada de “atesorar muertos”, precisamente para mostrar la caducidad de los bienes materiales y la vanidad humana; cf. Gómez (2012: 126-128).

¹² Esta obra, aunque incluida en uno de los manuscritos de Luciano (*Vaticanus Graecus* 87, A), es del s. XII; cf. Mestre (2013: 61-72).

¹³ Como lo está el espacio creado mediante el viaje fantástico que el samosatense practica en sus *Relatos verídicos*; cf. Georgiadou-Larmour (1998: 17-48).

entre los textos lucianos de tendencia cínica o directamente calificados como menipeos.

El filósofo cínico Menipo es un personaje que aparece en diversas obras de Luciano cumpliendo de forma modélica el papel de héroe satírico¹⁴, y tiene un protagonismo especial en los *Diálogos de muertos*, donde aparece en diez de las treinta piezas que integran el conjunto. En la secuencia narrativa de este grupo de diálogos breves¹⁵, junto a Diógenes de Sínope, Menipo es el único personaje que, en el espacio infernal, sonrío entre las demás almas y se ríe del resto de los muertos contra cuyos lamentos el filósofo dirige mordaces palabras, pues estas desvelan, con absoluta crueldad y certeza, a qué han sido reducidos el poder, la gloria, la belleza, las posesiones por las que todas las sombras, sin excepción alguna, se duelen desde el instante mismo de la muerte, bien sea durante la travesía hacia el Hades¹⁶, bien sea en el eterno vagar por el inframundo.

Huelga decir que, en la sátira del samosatense, cuanto mayores han sido los privilegios, la riqueza o los bienes de todo tipo, materiales e inmateriales, de que en vida han gozado los muertos, más intensos, profundos y constantes son los gemidos que profieren sus almas: el tirano Megapentes trata incluso de sobornar a Cloto para que la Moira le permita atender todavía durante un tiempo sus asuntos mundanos –obra pública, testamento, administración familiar¹⁷:

¹⁴ Cf. Camerotto (2014: 63-83).

¹⁵ Sobre la unidad narrativa de estos diálogos, véase González Julià: (2011: 357-379).

¹⁶ Cf. Luc., *Cat.* 3, 17; *DMort.* III.

¹⁷ La Moira no concede a Megapentes ningún privilegio especial, antes bien le descubre cómo transcurre, desde su muerte, la vida de cuantos él, el tirano, dejó en la tierra: esposa, hijos, criados, amigos, todos, aunque mucho lo lloraban, se han olvidado ya de él y su fortuna ha pasado a manos ajenas; sobre

ΜΕΓ. Ἦκουσον, ὦ Κλωθοῖ, ἃ σοι ἰδίᾳ μηδενὸς ἀκούοντος εἶπεν βούλομαι· ὑμεῖς δὲ ἀπόστητε πρὸς ὀλίγον. ἂν με ἀφῆς ἀποδρᾶναι, χίλιά σοι τάλαντα χρυσοῦ ἐπισήμου δώσειν ὑπισχνουῖμαι τήμερον.

ΚΛΩ. Ἔτι γὰρ χρυσόν, ὦ γελοῖε, καὶ τάλαντα διὰ μνήμης ἔχεις;

ΜΕΓ. Καὶ τοὺς δύο δὲ κρατῆρας, εἰ βούλει, προσθήσω οὓς ἔλαβον ἀποκτείνας Κλεόκριτον, ἔλκοντας ἑκάτερον χρυσοῦ ἀπέφθου τάλαντα ἑκατόν (*Cat.* 9)

(Megapentes.- Escucha, Cloto, lo que quiero decirte en privado, sin que nadie nos oiga; vosotros, apartaros un momento. Si me dejas escapar, prometo darte hoy mismo mil talentos de oro acuñado.

Cloto.- ¿Todavía tienes en la memoria oro y talentos, payaso?

Megapentes.- Y además, si quieres, añadiré dos crateras que adquiriré al matar a Cleócrito, que pesan, cada una, cien talentos de oro puro¹⁸).

Así se explica que las instrucciones del barquero Caronte sean muy precisas cuando ve con cuánta carga inútil pretenden embarcar en su bote los pasajeros, y da a Hermes –el dios que acompaña las almas hasta el más allá– el encargo de comprobar que todos emprendan ese último viaje desnudos y sin equipaje, ya que la barca es pequeña y ha de resistir el peso de cuantos

la posible identificación de Megapentes con Herodes Ático, remito a Mestre -Gómez (2009: 93-107).

¹⁸ Traducción de Jufresa –Vintró (2013). Todas las traducciones de *El descenso hacia el Hades o el tirano* (*Cat.*) y de Menipo o la nigromancia (*Nec.*) corresponden a esta edición. En los demás casos, cuando no se indica lo contrario, las traducciones son de mi autoría.

deben iniciar su último trayecto¹⁹. Por ello, Lampico, tirano de Gela, intenta conservar su diadema y es obligado a despojarse también de la crueldad, la ignorancia, el orgullo y la ira; el atleta Damasias debe renunciar a sus coronas, homenajes públicos e incluso a sus bellos músculos antes de iniciar la travesía final; y a un orador anónimo se le impide subir al barco de Caronte con su “verborrea inacabable, antítesis, paralelismos, períodos y palabras extranjeras” (*DMort.* XX 10). En cambio, Cinisco, un filósofo cínico –como indicaría su propio nombre²⁰–, viven la muerte como una liberación y arden en deseos de llegar al Hades, e incluso Hermes se sorprende de que un hombre de condición humilde como el zapatero Micilo²¹ no se queje por su situación:

ΕΡΜ. Μίκυλλε, σὺ δ' οὐδὲν οἰμώζεις; καὶ μὴν οὐ θέμις ἄδακρυτὶ διαπλεῦσαι τινα.

ΜΙΚ. Ὑπαγε· οὐδὲν ἔστιν ἔφ' ὅτῳ ἂν οἰμώξομαι εὐπλοῶν.

ΕΡΜ. Ὅμως κἂν μικρόν τι ἐς τὸ ἔθος ἐπιστέναξον.

ΜΙΚ. Οἰμώξομαι τοίνυν, ἐπειδὴ, ὦ Ἑρμῆ, σοὶ δοκεῖ. οἴμοι τῶν καττυμάτων· οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν ὀττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων. οὐκέτι ὁ κακοδαίμων ἔωθεν εἰς ἑσπέραν ἄσιτος διαμενῶ, οὐδὲ τοῦ χειμῶνος ἀνυπόδητός τε καὶ ἡμίγυμνος περινοστήσω τοὺς

¹⁹ Cf. Luc., *DMort.* XX 1.

²⁰ Cinisco es uno de esos personajes lucianos recurrentes y suele actuar siempre como portavoz del propio autor; cf. Luc., *J Conf.*

²¹ Micilo aparece también en *El sueño o el gallo*, donde un gallo, propiedad del zapatero y supuesta reencarnación del filósofo Pitágoras, dialoga con su amo para enseñarle en qué consiste la verdadera felicidad, pues, como el animal razona en sus argumentos, esta no radica en la riqueza ni en el desmedido afán de bienes materiales.

ὀδόντας ὑπὸ τοῦ κρούου συγκροτῶν. τίς ἄρα μου τὴν σμίλην ἔξει καὶ τὸ κεντητήριον;(Cat. 20)

(Hermes.- Micilo, ¿tú no te lamentas? Es que no está permitido que nadie haga la travesía sin lágrimas.

Micilo.- ¡Quita! ¡No tengo de qué lamentarme con tan buena navegación!

Hermes.- Con todo, gime un poquito, como es costumbre.

Micilo.- Bueno, pues me lamentaré, Hermes, ya que te parece lo adecuado. ¡Ay, mis zapatos! ¡Ay, mis viejas botas! ¡Ay, ay, ay, mis sandalias hechas polvo! Ya no, infeliz de mí, de la mañana a la noche, estaré sin comer, ni iré de un lado a otro descalzo en invierno, medio desnudo, dando diente con diente por el frío. ¿Quién tendrá ahora mi tijera y mi punzón?).

Así pues, esa falta de lamentos solo puede constatarse entre quienes nada pierden por estar ya muertos y encaminarse al Hades, donde ningún valor tienen el anhelo de gloria, las riquezas, los tesoros, los honores varios por los que los hombres tanto porfían en vida, dado que ellos tampoco nada poseían mientras vivían; y, sobre todo, porque se muestran plenamente convencidos de que en la morada eterna no les acuciará ya ninguna de las necesidades que han tenido durante su existencia²². Consideraciones estas últimas que se relacionan con la visión cínica de la muerte como igualitaria de todos y de todo, de modo que, por ello, también el filósofo cínico Menipo

²² Cf. Luc., *Luct.* 16-17, donde el espectro de un joven muerto reprocha a su anciano padre los lamentos que éste profiere ante el cadáver de su hijo, ya que el muchacho se considera afortunado porque jamás pasará ya ni frío, ni hambre, ni sed, ni deberá luchar en el ejército, ni vivirá bajo el temor de un tirano y, sobre todo, porque ha escapado de la terrible vejez.

se presenta ante Caronte, feliz, risueño y bien dispuesto, portando sólo su bastón y su saco, tras haber lanzado al lago, por iniciativa propia, su raído manto²³.

Menipo visita el Hades: un viaje con retorno

Como ya hemos señalado, el espectro de Menipo, muerto también él, es fundamental en la construcción narrativa de los *Diálogos de muertos*, donde claramente actúa como la voz de la conciencia del propio autor para desvelar la ignorancia, fatuidad y pretensiones de los pobres mortales, incluso después de muertos, cuando son meras sombras, y todavía entonces se resisten a aceptar su propia y efímera condición; y este hecho solo revela la profunda ignorancia que reina entre los hombres, tan a menudo denunciada por Luciano. Para expresar esa reprobación, el samosatense se sirve en algunas de sus obras de un observador que, desde la distancia, ajeno a la cotidianidad de los hombres, contempla el triste espectáculo que estos ofrecen.

Así, en *Caronte o los observadores*, el barquero infernal abandona temporalmente el mundo subterráneo con la intención de conocer de primera mano cómo es la vida en la tierra y, de este modo, entender, de una vez por todas, por qué los hombres son tan reacios a abandonarla²⁴; o bien en *Icaromenipo o el que*

²³ Cf. Luc., *DMort.* XX 2.

²⁴ Helm (1906: 56-61), considera esta obra una de las mejores muestras de la decisiva influencia de Menipo de Gadara en el corpus luciano, y utilizó como parámetro de dicha filiación menipea el hecho de que en ella Luciano solo hace referencia a hechos históricos siempre anteriores al s. IV a. C., aunque este argumento cronológico es rebatido por Hall (1985: 82-94), quien, como ya hiciera Bompaire (1958: 335-378), no considera que el filósofo cínico sea la única fuente de Luciano.

*vuela por encima de la nube*²⁵ el filósofo cínico, equipado con unas alas a modo de nuevo Ícaro, emprende un viaje aéreo, que lo lleva al Olimpo e incluso hasta la luna, para poder aprender por él mismo cómo es el mundo, el cosmos, cuáles son sus manifestaciones e incluso cómo viven los dioses. En los dos ejemplos citados –en *Caronte* y en *Icaromenipo*– ese observador asciende y desde una atalaya contempla el panorama –es, por lo tanto, un *epískopos*–, objeto de sus reflexiones, críticas o interrogantes, que son presentados en forma dialógica –*Caronte* es, propiamente, un diálogo que transcurre en la tierra entre el barquero del inframundo y el dios Hermes²⁶– o en forma de narración, aunque enmarcada en un aparente diálogo, como ocurre en *Icaromenipo*.

Sin duda, Luciano es un autor habilidoso en la creación de marcos narrativos complejos –y a menudo incluso sorprendentes– en los que el contenido de sus obras –sobre todo aquellos temas y motivos que le son especialmente caros²⁷– adquiere siempre un renovado relieve, e incluso asuntos muy semejantes son vehiculados en formas bien variadas. Este proceder del samosatense se hace evidente en el modo como Luciano trata el tema de la muerte, que suele presentar como esperpéntica imagen de la existencia terrenal de los hombres. Así, en la obra titulada *Menipo o la nigromancia*, el samosatense narra la particular *katábasis* emprendida por el filósofo cínico para descubrir la auténtica sabiduría y conocer el mejor género de vida humana. Como en *Caronte* o en *Icaromenipo*, también en esta obra el motivo del desplazamiento que permite al protagonista-observador ejercer, una vez más, de crítico ante la

²⁵ Cf. Camerotto (2009: 24-47).

²⁶ Favreau-Linder (2015: 197-209), explora la proximidad de este diálogo con los *Diálogos de muertos*.

²⁷ Anderson (1976).

inconsistencia de los afanes humanos, es el deseo de alcanzar un real conocimiento y una legítima sabiduría, que hasta ahora no le han sido proporcionados por quienes son considerados sabios y también por quienes, tal vez sin razón alguna, pretenden serlo; sobre todo, los poetas y los filósofos. Menipo es, en esta ocasión, un *katáskopos*, cuyo deseo de saber le exige un descenso al mundo tenebroso del Hades para poder contemplar la verdad, pero el relato –*διήγημα*²⁸– de esa experiencia transcurre en la tierra y está enmarcada en un diálogo entre el filósofo y un personaje anónimo identificado solamente como un amigo, pues Φίλος es su nombre.

Por lo tanto, si un fantasma es la imagen de una persona muerta que se aparece a los vivos, o también puede ser así denominado quien, de noche y disfrazado, amedrenta a la gente, Menipo en esta obra de Luciano bien podría ser, en realidad, doblemente un fantasma: el fantasma de un viviente entre los muertos y una auténtica aparición, que causa desconcierto, entre los vivos por su aspecto y por el mensaje que trae consigo del inframundo. Menipo, en efecto, aparece en escena ataviado con una extraña indumentaria consistente en un gorro de lana, una lira y una piel de león²⁹; atributos todos ellos que corresponden a héroes de la tradición griega que descendieron al Hades: Odiseo, Orfeo, Heracles³⁰. No obstante, el artificio con el que el filósofo

²⁸ El rétor Teón define el relato (*διήγημα*) como una ‘composición expositiva de hechos que han sucedido o que se admiten como sucedidos’ (*Διήγημά ἐστι λόγος ἐκθετικὸς πραγμάτων γεγονότων ἢ ὡς γεγονότων*, *Prog.* 78.15 Patillon).

²⁹ Cf. Luc., *Nec.* 1.

³⁰ Se trata, sin duda, de un guiño muy propio de Luciano, que refleja cómo muy a menudo el samosatense gusta de practicar el arte de la alusión para desafiar a su público de *pepaideumenoí*, con quienes comparte el conocimiento de una misma tradición literaria.

se presenta no es solo físico, sino que ese trueque también le afecta el habla, ya que en sus primeras intervenciones solo es capaz de hablar recitando versos, y ante el asombro de su interlocutor Menipo justifica tan singular modo de expresarse:

‘νεωστὶ γὰρ Εὐριπίδῃ καὶ Ὅμηρῳ συγγενόμενος οὐκ οἶδ’ ὅπως ἀνεπλήσθην τῶν ἐπῶν καὶ αὐτόματά μοι τὰ μέτρα ἐπὶ τὸ στόμα ἔρχεταιί (Nec. 1)³¹

(Hace poco estuve reunido con Eurípides y Homero, y no sé cómo quedé lleno de poemas, de manera que los versos salen por sí solos de mi boca).

No son, sin embargo, unos versos cualesquiera, sino cuidadosamente seleccionados por Luciano para contextualizar su relato no en aras de una imitación seria, sino que esa aparente palabra inoportuna es un instrumento al servicio de la sátira³². Así, a través de cuatro citas de tragedia y una de la *Odisea*, el samosatense da a conocer que Menipo regresa ahora del reino donde apartado de los demás dioses vive Hades³³ (¡Yo os saludo,

³¹ Gómez (2012: 13-29), analiza el ascenso de Caronte asciende a la tierra, donde el barquero también habla poéticamente contaminado por Homero, quien ni durante la travesía infernal dejaba de recitar y “completamente mareado, empezó a vomitar buena parte de sus cantos, incluidos los de Escila, Caribdis y el Cíclope” (Luc., *Cont.* 7). Por otra parte, también el espectro infernal de Esquilo reconoce que su poesía sigue viva y no murió con él (ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι, Ar., *Ran.* 868); cf. Planchas Gallarte (2014: 8 ss.), sobre el enfrentamiento agonal, en el Hades, entre Esquilo y Eurípides.

³² Cf. Camerotto (1998: 213-215).

³³ Cf. E. *Hec.* 1-2: Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπῶν, ἴν’ Αἰδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν (He venido tras dejar la subterránea morada de los muertos y las puertas de la sombra, donde habita Hades apartado de los dioses).

oh palacio y pórticos de mi hogar, con qué agrado os contemplo ahora que he vuelto a la luz!)³⁴, a donde le llevó un impulso juvenil más que la razón³⁵, para sin estar muerto (Hades me acogió cuando yo aún respiraba)³⁶ pedir un oráculo al alma del tebano Tiresias; sin duda, no solo por haber sido este, en vida, un adivino, sino porque, ya desde Homero, el conocimiento del pasado, del presente y del futuro es inherente a la condición de las almas de los muertos³⁷.

El disfraz –otro motivo también de raíz homérica³⁸– es utilizado aquí como un recurso que garantiza una pérdida de identidad, aparente, pero necesaria para poder asegurar un alejamiento indispensable al adoptar un punto de vista crítico. Y, por otra parte, la mezcla y la alternancia de prosa y verso –el llamado *prosimetrum*– es un elemento formal que caracteriza los textos de intención paródica y satírica³⁹. Ahora bien, la mutación en el habla de Menipo provocada por su estadía subterránea es meramente transitoria y el filósofo recupera su dicción habitual cuando dirige su atención al mundo real y cotidiano, e interroga a su amigo sobre la marcha de los asuntos en la tierra y las actividades de sus conciudadanos durante su ausencia: “Nada

³⁴ E. HF 523-524: ὦ χαιρε μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς, / ὡς ἄσμενός σ' ἐσειδον ἐς φάος μολών.

³⁵ Cf. E. Fr. 149 Kannicht: Νεότης μ' ἐπῆρε καὶ θράσος τοῦ νοῦ πλέον.

³⁶ E. Fr. 936 Kannicht: Οὐκ, ἀλλ' ἔτ' ἔμπνουν Ἀΐδης μ' ἐδέξατο.

³⁷ Como el propio Odiseo reconoce ante su madre en el Hades: ψυχῇ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίου· (Od. 11. 165).

³⁸ Atenea explica a Odiseo cómo es imprescindible que le cambie su aspecto para que parezca despreciable a los pretendientes y, de este modo, poder acabar con ellos (Od. 13. 397-403).

³⁹ Carmignani (2009) estudia el significado y uso del *prosimetrum* en obras narrativas como el *Satiricón* de Petronio en relación con la sátira menipea, ya que esa mezcla formal entre prosa y verso permite una resonancia literaria mucho más amplia al actuar en diversos registros estilísticos.

nuevo,” –replica aquel– “continúan como antes: roban, juran en falso, y practican la usura a grande y pequeña escala” (Καινὸν οὐδέν, ἀλλ’ οἷα καὶ πρὸ τοῦ ἀρπάζουσιν, ἐπιιορκοῦσιν, τοκογλυφοῦσιν, ὀβολοστατοῦσιν, *Nec.* 2). Ante tal negativa respuesta, Menipo presiente que su viaje no ha sido en vano, ya que, a diferencia de los demás hombres vivos, solo él conoce ahora qué destino aguarda a los demás a quienes considera desdichados por seguir sumidos en una profunda ignorancia:

MENIPΠΙΟΣ. ἄθλιοι καὶ κακοδαίμονες· οὐ γὰρ ἴσασι οἷα ἔναγχος κεκύρωται παρὰ τοῖς κάτω καὶ οἷα κεχειροτόνηται τὰ ψηφίσματα κατὰ τῶν πλουσίων, ἀ μὰ τὸν Κέρβερον οὐδεμία μηχανῆ διαφεύγειν αὐτοῦς (*Nec.* 2)

(Menipo: Unos miserables desgraciados. Desconocen qué clase de decisiones han tomado hace poco los de allí abajo, y qué decretos se han votado contra los ricos, y que, por Cerbero, no habrá modo de que los rehúyan).

No obstante, Luciano no explica por el momento el contenido de tales decretos que no será expuesto hasta casi el final de la obra, justo antes de que Menipo pueda interrogar a Tiresias. Es el propio interlocutor del filósofo quien crea ese suspense narrativo al interrumpir las palabras de Menipo cuando este, muy a su pesar, se disponía ya a revelar dicho secreto, pues Amigo prefiere conocer antes

τίς ἢ ἐπίνοιά σου τῆς καθόδου ἐγένετο, τίς δ’ ὁ τῆς πορείας ἠγεμών, εἶθ’ ἐξῆς ἅ τε εἶδες ἅ τε ἤκουσας παρ’ αὐτοῖς· εἰκὸς γὰρ δὴ φιλόκαλον ὄντα σε μηδὲν τῶν ἀξίων θέας ἢ ἀκοῆς παραλιπεῖν (*Nec.* 2)

(cuál era la intención de tu descenso al mundo inferior, quién te hizo de guía durante el trayecto, y qué es lo que viste y qué lo que oíste contar a la gente de allí, en este orden. Pues es de presumir que, siendo amigo de la verdad, no te olvidarás de nada interesante que hayas visto u oído).

Estas preguntas sirven a Luciano como guión para construir la crónica del descenso de Menipo al Hades, cuyo relato se organiza como respuesta ordenada a cada una de las cuestiones formuladas –los motivos de su bajada (§§ 3-5), el guía (§§ 6-9), el espacio infernal y sus personajes (§§ 10-14), y la vida de los muertos (§§ 15-18)–, y se cierra con el anunciado decreto y las palabras de Tiresias (§§ 19-21), tras las que el filósofo explica de forma muy sucinta su regreso a la vida (§ 22).

La causa que motiva el viaje de Menipo es obtener alguna verdad sobre la vida de los hombres, dado que el filósofo cínico se siente incapaz de alcanzarla por el dilema en que se encuentra⁴⁰: por una parte, los versos de los poetas –y cita explícitamente a Homero y a Hesíodo– que instruyeron su infancia y juventud, describen hechos y ensalzan acciones –guerras, adulterios, abusos, incestos, traiciones, ...– que las leyes condenan; y, por otra, los filósofos, a quienes Menipo afirma haber acudido para que le indicaran un camino sencillo y seguro para la vida, expresan las opiniones más contradictorias en relación a una misma cosa, de modo que –confiesa Menipo– “no me era posible rebatir ni al que decía que era caliente ni al

⁴⁰ Camerotto (2014: 180) reconoce que, si bien el motivo inicial del viaje emprendido por Menipo pueda responder a dudas de tipo cognoscitivo o científico, pronto se identifica con una aporía ética.

que decía que era fría, aunque sabía de cierto que no era posible que algo fuera al mismo tiempo frío y caliente”⁴¹. Sin embargo, aunque Menipo admite que su mayor perplejidad nace al ver que toda esa gente que llaman filósofos, solo coinciden –como tan a menudo denuncia Luciano– en predicar en sus discursos y enseñanzas justo lo contrario de lo que ellos mismos practican⁴²:

τοὺς γοῦν καταφρονεῖν παραινούντας χρημάτων ἐώρων ἀπρὶξ ἔχομένους αὐτῶν καὶ περὶ τόκων διαφερομένους καὶ ἐπὶ μισθῶ παιδεύοντας καὶ πάντα ἔνεκα τούτων ὑπομένοντας, τοὺς τε τὴν δόξαν ἀποβαλλομένους αὐτῆς ταύτης ἔνεκα πάντα ἐπιτηδεύοντας ἡδονῆς τε αὐτῆς σχεδὸν ἅπαντας κατηγοροῦντας, ἰδίᾳ δὲ μόνη ταύτη προσηρητημένους (*Nec.* 5)

(quienes recomendaban despreciar el dinero, se agarraban a él con los dientes, discutían por los intereses, cobraban por enseñar y eran capaces de soportarlo todo por su causa. En cuanto a quienes decían rechazar la gloria, lo hacían todo por alcanzarla; y, aunque casi todos despreciaban el placer, en privado era lo único a lo que estaban atados.)

En cuanto al guía de su excéntrico viaje, Menipo justifica, algo resignado, que optó por encomendarse a un mago babilonio, de cabellos blancos y venerable larga barba, al haber oído decir que los discípulos y herederos de Zoroastro

⁴¹ Luc., *Nec.* 4.

⁴² Este es un constante reproche (a modo de ejemplo, *Pisc.* 34; *Tim.* 54-55; *Herm.* 11-12; *VH* 2 18; *Symp.* 34) que Luciano dirige contra el comportamiento falso e hipócrita de los filósofos, aunque ello no significa que el samosatense critique la ideología de las distintas escuelas filosóficas ni que sea irrespetuoso con la tradición filosófica; cf. Mestre (2012-2013: 72).

ἐπωδαῖς τε καὶ τελεταῖς τισιν ἀνοίγειν τε τοῦ Ἑίδου
τὰς πύλας καὶ κατὰγειν ὃν ἂν βούλωνται ἀσφαλῶς καὶ
ὀπίσω αὐθις ἀναπέμπειν (*Nec.* 6)

(por medio de encantamientos y ritos iniciáticos abrían las puertas del Hades y conducían allí sano y salvo a quien ellos querían, guiándolo después en el camino de vuelta).

Menipo es plenamente consciente de que el Hades es un espacio vedado a los vivos y que de él no pueden regresar los muertos⁴³. El filósofo explica con todo lujo de detalles los embrujos, los baños e incluso la dieta a la que tuvo que someterse, durante veintinueve días, antes de descender por el Éufrates hasta el lugar donde, tras excavar un hoyo y realizar en él un pertinente sacrificio de sangre –cual nuevo Odiseo⁴⁴– y posterior invocación a las Furias, Erinias, la nocturna Hécate y la terrible diosa Perséfone, consiguió introducirse en el Hades.

Luciano recurre así al distanciamiento geográfico como medio para lanzar ahora su aguda mirada y sus mordaces palabras también hacia las prácticas rituales propias de cada pueblo y de cada creencia y, por lo tanto, sin valor absoluto en ellas mismas⁴⁵.

⁴³ Johnston (1999: 127 ss.), describe en qué casos, según las creencias griegas, los muertos sí podían volver a la tierra y tenían la capacidad de aparecerse a los vivos: se trata de los muertos prematuros (ἄσφοι), violentamente (βιαιοθάνατοι) o que no han recibido la debida sepultura (ἄταφοι). Como Patroclo cuando reclama a Aquiles la necesidad de ser enterrado (*Il.* 23. 71-74).

⁴⁴ *Od.* 11. 23-36.

⁴⁵ El escepticismo de Menipo recuerda, en cierto modo, la censura de Heráclito hacia determinados usos religiosos y culturales, por cuanto que el filósofo de Éfeso considera que es iniciarse en la impiedad hacerlo en aquellas prácticas que entre los hombres pasan por ser misterios: τὰ γὰρ νομιζόμενα κατὰ ἀνθρώπους μυστήρια ἀνιερωστὶ μωοῦνται (fr. 22 B 14 DK = Clem. Al., *Protr.* XX 2).

Al mismo tiempo, la figura del extranjero como guía iniciático acentúa el carácter extraordinario del viaje emprendido por Menipo a un lugar sin retorno, pero del que él podrá regresar precisamente por haber renunciado a su propia identidad, pues sólo una suplantación –la que Menipo asume con los atributos de Orfeo y Heracles– le permite realizar, de ida y vuelta, un trayecto que, en realidad, le está doblemente vetado por su condición de hombre aún vivo y de común mortal. Por lo tanto, siendo todavía un ser viviente, mientras permanezca entre los muertos, debe ser solo una mera apariencia, un fantasma camuflado por los aderezos de otros personajes –semidioses y héroes del mito– que también bajaron vivos al Hades y pudieron franquear las puertas del ultramundo en ambas direcciones, de modo que nadie con el aspecto de esos individuos podría despertar sospechas ante los temibles centinelas infernales, como el filósofo explica a su perplejo amigo:

αὐτὸς μὲν οὖν μαγικὴν τινα ἐνέδου στολὴν τὰ πολλὰ
 ἔοικυῖαν τῇ Μηδικῇ, ἐμὲ δὲ τουτοισὶ φέρων ἐνεσκεύασε,
 τῷ πύλῳ καὶ τῇ λεοντῇ καὶ προσέτι τῇ λύρα, καὶ
 παρεκελεύσατο, ἣν τις ἔρηταί με τοῦνομα, Μένιππον
 μὲν μὴ λέγειν, Ἡρακλέα δὲ ἢ Ὀδυσσεά ἢ Ὀρφέα (*Nec.*
 8)

(Él mismo se revistió de una estola mágica muy parecida a la de los persas, y a mí me equipó con estos aderezos: un gorro de lana, una piel de león y, además, una lira, y me ordenó que, si alguien me preguntaba mi nombre, no dijera que era Menipo, sino Heracles u Odiseo u Orfeo).

La descripción del Hades presenta todos los tópicos acumulados por la tradición literaria en cuanto a paisaje,

personajes propios e inquilinos. El lugar es profundo, con su río, su laguna y su barquero –quien, a pesar de tener la barca repleta, cuando ve la piel de león, todavía encuentra un sitio para que Menipo suba, pues el eximio Caronte cree que, de nuevo, lleva a Heracles entre sus pasajeros⁴⁶; no faltan ni el palacio de Plutos, ni el prado de asfódelos o el feroz Cerbero –animal que Menipo, cual nuevo Orfeo, amansa con su lira⁴⁷; Menipo también pudo observar al juez Minos en plena actuación y el castigo de los impíos –anónimos unos, personajes del mito otros⁴⁸; y, por supuesto, los lamentos. La muerte a todos iguala y, por ello, el filósofo se siente especialmente dichoso cuando ve comparecer, desnudos y cabizbajos, ante el tribunal de Minos a quienes antes vivieron hinchados de orgullo, envueltos en riqueza y poder, y aún en el Hades “casi esperaban que les rindiera pleitesía” (καὶ προσκυνεῖσθαι περιμενόντων, *Nec.* 12). Por el contrario, Menipo constata la benevolencia del juez para con los pobres, quienes “recibían solo la mitad de los castigos, y se les permitía reposar de vez en cuando antes de soportar de nuevo su pena” (τοῖς μέντοι πένησιν ἡμιτέλεια τῶν κακῶν ἐδίδото, καὶ διαναπαυόμενοι πάλιν ἐκολάζοντο, *Nec.* 14). Además, la muerte iguala también en lo físico, y en el inframundo resulta difícil distinguir a los héroes y heroínas del común de los muertos, ya enmohecidos unos –sobre todo los más antiguos–, otros en mejor estado –especialmente los

⁴⁶ Luc., *Nec.* 8.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ En *Nec.* 14 Luciano menciona a los personajes míticos célebres, ante todo, por el castigo eterno a que fueron condenados. El castigo de los impíos, después de muertos, es un tema que el samosatense recrea también en el segundo libro de sus *Relatos verídicos*, donde el narrador asegura que eran objeto de las mayores condenas quienes habían mentido en vida, entre los cuales se hallaban “no solo Ctesias de Cnido, sino también Heródoto y muchos otros” (*VH* II 31).

egipcios “gracias a la larga duración de su embalsamamiento” (διὰ τὸ πολυαρκεῖς τῆς ταριχείας, *Nec.* 15)–, pero todos son huesos desnudos y amontonados, de mirada terrible, vacía y dientes descarnados. Por ello Menipo, ante tal desoladora visión, se preguntaba:

ᾧτινι διακρίναμι τὸν Θεοσίτην ἀπὸ τοῦ καλοῦ Νιρέως ἢ τὸν μεταίτην Ἴρον ἀπὸ τοῦ Φαιάκων βασιλέως ἢ Πυρρίαν τὸν μάγειρον ἀπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος. οὐδὲν γὰρ ἔτι τῶν παλαιῶν γνωρισμάτων αὐτοῖς παρέμενεν, ἀλλ’ ὅμοια τὰ ὀστᾶ ἦν, ἀδηλα καὶ ἀνεπίγραφα καὶ ὑπ’ οὐδενὸς ἔτι διακρίνεσθαι δυνάμενα (*Nec.* 15)

(cómo podría distinguir a Tersites del bello Nireo, o al pordiosero Iros del rey de los feacios, o al cocinero Pirrias de Agamenón, porque no les quedaba ninguna de sus antiguas señas de identidad, sino que sus huesos eran iguales y, desprovistos de letreros e indicaciones, ya no podían ser reconocidos por nadie).

Conocer la vida por la muerte

El espectáculo contemplado en el Hades lleva a Menipo a apartarse brevemente del guión narrativo y, ahora en la tierra, reflexiona en presencia de su amigo sobre la vida humana, real, vivida; y el filósofo solo es capaz de identificarla con una representación teatral en la que los humanos, como simples actores, únicamente desempeñan el papel asignado a cada uno de ellos por la diosa Fortuna en cada momento y solo por un tiempo determinado, transcurrido el cual todos son desprovistos de su disfraz. Sin embargo, los hombres lo ignoran y,

ἐπειδ’ ἂν ἀπαιτῇ τὸν κόσμον ἐπιστᾶσα ἢ Τύχη,

ἄχθονταί τε καὶ ἀγανακτοῦσιν ὥσπερ οἰκειῶν τινῶν
στερισκόμενοι καὶ οὐχ ἅ πρὸς ὀλίγον ἐχρήσαντο
ἀποδιδόντες (*Nec.* 16).

(cuando la fortuna se presenta y reclama sus atuendos, se afligen y se irritan como si les privaran de algo que les pertenece y no estuvieran tan solo devolviendo lo que han utilizado durante un breve periodo de tiempo⁴⁹).

La conclusión, pues, es sencilla: en el inframundo de nada sirven el poder ejercido en la tierra si el rey Filipo es allí un humilde remendón, ni tampoco la ostentación de riquezas si Mausolo solo ha obtenido de su magnífica tumba el beneficio de ser aplastado por ella⁵⁰. Con la reflexión de Menipo y la expresión sentenciosa que la finaliza (Así son los asuntos humanos según me pareció entonces a mí al verlo, ἐκεῖνα ὁρῶντί μοι ἐδόκει ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος, *Nec.* 16), Luciano se dispone ya a revelar el contenido del decreto anunciado desde el inicio. La promulgación de dicho decreto permite al samosatense presentar la paradoja de que la existencia de los muertos transcurre también, como si de un espejo se tratara, a semejanza de la vida en la tierra, al menos en cuanto a organización se refiere: los difuntos tienen igualmente su asamblea, sus magistrados, propuestas para ser discutidas y votadas, adaptadas, por supuesto, a las condiciones del inframundo⁵¹:

⁴⁹ Sobre el uso de metáforas teatrales en la obra de Luciano, véase Jufresa (2003: 171-186).

⁵⁰ Cf. Luc., *DMort.* 29, donde Diógenes interroga a Mausolo sobre qué beneficios reporta al rey cario, en el Hades, la posesión de una magnífica tumba.

⁵¹ De modo semejante, también los dioses, a pesar del escenario de alteridad que significa el Olimpo, resuelven sus decisiones de acuerdo con los parámetros

Εἶπε τὴν γνώμην Κρανίων Σκελετίωνος Νεκυσιεὺς
φυλῆς Ἀλιβαντίδος. Τούτου ἀναγνωσθέντος τοῦ
ψηφίσματος ἐπεψήφισαν μὲν αἱ ἀρχαί, ἐπεχειροτόνησε
δὲ τὸ πλῆθος καὶ ἐνεβριμήσατο ἢ Βριμῶ καὶ ὑλάκτησεν
ὁ Κέρβερος· οὕτω γὰρ ἐντελεῖ γίγνεται καὶ κύρια τὰ
ἐγνωσμένα (*Nec.* 20)

(Presentó la propuesta Cranio, hijo de Esqueletión del
demo Difuntos y de la tribu Cadavérica. Después de ser
leído el decreto, los oficiales lo pusieron a votación, el
pueblo lo aprobó, Brimo rugió y Cerbero ladró. De este
modo se llevan a término y se ratifican sus mociones⁵²).

En cuanto a su contenido, se trata de un decreto que afecta
a los ricos por su injusta actuación, en vida, contra los pobres,
un comportamiento, sin duda, inaceptable en un espacio –el
Hades– en el que todos sus moradores reciben eternamente un
mismo trato igualitario:

que rigen la convivencia terrenal de los hombres y, por ello, Momo –él mismo
también un “eroe de la satira tra gli dei” (Camerotto, 2014: 79)– crítico con la
situación desfavorecida de las divinidades ancestrales tras la llegada de nuevas
divinidades propone un decreto cuyas fórmulas corresponden a las de los
decretos atenienses del s. V y IV a. C. (*Deor. Conc.* 14-18).

⁵² En una de sus festivas premáticas (*Pregmática que han de guardar las
hermanas comunes o Premáticas contra las cotorreras*) también Quevedo indica
quién es la autoridad competente de la que emana su particular ordenación
jurídica cuyo texto encabeza en los siguientes términos: “Nos, el hermano
mayor del Regodeo, unánime y conforme con los cofrades de la Carcajada y
Risa, salud, dineros y bobos”, y finaliza así: “Regente Trapala Trapala. Doctor
Barajúnda. El licenciado Bulla. Doctor Chacota. Por mandado de sus señorías,
Secretario Arboresbola.” (García-Valdés, 1993: 330 y 342).

ΨΗΦΙΣΜΑ.- Επειδὴ πολλὰ καὶ παράνομα οἱ πλούσιοι δρῶσι παρὰ τὸν βίον ἀρπάζοντες καὶ βιαζόμενοι καὶ πάντα τρόπον τῶν πενήτων καταφρονοῦντες, δέδοκται τῇ βουλῇ καὶ τῷ δήμῳ, ἐπειδὴν ἀποθάνωσι, τὰ μὲν σώματα αὐτῶν κολάζεσθαι καθάπερ καὶ τὰ τῶν ἄλλων πονηρῶν, τὰς δὲ ψυχὰς ἀναπεμφθεῖσας ἄνω εἰς τὸν βίον καταδύεσθαι εἰς τοὺς ὄνους, ἄχρις ἂν ἐν τῷ τοιοῦτῳ διαγάγωσι μυριάδας ἑτῶν πέντε καὶ εἴκοσιν, ὅνοι ἐξ ὄνων γιγνόμενοι καὶ ἀχθοφοροῦντες καὶ ὑπὸ τῶν πενήτων ἐλαυνόμενοι, τούντεϋθεν δὲ λοιπὸν ἐξεῖναι αὐτοῖς ἀποθανεῖν (*Nec.* 20)

(Decreto.- Puesto que los ricos cometen muchos actos contrarios a la ley durante su vida, robando, siendo violentos, y ultrajando a los pobres de todas las maneras, la asamblea y el pueblo disponen que, una vez muertos, sus cuerpos sean castigados como los de los restantes malhechores, y que sus almas vuelvan a la vida y tomen el aspecto de un asno hasta que, en esta condición, hayan transcurrido doscientos cincuenta mil años, encarnándose de asno en asno, transportando carga y conducidos por pobres, y que después de esto les sea permitido morir).

No obstante, la decisión tomada en el Hades sobre los ricos no podría, lógicamente, afectarles en tanto que muertos –cuando todos los otrora vivientes son ya iguales, gracias a la ἰσοτιμία que reina en el inframundo⁵³–, sino solo en vida; por ello, la asamblea infernal otorga a los ricos una nueva vida para sus

⁵³ Diógenes encarga a Pólux que cuando esté en la tierra, en su alternancia entre la vida y la muerte con su gemelo Cástor, explique a los pobres que los ricos de allá, ya nada son en el Hades (*DMort.* I 4).

almas que los condenará a encarnarse de asno en asno por mucho tiempo (“doscientos cincuenta mil años”) y, por lo tanto, a estar privados de alcanzar la condición de pura sombra residente en el prado de asfódelos, donde finalmente puedan verse redimidos de cualquier necesidad. Desde la óptica de quienes asumen la muerte como una liberación, o bien reconocen el escaso valor de los bienes terrenales, aunque pueda parecer paradójico, este es el peor castigo que alguien pueda recibir: la imposibilidad de estar definitivamente muerto.

La broma de Luciano, al margen de la sátira implícita sobre la transmigración de las almas de reminiscencias pitagóricas⁵⁴, incide, una vez más, en la ignorancia de los hombres como única causa de sus males, y en la de los ricos en particular, porque viven engañados en la creencia de que la posesión de bienes es lo mejor. De ahí, pues, el consejo que Tiresias, “un viejecito ciego y pálido y de voz tenue” (τυφλόν τι γερόντιον καὶ ὠχρόν καὶ λεπτόφωνον, *Nec.* 21)⁵⁵, da a Menipo cuando este consigue finalmente encontrarlo:

Ὅ τῶν ιδιωτῶν ἄριστος βίος καὶ σωφρονέστερος·

⁵⁴ En *El sueño o el gallo*, a través de las preguntas que Micilo dirige al gallo-Pitágoras, Luciano ridiculiza la teoría de la metempsicosis y otras absurdas creencias y prescripciones de esta secta filosófica. En el Hades, Luciano presenta a Pitágoras pidiendo a Menipo algo de comer y, aunque este solo puede ofrecerle habas, está dispuesto a comerlas cuando afirma tajante que “otros son los preceptos entre los muertos” (ἄλλα παρὰ νεκροῖς δόγματα, *DMort.* VI 3). Cf. Grau (2015: 171-178), sobre la tradición cómica de las burlas dirigidas contra el ascetismo de los filósofos.

⁵⁵ La ironía de Luciano es evidente: en la oscuridad del Hades es irrelevante la ceguera de Tiresias y, además, Menipo acaba de referirse a la mirada vacía de las calaveras, como también en *DMort.* IX 1. Sin embargo, Odgen (2001: 221), señala que es ya homérica la imagen del fantasma a semejanza de cómo era en vida, de modo que suele aparecerse con sus atributos característicos.

παυσάμενος τοῦ μετεωρολογεῖν καὶ τέλη καὶ ἀρχὰς ἐπισκοπεῖν καὶ καταπτύσας τῶν σοφῶν τούτων συλλογισμῶν καὶ τὰ τοιαῦτα λῆρον ἡγησάμενος τοῦτο μόνον ἐξ ἄπαντος θηράσῃ, ὅπως τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμῃς γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς (*Nec.* 21)

(La vida mejor y la más juiciosa es la de los hombres corrientes. Deja de examinar los fenómenos celestiales y de considerar los fines y las causas, escupe sobre estos silogismos de sabios y, considerando vanas todas estas preocupaciones, ocúpate de una sola cosa entre todas, de cómo emplear bien el presente, y pasarlo riendo en su mayor parte sin tomarte nada en serio).

El género de vida que Tiresias describe como positivo y sensato es el de los *ιδιώται*, un término al que Luciano recurre también otras veces cuando quiere desenmascarar la pretenciosa sabiduría de los falsos sabios o la petulante erudición de determinados personajes. Así, Licino se declara, frente al sabio Hermótimo, un *ιδιώτης* cualquiera y apela al reconocimiento socrático de la propia ignorancia como única garantía para alcanzar algún saber:

ἙΡΜΟΤΙΜΟΣ.- Μόνος δὲ σὺ τάληθές κατείδες, οἱ δὲ ἄλλοι ἀνόητοι ἄπαντες ὅσοι φιλοσοφοῦσιν.

ΛΥΚΙΝΟΣ.- Καταψεύδη μου, ὦ Ἑρμότιμε, λέγων ὡς ἐγὼ προτίθημί πη ἑμαυτὸν τῶν ἄλλων ἢ τάττω ὅλως ἐν τοῖς εἰδόσι, καὶ οὐ μνημονεύεις ὧν ἔφη, οὐκ αὐτὸς εἰδέναι τάληθές ὑπὲρ τοὺς ἄλλους διατεινόμενος ἀλλὰ μετὰ πάντων αὐτὸ ἀγνοεῖν ὁμολογῶν' (*Herm.* 53)

(Hermótimo.- Tú eres el único que ha captado la verdad, mientras que todos los demás que se dedican a la filosofía son unos ignorantes.

Licino.- No me acuses en falso, Hermótimo, diciendo que me sitúo por delante de los demás o que me alinee entre los que saben, y no te acuerdas de lo que decía, al sostener que no tenía yo un conocimiento de la verdad superior al de los demás sino por el contrario confesar que junto con los demás hombres estaba en el total desconocimiento).

A modo de epílogo

La exhortación al sentido común y la conveniencia del humor como pauta universal de conducta en la vida de los hombres no es un motivo inventado por Luciano ni exclusivo de esta obra en el conjunto del corpus luciano. Una vez más, la maestría de Luciano radica en retomar un motivo literario de cuño homérico –la consulta a los muertos⁵⁶– y, a partir de este, construir su propia historia –el descenso de Menipo–, creando y recreando un escenario narrativo –el Hades–, cuya formulación paródica de temas y personajes tradicionales entretiene y divierte, pero con ellos el samosatense invita a una seria reflexión. La misma intención satírico-burlesca que siglos más tarde mueve el afilado ataque de un escritor como Quevedo contra los valores sociales, políticos y religiosos de su época a través del espacio irreal de los *Sueños*, en especial del *Sueño de la Muerte* cuyo protagonista, al despertar, así razona:

⁵⁶ La invocación a los muertos, literaria, está atestiguada desde Homero (*Od.* 10. 467-12. 7), pero posiblemente refleja una práctica tradicional entre los griegos; cf. Bremmer (2002: 71-76).

“Con esto me hallé en mi aposento, tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño. Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión, y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada más atiende a enseñar que a entretener”⁵⁷.

Una vez más también, en la obra de Luciano la mezcla de serio y cómico –ese *spoudogeloion*⁵⁸– es protagonizada por el filósofo cínico Menipo, pero en esta particular nigromancia el filósofo cínico desempeña un doble papel: el de sagaz viviente entre los muertos y, al mismo tiempo, de voz de ultratumba entre los vivos, informante y profética porque sus conocimientos exceden los de cualquier mortal⁵⁹. El héroe satírico es, en definitiva, un fantasmal espectro del propio Luciano, que únicamente asusta porque invita a descubrir con sensatez la existencia humana, cuya desnuda realidad solo resulta perceptible a través de la muerte, como recuerda Quevedo:

“Estos son gente que están en el otro mundo y aún no se persuaden a que son difuntos. Maravillóme esta visión, y dije herido del dolor y conocimiento:
–Dionos Dios una vida sola y tantas muertes; de una manera se nace y de otra se muere; si vuelvo arriba, yo procuraré empezar a vivir bien por la muerte”⁶⁰.

⁵⁷ Arellano (2010⁶: 405).

⁵⁸ Cf. Camerotto (1998: 120-129) sobre el uso en Luciano de la *μῆξις* serio-cómica como expresión artística paródica.

⁵⁹ También la aparición de Polidoro en la *Hécuba* de Eurípides informa sobre los muertos y vaticina lo que va a ocurrir; cf. Aguirre (2006: 115-117).

⁶⁰ Arellano (2010⁶: 338).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. (2006). Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía. En *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 16.
- Anderson, G. (1976). *Theme and Variation in The Second Sophistic*. Leiden: Brill.
- Arellano, I. (ed.). (2010). *Francisco de Quevedo. Los sueños*. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas.
- Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bremmer, J. N. (2002). *The Rise and Fall of the Afterlife*. London/New York: Routledge.
- Camerotto, A. (1998). *La metamorfosi della parola*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e poligrafici internazionali.
- (2009). *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- (2012). Gli occhi e la lingua dello straniero: satira e straniamento in Luciano di Samosata. En *Prometheus*, 38.
- (2014). *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Carmignani, M. (2009). El *Satyricon* como novela: la sátira menipea y los nuevos descubrimientos papiáceos. En *Circe*, 13, pp. 75-91.
- Colla, E. (2012). Aspecti del comico nel *Corpus Lysiacum*: il *Witz*. En *Itinera*, 3, pp. 25-52.
- Dowden, K. (2007). Rhetoric and Religion. En I. Worthington (ed.). *A Companion to Greek Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 220-235.
- Dubel, S. (1994). Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien. En A. Billault (ed.). *Lucien de Samosate*. Paris: De Boccard, 1994, pp. 19-26.
- Favreau-Linder, A.-M. (2015). Le *Charon* de Lucien: un dialogue des morts?. En S. Dubel et S. Gotteland (éds). *Formes et genres du*

- dialogue antique*. Bordeaux: Ausonius, Scripta Antiqua, 2015, pp. 197-209.
- García-Valdés, C. C. (ed.). (1993). *Francisco de Quevedo. Prosa festiva completa*. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas.
- Georgiadou, A. - Larmour, D. H. L. (1998). *Lucian's Science Fiction Novel True Stories*. Leiden/Boston/Köln: Brill.
- Gómez, P. (2012). El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia (Lucianus, *Cont.* 7). En *Emerita*, LXXX (1), pp. 13-29.
- (2012). Secrets de família: amor i poder als *Diàlegs de déus* de Lluçia. En E. Vintró, F. Mestre - P. Gómez (coords.). *Μελέτη. Homenatge a Montserrat Jufresa*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 117-138.
- (2014). Ecos del Olimpo en los *Diálogos marinos* de Luciano. En A. Pérez Jiménez, A. (ed.). *Realidad, Fantasía, Interpretación, Funciones y Pervivencia del Mito Griego*. Zaragoza: Libros Pórtico, 2014.
- González Julià, Ll. (2011). Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los muertos*. En *Emerita*, LXXIX (2), pp. 357-379.
- Grau, S. (2015). Las burlas del ascetismo en la biografía de los filósofos griegos antiguos: ¿un reaprovechamiento de materiales cómicos? En J. de la Villa et al. (eds.). *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*. vol. II. Madrid: Ediciones Clásicas, 2015, pp. 171-178.
- Hall, J. (1985). *Lucian's Satire*. New York: Arno Press.
- Helm, R. (1906). *Lukian und Menipp*. Leipzig: G. Olms [reimp. Hildesheim 1966].
- Johnston, S. I. (1999). *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Jufresa, M. (2003). El teatro, metàfora de la vida a Lluçia. En *Itaca*, 19, pp. 171-186.

- Jufresa, M. - Vintró, E. (2013). Luciano. *Obras V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mestre, F. (2003). Anacharsis, the Wise man from abroad. En *Lexis*, 2003, pp. 303-317.
- (2012-2013). Lucien, les philosophes et les philosophies. En *Ítaca*. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica, 28-29, pp. 63-82.
- (2013). Llucià i la sàtira bizantina: Timarió. En J. A. Clua - F. Sabaté (ed.). *Usos i tradició de les literatures clàssiques a les literatures medievals*. Lleida: Pagès Editors, 2013, pp. 61-72.
- Mestre, F. - Gómez, P. (2001). Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C. En *Myrtia*, 16, pp.111-122.
- (2009). Power and the abuse of the power in the Works of Lucian. En A. Bartley (ed.). *A Lucian for our time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 93-107.
- Morales Harley, R. (2012). La *katábasis* como categoría mítica en el mundo greco-latino. En *Káñina*, XXXVI (1), pp. 127-138.
- Odgen, D. (2001). *Greek and Roman Necromancy*. Princeton: Princeton University Press.
- Planchas Gallarte, S. (2014). Los fantasmas en *Ranas* de Aristófanes. En *Littera Aperta*, 2, pp. 5-23.
- Segalá, Ll. (1990). *Homero. Odisea*. Barcelona: Ediciones B.

EL USO DE LA ESTICOMITIA EN EURÍPIDES Y ARISTÓFANES. ANÁLISIS DE LA PARODIA DE *HELENA EN LAS TESMOFORIAS*

Álvaro Andrés Sáenz Alfonso

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

aa.saenz364@uniandes.edu.com

Resumen

Es generalmente aceptada la tesis de que Eurípides es el antecesor dramático directo de Menandro. Esta tesis supone además que Aristófanes, a pesar de ser el autor de comedia más antiguo que se conserva, tiene poca relación con la tradición cómica posterior. No obstante, las obras de Aristófanes están llenas de referencias a la tragedia de Eurípides. Este trabajo se centra en analizar la parodia que de la tragedia Helena hace Aristófanes en su comedia *Las Tesmoforias*. Con este análisis quiero demostrar que ciertas características propias del arte trágico euripídeo, en especial el uso de la esticomitia, pasaron a ser parte constitutiva del género de comedia gracias a que Aristófanes, al parodiar a Eurípides, las incorporó al género.

Palabras clave: parodia – comedia - Aristófanes – Eurípides – esticomitia – tradición.

Abstract

It is generally accepted the idea that Euripides is the main dramatic ancestor for Menander. This idea supposes also that Aristophanes, the oldest comedy author we still keep, is slightly related to the Western comic tradition. Nevertheless, many of the plays by Aristophanes are full with references to the tragedies of Euripides. This paper is focused in analyzing the parody that Aristophanes makes of Euripides's Helen in his comedy

Thesmophoriazusae. With this analysis, I try to prove that some of the main characteristics of euripidean Tragedy, specially the use of the stichomythia, became a essential part of the comic genre, thanks to it inclusión to the genre that Aristophanes did trough his parody.

Keywords: parody – comedy – Aristophanes – Euripides – estichomythia – tradition.

Bastante difundida es la idea de que el antecesor dramático más directo de Menandro, de la comedia nueva y, en últimas, de la idea moderna de comedia como género, es Eurípides y no Aristófanes, quien sería el mejor candidato por ser el comediógrafo más antiguo que conservamos¹. Tanto es así que, por ejemplo, el *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence* abre con un ensayo titulado “Euripidean Comedy”, escrito por Bernard Knox. En este ensayo, Knox defiende la idea de que, por un lado, “la comedia aristofánica no tiene descendientes”² (Knox, 2001: 4) y que, por el otro, en *Electra, Helena e Ifigenia en Táuride* empiezan a aparecer ciertos mecanismos y recursos extraños a la tragedia que culminan en *Ión* como una suerte de proto-comedia en el sentido ‘moderno’ del concepto³. Los

¹ La fuente más antigua que conservamos con esta tesis data del siglo II a.C. de la mano del biógrafo Sático (*Vit. Eur.* fr. 39 col. VII), según reporta Nesselrath (1993: 181). No obstante, en la crítica alemana esta idea aparece tan temprano como en Schlegel (1965: 176) alrededor de 1811 y es retomada, como veremos más adelante, por Nietzsche (1987:102) en 1872 con *El Nacimiento de la tragedia*. Esta tesis se fundamenta básicamente en la similitud en el tratamiento de los temas, personajes y trama que hay entre ciertas tragedias -no todas- de Eurípides y las comedias de Menandro, y que no están presente en Aristófanes. La tesis, como lo demuestra Knox (2001), sigue vigente y tiene bastante fundamento en las fuentes y en la tradición crítica.

² Traducción propia

³ De nuevo hay ecos de Schlegel (1965: 141) en esta afirmación, pues el

elementos que identifica Knox en estas tragedias y que considera se convertirán en rasgos esenciales de la comedia son cuatro: 1) El tratamiento y la puesta en escena de temas domésticos (comida, bebida, trabajo, problemas de la casa, problemas de enamorados y seducción de señoritas); 2) La construcción de tramas alrededor de un reconocimiento afortunado; 3) La resolución del problema por medio de un engaño maquinado generalmente por una mujer; y 4) La pérdida de conexión con la materia mítica, que implica un 'desinflamiento' de los personajes míticos más tradicionales (v.g. Helena y Menelao en *Helena*). Características similares a estas identifica Sátiro en su *Vida de Eurípides* (fr.39 col. VII), en especial los reconocimientos y el cambio de fortuna. No obstante, ya en Aristófanes se resaltan ciertas características del teatro de Eurípides que resultan innovadores y que concuerdan con lo expuesto por Knox y Sátiro. En efecto, en *Ranas* el personaje de Eurípides expone las siguientes cualidades de su nuevo arte: en primer lugar, el uso de un lenguaje menos elevado, comparado con el de Esquilo, y la inclusión de monodias (935-944); luego, la construcción de tramas más simples con la participación de todo tipo de personajes (mujeres, esclavos, doncellas y viejos) (945-951); y finalmente, y relacionado con el punto anterior, Eurípides defiende el haber enseñado al pueblo a hablar, lidiar, engañar y salirse con la suyas al poner en escena tales acciones. Esto implica, también, la construcción de un arte trágico más accesible para el pueblo, para el que se vuelve más sencillo criticar la tragedia (953-ss).

Esta caracterización de Eurípides que aparece en *Ranas* está a la base del argumento de Nietzsche que afirma que en Eurípides

romántico alemán asegura que los temas de *Helena* son más propios de la comedia que de la tragedia.

la tragedia empieza a decaer. En efecto, el filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia* concluye, como con el resto de la tradición, que es Eurípides el padre de la comedia nueva, es decir, de Menandro, lo que implica la muerte de la tragedia: “Esa agonía de la tragedia fue obra de Eurípides; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de comedia ática nueva” (1987: 102)⁴. Al usar a Aristófanes como principal fuente crítica de Eurípides y amarrar esta caracterización con una interpretación negativa de la tragedia euripídea, Nietzsche automáticamente establece una cierta rivalidad entre el cómico y el trágico. Esto pues si es gracias a que Aristófanes identifica ciertas características ‘distintas’ en Eurípides que hacen de su teatro algo ‘malo’ para la tragedia, entonces Aristófanes sería un fuerte crítico del arte de Eurípides y en este no vería nada bueno. O al menos así lo toma Knox al aislar a Aristófanes de la línea de sucesión de la comedia: Eurípides innova, la comedia nueva toma y transmite, Aristófanes se aleja y critica, sin tener herederos.

Esta línea de argumentación trae consigo serios problemas: en primer lugar, separa tajantemente a la comedia antigua y a la nueva, haciéndolas casi dos géneros distintos. Aristófanes queda completamente aislado de una tradición en la cual él es el representante más antiguo que conservamos. Esta visión se ve acentuada cuando se presentan las diferencias entre la comedia antigua y la nueva (la desaparición del tinte político, de los chistes vulgares y de la coyuntura histórica) que hacen de los dos tipos de comedia manifestaciones dramáticas muy distantes y que terminan por exaltar la comedia nueva y degradar la antigua⁵. En segundo lugar, y como lo presenta

⁴ Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

⁵ Esta tesis también data de la antigüedad. Plutarco en la *Comparación de*

muy bien Nesselrath (1993), esta tesis deja de lado dos otras fuentes antiguas que presentan tesis alternativas sobre quién es el antecesor dramático de Menandro: por un lado, una biografía de autor desconocido de Aristófanes que asegura que en *Kókalos*, la última obra del comediógrafo, hay escenas construidas alrededor de la seducción y de algún reconocimiento que, como ya vimos, son características de la nueva comedia; por el otro, una entrada en *Suda* (α 1982) que asegura que Anaxandrides, un comediógrafo poco conocido de la comedia media, fue el primero en introducir seducciones e historias de amor en el teatro antiguo.

Aunque sea difícil establecer realmente la paternidad del género cómico, es de notar que ya desde la antigüedad este era un problema interesante para la literatura. Es de hecho significativo que tan temprano como en Aristófanes, estando Eurípides vivo y en plena producción teatral, surjan apreciaciones como la de *Ranas* en las que se diga explícitamente que la tragedia euripídea es innovadora y se diga por qué y que luego estas características resulten ser las principales que el género cómico ostentó en la antigüedad. Por esto es difícil negar de entrada la tesis que, por decirlo así, ha resultado más exitosa a la hora de definir quién es el padre de la comedia nueva. Pues, como se ha mostrado acá, Eurípides fue el primero que en la tradición teatral que hoy conservamos construyó tramas alrededor de engaños, cambios de fortuna, reconocimientos afortunados,

Aristófanes y Menandro (853b-854d) señala que la comedia de Aristófanes es extremadamente vulgar y que presenta a los personajes peores de lo que son. Por el contrario, Menandro compone una poesía más culta y construye personajes universales, imitando a cada quien a su medida. En el siglo XX, esta tesis reaparece en autores como Petrie (1946: 159-161). Estas distinciones son bastante fundamentales y alimentan la idea de que difícilmente haya continuidad entre la versión más antigua de la comedia y la de Menandro.

seducción de doncellas y enamoramientos. Cosas que hoy en día asociamos más a la comedia que a la tragedia por ser temas cotidianos que requieren de personajes menos elevados y más comunes.

No obstante, aceptar esta tesis no implica, como quisieran Nietzsche y Knox, aceptar que Aristófanes no tiene ningún tipo de influencia en la tradición cómica ni que en Eurípides recaiga toda la responsabilidad por la innovación. Si bien es cierto que Aristófanes critica fuertemente en el pasaje de *Ranas* ya mencionado a Eurípides y que también lo hace en otros lugares de su obra⁶, no por esto ha de pensarse que Aristófanes se aleje de las innovaciones de Eurípides. Es decir, no ha de considerarse que su crítica sea del todo negativa: él no está señalando que estas características sean malas para el teatro ni nada por el estilo. Todo lo contrario. En este texto quiero probar que Aristófanes en su crítica al teatro de Eurípides está identificando ciertas innovaciones que le parecen interesantes e útiles para la comedia. En este sentido, sigo la propuesta de Nesselrath (1993), trabajo ya referido anteriormente. En su ensayo, este autor no solo presenta los tres testimonios que en la antigüedad postulan un padre distinto para la comedia nueva, sino que los trata de unificar. Así, la propuesta de este autor es que las características que concuerdan entre la tragedia de Eurípides y la comedia de Menandro se conectan a través de la parodia que hace Aristófanes: en primer lugar, en el *Kókalos*, Aristófanes construye una trama a la manera de Eurípides,

⁶ Además de *Ranas*, en *Tesmoforias*, *Caballeros* y *Nubes*, el teatro de Eurípides o Eurípides mismo son tema de ridiculización constante. En las demás obras también aparecen chistes más esporádicos que se refieren al trágico. Esto nos debería indicar que Aristófanes es un gran conocedor del teatro de su contendor y que tiene sus razones para hablar tanto de él.

en un ejercicio paródico no extraño a su trabajo; luego, los comediógrafos posteriores, como Anaxándrides, repiten estas tramas, considerándolas ya naturales del género cómico; y, finalmente, Menandro las explora y mejora, volviéndose el principal autor de comedia nueva que hoy conservamos.

En mi caso, me centraré en la parodia que hace Aristófanes en su obra *Tesmoforias* de la tragedia *Helena* de Eurípides. Con esto espero demostrar a partir de las fuentes de qué manera la parodia le permite apropiarse de ciertos mecanismos propios de la tragedia de Eurípides que resulten bastante útiles a la hora de construir el aspecto humorístico de la comedia. Afortunadamente tanto *Tesmoforias* como *Helena* se conservan en su totalidad, lo que permite tener mayor soporte textual para sustentar la idea que esboza Nesseralth sirviéndose de algunos fragmentos y uno que otro testimonio. También con esto, busco probar que la insistencia de Aristófanes en criticar y hablar acerca del teatro de Eurípides no implica un desprecio de este sino, por el contrario, supone un cierto grado de admiración, pues para lograr hacer un ejercicio paródico tan masivo como el que hace Aristófanes es necesario conocer muy bien y a fondo el material a parodiar. Así pues, en primer lugar definiré qué entiendo por parodia en el caso de Aristófanes. Luego, analizaré los versos parodiados por Aristófanes centrándome en la manera como Aristófanes se apropia del recurso de la esticomitia en las escenas de reconocimiento para aumentar el efecto humorístico dentro de su comedia.

El término 'parodia' no es extraño a la antigüedad y menos en contextos cómicos. La definición que nos ofrece *Suda* para el término παρωδούμενος (ser parodiado) (π 715) es extraída literalmente de un escolio al verso 8 de *Acarnienses* de, precisamente, Aristófanes. La definición es la siguiente: parodia

es ὅταν ἐκ τραγωδίας τι μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν (cuando algo es trasladado de la tragedia a la comedia)⁷. La traslación de algo propio de la tragedia (y por algo pueden entenderse temas, metros, personajes, escenas e inclusive versos) en el contexto cómico produce una dislocación que exige que el público tenga en mente el referente (de lo contrario, no se dará cuenta de que algo ha sido sacado de su contexto y puesto en otro, es decir, no identificará la parodia)⁸. Lelièvre (1954) hace un análisis minucioso de los distintos tipos de parodia presentes en la literatura antigua e identifica distintos modos en que se realizaba la traslación propia de este mecanismo: hay traslado de un tema épico a un contexto cómico (*Ranas*); hay uso de personajes cómicos en contextos épicos (*Batracomiomaquia*) o simplemente hay uso de versos, expresiones o escenas típicas de la tragedia en contextos cómicos (muchas obras de Aristófanes). En todo caso, la parodia ya en la antigüedad viene relacionada con cierto efecto cómico, que se deriva de la traslación de contextos: la risa es el principal efecto de la comprensión que tenemos como espectadores que lo que estamos viendo no debería estar ahí. Finalmente, el ejercicio paródico implica cierta maestría por parte de quien lo realice del material a parodiar, de modo que se logre el efecto cómico de la mejor manera posible⁹.

De manera similar, pero específicamente para el caso de Aristófanes, Tsitsiridis (2010: 363) identifica que la parodia no sólo implica la imitación de algún modelo lingüístico o verbal

⁷ Traducción propia.

⁸ Por esta razón, frecuentemente no entendemos el chiste o el mecanismo paródico en las comedias de Aristófanes, dado que carecemos del referente del que se está haciendo la parodia.

⁹ Sobre la parodia en la antigüedad es de necesaria referencia el trabajo de Rose (1993) que amplía y actualiza el trabajo de Lelièvre, incluyendo un interesante estudio filológico del desarrollo del término en la antigüedad.

(frases, expresiones, acentos) sino también de cuestiones extra verbales (como rituales, estructuras dramáticas, códigos de comportamiento de determinado grupo, etc.) y que requiere por parte de los espectadores la posibilidad de reconocer el original imitado, para que pueda existir el efecto cómico. El caso de las *Tesmoforias* es, sin temor a exagerar, una fuente inagotable de investigación para el tema de la parodia en Aristófanes; un ejemplo excepcional dentro del corpus antiguo y un caso excepcional dentro de las once comedias que conservamos del comediógrafo más antiguo. La manera en que esta obra está construida revela imitaciones paródicas a todos los niveles posibles: personajes, versos, escenas, actitudes, disfraces, técnicas teatrales y rituales son imitados y trasladados a un contexto cómico para hacer una reflexión profunda y humorística del teatro de Atenas, en especial el de Eurípides¹⁰. La trama de la obra es sencilla: Eurípides ha oído rumores de que las mujeres decidirán sobre su destino en las festividades de las Tesmoforias. Esto porque, según ellas, la manera en que Eurípides retrata a las mujeres en sus tragedias está generando desconfianza por parte de los hombres atenienses, pues todas las protagonistas de Eurípides son mujeres engañosas, traicioneras, lascivas y demasiado inteligentes. Para lograr su cometido, Eurípides acude a Agatón para que travista a

¹⁰ Bastante literatura crítica se ha ocupado de explorar los distintos niveles de parodia en la obra de Aristófanes y en esta comedia en específico. Además de Tsitsiridis (2010), ya mencionado, cabe resaltar el trabajo de Schlesinger (1937) que busca referir todas las parodias presentes en la obra de Aristófanes; Miller (1946) que se limita a buscar las referencias trágicas en *Tesmoforias*; Dane (1984), que usa las escenas paródicas para discutir acerca de las convenciones teatrales de la época clásica; y Clements (2014), que se encarga de identificar las referencias a la filosofía presocrática que están detrás de la parodia que ocupa los primeros versos de *Tesmoforias*.

un familiar suyo, quien se infiltra en la ceremonia y trata de defender a Eurípides. Las mujeres descubren rápidamente la trampa y, para escapar, el familiar de Eurípides arma todo un escenario en el templo donde se reúnen las mujeres e imita, de manera seguida, cuatro obras distintas de Eurípides (*Télefo*, *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*)

La parodia que aquí nos ocupa ocurre entre los versos 845-923 de la obra e implica la traslación de personajes, versos (unos copiados al pie de la letra, otros modificados) y escenas de *Helena* de Eurípides. Como ya expliqué, en esta escena el pariente de Eurípides, disfrazado de mujer, está subido a un poste mientras lo vigila una mujer (Mujer 2ª) mientras el resto de personajes están buscando un arquero para atrapar al infiltrado. Eurípides ha logrado llegar al escenario gracias a las parodias anteriores y entonces, para engañar a la mujer vigilante, él y su pariente actúan como si fueran Helena y Menelao, respectivamente, montando toda una tragedia en frente del tercer personaje.

De los setenta y ocho (78) versos que componen este episodio, Aristófanes pone en total cuarenta y ocho (48) versos en boca de Eurípides y de su pariente actuando. Lo que deja treinta (30) versos para el personaje de la Mujer 2ª. De los 48 versos que son propiamente parodia, es decir, que pretenden imitar la tragedia de Eurípides, veinte (20) son tomados al pie de la letra del original trágico, tres (3) son tomados y modificados de manera cómica, uno (1) es tomado de Sófocles¹¹ y el resto

¹¹ Según noticia del escoliasta, el verso 870 es una "fórmula" trágica muy común y que aparece también en el *Télefo* de Sófocles. Nauck&Snell (*GTF*) lo consideran un testimonio válido para el fragmento 453 del trágico. Eso demuestra que los escolios antiguos a Aristófanes son de vital importancia a la hora de recuperar obras perdidas. En muchos casos, las obras parodiadas se han perdido (en el caso que nos ocupa, sólo conservamos una de las cuatro obras explícitamente

(24) es compuesto en tono trágico por el mismo Aristófanes. Estos últimos veinticuatro versos, de confección original del comediógrafo, son los más interesantes, pues son el resultado del ejercicio de reconstruir la estructura dramática del original en pocos versos. Es decir, estos veinticuatro versos articulan los otros parodiados, que son extraídos de distintas partes de la tragedia de Eurípides.

En *Helena* original, Eurípides pone en escena una versión alternativa del mito. En esta obra, Menelao naufraga en Egipto cuando vuelve después de asediar Troya. Allí lo espera Helena, quien nunca estuvo captiva en Troya sino que estuvo siempre bajo cuidado del rey egipcio por orden de los dioses. La Helena que Menelao rescató es sólo un fantasma y es designio del héroe en Egipto recuperar a su verdadera esposa. No obstante (y ahí el elemento trágico de la obra) el hijo del rey Egipcio no quiere cumplir su promesa y busca casarse con Helena (y matar a Menelao, si es necesario). La obra consta, pues, de dos partes principalmente: el reconocimiento y el plan de escape. Menelao llega vestido de manera andrajosa por su naufragio y le cuesta creer que la mujer que encuentra allí sea su verdadera esposa, y no la mujer que tiene resguardada en una cueva. Es por esto que la obra se ocupa tanto en describir una escena de reconocimiento y también es por esta escena que se considera que Eurípides es el padre de la comedia nueva, pues este esquema se repetirá bastantes veces en Menandro.

parodiadas de Eurípides). Los escolios antiguos, probablemente escritos cuando aún se conservaban mayor número de obras, sirven no sólo para informarnos de que estamos frente a una parodia sino también para recuperar títulos, nombres, versos partes enteras de obras perdidas. Aristófanes es, pues, una gran fuente de fragmentos de la tragedia antigua que desafortunadamente no llegó a nosotros.

Aristófanes toma únicamente versos de esta primera parte de la tragedia y por ende se encarga de parodiar solo la escena de reconocimiento (que ocupa más o menos hasta el verso 570 de la tragedia). Sin embargo, para que esta parodia tenga sentido y logre cumplir el objetivo dramático dentro de la comedia, estos casi seiscientos (600) versos han de reducirse a los escasos ochenta (80) versos que componen este episodio. Por 'objetivo dramático' me refiero, en este caso, a la función dentro de la trama de la comedia que esta parodia cumple, esto es, lograr engañar a la Mujer 2ª, con estrategias teatrales, para que el pariente pueda escapar. Para este efecto, Aristófanes toma versos del prólogo de la obra, en el que Helena explica su situación y se crea el pacto ficcional con el público; versos de la parte en que Menelao llega al palacio del rey y, finalmente, los versos que son el núcleo del reconocimiento entre ambos personajes.

La labor de Aristófanes no se limita a copiar y pegar, sino que implica, como ya dije, una reconstrucción rápida de los versos más importantes para crear la ilusión teatral. Puede decirse, pues, que consta de tres bloques principalmente distribuidos de la siguiente manera. Del verso 845 al 869, cuando aparece finalmente Eurípides en escena, se parodia el prólogo de la tragedia. En esta parte, Aristófanes toma versos del 1 al 58 del original (todos pertenecientes a la monodia de Helena) poniéndolos en boca del pariente. Del verso 870 al 902, Eurípides, haciendo de Menelao, llega al palacio y pregunta insistentemente qué lugar es ese y por qué Helena se está quejando. En esta parte, varios de los versos parodiados son tomados de personajes secundarios (que son más bien pocos, tomados de entre los versos 68 y 478 de la tragedia) y son usados simplemente con el fin de conectar el prólogo con el encuentro. Por esto mismo, la mayoría de los versos dichos por Eurípides

y su pariente son completamente compuestos por el propio Aristófanes. Finalmente, el bloque que ocupa del verso 902 al 923, traslada una gran cantidad de versos de la tragedia original ya que es, precisamente, donde finalmente Helena y Menelao se reconocen el uno al otro.

Ahora bien, como se puede deducir del análisis esquemático anterior, y como ya he apuntado un par de veces, la reconstrucción apresurada que hace Aristófanes de la primera parte de la tragedia implica mucho trabajo por parte de él y la inclusión nada deliberada del personaje de la Mujer 2ª, para quien está dirigido todo el artificio teatral. También, como expliqué con Lelièvre y Tsitsiridis, la parodia es un ejercicio que no solo implica trasladar elementos trágicos a un contexto distinto, en este caso el cómico, debe tener un efecto cómico también. En el caso de *Tesmoforias*, el elemento en el que recae el efecto cómico es en el personaje de la Mujer 2ª, quien tiene igual cantidad de versos que los otros dos personajes y que, por ende, no puede pasarse por alto.

En general se puede decir que la labor de esta mujer consiste en romper la ilusión teatral que los otros personajes pretenden crear para ella, recordándonos que lo que se pone en escena está salido de su contexto y causando risa en el espectador. Esta inclusión de un tercer personaje implica una doble translación, pues no solo se llevan personajes y versos propios de la tragedia a un contexto cómico sino que, específicamente en la parte del prólogo, se está rompiendo la estructura monódica propia del coro por medio del uso de la esticomitia. En efecto, los versos correspondientes al prólogo de *Helena* (1-69) están contruidos para introducir la atmósfera de la obra, explicando con elevado lenguaje la trágica situación que se va a poner en escena. No obstante, los trece (13) versos del prólogo que Aristófanes

traslada a su parodia no aparecen puestos en conjunto sino que son constantemente interrumpidos por las intervenciones de la Mujer 2ª, casi línea a línea, hasta completar veinticuatro (24). Esta construcción verso contra verso, llamada esticomitia, tiene un efecto bastante cómico en esta parte de la parodia, pues rompe con la ilusión trágica, rebaja el nivel excelso de su poesía a un nivel literal y vulgar. Veamos como ejemplo los primeros versos de la parodia:

PARIENTE. (*Haciendo de Helena*). Del Nilo son estas virginales aguas,

 río que en vez del celeste rocío, la llanura

 del blanco Egipto riega para su pueblo de oscuros...

purgantes

MUJER 2ª. Eres un mamarracho, por Hécate que trae la luz del día

PARIENTE. Mi patria no es desconocida

 Esparta; y Tindáreo es mi padre.

MUJER 2ª. ¿Ése tu padre, canalla? Frindonas, yo diría.

PARIENTE. Y mi nombre es Helena

MUJER 2ª. ¿Otra vez haces de mujer, y eso antes de sufrir el castigo por el travestido de antes? (*Ar. Th.* 855-863)¹²

La Mujer 2 crea el efecto cómico al irrumpir y responder, de manera grosera, a lo dicho por el pariente que se hace pasar por Helena. Además, desmiente todas las referencias propias del mito que el pariente quiere construir alrededor de su nombre, mencionando personajes que para el espectador ateniense debían resultar bastante comunes. Este ejercicio se repite a lo largo de la primera y segunda parte de la parodia.

¹² Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

En la tercera parte, la escena de reconocimiento, este recurso de la esticomitia con la participación de la Mujer 2ª no se usa; Aristófanes simplemente transcribe al pie de la letra los versos 558 al 567 (con una sola modificación de carácter burlesco en el verso 564 para meter el ya conocido chiste de que Eurípides es hijo de una verdulera). Esto se debe a que la escena de reconocimiento original en Eurípides viene ya dada con esa forma. La escena consiste entonces en un intercambio línea a línea entre ambos personajes en un proceso de reconocimiento. Dubischar (2007a/b) identifica un uso especial de la esticomitia en la tragedia eurípídea. Si bien este recurso aparece en el resto de los trágicos, en Eurípides cumple por primera vez una función de amplificación emocional. Para demostrar esto, Dubischar se centra en las escenas en las que un personaje da una mala noticia a otro (generalmente esta noticia implica la anagnórisis central de la tragedia). El intercambio línea a línea dilata el momento en que uno de los personajes se entera de las malas noticias. El público, que ya sabe de qué se trata la noticia, está a la expectativa de la reacción del personaje. Esta dilación entonces aumenta la emoción, trágica en este caso, que se deriva de este intercambio dialógico.

Aunque no lo explore, Dubischar (2007b: 197) reconoce que la esticomitia cumple una función similar de amplificación emocional en las escenas de reconocimiento y ésta que Aristófanes escoge es un buen ejemplo de esto. En la tragedia original, el espectador sabe quién es quién y está a la espera de que ambos personajes se reconozcan; la expectativa se crea, además, desde el tono lamentable que establece Helena en el prólogo. Así que ver cómo ambos personajes se reconocen con cada línea del intercambio dialógico aumenta la emoción, de alegría en este caso, que busca la escena. Aristófanes reconoce este mecanismo teatral en Eurípides y por eso mismo decide

usarlo para convencer a la Mujer 2ª de que está de hecho presenciando el reconocimiento entre dos esposos largamente separados para lograr rescatar a su pariente. No obstante, este mecanismo resulta fallido, pues la Mujer 2ª no se las cree. Veamos cómo se da el reconocimiento en la escena de las *Tesmoforias*. En este punto, la Mujer 2ª vuelve a ofender al pariente de Eurípides y a desmentir que él diga ser Helena. A lo que él responde:

PARIENTE. (*Haciendo de Helena*). Di lo que quieras
Jamás voy a casarme con tu hermano,
Y a ser infiel a Menelao, mi esposo, que está en Troya.
EURÍPIDES. (*Haciendo de Menelao*). ¿Qué me has dicho
mujer? Vuelve a mí tus pupilas.
PARIENTE. (*Se quita el velo*). Tengo pudor de ti: me han
ultrajado las mejillas.
EURÍPIDES. ¿Qué es esto? Me he quedado sin habla
¡Dioses! ¿Qué visión veo? ¿Quién sois, señora?
PARIENTE. ¿Y tú quién eres? La misma pregunta
Se nos viene a la boca a ti y a mí.
EURÍPIDES. ¿Eres griega o de esta tierra?
PARIENTE. Griega. Quiero saber lo tuyo yo también.
EURÍPIDES. Os veo, señora, muy semejante a Helena.
PARIENTE. Y yo a ti a Menelao; [...]
EURÍPIDES. Bien has reconocido a un varón infeliz
PARIENTE. ¡Oh qué tarde llegaste de tu esposa al abrazo!
(*Ar. Th.* 898-912)¹³

Como se ve, en este pasaje ha desaparecido a participación de la Mujer 2ª. Todo el intercambio ocurre entre ambos supuestos

¹³ Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. La mayoría de estas líneas corresponden a los versos 558-567 de *Helena* de Eurípides.

esposos que con cada línea van acercándose al momento del reconocimiento. De algún modo, ambos ya han reconocido al otro, pero como la situación en la que se encuentran hace que tal encuentro sea imposible, se hace necesaria una confirmación. La manera en que está construida la escena causa lo que Dubischar (2007a: 17) denomina un efecto de amplificación por medio del incremento emocional: con cada línea se acumula un poco más de expectativa emocional¹⁴. Si no se construyera de esta manera, es decir, si el reconocimiento se diera en la primera línea cuando Helena menciona a Menelao, ni el espectador ni los personajes llegarían a sentir la emoción del reconocimiento a tal grado. Este uso estratégico de la esticomitia para amplificar el efecto emocional y capturar emocionalmente al público es, como bien identifica Dubischar (2007a: 17), un uso retórico del lenguaje¹⁵. Esta estrategia es, por lo tanto, una demostración de la acusación que Nietzsche, siguiendo a Aristófanes, hace: en Eurípides la retórica como una técnica entra con mucho más fuerza que en el resto de la tragedia¹⁶.

Ahora bien, ¿por qué Aristófanes decide replicar esta estrategia en la primera parte de su parodia? En un sentido, como ya dije, el trasladar versos propios de una monodia a un esquema esticomítico produce un efecto cómico producto de la

¹⁴ Esta denominación es extraída de Quintiliano (*Inst.* 8.4.3) refiriéndose a la figura retórica usada para aumentar el efecto emocional de un evento presentándolo más fuerte o grande de lo que realmente es. De esta manera, el uso de la esticomitia en Eurípides consistiría en aumentar el efecto emocional de una noticia (el reconocimiento en este caso) de manera gradual.

¹⁵ En el sentido que es propio del arte retórica ocuparse por la manera de atar emocionalmente al público para obtener el objetivo propuesto: convencer, conmover, etcétera.

¹⁶ Para profundizar el tema de la retórica en la tragedia eurípidea, vale la pena revisar Labiano (2006)

descontextualización de los versos trágicos. En la primera parte, como ya vimos, las intervenciones de la Mujer 2^a interrumpen el pretendido tono trágico del prólogo de toda tragedia. Sus palabras cómicas nos recuerdan que lo que dice el pariente de Eurípides como Helena no es otra cosa que teatro, actuación o fantasía y que ese tono trágico no tiene cabida en esta comedia. No obstante, la insistencia con que Aristófanes lo hace (la Mujer 2^a interrumpe al pariente seis veces en total) tiene el mismo efecto de amplificación emocional que el que luego se verá en la escena de reconocimiento. De la misma manera en que cada línea de la escena de reconocimiento suma emoción en los espectadores, cada intervención de la Mujer 2^a refuerza la idea cómica de la parodia, trayendo de vuelta constantemente a la conciencia de los espectadores el carácter descontextualizado de este pasaje. Así, la parodia no sólo genera risa sino que esta risa es ampliada conforme la Mujer 2^a sigue interrumpiendo la monodia de Helena.

Lo anterior es solo un ejemplo de cómo un elemento innovador de la tragedia de Eurípides resulta exitoso como mecanismo cómico en Aristófanes. La acusación de que en las tragedias de Eurípides los personajes comunes tienen voz y que el lenguaje se reviste de estrategias sofisticadas no es rechazada en absoluto por Aristófanes, sino que, por el contrario, es apropiada por este autor para lograr el efecto propio del género cómico. En contra de lo que plantea Knox, no es únicamente la comedia nueva la que identifica en Eurípides rasgos útiles para la comedia sino que el mismo Aristófanes, a la vez que critica, resalta y saca provecho de las estrategias innovadoras de Eurípides que para Nietzsche llevaron a la muerte de la tragedia. La esticomitia usada de esta manera (como mecanismo de amplificación del tono cómico de alguna escena) se vuelve un recurso más que recurrente en el resto de las comedias de Aristófanes y en las

comedias de Menandro¹⁷. Así pues, es claro cómo, de la manera en que Nesselrath (1993) propone, una de las características propias de la tragedia de Eurípides llega a formar parte esencial de la comedia gracias a la parodia que Aristófanes hace.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernardakis, C. M. (ed.). (1888-1896) *Plutarchi Moralia*. Leipzig.
- Bernhardy, G. (ed.). (1853). *Suidas*. Halle.
- Clements, A. (2014). *Aristophanes' Thesmophoriazusae : philosophizing theatre and the politics of perception in late fifth-century Athens*. Cambridge University Press.
- Dane, J. A. (1984). Aristophanic Parody: "Thesmophoriazusae" and the Three-Actor Rule. En *Theatre Journal* 36 (1), pp. 75-84.
- Dubischar, M. (2007a). 'Microstructure' in Greek Tragedy: From Bad to Worse – Wrong Guesses in Euripidean Sticomythia (Including a Comparison with Aeschylus and Sophocles) Part I. Description and Analysis. En *Mnemosyne* 60 (1), pp. 1-24.
- (2007b). 'Microstructure' in Greek Tragedy: From Bad to Worse – Wrong Guesses in Euripidean Sticomythia (Including a Comparison with Aeschylus and Sophocles) Part II. The Larger Context. En *Mnemosyne* 60 (2), pp. 196-212.
- Knox, B. (2001). Euripidean Comedy. En Segal, E. (Comp.). *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence* (pp. 3-26). Oxford: Oxford University Press.
- Labiano, J. M. (2006). Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica. En *Studia Philologica Valentina* 9 (6), pp. 1-41.

¹⁷ Como principal ejemplo, léase la escena final de *El misántropo*, que consiste en un intercambio entre dos esclavos y el misántropo de la obra, construido en forma esticomítica y lleno de chistes físicos cuyo objetivo no puede ser otro que el mero entretenimiento del público.

- Lelièvre, F. J. (1954). The Basis of Ancient Parody. En *Greece & Rome. Second Series I* (2), pp. 66-81.
- López Férez, J. A. y Labiano, J. M. (trads.). (2001). Eurípides. *Tragedias*. Madrid: Cátedra. III vols.
- Miller, H. W. (1946). Some Tragic Influences in the Thesmophoriazuses of Aristophanes. En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77, pp. 171-182.
- Müller, C. (ed.). (1868). Satyrus. En *Fragmenta Historicorum Fragmenta*. Paris, p 151.
- Nesselrath, H. (1993). Parody and Later Greek Comedy. En *Harvard Studies in Classical Philology* 95, pp. 181-195.
- Nietzsche, F. W. (1978). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Petrie, A. (1946). *Introducción al estudio de Grecia. Historia, antigüedades y literatura*. (Alfonso Reyes, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Radermacher, L. (ed.). (1959). *M. Fabii Quintiliani Institutionis Oratoriae*. Leipzig: Teubner.
- Rodríguez Adrados, F. (Trad.). (1996). Aristófanes. *Los Acarnienses; Los Caballeros; Las Tesmoforias; La Asamblea de Mujeres*. Madrid: Cátedra.
- (2006). Aristófanes. *Las Nubes; Las Ranas; Pluto*. Madrid: Cátedra.
- Rose, M. A. (1993). *Parody. Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlegel, A. W. (1965). *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. New York: AMS Press, Inc.
- Schlesinger, A. C. (1937). *Indetification of Parodies in Aristophanes*. En *The American Journal of Philology* 58 (3), pp. 294-305.
- Tsitsiridis, T. (2010). On Aristophanic Comedy. En *ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ*, Heraklion.

PACIFISMO Y ELEGÍA. LA SUAVE PERSUASIÓN TIBULIANA EN *EL.1, 1 Y 1,10*

María Cristina Salatino

Universidad Nacional de Cuyo
maria.cristina.salatino@gmail.com

Resumen

Un rasgo genérico de la elegía erótica romana es su voluntad persuasiva, su alto grado de organización retórica. El género utiliza el arsenal de procedimientos retóricos de su tiempo al construir una imagen no canónica del amor y los amantes, de la condición femenina, de la escritura elegíaca o de la idiosincrasia pacifista de la joven generación romana. El poeta debe persuadir por tanto a su amada como al lector o eventual oyente del poema elegíaco por medio de recursos adquiridos en las escuelas de los mejores rétores y, pese a ser tiempos de Principado, también a través de los varios tratados ciceronianos que circulaban en Roma. Se unen así subjetividad poética y uso de tópicos argumentativos que, en el caso de Albio Tibulo (*El. 1,1 y 1,10*), operan una suave persuasión sobre la vigencia de *mores* nuevos.

Palabras clave: argumentación retórica - elegía romana - pacifismo

Abstract

A generic feature of Roman erotic Elegy is persuasive willingness, its high degree of rhetorical organization. Genre uses the arsenal of rhetoric of his time procedures to build his image non-canonical love and lovers, the status of women, elegiac writing or young generation of Roman's the pacifist idiosyncrasies. The poet must be persuaded by both his beloved

as the reader or any listener of the elegiac poem through knowledge acquired in the schools of the best rhetoricians and, despite augustean Principate times, through several ciceronians treaties no doubt circulating in Rome. Join so poetic subjectivity and use of argumentative topics which, in the case of Albio Tibulo (El. 1.1 and 1.10), operate a gentle persuasion about the validity of new mores.

Keywords: rhetoric argumentation - Latine elegy - pacifism

Hablar de intención retórica en términos de elegía amatoria romana implica algo más que el esmerado artesonado de un poema al modo alejandrino o el deliberado empeño de artificiosidad artística entregado al juego de ilusiones verbales, feliz y por momentos incomprensible. En el círculo de intelectuales del Principado, la elección del género elegíaco comportaba defender un camino literario que había madurado sobre la base de un ideario programático con varias contradicciones formales y temáticas, muchas veces de sesgos sinuosos, donde la ambigüedad, como suele suceder cuando se trata de relaciones con el poder, es las más de las veces el único código posible¹.

¹ H.P.Stahl (2012: 271-272) estudia algunas modalidades del juego de encubrimiento y verdad que propone la obra artística de Propertio en cuanto a la aceptación o particular rechazo de la acción política augustea, mostrando que lejos de quedar cancelado, el dilema de 'amor' vs. 'guerra' sigue vivo en sus poemas. Cita estudios sobre Tibulo, I, que afirman que la experiencia transmitida por los poemas no es propia de un solo individuo, pero advierte que de seguir completamente esta postura se corre el riesgo de no comprender el conflicto esencial que refleja la obra de arte.

Pues, ¿cómo adherir siendo un romano cabal al canto de amores ilícitos según el modelo de Catulo, nacido además a la luz de una insobornable subjetividad? ¿Cómo invertir jerarquías en el estatuto habitual y heredado del amor entre un hombre y una mujer? ¿Cómo tomar partido por Calímaco y su rechazo del género literario ordenado a cantar las hazañas heroicas de tantos generales necesitados de su virtud inmortalizadora? Y, sobre todo, en una Roma que desde Rómulo al último cónsul de la ya caída República había hecho de la guerra su principio de subsistencia histórica, ¿cómo defender la paz y las duras exigencias de su ordenamiento económico, social e individual? No era tarea sencilla, más allá del peso de treinta años de guerras civiles que habían extenuado a la sociedad romana, porque lo que está en juego es una mentalidad, un modo de ser profundo del hombre romano, la raíz misma del respeto hacia sí mismo y de su *virtus*.

Concebida como una apelación anti-*mores maiorum*, la elegía erótica romana asumió una postura estética que, incardinada en la subjetividad que conquistaron tiempos más libres, no solo configuraba la alabanza o vituperio del amor y sus vicisitudes, sino que se orientaba claramente a la persuasión de su destinatario: la amada, el príncipe o sus segundos, el lector o eventual oyente del poema elegíaco. Ante necesidad tal, los poetas elegíacos, miembros de círculos de intelectuales cercanos a los poderosos de su tiempo, enfrentaron la escritura poética desde una actitud nueva: la de operar no solo el placer estético de cualquier obra bella, sino la de persuadir y hasta convencer a sus receptores en relación con un conjunto nada desdeñable de valores éticos y de prácticas sociales que exigían revisión y nuevos análisis.

Como miembros de la élite intelectual, tanto Galo, como Tibulo, Propercio u Ovidio, en orden cronológico de edades

y circunstancias del entorno histórico, recibieron sin duda la esmerada instrucción de gramáticos y rétores, tuvieron ante los ojos ya por medio de libre lectura o bajo la ardua exigencia de los *progymnasmata* los modelos literarios de la tradición helénica y helenística. Tampoco es improbable que muchos de ellos se detuvieran en la lectura de textos fundamentales de la filosofía griega de corrientes antiguas o recientes. Si una impresión causa en el lector del siglo XXI la configuración del corpus elegíaco es la clara certeza de ser obra de hombres muy cultos, además de habilísimos usuarios del discurso.

En este marco, entre rétores alejandrinos y tratados varios de los que hoy solo nos quedan referencias, el nombre de M. T. Cicerón y, específicamente, sus más importantes tratados debieron de ser un principio importante en la formación retórica de los escritores elegíacos. G. Kennedy habla del reconocimiento inmediato que el Arpinate tuvo después de su muerte por parte de Cecilio de Caleacte, un retórico griego de tiempos de Augusto. Del mismo modo, al observar la recepción posterior de la obra ciceroniana que hicieron Asinio Polión, Dión Casio, Plutarco, Longino, Séneca el Viejo o Tácito, Kennedy (2002: 481-487) consigna la anécdota referida por Plutarco (*Vidas. Demóstenes y Cicerón*, 49,3) en que Augusto -que había participado en la proscripción de Cicerón- encuentra a uno de sus nietos leyendo un texto del Arpinate y, ante el gesto atemorizado del niño que intenta esconder su lectura, lo tranquiliza y describe al viejo republicano como “varón docto y muy amante de su patria”. Actitud esta que para Kennedy guarda coherencia con la propaganda augustea de restauración de la República.

Ahora bien, aun cuando los textos ciceronianos no debieron de ser los únicos estudiados por la generación elegíaca, el hecho de que estos hayan llegado a nuestros días en mejores condiciones

determina el que el presente estudio se base principalmente en ellos.

De entre todos los poetas elegíacos y en la etapa de fundación de los rasgos que identifican el género, Albio Tibulo se yergue como una figura de mayor complejidad, con frecuencia no tan bien interpretada como la de sus pares elegíacos (Gold, 2012: 54 ss; Miller, 2004: 96 ss). En virtud de esta dificultad y a partir de los supuestos esbozados líneas arriba, nuestro trabajo tiene como objeto explorar a la luz de los *Topica* y de otros tratados ciceronianos los procedimientos argumentativos utilizados por Tibulo en *El. 1,1 y 1,10* en defensa de la *pax romana* como marcas de configuración genérica y en relación con uno de los objetos persuasivos más caros a la elegía romana.

Un deslinde inicial se impone, no obstante, en cuanto a la consideración del constituyente de realidad de la poesía elegíaca. Dada su propuesta programática de interrelación directa entre poesía y vida, tradicionalmente la elegía latina fue leída como testimonio autobiográfico de sus autores. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo pasado se intensificó la interpretación de los textos en sentido contrario, es decir, como composiciones altamente artificiosas, como constructos básicamente ficticios e irreales, sobre todo en la presentación de caracteres:

Who was the puella, “too impossibly good and impossibly bad to be true” (Janan, this volume; cf. Keith, this volume, for the figure of the domina)? And what about the narrator, or elegiac persona, “bad, mad, and dangerous to know” (Hooley, this volume, quoting Lady Caroline Lamb)? Even as it is “historically impossible and aesthetically absurd to identify the paramours of the Roman love elegists [palabras de P.Veyne] (Se cita a Janan, Keith, Hooley y Veyne tal como son citados en B. Gold, 2012: 20).

Esta tendencia, sin embargo, se ha visto superada en enfoques más recientes en que la investigación advierte la presencia textual de marcas, alusiones y hasta presencia de situaciones ‘claramente biográficas’. Judith P. Hallet (2012: 277) , por ejemplo, afirma que la combinación de elementos ficcionales y detalles biográficos con peso de realidad permite a estos poetas-narradores testimoniar ante sus lectores su conocimiento de las instancias felices o decepcionantes de la pasión erótica y les otorga una especie de credencial como ‘peritos’, tanto en amor como en poesía, al mismo tiempo que los autoriza a legitimar, con sus propios triunfos o fracasos amorios, su igualdad e incluso su supremacía sobre los antiguos poetas de amor, de un modo “respetuoso, pero travieso y autocomplaciente”.

Idéntica actitud puede observarse en otros espacios temáticos de la elegía: la modalidad de la escritura, el rechazo de la épica, los roles de la mujer y del hombre en el vínculo amorio, los antiguos *mores* o el ‘programa’ del régimen augustal. Si la elegía romana hubiera sido solo una práctica literaria sofisticada para desafiar a los poetas en la construcción de complejos artificios eruditos subordinados a los mandatos formales alejandrinos, no hubiera podido superar, gracias a una modalidad propia, la condición abstracta de los poemas de Calímaco o Filitas de Cos y habría quedado sin modelización artística un principio operativo de primer orden en el arte romano: la tendencia al retrato, es decir, la puesta en forma artística objetiva de una subjetividad labrada por el precepto realista, distintivo de la concepción romana de la mimesis. Incluso admitiendo que el modelo alejandrino buscara persuadir –cosa que solo parece probable en relación con la negación calimaquea del ciclo épico-, lo hacía en términos de propuesta programática estética dirigida a un auditorio de intelectuales. Por el contrario, no eran solo escritores, filósofos o meramente eruditos los destinatarios

de la elegía en Roma. Porque aun cuando fueran intelectuales, eran sobre todo hombres de estado vinculados de un modo u otro con los distintos órdenes del hacer político dentro o fuera del Foro.

La voluntad persuasiva inherente a la elegía latina, rasgo específico del género, no podría predicarse de sus testimonios poéticos sin esta radical pertinencia del componente de realidad que descansa en la base del entero edificio artístico. Así es como solo contrastado con este supuesto, se puede comprender el extenso juego formal de la *recusatio* y de la *excusatio* épicas y la propuesta de los peculiares *mores* del poeta-amador elegíaco.

Tanto los hacedores de estos poemas como su público eran actores históricos que habían conocido, vivido y hasta crecido en los años más encarnizados de las guerras civiles, rodeados literalmente por ellas. Afectos al triunfo octaviano o no, muchos habrán tenido también la certeza de un final de la historia conocida y de un nuevo comienzo, no exento, sin dudas, del temor o el desasosiego ante la incertidumbre de lo porvenir. A este entorno de circunstancias se debe añadir el que los hombres y mujeres, a quienes se dirigen los autores elegíacos como eventuales lectores u oyentes de sus dísticos, están habituados a identificar los significados y sentidos romanos que trasparecen por medio de formalizaciones artísticas griegas. Este es el público -culto y harto de guerras, pero comprometido con la *res publica* y las condiciones de su particular modalidad cultural- a que está dirigida la apelación persuasiva que la elegía erótica lleva consigo en sus varias temáticas, entre la cuales, la del pacifismo destaca como soporte indispensable de la tarea poética y del amor que le da sentido.

Ya Lucrecio en su *De rerum natura* había propuesto, según R. Florio (2008: 76), por medio del sintagma *dictis non armis*, repetido y variado a lo largo de sus versos, una “alternativa

ética” dentro del género épico al presentar una narración heroica que no se sirve de armas, sino de palabras en la que tanto la poesía heroica como la didáctica se alteran por obra del poeta epicúreo.

“[Lucrecio] Sale así al encuentro de la irracionalidad, expresada en el código épico por su instrumento tradicional, *armis*, con el estandarte del hombre civilizado, *dictis*. Una poesía épica que exalta la palabra como herramienta de conquista de la conciencia conectada con las exigencias de la escuela y, en especial, con su psicología.”

El estudio de R. Florio enfatiza que por medio de una muestra de completa libertad, posible en tiempos republicanos, Lucrecio utilizara artísticamente la fuerza operativa de un principio pacifista y reformulara la tópica de su modelo genérico.

Años más tarde, esta misma voluntad alentará en las elegías 1,1 y 1,10 de Tibulo quien, detrás de la primera persona de la enunciación exclama su célebre *te bellare decet terra, Messalla, marique* (“a ti, Mesala, te conviene guerrear por mar y tierra”). Como el maravilloso maestro de Memio, el elegíaco hace en términos amatorios la misma defensa: palabras, no armas para cantar el amor en dísticos. Es en términos de elegía amorosa que el poeta libra su principal batalla: la defensa de la paz pone en movimiento la *poiésis* del género que se consolida en su identidad.

Albio Tibulo, segundo en orden de edad dentro del grupo de elegíacos, amigo de Mesala y militar de sus huestes, descendiente de una familia adinerada del orden ecuestre que había sufrido las confiscaciones del segundo triunvirato, es de entre ellos quien canta con tono más sostenido el anhelo y la conciencia explícita de la necesidad de la paz. Tal es el objeto poético del

comienzo y del final de las elegías del libro primero; suerte de atmósfera temática que envuelve el desarrollo de los demás tópicos de su poesía amorosa. Examinaremos a continuación los procedimientos argumentativos y los tópicos subjetivos de la persuasión que operan en el discurso poético la exhortación al pacifismo como modo de vida.

Pese a la opinión de Quintiliano, quien lo considera el mejor de los elegíacos, la poesía de Tibulo no ha logrado entusiasmar tanto a la posteridad como la de Propertio u Ovidio. Paul A. Miller presenta la postura de críticos contemporáneos que la califican como carente de grandes ideas o de tesis importantes o incluso incapaz de pintar escenas de modo consistente; tal el juicio de P. Veyne quien ve en estos poemas, según Miller, un discurso que salta de tópico en tópico, una mera asociación de ideas y palabras. Citando otros estudios como los de Putnam o Lyne, P. Miller (2012: 54) dice:

“It may begin in one place –a farm, a symposium, before a statue of Priapus– but soon we are at a crossroads, on an island, or performing a magical rite. Each step takes place effortlessly, but it can be very difficult to say exactly where we are going or, even, where we have been.”

Miller, sin embargo, se distancia de las perspectivas extremas que cita y propone una lectura más detenida de Tibulo como autor de un tipo de poema en el estilo de la ‘guirnalda’, con declaraciones, descripciones o exclamaciones en cadena que no emanan de un centro, sino secuencial y serial, en progresión constante de sentidos, de colores emocionales, reflexiones o ironías que constituyen el texto (2012: 67).

No obstante, si se lee con mayor atención y a partir de la consideración de una finalidad persuasiva en los poemas de

Tibulo, escritor consciente de echar las bases de un género joven, en proceso de crecimiento y constitución, se podrá apreciar cómo la voz de la enunciación elegíaca deviene voz de un orador-poeta que apela, en la primera y última elegías del libro I, a un público de tres personas: Mesala, Delia, y el lector u oyente, para convencerlos de las ventajas de la paz frente a la guerra. El movimiento de los argumentos se apoya básicamente en el tópico de la definición, con asistencia de la máxima y el movimiento interno de antecedentes y consecuentes, muchas veces enfrentados en relaciones de oposición. Las partes o transiciones de la alocución están marcadas por invocaciones, zona de acción de los procedimientos subjetivos (*éthos* y *páthos*) de la persuasión. Con estos recursos, Tibulo en las *Elegías* 1,1 y 1, 10 deja absolutamente en claro su elección pacifista.

Veamos. Para persuadir sobre la paz es necesario precisar qué se entiende por ella. Se trata de un concepto abstracto, pese a que la vida cotidiana más concreta de los hombres se canaliza de manera totalmente distinta en entornos de paz o de guerra. La argumentación persuasiva debe partir del tópico retórico de la definición. Cicerón lo define en su *Topica* como “*oratio quae id quod definitur explicat quid sit. Definitionum autem duo genera prima: unum earum rerum quae sunt, alterum earum quae intelleguntur*”. Es decir, “discurso que explica qué es lo que se define. Existen dos tipos primarios de definiciones: uno, de aquellas cosas que existen y otro, de aquellas que se comprenden con la mente”. (Reinhardt, 2005: 26 y 126)². En líneas generales las primeras se definen mediante la *partitio* (integración de partes constitutivas) y las segundas, mediante la *divisio* (integración conceptual

² La trad. es propia. Si bien Cicerón no cita de manera puntual sus fuentes, lo que dice alude a ellas y muestra una armonización general de ideas estoicas, académicas, peripatéticas y usos legales romanos, además de una manera personal de interpretar la masa conceptual de la tradición.

según la relación género/especie). Veamos cómo opera este tópico en las elegías 1,1 y 1,10.

El. 1,1.

En 1,1, los primeros tres dísticos introducen el tema planteando una alternativa, objeto de controversia, entre los que ansían el oro y el propio sujeto elegíaco. Los términos de la discusión quedan expuestos como sigue: por un lado, lo que puede aspirar otro, (*alius*) *divitias/ fulvo auro/ iugera multa soli*; por otro lado, la elección del sujeto poético, *me mea paupertas*. La riqueza en oro y tierras despliega en el ámbito de su definición constituyentes del tipo de la *divisio*, es decir, especies del género mayor como el temor (*terror*), el ladrón cercano (*vicino hoste*), las trompetas bélicas (*Martia classica*) y los sueños puestos en fuga (*somnos fugent*). Las especies que por el contrario se encadenan a la pobreza del orador elegíaco son: una vida ociosa, indolente (*vita inerti*) y el fuego del hogar (*igne*). *Assiduus*, con su peso semántico de ‘lo que no cesa’, está referido en el primer eje a *labor* (preocupación, temor constante) y en el segundo, al fuego del hogar (*assiduo igne*), en un movimiento giratorio de opuestos.

Expuesta de este modo la controversia, se da inicio a la primera definición de la paz. Esta vez la definición despliega sus constituyentes según el modo de la *partitio*, al encadenar una sumatoria de elementos. El orador se define a sí mismo como poeta labrador (*rusticus*), feliz en la enumeración de aquello que ha hecho la felicidad de tantos romanos conocidos: vides, frutales, mieses abundantes, huertos fértiles, mostos espesos; también, la piedad de los sacrificios a Príapo, Ceres y finalmente, los amados dioses Lares. El eco de la bucólica virgiliana llega en la queja autobiográfica por la pérdida de campos ricos antaño, aunque con una salvedad elegíaca: el poeta del amor no extraña ni necesita hoy de aquella antigua abundancia de bienes: el

índice negativo anula el peso de *divitias* y *fructus* y subraya por vía de oposición la similitud fónica de *requiro* y *requiesco*; el juego paralelo de *lectus* y *torus*, opera el pasaje de la bucólica a la elegía amorosa como continuidad que delinea la figura del amante, poeta y orador:

*non ego divitias patrum fructusque requiro,
quos tulit antiquo condita messis avo:
parva seges satis est; satis est, requiescere lecto
si licet et solito membra levare toro* (Percival Postgate,
2010: vv.40-44).

(No busco yo los bienes y frutos de mis antepasados que dio a mi antiguo abuelo la almacenada mies; un pequeño campo labrantío me basta; me basta descansar en mi lecho y también, si me fuera lícito, aliviar el cuerpo en mi tálamo usual).

La definición de la paz tiene un segundo momento: la primera persona autoral con las marcas biográficas de su propiedad disminuida y su lamento por estar obligado a largos viajes (*deditus longae viae*) asume para sí una especie constitutiva fundamental de la paz: la *aurea mediocritas*. Variación alternativa del (*mihi*) *satis est* anterior, ahora el poeta-orador parece exhortarse a sí mismo: pueda yo vivir con poco (*possim contentus vivere parvo*).

La topicalización de motivos se desplaza del eje virgiliano al horaciano con el objeto de presentar otras subespecies de la vida sosegada como son la agricultura, la cría del ganado y, sobre todo, la austeridad de la mesa sencilla (*paupere mensa/ puris fictilibus*). El adjetivo *antiquus*, referido a los vasos simples de barro defiende ante su lector el valor de la sobriedad arcaica.

Defensa del programa augusteo, sí, pero solo si se lo enmarca como subespecie del pacifismo. Propuesta política más fácil de declamar que de realizar. Una escena de dulcísimo intimismo cierra el apartado: de todas las formas de la paz, la más importante es el disfrute del amor. La paz está constituida por la posibilidad de disfrutar del amor sin miedo a las tormentas ni al frío. Entonces, la sentencia exhortativa puede desplegar otra vez, a modo de bajo continuo, el motivo horaciano: que sea rico quien puede sufrir el furor del mar y las lluvias (*sit dives [...] qui maris et tristes ferre potest pluvias*).

En la última sección (vv. 49 y ss.) los elementos de una *partitio* comprenden el enunciado de la guerra, ordenados en una secuencia de argumentos contrarios: por un lado, Mesala/ oro y esmeraldas/viajes/ peleas por mar y tierra/enemigos/gloria; por el otro, Delia/la prisión del amor/las puertas de la amada/vanagloria de la *inertia*.

La *peroratio* final (vv. 75 ss.) vuelve al exordio invirtiendo los términos en virtud de la decidida actitud pacifista asumida por el orador: *Hic ego dux miles que bonus* (Aquí soy yo buen general y soldado). La argumentación sostenida permite plantear como argumentos contrarios y contradictorios y a modo de entimema subjetivo las siguientes premisas:

- a) poeta vs. insignias y clarines guerreros;
- b) avaros a favor de heridas y riquezas.

La enunciación de la tercera premisa le otorga a esta valor de máxima, pues solo en la seguridad de la paz y gracias al entramado de sus partes, especies y bienes, se puede alcanzar la *aurea mediocritas*, repitente y de ritmo encabalgado en la cesura del pentámetro: *dites despiciam despiciamque famem* (a los ricos despreciaré y despreciaré el hambre).

La ajustada argumentación del tópico de la definición levanta la masa arquitectónica del poema. Pero no sería este una elegía

amatoria si no se subrayara, por medio de las *pistis* subjetivas referidas al *éthos* del poeta-orador y a los *páthe* de su auditorio, el profundo compromiso del sujeto de la enunciación en la empresa doblemente persuasiva del canto elegíaco y de la paz permanente que lo sostiene.

Inscrito en la tradición académica y estoica, Cicerón se refiere con distinto grado de detalle en sus tratados retóricos (*De oratore*, 43,182; *Partitiones oratoriae*,7-8; *Orator*, 37, 128 y *Topica*, 98-99) a la importancia de los factores subjetivos de la persuasión. Tanto los argumentos éticos como los patéticos son vistos como procedimientos indispensables que, si bien específicamente efectivos en exordios y *perorationes*, pueden resultar eficaces en momentos de la *narratio* o de las pruebas y refutaciones.

El orador solo ha de persuadir en la medida en que su propia imagen resulte, en cuanto tal, adecuada a lo que su auditorio (legisladores, jueces o público en general) esperan de él. Y si bien el corpus de virtudes (liberalidad, gratitud, piedad, mansedumbre; no ser codicioso ni avaro, ni envidioso, ni acerbo) puede no ser del todo verdadero en la persona del orador, este sí debe sentir la verdad de lo que afirma para poder convencer a otros.

Valet igitur multum ad vincendum probari mores et instituta et facta et vitam eorum, qui agent causas, et eorum, pro quibus, et ítem improbari adversariorum [...] Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione vitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt (De oratore, 43, 182).

(Tiene gran importancia para vencer que se estimen como buenas las costumbres, la manera de vivir y las obras de los que defienden las causas y de los defendidos, al igual

que se desaprueben las de los adversarios [...] Los ánimos son conciliados por medio de la dignidad del hombre, de sus grandes hechos, de la buena reputación de su vida; cosas que, si existen, pueden realizarse más fácilmente, que fingirse, si no existen³).

Como contraparte, los argumentos patéticos, que se intensifican hacia el final de la *oratio*, están orientados a conmover directamente las pasiones del oyente, dirigiéndolas o desatándolas para ganar su convicción ante lo defendido o censurado:

Huic autem est illa dispar adiuncta ratio orationis, quae alio quodam genere mentis iudicum permovet impellitque, ut aut oderint aut diligant aut invideant aut salvum velint aut metuant aut sperent aut cupiant aut abhorreant aut laetentur aut maereant aut misereantur aut poenire velint aut ad eos motus deducantur [...] (De oratore, 44, 183)

(A esta modalidad del discurso se une aquella otra, distinta, que mueve la mente de los jueces y los impele a odiar, o a amar, o a envidiar, o a desear salvo a alguien, o a temer o a concebir esperanzas, o a aborrecer, o a alegrarse, o a entristecerse, o a compadecerse, o a desear el castigo, o a ser transportados a otros sentimientos⁴).

El orador-poeta de la elegía tibuliana asume claramente la voluntad de presentarse a sí mismo como digno de credibilidad en relación con el objeto defendido por medio de las definiciones,

^{3 y 4} Trad. propia

su *divisio* y su *partitio*. Pero la fuerza de sus argumentos descansa en la propia convicción de la voz autoral; esa propia convicción es lo que mueve a la persuasión de sus destinatarios. Hacia el final de la primera defensa de la paz y en transición al segundo momento de la misma, la extensa invocación a los dioses rústicos (Ceres, Lares, Pales), especialmente a los númenes familiares que lo han protegido desde niño, demuestran la piedad del yo como argumento subjetivo; una imagen que lo presenta como digno de estima y con la que busca persuadir a Mesala, a Delia y a su lector⁵.

Del mismo modo, pone en funcionamiento la eficacia de uno de los *páthe*, que Aristóteles define como la confianza (*Rhet. II, 5.4*),⁶ esto es, la esperanza de que lo que se pide será concedido porque quien lo solicita ha mostrado piedad para con los dioses, tanto en la voluntad como en las acciones: *Clamet 'io, messes et bona vina date'*. ([que la juventud campesina] grite '¡Ío!, dadnos mieses y buenos vinos'). Y en el final, dirigiéndose directamente a Delia y presentándola como causa concomitante, el sujeto elegíaco usa de la *pistis* subjetiva más persuasiva: la posibilidad del dolor de la amada ante su hipotética muerte. La conjetura abre un espacio eventual paralelo que cabe inferir de la acumulación de las partes de la guerra y en donde se

⁵ R. Amossy (2010: 130), quien ha estudiado las modalidades discursivas del *éthos* en la presentación del sí mismo con fines persuasivos afirma, al estudiar la construcción de una imagen de sí en un discurso *in absentia*: *On voit donc comment toute mise en scène du moi est étroitement dépendante de l'image qu'on se fait du partenaire. [...] C'est face à lui et pour lui qu'il construit une image de soi. [...] la présentation de soi repose sur une négociation d'identité à travers laquelle le locuteur tout à la fois se pose, et tente d'imposer ou, tout au moins, de faire partager, ses façons de voir.*

⁶ "Porque en efecto la confianza es lo contrario del temor, de modo que ella es una esperanza acompañada de fantasía sobre que las cosas que pueden salvarnos están próximas". (Racionero Carmona, 1994: 339)

han encadenado los *páthe*, que apelan a los sentimientos del auditorio, reducido ahora a la amada y al lector. La compasión por el dolor que pueda mancillar la belleza de la amada es, en sentido aristotélico, causa de vergüenza para el amante⁷.

La presión patética sobre el oyente da un paso más: aludida la muerte en el ámbito de la eventualidad guerrera (*suprema hora/ te teneam moriens*) y su cadena isotópica de partes menores (tristes lágrimas, lecho que ha de arder, Manes, cabellos y mejillas tiernas), ya puede aparecer en el retorno al *hic et nunc* de la apelación persuasiva, el motivo más conmovedor de la poesía amorosa: el *carpe diem: interea, dum fata sinunt, iungamus amores* (entretanto, mientras los hados nos dejen, tejamos nuestros amores). También este tópico se desgrana en sus contrapuestas especies menores: la Muerte, su cabeza en sombras, la vejez y canicie que se enfrentan a Venus, la puerta quebrada y las *rixae amoris*. Es decir, la guirnalda tópica de la elegía.

El. 1,10

Por su parte, la *El.1, 10*, está trazada sobre los fines persuasivos del género epidíctico: lo vergonzoso y lo laudable. Siendo la primera en el orden de la composición, parece haber sido ubicada al final del Libro I como síntesis o cifra de la propuesta elegíaca, apoyada, en una fuerte tradición helénica y helenística (Soler Ruiz; 2011: 52)⁸.

⁷ *Rhet. II,8,1 y 8,2*: "Sea, pues, la compasión un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece"; "cuantas cosas resultan destructivas entre las que causan pesar o dolor físico, esas son, en efecto, dignas de compasión; y también cuantas provocan la muerte"; "son (males) dolorosos y destructivos la muerte, las violencias para con el cuerpo, los malos tratos, la vejez, las enfermedades y la falta de alimento." (Racionero Carmona, 1994: 353-357)

⁸ A. Soler Ruiz comenta: "El elogio de la paz está, además de en el coro 1127-

En cambio, esta vez lo definido a través de sus especies es la guerra. La pregunta retórica inicial en realidad plantea ante el lector, destinatario de la arenga antibélica, la primera premisa: quien inventó la espada fue *ferus* y *vere ferreus*, tan duro y causante de horror como su arma.

Las especies configuradoras de la guerra son las espadas (*enses*), la desgracia (*caedes hominum generi*), las batallas, un camino más corto para la muerte (*dirae mortis aperta via*), el oro opulento, las ciudadelas y empalizadas, las armas funestas y la trompeta que el corazón escucha temblando (*corde micante*). En el conjunto de especies mortales de la guerra solo aparecen como contradicción dos propias de la paz: las copas junto con los platos de haya y los sueños tranquilos del pastor. Pero estas alusiones solo buscan quebrar por vía de deseo la aplastante realidad opositora del *iam*, un ahora que abre la temible hipótesis del enemigo que ajusta el arma que acabará con la vida del poeta-orador (*haesura...tela*).

Como en 1,1, la invocación piadosa a los Lares paternos, establece el argumento del *éthos* del orador, conmovedor por su temor y piedad, tras la violencia contradictoria del sentido adversativo: “No obstante, paternos Lares, salvadme” (*Sed patrii servate Lares*). El espacio íntimo del sujeto elegíaco se abre en plegaria ante las pequeñas estatuillas de madera que ha visto desde niño y su pedido cobra peso autobiográfico en el recuerdo de la niñez como lugar protegido por los mayores y los dioses, sus simples ritos agrarios, la belleza de la inocencia perdida. Solo ellos pueden contrarrestar el peligro de la guerra:

1190 de la Paz de Aristófanes, en Baquílides, fr. 4[...] (donde) está también el tema de la herrumbre de las armas en período de paz, que por otra parte es homérico: *Od.* XVI, 284 y XIX, 4 y ss. En Calímaco, fr.110, 48-50, se encuentra una maldición para los cálibes, que, según él, fueron los primeros que trabajaron el hierro.”

“Mas apartad de mí, Lares, las bronceínas armas” (*At nobis aerata, Lares, depellite tela*).

En este punto, se pone ante los ojos del lector la controversia planteada por la sociedad ante el poeta-orador: ¿quién es más valiente, el soldado o el hombre pacífico? ¿Cuál de las dos posiciones lleva al vituperio y cuál a la alabanza? En el entorno romano y desde siglos esta no parecía una controversia posible. Era indiscutible que el triunfo de las armas había hecho de Roma el centro político del mundo. Sin embargo, algo está cambiando. Por lo pronto, la valentía del soldado queda definida como *furor*, la locura de atraer a la muerte. Los seis versos siguientes despliegan mediante la isotopía de la oscuridad y la negrura las especies menores que constituyen el género de la guerra: *atram Mortem, tacito pede, non seges, non vinea culta, Cerberus, Stigiae aquae, perscissisque genis ustoque capillo, obscuros pallida turba lacus*.

Después de este despliegue del campo semántico de la guerra, la apuesta del orador no se hace esperar y la sentencia corona el argumento a favor del hombre de paz: “¡cuánto más debe ser alabado este a quien una perezosa vejez distrae con hijos bien dispuestos en una cabaña humilde!” (*Quam potius laudandus hic est, quem prole parata/ occupat in parva pigra senecta casa!*)

En el centro del poema, como en un altar, la figura de la *Pax* se yergue en un todo de límites precisos, rebosante de sentidos añadidos por medio de la variación de sus especies: campo fecundo, bueyes uncidos, nutricias vides, vino, arado y azadas. Esto es, la *nutrix Tellus* de Lucrecio y de Virgilio que se canta por medio de la *amplificatio*, acumulación en donde brilla una sola especie contradictoria: las armas del soldado, ahora definitivamente calificado como “cruel” (*duri militis*), “enmohecidas en la sombra” (*in tenebris*).

Nuevamente, como subespecie fundamental en esta definición

de la paz, pone su vibración afectiva el amor del campesino que vuelve a casa tras el día de labor, trayendo las batallas de Venus, las puertas quebradas, la riña de amor y las mejillas heridas. También, la exhortación a llevar las cosas del amor con mayor dulzura. El orador apela a las pasiones de su auditorio para cerrar la controversia y establece la sentencia: quien lleve el escudo y la lanza, que se mantenga lejos de Venus. La condición del soldado y la ferocidad de la guerra son indignas del amor y de la paz. También lo es por tanto la poesía que las canta. El *ars* de este orador-poeta, puesto a entonar los versos que corresponden a una *miti Venere*, se infiere como preferible a aquel que canta la guerra. Calímaco y la dulce Venus abren y cierran esta apoteosis de la paz como una inquebrantable *recusatio* épica. Los premios son solo para el hombre que elige el *labor* campesino o la *inertia*, y se mantiene lejos de la guerra. La invocación piadosa del orador a la '*alma Pax*', busca la final adhesión del auditorio a través de su propia imagen como hombre piadoso.

A. Soler Ruiz (2011: 95) en su excelente edición de las *Elegías* tibulianas apunta en nota al pie la observación de que pese a ser el escritor un "espíritu pacifista" no hay en él condena de la guerra, actividad más apropiada a Mesala u otros como él, y que manifiesta simpatía al evocar situaciones de soldados que hablan de tácticas y hazañas personales. Si bien en relación con esta escena de 1,10 (vv. 31-32) se puede apreciar la mirada suave del poeta que se describe a sí mismo bebiendo, tranquilo en su *inertia*, divertido y comprensivo ante la alegría breve y sencilla de los soldados en la paz, el análisis de la voluntad persuasiva que Tibulo manifiesta en la acumulación de datos con que logra describir el horror de la guerra como institución humana por el daño que causa a un modo de vida más digno para el individuo, demuestra con demasiados elementos ajenos

a lo puramente personal, que el pacifismo es una actitud que no solo es cara al poeta, sino que lo enfrenta con valoraciones sociales al uso, que busca modificar.

En apoyo de tal certeza, resultan de importancia las conclusiones de H. Valladares (2012: 324) al analizar en contexto murales de temática erótica pintados en tiempos augusteos sobre las paredes de un *cubiculum* de la Villa de la Farnesina en las que muestra que “dining and its accoutrements thus become emblems of a larger idealization of private life, where sex, affection, are closely interconnected”.

El aporte más importante de este estudio descansa en la relación que establece la autora con la imagen y el texto inscrito en un monumento funerario del siglo I: el altar dedicado por un tal Donato a Pedana, la esposa fallecida prematuramente, que se encuentra hoy en Port Sunlight, Inglaterra. El epigrama funerario, escrito en dísticos por el propio Donato habla a una *docta Pedana*, su esposa (*coni(u)n(x)*), a quien Perséfone se ha llevado por medio de una muerte prematura (*Persephone rapuit prematuro funere*). Para esta joven esposa que descansa, según la bella metáfora, en un “sarcófago de olvido” (*Le(t) haeo sarcophago*), Donato ha compuesto con su lira los dísticos (*versus/ grata chelym*) que hizo inscribir en el mármol funerario.

Si los murales farnesinos manifiestan no solo ternura en los sentimientos, sino también el valor que tenía la intimidad de las prácticas amorosas en Roma, la imagen de Pedana y su esposo -representados después de la unión erótica y contrastadas la apacible mirada enamorada de la esposa y la profunda humanidad del lamento elegíaco- cruza los siglos y conmueve, intacta, al observador de hoy. Lo que se infiere de estas imágenes es un verdadero cambio de valores en la vida amorosa propiciado, no en menor parte por la elegía erótica latina, especialmente tibuliana sobre uno de sus lectores más

importantes: Augusto. Dice Valladares (2012: 334):

“The forces and structures that contributed to the rise of Latin love elegy and the formation of a Roman aesthetic of tender eroticism under Augustus did not remain unaffected by these cultural products. To the traditional notions of fidelity (on the woman’s part) and of the longevity of marriage, the Augustan age introduced an important new element: the condition of falling in love with one’s spouse [...]. Although this was not strictly necessary, it was perceived as highly desirable, especially in the case of young couples. In the climate of Augustus’ moral reforms, this search for a fulfilling, passionate sexual relationship within the bonds of matrimony resulted in the transfer of elegiac amatory ideals to the commemoration of spouses in Roman funerary monuments [...]. The Pedana Altar is, then, more than just a document of ancient funerary and sculptural practices – it is an expression of desires and expectations that, by the second century C.E., had become mainstream in Roman society”

No tuvo Tibulo la buena fortuna de Donato. Sus amadas están lejos de haber siquiera rozado el carácter de Pedana. Sin embargo, en la defensa de la paz, la imagen de la amada que espera en la casa campesina el retorno del amado o que es centro de la más profunda felicidad para el amante, rodeada de un entorno apacible y digno, ha de haber contribuido a un nuevo sentido del amor doméstico en que la mujer –y no solo la ya tópica matrona- no era un mero ‘incapaz’ necesitado de la tutela masculina (Argüello; 1998: 454 ss.). J. Purton (2011: 99), por su parte, destaca el gusto tibuliano por las descripciones de la vida cotidiana que precisan el encuadre estrictamente

romano del conjunto:

“[...] the imitation of everyday life, is a major part of Tibullus’ pastoral poetry. Two in particular, 1.10 and 2.1, employ *mimesis biou* in a way that both complements each poem’s structure and coheres with Tibullus’ attitude toward rural lifestyle. [...] Although this aspect of Tibullan poetry is less erotic, it is still an important area to consider in terms of visualisation and description. Part of the success of Tibullus’ *mimesis biou* is accurate, realistic, and vivid description [...] is found yet again to be an aim”.

De modo envolvente y con una arquitectura argumentativa especular de movimiento inverso, las elegías que abren y cierran el libro primero llevan a cabo la prolija tarea de convencer a Mesala, a Delia y al eventual oyente o lector romano por medio de una armoniosa estructura argumentativa donde señorean los factores que definen la paz por oposición a la desesperanza y oscuridad de la guerra y, también, el valor de la *aurea mediocritas*. Poeta y soldado son respectivos paladines de lo que debe ser alabado y censurado; por tanto, solo la elegía es un género digno de la vida de este orador-poeta. Los poemas que se encuentren dentro de esta ecuación en el libro primero, la referirán una y otra vez, en múltiples variaciones temáticas.

Se puede concluir que el tópico de la definición, con sus formas internas de *partitio* y *divisio*, le presta a Tibulo una posibilidad de estructuración argumentativa del discurso poético orientado a persuadir al receptor del pacifismo como modo de vida y como único ámbito posible para la creación poética de la elegía amorosa. No hay por tanto en estos poemas ninguna guirnalda de imágenes y motivos sin centro ni objeto claro; tampoco puras alusiones eruditas que brindan solo artificios sofisticados para

divertir a los romanos de su tiempo o la presencia de la voz de un sujeto escindido pasible de ser interpretado por modernas teorías psicoanalíticas (Miller, 2004: 95 ss). Por el contrario, la voz del poeta-orador se presenta a sí mismo como amante de la paz y sus bondades, como testimonio plausible del deseo de una vida diferente, sin fisuras en la clara convicción de lo que afirma para convencer a sus receptores.

En un estilo caracterizado por la suave armonía musical de su dístico y por la cautela en el uso de imágenes sencillas pero conmovedoras, el lector asiste a la fuerte defensa del poeta de su derecho a pensar de modo diferente las obligaciones del hombre romano, a vivir de acuerdo con principios opuestos a lo aprendido en la dura historia que lo ha rodeado desde niño y a inscribir su hacer poético en un género que considera, contra toda tradición romana, superior a la épica.

BIBLIOGRAFÍA

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Argüello, L.R. (1998). *Manual de derecho romano. Historia e instituciones*. Buenos Aires: Astrea.
- Florio, R. (2008). *Dictis non armis*, Lucrecio y el código épico. En *L'Antiquité Classique* 77, pp. 61-77.
- Gold, B. (Ed.) (2012). *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Hallet, J.P. (2012). Authorial Identity in Latin Love Elegy: Literary Fictions and Erotic Failings. En *A Companion to Roman Love Elegy*, USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 269-284.
- Kennedy, G. (2002). Cicero's Oratorical and Rhetorical Legacy. En May, J.M.(Ed). *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, pp.

481-502.

- Miller P. A. (2012). Tibullus. En *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 53-69.
- Miller, P. A. (2004). *Latin Love Elegy and The Emergence of the Real*. New Jersey: Princetown University Press.
- Percival Postgate, I. (2010). *Tibulli aliorvmqve Carminum Libri tres*. New York: Oxford University Press.
- Purton, J. (2011). *Visualisation and Description in the Elegies of Propertius and Tibullus*. University of Canterbury.
- Racionero Carmona, Q. (1994). Aristóteles, *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Reinhardt, T. (2005). Marcus Tullius Cicero, *Topica*. New York: Oxford University Press.
- Salatino, M. *et alii* (2013). M.T. Cicerón. *El orador (a M. Bruto)*. Ed. bilingüe. Mendoza: Jagüel.
- Stahl, H.P. (2012). A Farewell to Promethean Man. En Greene E. and Welch T. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Propertius*. New York: Oxford University Press, pp. 235-272.
- Soler Ruiz, A. (2011). *Tibulo, Elegías*. Madrid: Gredos.
- Valladares, H. (2012). Elegy, Art and the Viewer. En *A Companion to Roman Love Elegy*. USA: Blackwell Publishing Ltd., pp. 318-338.
- Wilkins, A. S. (1st. published 1902). *M. Tvlli Ciceronis. Rhetorica. T.I. Libros De Oratore tres continens*. New York: Oxford University Press.

HISTORIAS DE AMOR Y ADULTERIO LAS FEDRAS Y LAS ESTENEBEAS DE EURÍPIDES

Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra
fanp13@gmail.com

Resumen

Las historias de amor han conocido la preferencia de Eurípides en una determinada fase de su producción. Diversos títulos, preservados o perdidos, son testimonio de esa característica de la producción del poeta de Salamina. El objetivo de este artículo es confrontar dos piezas perdidas, *Estenebea* e *Hipólito Velado*, expresivas de esa novedad. En su conjunto, un estudio comparativo permite probar como no solamente el asunto, sino también la estrategia dramática se corresponden en algunos de sus aspectos esenciales.

Palabras clave: Estenebea - Belerofonte - Hipólito - Fedra - Nodriza.

Abstract

Stories of love had the preference of Euripides during a certain time in his production. Several title, preserved or lost, testify this trace in the production of this tragic poet. This article aims at putting in parallel two of the lost plays, *Stheneboia* and *Hippolytus Veiled*. A comparative study permits to prove that not only subject, but also the dramatic strategy correspond in some of their main aspects.

Keywords: Stheneboia - Bellerophon - Hippolytus - Phaedra - Nurse.

É sabido que, numa determinada fase da sua produção, Eurípides se focou, com insistência, num certo padrão de história que tinha por trama um triângulo amoroso¹. Uma mulher casada nutria por um jovem uma paixão avassaladora, que não encontrava, da parte dele, retribuição. Calcando aos pés escrúpulos e pudor, a mulher partia para uma denúncia caluniosa, perante o marido, de uma tentativa de assédio por parte do jovem renitente, acarretando a morte para algum dos dois ou para ambos². Aos elementos desta trama, Eurípides associou novidades que fizeram dele um autor incontornável na tradição deste motivo. Algumas dessas novidades, pela sua recriação em várias produções do arrojado poeta, podem ser, elas mesmas, sistematizadas.

Central no episódio é a figura feminina, e esta constitui, num Eurípides que a comédia imortalizou como ‘o inimigo mortal das mulheres’ (Aristófanes, *Tesmofórias*) –querendo assinalar o interesse permanente do poeta pela psicologia feminina e pelos seus impulsos íntimos-, um potencial de efeitos inesgotáveis. Objecto de um vendaval de sentimentos em conflito com os seus princípios, este tipo de heroína debate-se entre a paixão que a domina como uma verdadeira doença, e uma ousadia que

¹ Afirma Jouan (1966: 65): ‘*Fénix, Estenebeia* e os dois *Hipólitos* constituem um ciclo de peças que se centram sobre um herói vítima da fúria de uma mulher’. A este número pode acrescentar-se ainda o *Peleu*, que tem com a intriga de Estenebeia semelhanças evidentes.

² Este tipo de história, designado como ‘conto da mulher de Putifar’ em alusão a um célebre episódio bíblico (*Génesis / Bereshit* 39. 1-20; *Corão* 12. 21-35), teve uma grande popularidade e múltiplos tratamentos e variantes. Vide Yonah (1968). Quanto ao desfecho de morte, ele pode afectar apenas a mulher – no caso de Belerofonte o herói salva-se -, ou os dois – como no de Hipólito, em que Cípris o deixa logo previsto desde o início da peça (43-44). Talvez esta menção do prólogo de *Hipólito Coroadopossa* signifique que este desfecho seja menos comum do que o que salva o herói.

a torna, pelo contrário, enérgica e disposta a todos os extremos na batalha pelo amor que deseja e se lhe escapa. Nesse combate, entre o impulso natural e o código ético a que a condição a sujeita (ἔρως e φύσις por um lado, e εὐκλεία e αἰδώς por outro), reside o seu dilema. Os termos em que a relação conjugal decorre podem funcionar como um outro condimento; na ausência ou indiferença do marido pode residir mais um incentivo para o abismo do adultério³. Este é um tipo de heroína que causou escândalo na cena, por tradição hierática, da tragédia.

Algumas outras entidades ou personagens podem contribuir para justificar o vigor dos comportamentos da heroína, repartindo com ela responsabilidades ou argumentos. Do além, procede, antes de mais, a força impositiva da vontade divina. Não são raros os comentários que justificam, com o poder irresistível de Cípris ou de Eros, os actos reprováveis que os mortais são levados a cometer. Se escudada nessa intervenção, a protagonista de uma paixão culpada passa de criminosa a vítima e vê, se não justificada, pelo menos atenuada a sua culpa. Mas do íntimo da própria casa pode surgir uma outra aliada, com uma interferência igualmente decisiva nos acontecimentos: a Ama. Presença assídua junto da senhora vítima de paixão, esta figura, também detentora de uma longa tradição que tem o seu ascendente mais antigo na Euricleia épica, encarna uma solidariedade sem condições e a voz de um pragmatismo amoral; mulher também, experiente da vida e ligada à senhora por uma dedicação incondicional, cabe-lhe impelir, ou pelo menos colaborar com as ousadias femininas. É ela quem forja um plano

³ Em *Hipp.* vv. 278-281 (cf. vv. 659-660), por exemplo, Teseu está ausente e o coro imagina-o distraído em relação ao aspecto visivelmente doente da rainha. Por sua vez Plutarco, *Moralia* 27f-28^a fala de transgressões ao casamento cometidas por Teseu, possivelmente aludindo a outros relacionamentos extraconjugais.

de dissimulação, que mobiliza a senhora e que condiciona todo o desenvolvimento da intriga⁴; porque o motivo do engano é sem dúvida dramaticamente relevante neste tipo de história. Por ele é, antes de mais, iludido o marido, convencido de uma ofensa inexistente; mas pode acontecer que este, com um intuito de vingança, acabe montando uma cilada contra o pretenso rival e assim venha a competir, de alguma forma, com o talento da serva para criar uma trama⁵. No caso de hesitação da senhora, a própria Ama pode dispor-se a assumir uma confissão de que o pudor inibe a heroína. É nela que, muitas vezes, se explicita a marca sófística de uma retórica amoral e maquiavélica que, em nome dos fins, não treme perante os meios.

Por seu lado o jovem, objeto de um amor ilegítimo, recusa todas as ofertas que lhe são propostas, de amor ou das vantagens que esta aliança lhe possa trazer. Por interlocutores confrontam-no ou a própria amante, numa ousadia sem limites, ou a Ama que, por incumbência da senhora ou por iniciativa

⁴ Em *Hipp.* vv. 480-481, a Ama reconhece esse mesmo talento inventivo, em que as mulheres levam, de longe, vantagem sobre os homens: “Muito lentos seriam os homens a descobrir esses expedientes, se para os descobrir não estivéssemos cá nós, as mulheres”. E mais adiante (*Hipp.* vv. 645-650), Hipólito, na sua invectiva contra o género feminino, considera um agravamento do perigo que as mulheres representam a aliança que fazem com as servas.

⁵ Faz parte do motivo do ‘engano’ o recurso a uma falsa carta. Proito, já na tradição homérica, serve-se de uma missiva, com sinais ominosos, para tentar que o sogro liquide Belerofonte, nas duas peças que Eurípides dedicou ao mito (*Estenebeia* e *Belerofonte*). Hutchinson, (2004: 21) adianta também a possibilidade de o uso de várias missivas estar implícito no prólogo de *Estenebeia*; ao afirmar os avanços de que tem sido alvo por parte da rainha, Belerofonte parece referir-se a uma abordagem por sucessivos recados, decerto levados pela Ama (fr. 661. 8-9, “Com palavras me convence ...”). Naturalmente célebre é também a mensagem, escrita em tabuinhas, que Fedra deixou, portadora de calúnia e de morte para Hipólito, após o seu suicídio (*Hipp.* vv. 856-865, 877-880).

própria, se torna porta-voz da sedução. Perante a rejeição, um juramento é pedido ao jovem - de segredo face à confissão que lhe foi feita - e lhe põe à prova o respeito pela palavra dada que, em geral, não quebra. Assiste-lhe, portanto, a legitimidade de cumprir todo um código de regras que se aplicam à situação em que se encontra: respeito filial, quando o marido atingido é seu pai, submissão aos princípios da *xenia*, quando se trata de um anfitrião, ou simplesmente escrúpulo moral. Mas à recusa pode vir associado algum excesso na repulsa por uma relação que, da ilegitimidade do caso concreto, se pode estender ao próprio cumprimento das regras *daphysis* ou dos preceitos de Afrodite. Repelir uma relação comandada pela natureza, entre homem e mulher, gera então um acto de *hybris*, de “excesso” ou “arrogância”, que o transforma de vítima em alvo da ira divina.

Por fim, na estrutura de base do episódio intervém o marido. Ele é sempre a vítima da fúria sentimental da mulher, contribuindo com mais ou menos responsabilidade para a justificar. Mas é também a figura cuja clarividência é testada perante ‘provas’ ou aparências, que a falsa denúncia da mulher repudiada congemina. A ofensa que lhe atinge a honra exige-lhe acção e vingança, que ora executa com uma obstinação imponderada, ora transfere para alguém evitando sujar as mãos ou quebrar princípios; como também ou a sua reacção é automática, ou diferida, permitindo um *agôn* com quem considera um traidor. Por fim, a compreensão do erro e a revelação da verdade são sempre, no seu caso, demasiado tardios para evitar o sofrimento do rival ou mesmo que a morte se instale como protagonista da necessária justiça.

Alguns recursos teatrais e poéticos acompanharam, em Eurípides, a preferência por estas histórias. Em primeiro lugar, a exibição em cena do efeito devastador da paixão proporcionou quadros de alucinação amorosa ou de depressão

devastadora. Por outro lado, como ingrediente formal destas histórias, a retórica ganha uma grande visibilidade. Através de declarações verbais ou de cartas ou mensagens escritas se vão desencadeando os conflitos. É através delas que se aduzem argumentos de sedução ou de repúdio, se fundamentam razões de paixão ou de moral, sem, no entanto, que a palavra atinja aquela que é a sua verdadeira missão: a de efectivar o contacto entre seres humanos e a de reproduzir, aos olhos de todos, a limpidez inequívoca da verdade⁶.

As Estenebeias e as Fedras euripidianas

Pelo paralelismo dos temas, e da estrutura e estilo com que foram produzidos, é sobre as peças perdidas que Eurípides compôs a propósito de Estenebeia e de Fedra (*Estenebeia* e *Hipólito Velado* / *Kalyptómenos*) que nos iremos concentrar.

Estenebeia era provavelmente mais antiga (entre 440-432 a.C.)⁷ do que *Belerofonte* –peças dedicadas ambas ao mesmo mito coríntio– e próxima de uma fase da produção do poeta interessada pelas paixões femininas de nefastas consequências; relatava o amor de Estenebeia, mulher de Proito, rei de Tirinto, pelo jovem hóspede da corte de seu marido; a rejeição de Belerofonte incentivava Estenebeia a denunciá-lo, como autor de um assédio, ao marido⁸, que, incapaz de o liquidar pelas

⁶ A comédia deu testemunho, com múltiplas alusões ou citações, do efeito destas produções de Eurípides. Cf. *Ar.Th.* vv. 497-498, 546-548, *Ra.* vv. 1043-1044, 1049-1053; Éupolis, *Prospálcios* fr. 259. vv. 125-127.

⁷ De seguro na datação de *Estenebeia* há apenas que o seu termo *ad quem* será o ano de 423 a.C., em que uma paródia de um verso da peça é feita por Cratino, fr. 664. Sobre a polémica causada pela data da tragédia, *vide* Jouan - Van Lloy, (2002: 3-4).

⁸ O tipo da chamada ‘rainha vingativa’ que, se ofendida ou rejeitada, não hesita em pôr o seu ânimo frio e racional ao serviço da vingança, teve uma grande dimensão nas *Histórias* de Heródoto. Cf. as histórias da mulher de Candaules

próprias mãos no respeito pelas regras da hospitalidade, o exilava na Lícia e deixava ao cuidado do sogro, Ióbates⁹, a vingança. Submetido a duras provas na Lícia, o jovem havia de descobrir toda a verdade. Para castigo da rainha, Belerofonte, de regresso a Tirinto, convencia-a, com protestos de amor, a acompanhá-lo na fuga, sobre o cavalo alado Pégaso¹⁰, para a lançar nas profundezas marinhas¹¹.

Por sua vez Fedra protagonizou duas criações euripidianas, que tiveram Hipólito por título: *Hipólito Veladoe Hipólito Coroado* (428 a.C.), esta última que chegou até nós. Depois de ter causado, com o primeiro *Hipólito*, um grande escândalo, pelo comportamento ousado da heroína, o poeta regressou ao tema, procurando limar os aspectos responsáveis por esse acolhimento reservado do público¹²: a forma desassomburada

(1. 8-12) e da mulher de Masistes (9. 108-113), uma que abre e outra que remata o relato histórico do autor de Halicarnasso.

⁹ Ióbates deu título a uma tragédia perdida de Sófocles, de cujo conteúdo nada sabemos.

¹⁰ Embora ausente do relato homérico, o cavalo alado Pégaso tornou-se, desde uma tradição muito antiga, o companheiro de Belerofonte e o 'instrumento' que lhe garantiu sucesso nas suas arrojadas aventuras. Cf. Pi., *O.* vv. 13. 119-129. Braet, (1973: 83) admite a probabilidade de que "Eurípides tenha sido o primeiro e o único autor a tratar o tema da punição de Estenebeia", conseguido com recurso ao Pégaso, introduzindo, por esta forma, no mito uma novidade importante. Em geral os comentadores são também unânimes em sublinhar a exuberância cénica que resultava da presença de Pégaso à vista do público; menções são-lhe feitas nos fr. 665^a e 669.

¹¹ Esta fase argiva da saga do herói estava já sintetizada na *Il.* 6. 160-170.

¹² Esta informação é fornecida por Aristófanes de Bizâncio *test.* 1 Kannicht. O *Il Hipólito*, em contrapartida, teria valido a Eurípides um prémio expressivo; cf. Gibert (1997: 85), que põe em causa a ordem, maioritariamente aceite, de apresentação dos dois *Hipólitos*. *Vide* ainda as interessantes considerações de Hutchinson (2004: 26-28) sobre a replicação do tratamento de um mesmo mito pelo mesmo autor, mantendo de resto o mesmo título.

como Fedra declarava, de viva voz, a Hipólito o seu amor e lhe acenava com todo o tipo de argumentos para lhe demover a resistência. A atitude mais moderada da Ama de nada servia para refrear a ousadia da rainha, apostada no seu objetivo¹³. Uma última opção de Eurípides, de reservar o suicídio de Fedra para um momento posterior à morte de Hipólito contribuía talvez para sublinhar uma maior crueldade da rainha, que se mantinha na expectativa de testemunhar o efeito devastador da sua calúnia; ou alimentava ainda, até ao último momento, a esperança de uma realização dos seus propósitos.

O principal recurso usado pelo poeta, numa segunda versão, para tornar mais tolerável o efeito repreensível da sua primeira peça terá sido rodear Fedra de pressões, divinas e humanas, que minorassem a sua responsabilidade nos acontecimentos. É de Afrodite, ofendida com a castidade obstinada de Hipólito e a sua devoção exclusiva à deusa Ártemis, que sobrevém, sobre uma Fedra inocente, uma paixão que a deixa prostrada, mas obstinadamente silenciosa. Com a intervenção bem demarcada das duas deusas, o contexto ganha uma nova amplitude, onde forças do além conduzem, com o poder da fatalidade, os acontecimentos. Na intimidade da casa, uma Ama dedicada e pragmática assume, junto de Hipólito, a confissão e os argumentos de pressão habituais. Preocupada com uma possível revelação de um sentimento que a envergonha, apesar do juramento de Hipólito de manter silêncio, Fedra opta pelo suicídio, não sem que antes, com recurso a uma carta assassina,

¹³ Na proporção estabelecida entre Fedra e a Ama parece residir em boa parte o novo equilíbrio estabelecido no II *Hipólito*. A própria deusa Ártemis, na sua *rhesis* final, dá conta da medida aí usada (vv. 1300-1310): Fedra, espicaçada por Afrodite, procura resistir através da razão (γνώμη, v. 1304), e é contra vontade que é destruída pelos subterfúgios da Ama (τροφοῦ δῶλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς, v. 1305).

calunie para além da morte, junto do marido, o enteado. Desta vez, Teseu encarrega-se da vingança, condena o filho, indiferente aos seus argumentos, de modo a que a revelação da verdade surge só quando Hipólitose encontra à beira da morte: ou seja, demasiado tarde.

A heroína apaixonada

É uma tendência geral, e natural, neste tipo de peças que algumas considerações genéricas sejam tecidas a propósito da paixão e do que ela representa para a vida humana. Podemos encontrá-las desde logo na monólogo de abertura, como um próêmio à problemática a desenvolver. Assim o fr. 661.1-6 Kannicht da *Estenebeia*, dito por Belerofonte¹⁴, inclui a relação conjugal entre os diversos predicados que podem produzir a *eudaimonía*:

Οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνήρ εὐδαιμονεῖ
ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενῆς ὦν πλουσίαν ἀροῖ πλάκα.
Πολλοὺς δὲ πλούτῳ καὶ γένει γαυρουμένους
γυνὴ κατήσχυν' ἐν δόμοισιν νηπία.

¹⁴ Subsiste hoje em dia uma discussão quanto ao contexto a que este monólogo se referia; poderia ele corresponder ao momento em que Belerofonte, percebendo a paixão da rainha, procurava refugiar-se no campo (661. 27) para escapar à sua investida, antes ainda da sua aventura na Lícia; ou dizia respeito às reflexões do herói após as suas façanhas no oriente e o retorno a Tirinto. Estas possibilidades são discutidas por Braet, (1973: 91-107); Jouan - Van Lloy, (2002: 8-10). Observam estes últimos comentadores (10): "O estado de espírito de Belerofonte não é o de um herói que acaba de escapar da morte através de uma vitória brilhante, mas o de um jovem que, ainda na ignorância da trama que lhe vai ser tecida, tem como única preocupação tirar-se de uma posição embaraçosa, deixando discretamente o palácio para não agravar o infortúnio do seu protector".

Τοιᾶδε Προῖτος γῆς ἄναξ νόσῳ νοσεῖ.

(Ninguém existe que seja feliz em tudo:
ou se nasce nobre, mas não se tem meios de vida,
ou se não tem nobreza de sangue, mas se cultiva ricas
propriedades.

Muitos também, que se gabam de riqueza e de nobreza,
se vêem humilhados por uma mulher leviana nas suas
casas.

Foi este o mal que vitimou Proito, o senhor desta terra)¹⁵.

O progresso do monólogo que abre a peçasegue do proverbial para o particular, da condição humana para o caso de Proito de Tirinto como um dos seus paradigmas¹⁶. E o motivo em discussão é a ‘felicidade’ (εὐδαιμονεῖ, 661. 1), a palavra posta em destaque no final do primeiro verso. Nobreza de nascimento e riqueza funcionam como características, na maior parte das situações em alternância: ou se beneficia de uma ou de outra, quando ambas parecem indispensáveis ao estatuto de ‘feliz’. Mas mesmo que ambas se reúnam por auspiciosa coincidência, a infelicidade conjugal pode, por si só, destruir uma construção destinada a proporcionar ventura. Uma esposa leviana põe, portanto, em causa a dignidade da família e a estabilidade do património. No entendimento de Belerofonte, o elo afectivo está ausente da relação conjugal, que compete com nobreza e riqueza. E aqui chegamos a uma situação concreta, a de Proito,

¹⁵ Cf. E. Fr. 285. 3-18 do *Belerofonte*.

¹⁶ Este tipo de referência a um conceito proverbial na abertura dos prólogos de Eurípides é objecto de menção na crítica que lhes é feita por Aristófanes, em *Rãs*, como uma tendência marcante do poeta trágico; *El.* vv. 737-738, *Hel.* vv. 17-21, *Ph.* vv. 9, *Or.* vv. 5, 8 ilustram outras evidências da interlocução de Eurípides com ditos proverbiais.

como rei de Tirinto, um homem a quem não faltam as duas outras condições de felicidade, embora o afecte a desarmonia familiar. No seu laconismo, o v. 6 define essa experiência desditosa de Proito: Προῖτος γῆς ἄναξ νόσῳ νοσεῖ. Junto ao título que lhe cabe de soberano daquela terra, está a expressão etimológica que sublinha a desdita do rei como uma ‘doença’, que o arrasa pessoal e politicamente¹⁷.

Este é o momento para Belerofonte trazer à convivência do público a causadora de tanta perturbação, a mulher apaixonada, e de antecipar os seus processos e recursos de sedução (fr. 661. 8-9):

Λόγοισι πείθει καὶ δόλῳ θηρεύεται
κρυφαῖον εὐνής εἰς ὀμιλίαν πεσεῖν.

(Com palavras me convence e com enganos me enleia
para, em segredo, penetrar na intimidade do seu leito.)

São, em primeiro lugar, os argumentos¹⁸ a principal arma de

¹⁷ Mais adiante no mesmo fragmento, νοσοῦντας δόμους (661. 20) é aplicado à “mansão doente” que é a de Proito e Estenebeia, em que o vício impera. Entender νόσος como o “mal”, num sentido abrangente, não só inclui a fragilização física que é própria dos seres mortais, mas também todos os males cívicos que afectam os homens e as cidades. Preocupações equivalentes com a doença, que fragiliza os mortais, e o seu tratamento médico são expressas por Eurípides através da Ama de Fedra, colocada perante o mal da senhora (*Hipp.* vv. 293-296, 479).

¹⁸ Λόγους é de novo usado, no fr. 661. 19, como um recurso insistente de Estenebeia. Sugere Papamichael (1983: 62) que Eurípides daria também espaço para que Estenebeia se manifestasse em cena, com tentativas de assédio presenciadas pelo público. Por este tratamento tradicional neste tipo de episódios -o de dar à mulher apaixonada voz para exprimir os seus sentimentos e tentar cativar o objeto do seu desejo-, tanto mais expressiva se torna a menção

sedução, seguidos dos enganos do amor. Parece haver neste processo uma marcha ascendente, que decerto confirma a renitência vigorosa do jovem. Verificando que ‘argumentos’ não chegavam para o convencer, a rainha passou ao ‘enganar’, não já apenas para o ‘persuadir’ (πείθει), mas para o ‘enlear’ (θηρεύεται) nas redes da dissimulação.

A imagem da rainha que Belerofonte delineia no prólogo é apenas uma antecipação do espectáculo que a própria Estenebeia viria a oferecer ao público, quando vem a cena. Ossinais da paixão, primeiro irreprímíveis, poderiam ter-se tornado mais íntimos após a denúncia falsa, de sua responsabilidade, que levou o amado ao exílio e quem sabe se à morte¹⁹. Esta é uma manifestação que o célebre fr. 664²⁰ atesta:

deixada por Cípris, no monólogo de abertura do segundo *Hipólito* (vv. 38-40), do silêncio obstinado de Fedra, que se exprime apenas por gemidos, deixando todos os que a cercam na ignorância das razões do seu sofrer (cf. *Hipp.* vv. 273, 297). Esta é uma novidade tão significativa, que merece uma referência no prólogo. De resto, o jogo de palavra e silêncio no II *Hipólito* é de uma tal importância que levou Knox (1952: 5) a afirmar: “a escolha entre a palavra e o silêncio é a situação que coloca as quatro principais personagens numa relação significativa e constrói uma unidade artística na peça”.

¹⁹ Braet (1973: 107-108) considera que estes dois fragmentos, 664 e 665, fariam parte de um primeiro episódio, em que Estenebeia, diante do público, se debatia com a cólera primeiro, e depois com o remorso de ter causado, com a sua falsa acusação, a partida de Belerofonte para o exílio ou até mesmo para a morte.

²⁰ A popularidade destas palavras –e, certamente, da cena em que eram proferidas– é abonada pelas referências que lhes são feitas pelos comediógrafos; assim Cratino, fr. 299. 4 K.-A., que parodia a preferência feminina pelo vinho, e também pela paixão, num contexto identificado por Hesíquio (s. u. *Korinthios xénos*) como o jogo do cótabo (o que mostra a banalização da frase para além do mundo do teatro):

Πιεῖν δὲ θάνατος οἶνον ἦν ὕδωρ ἐπιῖ
ἀλλ’ ἴσον ἴσῳ μάλιστ’ ἀκράτου δύο χάας

Πεσὸν δέ νιν λέληθεν οὐδὲν ἐκ χειρὸς
ἀλλ' εὐθὺς αὐδᾶ: «Τῷ Κορινθίῳ ξένῳ».

(Nada se lhe escapa das mãos e cai
que ela não exclame logo: “Pelo hóspede de Corinto!”)

Ateneu (427e) informa de que esta atitude de Estenebeia, desatenta aos gestos comuns em sinal de uma fixação noutras preocupações íntimas, era como uma espécie de libação ou brinde aos mortos da comida que caía da mesa; em honra de um herói que julgava morto, depois que ele partiu para o exílio na Lícia, Estenebeia recordava a cada passo o homem que trazia no coração.

πίνουσ' ἀπ' ἀγκύλης ἐπονομάζουσα ...
ἴησι λάταγας τῷ Κορινθίῳ πέει.

(Beber é mortal, quando a dose de água predomina;
mas ela bebe-lhe duas litradas do genuíno, meio por meio,
e de taça empinada até às últimas gotas,
dá o nome aos bois: “Pelo ... coiso de Corinto!”)

Por seu lado Aristófanes, em *Th.* vv. 401-404, no discurso que uma das Mulheres faz insurgindo-se contra as denúncias injustas que Eurípides publicitou dos subterfúgios secretos das mulheres, retoma o contexto e as palavras de *Estenebeia*:

Κἂν ἐκβάλῃ
σκευῶς τις κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,
ἀνὴρ ἐρωτᾷ: «Τῷ κατέαγεν ἡ χύτρα;
Οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ».

(E se deixa cair
no afã da lida da casa, um objeto qualquer,
o marido vá de perguntar: “Por quem deixaste tu cair a panela?
Não há por quem seja senão pelo hóspede de Corinto!“.)

E possivelmente a Ama continuava ainda com uma constatação de tom proverbial, inferida do exemplo modelar da senhora (fr. 665):

Τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἔρωσ
μᾶλλον πιέζει.

(Tal é o seu delírio. Se reprimido, o amor
mais aperta)²¹.

A experiência de Fedra, na primeira criação euripidiana sobre esse mito, não foi com certeza muito diferente. Numa sugestão sobre o encadeamento dessa peça, Reckford (1974: 310) imagina que a sua primeira parte seria, em termos gerais, dedicada à caracterização da mulher apaixonada e da sua τόλμη para conseguir os seus intentos; e concretiza: “Devia haver um monólogo, dirigido ao coro, ou mais provavelmente um diálogo entre Fedra e a Ama, que tentava dissuadi-la com argumentos convencionais de moralidade e bom senso”. Mesmo se inicialmente hesitante, Fedra progredia para um arrojado inaudito. É esse o tom que se colhe de alguns dos fragmentos conservados.

O fr. 433 pode ser uma censura a Hipólito, por parte de uma das

²¹ Estas são também palavras que mereceram a Aristófanes (V. vv. 111-112) uma paródia, num contexto semelhante, em que um escravo descreve a ‘doença’ do seu senhor: uma obsessão tremenda pelos tribunais:

Τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἀεὶ
μᾶλλον δικάζειν.

(Tal é o seu delírio. Se reprimido, sempre
mais ele julga.)

duas mulheres, Fedra ou a Ama, em que um repúdio da virtude é aconselhado face às exigências do sentimento; ou –tomando em consideração palavras idênticas do segundo *Hipólito* (vv. 261-263)– talvez esta fosse uma constatação oportuna num diálogo entre as duas mulheres.

Ἐγὼ γέ φημι καὶ νόμον γε μὴ σέβειν
Εὖ τοῖς δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον.

(Pois eu afirmo que não respeitar os princípios
vale mais, nas situações difíceis, do que a necessidade.)

Νόμον σέβειν, “respeitar os princípios”, ou τῶν ἀναγκαίων, “a necessidade”, é, de certa forma, um enunciado da conhecida oposição entre νόμος, “o código social de comportamento”, e φύσις, “os impulsos da natureza ou da hereditariedade”²².

Este pode ser um contexto oportuno à discussão do conceito de αἰδώς, «o pudor», um princípio básico no código do comportamento feminino. Se o reconhecimento da importância de αἰδώς merece uma longa ponderação, por parte de Fedra, no segundo *Hipólito* (vv. 383-387), não estava também ausente das polémicas suscitadas pelo primeiro (fr. 436):

Ἦ πότνια Αἰδώς, εἶθε τοῖς πᾶσιν βροτοῖς
συνουῖσα τὰναίσχυντον ἐξήροῦ φρενῶν.

²² Winnington-Ingram (1958: 175) valoriza, a este propósito, os elementos que condicionam o ser humano: *physis*, “a hereditariedade”, *nomos*, “o contexto cultural e social” e *paideia* ou *trophê*, “a educação ou criação”. No seu reflexo sobre a personalidade de Fedra, estas condicionantes definem para o seu comportamento um conjunto de valores aristocráticos: *sophrosyne*, “o bom senso”, *eúkleia*, “a dignidade”, e *aidôs*, “o pudor”.

(Ó sagrado Pudor, oxalá a todos os mortais
tu acompanhasses, e lhes retirasses do coração a
desfaçatez.)

Dentro do mesmo princípio de que à Fedra da primeira versão do *Hipólito* caberia uma atitude despuorada, não parece oportuno atribuir-lhe estas palavras, que afinal ficariam bem na boca de qualquer um daqueles que lhe testemunhava o comportamento ‘desavergonhado’, a Ama ou o próprio Hipólito.

O fr. 443 merece ainda, a propósito da heroína do *Hipólito*, consideração. A tratar-se de palavras de Fedra, o que tem sido largamente discutido, elas corresponderiam a um momento de tomada de consciência da angústia que a paixão introduz na sua alma; de facto, o fragmento é dito em tom de oração por alguém que saúda ou, eventualmente, se despede da vida e olha com expectativa um céu luminoso que lhe promete alguma pacificação.

Ἦ λαμπρὸς αἰθὴρ ἡμέρας τ' ἀγνὸν φάος,
ὡς ἦδὺν λεύσσειν τοῖς τε πράσσοουσιν καλῶς
καὶ τοῖσι δυστυχοῦσιν, ὧν πέφυκ' ἐγώ.

(Ó céu luminoso, ó sagrada luz do dia,
como é doce olhar-te quer para aqueles a que a vida sorri
quer para os desafortunados, de que eu faço parte.)

Collard-Cropp (2008: 469) colocam várias possibilidades na identificação da personagem a quem estas palavras caberiam; ou Fedra que, antes do suicídio se despedia da vida, o que me parece de entre as hipóteses em geral sugeridas a mais viável; ou, pelo contrário, uma saudação de Fedra à vida na sua

primeira entrada; ou ainda palavras de Teseu de regresso do Hades (hipótese esta que não parece muito razoável, porque este tom sofrido não seria o adequado para quem regressava, apesar de tudo, vivo do Hades).

Na mesma linha, talvez o fr. 444 pudesse corresponder, da parte de Fedra, a uma balanço final da sua existência, agora que a morte se avizinhava:

Ὡ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφὴ βροτοῖς
τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν.

(Ó destino, não há mesmo volta para os mortais,
dos males que lhes são congénitos e daqueles que os
deuses lhes mandam.)

Fedra parece considerar, neste momento, um factor hereditário como mais um contributo para o seu miserável destino. Esta ideia resulta da menção explícita a τῶν ἐμφύτων, «os males congénitos», mas também indirectamente do adjectivo θεηλάτων, «mandados pelos deuses», aplicado em *Cretenses* fr. 472e. 30, a Pasífae, a mãe de Fedra, também ela protagonista de uma paixão antinatura por um touro; no segundo *Hipólito* Fedra mantém a mesma consciência de um ascendente condenatório (vv. 337-338), ao recordar a paixão inconfessável da sua progenitora²³.

Os cúmplices da paixão: a Ama e os deuses do amor

No monólogo de abertura de *Estenebeia*, Belerofonte não deixa de integrar a figura da Ama na cilada amorosa de que se sente vítima. O que indicia que essa serva teria, na acção, um papel

²³ Vide Reckford (1974: 311, vv. 319-328).

destacado (fr. 661. vv. 10-14):

Ἀεὶ γὰρ ἤπερ τῶδ' ἐφέστηκεν λόγῳ
τροφὸς γεραῖᾱ καὶ ξυνίστησιν λέχος.
Ὑμνεῖ τὸν αὐτὸν μῦθον· Ὡ κακῶς φρονῶν
πιθοῦ· Τί μαΐνη; Τλήθι δεσποίνης ἐμῆς
.....
κτήση δ' ἄνακτος δώμαθ' ἐν πεισθεὶς βραχύ.

(Sempre ela se apostou neste argumento,
a sua velha ama, de reunir-nos no leito.
Vem-me sempre com a mesma cantiga: 'Ó cabeça de vento,
cede! Porquê essa loucura? Ousa (...) da minha senhora
e há-de possuir a mansão do rei, com uma só cedência, e
de pouca monta.)

O retrato que Belerofonte adianta da Ama é mais vivo do que o que deixa da própria rainha. Provavelmente a intervenção da serva ocorria depois de esgotadas todas as tentativas pela interessada e não primava pela discrição. O advérbio “sempre” (ἀεὶ), à cabeça da frase, contrasta de forma eficaz com o “nunca” (οὐπώποτε, fr. 661. v. 19) com que Belerofonte exprime uma resistência inabalável, do mesmo modo que o “ela” (ἤπερ) polemiza o ‘eu’ (ἐγώ, 661. v. 15) de quem relata. É com desprezo que o jovem lhe recebe as insistências (ὑμνεῖ τὸν αὐτὸν μῦθον) e lhe critica o discurso, amoral e pragmático, feito de censuras, incentivos e subornos. Belerofonte deixa também patente que a relação desejada por Estenebeia –como também por Fedra em situação equivalente– é meramente física, comporta a satisfação de um desejo e não a correspondência de um afecto. Nas palavras da Ama existe um eco do retrato que o jovem Belerofonte virá a fazer (fr. 661. vv. 25-26) do que seja a virtude

e a prudência a que ele se propõe aderir, como uma regra de vida; mas as reprovações que ela lhe dirige (κακῶς φρονῶν, μαίνη), opostas aos termos de sensatez multiplicados pelo jovem (τὸ σῶφρον ἐπ' ἀρετήν, σωφρονῶν), deixam nítida a subversão dos argumentos, tudo em nome de uma 'persuasão', que é claramente o seu objetivo principal (πιθοῦ, πεισθείς). As palavras de persuasão, junta as promessas, minimizando o esforço perante o brilho dos resultados. Por fim, na promessa de que o mesmo palácio, que generosamente o acolheu, poderá vir a ser seu, está implícita a eliminação de Proito, como um recurso extremo à sedução do jovem renitente. Este era, sem dúvida, um modelo pleno de Ama, aquela que, por dedicação à senhora, não hesita perante qualquer golpe e que dá um enorme contributo ao incendiar dos acontecimentos.

No comentário que dedica ao papel da Ama no II *Hipólito*, Knox (1952: 18-19) dá de facto um retrato que se adequa à actuação transversal desta figura nas diversas peças que vimos a considerar. Desprovida de peias morais de foro aristocrático, a sua preocupação é inteiramente com o *logos*, "o discurso, a razão, o argumento", numa perspectiva democrática. À rigidez dos princípios, ela prefere a flexibilidade das soluções, assumindoum pensamento e uma linguagem que a aproximam da sofística contemporânea.

Ou presentes em cena ou trazidos à consciência de todos pelas constantes referências, os deuses do amor, Cípris e Eros, são uma força latente ou expressa nos acontecimentos. Como promotores do relacionamento afectivo e físico entre as criaturas vivas e, em consequência, da continuidade e multiplicação das espécies, eles são divindades cujo poder tem de ser respeitado²⁴.

²⁴ No seu segundo *Hipólito*, Eurípides dá voz à própria Cípris, no monólogo de abertura, para afirmar este mesmo poder de forma expressa, num contexto em

Evitá-los, mesmo que em nome de outros princípios, traz ao ser humano pesadas consequências. No tipo de episódios em que a paixão louca de uma mulher encara a frieza e repúdio do objeto do seu amor, somos confrontados com os dois excessos a que os seres humanos podem ser tentados, diante do poder de Cípris e Eros: ou a rendição imponderada que leva à loucura, ou a renitência excessiva que suscita castigo; mas, de uma ou de outra forma, as consequências da falta de moderação nos dois sentimentos acarreta um desfecho nefasto²⁵. Numa admoestação que parece dirigida a Hipólito, ou pela Ama ou pela própria Fedra, perante a sua recusa (*Hipp. Kalyp.* fr. 428), esta mesma realidade é afirmada em termos doutrinários²⁶:

Οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν
τοσοῦτ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις.

(Aqueles seres humanos que fogem de Cípris em demasia

que os deuses saem de uma posição latente para virem a cena e explicarem as suas exigências e o sentido da sua actuação. São uma síntese peremptória do poder impositivo da deusa as primeiras palavras que pronuncia (vv. 1-2); cf. v. 103, vv. 449-450.

²⁵ A morte, como pena adequada a esta infracção, normalmente é coberta de vergonha, pela descoberta prévia da paixão ilegítima e da calúnia. É por isso importante salientar, no *Hipólito* II, o facto de Eurípides atenuar as culpas de Fedra, quando Cípris promete à mulher de Teseu “uma morte gloriosa” (εὐκλέης, v. 47), por reconhecer nela a vítima do propósito de vingança divino. Por outro lado, já no final da peça, a outra deusa interventiva na peça, Ártemis, apesar da sua animosidade para com Cípris, vem reiterar as mesmas circunstâncias relativamente a Fedra (*Hipp.* vv. 1300-1312).

²⁶ Em *Hipp.* vv. 5-6, Cípris define a sua reacção perante os que a veneram ou repudiam em termos que confirmam a verdade do que, neste fragmento, se transforma numa recomendação provinda de uma voz humana. Com a sua experiência da vida, a Ama repete as palavras da deusa, reconhecendo a verdade do que Cípris afirmara; cf. *Hipp.* vv. 443-446.

cometem erro equivalente aos que caçam em demasia.)

De um registo de sentido universal, aplicado a um grupo humano no seu conjunto, a última palavra do segundo verso –“aos que caçam”, θηρωμένοις– afunila a observação sobre Hipólito em concreto, o amante da caça²⁷. Sem dúvida a grande palavra neste contexto, e por isso estrategicamente repetida, é ἄγαν, “em demasia”, que transforma em ‘erro’ qualquer uma das duas atitudes, porque extremas. Note-se, além da repetição, o efeito quiástico particularmente expressivo: φεύγοντες ... ἄγαν ... ἄγαν θηρωμένοις.

Portanto o poder que Cípris e Eros detêm sobre a vontade dos mortais, e mesmo dos deuses, é incontrolável, como a sua capacidade de operar verdadeiros milagres de metamorfose para obterem os seus desígnios. Esta é uma verdade sempre reconhecida nestes episódios. Assim, em *Estenebeia* fr. 663 alguém refere esta força de Eros:

Ποιητὴν ἄρα
Ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν.

(Até a ser poeta
Eros ensina, mesmo àquele que antes era avesso às musas.)

Várias são as propostas de um possível contexto que estas palavras sugerem: poderão ser ditas pela Ama a Belerofonte, no sentido de o demover a amar, ou no de explicar a transformação que a paixão operou sobre a senhora; ou pela Ama ao coro,

²⁷ Cf. *Hipp.* II, vv. 15-19, vv. 51-52. Talvez mesmo Eurípides revestisse o tópico de um espectáculo cénico antes não usado (vv. 54-72): a entrada de Hipólito faz-se em companhia de um séquito de caçadores, que entoia um hino a Ártemis.

eventualmente antes de abordar o jovem, com a convicção de que mesmo o espírito mais irredutível pode ser dobrado a uma tendência que antes desconhecia; ou ainda, já no momento em que o próprio Belerofonte procura atrair Estenebeia a uma cilada mortal convidando-a à fuga, como um argumento justificativo da mudança dos seus sentimentos²⁸.

Fedra, em *Hipp. Kalyp.* fr. 430, em conversa com a Ama que tenta demovê-la da sua paixão (Jouan-Van Lloy, 2002: 243), ou perante o coro (Collard-Cropp, 2008: 469), não está menos convencida do poder de Eros, que identifica como a origem da ousadia que a move:

Ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον
ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον
Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.

(Tenho da ousadia e da determinação um mestre,
nas dificuldades da vida o mais inventivo,
Eros, de entre todos os deuses o mais invencível.)

A ideia de que o Amor ‘ensina’ os recursos mais eficazes para a sua concretização é comum aos dois fragmentos. E se no primeiro caso a força de Eros é expressa por uma espécie de *adynaton* –o impossível de transformar em poeta quem não tem talento-, desta vez Eurípides recorre sobretudo à expressividade dos ἀ-privativos (ἀμηχάνοισιν) e dos superlativos (εὐπορώτατον, δυσμαχώτατον²⁹), bem como à prefixação com εὐ- e δυσ-, ‘bem’

²⁸ Braet (1973: 108-109) sugere que estas seriam palavras da Ama; instigada pela senhora, após o regresso do herói da Lícia, ela faria uma última tentativa de demover Belerofonte.

²⁹ O que parece ser a voz do coro feminino do *Hipp. Kalyp.* fr. 429, associa ao poder do deus a natureza “difícil de combater” da mulher, como fogo que não

e 'mal', para sugerir as contradições do amor. Reckford (1974: 311) percebe nestas palavras de Fedra uma crescente segurança nos seus propósitos, após ter rebatido as razões da Ama, e uma disposição ousada para passar à acção.

O jovem assediado

A identidade do jovem assediado reveste permanentemente uma faceta dupla; se por um lado há que defini-lo como objeto de sedução, estabelecendo entre ele e o elemento feminino da peça um certo tipo de relacionamento, não são menos relevantes os vínculos que o ligam ao marido atraído, que suscitam a consideração de vários princípios sociais. Este jogo de forças que o manietta constitui verdadeiramente o seu dilema de herói trágico; qualquer uma das alternativas que lhe restam é igualmente má, a menos que encontre uma forma –aliás sempre impossível– de escapar ao destino; assim Belerofonte, ainda no monólogo de abertura, anuncia que se irá refugiar no campo, deixando para trás a alternativa funesta que o palácio lhe reserva (fr. 661. 27-31):

se extingue:

Ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ
μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ-
κες πολὺ δυσμαχώτερον.

(Em vez do fogo, como um outro fogo
maior, nós mulheres nascemos,
muito mais difícil de combater.)

Este passo empola, através dos graus dos adjectivos (μεῖζον, πολὺ δυσμαχώτερον), os excessos naturais na psicologia feminina. Mas é particularmente sonora a posição enfática dada a δυσμαχώτερον, a característica que torna a mulher um potencial de Eros.

Ἄλλ' εἰς ἀγρὸν γὰρ ἐξιὼν βουλευέσομαι
οὐ γὰρ με λύει τοῖσδ' ἐφήμενον δόμοις
κακορροθεῖσθαι μὴ θέλοντ' εἶναι κακόν,
οὐδ' αὖ κατειπεῖν καὶ γυναικὶ προσβαλεῖν
κηλίδα Προίτου καὶ διασπάσαι δόμον ...

(Vou então para o campo, para reflectir.
Pois não me interessa permanecer no palácio
para merecer censuras por não querer cometer uma má
acção,
nem para denunciar e desonrar a mulher
de Proito e destruir esta casa.)

À possibilidade de uma ofensa no plano conjugal, a história associa em geral qualquer outra agravante, que faz da traição um crime multifacetado. No que se refere a Belerofonte, ele mesmo (fr. 661. 7) sugere as condições particulares que o ligam a Proito, ao recordar:

Ξένον γὰρ ἰκέτην τῆσδ' ἔμ' ἐλθόντα στέγης.

(Foi como hóspede e suplicante deste tecto que eu aqui cheguei.)

Ξένον e ἰκέτην “hóspede” e “suplicante” são circunstâncias que o põem na condição de devedor de gratidão e retribuição. Sendo coríntio, Belerofonte é ‘um estranho’ em Tirinto, onde chegou carregado pela sombra de um crime; na sua pátria, teria morto um parente e sido condenado ao exílio. De Proito recebeu asilo e purificação; por isso, consciente dos seus deveres, o jovem expõe as razões que lhe fundamentam a recusa (fr. 661. vv. 15-21):

Ἐγὼ δὲ θεσμοὺς Ζῆνα θ' ἰκέσιον σέβων
Προῖτόν τε τιμῶν, ὅς μ' ἐδέξατο εἰς δόμους
λιπόντα γαῖαν Σισύφου φόνου τ' ἐμῆς
ἔνιψε χειρὸς αἵμ' ἐπισφάξας νέον,
οὐπώποτ' ἠθέλησα δέξασθαι λόγους
οὐδ' εἰς νοσοῦντας ὑβρίσαι δόμους ξένους,
μισῶν ἔρωτα δεινόν, ὃς φθείρει βροτούς.

(Mas eu - por piedade para com Zeus protector dos suplicantes,
e por respeito por Proito, que me recebeu no seu palácio,
quando deixei a terra de Sísifo, e do meu crime
me purificou as mãos, banhando-as no sangue fresco do sacrifício -
nunca quis aceitar-lhe as propostas
nem insultar a morada doente de que era hóspede.
Porque detesto uma paixão terrível, que arrasa os mortais.)

Piedade (σέβων) é o primeiro dever que a protecção de Zeus olímpico lhe merece³⁰, seguida da consideração (τιμῶν) a que um anfitrião tem direito. A uma e a outra, Belerofonte não

³⁰ Cf. *Hipp. Kalyp.* fr. 434 Kannicht, onde se defende a doutrina contrária, a do carácter inútil da piedade, e se incentiva o homem a sobreviver pelos seus próprios meios. Barrett (1964: 18) e Roisman (1999: 402) sugerem neste fragmento ressonâncias políticas, que pudessem pressupor um incentivo a Hipólito de se revoltar contra o pai e, "pela força do braço", apoderar-se do poder. Reckford (1974: 312) vai um pouco mais longe; além de captar as ressonâncias políticas, sexuais e filosóficas destas palavras que atribui a Fedra, vê nelas e tentativa que a rainha faz de "corromper o jovem de corpo e alma". Essa hipótese estreitaria o paralelo com *Estenebeia*, onde uma proposta semelhante é feita a Belerofonte (fr. 661. v. 14). Este (*Belerofonte* fr. 286. vv. 10-12), já depois de ter experimentado traições e intrigas, torna-se também mais céptico quanto ao valor da piedade. Vide *infra Hipp. Kalyp.* frs. 430, 446.

pode responder com ‘insolência’ (ὕβρις), aproveitando a crise familiar que a casa de Proito vivia. Em contraposição aos seus deveres, o jovem apenas tem para colocar no outro prato da balança uma paixão, que considera terrível e indesejável, porque de mortíferas consequências.

É na base da mesma reciprocidade da *xenía* que éditoo fr. 667:

Τίς ἄνδρα τιμᾶ ξεναπάτην;

(Quem pode respeitar um homem que engana o seu hóspede / hospedeiro?)

O entendimento duplo *dexénos*, “hóspede” ou “hospedeiro”, põe em causa o autor destas palavras. Collard-Cropp (2008: 137) hesitam entre as duas possibilidades ao sugerirem: “Provavelmente Belerofonte a acusar Proito ...; ou, mais provavelmente ainda, Belerofonte a defender a sua própria conduta do que Proito a repetir a acusação falsa de Estenebeia”. Mesmo a alternativa de Pólux, *Onomasticon* 3. 58, “Eurípides usou as palavras *ξεναπάτην*, ‘o que engana o seu hóspede / hospedeiro’ e *ξενοφόνον*, ‘o que mata o seu hóspede / hospedeiro’” não servem para esclarecer a questão; por um lado Belerofonte podia merecer essa falsa acusação da parte de Proito -lembramos que a Ama lhe faz a proposta de se apoderar do palácio de Tirinto, o que implicaria eliminar o rei (fr. 661. 14)-, mas Proito, que o deportou para a Lícia e o sujeitou a grandes e perigosas aventuras, tinha também o intuito de o liquidar. Braet (1973: 108) prefere entender que estas eram censuras dirigidas por Belerofonte a Proito, no seu regresso da Lícia, por ter sido traído e empurrado para uma aventura que lhe poderia ter sido fatal.

É na sequência desta situação indesejável que, mais adiante

no monólogo de abertura, Belerofonte regressa, numa espécie de conclusão, ao mesmo modelo de catálogo a que obedeciam as suas primeiras palavras, desta vez para definir os padrões de paixão existentes na vida (fr. 661. vv. 22-26):

Διπλοῖ γὰρ ἔρωτες ἐντρέφονται χθονί:
ὁ μὲν γεγῶς ἔχθιστος εἰς Ἄδην φέρει,
ὁ δ' εἰς τὸ σῶφρον ἐπ' ἀρετὴν τ' ἄγων ἔρωσ
ζηλωτὸς ἀνθρώποισιν, ὧν εἶην ἐγώ.
Οὐκοῦν νομίζω καὶ θανεῖν γε σωφρονῶν.

(Dois são, de facto, os tipos de paixão que se alimentam na terra:

um, que se torna o nosso maior inimigo, leva ao Hades, outro é à temperança e à virtude que conduz.

Este é o desejável para a gente de que pretendo fazer parte. Proponho-me, portanto, ser sensato, mesmo que tenha de morrer.)

Em simetria com o passo anterior (fr. 661. vv. 1-6), também esta outra reflexão progride do universal para o individual, desta vez incidindo no próprio Belerofonte como uma voz da consciência. Todo o pensamento está focado na paixão (ἔρωτες, ἔρωσ), que o jovem distingue em dois modelos opostos (ὁ μὲν ... ὁ δὲ), o que mata e o que estimula as melhores qualidades que um ser humano pode almejar, “temperança e virtude” (τὸ σῶφρον ... ἀρετὴν). A própria radicalização com que Belerofonte encara um fenómeno tão complexo e subjectivo pode sugerir algum excesso no modo de experimentar as exigências da φύσις. Colocado entre um νόμος austero, aquele que é desejável por um determinado grupo, e as exigências da natureza, talvez Belerofonte protagonizasse nesta peça um exemplo do conflito

tendencial entre νόμος e φύσις, as regras sociais e as exigências da natureza, uma polémica muito em voga na época³¹.

Por outro lado no confronto com o feminino, circunstância em que os princípios invocados são postos à prova, a exaltação com que, possivelmente, repudia os conselhos e propostas da Ama, mesmo se lhe assiste a razão, não deixa de comportar um tom progressivamente mais misógino (fr. 666; cf. *Hipp.* 616-668):

Ὡ παγκακίστη καὶ γυνή· Τί γὰρ λέγων
μειζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν;

Ó malvada e, além disso, mulher! Que insulto se te poderá dizer,
maior do que este? Que outra censura te fazer?

Eurípides repete com frequência, em diversas circunstâncias, a simples palavra 'mulher' (γυνή), carregada de um azedume misógino, certamente fazendo-se eco da opinião mais radical da sua época. Não no mesmo sentido as palavras, provavelmente de Proito, com que a peça termina, depois de observar a loucura de Estenebeia e as suas nefastas consequências (fr. 671):

Κομίζετ' εἴσω τήνδε· πιστεύειν δὲ χρὴ
γυναικὶ μηδὲν ὅστις εὖ φρονεῖ βροτῶν.

(Levem-na para dentro. Não deve confiar
numa mulher, por pouco que seja, quem, entre os mortais,
tiver bom senso.)

Do mesmo modo em *Hipólito* vv. 406-407, Fedra reconhece

³¹ Cf. frs. 897, 929^a, *Hipp.* vv. 525-544, *IA* vv. 543-557; *Teseu*, fr. 388.

que, a todas as circunstâncias da sua paixão, acresce a sua qualidade de mulher como motivo de reprovação universal.

Confrontado com a confissão de um amor inaceitável, o jovem passa a constituir um perigo de denúncia junto do marido; por isso lhe pode ser exigido um silêncio, que o vincula com um juramento sagrado. Este expediente, célebre no *Hipólito* que conservamos (611-612, 657-658, 1306, 1309)³², estava talvez também presente na primeira versão da peça, se assim entendermos o fr. 435:

Τί δ' ἦν λυθείς με διαβάλης, παθεῖν σε δεῖ;

(Mas se te deixo ir e tu me calunias, o que é que tu mereces?)

Um último tópico condiciona a intervenção na história do jovem assediado: o seu fim. E, neste ponto, os testemunhos conservados documentam duas soluções contraditórias, uma que permite ao jovem, além da revelação que lhe traz de volta a credibilidade, a vingança; na outra, uma revelação tardia que não o poupa da morte, embora lhe conceda um estatuto de mártir.

Belerofonte sai vivo e triunfante desta experiência extrema. Ao perceber que, depois de o ter primeiro afastado para a Lícia sujeitando-o aos maiores perigos, Proito se prepara, no seu regresso, para lhe montar nova cilada, o jovem antecipa-se a forjar o seu próprio engano: atrair Estenebeia a uma proposta de fuga, simplesmente para ter a oportunidade de a liquidar. Pode ser alusivo a esse desfecho o fr. 669, em geral entendido

³² Aristófanes, em *Ra.* vv. 101-102, 1417, cita, com alterações, as palavras revoltadas de Hipólito (*Hipp.* v. 612), perante a Ama de Fedra, que lhe pede segredo depois da confissão insultuosa da paixão da senhora. Cf. *Th.* vv. 275-276.

como uma tirada em que Estenebeia, aliciada a uma fuga para a Lícia, confessava os seus receios sobre os perigos que tal viagem a faria enfrentar; ao que Belerofonte respondia com a capacidade do seu cavalo alado, Pégaso, hábil em superar as maiores dificuldades. A morte de Estenebeia seria, por fim, relatada por um pescador que lhe havia resgatado o corpo do mar. Podem alguns comentadores³³ imaginar uma cena final em que Belerofonte, *ex machina*, e por isso protegido da ira de Proito, finalmente revelava ao marido impotente a legitimidade da sua vingança (fr. 670).

O marido enganado

Ao marido, nesta história triangular, cabe acreditar nas acusações que lhe são confidenciais pela mulher e crer que ‘sabe’ de facto o que se passou. A tragicidade do seu papel consiste no desafio de distinguir verdade de aparência. Aí ou a ira o empurra para uma acção automática, ou se proporciona um *agôn* com o rival, que não serve para produzir o esclarecimento sobre a suposta ofensa.

No que se refere a Proito, estamos circunscritos a suposições. Vemo-lo, esclarecida a situação, lamentar-se da sua credulidade (*vide supra* fr. 671), mas não sabemos o percurso que o levou a essa revelação. Somos tentados a imaginar, com Papamichael (1983: 55) que pudesse haver bastante ironia no seu papel de marido enganado, que se imaginava detentor da verdade quando afinal era vítima da trama montada pela mulher e pela Ama.

Em contrapartida, os frs. 437-441 do *Hipólito Velado* parecem

³³ Cf. Jouan-Van Lloy (2002: 14). A cena do *deus ex machina*, de uso convencional na circunstância, conhecia na *Estenebeia* uma solução original; graças ao cavalo Pégaso, o próprio Belerofonte podia assumir, com grande exuberância cénica, esse papel.

iluminar de forma mais clara um *agôn* que se estabelecia entre pai e filho, Teseu e Hipólito, no momento em que a calúnia de Fedra os confrontava (cena equivalente à que se repete no segundo *Hipólito*, neste caso quando a punição de Hipólito está já consumada). Este é o momento em que o marido cobra razões do rival e em que conceitos de *φιλία*, de traição e de *ὑβρις* têm o seu lugar. Neste tipo de debate, entre o marido e o falso amante, ponderam também contrastes de mentalidade que separam diferentes gerações. No que foi interpretado (Collard-Cropp, 2008: 483) como uma reprovação de Teseu, essas diferenças estão patentes (fr. 437):

Ὅρῳ δὲ τοῖς πολλοῖσιν ἀνθρώποις ἐγὼ
τίκτουσαν ὑβριν τὸν πάροιθ' εὐπραξίαν.

(O que eu estou a ver é que, em muita gente,
o sucesso anterior gera insolência.)

Tendo em atenção o sucesso que a vinda de Hipólito para Atenas representou para a sua vida, o velho soberano descortina no comportamento do jovem a ousadia de assumir, como conquista sua, todo o território, incluindo o estritamente pessoal do seu rei e pai. O tom é o de um conceito universal, que relaciona *εὐπραξία*, “o sucesso”, com *ὑβρις*, “a insolência”. No que pode ser interpretado como uma resposta defensiva de Hipólito, uma clara simetria do discurso reformula a possível causa da insolência, justificando-a não com a *εὐπραξία*, mas com *πλοῦτος*, “a riqueza”, que identifica o estatuto do rei (fr. 438):

Ὑβριν δὲ τίκτει πλοῦτος, οὐ φειδῶ βίον.

(A insolência é gerada pela riqueza, não por uma vida modesta.)

Dentro de um jogo de palavras de tom retórico, a *τίκτουσαν ὕβριν* da acusação paterna, Hipólito responde, sem escamotear o assunto, com um *ὑβριν δὲ τίκτει*, mantendo *ὑβρις* no centro da polémica. Mas *ἀεὺπραξία*, o sucesso que lhe era imputado como um jovem protegido por uma boa estrela, ele responde com uma antítese, entre *πλουῦτος* e *φειδῶ βίον*, «a riqueza» e «uma vida modesta», não apenas assinalando o contraste entre duas condições de vida, mas, ao mesmo tempo, a oposição com o seu adversário no debate.

O tom do *agôn* vai subindo de vigor (fr. 439; cf. *Hipp.* vv. 928-931):

Φεῦ φεῦ τὸ μὴ τὰ πράγματ' ἀνθρώποις ἔχειν
φωνήν, ἴν' ἦσαν μηδὲν οἱ δεινοὶ λέγειν.
Νῦν δ' εὐρόοισι στόμασι τὰ ληθέστατα
κλέπτουσιν, ὥστε μὴ δοκεῖν ἄχρη δοκεῖν.

(Ah, pena é que os factos, para os homens, não tenham voz, para que não existissem oradores espertos!
Mas como as coisas são, com argumentos caudalosos se ocultam as verdades mais óbvias, de modo a não parecer o que deve parecer.)

Esta é claramente uma crítica acalorada de Teseu às justificações do filho, que lhe parecem falsas. Usando como argumento questões de princípio, o rei coloca em discussão, com uma clareza insistente, a polémica estabelecida pelos sofistas entre 'acção e palavra' (*πράγματα* e *φωνή / λόγος*). É a falta de coincidência entre ambas o que justifica a necessidade

de uma retórica δεινή, “hábil” e “perigosa” ao mesmo tempo. Desafiados a pronunciarem-se sobre questões difíceis, os novos oradores dão tanto melhor prova da sua competência, quanto mais indefensável for a parte que representam. Por isso, o que começou por ser uma divergência entre ‘acção e palavra’ acaba numa polémica entre ‘verdade e mentira’, ou entre ‘aparência e realidade’.

À maior agressividade do pai corresponde um acréscimo de vigor nos contra-argumentos do filho. Seguro da razão que lhe assiste e a que o rei é surdo, Hipólito assume-se como o detentor do bom senso na discussão (fr. 440; cf. *Hipp.* vv. 1038-1044):

Θησεῦ, παραινῶ σοὶ τὸ λῶστον, εἰ φρονεῖς
γυναικὶ πείθου μὴδὲ τάληθῆ κλύων.

(Teseu, o conselho que te dou é o melhor: se és sensato, numa mulher nunca acredites, mesmo que ela diga a verdade.)

O conflito entre a mentira e a verdade continua central na contra-argumentação de Hipólito, sempre rigoroso em encarar de frente as reprovações paternas, escudado na razão que lhe assiste. Em primeiro lugar, o apelo dirige-se ao bom senso, o τὸ φρονεῖν, esperável da experiência de um homem maduro. É essa a qualidade que o apetrecha para arbitrar a polémica com que se vê confrontado: saber distinguir a mentira ‘persuasiva’ (πείθου) da verdade (τάληθῆ). Mas desta vez, desde a distância abstracta dos princípios, Hipólito faz uma aproximação ousada da questão concreta que os confronta: uma mulher. E essa é, para o misógino que o Hipólito da primeira versão euripidiana mostra também ser, a encarnação do engano que, em condição alguma, merece confiança, até, por absurdo, quando fala

verdade.

Uma última evocação do Tempo, o árbitro mais seguro da verdade, parece anunciar a renitência obstinada de Teseu, que Hipólito prevê só o tempo esclarecerá (fr. 441):

Χρόνος διέρπων πάντα ἀληθεύειν φιλεῖ.

(O tempo que se arrasta gosta de revelar toda a verdade.)

Por fim, o fr.446 parece corresponder ao desfecho da peça, àquele momento em que Hipólito sofre uma punição injusta por parte do pai, mas, em compensação, se vê reabilitado e venerado com um culto após a morte:

ὦ μάκαρ οἴας ἔλαχες τιμάς,
Ἴππόλυθ' ἦρωσ, διὰ σωφροσύνην·
οὔποτε θνητοῖς
ἀρετῆς ἄλλη δύναμις μείζων·
ἦλθε γὰρ ἢ πρόσθ' ἢ μετόπισθεν
τῆς εὐσεβίας χάρις ἐσθλή.

(Ó bem aventurado, que honras mereceste,
herói Hipólito, pela tua sensatez!
Nunca para os mortais
existiu outro poder maior do que a excelência.
Porque, mais cedo ou mais tarde, uma boa conduta
merece o seu galardão.)

Este é o elogio feito pelo coro de Hipólito e juntamente da sua virtude, que lhe vale, como prémio, um culto após a morte. Recompensa equivalente lhe é anunciada por *Ártemis ex machina* no II *Hipólito* (vv. 1423-1430).

Tidos em conta estes três exemplos significativos da produção de Eurípides, no que toca à preferência por um mesmo tema -o motivo da rainha apaixonada e vingativa-, parece interessante uma palavra final sobre uma certa estratégia de produção dramática que o poeta revela. A sua preferência vai, num determinado lapso de tempo, para um certo tipo de assunto, para que colhe, sem dúvida, o interesse do público. Cada nova produção funciona, para o poeta, como mais um teste em que, mantendo uma trama de base, retoca no pormenor as suas potencialidades com a obtenção final de um outro efeito. Consciente deste jogo, o próprio público estaria habilitado a seguir e a apreciar a capacidade do poeta de 'repetir', sem o 'esgotar', um mesmo filão dramático. Esta espécie de 'recriação de si mesmo' tornou-se claramente uma estratégia produtiva.

BIBLIOGRAFIA

- Aélión, R. (1986). *Quelques grands mythes héroïques dans l' oeuvre d'Euripide*. Paris: Les Belles Lettres.
- Barrett, W. S. (1964). *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Braet, A. M. (1973). La tragédie "Sthénébée" d' Euripide exception à "la règle de l'unité de temps"? En *L'Antiquité Classique* 42, pp. 82 -112.
- Collard, C.-Cropp, M. (2008). *Euripides. Fragments*. I-II. Harvard: University Press.
- Curnis, M. (2003). *Il Bellerofonte di Euripide*. Torino: Edizioni dell' Orso.
- Dover, K. J. (1993)-. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- Gibert, J. (1997). Euripides' *Hippolytus* plays: which came first? En *CQ* 49, pp. 85-97.
- Halleran, M. R. (1995). *Euripides. Hippolytus*. Warminster: Aris &

- Phillips.
- Hutchinson, G. O. (2004). Euripides' other *Hippolytus*. En *ZPE* 149, pp. 15-28.
- Jouan, F. (1966). *Euripide et les legendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres.
- Jouan, F.-Van Lloy, H. (2000). *Euripide. VIII. 2. Fragments, (2002), Euripide. VIII. 3. Fragments*. Paris: Les Belles Lettres.
- Knox, B. M. W. (1952). The Hippolytus of Euripides. En *YCIS* 13, pp. 3-31.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Papamichael, E. M. (1983). Bellerophon and Stheneboia (or Anteia). En *Dodona* 12, pp. 45-74.
- Reckford, K. J. (1974). Phaedra and Pasiphae: the pull backward. En *TAPhA* 104, pp. 307-328.
- Roisman, H. M. (1999). The veiled Hippolytus and Phaedra. En *Hermes* 127, pp. 397-409.
- Romilly, J. de (1971). *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin.
- Silva, M. F. (21997). *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: JNICT/Gulbenkian.
- Storey, I. (2003). *Eupolis. Poet f Old Comedy*. Oxford: University Press.
- Yoannah, J. D. (1968). *Joseph and Potiphar's wife in world literature*. New York: New Directions Publ.
- Webster, T. B. L. (1967). *The tragedies of Euripides*. London: Methuen.
- White, J. A. (1982). Bellerophon in the 'Land of Nod': some notes on *Iliad* 6. 153-211, En *AJPh* 103, pp. 119-127.
- Winnington-Ingram, R. P. (1958). *Hippolytus: a study in causation*. En *Entretiens sur l'antiquité classique. VI. Euripide, Vandoeuvres-Genève*, Fondation Hardt, pp. 169-191.

POLTERGEIST: QUEM TEM MEDO DE ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ? (PHLEG. MIR. 1-3 EM CONSIDERAÇÃO)

Reina Marisol Troca Pereira
Universidade da Beira Interior
rmtpt@ubi.pt

Resumen

El presente artículo contiene breves observaciones con respecto a la mitología como elemento recurrente en la Antigüedad Clásica. Además de suministrar realidades y acontecimientos inauditos, la paradoxografía también nos ofrece episodios de apariciones fantasmagóricas. Una mirada más atenta sobre *Mirabilia* 1-3, de Flegón, provee información relativa a fenómenos sobrenaturales en el mundo griego antiguo.

Palabras clave: muerte - resurrección - fantasma - aparición - terror - miedo

Abstract

This paper contains summarized observations regarding mythology as a recurring presence in Classical Antiquity. Besides the accumulation of realities and events never heard of, paradoxography also presents episodes of phantasmagoric apparitions. A closer examination of Phlegon's *Mirabilia* 1-3 provides us with information about supernatural phenomena in the Ancient Greek world.

Keywords: death – resurrection – phantom – apparition – terror - fear

*Qui mori timore nisi ego? [...] Vt larua
intraui, paene animam ebulliui, sudor mihi
per bifurcum uolabat, oculi mortui, uix
unquam refectus sum.
(Petr. 62)*

“Alguém poderia estar mais morto de medo do que eu? [...] Entrei [em casa] como um cadáver e quase perdi a alma; o suor escorria pelas minhas pernas, os meus olhos estavam mortícios; dificilmente poderia ser reavivado.”

Introdução

Tomando como ponto de partida o dualismo ontológico do ser humano e a sobrevivência da alma (cf. Pl. *Men.* 81b: φασι γὰρ τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἀθάνατον, “diz-se que a alma humana é imortal”) após o natural e imperioso perecimento da componente física¹, importa considerar de perto fenómenos de

¹ Mediante o epicurismo, a morte é absoluta. Já outras matrizes filosóficas, sobretudo de cariz órfico e estóico, apontam noutro sentido. Neste âmbito, as raças divina e humana distinguem-se, desde logo, pelo facto de a primeira ser imortal (cf. ἀθάνατοι) e a segunda corresponder aos mortais (θάνατοι/βρότοι), pese embora a existência de formas de garantir a imortalidade possível para um ser humano (e.g. ἀρετή. *Vd.* κλέος ἄφθιτον, “glória imperecível”, *ll.* 9.412-416). Cf. *h.Cer.*11: ἀθανάτοις θεοῖς | θνητοῖς ἀνθρώποις, “deuses imortais | homens mortais”. E, na realidade, ainda que o período de vida possa ser mais ou menos dilatado, o seu fim é imperiosamente (cf. Pl. *O.* 1.82) equitativo, abrangendo todos os sexos, idades, condições sociais, riqueza, cultura (cf. ὁμῶς ἅπαντες: Pl. *l.* 7.42; D. 258), enquanto forma de pagamento de uma dívida ancestral contraída pelos antepassados titânicos, em virtude do desmembramento de Zagreu/Diόνισος (cf. *OF* 320; A. fr. 228 Radt)

*poltergeist*², no âmbito das culturas da Antiguidade Clássica³. Em continuidade, ganha pertinência também a temática da ressurreição⁴, mesmo antes do advento do paradigma judaico-

e herdada pelos descendentes humanos, conforme referem autores a exemplo de Platão (*Men.* 81b: ποιινή παλαυή. Cf. Opp. *H.* 5.4-7). Importa, ainda assim, considerar o ciclo nascimento-vida-morte sob matrizes órficas, substituindo-se por *OF* 463: βίος, θάνατος, βίος | ἀλήθεια | Διό(νυσος, “Vida, morte, vida | verdade | Díonisos [renascido. Cf. πάλιν γίγνεσθαι], donde a realidade tradicionalmente apelidada de ‘morte’ poder entender-se como uma utopia da vida, correspondendo a uma etapa de libertação, verdade (ἀλήθεια. Cf. Pl. *Phaed.* 65b), felicidade (εὐδαιμονία), uma vez ultrapassada a fase marcada por simulacro, dolo, contingência (cf. Heracli. fr. B 62) e aprendizagem a partir de múltiplos sofrimentos advenientes da τύχη (cf. πάθει μάθος, A. A. 177, 928-929; S. *OT* 1528-1530). Eis, por conseguinte, as afirmações de autores como E. fr. 833 Kannicht: τίς δ’ οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ’ ὁ κέκληται θανεῖν, | τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστὶ; “Quem sabe se a vida não é morte e a morte não é vida?” Cf., no mesmo sentido, Pl. *Grg.* 493a; E. fr. 638 Kannicht, fr. 833 Kannicht. Vd. Biles (2006-2007); Henrichs (2010); Zeitlin (1991); Jaeger (1959). Cf. Rudhardt (1991); Segal (1989); Henrichs (2011).

² Vd., em termos linguísticos, aparições - εἶδωλον -(F)εἶδος, ‘forma’, εἶδω, ‘ver’, perf. οἶδα – subst. ὄψις; εἶδομαι, ‘parecer’; ψυχή, σκιά, ἴνδαλμα, φάσμα / φάντασμα. Cf. φάω, φαίνω, ‘ver’ / *monstrum, manes, umbra, effigies, simulacrum, imago*. Cf. Dodds (1951).

³ Cf. Dodds (1971); Dingwall (1930).

⁴ A ressurreição detém um estreito laço, por um lado, com concepções de imortalização da alma; por outro, com ideologias órficas, pitagóricas e a suposição de um ciclo de três episódios evolutivos de reincarnação/transmigração da alma, conforme exprõe Píndaro (fr. 133); por outro ainda, em certa medida, com o evemerismo. Considere-se, a propósito da ressurreição, no cenário clássico, Hdt. 4.13-16, 94-96; Pl. *Chrm.* 156d; Apollon. *Mir.* 2.2, relativamente à ressurreição de Zalmoxis, episódio que justifica o paralelismo com Jesus. Cf. Orígenes, *Contra Celsus* 2.55, face à compreensão de milagres (cf. Apolônio de Tiana) e o processamento de alguns *mirabilia* hagiográficos. A reaparição ou resgate (cf. Ar. *Ran.*) inclui figuras lendárias (e.g. Er: Pl. *R.* 10.614–10.621) / mitológicas ficcionadas (e.g. Eurídice: Apollod. 1.3.2) e outras reais (e.g. Nero: Tac. *Hist.* 1.2, 2.8; Suet., *Nero* 57. Para outros casos, vd. Plin.; Plut.). As alegadas ‘ressurreições’ admitem um maior entendimento da morte enquanto

cristão. Na realidade, o *topos* revela extrema ambiguidade, quando se procura delimitar, face a crenças/religiosidade (*viz.* cerimónias⁵ necromânticas/místicas/propiciatórias⁶ a figuras/entidades ctónicas. Cf. Invocação de Dario, *A. Pers.* 681-693); oráculos (cf. Hdt. 5.92g.2: νεκυομαντεῖον); fraudes; receios; remorso; justiça; oportunismos. Ademais, fica sem resposta cabal a questão de saber se existiram de facto tais fenómenos, ou se os eventos reportados não passariam de mera ficção⁷, em

mudança de lugar, donde a 'morte' infligida a deuses (entidades à partida imortais) como Úrano e Crono, relegados para o Tártaro; Zagreu/Diόνisos. De considerar, então, na ficção novelesca, renascimentos devidos a taumaturgos, uns ficcionados, outros considerados reais, cujo impulsionamento se atribui ora a divindades (cf. Asclépio: Apul. Fl. 19; Orígenes, *Contra Celsum* 3.24), ora a médicos/curandeiros/ervas (Cf. a propriedade de certas ervas, Plin. *HN* 25.5.14. E.g. Palaeph. 26. Cf. Ísis: D.S. 1.25). De realçar que vezes houve em que o preço de uma vida implicava outra. Assim, Alceste, por Admeto: E. *Alc.*; os Dióscoros: Plin. *H.N.* 2.5.17. De igual modo, contam-se particularidades étnicas, como apresenta, outrossim, D.L. prlg 9: κατὰ τοὺς Μάγους φησὶ τοὺς ἀνθρώπους καὶ ἀθανάτους ἔσσεσθαι, καὶ τὰ ὄντα ταῖς αὐτῶν ἐπικλήσεσι διαμενεῖν. ταῦτα δὲ καὶ Εὐδήμος ὁ Ῥόδιος ἱστορεῖ. "[Teopompo] afirma, a propósito dos Magos, que irão viver numa vida futura e serão imortais e que o mundo aguentará graças às suas invocações." Ficaré por saber até que ponto relatos desta natureza corresponderiam a um gosto generalizado da audiência, ou implicariam também crença. Importará, então, constatar relatos de animais que ressuscitam (e.g. Plut. *De sollertia animalium* 973e-974a), assim como as dúvidas e ironia que a ressuscitação desencadeia. Cf., com cariz religioso, o conceito de 'reincarnação' (cf. metempsychose). Vd., neste sentido, Petron. 140. Vd. Beagon (1992); De Jong (1997).

⁵ Vd., na Cultura Grega, cerimónias como *Anthesteria*; na Cultura Romana, Lemuria, a título meramente ilustrativo.

⁶ Cf. Considerações respeitantes a *lapis manalis*, a pedra colocada sobre um fosso repleto de milho, em homenagem aos mortos, levantada três vezes no ano. A. *Ch.* 1. Cf. Cic. *Tusc.* 1.16.

⁷ Cf. Pl. R. 2.381e, a respeito das criações fantasmagóricas efectuadas por poetas. Para a discussão, cf., a título exemplificativo, Cássio, o epicurista vs. Bruto: Plu. *Brut.* 37.1.

alguns casos com interesses e aproveitamento literário⁸.

A literatura conserva notícias de diversos tipos de aparições, supostamente a título (pseudo-)histórico. Eis, pois, a manifestação da alma de Agripina diante do seu filho Nero (Suet. *Nero* 34; Apul. *Met.* 9.31). Ainda que presente na literatura mais recuada, a exploração do maravilhoso⁹ acentua-se de forma particular com a paradoxografia (cf. παραδοξολογέω, ‘contar maravilhas’). Nos diversos períodos conhecidos no desenvolvimento do género¹⁰ criado no séc. III a.C., constata-se a importância da colonização grega desenvolvida no

⁸ Considere-se o *topos* utilizado como expediente numa trama literária, Pl. *Most.* 497-504. Do logro criado pelo escravo Tranião (Pl. *Most.* 497-504) importa reter os efeitos causados pela aparição. Cf. os modelos gregos autores de obras intituladas Φάσμα (vd. Lat. *Mostellaria*: *mostellum* - ‘spectrum’; dim. *monstrum* - *mo(n)stellum* -*aria*), designadamente, Menandro, Teogneto, Filémon. Facto é que o motivo literário da ‘casa abandonada assombrada’ é explorado em diversos autores (e.g. Plut. *Cim.* 1.6; Sueton. *Aug.* 6; Luc. *Philops.* 30-31).

⁹ Vd. Considerando o espólio literário da Antiguidade Grega hodiernamente disponível, o testemunho mais vetusto com o termo ‘paradoxógrafo’ pertence ao bizantino Tzetzes (*H.* 2.151), aludindo a Antémio de Trales: Ἀνθέμιος μὲν πρῶτιστον, ὁ παραδοξογράφος. Uma sumária observação linguística permite, desde logo, posicionar o campo semântico da literatura do maravilhoso - παράδοξος (‘incrível’, ‘inesperado’, ‘contra a δόξα maioritária’) - παραδοξολογία (vd. Aeschin. 72.14; Plb. 3.47), παραδοξολογέω (vd. Str. 626), no oposto a ἔνδοξος (‘esperado’. Cf. Pl. R. 472a). Em termos semânticos, o género serve-se de termos como: θαῦμα (‘assombro’); παράδοξος; ἄπιστος (‘incrível’. Cf. lat. *Mirabilia/Admiranda*), ἴδιος (‘peculiar’); τερατώδης, (τέρας/*monstrum*); περιττός; ἄξιος (vd. θέης ἄξιος, λόγου ἄξιος, μνήμης ἄξιος).

¹⁰ Na Antiguidade, a paradoxografia contou com diversos autores, muitos dos quais votados ao anonimato ou ocultos na pseudoepigrafia, cujas obras, na sua maioria, se perderam, tendo chegado a sua notícia através de fragmentos e (ou) informação de forma indirecta, em manuscritos medievais. Cf. Schepens - Delcroix (1996); Giannini (1964).

Mediterrâneo, c. VIII a.C., e da historiografia jónia¹¹. Assim, a sequência das conquistas de Alexandre Magno, o confronto com novas realidades e experiências (*viz.* espaços, rios, plantas, animais, pedras, meteorologia, etnografia), muitas das quais sem explicações fornecidas pela ciência, nas mais diversas áreas, conduz a um reequacionamento de posições que torna cada vez mais difícil a delimitação entre os domínios de factualidade e ficcionalidade¹². De facto, a paradoxografia configura um espaço de compromisso entre mito e razão. Por conseguinte, num período histórico marcado por curiosidade, exotismo, estranheza e assombro face ao conhecimento de novas realidades assiste-se ao avolumar de opiniões, informações e justificações pseudo-científicas, donde o fulgor literário de *topoi* fantásticos e a aproximação a outras áreas, como novelística, literatura periélgica; historiografia, filosofia; etnografia; ciências da natureza. Neste sentido, não se assiste à abolição da mitologia¹³, mas antes à divulgação certificada¹⁴ de

¹¹ Dos vários os momentos possíveis de demarcar numa análise da paradoxografia da Antiguidade, vejam-se o século III a. C.; depois, o período dos séculos III/II a. C.; também os séculos II/I a.C.; e ainda o período Imperial - 27 a.C. – 565 d.C.

¹² Confrontem-se considerações reducionistas ao ponto de julgarem a complexa e multifuncional realidade mitológica como mera confabulação, defendendo uma dicotomia entre *mythos*/ ψευδής ('falso') e λόγος ('razão. Cf. sentido no séc. V a.C.) / ἀλήθεια ('verdade'). Cf., neste âmbito, Pl. *Grg.* 523a. Vd. Gabba (1981); Pajón Leyra (2012).

¹³ Cf. Miller (2014).

¹⁴ Ora, os paradoxógrafos assumem-se como fontes segundas, o mesmo equivale a afirmar, compiladores de aspectos alheios alegadamente vivenciados e reportados por outros (donde o recurso a formas declarativas como φησί, φασί, λέγει, λέγεται), trabalho que se inscreve no domínio dos catálogos, ditos e anedoctas alexandrinistas, recolhidos no período helenístico. Vd. Jacob (1983); Schepens-Delcroix (1996). Para a actividade dos pseudógrafos, cf. συναγωγή, 'recompilação' (e.g. Ἀριστοτέλους συναγωγῆς, 'Recompilação de Aristóteles' – vd. Arist. *HA* 9); ἐκλογή, 'selecção'. Ora, a distinção entre

realidades e eventos, bem como a tentativas de racionalização de histórias tradicionais mitológicas/*mirabilia* (cf. logografia)¹⁵, sob uma égide de verosimilhança/plausibilidade (e. Palaeph. 2: Τὸ δ' ἀληθὲς ἔχει ᾧδε, “A verdade da questão é a seguinte”), que a mais não correspondia do que a apresentações de outras leituras/interpretações sobre os mesmos aspectos e até, sobretudo no período Helenístico, a compilações.

De tudo isto, certo é o assombro e o receio extremo que as aparições desencadeavam, ao ponto de se julgarem tais reacções como fruto de cobardice (cf. Thphr. *Char.* 16.1-2: ἀμέλει ἢ δεισιδαιμονία δόξειεν ἂν εἶναι δειλία πρὸς τὸ δαιμόνιον, “Seguramente, a superstição parecerá cobardice face ao sobrenatural”). Os retratos são comuns e transversais, quer em tempo, quer em domínios culturais (*viz.* cultura grega e cultura romana). De facto, a experiência do sobrenatural deixava fortes marcas físicas e psicológicas, conforme atesta, a título ilustrativo, o retrato de Petrónio que serve de epígrafe ao presente artigo. A sua atitude desencadearia o comportamento do seu hóspede soldado, que considerou tratar-se de um lobisomem, não obstante reclamar a veracidade dos factos (*ego si mentior, genios uestros iratos habeam*, “que todos os teus anjos me punam, se estiver a mentir”).

Ora, embora tais histórias advenham frequentemente de rumores e se inscrevam no folclore tradicional, em certos casos, porém, aventam-se depoimentos que presenciaram; convida-se à autópsia; constata-se a afirmação do testemunho presencial

ambos os termos parece ter-se dissipado. Julgue-se pois, a título de exemplo, Antig. *Mir.* 60. Apesar de o paradoxógrafo em causa apresentar a sua obra como ἐκλογή, o título constante no manuscrito *Pal. Gr.* 398 refere-a como συναγωγή: Ἱστοριῶν παραδόξων συναγωγή, *Compilação de Histórias Admiráveis*.

¹⁵ Cf. Hawes (2014).

por parte do autor (e.g. Phleg. *Mir.* 35: εἴ τις ἀπιστεῖ, δύναται ἱστορεῖσθαι, “quem for céptico pode examinar pessoalmente”), com finalidades de índole retórica e de credibilização¹⁶.

Se há casos que denotam a procura de almas por parte de alguns sujeitos, cuja valentia lhes assegura heroicidade, como exemplificam Ulisses e Eneias, nas suas catábases¹⁷; outros há que decorrem de invocações e até configuram actividades sociais, a

¹⁶ De facto, também os autores do género paradoxográfico demonstram cuidados face ao antagonismo generalista de tradicional *mythos/logos*. Considerando a recepção desses dois vectores, um apontamento paradigmático relativamente ao fantástico surge no Prefácio de Περί ἀπίστων, *Sobre fenómenos inacreditáveis*, de Paléfato. Reconhecem-se, nesse escrito, duas posições face ao mito, distinguindo, por um lado, indivíduos crédulos e pouco científicos, que acreditam nas histórias tal qual lhes são apresentadas e, no oposto, com mais experiência e saber, os que não conferem factualidade aos mitos. Porém, Paléfato apresenta ainda uma terceira hipótese, transformando a questão num problema filosófico. Parte do princípio icónico dos mitos (*nihil ex nihilo*), cujo aparecimento tivera origem em factos históricos (histórias e factos/trabalhos – λόγοι/ἔργα) e (ou) em nomes (ὀνόματα), transmitidos e conservados de forma deturpada pela repetição, uso e tempo. Tratar-se-ia, pois, de uma linguagem enigmática capaz de preservar a memória de certos eventos, fazendo uso da imaginação e do fantástico e apelando para a descodificação, ultrapassando interpretações literais. Assim, em todas as histórias convém efectuar um exercício de exegese, de forma a perceber a mensagem velada. A ideia é constante e preserva-se em épocas posteriores, já no âmbito do período judaico-cristão (e.g. Plut. 8.8.3: τούτοις Ἑλλήνων ἐγὼ τοῖς λόγοις ἀρχόμενος μὲν τῆς συγγραφῆς εὐηθίας ἔνεμον πλέον, ἐς δὲ τὰ Ἀρκάδων προεληλυθὼς πρόνοιαν περὶ αὐτῶν τοιάνδε ἐλάβανον: Ἑλλήνων τοὺς νομιζομένους σοφοὺς δι' αἰνιγμάτων πάλαι καὶ οὐκ ἐκ τοῦ εὐθέος λέγειν τοὺς λόγους. “Quando comecei a escrever a minha história, estava inclinado a considerar estas lendas como absurdas, mas, ao chegar à Arcádia, ganhei um maior apreço por elas, que é este: nos antigos tempos os que eram considerados sábios entre os gregos expunham os seus dizeres não de forma directa, mas por enigmas.”). Vd. Pajón Leyra (2012); Sanz Morales (1999).

¹⁷ Cf. Tirésias em *Od.* 11.134-137; sombra de Anquises, Verg. *A.*4.351-353, 5.722-739.

julgar pelos sacerdotes¹⁸; outros, encontros, que, todavia, tentam evitar-se o mais possível. Na realidade, em todo o caso, constata-se a violação invasiva de espaços por entidades que não lhes pertencem¹⁹. E não obstante o antropomorfismo reconhecido às almas, extensivo a aspectos como atitudes, voz, roupas; a falta de substância física, o seu retrato vulgarizado enquanto figuras escuras e tenebrosas (cf. Paus. 6.6.11: *χρόαν τε δεινῶς μέλας καὶ τὸ εἶδος*, “negra em cor e medonha em aparência”), bem como a ignorância e receio natural face ao desconhecido (Pl. *Ap.* 29a-b), reforçados pelo tradicional negativismo homérico (Pl. *R.* 3.386) justificam o terror experienciado.

Aparições: ecos literários

Regra geral, as almas eram descritas como espíritos perturbados à procura de reparação/direitos (honras/celebração²⁰, funeral,

¹⁸ Cf. também oráculos; sinais; experiências de quase-morte (cf. Mito de ER, Pl. *R.* 10.614-10.621); sonhos (e.g. A. 2.270-279. Entre sonhos e epifanias. Vd. espírito de Siqueu, A. 1.355), frequentemente interpretados como maus *omina* (considere-se, a propósito, a ligação entre *Thanatos*, ‘Morte’, e *Hypnos*, ‘Sono’). Assim, exemplificando, a interpretação de profetas, face à figura feminina que surge em sonhos a Ulisses, segundo Díctis de Creta (6.14). De facto, todos se encontram sujeitos a tais perturbações, como demonstra Ausónio, *Cupido Cruciatu*s com a aparição (onírica) de *heroides* atormentadas e castigadoras de Cupido. Vd. Felton (1999).

¹⁹ Acerca do mundo ctónico, cf. Il. 23.100: *κατὰ χθονός*. Considerem-se o Hades; as Ilhas dos Bem-Aventurados (Νήσοι των Μακάρων); o paraíso Elísio; Tártaro/Orco. Este apresentava-se como o último local de castigos, situado sob o Hades, albergando figuras divinas, como os Titãs, Úrano, Crono, assim como demónios e monstros, como Tífon; e figuras humanas votadas a suplícios eternos, a exemplo de Tântalo, Ixíon, Sísifo (cf. Pl. *Grg.* 523b). Os heróis não empreendiam *catabaseis* a esse domínio. Vd. Sourvinou-Inwood (1981); Calvo Martinez (2000).

²⁰ Nem sempre a aparição do espírito reclamava honras pessoais. Casos houve que reportam arrependimentos e reparações. Cf. Paus. 9.23, a propósito da

justiça). Surgem retratadas como sombras negras, com vestes pretas (Paus. 6.6.11), por vezes com marcas físicas (*Il.* 23.64)²¹. Outros fenómenos reportados resumem-se apenas a sons (Paus. 1.32.4. Cf. Luc. *Pharsalia* 1.568, 569: *gemuerunt ossibus urnae; fragor armorum*), o que, aliás, corresponde ao sentido da designação relativa a recontos de fenómenos sobrenaturais *-poltergeist-* ‘espírito ruidoso’²². E se a visão é tenebrosa, a ausência de qualquer imagem, num ambiente por norma escuro adensa a imaginação e, com ela, o pavor.

Resta, pois, constatar se as aparições conferem credibilidade a versões tradicionais, traduzindo a infelicidade das almas presas no escuro Hades, surgindo no mundo dos vivos, por vezes de forma recorrente, enquanto espíritos malignos (cf. ἀλάστωρ, ‘espírito mau’, A. *Pers.* 354). Tão atormentados quão atormentadores (cf. And. 1.30; Luc. *Pseud.* 21), mostram-se plenos de inveja/ressentimento (Luc. *DMort.* 29), denotando saudosismo e (ou) sentido justiceiro, por vezes aconselhando rectificação (face a faltas/crimes)²³; noutras ocasiões até clamando

imagem de Prosérpina, recorrente nos sonhos de Píndaro, reclamando o facto de nunca ter sido celebrada nos seus poemas. Após a sua morte, uma década depois, o espírito do poeta teria encarnado numa velha parente, a recitar um hino a Prosérpina.

²¹ Na generalidade, os espíritos apresentam-se com imagem física do falecido no momento do óbito. Sem corpo, os sinais de envelhecimento e degeneração não progridem.

²² O cenário mais comum para aparições escolhe a solidão do ‘agraciado’; a falta de luz e ruídos (Cf. Plut. *Cim.* 1.6 φωνὰς ταραχῶδεις; Paus. 9.38.5; Luc. *Philops.* 15).

²³ Para melho entendimento, veja-se o fantasma (εἴδωλον) de Clitemnestra, figura sedenta de justiça reributiva, acordando as Erínias para a perseguição do seu filho Orestes, pelo seu assassinato, A. *Eu.* 94-139. Cf. Stesich. fr. 219 PMG, A. *Ch.* 549-550, E. *Or.* 618. Cf. Cic. *Div.* 1.27; Cass. 68. 25; Apul. *Met.* 8.8.

reposições (e.g. honras fúnebres)²⁴ - justiça cósmica (por vezes com contornos de vingança - e.g. Liv. 3.58.11: Virginia). Ademais, contam-se relatos de actos maléficos perpetrados por algumas almas (e.g. Paus. 6.6.8, a propósito do espectro de um companheiro de Ulisses, em Temesa)²⁵. As aparições perniciosas não se limitavam a errar apenas sobre os túmulos dos mortos (*Phaed.* 81d), o que alarga os locais de possíveis manifestações, os seus motivos e a ocasião. Queda por apurar, de forma

²⁴ Considere-se, a título ilustrativo, a exigência de honras fúnebres por parte de Pátroclo a Aquiles (*Il.* 23.65-92). Entre outras solicitações, cf. a manifestada pela sombra de Aquiles (E. *Hec.* 35-41), pedindo o sacrifício de Políxena, enquanto prémio pela sua *time* guerreira e evitando ventos necessários à navegação, qual Atena esquiliana. No caso, a informação provém de uma fonte privilegiada, designadamente de outro espírito - Polidoro, a pairar sobre a sua mãe:

πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἦσυχοὶ θάσσοσ' ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε
Θρηκίας χθονός: ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεὶς κατέσχ'
Ἀχιλλεύς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν, πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἑναλίαν
πλάτην: αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην τύμβω φίλον πρόσφαγμα
καὶ γέρας λαβεῖν.

(Entretanto, todos os Aqueus permaneciam ociosamente nas costas da Trácia, porquanto o filho de Peleu, Aquiles, apareceu por cima do seu túmulo e fez parar todo o exército da Grécia, quando estavam para retornar a casa pelo mar, requerendo a minha irmã Políxena como oferta junto ao seu túmulo, como recompensa).

Cf., para as mesmas exigências em testemunhos literários tardios, Dares da Frígia, *De Excidio Trojae Historia* 27, 30, 34, 41, 43; Díctis Cretense, *Ephemerides belli Trojani* 3.2. Vd. S. Papaioannou 2007.

²⁵ Cf. outrossim, Apul. *Met.* 9.29-30, a propósito de 'magia negra'. Vd. ainda casos de pessoas possuídas por espíritos (vd. evidências miasmáticas), como acontece com o filho de uma mulher, possuído pelo espírito de um homem falecido havia já três anos, porém, ressentido com o novo matrimónio da esposa (Philost. *VA* 3.38). Justificam-se, conseqüentemente, cerimónias (e.g. Festival Romano de *Pales*) e rituais de purificação (*februa*, Ov. *Fast.* 2.19-28). Cf. Fowler (1911); Burriss (1931); Luck (2006); Burkert (1985); Faraone (1991); Ogden (2002); Mudry (2004).

absoluta, a existência de correlação entre mortes violentas (cf. *Ov. Fast.* 2.503) e as almas que se manifestam, envergando, na generalidade, marcas dos ferimentos contraídos, que acentuam o carácter horrendo e tenebroso dos espectros (*Il.* 23.64. Vd. Aparição onírica de Heitor a Eneias, *A.* 2.270-279; de Siqueu a Dido, *A.* 1.353-356). Ainda assim, fica patente, nessas almas, a incapacidade de total abnegação do mundo sensível, em termos de (res)sentimentos, posses e de acontecimentos, o que denuncia um fluxo de comunicabilidade e continuidade entre esferas, num aporte cumulativo sempiterno de culpas e castigos²⁶.

Cultura Fantasmagórica em Flégon Traliano

Conferindo prosseguimento ao *topos* do fantástico sobrenatural, o escravo liberto letrado do circuito de Adriano, século II, Flégon de Trales²⁷ disponibiliza três histórias de cariz novelesco²⁸, na

²⁶ De facto, a tradição conserva a preservação de ressentimentos pelas almas, no mundo ctónico (e. g. Dido, *Verg. A.* 450-476; Ajax, *Luc. DMort.* 23 Fowler).

²⁷ Cf. φ 527: Φλέγων, Τραλλιανός, ἀπελεύθερος τοῦ Σεβαστοῦ καίσαρος, οἱ δὲ Ἀδριανοῦ φασιν: ἱστορικός. ἔγραψεν Ὀλυμπιάδας ἐν βιβλίοις ις' <αν ιε'>: ἔστι δὲ μέχρι τῆς σκθ' ὀλυμπιάδος τὰ πραχθέντα πανταχοῦ: τὰ δὲ αὐτὰ ἐν βιβλίοις η': Ἐκφρασις Σικελίας, Περὶ μακροβίων καὶ θαυμασιῶν, Περὶ τῶν παρὰ Ῥωμαίοις ἐορτῶν βιβλία γ', Περὶ τῶν ἐν Ῥώμῃ τόπων καὶ ὧν ἐπικέκληνται ὀνομάτων, Ἐπιτομὴν ὀλυμπιονικῶν ἐν βιβλίοις β', καὶ ἄλλα. "Flégon de Trales, liberto de Augusto César, mas alguns dizem de Adriano: historiador. Escreveu *Olimpiadas*, em 16 livros. Até à 229ª Olimpíada, contêm tudo o que se fez em todos os lugares. E isto em 8 livros: *Descrição da Sicília; Sobre pessoas maravilhosas de longa vida; Sobre festins dos Romanos*, 3 livros; *Sobre lugares em Roma e os nomes por que são apelidados; Epítome de vencedores Olímpicos*, em 2 livros, entre outras obras". Estas informações reproduzem uma notícia um pouco mais desenvolvida por parte de Phot. 97, autor que se confessa leitor da obra de Flégon, que teria sido dedicada a Alcibíades, um guarda do Imperador Adriano. Vd. Fein (1994). Cf. Hansen (1996).

²⁸ Cf. Influência futura para autores como Goethe, *Die Braut von Korinth*.

sua obra *Περὶ Θαυμασίων*, *Sobre Maravilhas*. Embora subsista apenas por via de um escrito truncado logo na secção inicial do *codex unicus* (Codex Palatinus Graecus 398, fol. 216r-236r, séc. IX, por escribas de Constantinopla), tal não parece ter grandes implicações para a compreensão generalizada da história²⁹.

Não tendo implementado inovações de realce, Flégon dá continuidade a elaborações similares³⁰, umas divulgadas com o mesmo título³¹, outras dispersas na literatura, o que denuncia

²⁹ A obra estrutura-se em diferentes categorias de *thaumata*, transgressoras de limites naturais (e.g. vida/morte; sexo, raça), designadamente pessoas novas que retornam à vida (1-3); hermafroditas e mudanças de sexo (4-10); ossadas de grandes dimensões (11-19); nascimentos fora da normalidade (20-21, 25), descendência humana animalesca (22-24); gestações masculinas (26-7); nascimentos múltiplos (28-31); envelhecimento (32-33); centauros (34-35). Para uma maior credibilização, o autor apela a confirmações pessoais e alude a diversas autoridades literárias, como Antígono, Antístenes, Apolónio (ὁ γραμματικός), Dicearco, Doroteu, Eumaco, Hesíodo, Hipóstrato, Calímaco, Clearco, Crátero, Megástenes, Teopompo.

³⁰ Considerem-se autores próximos, em termos temporais, como Plin. 7.27. Numa missiva a Sura, Plínio comenta a respeito da credibilidade a conferir a aparições espíritas. Para tanto, reporta três histórias distintas. Com tonalidades distintas, verifica-se o aumento do horror nos *topoi* recorrentes arrolados e da creditação das fontes, evoluindo desde 'profecias de morte' num cenário pacífico, com uma bela aparição feminina a Curtius Rufus, de início governador a África; passando pelo motivo da 'casa assombrada', situação resolvida de forma mais racional e destituída de emotividade supérflua, por um filósofo recém-chegado - Atenodoro. Por fim, sem dúvidas passíveis de colocar-se relativamente às fontes de informação e quiçá para proveito pessoal, aproveitando a credibilidade já instaurada no espírito dos ouvintes, o episódio com um escravo seu, que lhe terá valido um processo. Cf. Westermann (1839); Stramaglia (1995); Stramaglia (2011); Brodersen (2002).

³¹ Cf. Antígono de Caristo, *Θαυμάσια*; Aristandro, *Ἱστορίαι θαυμάσια*; Mónimo, *Θαυμασίων συναγωγή*; Filon de Heracleia, *Περὶ θαυμασίων*; Ps.-Aristóteles *Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων*; Arquelau de Quersoneso, *Περὶ τῶν θαυμασίων*; Apolónio, *Mirabilia / Historiae Mirabiles*. Vd. Lanza-Longo (1989); Vanotti (1981).

um gosto³² por uma secção do âmbito do fantástico caracterizada por assuntos tétricos, assombrosos e macabros.

No conto inicial³³, expõe-se uma história de fantasmas, à semelhança de outras, reportadas por autores como Hierão de Alexandria ou de Éfeso, a propósito da Etólia, conforme indica Flégon. Em grande parte testemunhada presencialmente pelo autor, verifica-se a repetição de uma morte, como se o acto estivesse sujeito a repetição (cf. τσαῦτα εἰποῦσα παραχορῆμα ἐγένετο νεκρά ἐξετέτατό τε ἐπὶ τῆς κλίνης ἐμφανὲς τὸ σῶμα. “Logo após dizer estas palavras, morreu e o seu corpo ficou estendido sobre a cama.”), e também do sofrimento e dos rituais

³² Cf. Phot. *Bibl.* 130. Embora se refira a Flégon num outro capítulo (97), é relativamente a Damásquio de Alexandria que alude a obras versadas sobre o fantástico e ao deleite que podia fruir-se com esse tipo de literatura:

Ἀνεγνώσθη Δαμασκίου λόγοι δ', ὧν ὁ μὲν πρῶτος ἐπιγραφὴν ἔχει περὶ παραδόξων ποιημάτων κεφάλαια τβ', ὁ δὲ δεῦτερος παραδόξων περὶ δαιμονίων διηγημάτων κεφάλαια νβ', ὁ δὲ τρίτος περὶ τῶν μετὰ θάνατον ἐπιφαινομένων ψυχῶν παραδόξων διηγημάτων κεφάλαια ξγ', ὁ δὲ τέταρτος καὶ παραδόξων φύσεων κεφάλαια ρε'. Ἐν οἷς ἅπασιν ἀδύνατά τε καὶ ἀπίθανα καὶ κακόπλαστα τερατολογήματα καὶ μωρὰ καὶ ὡς ἀληθῶς ἄξια τῆς ἀθεότητος καὶ δυσσεβείας Δαμασκίου, ὅς καὶ τοῦ φωτὸς τῆς εὐσεβείας τὸν κόσμον πληρώσαντος, αὐτὸς ὑπὸ βαθεῖ σκοτῶ τῆς εἰδωλολατρείας ἐκάθευδε.

(Li uma obra de Damásquio, em quatro livros, o primeiro dos quais, com 352 capítulos, intitulado *Acerca de Acontecimentos Incríveis*; o segundo, com 52 capítulos, *Acerca de Incríveis Recontos de Demónios*; o terceiro, com 63 capítulos, *Sobre Inacreditáveis histórias de Almas aparecidas após a Morte*; o quarto, com 105 capítulos, *Sobre Inacreditáveis Aspectos Naturais*. Continham todos recontos impossíveis, inacreditáveis, monstruosidades, feitos de insensatez, como se fossem verdades, dignos do homem ateu e ímpio que foi Damásquio, o qual, quando a luz da piedade alumia o mundo, se escondeu sob a profunda treva da idolatria).

Cf. Schepens-Delcroix (1996); Stramaglia (2006).

³³ Cf. Procl. *in R.* 2.115-116.

associados. Exposta fica a inadequação de atitudes manifestada pelos progenitores, desde falta de parcimónia, respeito por regras e repetição de faltas. Na realidade, as almas que aparecem, ainda que não detenham necessariamente essência divina, nem poderes absolutos, apresentam-se com permissão dos novos senhores ctónicos, aos quais passaram a obedecer (cf. alegada ‘permissão divina’: οὐ γὰρ ἄνευ θείας βουλήσεως ἦλθον εἰς ταῦτα. “É que não foi sem existir vontade divina que eu vim até aqui.”).

O cenário doméstico apenas é perturbado por atitudes descontroladas (vd, ama, pais). De outra forma, um romance amoroso correspondido. Apenas quando o caos ditado pela consciênciaeentendimentoracionalsobreosfactosseimplementa, surge uma carga negativa de sentimentos intolerável: assombro, terror, curiosidade, estranheza/anormalidade. Assim se tolda a ‘normalidade’ em ‘anormalidade’: é a alma de um morto que convive no mundo dos vivos, dando largas a desejos eróticos desmedidos, incontrolados e desviantes. A história depara-se com elementos recorrentes, tais como a pouca iluminação; a incredibilidade; as reacções (vd. Cárito, mãe da jovem - soltou um grito, rasgou as roupas, retirou a touca da sua cabeça e caiu no chão sem palavras e em pânico com a aparição); o secretismo³⁴; a necessidade de confirmação. No que respeita ao espectro, a jovem (Filínion) mantinha feições e roupas, aliás reconhecidas por Cárito, bebia comia, o que se completa uma cena de *anagnorisis*, proporcionada por uma inversão do *topos* tradicional - é a jovem que deixa ao hóspede (Macates) elementos facilitadores do seu reconhecimento (anel de ouro,

³⁴ Cf. Parténio, Ἐρωτικὰ Παθήματα (2: Polimela, 5: Leucipo, 17: Periandro; 31: Dimetes, 35: Eulímene). Considere-se, na literatura Romana tardia, o mito de Cupido e Psique (Apul. *Met.* 4. 28 - 6. 24)

cinta de peito), qual retorno de *um filho pródigo*. O desengano, todavia, acarreta a sofrida reposição dos factos: a morte da jovem (re)ocorre; os elementos de *anagnorisis* outrora facultados pelo hóspede à sua amada são vistos no túmulo (anel de ferro, copo dourado de vinho); o relacionamento amoroso termina de forma trágica (suicídio do amado) e realizam-se rituais fúnebres a conselho do profeta Hilo (cremação; purificação dos presentes; sacrifícios apotropeicos a Hermes Ctónio; às Euménides; a Hermes, Zeus Xenios e Ares).

Os dois episódios seguintes são distintos, ainda que com alguns elementos repetidos. Face ao primeiro, o nível de terror e de pormenores tétricos aumenta.

O segundo caso alude a Polícrito, face à atitude discriminatória dos seus compatriotas. Perante o seu descendente hermafrodita nascido após a sua morte, pretendia a população erradicar a diferença. Por seu turno, a sombra de Polícrito, envergando vestes pretas, manifesta uma atitude que varia, desde aparição conciliante da sombra (eu desculpo-vos); à crítica do povo e de profetas conselheiros (cf. οὐ γὰρ ἐνδέχεταιί μοι περὶ δεῖν κατακαυθὲν τὸ παιδίον ὑφ' ὑμῶν διὰ τὴν τῶν ὑμῖν μάντεων ἀποπληξίαν, “É que não me é permitido deixar que a criança seja fulminada por vós, simplesmente devido à loucura dos profetas que vos anunciaram isso”); à profecia de um futuro calamitoso, caso não obedeam; até uma resolução radical (não me é permitido demorar muito, devido aos que mandam debaixo da terra). De lição, fica a forma inadequada como o povo lidou com vectores de perturbação do habitual. Assim, a mácula (carácter discriminativo) do povo; o cariz necessariamente fugaz das aparições; o confronto entre medidas selváticas de justiça popular (cf. fulminação; lapidação) e a justiça ‘do além’, inicialmente na figura do espectro, que põe cobro, desmembra e degusta a ‘diferença’/criança hermafrodita; e, de seguida,

com a parte remanescente do desmembramento - a cabeça do jovem, que emite profecias de desaire (noite; chuva de sangue, morte). De uma forma geral, o jovem hermafrodita parece representar um expediente que simboliza o fruto resultante de relacionamentos interculturais, que dá azo ao desenvolvimento de atitudes por parte de um povo fechado, tirânico e elitista. A atitude à época considerada mais apropriada apresenta-se enquanto justiça irrevogável de um destino divino calamitoso pré-determinado, divulgado pelas figuras falecidas.

Por fim, a última história, com a autoridade do filósofo peripatético Antístenes. Ramificada por eventos distintos, possui como estrutura condutora a figura de Antíoco. Ainda que militarmente derrotado por Pórcio Cato e Lúcio Valério Flaco, o seu futuro fica conectado com as atitudes que viriam a desenvolver-se de episódios fantásticos. Primeiramente, as profecias e morte de um dilecto seu - Buplago (Βούπλαγος), que conduzem os Romanos a realizar sacrifícios a Zeus *Apotropaio*; a inquirir o oráculo de Delfos, donde o abandono da guerra. Na sequência da realização dos rituais, a loucura do general Públio revela-se profética de desgraças futuras, em versos, depois clarificadas³⁵ num discurso em prosa, num estado de *enthousiasmos* (ἐνθουσιασμός)³⁶ motivado por Apolo Linceu, conforme se entende pelos derradeiros momentos. De facto, há um lobo (λύκος) que ataca e devora o general, assistindo-se, no final, à celebração de um pacto com Antíoco; à construção de um templo a Apolo Lício (Λύκιος) e um altar onde jazia a cabeça remanescente do general.

A bem ver, o enfoque das histórias fantasmagóricas detém-

³⁵ Cf. ambiguidade. Vd. McBing-Parke (1988); Heirmann (1975).

³⁶ Um estado de *enthousiasmos*, mediante o qual um deus, ou uma entidade com qualidades sobre-humanas (e.g. *psyche* de Pátroclo II.23.62) entra num corpo humano (cf. a loucura profética de Cassandra, A. 1072-1330).

se sobre o homem. Acreditando-se ou não nas aparições reportadas, fica patente, nessas mensagens enigmáticas de propensões didáticas, a insolência generalizada dos vivos (figuras das mais diversas categorias e estatutos sociais, e.g. povo, militares, governantes, profetas, pais). Do outro lado, o cariz justiceiro das almas dos mortos, já livres das afecções do corpo e mais próximas do divino, donde a exposição de profecias. O seu uso não é blasfemo nem desrespeitoso³⁷, porquanto ficam salvaguardados e afastados destes recontos fantásticos divindades e oráculos de referência (cf. oráculo de Delfos). Para garantir a aceitabilidade/plausibilidade, importa, todavia, aceitar, quer a componente de escolha, culpa e responsabilidade humana; quer o conceito base de destino (*moira*), ao qual os humanos não poderão escapar, revelando-se reparador, face aos comportamentos desadequados que apresentam.

Conclusão

Exposições frequentes de recontos fantasmagóricos constituem um apontamento tradicional de folclore terrífico, que percorre transversalmente, de forma mais ou menos desenvolvida, pela

³⁷ Importa atentar sobre considerações antigas que, não sendo necessariamente blasfemas, por não desautorizarem as revelações divinas, colocam dúvidas sobre a credibilidade e o sentido ético de alguns profetas. Veja-se, exemplificativamente, a propósito do profeta Calcas Testórida, sobre a alegada exigência do sacrifício de Ifigénia por Ártemis, E. IA 520-521: Ἀγαμέμνων - τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν. | Μενέλαος - † κοῦδέν γ' ἄχρηστον, οὐδὲ χρήσιμον παρόν. †, "Agamémnon - Toda a classe de profetas constitui uma praga pela sua ambição. Menelau - Sim, imprestável e sem serventia, quando entre nós." Afinal, um sacerdote é também um homem (IA 956-958). Cf. outrossim, na literatura latina, Zatchlas, profeta que propunha trazer de novo à vida figuras mortas, pelos honorários a combinar (Apul. 2.28). Vd. Souter (1936); Westmoreland (2007); Troca Pereira (2013).

literatura das Culturas Grega e Latina da Antiguidade Clássica. Nem mesmo o advento do paradigma judaico-cristão colocou cobro a tais testemunhos, muitos dos quais alegadamente verídicos, com aproveitamento literário, enquanto *topoi*. Ainda que, em diversos momentos disponibilizados estejam envoltos num envergonhado secretismo, configuram motes associados a magia, tautologia e até a credices populares sacrílegas/apóstatas. Chega, aliás, a rever-se de forma crítica um conjunto de conceitos relacionados com a esfera dos milagres e também com a figura de Jesus.

Por fim, a ideia da morte enquanto tempo e espaço de descanso eterno choca com o refluxo de espíritos ressabiados e perturbados. Entendendo as histórias expostas na literatura em geral e os três episódios de Flégon aqui em apreço, de forma particular, como recontos alegóricos de sentidos e mensagens cujo assombro ajuda a cativar na memória, compreende-se a vitalidade transversal do *topos*, de certa forma ainda com alguma vigência na actualidade.

Haverá, no futuro certo a toda a humanidade, ocasião para ressentimentos, justiça/vingança, ódios, inveja? Admitir a existência de aparições fantasmagóricas não configurará, por certo, uma religião; porém, verifica-se quicá crença e (ou) no mínimo admissão de dúvida, face ao considerável número de episódios relatados, sem confirmação possível ... Será?!

BIBLIOGRAFÍA

- Beagon, M. (1992). *Roman Nature: The Thought of Pliny the Elder*. Oxford.
- Biles, Z (2006-2007). Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th C. Athens?. En *ICS* 31/32: pp. 206-242.

- Brodersen, K. (2002). *Phlegon von Tralleis, Das Buch der Wunder und Zeugnisse seiner Wirkungsgeschichte*. Darmstadt.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Cambridge
- Burriss, E. (1931). *Taboo, Magic, Spirits: A Study of Primitive Elements in Roman Religion*. New York.
- Calvo Martínez, J. (2000). The katábasis of the hero. En Pirenne-Delforge, V.; Suarez de la Torre, E. (eds.). *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999*. Liège, pp. 67-78.
- De Jong, A. (1997). *Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*. Leiden/New York/Koln: Brill.
- Dingwall, E. (1930), *Ghosts and spirits in the ancient world*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Dodds, E. (1951), *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press
- (1971). Supernatural Phenomena in Classical Antiquity. En *Proceedings of the Society for Psychical Research* 5, pp. 189–271.
- Faraone, A. (1991). Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of 'Voodoo Dolls' in Ancient Greece. En *ClAnt* 10, pp. 165–220.
- Feins, S. (1994). *Die Beziehungen der Kaiser Trajan und Hadrian zu den litterati*. Stuttgart.
- Felton, D. (1999). *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*. Austin.
- Fowler, W. (1911). *The religious experience of the Roman people, from the earliest times to the age of Augustus; the Gifford lectures for 1909-10*. London.
- Gabba, E. (1981). True History and False History in Classical Antiquity. En *JRS* 71, pp. 50–62.
- Giannini, A. (1964). Studi sulla paradossografia greca. En *Acme* 17, pp. 99–140.
- Hansen, W. (1996). *Phlegon of Tralles' Book of Marvels*. Exeter.
- Hawes, G. (2014). *Rationalizing Myth in Antiquity*. Oxford.

- Heirmann, L. (1975). *Kassandra's Glossolalia*. En *Mnemosyne* 28, pp. 257-267.
- Henrichs, A. (2010). *Mystika, Orphika, Dionysiaka: Esoterische Gruppenbildungen, Glaubensinhalte und Verhaltensweisen in der griechischen Religion*. En Bierl, A.; Braungart, W. (eds.). *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert. Mythos Eikon Poiesis*, 2. Berlin/ New York, pp. 87-114.
- (2011). *Dionysus Dismembered and Restored to Life: the Earliest Evidence (OF 59 I-II)*. En Herrero de Jáuregui, M. et al. (eds.). *Tracing Orpheus: Studies on Orphic Fragments in Honour of Alberto Bernabé*. Berlin/Boston, pp. 61-68.
- Jacob, C. (1983). *De l'art de compiler a la fabrication du merveilleux. Sur la paradoxographie grecque*. En *Lalies* 2, pp. 121-140.
- Jaeger, W. (1959). *The Greek Ideas of Immortality*. En *HThR* 52, pp. 135-147.
- Lanza, D.; Longo, O. (eds.) (1989). *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*. Firenze.
- Luck, G. (2006). *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds: A Collection of Ancient Texts*. Baltimore/London.
- Mcbing, M. - Parke, H. (1988). *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. New York.
- Mersius, J. (1622). *Historiarum mirabilium auctores Graeci*. Lugduni Bataurorum.
- Miller, J. (2014). *Ancient Greek Demythologizing*. En Callendar Jr., D. (ed.). *Myth and Scripture*. Atlanta, pp. 213-228.
- Mudry, P. (2004). "Mirabilia" et "magica": essai de définition dans l' *Histoire naturelle* de Pline l'Ancien". En BIANCHI, O. et al. (eds.), *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*. Bern/Frankfurt am Main, pp. 239-252.
- Ogden, D. (2002). *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*. New York.
- Pajón Leyra, I. (2012). *Entre ciencia y maravilla: el género literario de la paradoxografía griega*. Monografías de filología griega. Zaragoza.

- Papaioannou, S. (2007). *Redesigning Achilles: "recycling" the Epic Cycle in the "Little Iliad"*. Berlin/New York.
- Pataricza, D. (2010). *Phlegón 'Csodálatos történetek' című műve [Phlegons Marvellous Stories]* (Diss.). Exeter.
- Rudhardt, J. ed. (1991). *The politics of immortality. Orphisme et Orphée*, 3, Genève.
- Sanz Morales, M. (1999). Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes. En *Anuario de estudios filológicos* 22, pp. 403-424.
- Schepens, G. - Delcroix, K. (1996). Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception. En Pecere, O. - Stramaglia, A. (eds.). *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino: Atti del convegno internazionale, Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino, pp. 373-460.
- Segal, C. (1989). *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore/London: Lhenrichs
- Sourvinou-Inwood, C. (1981), To die and enter the House of Hades: Homer, before and after. En Whaley, J. (ed.). *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*. London, pp. 15-39.
- Souter, M. (1936). "Zatchlas" in Apuleius. En *JTS* 145, pp. 80.
- Stramaglia, A. (1995). Sul *Περὶ θαυμασίων* di Flegonte di Tralle: problemi di tradizione, lingua ed esegesi. En *SCO* 45, pp. 191-234.
- (2006). The Textual Transmission of Ancient Fantastic Fiction: Some Case Studies. En Hömke, N.; Baumbach M. (eds.). *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*. Winter, pp. 289-310.
- (2011). *Phlegon Trallianus: Opuscula De rebus mirabilibus et De longaevis*. Berlin.
- Troca Pereira, R. (2013). *Ifigénia em Áulide* - duas afirmações: blasfémia (vs. deuses) ou realismo (vs. profetas)? En *Lexis*, 31, pp. 122-137.
- Vanotti, G. (1981). Appunti sul De mirabilibus auscultationibus. En *GFRS* 4, pp. 83-88.
- Westermann, A. ed. (1839). *Paradoxographoi: Scriptores rerum*

UNA APROXIMACIÓN AL *THÍASOS* LÉSBICO DESDE LA LÍRICA DE SAFO

Lic. Irina Vega

Universidad Nacional de Rosario
irinav31@hotmail.com

Resumen

Mucho se ha hablado del origen de la palabra *lesbiana*, del amor lésbico, de la poesía homoerótica. En el siguiente artículo nos proponemos acercarnos a los orígenes del término situados contextualmente en la isla de Lesbos del siglo VII. a.C. La magnífica labor cultural y literaria de Safo nos invita a adentrarnos en la institución que dirigía, el *thíasos*, para develar formas, roles y legados.

Palabras clave: Safo - *thíasos* - Lesbos - lírica antigua - *oikos*.

Abstract

Much has been said about the origin of the word *lesbian*, lesbian love, homoerotic poetry. In the following article we propose to approach the origins of the term, contextually situated on the island of Lesbos in the VII century BC. The magnificent cultural and literary work of Sappho invites us into the institution who ran: the *thiasos*, to unveil forms, roles and legacies.

Keywords: Sappho - *thiasos* - Lesbos - ancient poetry - *oikos*.

En *De Compositione Verborum* XXIII-173, cuando Dionisio de Halicarnaso enumeró los más altos ejemplos del estilo literario, señaló a Safo como la principal exponente de la poesía lírica. De Safo sabemos que vivió hacia el 600 a.C en una pequeña

isla vecina al mundo oriental: Lesbos, cuya capital, Mitilene, era sede de numerosas familias aristocráticas y comerciantes. Como ambiente de la poesía de Safo encontramos una naturaleza lujuriente, un pueblo fino, sensible, sensitivo, sensual, bien dotado artísticamente.

En esa ocasión Dionisio transcribió el *Himno a Afrodita*, único poema de Safo que conocemos completo. Como sostiene Montemayor¹ podríamos decir que este poema ilustra las preocupaciones de la poetisa: el amor, la tristeza, el abandono, los celos, el deseo, la ternura, la piadosa emoción por la diosa. En este sentido, toda la obra de Safo despliega la misma sonoridad y sencillez de lenguaje. Tomamos como punto de partida la época en que podemos leer a Safo, la que Galiano llama “la edad de los líricos”² es decir los siglos que van de mediados del VII a.C a principios del V a.C que presenciaron la ruina de las viejas monarquías patriarcalistas de tipo homérico, la creación de las aristocracias locales y el múltiple estallido de las mil ciudades griegas. Se trata de la época en que triunfa la individualidad por sobre el anonimato, el presente sobre el pasado, la realidad plástica y personal sobre el mito generalizador.

En la mayor parte de la ciudades griegas, Safo no habría pasado de ser una mujer que no superara los límites del *oikos*.

“Es sabido que en la antigua Atenas la mujer vivía casi siempre en un estado de incultura física y espiritual, dedicada por entero a las labores de la casa. A partir sobre todo de los siglos VI y V a. C encontramos huellas cada vez más frecuentes de la participación de la mujer en las manifestaciones espirituales de su tiempo, especialmente

¹ Safo: *Poemas* (1986: 7).

² Galiano (1958).

en sus afanes educativos”³.

Pero en Lesbos (antes del periodo citado por Jaeger) las mujeres habían alcanzado no solo un cierto grado de cultura, sino mayor libertad que en las demás ciudades para salir, entrar, hablar entre ellas o con hombres, reunirse en tertulias y grupos. De allí la maravillosa obra que nos lega la poetisa.

Me interesa en este punto hacer una pequeña digresión sobre la cuestión de las prácticas sociales y sexuales en la Antigua Grecia, que podrán completar un poco más nuestro análisis específico del *thíasos* lésbico.

En relación a las prácticas entre individuos del mismo sexo, Foucault sostiene que en la antigüedad griega, éstas eran exaltadas mayormente entre los hombres, por lo que iniciaremos esta aproximación destacando “la vuelta de tuerca” que da Safo a los lugares y roles sexuales, no solo físicos como el *oikos* antes mencionado.

Debemos aclarar que, como sostiene Foucault:

“pasaríamos muchos trabajos para encontrar entre los griegos una noción parecida a la de sexualidad [...] desde luego poseían una serie de palabras para designar distintos gestos o actos a los que llamaríamos sexuales [...] pero la categoría de conjunto no se corresponde a la de nuestra ‘sexualidad’”⁴.

Con esto, el crítico francés hace referencia a que en la actualidad dicho vocablo contiene connotaciones morales, culturales e

³ Jaeger (2001: 305).

⁴ Foucault (2003: 18).

ideológicas que debemos tener en cuenta al remontarnos al estudio del contenido erótico de una poesía de periodo antiguo. Es conveniente aclarar el término que utilizaban los griegos para englobar un conjunto que podríamos traducir por “placeres sexuales”, o “placeres de la carne”: el adjetivo sustantivado es *tá aphrodisia*.

La práctica de los placeres sexuales distinguía dos papeles y dos polos: el de sujeto y objeto y el de agente y paciente. Según Aristóteles “la hembra en tanto hembra es un elemento pasivo y el macho lo es en tanto activo”⁵ Safo, como veremos a continuación, no se atiene a estos roles fijos y no problematizados por la sociedad de su época, sino que reflexiona sobre temas eróticos tanto en referencia a muchachos como a mujeres en el contexto de una relación de *paideia*.

Las prácticas sexuales no tenían que ver con la inclinación o preferencia sexual sino con el lugar social-político en la jerarquía de la sociedad: siempre se habla de estas prácticas entendiendo que las realizaban siempre los ciudadanos (sujetos, libres, masculinos, atenienses, mayores de edad) con subordinados (mujeres, extranjeros, esclavos, niños). No existía la idea de “fidelidad” para con los hombres pero sí en cambio para la mujer que quedaba relegada al ámbito del *oikos*.

De esto se desprende la idea de que con Safo, podemos analizar una nueva imagen de la mujer (ni esposa ni madre, aunque sabemos que ella fue ambas cosas) que al no establecer vínculos políticos, sino solo hacer poesía, ingresa en el dominio del amor absoluto. Así pudo realizar una construcción del “yo lírico” que relativiza la concepción regular de las prácticas sexuales de su época y se acerca más a expresar la vida individual antes que colectiva, en palabras de Jaeger:

⁵ Foucault (2003: 46).

“Así como la poesía jonia posterior a Arquíloco, en el tránsito de los siglos VII-VI, ofrece la forma de una reflexión universalmente válida sobre los derechos naturales de la vida, la poesía eólica de la lésbica Safo y de Alceo expresa la intimidad misma de la vida individual. Lo que más se acerca a este fenómeno único en la vida espiritual de los griegos, son las expansiones personales de Arquíloco, que no nos ofrecen sólo ideas generales, sino también experiencias personales con todos los matices de la sensibilidad individual. No es posible, en efecto, olvidar a Arquíloco como precursor de la lírica eólica, aunque, incluso sus poemas de odio, en los cuales se manifiesta apasionadamente su subjetividad, se orientan todavía por normas universales de la sensibilidad ética. La lírica eólica, especialmente en Safo, va mucho más allá y se convierte en expresión del sentimiento puro⁶”.

Los poemas de Safo pueden dividirse, por su contenido y su tono, en dos grandes grupos: canciones para coros de muchachas que cantan lo exigido en ocasiones festivas (los cantos de boda, por ejemplo) y canciones en las que la propia Safo se dirige a hombres o dioses sobre cuestiones del momento.

Montemayor recuerda que Eliot ha explicado que un gran poeta no es resultado de una decisión o vocación individual, sino de condiciones culturales de su sociedad. El arte homérico o el sáfico deben entenderse así: como parte de un amplio proceso de sociedades en que la música, el canto y la danza, fueron cultivos esenciales desde la infancia hasta la edad madura. Es por ello que elegimos aproximarnos a la poesía de Safo desde una importante institución de su época en la que se enmarca su

⁶ Jaeger (2001: 123).

producción lírica: el *thíasos* lésbico.

El *thíasos* lésbico

El crítico Montemayor, *supra cit*, destaca que Safo fue la primera mujer que comprendió el arte poético y musical de su tiempo:

“[...] no empleó su arte para hablar como y de lo que los hombres hablaban; lo renovó, lo dulcificó, para decir lo que ellas creían. Al lado de los héroes combatientes y sagaces de Homero [...], al lado de la poesía civilizadora y religiosa de Hesíodo, útil para la producción y la vida de la comunidad; frente a los ideales de la polis o el comercio, Safo entroniza los valores individuales con que las mujeres refinadas de Lesbos se miden, aman, piensan⁷”.

La obra de Safo, compuesta de una poesía completa y de numerosos fragmentos, le otorga gran importancia al mundo religioso que encuadraban las artes, el amor, la voluptuosidad: el reino de las Gracias, las Musas y Afrodita, en el que el amor de la mujer hacia la hija, las diosas, el hombre o hacia sí misma, debe entenderse.

En esto la educación de la mujer reviste gran valor. En la Lesbos de Safo eran comunes los *thíasos*, especie de centros educativos para la mujer aristócrata, lo que habla de singulares condiciones culturales en el mundo femenino de la antigua Grecia:

“La naturaleza de esos centros educativos es incierta.

⁷ Safo (1986: 10-11).

Algunos los consideran semejantes a las escuelas de los neosofistas, otros los emparentan con los centros iniciáticos de varios pueblos originarios donde preparaban a las doncellas para su vida matrimonial; el *thíasos* sáfico sería su etapa desarrollada⁸.

Safo llamó a su escuela “casa de las Musas” (frag. 101 de la versión de poemas utilizada para el presente trabajo⁹), aunque no hace referencia al ámbito del *oikos*, ni sus funciones ni sus espacios específicos. El canto celebra las bodas, no la maternidad, el placer del amor de una pareja, no la procreación. En ningún fragmento se hace referencia al deseo de hijos; por el contrario se celebra el placer de la belleza, el pudor, la virgen, y numerosas veces se exalta el amor a una muchacha codiciable a la que Afrodita misma no hubiera logrado olvidar.

La actividad concreta del *thíasos* lésbico tenía que ver con la poesía, la danza, el canto, la música, como sostiene Montemayor:

“Se trataba de escuelas para vírgenes lesbianas que se educaban en distintas artes, con un alto desarrollo emocional; la participación de coros de música, canto y danza en festividades civiles y religiosas era tan elevada que fue necesario profesionalizar maestros y directores para coros de muchachos y muchachas de cierta condición social¹⁰”.

⁸ Schadewaldt (1973: 58).

⁹ Safo (1986: 45).

¹⁰ Safo (1986: 22).

Tenemos que tener en cuenta que las maestras de estos lugares comúnmente habían establecido con sus alumnas una relación estrecha de educadoras, madres, confidentes o amantes. Pero no era una preparación “liberal”, sino que se orientaba a fiestas religiosas o rituales¹¹. Mas todo esto se cohesionó gracias a un especial culto a Afrodita aunque debe aclararse que no hay señales propiamente de ceremonias de sacerdocio en Safo, pero sí momentos de firme devoción y aclamación a esta diosa.

“Al dirigirse a la fuerza divina como a un Tú invisible pero presente, el que suplica se convierte, todavía más, en órgano de expresión de sus propios pensamientos y emociones y se desborda, libre de todo testimonio humano. En parte alguna se revela todo esto de una manera tan bella como en Safo. Parece como si el espíritu griego hubiera necesitado de Safo para dar el último paso en el mundo de la intimidad del sentimiento subjetivo. Los griegos debieron de sentir esto como algo muy grande cuando honraron a Safo, según dice Platón, como la décima musa. La poesía femenina no es inusitada en Grecia. Pero ninguna compañera en arte alcanzó el lugar de Safo¹²”.

Ahora si bien “como creaciones literarias que son, las relaciones amorosas de los héroes épicos o de los poetas mélicos pueden llevar, sin duda, a reconstruir una práctica de la sexualidad”¹³ nos es necesario no dejarnos llevar por la ilusión realista aunque los modos de enunciación de estos textos nos ofrezcan un

¹¹ De las festividades agrarias provendrían las muchas menciones de jardines y frutos.

¹² Jaeger (2001: 211).

¹³ Calame (2002:65).

posible medio para romper el círculo de la referencia interna y como sostiene Calame, abrir un acceso hacia lo extralingüístico o extradiscursivo.

Eros en la poesía sáfica

Calame (2002: 24) sostiene que en la antigua Grecia el amor es esencialmente *éros*, una fuerza, un poder de carácter divino que tiene atribuciones propias. Dentro de la poesía arcaica griega, la fuerza del amor se percibe primero por su dulzura, provocada también por el sueño y la actividad musical en todas sus formas: voz, canto, en una palabra: la Musa.

Paradójicamente la dulzura inspirada por Eros es al mismo tiempo una quemadura, a menudo se dice “Eros, el agridulce”, el “dulce punzante”, reuniendo los dos polos de la oposición. Safo (frag. 47) compara a Amor con un viento que, agitando la envoltura del corazón del mismo modo en que se abate sobre las encinas de la montaña, bien podría identificarse con el Bóreas. Como explica Calame (2002: 23-24):

“Antes de que la persona, en cuanto “yo”, asuma completamente la fuerza del *éros*, ésta golpea particularmente los órganos que representan para los griegos arcaicos, la fuente del sentimiento, en el caso de Safo el diafragma (*phrénes*) [...] Eros parece mantenerse lejos de los órganos del intelecto, órganos en los que residen el conocimiento y la voluntad en el hombre arcaico, no se instala ni en el *nóos* ni en la *boulé*”.

Tal comportamiento no supone una sorpresa: Eros, en su poder, anula precisamente toda capacidad de comprender y

decidir.

La mayoría de la crítica consultada para el presente trabajo ¹⁴ sitúa el amor como el tema poético de Safo. Por lo que es conveniente señalar la ruptura que significó el surgimiento de la lírica. Hasta Homero, la poesía siempre había estado vinculada al culto de un dios o un héroe, también se cantaba el destino de los pueblos, los sucesos de las guerras, las fundaciones de ciudades. La poesía lírica, en cambio, comenzó a matizar a nivel temático, es decir los aspectos cotidianos toman protagonismo lo que implica un distanciamiento de los dioses o de la creencia en que su voluntad puede obrar sobre los mortales. Ya no aparece el mundo de valores eternos, sino la vida de todos los días, colmada de contradicciones y pasiones. Arquíloco, Hiponacte, Mimnermo, Alceo, constituyen los hitos de ese legado de la poesía eólica en el que Safo es un momento primordial como en palabras de Jaeger citamos anteriormente.

No hizo poesía política ni épica; en vez de contemplar ejércitos, expresamente prefiere por ejemplo, el rostro de una de sus alumnas: Anactoria. A continuación citamos un extracto del fragmento 27 donde versa sobre la cuestión:

Algunos dicen que un ejército de caballería,
o de infantería, o una escuadra de navíos,
es lo más bello sobre la oscura tierra
Yo digo que lo que uno ama

Y muy fácil es que todos lo comprendan.

¹⁴ Ver bibliografía final. Hacemos la salvedad del comentario de Galiano (1958) que sostiene que de Safo no puede decirse que escriba de amor, ni que se dedique al amor, sino que ella misma es el amor, en cada poema, en cada verso.

Porque Helena, que conoció a los más bellos hombres,
abandonó su marido, el mejor de todos
[...]

Pues logra Cipris al corazón doblegar
y al que ama que nunca levemente ame.
Ahora me hace recordar a Anactoria,
que no está conmigo,

ya la quisiera ver con su amoroso andar
y la radiante luz de su rostro
mucho más que a los carros lidios o las armas
con que combaten nuestros guerreros

Y sé bien que nadie puede alcanzar
la suprema dicha, pero desear tenerla... (Frag. 27)

Según Calame (2002: 30) los griegos insistían en la fidelidad de la relación de reciprocidad que el amor establece:

“No responder al amor que a uno se le profesa significa rehusar o romper el contrato de fidelidad que establece la *philótes* [...] significa en consecuencia cometer un acto de injusticia [...] La justicia no será necesariamente reestablecida por el regreso efectivo de la muchacha al hipotético círculo de Safo, sino por el hecho de que, a su vuelta, esta conocerá en el amor la omnipotencia de la diosa”.

Así la compensación es sobre todo, que la amada se convierta en sujeto pasional gracias a la intervención de la divinidad necesaria para que el equilibrio de la *philótes*¹⁵ se reestablezca. Veamos un ejemplo de la invocación a la diosa ante la angustia de no poseer el favor de la amada:

Oh Cipris, sé para Dórica
amarga! ¡Que no se vanaglorie
diciendo que otra vez se aleja
por un dulce amor! (Frag. 26)

¿Amor sáfico, amor “homosexual”?

Pero Safo no privilegia el amor femenino por el hombre o por la mujer: la poetisa comprende a ambos; lo que según Montemayor citando a Friedrich (1978: 126), es coherente con cierto orden de la mitología de la diosa Afrodita, ambiguo también. No se trata de una actitud antimasculina o “feminista” (desde categorías occidentales posteriores) sino de una profesión de fe por el amor frente a cualquier cosa. Citamos a continuación un fragmento donde la poetisa se ve turbada por el amor a un muchacho:

Dulce madre, no puedo ahora continuar mi tejido:
¡con el deseo de un muchacho me subyuga la tierna
Afrodita!
(Frag. 104)

Más allá del texto literario y los ejemplos que demuestran la

¹⁵ La relación de cercanía, amistad y afectividad plena.

ambigüedad del sentimiento amoroso, Calame sostiene que carece de sentido cualquier intento de establecer una relación determinante entre relaciones heterosexuales y homosexuales en el ámbito de la expresión amorosa en la Grecia arcaica, como también lo sostiene Foucault. De aquí que todo intento de distinción tajante tendría un carácter anacrónico y una proyección eurocéntrica. Dentro del campo lingüístico de la poesía de Safo, Rodríguez Adrados¹⁶ aclara que, en el *éros*, no se han hallado hasta ahora hechos léxicos que distingan lo “homosexual” femenino de lo “heterosexual”¹⁷; en ambos casos hay un amante, alguien que busca y alguien que es objeto de esa búsqueda y que la provoca no por su voluntad, sino por la presencia misma de ciertas cualidades o sustancias (por ejemplo Afrodita, la que pone en marcha el proceso).

Lo que sí debemos notar es una cierta consideración del varón como un peligro (cual Ares temible) del que hay que defenderse, tanto del novio en los epitalamios como de los amigos de él que cuidaban la puerta de la amada en la noche de bodas. Veamos unos ejemplos:

Mas alto levanten el techo, carpinteros

¡Oh Himeneo!

Porque el novio que entra al tálamo semejante es a Ares.

No igual a un Dios, sino mucho más grande que cualquier

¹⁶ Rodríguez Adrados: *El campo semántico del amor en Safo*. Versión on-line en <http://www.uned.es/sel/pdf/ene-jun-71/1,1%20adrados.pdf>

¹⁷ Es necesario aclarar que si bien estamos citando el pensamiento de Rodríguez Adrados seguimos sosteniendo la hipótesis de que la ambigüedad es el principio rector y lo que importa es el amor en sí, no la elección de objeto... Eros rige las relaciones amorosas intermasculinas y Afrodita rige el amor femenino más allá del objeto al cual se orienta.

hombre.
¡Oh Himeneo!
(Frag. 110)

De siete brazos los pies del portero,
sus zapatos de cinco becerros:
¡diez zapateros los cosieron!
(Frag. 118)

Es notoria la sencillez de las palabras de Safo en sus poemas, que hace que su expresión se parezca al modelo de lo natural (aunque sin caer en la posibilidad de engañarse por la perspectiva realista), lo directo. Si bien utiliza metáforas o imágenes poéticas complejas o ambiguas; solo enuncia cosas concretas, cotidianas, sentimientos reales.

La estrategia del amor mélico es esencialmente la de la palabra poética. Así al acto amoroso lo reemplazaría el placer poético, compuesto de seducción y de fascinación para el poeta y para sus oyentes como potenciales víctimas de los mismos tormentos de amor. Sin embargo, Galiano (1958: 56) aventura la hipótesis de que Safo no escribe ni recita con algún fin determinado, ni para honrar la divinidad, ni para exaltar ninguna figura mítica, ni para educar a discípulas, ni para deleitar auditorios; Safo canta espontánea y libremente para su propia satisfacción y consuelos, “sus versos son como desahogos líricos de un alma sensitiva que se ha encerrado en el amor para hacer de él la clave de todo su universo espiritual”.

Para concluir con el tema de lo “erótico”, desde la perspectiva del *thíasos* sáfico, diremos que puede estar en cualquier relación humana (entre mujeres o entre mujeres y hombres): siempre hay

en ella un amante y un amado, una intervención sobrenatural, un deseo que da dolor y placer y una consecución que deja el placer solo. El tema del amor, tal como lo trata Safo, con sencillez y hondura humana, nos deja una nueva lección, si llegamos a percibirla, si llegamos a intuir que el amor es la respuesta a todos los enigmas de nuestro mundo, quizás cambiaremos los síntomas negativos de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Brioso Sanchez, M. (1991). *Antología de la poesía erótica en la Grecia Antigua*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve.
- Calame, C. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Madrid: Ed. Akal (trad. esp.).
- Fernández Merino, A. (1884) *Estudios de literatura griega. Safo ante la crítica moderna*. Madrid: Ed. J. Gaspar.
- Friedrich, P. (1978). *The meaning of Aphrodite*. Chicago. Univ. of Chicago Press.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Ed. S.XXI (trad. esp.).
- Furley, W. D.. (2000). 'Fearless, Bloodless... like the Gods': Sappho 31 and the Rhetoric of 'Godlike'. *The Classical Quarterly*, 50(1), pp. 7–15. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1558931>
- Galiano, M. (1958). *Safo*. Madrid: Cuadernos de la fundación Pastor.
- Jaeger, W. (2001). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de cultura económica (trad. esp.).
- Marcovich, M.. (1972). Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration? Alexandro Turyn Septuagenario. *The Classical Quarterly*, 22(1), pp. 19–32. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/637883>
- Lasso de la Vega, J. (1974). La oda primera de Safo. En *Cuadernos De Filología Clásica*, nº7, pp. 9-80.

- Rodríguez Adrados, F (1971). El campo semántico del amor en Safo. En *Revista española de lingüística*, Año nº 1, Fasc. 1, pp. 5-24.
- Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C)*. Madrid: Gredos.
- Safo (1986). *Poemas*. México: Ed. Trillas.
- Schadewaldt, W. (1973). *Safo. Mundo y poesía, existencia en el amor*. Buenos Aires: Eudeba (trad. esp.).
- Segal, C. (1974). *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*. Caiuba: Ed. Arethusa.

RESEÑAS

María Ines Crespo y Hernan Martignone (comps.). “¿A quién, otra vez, he de persuadir?” *Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013, 266 pp.

La cultura griega arcaica y clásica concebía un mundo poblado de dioses con los que era posible vincularse de múltiples maneras, entre las cuales los compiladores destacan los himnos y las plegarias. La originalidad de los griegos residió en dar una forma poética a las respuestas divinas de sus solicitudes. El análisis de esos intercambios discursivos entre dioses y hombres es el propósito de este libro, que recopila una serie de artículos en los que se ahonda en la complejidad discursiva que se da entre el plano divino y humano en los poemas homéricos y en la tragedia ática.

Los artículos compilados por María Inés Crespo y Hernan Martignone tienen como marco el proyecto de investigación denominado “Caracterización y función de los intercambios discursivos entre figuras divinas y humanas en los géneros épico y trágico: tradición e innovación”, financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT 2006-2007 y 2008-2010). Dicho proyecto llevó adelante un abordaje de los textos de la antigüedad griega a partir de un enfoque interdisciplinario y transdisciplinario provenientes de modelos teóricos de los estudios lingüísticos y literarios contemporáneos.

Tras la dedicatoria inicial para Elena Huber, se inserta una reproducción del óleo titulado *Júpiter y Tetis*, de Dominique Ingres, también utilizada en la tapa del libro. Le sigue una breve introducción a cargo de los compiladores. Esta empieza con un prefacio en el que se cita un fragmento de *Eutifrón* de Platón,

sirve como anticipación del tema de los artículos. Los autores explican que el título del libro *¿A quién, otra vez, he de persuadir?* tiene su origen en el décimo octavo verso del fragmento 1 de Safo. También se detallan los objetivos, el abordaje metodológico y la forma en que se organizó la investigación. Los autores destacan que los conceptos de reciprocidad y su relación con la *kharis*, tomados de la antropología histórica, fueron los ejes principales para el análisis del corpus propuesto.

El libro se estructura según los géneros discursivo-literarios analizados que son la épica homérica y la tragedia ática.

El primer trabajo de la sección de épica homérica se titula “Estrategias y recursos en la *Iliada* para mantener el poder y la soberanía ante una sociedad en crisis” cuya autoría pertenece a Mariana Battaglini. La autora parte de la noción de reciprocidad y de su transgresión al inicio de la *Iliada* para centrarse en los intercambios discursivos de Odiseo. Así como los sucesos en el plano divino dependen de la voluntad de Zeus, en el plano humano es Odiseo el agente fundamental para la búsqueda de la restauración del orden social, trastornado a partir de la pelea entre Agamenón y Aquiles. El interés de este trabajo consiste en analizar cómo Odiseo es capaz de desempeñar ese rol. Desde el inicio de la obra Odiseo es mostrado como un hombre con capacidad de mando, astucia y resolución. La *mêtis* del héroe lo relaciona sin mediación con el padre de los dioses, Zeus, en tanto que lo distingue como el responsable para la conservación del orden social y el equilibrio dentro de la comunidad. Si bien presenciamos su fracaso en convencer a Aquiles para que retorne a la lucha, este no se debe a una inadecuada estrategia persuasiva, sino a la irracionalidad y obcecación del hijo de Peleo.

En el siguiente artículo, “Diferencia genérica y eficacia argumentativa: el éxito del discurso femenino en el intercambio

discursivo entre Tetis y Zeus (*Iliada* I, 494-531)” de María Inés Crespo, se introduce la variable de género. Allí se analiza la eficacia de los recursos y estrategias retóricas utilizados por la Nereida para persuadir a su padre Zeus de que honre a Aquiles y castigue el comportamiento de Agamenón. La autora concluye que, en este caso, la debilidad del discurso de la Nereida debido a su condición femenina se ve atenuada por el ejercicio eficaz del poder y por su libertad en el campo de acción. Tetis logra un persuadirlo al ocultar en su discurso sus rasgos de diosa femenina, presentarse como una *mater dolorosa* y atribuir exclusivamente a Zeus el ejercicio de la *mêtis*.

En el artículo “Gobernar es persuadir: intentos de rebelión y tácticas para conservar el poder en la sociedad olímpica” de Martín Forciniti, se analizan las acciones llevadas a cabo por Zeus, soberano olímpico, para impedir los múltiples intentos de rebelión que se suceden en la *Iliada*. En este trabajo se indagan los conflictos que surgen a partir de la pretensión de legalidad y legitimidad del poder absoluto de Zeus y de las diversas estrategias que lleva a cabo con el fin de preservar su poder y abortar las rebeliones de los otros dioses. El análisis pone de manifiesto la particular concepción política de Zeus, en la que es posible ver en sus acciones y discursos el mantenimiento de su posición social, la neutralización de las rebeliones de sus gobernados y cómo hace cumplir sus mandatos. En esta concepción, gobernar no es castigar, sino persuadir, por lo que puede observarse cómo hay una transferencia de la violencia física a sus discursos a la espera de una aceptación voluntaria de sus demandas y no al castigo o a la obediencia ciega mediante la violencia.

En el artículo “Las balanzas y las jarras de Zeus. Teología poética y teología humana en la *Iliada*”, su autora, Betiana Marinoni, se centra en las súplicas entre Aquiles, Tetis y Zeus,

los cantos I y XVI de la *Iliada* con el fin de analizar las estrategias persuasivas y las razones por las cuales las estrategias son o no eficientes. En el mundo homérico, las interacciones entre dioses y hombres son constantes, y las súplicas dan cuenta de los puntos de contacto y sus distancias en la relación hombre-dios para una persuasión eficaz. Los acontecimientos que forman la trama son el resultado de una relación dialógica de negociación entre hombres y dioses que puede ser vista desde dos perspectivas, la de los personajes y la de la audiencia. Según lo referido en el artículo, mientras para los personajes el diálogo con los dioses se convierte en un discurso vano frente al actuar divino arbitrario, desde la perspectiva de la audiencia, constituye un entramado coherente que no presupone ni arbitrariedad ni indiferencia de parte de los dioses.

El último artículo de la sección de épica, también de Betiana Marinoni, se denomina "Persuadir al guerrero. El *páthos* de la súplica en el canto XXIV de la *Iliada*". En este artículo se analiza la súplica que Príamo le hace a Aquiles con el fin de recuperar el cuerpo de su hijo Héctor. Por medio de un estudio retórico pragmático se analizan el intercambio discursivo de las estrategias persuasivas utilizadas, sus actitudes y posturas frente a los dioses y el contexto y las razones que llevan a una resolución inesperada del episodio. También se estudia el papel activo del héroe en su trato hacia Príamo al admitirlo como huésped, ya que no solo lo hace por respetar a los dioses, sino también por trascender un punto de vista centrado en sí mismo y comprender la realidad del ser humano.

La segunda sección, dedicada a tragedia, se abre con el artículo titulado "El báculo de Zeus. El fracaso de la persuasión coercitiva en el *Prometeo encadenado*" de María Inés Crespo. En este capítulo se analizan los intercambios discursivos de Prometeo y Hermes (940-1079) en la tragedia de Esquilo. El

fin es dar cuenta de cuáles son los mecanismos discursivos utilizados por Hermes para querer persuadir al Titán y el motivo de su fracaso. Según la autora, la persuasión fallida se fundamenta en el fracaso del *éthos* de Hermes como orador y en el *éthos* de Prometeo, que es inmune a la persuasión tanto argumentativa como no argumentativa. Además, la persuasión ineficaz también tiene su razón en las necesidades del desarrollo dramático de la obra y en los rasgos que configuran a Prometeo como héroe trágico.

El segundo artículo de la sección de tragedia se denomina “Oír tras ver lo justo: la plegaria en las *Suplicantes* de Esquilo (77-111) de Juan Emmanuel Gatti. En este trabajo el autor analiza una plegaria con características peculiares, relevante para observar los intercambios discursivos entre el plano divino y el humano. En la tragedia analizada el coro de doncellas suplica a los dioses, en especial a Zeus, para que las libere del matrimonio con los egipcios. Según el autor, en esta plegaria es posible entrever una concepción sobre la relación hombre-divinidad en la cual la plegaria no sería necesaria, puesto que Zeus es quien impone la justicia y mantiene el orden indiscutible. Esta concepción está en concordancia con la idea de divinidad de Zeus que Esquilo habría plasmado en la obra.

El último trabajo de esta sección pertenece a Martín Martignone y se titula “Las expresiones de deseo como planteo utópico en el *Hipólito* de Eurípides”. El autor parte de la definición amplia de utopía propuesta por Levitas ([1990] 2010), en la que se vincula utopía con la idea de la expresión de un deseo. Por ello, este capítulo se centra en el estudio de las expresiones de los deseos, especialmente de los deseos irrealizables como planteos utópicos en los que los personajes buscar huir, enfrentar o alterar la situación en la que se encuentran. Los diferentes discursos relacionados con los deseos que expresan deseos de

evasión, de muerte, de felicidad, de cambio, entre otros, dan cuenta de la particular forma en que los personajes se enfrentan a la realidad. Estas manifestaciones de los personajes son las que le confieren a *Hipólito de Eurípides* un fuerte componente de utopismo.

La sección “Bibliografía” del libro resulta un valioso instrumento para los estudiosos de la temática, dado que en ella se incluyen desde obras ya clásicas hasta los trabajos más recientes, tanto en español como en lenguas extranjeras. Está dividida en dos secciones que responden a las dos partes de la compilación: épica y tragedia, cada una con sus respectivas secciones de fuentes primarias y secundarias. Finalmente, un apartado da cuenta de las diferentes trayectorias de los autores.

La compilación de María Inés Crespo y Hernan Martignone posibilita nuevos enfoques para el estudio de los textos griegos clásicos apelando a teorías y categorías de análisis de la actualidad. De esta manera la interpelación de los textos a la luz de actuales conceptos teóricos permite revelar nuevos matices, estrategias y recursos lingüísticos textuales. En suma, este libro resulta de ineludible interés tanto para los especialistas e interesados en la antigüedad clásica como en la retórica general.

Pablo Federico Arias

Universidad Nacional de Cuyo

Carlos García Gual. *Historia mínima de la mitología griega. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental.* Madrid, Turner y El Colegio de México, 2014, 237 pp.

La colección *Historias Mínimas* presenta este volumen de Carlos García Gual, catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid. Este autor es crítico, traductor y director de la Biblioteca Clásica Gredos, ha estudiado la literatura griega y sus proyecciones a otras literaturas, especialmente la medieval. Para el gran público se destaca notablemente por su actividad sostenida de difusión y acercamiento entre la cultura clásica y la cultura general, tanto en libros y revistas como en televisión.

La intención general del libro, así como sus límites, se expresan en el prólogo. Es a la vez una introducción a la mitología y una ‘historia mínima’ de cómo se ha considerado al mito en nuestra cultura. Previene el autor que la mayoría de los ejemplos y el material comentado serán de origen griego, tanto por ser su especialidad como por ser la mitología que más ha influido en nuestra cultura. La obra consta de cuatro partes, divididas a su vez en once secciones de numeración correlativa.

La primera parte, “Mitología y mitologías”, en la sección I “Algunas precisiones”, da un acercamiento general al concepto de mito y contrasta posibles definiciones.

En la segunda parte, “Grecia”, en la sección II “La tradición mítica en Grecia”, el autor ofrece una presentación de los rasgos generales de los mitos griegos, sus primeros testimonios y su cosmogonía básica. En la III, “La familia olímpica. Los doce grandes dioses” se describe uno a uno a los olímpicos y menciona sus episodios más característicos. Semidioses, héroes y familias clásicas son objeto de estudio en la IV “Otros personajes”.

La tercera parte, “Mitología y literatura”, explora el tratamiento literario del material mítico. Se responde a interrogantes acerca de hasta qué punto representaban para los griegos creencias

de tipo religioso o existencial (V “La tradición literaria”), se presentan las primeras objeciones de los filósofos y el alegorisimo y evemerismo como primeros intentos más allá de la interpretación literal. El autor muestra a continuación cómo el paso de estos relatos a la épica no fue directo ni ingenuo sino el producto de un fino trabajo de decantación de lo recibido, una elaboración y selección creativos y altamente significativos (VI “Del mito a los poemas homéricos. Tradición y originalidad en la ‘Ilíada’ y la ‘Odisea’”). Se detiene en la conformación de los personajes principales de cada obra. García Gual considera que, si bien desde nuestra óptica actual, consideramos al mito como un fenómeno literario, esto es debido a un largo proceso de pasaje desde la religión, con sus rituales, y la expresión de los valores individuales y sociales hacia adentro de la poesía y la prosa. En la sección VII “Mitos y géneros literarios en Grecia”, el autor nos muestra en algunas pinceladas cuán avanzado estaba ese proceso en la antigüedad y de qué maneras tan variadas, mencionando, por ejemplo, a Píndaro, Apolodoro y Ovidio. Con respecto a la presencia del material mítico en literatura, desde el fin de la Edad Media hasta nuestros días, la sección VIII, “Los mitos griegos en la literatura moderna”, propone una útil clasificación, tentativa y combinable: mito aludido (“se cita el mito recortado o sesgado como un trasfondo que deja caer sus reflejos simbólicos sobre una escena actual”, p. 174), mito novelado (“como si fuera una novela”, p. 175), mito prolongado (“cuando un escritor actual añade por su propia cuenta y fantasía nuevos episodios a una saga antigua”, p. 175), mito ironizado (“comporta un distanciamiento unido a una apreciación humorística y sentimental del tema”, p. 177) y, finalmente, mito subvertido (“propone una lectura ideológica de un mito que contrasta con el relato antiguo y altera del todo su intención primitiva”, p. 178). Ofrece como ejemplos las

variadas recreaciones del personaje de Ulises y dos novelas de Christa Wolf: *Cassandra* y *Medea*.

La cuarta parte, "Mitología y cultura", amplía el enfoque abarcando la visión que se ha tenido de la mitología desde las distintas disciplinas humanas. En la sección IX "De la prohibición a la recuperación" comienza mostrando la evolución de la consideración sobre la mitología, la pérdida de su estatus religioso y su reducción a la categoría de material literario. Luego recuerda la recuperación del Renacimiento, el cual, si bien significó una inmersión artística en los elementos de la mitología grecorromana, no implicó un desarrollo de la reflexión sobre ella. La Ilustración, por otra parte, no la miró con buenos ojos por tildarla de irracional. García Gual señala que la simpatía romántica abre en el siglo XIX un nuevo interés que resulta en una mirada científica renovada sobre los mitos desde dos paradigmas: el comparativismo y el evolucionismo, aplicados a las ciencias humanas. Recuerda *La rama dorada* de J. Frazer como una obra cumbre que resume y concluye la visión de este siglo sobre el tema. La sección X, "El siglo XX: 'tomarse el mito en serio'", se dedica al siglo más prolífico, hasta ahora, en reflexiones sobre el mito. Marca tres tendencias significativas. Primero, con origen en la psicología, el simbolismo, que, comenzando con los trabajos de C. Jung y K. Kerényi, busca en los relatos míticos expresiones del inconsciente colectivo. Cita como ejemplo paradigmático a J. Campbell. De la antropología viene el segundo, el funcionalismo, nacido de las investigaciones de B. Malinowsky, el cual abogaba por considerar la función de los mitos en la sociedad real que los crea y cree en ellos. E. Cassirer es un ejemplo de esta perspectiva. Finalmente, el estructuralismo, de raíz lingüística, busca el sentido de los mitos en su análisis interno. C. Lévi-Strauss fue pionero en esta perspectiva que luego resultó en los estudiosos de la llamada Escuela de Paris (J. P. Vernant, M. Detienne, P. Vidal-Naquet, N. Loraux, C. Callame). "Otras perspectivas sobre el mito" es el título de la sección XI, que aporta breves notas sobre visiones

enriquecedoras. Las tres primeras son generales: M. Eliade (que ofrece un análisis desde la perspectiva de la distinción entre lo sagrado y lo profano), B. Malinowsky (el cual ya había sido mencionado) y Hans Blumenberg (que propone la visión del mito como una visión complementaria a la de la razón, más que opuesta). Siguen tres aportes desde la crítica literaria: Northrop Frye, quien propone a los relatos míticos como esquemas subyacentes a toda la literatura, Roland Barthes, quien presenta el mito como una forma distinta de contar, una lengua diferente, y Gilbert Durand, el creador de un método de análisis literario luego llamado 'mitocrítica' y 'mitoanálisis'. Finaliza con una breve reflexión sobre la creación de mitos nuevos: políticos, "del individualismo moderno" (cita aquí a Ian Watt) y literarios.

La bibliografía es concisa y completa, con especial atención al material en español.

Esta escueta guía, redactada con un estilo encantador, tiene un potencial enorme. Podría objetarse su título, ya que sigue siendo más una introducción que una historia. Algunos lectores considerarán que algunas de las explicaciones pueden resultar superfluas. Otras resultarán demasiado breves y complejas para el no familiarizado. Pero para la gran mayoría, tanto de especialistas como de público general interesado, esta herramienta muestra caminos de lectura y estudio que parten en muchas direcciones, para diferentes necesidades y para diferentes gustos. Resume y explica magistralmente teorías y procesos en pocas frases concisas. Se trata de una obra que, por sobre todo, invita a leer y releer los textos con mirada a la vez crítica y maravillada.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

Michael von Albrecht. *Ovidio. Una introducción.* Murcia, Editorial de la Universidad de Murcia – Editum, 2015, 475 pp.

En este libro, el prestigioso profesor Michael von Albrecht examina a fondo toda la producción poética de Ovidio. La vida y el arte de Ovidio se descubren en el lector von Albrecht y se despliegan, explican y enriquecen en el autor de Heidelberg, con aquel inexpugnable compromiso de quien conoce y ama los versos ovidianos.

Destinado al gran público de especialistas del mundo grecolatino, como así también a los estudiosos e interesados en literatura, historia, retórica, literaturas comparadas, el libro alcanza la distinguida estatura de un afable encuentro. Es una invitación a compartir arte, ciencia, literatura, historia, sabiduría y amabilidad en una exquisita y cálida atmósfera.

El maestro von Albrecht no reconstruye la vida del poeta a partir de sus versos: “la poesía no se puede medir con la vara de la fidelidad de los hechos históricos”, reflexiona en el prólogo; sin embargo, escritas en un contexto cultural determinado “no se puede negar todo tipo de referencia a la realidad”, asegura. Con la sabiduría de su extraordinaria experiencia como investigador y sus recurrentes lecturas de las obras de Ovidio, el maestro de Heidelberg se aleja de soluciones vertiginosas y de toda clase de generalizaciones. Michael von Albrecht se detiene en el detalle; no elude las complejidades de los exquisitos paisajes poéticos de Ovidio, los aprecia desde distintas perspectivas: examina, admira, pone en valor, dialoga con otros lectores de Ovidio.

El poeta se nos presenta cercano, actual, delicado. Michael von Albrecht ofrece su interpretación, experiencia y sensibilidad. La autoridad de su trayectoria científica le permite explorar las obras desde lo que se considera indudable hasta las más

íntimas expresiones de la humanidad del poeta compasivo y apasionado que es Ovidio: “el profesor sabe que en la obra de Ovidio no puede uno quedarse nunca en las ‘apariencias’, porque siempre hay ‘algo’ más, o, podríamos decir, mucho aparentemente oculto, y nada es por casualidad, ni por sola inspiración”, destaca, en la presentación, Francisca Moya del Baño con la maestría cierta de quien conoce a fondo las obras del maestro de Heidelberg y del poeta de Sulmona.

El minucioso y preciso índice anuncia los temas; inspirador y sugestivo invita a no abandonar la lectura.

En el prólogo, el maestro Michael von Albrecht establece su objetivo: además del diálogo de Ovidio con textos anteriores y de aquel que la posteridad ha entablado con él, tiene en cuenta el diálogo que entre sí mantienen las diversas obras.

Las insuperables páginas del profesor von Albrecht iluminan al lector y se reconocen nuevos modos de mirar la poesía de Ovidio.

Presenta a Ovidio, su entorno, sus años de aprendizaje, la trayectoria artística del poeta, los períodos creativos, las amistades y el exilio. Se detiene en *Amores*, *El arte de amar*, *Remedios contra el amor*, *Sobre la cosmética del rostro femenino*. Despliega el brillo de las elegías, no soslaya los problemas que se plantean a los estudiosos, propone soluciones diversas, instructivas, reflexivas: “Los elementos específicos del género podemos definirlos como cristalizaciones de las expectativas del lector. Ovidio juega con estas, dedicándose a apurar, en consecuencia, las posibilidades literarias de los tópicos tradicionales” (p.54).

La retórica y la importancia de los estudios de Ovidio en esa esfera encuentran cabal valoración cuando el maestro de Heidelberg se detiene en *Heroidas*, en el género epistolar y en las exquisitas expresiones de las heroínas: “Los elementos

estilísticos que causan efectos retóricos son componentes imprescindibles del lenguaje poético. En consecuencia, se debería hablar menos de una retorización de la poesía que de una poetización de los recursos estilísticos de carácter retórico. La forma en que esta se lleva a cabo en *Heroidas* es particularmente impresionante” (p.135).

En las páginas dedicadas a *Metamorfosis*, con expresiones renovadas, el profesor von Albrecht se aleja de opiniones deslucidas y reiteradas: la disertación deviene memorable. El exhaustivo estudio nos acerca la magnífica obra de Ovidio bajo una nueva luz. Revela la técnica literaria, se detiene en el género, en el estilo, en la recepción y en la importancia del mito. El maestro de Heidelberg examina cada libro en su especificidad: “Resulta curioso que se haya dedicado más atención tanto a la técnica para desarrollar transiciones como a la estructura global de la obra antes que a la construcción de cada uno de los libros individuales” (p.145).

Michael von Albrecht da a conocer los valores que la poesía de *Fastos* transmite; sin descuidar la configuración del conjunto, descubre para nosotros las ideas, la ética, las costumbres: “una confluencia entre antigüedades romanas y ciencia de la naturaleza puesta al servicio de la búsqueda de la identidad romana y dominada por la idea de paz. Lo que aquí se va a tratar no son las hazañas bélicas del emperador, sino los altares y festividades por él instaurados” (p.181).

La producción epistolar del exilio, *Tristes y Pónticas*, recibe un tratamiento minucioso, prudente y sosegado. Las apreciaciones y opiniones de la estética, la política, las imágenes del emperador y de la concepción de la poesía se engarzan con comentarios del destierro como vivencia; el profesor von Albrecht se solidariza con los celos del poeta: “En lo que a su estado de ánimo atañe, experimenta sueños en los que ilusoriamente cree o bien ser

atacado por los bárbaros o bien, en cambio, estar en presencia de sus amigos y de su mujer” (p.44).

Ibis, Fragmentos, *Halieutica*, *Nux*, *Consolatio ad Liviam* no han sido dejadas de lado. El profesor von Albrecht se detiene en la composición y características de cada una de ellas: “A diferencia de las demás obras de Ovidio, *Ibis* es difícilmente comprensible, se halla recargada de erudición y su contenido resulta atractivo, a lo sumo, para los amantes del humor negro” (p.287).

Por último, el maestro brinda un completo repertorio de la recepción de las obras de Ovidio a lo largo de los siglos.

Michael von Albrecht transmite sus magistrales saberes ovidianos con la desenvoltura, camaradería y simpatía propias de su estilo ameno y cordial. Los argumentos se suceden sin grandilocuencia. De lo manifiesto comprensible a lo inédito inexplorado, cada obra recibe la atención pertinente: contenido, estructura, personajes, configuración discursiva. El maestro permite que las obras del poeta le ‘hablen’, del coloquio emergen renovadas. El lector se instruye; amplía y enriquece su conocimiento de los versos de Ovidio, o bien, encuentra en el libro del maestro el estímulo para iniciar sus estudios.

Las páginas del profesor Michael von Albrecht, al cuidado de la Editorial de la Universidad de Murcia – Editum, se presentan en la impecable traducción de Antonio MaurizMartínez. La apertura se disfruta en las refinadas y bellas palabras de Francisca Moya del Baño; para la clausura, el catálogo de bibliografía española recogido por Elena Gallego Moya. La ilustración de cubierta pertenece a “la estética del dibujo” de Francisco Serna que evoca un célebre pasaje de *Metamorfosis*; la combinación de los colores y la elegancia de las solapas presagian el placer de la lectura. Resplandeciente edición del libro *Ovid. Eine Einführung* (2003; 2009), para regocijo de los lectores de habla hispana.

Ovidio, el genio creador del país de los Pelignos, mantiene

fresca su vigencia como poeta del amor, poeta de los dioses y poeta del exilio, vate del amor, de las metamorfosis y de la atribulada nostalgia de Roma y su lengua natal. Las imágenes de los versos ovidianos nutren el universo de las letras desde su escritura hasta nuestros días.

Los versos de Ovidio cobran una nueva luz en el extraordinario libro de Michael von Albrecht. La obra de un maestro que ha dedicado su entusiasmo, su voluntad e inteligencia a los estudios de la antigüedad y nos entrega ahora su libro ovidiano que se lee como si fuese un texto original en español.

María Elisa Sala
Universidad Nacional de Tucumán

Valerio Massimo Manfredi. *Odiseo. El retorno.* Trad. José Ramón Monreal. Buenos Aires, Grijalbo, 2014, 382 pp.

Aquel que lee novelas históricas conoce Valerio Massimo Manfredi seguramente, arqueólogo y académico especializado en la antigua Grecia y el Imperio Romano. Ha sido profesor en diversas universidades de Italia, Francia y Estados Unidos. Ha escrito diversos artículos y ensayos sobre el mundo antiguo. Sin embargo, es reconocido por su producción literaria principalmente. Tiene diecisiete novelas publicadas. Muchos lo conocen por su famosa trilogía sobre Alejandro. Esta fue traducida a 38 idiomas y editada en 62 países. En el 2013, apareció su obra *Odiseo. El juramento* y, en el 2014, *Odiseo. El retorno*. Esta última novela reelabora la trama de *Odisea*. Mientras que la primera alude a *Ilíada*, pero contada a través del héroe griego más astuto, Ulises.

Para referirse a la segunda novela se podrían considerar los siguientes aspectos:

¿Cómo se relaciona esta obra con la anterior? El personaje que las enlaza es Ulises. Conviene recordar que en *Odiseo. El juramento* antes de narrar los hechos propios de la guerra de Troya se cuenta la infancia y primera juventud de Ulises. Sería interesante, entre otras posibilidades, revisar la relación paterno-filial entre Laertes y Odiseo planteada en la primera novela y cómo se proyecta la misma en el reencuentro de Ulises con su padre, ya anciano, en *Odiseo. El retorno*.

¿Cómo se estructura la novela? Está dividida en 27 capítulos, un 'Epílogo' y una 'Nota del autor'. Se podría analizar la organización de los capítulos en relación con el contenido de la historia. También se debería destacar que en la 'Nota del autor' se enuncia que este relato no se limitará al *nostos* de Ulises desde Troya a Ítaca, sino que también incorporará el último viaje del

Laertíada, tierra adentro. En el cierre de dicho comentario del escritor se lee:

Homero, también en el Canto XI, imagina una segunda Odisea no ya por mar, sino por tierra, fango y polvo hasta un lugar misterioso y remoto en el que el héroe debería inmolar al dios azul, señor del abismo marino, tres animales y cerrar así para siempre su desafío temerario admitiendo su inferioridad de hombre frente a un dios.

De este fantasmal poema, verdadero misterio de la literatura universal, no se ha encontrado ni rastro. (p. 382)

Desde el capítulo 25, la historia se centra en ese último viaje del astuto rey itacense. Diversos aspectos de esta última sección de la novela serían dignos de ser revisados, pero no parece una tarea relevante. Manfredi al referirse a ese último *nostos* de Ulises mencionó que estaría contenido en un “fantasmal poema” (p. 382). El uso de ese adjetivo se debe a que no hay datos certeros de un texto que contenga dicha aventura. Pero, el lector de su novela tiene la sensación de que su versión del último viaje de Odiseo es una verdadera historia fantasmal.

¿Cómo se adaptan las distintas aventuras de *Odisea*? Habría que establecer semejanzas y diferencias. La primera es que la obra de Manfredi no comienza *in media res*, con la asamblea de los dioses y un Ulises varado en la isla de Calipso. Presenta al protagonista en el momento de partir de Troya que “ardía aún en una fogata enorme (...)” (p. 11) El relato del escritor italiano sigue el orden lineal de las aventuras del héroe homérico. Una tarea sustanciosa sería comparar la estancia con los feacios o alguna otra aventura para establecer las variantes y las semejanzas entre la versión del escritor italiano y el poema épico. Sin embargo, cualquier lector de la *Odisea* homérica las

puede identificar.

Si bien todas estas propuestas de revisión de la novela son muy valiosas, es provechoso hacer referencia a diferentes aspectos de la cultura griega reflejados en los poemas homéricos y cómo son replanteados en la novela de Manfredi. A veces son pequeños pasajes que permiten vislumbrar las marcadas variaciones entre la cosmovisión del mundo homérico y la de un escritor que, aunque es un estudioso del mundo antiguo, reelabora la historia sin olvidar a su lector, un hombre del siglo XXI.

En *Odisea* no hay un pleno desarrollo de la subjetividad, la *psyche*. Por eso, cuando Telémaco visita la corte de Menelao encuentra una Helena que es la reina junto a su marido y que no ha experimentado ningún tipo de pena por haber sido la causa de la guerra. Ella se enamoró de Paris por Afrodita. En cambio, en *Odiseo. El retorno* se lee:

-La reina me regaló un peplo finísimo totalmente bordado, para mi prometida, cuando la tenga. Fue muy amable conmigo, pero se ve que está atormentada por los remordimientos por la guerra que provocó huyendo de Troya con Paris. (p. 229)

Esta experiencia de culpabilidad es lo mínimo que espera un lector de estos tiempos y no conocedor del mundo homérico.

En el poema épico la presencia de la divinidad es una constante. Los Olímpicos son los que están insuflando acciones en los héroes en numerosas circunstancias. En la versión de Manfredi, la relación con los dioses existe. Atenea no puede estar ausente ya que el trato con ella es parte de la misma esencia del hijo de Laertes. Pero, simultáneamente el vínculo con lo divino es diferente. Es clave la ausencia de la asamblea de los dioses. Quizás la eliminación de este pasaje, incluso

repetido en el texto original, está determinada por la necesidad de presentar un protagonista que coincida con el paradigma de los héroes contemporáneos y que hace todo o casi todo por sí mismo. En relación con la conexión entre el mundo divino y el de los héroes se repasará únicamente dos pasajes. El primero, cuando Odiseo se dirige al palacio de Circe:

Un joven de gran belleza, con el sol en los cabellos, estaba sentado sobre una piedra a escasos pasos de mí y sostenía una flor en la mano.

-¿Vives en esta isla? ¿Esa es tu casa, con el hogar encendido?

-Le pregunté.

-No exactamente. Vengo de vez en cuando. Es un lugar tranquilo, por aquí no pasa nunca nadie, pero los pocos que lo hacen luego ya no se van

.....

-¿Quién eres? ¿Puedes decirme tu nombre?

-Mejor que no. Pero puedo hacer algo por ti.

Indicó una planta a escasa distancia, pequeña, de hojas duras, coriáceas.

-Cógela. (pp. 82-83)

Muy diferente es este encuentro al del Canto X de *Odisea*. El héroe homérico reconoce inmediatamente a Hermes con la apariencia de un adolescente. El dios le indica que tome el brebaje hecho con la planta *molly* y también le señala cómo comportarse con la hechicera. Ni estas indicaciones, ni el reconocimiento de la divinidad están presentes en la novela. Solamente el Ulises de Manfredi experimenta una sensación de extrañamiento frente al joven que cuando le responde a su último comentario ya ha desaparecido.

Por otra parte, la participación de los dioses es marcada para

establecer el pacto de paz entre todos los habitantes de Ítaca en el último Canto de *Odisea*. Aún más, la idea de establecer este acuerdo es del mismo Zeus, padre de dioses y hombres:

“(…) te voy a decir lo que más conviene: una vez que el divino Odiseo ha castigado a los pretendientes, que hagan juramento de fidelidad y que reine él para siempre. Por nuestra parte, hagamos que se olviden del asesinato de sus hijos y hermanos. Que se amen mutuamente y que haya paz y riqueza en abundancia.”¹

Este pasaje en la obra del escritor italiano está planteado de una forma diferente. El pacto es propuesto por Odiseo, en tanto rey, y son los habitantes de Ítaca los que deciden aceptarlo y rendirle homenaje en tanto rey. Únicamente cuando Ulises termina su discurso frente a la asamblea cree ver sentado a Mentor entre la multitud y su imagen desaparece rápidamente. El Odiseo de Manfredi se enlaza a los dioses. Sin embargo, no existe esa relación simbiótica entre los inmortales y los héroes propia del mundo homérico.

A modo de cierre es válido enunciar que la lectura de *Odiseo. El retorno* despierta el entusiasmo en la relectura del texto original. También permite confirmar que el héroe de las mil vueltas siempre encuentra una nueva singularidad, una faceta diferente sin dejar de ser el mismo, como ha ocurrido en la novela de Valerio Massimo Manfredi.

Andrea Verónica Sbordelati
Universidad Nacional de Cuyo

¹ Homero. *Odisea*. Trad. José Luis Calvo. Madrid, Cátedra, 1998. Canto XXIV, p. 395.

Cavallero, Pablo Adrián. *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega.* 1ª ed. Buenos Aires: Quadrata, 2014, 176 pp.

Los clásicos son “aquellos libros que nunca terminan de decir lo que tienen que decir, textos que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad”¹.

Pablo Cavallero, estudioso de la literatura griega, invita a leer un clásico que aún tiene qué decir. Propone leer a Homero, como si poco se hubiese dicho ya del primer poeta de Occidente. En el Epílogo afirma que la mejor manera de conocer al poeta es “leer su producción, al menos en una versión en lengua moderna” (p.156), opinión que devela cierta dosis de flexibilidad al no exigir la lectura de la obra en su lengua original, con todo lo que esto supone.

La intención es, por lo tanto, propiciar un reencuentro con la obra, leerla con una inadvertida y original mirada que siga aportando nuevas luces al conocimiento del mundo griego antiguo. El autor conjuga y relaciona los diversos aportes de críticos de renombre que han estudiado la literatura homérica y les da un matiz personal construyendo puentes de acceso al conocimiento y profundización de las obras.

El libro está organizado en nueve capítulos, más el epílogo y la bibliografía. Los seis primeros, algunos más extensos que otros, ofrecen un marco teórico del poeta, la época, el género épico, la materia troyana, la lengua, el estilo, la técnica y la tradición de la obra de Homero en su totalidad.

En el capítulo I hace referencia a la composición de ambas epopeyas, la “cuestión homérica” y la historicidad de Troya.

1 Calvino, Ítalo. Por qué leer los clásicos. Barcelona: Tusquets, 1993, p. 8.

El capítulo II se detiene en los rasgos internos del género épico, para el cual, siguiendo la teoría de Oscar Ramos, establece ocho categorías que tienen que ver con el carácter 'grandioso' como punto de vista a partir del cual todos los elementos de la epopeya se definen: la "supraperspectiva del rapsoda", la "numerosidad de agonistas", la "vastedad de espacios", la "magnitud del tiempo", la "grandiosidad de movimiento", la "complejidad de temas", la "universalidad de significación" y la "idiosincrasia del *epos*". Concluye con una breve alusión a las variantes de la épica.

La materia troyana constituye la temática abordada en el capítulo III, en el cual la relación entre mito e historia permite discernir qué de hecho histórico y qué de fábula tienen las epopeyas homéricas. Y dentro del mito admite distinguir un elemento simbólico y un elemento alusivo, por el cual el regreso de Odiseo es símbolo de cualquier regreso de una guerra o la imagen de la ciudad sitiada en el escudo de Aquiles bien puede representar toda ciudad cercada. El elemento alusivo radica en la posibilidad de que ciertos personajes literarios aludan a personajes y/o hechos históricos, como la vinculación de los nombres Aléxandros e Ílios con el rey Alaksandu y su reino Wilusa, al noroeste del Asia Menor. A este respecto, Cavallero aporta indicios de la relación literatura-historia. Finalmente, relaciona obras diversas de la literatura que han tomado como tema la materia troyana.

En cuanto a la lengua, el capítulo IV analiza el dialecto homérico o épico como reunión de elementos de diversos dialectos y licencias poéticas, de modo que la lengua homérica resulta ser puramente poética. Señala rasgos de los dialectos jonio, dórico, eólico y arcadio-chipriota que intervienen en la lengua homérica.

El capítulo V versa sobre el estilo y la técnica. Del hexámetro

dactílico, propio de la epopeya, describe su composición, combinación con otros tipos de verso, unidad métrica o pie, pausas, cesura, ritmo, normas de versificación y la teoría del acento. Destaca el valor que adquiere una traducción que respete la composición original de la obra en verso, cualidad que se pierde si la traducción es en prosa. Hace un repaso de los epítetos, fórmulas y párrafos como marcas de estilo. Se detiene, en particular, en las comparaciones como modo de acercar el extraño mundo de dioses y héroes al público. En este sentido, las comparaciones vienen a presentar situaciones análogas o elementos de la naturaleza conocidos por el público y en consecuencia, tienden a favorecer la interpretación de los hechos relatados, tal es el caso del gavilán que persigue a la paloma (*Il.* 22, v.139).

Es notable la existencia de ciertos recursos, tales como el poeta que habla a sus personajes como modo de establecer una presencia más personal en el comentario de los hechos, en la anticipación de sucesos, en la comparación con gente o situaciones de su época; el procedimiento de comenzar el relato *in media res*, dando por sabidas muchas cosas previas; la reiteración de ciertos motivos literarios, como los agüeros, las referencias al destino, elementos que constituyen regalos o rescates, el motivo de la súplica. También se destacan los diálogos entre personajes, la reiteración como forma discursiva y su variante en el llamado 'relato en espejo'; el detenimiento en la acción como efecto que persigue el poeta, *ex profeso*, cuando inserta relatos menores, descripciones o digresiones para dar cuenta que nada se resuelve de súbito; el dramatismo de la epopeya, que "afecta mediante el pathos" (p.70), pues sus personajes son humanos que sienten y se lamentan.

El capítulo VI refiere el papel de la tradición, puesto que los poemas homéricos serían combinación de relatos previos de

carácter oral. En la composición de sus obras, Homero habría reunido ciertos relatos de tradición oral dándoles unidad literaria.

Los capítulos VII y VIII, de idéntica distribución, están dedicados al análisis de *Iliada* y de *Odisea*, respectivamente. En el VII, Cavallero explica que el asunto de *Iliada* es el rencor, expresado ya en la primera palabra del poema, *menis*. El tema es la *némesis* o venganza. La estructura interna es lineal, aunque el motivo del rescate que aparece al principio se reitera al final revelando cierta composición circular. Un espacio importante lo ocupa la descripción de personajes de quienes el autor esboza los aspectos negativos y positivos de cada uno. Los aquí tratados son Aquiles, Agamenón, Menelao, Alejandro, Diomedes y Patroclo. En cuanto a los valores e ideales, parte del concepto de héroe y analiza los valores aristocráticos de *timé*, *areté*, *aidós*, *kleos*, *bulé*, la presencia de los dioses, la hospitalidad. En torno a la política destaca el poder de la palabra en las asambleas como instrumento de persuasión. En el aspecto social la riqueza es el factor que distingue la nobleza del vulgo. Las prácticas habituales entre los personajes son la música, la danza, el casamiento, los deportes y juegos.

En el capítulo VIII, el asunto de *Odisea*, epopeya de viajes, gira en torno a un hombre común, ándra, Odiseo, y el retorno dificultoso a su tierra. Entre los temas figuran la fidelidad, la resiliencia del héroe, la astucia; pero el tema abarcador es el reencuentro, que se abre en muchas posibilidades de concreción, pues son varios los personajes que lo experimentan. En cuanto a su estructura, comienza *in media res*, hay un retroceso en el relato y se narran dos viajes simultáneos. Y se divide en tres partes: a) la Telemaquia; b) los Relatos; y c) la Venganza. Los personajes descriptos son Odiseo, Atenea, Hermes, Posidón, Penélope, Telémaco, Helena, Menelao, Néstor, Pisítrato,

Teoclímeno, Laertes, Femio, Eumeo, Filetio, Euriclea y Melantio. Aparecen como grupo los camaradas de Odiseo y como representantes de la *hybris*, los pretendientes. Entre los ideales y valores se destacan aquí algunos que para nosotros no son tales, pero que para el mundo heroico son válidos, como las mentiras de Odiseo, el saqueo y el cautiverio pues constituyen habilidades o consecuencias de triunfo. El mundo de *Odisea* se caracteriza por la presencia de gente común, dioses y hombres que participan de asambleas deliberativas; esclavos y alusiones a tareas campestres, domésticas y detalles de la vida cotidiana.

Sin duda, la parte más enjundiosa en los capítulos VII y VIII es la reseña y comentario de los cantos, parte que se estructura de la siguiente manera y siguiendo la tradición alejandrina: los cantos de *Iliada* están organizados con letras del alfabeto mayúsculo; mientras que en *Odisea*, las letras son minúsculas. Se agrega una especie de título en referencia a un episodio central, más la estructura y el comentario del contenido en cuestión. El autor analiza minuciosamente cada canto y proporciona datos relevantes -como el elemento temporal- que ayudan a tener una mejor idea de lo que se relata en cada parte.

El capítulo IX se ocupa de otras obras del ciclo épico o épica menor, poemas atribuidos a Homero y que presentan variedad de asuntos según el ciclo al que pertenezca: a) ciclo teogónico; b) ciclo tebano; c) ciclo troyano; d) ciclo de Heracles; e) ciclo etiológico-genealógico; f) épica de viajes. Los himnos homéricos son poemas dedicados a dioses y atribuidos a Homero que cantan las hazañas de los dioses agasajados. También se cuenta con dieciséis epigramas que se deberían al poeta, compuestos en hexámetros épicos; y por último, las obras paródicas como *Batracomiomaquia* y *Margites*.

Poco común puede resultar el modo de transliterar los nombres de personajes y de obras. Leer Penélope en lugar de

Penélope o Aquileo en vez de Aquiles es extraño. De todos modos, este libro presenta caminos de acceso al mundo antiguo que permiten un provechoso acercamiento a la obra clásica.

Adriana Claudia Poquet
Universidad Nacional de Cuyo

Lía Galán y María Delia Buisel (eds). *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios, revelaciones y presagios en la literatura romana.* La Plata, Ediciones Al Margen, 2013, 257 pp.

La obra está constituida por once artículos que si bien tratan el tema de la adivinación en Roma, no se limitan sólo a esto, pues son tantas las referencias a la cultura griega, a la etrusca, a la hebrea y al cristianismo que el lector de este volumen adquiere un conocimiento bastante amplio, no sólo acerca de la *divinatio*, sino también sobre la religión en diversas culturas. El libro se abre con una introducción clara y sencilla a cargo de Lía Galán en la que aborda los temas centrales de la obra y anticipa los motivos de los diferentes estudios que la conforman.

En el primer capítulo, “Entrada de las Sibilas en Roma (Nevio, Cicerón y Varrón)”, María Delia Buisel presenta la introducción de la figura de la sibila, como mujer profética, en Roma: inicialmente en el *Bellum Poenicum* de Nevio, luego en *De divinatione* de Cicerón y finalmente en *Antiquitates* de Varrón. En el capítulo dos, “Preanuncio de la gloria eterna en el *Somnium Scipionis* de Cicerón”, María E. Sustersic analiza el *Somnium* y concluye afirmando que es del tipo oracular y admonitorio, pero no pertenece al ámbito de la adivinación. El capítulo tercero, “Calano y los gimnosofistas: dos profecías sobre la muerte de Alejandro”, escrito por Emilio Rollié, trata sobre las experiencias de Alejandro Magno en la India y se analiza en detalle la versión ciceroniana del episodio de Calano, además, se reflexiona sobre la posibilidad de influencias filosóficas indias en el pensamiento griego. En el capítulo cuarto, “El tema de la adivinación en Cicerón y Horacio”, Julia Alejandra Bisignano compara el abordaje de la problemática en torno a la adivinación en *De divinatione* de Cicerón y en las *Odas* de Horacio. Bisignano advierte que en ambos autores la

adivinación presenta rasgos negativos cuando actúa a modo de superstición o de manera engañosa; sin embargo, proviene de la convicción de poder establecer contacto con la divinidad, por lo que el respeto a la adivinación implica el respeto a los antepasados. En el capítulo cinco, “Análisis de la función de Anquises como garante revelador del *Fatum* en *Eneida*”, Guillermina Bogdan analiza la imagen de Anquises en *Eneida*, a partir de la diferenciación entre el concepto romano de *genitor* y el de *pater*, con el fin de establecer la relación concerniente a la religión privada entre el héroe y su padre, y luego definirlo como garante de la relación entre los troyanos y la divinidad y, al mismo tiempo, entre Eneas y su objetivo fundacional. La autora esclarece así la importancia del cumplimiento del *fatum* gracias a los diversos roles de este personaje en la obra. El capítulo seis, escrito por María Emilia Cairo, trata de la profecía de Fauno en *Eneida* 7.81-101 y de la posible ambigüedad en la interpretación de este pasaje. En el capítulo siete, Pablo Martínez Astorino, analiza el “Intratexto, mitologización y construcción poética de la historia en el episodio de Esculapio (Ovidio, *Metamorfosis* 15, 622-744)”. Los capítulos ocho, nueve y diez tratan obras de Séneca. Dos de ellos están dedicados a la tragedia *Edipo*, que aporta interesantes elementos de análisis para el tema de la *divinatio*. El tercero analiza las *Naturales Quaestiones* (Libro II), que constituye un valioso testimonio de la adivinación etrusca. En el último capítulo, “La tradición oracular y el cántico de las sibilas en *De temporum fine comoedia* de Carl Orff”, María Delia Buisel analiza el primer acto de la mencionada obra del músico bávaro, cuyo contenido es un canto proferido por una voz solista y un coro de nueve sibilas, que anuncian el fin del mundo.

Esta obra de lectura amena y atractiva excede ampliamente las expectativas que el lector pueda tener en cuanto a los

contenidos que su título sugiere. Cuenta además con una abundante bibliografía para los lectores que deseen profundizar sobre alguno de los múltiples temas esbozados en el libro. Es muy recomendable no sólo para los especialistas en los estudios clásicos, sino para todos los interesados en el estudio de las letras en general.

Griselda Esther Alonso
Universidad Nacional de Cuyo

NOTICIAS

SÉPTIMO COLOQUIO INTERNACIONAL “[UNA] NUEVA VISIÓN DE LA CULTURA GRIEGA ANTIGUA EN EL COMIENZO DEL TERCER MILENIO: PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS”.

Se ha llevado a cabo en la ciudad de La Plata el Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”, los días 23, 24, 25 y 26 de junio de 2015.

Estuvo organizado por el Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y tuvo como sede la Honorable Cámara de Senadores de la provincia de Buenos Aires. La Comisión Organizadora estuvo a cargo de Claudia N. Fernández, Graciela Zecchin de Fasano y Juan Tobías Nápoli.

El propósito del Coloquio fue retornar a la temática propuesta en su primer encuentro de 1997, “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio”, con el fin de proponer una nueva reflexión sobre los desafíos y perspectivas que continúan vigentes en los estudios clásicos.

Una gran cantidad de investigadores provenientes de diversas universidades de Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Portugal y Reino Unido participaron de las distintas actividades programadas: conferencias plenarias, sesiones de cursos breves, mesas redondas de ponencias y sesiones de ponencias libres.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de Douglas Cairns (University of Edinburgh) que disertó sobre “Mind, Metaphor, and Emotion in Euripides (Hippolytus) and Seneca (Phaedra)” y la de clausura a cargo de Victoria Wohl (University of Toronto) que habló sobre “Aporia y action en Ifigenia en Áulide de Eurípides”.

Todos los días contaron con sesiones plenarias desarrolladas por experimentados especialistas tanto de universidades del exterior como de universidades argentinas. Las conferencias, que se publicarán en un volumen colectivo, fueron las siguientes: “What’s Homer to Us? Recent Anglophone Reception of the *Iliad* and *Odyssey*” por Lilian Doherty (University of Maryland); “Solutions from character: the author in ancient Homeric criticism”, por Barbara Graziosi (Durham University); “Ecos culturales en el segundo estásimo de *Helena*”, por Carmen Morenilla Talens (Universidad De Valencia); “El poder del discurso en *Heraclidas* de Eurípides”, por Juan Tobías Nápoli (Universidad Nacional De La Plata); “Law and Sacrifice in Aristophanes’ *Birds*”, por Judith Fletcher (Wilfrid Laurier University); “Aristophanes and Solon’s laws”, por Delfim F. Leão (Universidade de Coimbra); “Posibilidad y necesidad: el mundo a través de los modos griegos” por Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid); “Raíces helenísticas de conceptos filosóficos contemporáneos”, por Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa); “Afrodite parthénos e outras questões textuais em *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton”, por Adriane Da Silva Duarte (Universidade de São Paulo); “Alfonso Reyes y la tradición clásica: traducción, interpretación y filología”, por David García Pérez (Universidad Nacional Autónoma de México); “Mettre le genre à l’agenda de l’histoire économique”, por Violaine Sebillotte Cuchet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne); “Speech genres in the *Odyssey*”, por Christian Werner (Universidade de São Paulo); “Pueblos de *Odisea*: entre ficción y etnografía”, por Graciela Zecchin (Universidad Nacional de La Plata).

El desarrollo de las ponencias libres fue llevado a cabo en ocho sesiones que abarcaron aproximadamente treinta y dos comisiones de trabajo, lo que da cuenta de una gran diversidad

de temas y múltiples abordajes en los estudios clásicos, como así también de una gran participación e interés de los asistentes.

El Coloquio también ofreció a los interesados en los estudios clásicos siete cursos breves de temática variada, que abordaron desde el análisis de textos y autores pertenecientes al ámbito de la épica, la tragedia y la comedia, entre otros hasta la implementación de herramientas digitales para la crítica textual. Estos cursos fueron “Introducción al uso de herramientas informáticas para la crítica textual” por Matías Sebastián Fernández Robbio, “La poesía didáctica y el simposio en los Aitia de Calímaco” por Daniela Antúnez, “Las virtudes del sabio estoico” por José M^a. Zamora Calvo, “La comunicación entre hombres y dioses en Eneida de Virgilio. Una propuesta de lectura de las profecías” por María Emilia Cairo, “De la tragedia y la comedia a la épica en prosa” por Ofelia Noemí Salgado, “Insensatez y sensatez en el mundo clásico griego: algunos ejemplos en Homero, Hesíodo, Solón, Sófocles y Platón” por José M. Lissandrello y “Melancolía y locura en la Antigüedad: estudio de las emociones en la literatura griega” por David Antonio Pineda Avilés.

Cabe mencionar el desarrollo de dos paneles dedicados especialmente a la didáctica del latín y al griego. Esto permitió a los disertantes dar cuenta de los múltiples modos en que se aborda la enseñanza de las lenguas clásicas y de los continuos desafíos que debemos enfrentar en los ámbitos educativos universitarios y secundarios a lo largo de todo país.

Pablo Federico Arias
Universidad Nacional de Cuyo

II CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA “LA CULTURA Y SUS RETÓRICAS”. III COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA. III JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS RETÓRICOS

Entre los días 22 y 26 de junio de 2015, se realizó el II CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA “LA CULTURA Y SUS RETÓRICAS”. III COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA Y III JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS RETÓRICOS. El evento tuvo como sede la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, y fue organizado por la Asociación Argentina de Retórica, la Universidad Nacional de Villa María y la Universidad Nacional de Córdoba.

El comité organizador estuvo conformado por Silvia Barei (UNC), Alfredo Frascini (UNVM), Juan Pablo Abraham (UNC), María Inés Arrizabalaga (UNC), Belén Barroso (UNC), Lorena Baudo (UNC), Carlos Blanch (UNVM), Ariel Gómez Ponce (UNC), Juan Pedro Kalinowski (UNVM), Ana Inés Leunda (UNC), Sonia Lizarriturri (UNVM), E. Pablo Molina Ahumada (UNC), Luis Ángel Sánchez (UNC, UNVM), Silvia Soto (UNC) y María J. Villa (UNC).

El propósito principal de la Asociación Argentina de Retórica fue convocar a los estudiosos de la Retórica con el fin de divulgar sus investigaciones, poner en marcha nuevos proyectos y discutir los presupuestos teóricos y las articulaciones prácticas que inquieran, con cada nuevo abordaje, la variada superficie de este saber tan antiguo como moderno, tan occidental como abierto a la indagación de otras configuraciones culturales.

Dado que, en la actualidad, la retórica se extiende a una amplia zona interdisciplinar, para establecer el diálogo entre las diversas disciplinas a las que se aplica se propusieron las siguientes áreas

temáticas: biorretórica, retórica en perspectiva histórica, retórica clásica, retórica de las ciencias, retórica y lingüística, retórica y análisis del discurso, retórica/política/derecho, retórica/educación/filosofía, retórica/gramática/poética, retórica/propaganda/publicidad, retóricas de la imagen y de las tecnologías, retóricas y estudios de género.

Para manifestar la pluralidad de aspectos y abordajes que posibilita el estudio de la retórica las modalidades del encuentro fueron: conferencias plenarias, paneles, mesas temáticas, mesa de escritores y comisiones de ponencias individuales y de equipos de investigación. Las ponencias comenzaron durante la tarde del 24 de junio y se extendieron hasta el día 26. Las mismas estaban agrupadas por temas.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de la Dra. Elvira Narvaja de Arnoux, que disertó acerca de los “Dispositivos argumentativos de la articulación de lo general y lo particular: A propósito de Descartes (Juan Domingo Perón) en Democracia (1951-1952)”. En la conferencia de cierre, el Dr. Julio Ramos se refirió a los “Límites de la retórica de las drogas y afectos colaterales”.

El Congreso contó con la presencia de importantes personalidades de universidades extranjeras, como la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidade Federal de Minas Gerais, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Nacional de Colombia, entre otras; y también con reconocidos estudiosos de universidades argentinas.

Cabe destacar la eficiencia con que se desarrolló cada jornada, la oportunidad de intercambio y actualización y la hospitalidad y gentileza de todas las personas que organizaron o colaboraron en la realización de este evento.

Griselda Esther Alonso
Universidad Nacional de Cuyo

Colaboradores del presente volumen

Antonio Alvar Ezquerra

Es Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid y se doctoró en Filología Clásica por la misma Universidad. Se incorporó a la Universidad de Alcalá, donde es catedrático e imparte clases de Latín en los grados de Estudios Históricos y Humanidades, así como en el master de Arqueología y Gestión Patrimonial de la misma Universidad.

María Guadalupe Barandica

Profesora y Licenciada en Letras y Especialista en Filología Clásica por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como Profesora Asociada de Griego II y de Cultura Grecolatina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es investigadora del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas y del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo.

María Delia Buisel

Graduada en la Universidad de La Plata. Profesora de Latín II, IV y Seminario de Posgrado en el área de Latín de la Universidad Nacional de La Plata. Vicedirectora del Centro de Estudios Latinos y directora de *Auster*, revista del CEL desde el N^o 12 al 16. Coodirectora de proyectos de Investigación en coordinación con la Dra. Lía Galán.

Paolo Fedeli

Es un latinista, filólogo y escritor italiano, ahora Profesor Emérito de Literatura Latina en la Universidad de Bari. Doctor honoris causa en la Universidad de Lisboa y en la Universidad de

Mar del Plata, ha centrado su atención en Propertio y Horacio, de los que fue editor y comentarista. Es editor de *Aufidus*, revista trimestral de la ciencia y la cultura clásica y es co-editor de la *Revista de Filología Italiana*.

Pilar Gómez

Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Barcelona y doctora en Filología Clásica por la misma Universidad. Profesora titular de Filología Griega en la Universidad de Barcelona. Miembro del grupo de investigación *Graecia Capta*.

Álvaro Andrés Sáenz Alfonso

Es profesional en Literatura y Filosofía de la Universidad de los Andes, Bogotá. Actualmente es estudiante de la Maestría en Filosofía de la Universidad Autónoma de México, en ciudad de México.

María Cristina Salatino

Es Profesora en Letras, Licenciada en Letras y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Es profesora en las Cátedras de Lengua y Literatura III, Cultura Grecolatina y Latín II, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

María de Fátima Silva

Es profesora Catedrática del Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad de Coimbra. Su tesis doctoral versó sobre un estudio de la comedia antigua griega (*Crítica teatral en la comedia antigua*), y desde entonces ha continuado con la investigación en esta área. Ha traducido comedias de Aristófanes y un volumen con una traducción de las piezas y los fragmentos más significativos de Menandro.

Reina Marisol Troca Pereira

Es doctora (PhD). Profesora Adjunta con Agregación de Estudios Clásicos en la Universidad de Coimbra 2014; Post-doctoral en Estudios Clásicos en Universidad de Coimbra 2013. Doctora en Clásicas (Literatura Griega) en la Universidad de Coimbra en 2013. Doctora en Literatura (Lingüística) en la Universidad de Beira Interior en 2003; MA en Literatura Clásica en Universidad de Coimbra en 2000. Prof. Adjunto con lazos en la Universidad de Beira Interior. Director de la Maestría en Ciencias de la Información.

Irina Vega

Es Licenciada y Profesora en Letras (FHUMYAR- UNR). Se desempeña como docente en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), en el Colegio Cristo Rey, Colegio Madre Cabrini, EEM-PA Garacotchea y en el Colegio Virgen del Rosario.

Revista de Estudios Clásicos
Normas para la presentación de trabajos
(Actualizada a febrero de 2016)

Temática aceptada para la publicación

La *Revista de Estudios Clásicos* aceptará trabajos y colaboraciones inéditas que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología, filosofía y literatura griega y latina, y su recepción en autores posteriores.

Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: rec@ffyl.uncu.edu.ar

Funcionamiento del sistema de arbitraje

Los trabajos serán evaluados por el Consejo Asesor de la revista, conformado por personalidades reconocidas del ámbito académico de los estudios clásicos. Su aceptación surgirá del arbitraje favorable proveniente de dos evaluaciones (*sistema de doble ciego*), que en todos los casos serán confidenciales y anónimas. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales.

Formato digital de trabajos

Las colaboraciones se presentarán en formato digital con extensión .doc (Word 2003 o superior). Texto en Arial 11, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior. Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo GR Times New Roman o Gentium entre otras). La extensión máxima para los artículos

es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas. Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y *Glare*, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*.

Idiomas aceptados

Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC: español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

Formato del cuerpo del trabajo

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

- 1. Título del trabajo:** en español, en mayúsculas, centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, ésta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.
- 2. Nombre del autor:** debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4: ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA

Marcela Nasta

Universidad Nacional de Buenos Aires

mnasta@uba.edu.ar

- 3. Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract*** de hasta ciento cincuenta (150) palabras y

una lista de **palabras clave**, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

4. Palabras aisladas en idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.

5. Las citas en latín y en griego deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.

6. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

7. Las notas de ampliación de texto se colocan a pie de página, con número arábigo, en cuerpo Arial 10.

8. El número de nota se consigna antes del signo de puntuación.

9. Bibliografía: al final del artículo deberá consignarse la bibliografía (**sólo aquella que se haya citado en el trabajo**), bajo el título **BIBLIOGRAFÍA** (mayúscula, negrita) de la siguiente forma:

a) Libros

Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.

Orbe, J. (Comp.). (1994). *Autobiografía*. Buenos Aires: Corregidor.

b) Capítulos de libros

Classen, C. J. (1989). Satire. The elusive genre. En *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1989, pp. 555-560.

c) Artículos

Storni, A. (1975). Regreso en sueños. En Crogliano, M. E. (Comp.). *Antología de la poesía argentina* (pp. 78-80). Buenos Aires: Kapeluz.

d) Publicaciones periódicas

Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de vista, IV* (12). 34-40.

e) Textos y comentarios: se citan por editor o comentador.

Goold, G. P. (ed.). (1977). *Manilius Astronomica*. Cambridge: Loeb.

Mc Gushim, P. (ed.). (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

10. Las citas bibliográficas, tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas, sólo consignarán apellido del autor, año de edición y número de página. Ej.: (Eco, 1965: 30-32).

11. Las citas textuales se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se 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 2016*

Artículos

Antonio Alvar Ezquerro - El mar en la *Eneida*.

María Guadalupe Barandica - La mujer sin nombre: Acerca del acceso al poder en el *logos* de Candaules y Giges.

María Delia Buisel - Horacio: Oda III, 7. Lírica amorosa e implicancias políticas.

Paolo Fedeli - Dell'Arte di mangiar bene, secondo Orazio.

Pilar Gómez - Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano.

Álvaro Andrés Sáenz Alfonso - El uso de la esticomitia en Eurípides y Aristófanes. Análisis de la parodia de *Helena* en *Las Tesmoforias*.

María Cristina Salatino - Pacifismo y elegía. La suave persuasión tibuliana en *El*, 1, 1 y 1,10.

María de Fátima Silva - Historias de amor y adulterio las Fedras y las Estenebeas de Eurípides.

Reina Marisol Troca Pereira - POLTERGEIST: Quem tem medo de φαντάσματα? (Phleg. Mir. 1-3 em consideração).

Irina Vega - Una aproximación al *Thíasos* lésbico desde la lírica de Safo.

Reseñas

María Ines Crespo y Hernan Martignone (comps.). “¿A quién, otra vez, he de persuadir?” *Intercambios discursivos entre hombres y dioses en la épica y la tragedia griegas*. (Pablo Federico Arias)

Carlos García Gual. *Historia mínima de la mitología griega. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental*. (Susana Aguirre de Zárate)

Michael von Albrecht. *Ovidio. Una introducción*. (María Elisa Sala)

Valerio Massino Manfredi. *Odiseo. El retorno*. (Andrea Verónica Sbordelati)

Cavallero, Pablo Adrián. *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*. (Adriana Claudia Poquet)

Lía Galán y María Delia Buisel (eds). *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios, revelaciones y presagios en la literatura romana*. (Griselda Esther Alonso)

Noticias

Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”. (Pablo Federico Arias)

II Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina “La cultura y sus retóricas”. **III Coloquio Nacional de Retórica**. **III Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos** (Griselda Esther Alonso)

Colaboradores del presente volumen

Normas para la presentación de trabajos