



REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 40

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

Mendoza, Argentina 2013 - ISSN 0325-3465

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 40

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

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

Revista de Estudios Clásicos

Directora

Esther Rosenbaum de Driban
(UNCuyo)

Asistente de Edición

Mauricio Fernandez Nuin
(UNCuyo)

Consejo Editorial

Paolo Fedeli
(Università degli Studi di Bari)

Aldo Luisi
(Università degli Studi di Bari)

Lourdes Rojas Álvarez
(UNAM)

Griselda Alonso
(UNCuyo)

María Guadalupe Barandica
(UNCuyo)

María Estela Guevara de Alvarez
(UNCuyo)

Cristina Salatino de Zubiría
(UNCuyo)

Diseño y Diagramación

D.I. Fernanda Calvo
(UNCuyo)

Consejo Asesor

Ana María González de Tobia
(UNLaPlata)

Antonio Alvar Ezquerra
(Univ. Alcalá de Henares)

Nestor Cordero
(Univ. de Rennes I)

José Martínez Gázquez
(Univ. Autónoma de Barcelona)

Juan Antonio López Férez
(UNED Madrid)

Luis Arturo Guichard Romero
(Univ. de Salamanca)

Susana Scabuzzo
(Univ. Nac. del Sur)

Aurelio Bujaldón
(UNCuyo)

Dolores Granados de Arena
(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar
(Univ. de Salamanca)

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Directora

Dra. María Estela Guevara de Alvarez

Secretaria

Prof. Esp. Susana Aguirre de Zárate

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 40

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

Mendoza, Argentina 2013

002"-08/00"(5)

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

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

Anual
ISSN 0325 - 3465

B. FFyL (UNCuyo)



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

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.
Mendoza 2013

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 40 - 2013

Artículos	pág.
María Jimena Schere - El orden de aparición de los personajes en los prólogos Aristofánicos y su función argumentativa	13
Mariana Calderón de Puelles - Literatura latina del jesuita expulso	33
Guillermo De Santis – Cecilia Ames - Sabinos y <i>Sabelli</i> en Eneida de Virgilio. Criterios etnográficos y relación entre Roma y los pueblos itálicos	51
Adriana Claudia Poquet - Medida y desmedida en epigramas de la Antología Palatina	75
María Cristina Silventi - Medida y desmedida en la figura de Meleagro. La historia del héroe como recurso paradigmático en el Canto IX de la <i>Iliada</i> y el Epinicio V de Baquilides	93
Pier Angelo Perotti - Vecchiaia e morte in <i>Mimnermo</i> : Nota A 1 W,2	129
Mauricio Fernandez Nuin - Acerca del poema <i>A la fabricación del vidrio</i> (XIII Heitsh) atribuido a Mesomedes	141
Reseñas	
Luz Pepe de Suárez (et alii) . <i>Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica</i> . (Susana Aguirre de Zárate)	157
Adriana Beatriz Mallol, M.D. - <i>Juan Casiano y la discreción</i> . (Mariana Calderón de Puelles)	161
María Estela Guevara de Alvarez (ed.) . <i>Antología gnómica de la Literatura griega. Homero – Hesíodo</i> . (Graciela I. Ciccarelli)	163
Alberto Bernabé - Jorge Pérez de Tudela (eds.) . <i>Seres híbridos en la mitología griega</i> . (Matías Sebastián Fernandez Robbio)	167
Luis Arturo Guichard (introducción, traducción, notas y comentario) <i>Anacreónticas</i> . (Estela Guevara de Alvarez)	173
Antonio Lopez Eire - María del Henar Velazco López . <i>La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres</i> . (Mauricio Fernandez Nuin)	177
Juan Antonio González (Introducción, traducción, notas y comentario). <i>Horacio. Arte Poética</i> . (Pablo Federico Arias)	181
Ben Kane . <i>Aníbal, enemigo de Roma</i> . (Andrea Verónica Sbordelati)	183

	pág.
Noticias	
María Guadalupe Barandica - XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. “Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo”	189
Andrea Verónica Sbordelati - VI Coloquio Internacional Agon: Competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a la Dra. Ana María González de Tobia	191
Colaboradores del presente volumen	193
Normas para la presentación de trabajos	195

A SETENTA AÑOS DE LA CREACIÓN DEL INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS (1942-2012)¹

Cuentan que hace más de 2500 años la voz de un poeta ciego abría para siempre un largo amanecer de palabras salmodiadas al amoroso compás de su báculo:

“y al aparecer la hija de la mañana, la Aurora de rosados dedos,
se hicieron a la mar hacia el vasto campamento de los aqueos;
un próspero viento les enviaba el protector Apolo.
Izaron el mástil y desplegaron a lo alto las blancas velas,
el viento hinchó de pleno el velamen, y las rizadas olas
gemían a los lados de la quilla al compás del avance de la nave.
Y esta surcaba olas abajo, llevando a término la ruta.” (Il. I 475 ss.)

Si el poeta no fue ciego, si no tuvo báculo, si acaso ni siquiera existió, es cosa sin importancia. Sí hubo una voz -de uno o de muchos- que hizo el amanecer en la palabra, dio comienzo al viaje y levantó el umbral de un mundo en que todavía habitamos, aquí y ahora, “olas abajo”.

Aquel primer poeta cantó la guerra, que tristemente acompaña siempre la vida de los hombres; pero también, el largo viaje que les da la auténtica dimensión de sí mismos entre el punto de partida y la llegada, alejada en los años. Dio además a los suyos una síntesis acabada de lo griego, sentando una identidad que abrió la posibilidad de ejercicio de una práctica esencial de la civilización helénica y helenística: el diálogo, es decir, la palabra en relación, el pensamiento resuelto a través de la interacción con el otro, con los otros.

El diálogo de un corifeo con el coro dio nacimiento al teatro. El diálogo entre conciudadanos hizo nacer la discusión de la asamblea en la vida cotidiana de la polis; el diálogo entre maestro y discípulo hizo posible la mayéutica filosófica en su empeño por alumbrar la verdad de la ciencia. Y así, en cada zona de la vida griega reapareció la apuesta confiada por el valor comunicativo del *logos*, la convicción de que pensamiento y palabra denominan y vuelven inteligible

¹ Discurso de la Prof. María Cristina Salatino de Zubiría en ocasión de la conmemoración del setuagésimo aniversario de la creación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

la realidad del mundo y del hombre cuando se pone en movimiento hacia y a través de los hombres.

“Olas abajo” en el tiempo, Atenas y Alejandría encontraron sus primeros interlocutores válidos en los romanos. El diálogo devino interrelación (como reza la partícula dia-) a través de otros espacios, en otros tiempos. Y los poetas dialogaron con los poetas: Catulo con Alceo y Safo, Horacio con Arquíloco y Anacreonte, Virgilio con Homero, con Hesíodo y con Teócrito, Propertio con Calímaco. A quienes atrajeron las meditaciones filosóficas les interesó escuchar a los filósofos: Cicerón dialogó con Platón y Aristóteles, o con Zenón, o Epicuro o Carnéades y también con Demóstenes y Tucídides. Y Séneca, con Cleantes o Crisipo, pero también con Eurípides o Sófocles. Roma elevó el primer asombro histórico ante la alta obra civilizadora de Grecia, volvió a ella su propio afán de excelencia y supo leer lo que de permanente y más sabio dieron en hacer sus mejores exponentes. De su lectura surgió el primer clasicismo de la historia occidental. Clasicismo que reúne la antigua mirada sobre las cosas con una nueva y vigorosa apropiación de lo real instaurando una síntesis a la vez rica y diferente. Pues si Homero pone en ruta la nave, empujada por el viento marino, esta, en la primera de sus escalas en la historia, arriba a seguro puerto en el seguro hexámetro de Virgilio.

“Día y noche fatigan el remo, surcando los largos recodos del Tíber entre variadas arboledas cuyo pomposo ramaje los cubre, y hendiendo los verdes bosques que se reflejan en la mansa corriente. [...] “¡Oh tú! quienquiera que seas [...] salta a la playa y ven a hablar con mi padre” [...] Al mismo tiempo tiende la mano a Eneas y se la aprieta afectuosamente, con lo que, dejando el río, penetran juntos en el bosque.” (*En.* VIII 95 ss.)

La mano franca y joven de Palante establece la paz entre troyanos y aqueos, reentabla el diálogo que posibilitará la fundación poética de Roma. El poeta deja tendido un puente entre el pasado griego, el presente romano y su futuro, abierto a otra historia, que, también, duraría más que las pirámides.

Cuando en algún día como el de hoy, hace ya setenta años, en nuestro apartado yermo cuyano y en esta apenas estrenada Universidad, un grupo de estudiosos decidió organizar un Instituto de Investigación que pusiera a los jóvenes en relación con aquel mundo textual grecorromano, no solo echaba las bases de

una importante tarea científica en relación con la filología clásica, sino alargaba otra vez la fresca mano de Palante, extendida para continuar el antiguo diálogo jamás silenciado.

El gesto de aquellos profesores fundadores posibilitó que la nueva Universidad se inscribiera en la mejor tradición universitaria humanista. La región de Cuyo tuvo entonces el prestigio de merecer su Universidad y con ella, la posibilidad de brindar marco al estudio de la filosofía y las letras de la Antigüedad clásica, punto en que se diferencian radicalmente los estudios superiores de los conocimientos universitarios puramente técnicos.

Desde entonces, a la tarea de los miembros fundadores como Ireneo Cruz, Manlio Lugaresi, Amador Hidalgo, Guillermo Kaúl y Lorenzo Mascialino, se sumaron a lo largo de los años los esfuerzos de decenas de profesores que desde distintos lugares de trabajo -ya como directores, o bien como ayudantes de investigación o docentes de griego y latín- mantuvieron en pie el interés y el diálogo, rico cada vez de distinto modo, con los textos antiguos. Todos ellos merecen nuestro recuerdo agradecido, a todos cupo en algún momento sostener esta *vocatio*, esta apelación que reinicia de nuevo el antiguo diálogo.

Como para Eneas, la *pietas* impone gratitud para con quienes nos precedieron, pero también la respuesta clara y comprometida con quienes nos seguirán en esta ruta hace tantos siglos comenzada: los jóvenes, tanto profesores que acaban de ingresar al Instituto como alumnos, aquellos que todavía reciben cada día el asombro del “mar de vino” surcado por “cóncavas naves”, aquellos que todavía hoy se emocionan con el dolor de Evandro y la tan humana incertidumbre del héroe que arrostra el enigma más allá de sí mismo. Todos ellos, que aprenden en sus antiquísimos ritmos la dura maravilla de la condición humana.

A estos jóvenes me dirijo ahora y vuelvo a tenderles la mano franca y hospitalaria de Palante, vuelvo a ofrecerles su juventud valiente y noble para que encuentren en ella motivos de nuevo diálogo.

Pues necesitarán de fuerzas y valor ciertamente épicos para defender este derecho al diálogo con la sabiduría inagotable de los textos griegos y romanos, para defender el derecho de todo presente histórico a completar su horizonte de comprensión con la callada voz de los antiguos que, puestos en la vida, la atravesaron con su pensamiento y sus palabras dejando sobre ella y sobre los hombres una mirada tan honda y envolvente que todavía vuelve inteligible los varios gestos de la realidad.

La invitación y el desafío es, pues, a mantener vivo el diálogo. Para esto quizás sea todavía valioso otro principio, ahora romano, sin el cual el diálogo no es posible. El de la amistad, uno de los sentimientos más puros y nobles del alma humana, pues, en palabras de Cicerón: “[...] aunque la amistad encierre muchas e importantísimas ventajas, una evidentemente sobrepasa enseguida a todas las demás: el hecho de que proyecta una luz de buena esperanza hacia el futuro y no permite que los espíritus se debiliten ni decaigan. El que contempla, pues, a un verdadero amigo, contempla como a un doble de sí mismo. Por lo cual, no sólo los amigos ausentes están presentes, sino que asimismo los pobres poseen en abundancia, los débiles tienen fuerzas y [...] los muertos tienen vida: a ellos los acompaña el respeto, el recuerdo, la nostalgia de los amigos.” (*De Am.* VII 23).

Que estas palabras que buscan conmemorar la alegría de setenta años de actividad del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas sean para quienes estuvieron, ofrenda de gratitud; para quienes están, llamado a la tarea responsable y para los que estarán, invitación a un diálogo entre amigos, tal como Grecia y Roma comprendieron el diálogo y la amistad.

ARTÍCULOS

EL ORDEN DE APARICIÓN DE LOS PERSONAJES EN LOS PRÓLOGOS ARISTOFÁNICOS Y SU FUNCIÓN ARGUMENTATIVA

María Jimena Schere

Universidad de Buenos Aires - CONICET
jimenaschere@hotmail.com

Resumen

Las comedias de Aristófanes del periodo cleoniano, que se centran en polémicas políticas, emplean una misma técnica de apertura: el primer personaje protagónico que sale a escena en el prólogo representa la posición política defendida en la pieza y actúa como su principal portavoz. La prioridad en el orden de aparición genera en el público una empatía por los personajes que inauguran la obra porque estos acceden a un contacto inicial, cómplice, con el público y pueden asentar su postura antes que los antagonistas, que siempre ocupan la escena con posterioridad. Además, gracias al carácter convencional del recurso, el espectador ya podría anticipar con seguridad, desde la apertura misma de la pieza, cuál sería la postura defendida en la obra. Este recurso contribuye, por lo tanto, a limitar las ambigüedades propias de toda ficción literaria, favorece la estrategia persuasiva de la pieza y genera efectos argumentativos sobre los espectadores.

Palabras clave: prólogo - orden de aparición - convención - persuasión - polémica política.

Abstract

The Aristophanes' comedies of Cleonian period, that focus on political polemics, used the same technique of opening: the first leading character who comes to scene in the prologue represents the political position advocated by the piece and acts as its principal spokesperson. The priority in the order of their appearance generates an empathy in the public for the characters that open the piece because they access to an initial contact, to a complicity, with the public and can settle its position before the antagonists, which always occupy the scene later. Moreover, thanks to the conventional nature of the resource, the public could already anticipate with security, since the opening of the piece, which would be the position defended in the work. This resource helps, therefore, to limit the ambiguities of any literary fiction, it favors the persuasive strategy of the play and generates argumentative effects on the spectators.

Keywords: prologue - order of appearance - convention - persuasion - political polemics.

Introducción

El prólogo de las comedias de Aristófanes responde a una función y a una estructura bien definidas, que han sido claramente descritas por la crítica. Mazon (1904), por ejemplo, observa que los prólogos aristofánicos tienen una estructura básica compuesta por tres elementos esenciales. En primer lugar, se desarrolla una “exhibición picante (...) con retruécanos y payasadas groseras”¹, destinada a captar la curiosidad del público². En segundo orden, se expone un “prólogo-relato”, dirigido directamente al público, con el objeto de presentar el tema cómico y hacerlo comprensible y aceptable para los espectadores. Por último, se desarrolla una escena que muestra ese tema bajo una forma concreta e introduce la acción³.

Si bien se ha detallado la estructura paradigmática de los prólogos aristofánicos, no se ha profundizado en el análisis de la función argumentativa que implica el orden de aparición de los personajes en escena al comienzo de la obra. A nuestro modo de ver, en la comedia temprana del periodo cleoniano los personajes que actúan como portavoces de la postura política defendida en la pieza gozan del privilegio de salir a escena en primer orden. Este trabajo se centra en el estudio de las obras del periodo que tienen como eje polémicas de carácter político y que intentan influir de manera evidente en el debate contemporáneo: en primer lugar, las piezas que pugnan por la tregua con Esparta en el contexto de la guerra del Peloponeso y que cuestionan la política belicista de los líderes de la democracia radical (*Acarnienses* y *Paz*)⁴; en segundo término,

¹ Mazon (1904: 172).

² Mazon (1904: 170).

³ Mazon (1904: 172). Sobre la función del prólogo véase, por ejemplo, Rodríguez Alfageme (1997: 43-65). El autor destaca que el prólogo de la comedia presenta la situación de la que parte la acción dramática: describe el es-pa-cio, el tiempo de la acción y tiene el objetivo de que el espectador acepte la hipótesis cómica. Cfr. Gelzer (1960: 214-224), Dover (1972: 53-5), MacDowell (1995: 18).

⁴ *Acarnienses*, la primera comedia conservada de Aristófanes, fue puesta en escena en el año 425 a.C. y obtuvo el primer premio en las Leneas (cfr. *Hypóthesis* I. 32-3; Olson, 2002: xxix). *Paz* es la última obra del periodo cleoniano, representada en la Grandes Dionisias del año 421 a.C. (cfr. *Hypóthesis* III. 39-40; Olson, 1998: xxx-xxxi), después de la muerte del líder político Cleón y poco antes de firmarse la Paz de Nicias (cfr. Tucídides, V. 20,1).

las obras que despliegan un ataque contra el líder popular Cleón⁵ (*Caballeros* y *Avispas*)⁶. La primera se focaliza en criticar el modo de hacer política de los demagogos del ala radical y la segunda cuestiona las relaciones entre este sector político y el poder judicial. En cuanto a la comedia *Nubes*⁷, haremos solo una breve referencia a esta obra porque tiene particularidades que la diferencian del grupo de comedias seleccionadas y no se centra de manera directa en una polémica de carácter político. *Nubes* desarrolla, especialmente, un ataque contra la sofística y la nueva educación; con todo, resulta evidente que el debate sobre la función de la retórica y la educación de corte sofístico tiene clara vinculación con la vida política de Atenas.

Desde nuestra perspectiva, el orden de aparición de los personajes en las comedias políticas tempranas del periodo cleoniano resulta decisivo para determinar cuál es el punto de vista favorecido en la pieza y cuál la postura cuestionada. Si bien una importante corriente crítica ha negado que la comedia aristofánica tenga el propósito de influir sobre su público⁸, intentaremos demostrar que el orden de aparición en escena constituye una de las estrategias argumentativas más claras para orientar a los espectadores sobre la postura del enunciador-autor⁹ y guiar la interpretación del público desde la apertura misma de la pieza.

⁵ Cleón constituye un blanco privilegiado en la obra aristofánica temprana que data de los años 425 a.C. (*Acarnienses*) a 421 a.C. (*Paz*). Cleón fue la figura política más destacada en Atenas después de la muerte de Pericles; cobra notoriedad en la asamblea durante el debate por la rebelión de Mitilene (427) y consolida su poder luego de su victoria en Pilo (425 a.C.). Muere en combate contra Brásidas cuando intenta tomar la ciudad de Anfípolis (422 a.C.). Cfr. Mossé (1987: 58-63), Tritle (2004: 112-3). Sobre el estilo político de Cleón, véase Connor (1992).

⁶ *Caballeros* fue representada en el año 424 a.C. en las Leneas (cfr. *Hypóthesis* II. 25-6; Sommerstein, 1981: 2), en el momento de mayor popularidad del líder Cleón, poco después de su victoria en la isla de Pilo. Por su parte, *Avispas* se llevó a escena en el año 422 a.C. (cfr. *Hypóthesis* I. 32-3; MacDowell, 1971: 1; Sommerstein, 1983: xv).

⁷ *Nubes* tuvo una primera puesta en escena en el año 423 a.C. y obtuvo el tercer premio. El comediógrafo escribió una segunda versión corregida, alrededor del año 417, que no habría sido representada, de acuerdo con el testimonio de las *hypothésis*.

⁸ Muchos autores, a partir del influyente artículo de Gomme (1938), han negado o relativizado el carácter persuasivo de la comedia aristofánica. Entre ellos, podemos mencionar a Halliwell (1984) (1991a, b) (2008), Heath (1987), Reckford (1987), Rosen (1988) (2007), Byl (1989), Bowie (1993), Storey (1998), Silk (2000), Platter (2007), Sidwell (2009: 302), Olson (2010).

⁹ Entendemos la noción de "enunciador-autor" como una construcción de carácter discursivo, diferente del emisor o autor empírico (cfr. Charaudeau y Maingueneau, [2002] 2005: 541-2). Nuestro abordaje apunta a fijar la identidad discursiva que el autor empírico elabora de sí mismo, y de su postura política, a través de su obra.

La obras tempranas en favor de la tregua: *Acarnienses* y *Paz*

La comedia *Acarnienses*, la primera del *corpus* aristofánico conservado, pone en escena los infructuosos intentos del campesino Diceópolis para que la asamblea ciudadana trate el tema de la tregua con Esparta; ante el desinterés generalizado y el dominio de la postura belicista, Diceópolis decide finalmente pactar una tregua individual para él y su familia. A través de su héroe cómico Diceópolis, *Acarnienses* ataca la postura en favor de la guerra propiciada en la Atenas contemporánea por los líderes de la democracia radical. Algunos estudiosos, sin embargo, basándose en una serie de argumentos significativos, no aceptan que esta obra se proponga aconsejar seriamente al público: algunos subrayan que el egoísmo del héroe Diceópolis y su actuación en un plano fantástico desestima cualquier mensaje a favor de la tregua¹⁰; otros han destacado que la fuerte impronta paródica de la obra desestabilizaría toda lectura política seria¹¹; también se ha sostenido que la situación histórica sería incompatible con las tratativas de paz, opinión tempranamente discutida por de Ste. Croix (1972)¹². Sin embargo, en nuestra opinión, el autor emplea una serie de recursos para orientar la interpretación del público en contra de las hostilidades. Los índices que favorecen a Diceópolis y su postura se multiplican en la obra. MacDowell (1983) en su artículo “The Nature of Aristophanes’ ‘Akharnians’” ha sintetizado algunos de estos indicadores textuales que destacan positivamente la imagen del héroe. En primer lugar, argumenta MacDowell, Aristófanes intenta lograr la identificación entre el público y Diceópolis mediante el monólogo de apertura del héroe (vv. 1-42). Este parlamento inicial alude a hechos ocurridos en el teatro; de este modo, Diceópolis se ubica en el lugar del espectador. En segundo término, el nombre del personaje lo presenta como una representación

¹⁰ Whitman (1964: 78-79), por ejemplo, destaca que Diceópolis busca la salvación personal e individual. En la misma línea, Dover (1972: 82) considera que la obra no involucra ninguna clase de consejo político, sino que es una fantasía de puro egoísmo (cfr. Bowie, 1982: 38; 1993: 39 y Fisher, 1993: 32). Parker (1991: 206), por el contrario, objeta con acierto que el pretendido egoísmo de Diceópolis encuentra un atenuante en la ceguera de sus conciudadanos. Carey (1993), por su parte, manifiesta que la obra constituye meramente una fantasía escapista. De la misma opinión es Whitehorne (2005: 43 n. 19).

¹¹ Cfr. Forrest (1963), Goldhill (1991: 196), Platter (2007: 43).

¹² Forrest (1963), por ejemplo, argumenta que la paz era una posición insostenible en el 425 a. C. Sin embargo, de Ste. Croix [1972] (1996: 59) estudia la situación militar y asegura que la obra pugna porque se abran las negociaciones.

del ciudadano justo¹³. En tercer término, la imagen de Diceópolis se construye como la de un patriota que busca la paz para toda Atenas y que solo pacta la tregua individual una vez que ha fracasado en sus intentos. En cuarto lugar, Diceópolis rechaza compartir la paz con un campesino que viene a pedir su ayuda porque seguramente sería un conocido partidario de la guerra. Por último, la iniciativa de la paz individual de Diceópolis alcanza el éxito. Se puede agregar, además, la importante observación de de Ste. Croix (1972), quien destaca el hecho de que Diceópolis habla en algunos pasajes (vv. 377-82, 497-503) como si fuera el propio poeta¹⁴. Sumado a todos estos índices, el orden de aparición de los personajes en escena opera, a nuestro entender, como un claro indicador para el público.

Cabe observar que en la comedia de Aristófanes no hay personajes idealizados, totalmente ajenos al ridículo o carentes de defectos. En la medida en que el ridículo afecta a todos los personajes sin excepción y que el discurso ficcional se caracteriza por su ambigüedad irreductible, siempre resulta problemático en la comedia detectar con seguridad al portador del discurso positivo. Sin embargo, algunas figuras, en particular los héroes cómicos, gozan de cierto tratamiento privilegiado y reciben marcas de enunciación que los favorecen, del tipo de las que acabamos de enumerar. A nuestro modo de ver, la prioridad en el orden de aparición en escena permitiría al público reconocer al héroe e identificar desde el inicio cuál sería la postura apoyada en la obra. En las piezas tempranas seleccionadas, las comedias siguen dos modelos alternativos: 1) el héroe es aquel que sale a escena en primer orden y realiza un parlamento unipersonal (*Acarnienses*); 2) se desarrolla, primero, un diálogo entre dos esclavos favorables al héroe (*Caballeros*) o entre dos esclavos del héroe (*Avispas*, *Paz*) y, luego, el tercer personaje en orden de aparición es siempre el héroe cómico¹⁵. En definitiva, el primer personaje protagónico que aparece en escena, ya sea al

¹³ Sobre el nombre parlante de Diceópolis y su valor político para la interpretación seria de la obra, véanse Russo [1962] (2002: 34), de Ste. Croix [1972] (1996: 55-6), Edmunds (1980: 1-2), Kanavou (2011: 27).

¹⁴ De Ste. Croix [1972] (1996: 53-4).

¹⁵ En *Caballeros* aparecen en primer lugar los esclavos (Nicias y Demóstenes), favorables al héroe, y luego el Morcillero. En *Avispas* se presentan los esclavos de Bdelicleón e, inmediatamente después, el propio Bdelicleón. En *Paz*, dialogan los esclavos del héroe y, en tercer lugar, Trigeo.

comienzo de la obra o luego de los dos esclavos, constituye el héroe cómico de la pieza y el portador del discurso positivo.

En *Acarnienses* el comienzo unipersonal tiene la ventaja de que el héroe aporta su punto de vista antes que ningún otro personaje y, al no tener un interlocutor en escena, accede a una suerte de comunicación directa con el público. La soledad cómplice con los espectadores, imperceptiblemente, hace que ellos desde el inicio se inclinen de su lado. El mismo efecto se produce en la parábasis cuando el coro, solo en el escenario, interpela al público. En el monólogo de apertura (vv. 1-42), Diceópolis presenta además su postura sobre el tema político central de la obra:

Δικαιόπολις

νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος
βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,
ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ¹⁶.

(Diceópolis:

Ahora, entonces, vengo totalmente preparado
para gritar, interrumpir, insultar a los oradores,
si alguno habla de otra cosa que no sea la paz.)
(vv. 37-39)

El monólogo inicial de Diceópolis le asigna un lugar destacado a la postura en contra de la continuidad de la guerra y la impone como la perspectiva privilegiada. Además, creemos que la entrada en escena de un personaje y su contacto con el público basta para generar entre los espectadores cierta simpatía hacia él; por este mismo motivo, Aristófanes se asegura siempre de presentar primero a los personajes favorecidos —como el héroe o sus esclavos— antes de que ingresen los antagonistas. De este modo, cuando los antagonistas aparecen (i.e. los participantes de la asamblea, los embajadores, el coro de Acarnienses, el general Lámaco), su postura belicista ya carga con una serie de valoraciones negativas, delineadas previamente por los personajes positivos. En el propio monólogo de apertura, Diceópolis traza una visión crítica de los oradores be-

¹⁶ Utilizamos la edición de Olson (2002). Las traducciones son nuestras.

licistas (vv. 38-39), como era el caso del líder del ala popular Cleón; también cuestiona a los prítanes y el desinterés general por la tregua:

Δικαιόπολις

οὐδ' οἱ πρυτάνεις ἤκουσιν· ἀλλ' ἄωρίαν
ἤκοντες, εἶτα δ' ὥστιοῦνται πῶς δοκεῖς
†ἐλθόντες† ἀλλήλοισι περὶ πρώτου ξύλου,
ἄθροοι καταρρέοντες. εἰρήνη δ' ὅπως
ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν. ὦ πόλις πόλις.
ἐγὼ δ' ἀεὶ πρότιστος εἰς ἐκκλησίαν [...].

(Diceópolis:

Ni siquiera han llegado los prítanes, sino que,
llegando con retraso, entonces te imaginas cómo se empujan
cuando vienen, unos a otros, por los primeros asientos,
lanzándose como un torrente todos juntos. Que haya paz
no les importa nada. ¡Oh ciudad, ciudad!
Yo, en cambio, siempre llego el primero a la asamblea.)
(vv. 23-28)

En este pasaje, Diceópolis marca el contraste entre su propia actitud comprometida y el desinterés de sus conciudadanos. Desde la apertura misma de la pieza, en suma, el comediógrafo se asegura de poner de manifiesto tres aspectos centrales: determinar claramente la perspectiva política que prevalece en la pieza, presentar a su portavoz privilegiado y establecer el antagonismo con los personajes negativos, partidarios de las hostilidades. De esta manera, limita la ambigüedad propia de toda ficción literaria y orienta a sus espectadores.

En el otro modelo alternativo, que comienza con el diálogo entre los esclavos, la identificación del héroe sería igualmente inmediata porque, como observamos, este sale siempre en tercer orden y es el primer personaje protagonista que ocupa el escenario. Asimismo, los esclavos que inauguran la pieza resultan favorables a la postura del héroe o colaboran con su plan benéfico. En el caso de *Paz*, la otra obra temprana centrada en el tema de la guerra, los dos servidores del héroe Trigeo alimentan a un escarabajo para que su amo, un anciano campesino que ansía la tregua, pueda subir montado en él hasta el Olimpo e increpar a los dioses sobre el futuro de la guerra. Luego del diálogo entre los

dos servidores, aparece el propio Trigeo y presenta su plan bajo una óptica positiva (v. 93): ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι¹⁷ (Vuelo por el bien de todos los helenos). El héroe afirma que su plan beneficiará al conjunto de los griegos y, de este modo, asienta claramente cuál es la decisión política que más conviene a todos. La prioridad en el orden de aparición del personaje y en la presentación de su perspectiva a favor de la tregua le asigna a su postura el mismo lugar favorecido que observamos en *Acarnienses*. Una vez que el héroe y sus aliados generan esa empatía inicial, solo entonces sale a escena la figura del antagonista Pólemo, una personificación de la guerra:

Πόλεμος

ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὡς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

Τρυγαῖος

ὄναξ Ἄπολλον, τῆς θυείας τοῦ πλάτους·
ὅσον κακόν. καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.

(Pólemo):

¡Oh mortales, mortales, mortales de gran resistencia,
cómo vais a sufrir dolor de mandíbulas muy pronto!

Trigeo:

¡Soberano Apolo! ¡Qué ancho mortero!
¡Cuánta maldad! ¡Qué rostro el de Pólemo!)
(vv. 236-239)

En su primera aparición, Pólemo es retratado por Trigeo como una figura monstruosa, malvada y destructiva. De todos modos, la recepción negativa por parte del público ya ha sido previamente preparada por el héroe. En este segundo modelo, en definitiva, si bien ninguno de los personajes escapa al ridículo, el héroe Trigeo tiene el acostumbrado privilegio de presentar el conflicto central de la obra desde su propia perspectiva. El carácter reiterado y convencional del

¹⁷ Utilizamos la edición de Olson (1998).

recurso permitiría que los espectadores estuvieran advertidos de antemano de que los personajes que ocupaban el escenario en primer lugar serían los representantes del discurso positivo y, más precisamente, que el primer personaje protagónico en aparecer en escena sería el héroe cómico de la pieza y el portavoz del enunciador-autor.

Las obras tempranas que atacan al líder Cleón: *Caballeros* y *Avispas*

Caballeros y *Avispas* adoptan el mismo esquema de apertura que observamos en la comedia *Paz*. *Caballeros* se inicia con el diálogo entre los dos esclavos de Demo, Nicias y Demóstenes¹⁸, que tienen la ventaja de exponer su punto de vista antes que ningún otro personaje y generar una complicidad inicial con el público. Demóstenes abre la pieza presentando una imagen negativa de Paflagonio, que representa al líder político Cleón, blanco central de la obra:

Δημοσθένης

ἰατταταιὰξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ.
κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν
αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.
ἐξ οὗ γὰρ εἰσήρρησεν ἐς τὴν οἰκίαν
πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις.

Νικίας

κάκιστα δῆθ' οὗτός γε πρῶτος Παφλαγόνων
αὐταῖς διαβολαῖς¹⁹.

(Demóstenes:

¡Ay, ay, qué desgracias! ¡Ay!
Ojalá destruyan los dioses de mal modo al malvado recién comprado
Paflagonio, junto con sus planes.
Pues desde que llegó a esta casa,
no deja de hacer dar palizas a los esclavos.

¹⁸ Los manuscritos medievales identifican a los dos esclavos como Nicias y Demóstenes (cfr. Sommerstein, 1981: 144-5). Nicias fue estratega durante el momento en que se produjo la campaña de Pilo. El testimonio de Tucídides (IV. 27, 29) confirma su enemistad con Cleón. Por su parte, Demóstenes fue el responsable del plan táctico de Pilo (Tucídides, IV. 1-41).

Nicias:

¡Que termine este de la peor manera, el primero entre los
[Paflagonios,
con sus difamaciones!]

(vv. 1-7)

Demóstenes retrata al esclavo Paflagonio como un malvado, un intrigador y un falso acusador de los demás servidores, imagen que se confirma de inmediato con la intervención de Nicias, quien presenta expresamente a Cleón como un calumniador (v. 7)²⁰. Era frecuente en la oratoria política contemporánea que un orador acusara a su oponente de difamarlo sin fundamento²¹. El retrato de Cleón se construye, entonces, con recursos que la oratoria no ficcional de la época utilizaba para desestimar de manera seria al adversario. Podríamos objetar que Aristófanes se limita en este caso a parodiar el discurso oratorio de la época²²; sin embargo, si bien esta puede ser una intención secundaria, su objetivo principal es presentar efectivamente al personaje bajo la imagen de un verdadero calumniador, visión que se reitera como un *leitmotiv* en toda la obra²³. La insistencia en esta caracterización de Cleón deja entender que el propósito central no es aquí la parodia, sino construir una imagen negativa consistente del personaje desde el comienzo hasta el desenlace, a fin de degradarlo a los ojos del público. En definitiva, el primer parlamento de los dos esclavos cumple un papel semejante al primer monólogo de Diceópolis (vv. 1-42): Diceópolis hace referencia al principal contradiscurso de *Acarnienses* (la política belicista) y Demóstenes abre la pieza degradando al blanco central de ataque, Paflagonio-Cleón. Si bien Nicias y Demóstenes no escapan al ridículo, como suele ocurrir

¹⁹ Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

²⁰ MacDowell (1995: 107-112) ha sintetizado los múltiples aspectos que *Caballeros* cuestiona del líder, entre ellos, calumniar a sus enemigos.

²¹ Véase, por ejemplo, el discurso "Sobre la paz" de Isócrates (8. 125): el orador se refiere allí a la acción calumniadora de los malos oradores. Murray (1933: 42) ha observado que gran parte del ataque de *Caballeros* contra Cleón utiliza "los lugares comunes de la invectiva política". Dover (1972: 90) reafirma que el enfrentamiento entre Paflagonio y el Morcillero emplea todo el arsenal de formas de la calumnia política.

²² Heath (1997) señala que la comedia de Aristófanes se apropia de muchos tópicos de la retórica política, pero considera que el uso paródico que hace de ellos les quita su potencia persuasiva.

²³ Por ejemplo, en los versos 45, 64, 262, 491.

en la comedia de Aristófanes, estos dos personajes de apertura asientan desde el comienzo el principal contradiscurso y, en este sentido, son los portavoces del enunciador-autor.

Más adelante, en un extenso parlamento, Demóstenes sintetiza las acciones viles que practica Paflagonio-Cleón en casa del viejo Demo, personificación del pueblo ateniense (vv. 40-72): Paflagonio, el nuevo esclavo de Demo, ha resultado ser el más malvado y el más calumniador; a partir de su llegada, no deja de adular a Demo y de difamar a los otros esclavos para ganar un lugar de privilegio en la casa de su amo. La descripción de Demóstenes presenta los rasgos negativos centrales que caracterizan a Paflagonio en toda la pieza (adulador del pueblo, malvado y calumniador) y fija para el público un retrato de Paflagonio mucho antes de que este aparezca en escena.

Por su parte, el Morcillero, un vendedor de embutidos que será el rival y vencedor de Paflagonio, entra en escena luego del episodio de los dos esclavos (v. 150). En una primera instancia, el Morcillero presenta rasgos tan negativos como los de su rival Paflagonio, pero finalmente libera al pueblo de su líder, se transforma en un buen guía para Demo y lo conduce hacia su transformación definitiva²⁴.

En esta obra, también los personajes positivos tienen prioridad en el orden de aparición. Paflagonio sale a escena en el verso 235, después de que el público ya ha recibido un retrato totalmente negativo por parte de los esclavos, mientras que Demóstenes, Nicias y el Morcillero inauguran el prólogo. Cabe aclarar que los dos esclavos y el Morcillero son personajes positivos no porque gocen de una imagen idealizada o carente de rasgos negativos, sino porque comparten con el enunciador-autor el antagonismo contra Paflagonio, el blanco central de la obra. La prioridad en su aparición en escena permite que el público pueda reconocer sin mayores ambigüedades cuál es el objeto principal de la sátira. De las comedias conservadas, *Caballeros* es la primera en utilizar el modelo de apertura de los dos esclavos, que será retomado por *Avispas* y *Paz*. *Caballeros*

²⁴ El liderazgo del Morcillero promueve un cambio de postura política en Demo, quien adopta una serie de medidas opuestas a la orientación de Cleón. El nuevo programa político de Demo apunta a asegurar el legítimo salario de los remeros (vv. 1366-7); prohíbe que los hoplitas, una vez enrolados, puedan por su influencia cambiar de inscripción (vv. 1369-1371); se propone evitar la influencia de los jóvenes políticos adiestrados en el arte de la retórica (vv. 1373-1380).

mantiene la convención inaugurada por *Acarnienses* de darles prioridad a los personajes favorecidos, pero se distancia del monólogo inicial y adopta un comienzo más dinámico en forma de diálogo.

La comedia *Avispas* retoma el modelo dialogado. Dos esclavos del joven Bdelicleón intentan retener encerrado a su padre, el viejo Filocleón, que quiere escapar de su casa para ejercer su actividad judicial en los tribunales atenienses. La obra entraña una crítica contra el poder judicial, la acción deshonesto e irresponsable de los jueces atenienses y su sumisión al poder político. Filocleón representa la figura del peor de los jueces²⁵, incapaz de juzgar con justicia, y firme partidario del demagogo Cleón. Su hijo Bdelicleón, por su parte, tal como su nombre lo indica²⁶, es contrario al líder Cleón e intenta retener a su padre para que desista de su actividad. Los dos esclavos de Bdelicleón²⁷ inauguran la pieza como colaboradores del plan del héroe. Luego del consabido diálogo entre los servidores, el primer personaje protagónico que aparece en escena es el joven Bdelicleón, a nuestro entender el héroe de la pieza, y solo después su antagonista Filocleón.

Es preciso observar que, a partir del influyente estudio de Whitman (1964), la crítica contemporánea se ha inclinado por sostener que el personaje de Filocleón es el héroe cómico de la pieza, si bien no se ajusta plenamente al paradigma conocido²⁸. Determinar la figura del héroe en *Avispas* no constituye el

²⁵ El coro de avispas describe a Filocleón como un juez inexorable y el más punzante de todos (vv. 277b-8).

²⁶ El nombre Bdelicleón incluye la raíz del verbo βδελύσσομαι ("sentir aversión", "odiar") y puede traducirse como "que odia a Cleón". Cfr. MacDowell (1971: 149), Sommerstein (1983: 164).

²⁷ Sommerstein (1996: 158) señala que el hijo Bdelicleón, debido a la vejez del padre, es la cabeza del hogar, aunque el padre siga vivo. Por lo tanto, consideramos que los dos esclavos responden al héroe, en este caso Bdelicleón, como ocurre en *Caballeros y Paz*.

²⁸ Según Whitman (1964: 162-3), el carácter heroico de Filocleón se es-truc-tura en torno a la noción de *πρωτοία* y a la presencia de componentes animales, humanos y divinos en el personaje. Sin embargo, el autor destaca que Filocleón, a diferencia de otros héroes, no presenta la mezcla grotesca de elementos diversos. En la década de los setenta, Dover (1972: 125-127) considera también a Filocleón como el héroe cómico de la obra; con todo, reconoce que este personaje acumula un concentrado de rasgos negativos que no tiene equivalente en ningún otro héroe aristofánico. En la misma línea, Paduano advierte lo que ha denominado "estructura paradójica de la obra" (Paduano, 1974: 38): el héroe cómico, a su entender Filocleón, ya no es el portador de la ideología defendida en la pieza, como suele suceder en las otras comedias, sino su hijo Bdelicleón. Otros autores clásicos que en la década siguiente han estudiado el problema del héroe cómico, como McLeish (1980) y Thierry (1986), reafirman la posición de Whitman. Sin embargo, Thierry

eje de este trabajo, sin embargo, haremos un breve comentario sobre el tema²⁹. Sin lugar a dudas, Bdelicleón se hace cargo del discurso positivo de la pieza, como el resto de los héroes de la comedia temprana (i.e. Diceópolis, Morcillero, Trigeo). En todo momento, se muestra antagónico con respecto a Cleón y cuestiona la posición de sumisión de los jueces a los líderes de turno. Filocleón, en cambio, encarna el principal contradiscurso atacado en la pieza en tanto representa el mal ejercicio de la justicia y la sumisión a Cleón. Además, el esclavo Jantias, uno de los servidores del héroe, presenta los principales rasgos negativos del antagonista antes de que este aparezca en escena (vv. 54-135), como ocurre en *Caballeros*: 1) Filocleón está loco y no puede dejar de juzgar; 2) Filocleón es, además, el peor de los jueces en tanto condena sin pruebas a todos los acusados sin excepción, antes de escuchar cualquier alegato de defensa. Al respecto, Thiery (1986) ha destacado como una anomalía el hecho de que *Avispas* sea la primera comedia aristofánica que describe los rasgos del héroe, a su entender Filocleón, antes de que este aparezca en escena³⁰. Si aceptamos la lectura de que Filocleón es en realidad el antagonista de la dupla, la supuesta anomalía que observa Thiery no resulta tal. Al igual que en *Caballeros*, la presentación del antagonista se produce en el prólogo a través del relato del esclavo. En definitiva, desde nuestra perspectiva, el orden de aparición de los personajes funciona como una prueba más de que Bdelicleón es en realidad el héroe de la pieza. Con todo, más allá del problema de la identidad del héroe en esta obra, no queda ninguna duda de que los personajes favorecidos (en este caso Bdelicleón y sus servidores), portavoces del discurso positivo, tienen prioridad en el orden de aparición en escena, como ocurre en todas las demás obras analizadas.

reconoce que Bdelicleón representa el punto de vista razonable de todas las cosas y que constituye un portavoz privilegiado del poeta. En la década de los noventa, MacDowell (1995), por ejemplo, afirma que la función de Bdelicleón en toda la comedia es mostrar el punto de vista verdadero de cada problema y aportar la medida de la normalidad, pero que resulta un personaje sin brillo.

²⁹ Hay relativo acuerdo en la crítica sobre la identificación del héroe en algunas obras, como *Acarnienses* y *Paz*; pero en otras piezas como *Nubes* o *Avispas* la determinación de quién desempeña este papel ha resultado sumamente problemática. En este sentido, el orden de aparición de los personajes resulta de gran ayuda para reconocer la identidad del héroe.

³⁰ Thiery (1986: 267).

Conclusiones

En todas las obras del periodo cleoniano que se centran en polémicas políticas, hemos observado una misma técnica de apertura: el primer personaje protagónico que sale a escena es el portavoz del enunciador-autor. Gracias al carácter convencional del recurso, el espectador podía anticipar con seguridad, desde la apertura de la pieza, cuál iba a ser la postura defendida en la obra. Este recurso contribuye, por lo tanto, a limitar las ambigüedades propias de toda ficción literaria y favorece la estrategia persuasiva de la pieza. Sin duda, la prioridad en el orden de aparición genera en el público una empatía por los personajes que abren la pieza porque estos acceden a un contacto inicial, cómplice, con el público y pueden asentar su postura antes que los antagonistas. Por lo general, los personajes de apertura construyen una imagen favorable del plan de héroe y/o un retrato desfavorable de sus oponentes y, de este modo, condicionan de antemano la recepción del público.

La comedia *Acarnienses* utiliza el modelo del discurso inaugural a cargo del héroe cómico. También otras obras posteriores, como *Lisístrata*, vuelven a emplear este mismo esquema. Si bien *Lisístrata* pertenece a un periodo posterior, en el cual este modelo convencional se desdibuja, la protagonista y portadora del discurso positivo a favor de la tregua vuelve a tener el privilegio de inaugurar la obra con un monólogo, en la soledad cómplice con sus espectadores. Sin duda, la temática común con *Acarnienses* y el claro eje político de la pieza ha alentado al comediógrafo a repetir esta técnica.

También la comedia *Nubes*, si bien escapa a nuestro *corpus* por el hecho de focalizarse en una polémica filosófico-pedagógica y porque contamos solo con una segunda versión modificada de la misma, mantendría a grandes rasgos el esquema básico de *Acarnienses*. El protagonista Estrepsíades inaugura la pieza con un monólogo; sin embargo, a diferencia de los otros héroes cómicos campesinos como Diceópolis y Trigeo, Estrepsíades es un campesino ingenuo, falto de inteligencia, y presenta en primer lugar una postura favorable a la retórica y la nueva educación, posición criticada en la obra. Con todo, Estrepsíades se redime finalmente de su credulidad pasada en la “nueva educación” con el incendio del “pensadero” y su repudio de la enseñanza de corte sofístico. En este sentido, Estrepsíades se asemeja al Morcillero por su redención final. El héroe termina por alcanzar un nivel superior en el plano intelectual del que tenía al comienzo, en tanto descubre los embustes y el peligro de las lecciones

de su antagonista; en otras palabras, aspira en un principio a convertirse en un sofista como su inescrupuloso maestro, pero finalmente deviene su detractor y destructor. La aparición del personaje en primer orden indica que será finalmente el portador del discurso positivo, esto es, que terminará por rechazar las enseñanzas de los sofistas.

El otro modelo de apertura alternativo se inicia, como observamos, con el diálogo entre los dos esclavos favorables al héroe (*Caballeros*) o entre dos esclavos del héroe que colaboran con su plan (*Avispas*, *Paz*). Este esquema se utiliza solo en las obras tempranas analizadas y luego desaparece en el resto de la producción conservada del comediógrafo. Su empleo reiterado en las obras del periodo cleoniano le asigna un gran valor interpretativo porque funciona claramente como un signo convencional para el público, que orienta sobre las preferencias del enunciador-autor. El diálogo entre los esclavos posibilita un comienzo más dinámico, con escenas picantes y payasescas que captan la curiosidad del público. En este esquema, uno de los dos servidores realiza un “prólogo-relato”, como destaca Mazon³¹, que condiciona la recepción del público. En *Caballeros* y *Avispas*, los esclavos describen de manera negativa al antagonista, Paflagonio y Filocleón respectivamente, antes de que este salga a escena y se contacte con el público. En *Paz*, los esclavos simplemente presentan el plan del héroe sin dar gestos de partidismo, quizás porque para el momento de representación de la obra la postura a favor de la paz ya gozaba con amplio consenso entre los ciudadanos³². En todos los casos, el portavoz del discurso positivo aparece inmediatamente luego de los dos esclavos. Diceópolis y Trigeo son los campesinos defensores de la tregua; el Morcillero, si bien su imagen inicial es tan negativa como la de su rival, asume una postura antagónica a Cleón y se redime al final de la obra con una mágica transformación en buen líder. En conclusión, las recurrencias observadas en el corpus seleccionado de las obras

³¹ Mazon (1904: 172).

³² De acuerdo con el testimonio de Tucídides (V. 20. 1), la paz se firmó inmediatamente después de la representación de la comedia en las Grandes Dionisias. Al respecto, Moulton (1981: 83) observa que la pieza puede haber sido concebida luego de la muerte de Cleón, pero antes del comienzo de las negociaciones de paz. MacDowell (1995: 198) destaca también que el poeta puede haber ideado la comedia meses antes de su puesta en escena. En ese momento, Atenas todavía estaba en guerra y el poeta no podía prever que el tratado de paz llegaría a buen término. Komornicka (1964: 80), por su parte, sugiere incluso que la comedia puede haber influido positivamente en las negociaciones.

conclusión, las recurrencias observadas en el corpus seleccionado de las obras tempranas, nos permiten corroborar la hipótesis de que el orden de aparición de los personajes obedece a una intención comunicativa clara y busca orientar la recepción del público y persuadirlo sobre la postura defendida en la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowie, A. M. (1982). The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*. *The Classical Quarterly*, 32. 27-40.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Byl, S. (1989). La comédie d'Aristophane: un jeu de massacre. *Les Études Classiques*, 57. 111-126.
- Carey, Ch. (1993). The purpose of Aristophanes' *Acharnians*, *Rheinisches Museum*, 136. 245-263.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. [2002] (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores (trad. española Agoff, I.).
- Connor, W. R. [1971] (1992). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianapolis - Cambridge: Hackett Publishing Company.
- de Ste Croix, G. E. M. (1972). The Political Outlook of Aristophanes. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, 1996, pp. 42-64.
- Dover, K. J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkely - Los Ángeles: University of California Press.
- Edmunds, L. (1980). Aristophanes' *Acharnians*. En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes. Essays in interpretation*. *Yale Classical Studies*, 26. 1-41.
- Fisher, N. R. E. (1993). Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' 'Acharnians'. *Greece & Rome*, 40, 1. 31-47.
- Forrest, W. G. (1963). Aristophanes' *Acharnians*. *Phoenix*, 17. 1-12.
- Gelzer, Th. (1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie* (Zetemata, 23). München: C. H. Beck.
- Goldhill, S. (1991). *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa

- Gomme, A. W. (1938). Aristophanes and Politics. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, 1996, pp. 29-41.
- Halliwell, S. (1984). Aristophanic Satire. *The Yearbook of English Studies*, 14, 7. 6-20.
- Halliwell, S. (1991a). The Uses of Laughter in Greek Culture. *The Classical Quarterly*, 41. 279-296.
- Halliwell, S. (1991b). Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, 111. 48-70.
- Halliwell, S. (2008). *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heath, M. [1987] (2007). *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heath, M. (1997). Aristophanes and the Discourse of Politics. En Dobrov, G. W. (ed.). *The City as Comedy*. Chapel Hill - London, 1997, pp. 230-249.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin - New York: De Gruyter.
- Komornicka, A. M. (1964). *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Wrocław - Warszawa - Kraków: Archivium Filologiczne.
- MacDowell, D. M. (ed., com.) (1971). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MacDowell, D. M. (1983). The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'. *Greece & Rome*, 30, 2. 143-162.
- MacDowell, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Mazon, P. (1904). *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris: Hachette.
- McLeish, K. (1980). *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson.
- Mossé, C. [1971] (1987). *Historia de una democracia: Atenas*. Madrid: Akal (trad. española Azpitarte Almagro, J. M)
- Moulton, C. (1981). *Aristophanic Poetry*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Murray, G. (1933). *Aristophanes. A Study*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

- Olson, D. S. (ed., com.) (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- Olson, D. S. (2010). Comedy, Politics, and Society, en Dobrov, G. W. (ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden, 2010, pp. 35-69.
- Paduano, G. (1974). *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*. Bologna: Il Mulino.
- Parker, L. P. E. (1991). Eupolis or Dicaeopolis? *The Journal of Hellenic Studies*, 111. 203-208.
- Platter, Ch. (2007). *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Reckford, K. J. (1987). *Aristophanes Old-an-New Comedy*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press.
- Rodríguez Alfageme, I. R. (1997). La structure scénique du prologue chez Aristophane. En Thiery, P. y Menu, M. (eds.). *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse: 17-19 mars 1994*. Bari, 1997, pp. 43-65.
- Rosen, R. M. (1988). *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta – Georgia: Scholars Press.
- Rosen, R. M. (2007). *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press.
- Russo, C. F. [1962] (2002). *Aristophanes. An Author for the Stage (Aristofane autore di teatro)*. London – New York: Routledge (trad. inglesa Wren, K.).
- Sidwell, K. (2009). *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge - New York: Cambridge University Press.
- Silk, M. S. (2000). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad., com.) (1981). *The comedies of Aristophanes (vol. 2). Knights*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad., com.) [1983] (reimpr. corregida 1996). *The comedies of Aristophanes (vol. 4). Wasps*. Warminster: Aris & Phillips.
- Storey, I. C. (1998). Poets, Politicians and Perverts: Personal Humor in Aristophanes. *Classics Ireland*, 5. 85-134.
- Thiery, P. (1986). *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres.
- Tittle, L. A [1946] (2004). *The Peloponnesian War*. Greenwood Press: London.

El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa

Whitehorne, J. (2005). O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' 'Acharnians'. *Greece & Rome*, 52, 1. 34-44.

Whitman, C. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press.

LITERATURA LATINA DEL JESUITA EXPULSO

Mariana Calderón de Puelles
Universidad Nacional de Cuyo
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

Resumen

Los jesuitas expulsados de América, encontraron como único refugio algunas ciudades de Italia donde pudieron cumplir su destierro. Entre ellos había una élite intelectual de humanistas que habían liderado el funcionamiento de los colegios mayores, los cuales gozaban de gran prestigio. En Italia, exonerados de sus funciones, se dedicaron a escribir y las prensas italianas publicaron lo más conspicuo de esa producción. Entre ellos sobresalieron las obras de Rafael Landívar y Diego José Abad, compuestas en versos latinos, ejemplos de este Humanismo y testimonios de la expulsión de la Orden.

Palabras clave: jesuitas expulsos - Landívar - Abad.

Abstract

The banished jesuits from América found as only refuge some Italian cities where they could fulfill their banishment. Among them there was an intellectual elite of humanists that had directed the performance of universities, whom enjoyed great prestige. In Italy they devoted themselves to writing, and the Italian presses published the finest of their production. Among them excelled the works of Rafael Landívar and Diego José Abad, written in latin verses. Examples of this humanism and testimonies of the order's banishment.

Keywords: banished Jesuits - Landívar - Abad.

Introducción

La expulsión de los jesuitas de América determinó varios hechos culturales de cabal importancia, entre ellos, que muchas obras escritas por los padres de la Orden fueran editadas en el Viejo Mundo y conocidas en el Nuevo muchas décadas después. Si bien esto produjo el desconocimiento de este corpus literario durante bastante tiempo, permitió un decantamiento natural por el cual se salvaron para la historia literaria aquellas obras que no fueron solo un ejercicio

de eximios latinistas.

Esta pléyade de eruditos expulsos, entre los que recordamos a Clavijero, Alegre, Campoy, Landívar y Abad, escribió en un latín clásico impecable. Si bien los documentos de la Orden se redactaban con la simpleza del latín eclesiástico, las obras literarias fueron compuestas en el latín de Horacio o Virgilio con ciertos elementos del barroco florido propio del jesuitismo del siglo XVIII.

Este artículo propone mostrar un panorama de este corpus y subrayar algunos aspectos de sus dos poetas más conspicuos: Landívar y Abad.

Los jesuitas en Italia

Es justo afirmar, en primer lugar, que la producción de esta generación tiene mucho de erudita: literatura muy dieciochesca e ilustrada, cuando se llamaba 'literatos' tanto a los poetas como a los físicos y astrónomos y la misma palabra 'literatura' equivalía al sentido moderno del vocablo 'cultura'. Se trata de una producción escasa y poco trascendida o proyectada en la recepción. Aunque las obras de estos jesuitas tuvieron excelentes ediciones, las mismas no cruzaron las fronteras de Italia sino muchos años más tarde. Incluso llegaron a América muy tardíamente y, recién en el siglo XX comenzaron a ser reeditadas. Al margen de estas páginas queda, naturalmente, la ciencia pura y con ella también la filosofía didáctica que no representa un cambio o una renovación de particular alcance para la misma historia cultural y literaria.

La irrupción de los Jesuitas en Italia y, particularmente de los jesuitas de América y de otras posesiones españolas de ultramar, no deja de tener una gran importancia. Las provincias de ultramar repartían sus actividades entre las misiones vivas de indios y las enseñanzas en los colegios para los españoles y los criollos principalmente: de los profesores nacieron, en Italia, los publicistas; de los misioneros, conocedores de recónditas lenguas indígenas, valiéronse muchos de los desterrados para sus obras históricas, etnográficas y geográficas: todos ellos fueron la fuente principal de que se sirvió el padre Lorenzo Hervás y Panduro para sus vastas obras enciclopédicas.

Si algún rasgo común aparece en todas las provincias jesuíticas de España antes del decreto de expulsión de Carlos III es su aislamiento de la cultura general española, entonces divulgada casi exclusivamente en castellano. El encerramiento de la producción jesuítica en los moldes latinos, apenas presenta algunas excepciones en uno que otro historiador o exégeta (Burriel, Isla, Co-

dornió o Lacunza). Esto unido a las corrientes clasicistas ilustradas (que en gran medida reaccionaron contra lo que llamaban el “mal gusto” del barroquismo del siglo XVIII) explicaría por sí solo la abundancia de helenistas y latinistas entre los expulsos. Habrá que agregar a este argumento el hecho de que los jesuitas encontraron en el latín principalmente, una cultura y un idioma común con sus pares y mecenas italianos. Mientras en España los estudios clásicos decaían de modo alarmante después de 1767, en el destierro itálico se distinguieron nuevos clasicistas que van a producir, en gran medida el florecimiento neo-humanista de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Dos centros culturales y geográficos van a concentrar la actividad intelectual de los expulsos en Italia: Mantua¹, donde brilló el padre Andrés, al amparo de los marqueses Bianchi y Cesena², en casa de los marqueses Ghini donde pasaron Diego Abad, Landívar y otros expulsos muy instruidos como Lorenzo Hervás. El que hizo de mediador entre los expulsos y los mecenas italianos es el padre Agustín de Castro, famoso, además, por sus pinturas. Otros expulsos de América que pasaron por estas ciudades fueron Alegre, Clavigero, Campoy, Iturriaga, Fabri, Lozano, Millas y Juan Ignacio Molina, por nombrar solo los más importantes³.

Muchos de los expulsos, principalmente Hervás y Masdeu, alternaron sus obras profanas con otras de carácter religioso, dando a la Apologética de este período un alto tono de dignidad y un sello característico de adaptación al ambiente. Los jesuitas que venían de América se dedicaron a seguir los modelos

¹ Patria de Virgilio, Mantua fue gobernada por Austria desde 1708 hasta 1866, excepto durante un breve periodo en la época napoleónica. Bajo el gobierno austríaco, Mantua disfrutó de un renacimiento y durante este período, se crearon la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes, el teatro Científico y numerosos palacios.

² Cesena fue recuperada bajo el control directo papal en 1500. La ciudad fue elevada al rango de capital en su corto periodo de dominio ducal. Cesena por lo tanto se convirtió en la segunda ciudad de los Estados Papales. En los siglos XVIII y XIX en Cesena nacieron dos papas: Pío VI y Pío VII y una vez albergó al papa Pío VIII, por lo que se ganó el título de la ciudad de los tres papas.

³ Sobre la vida y la producción de los expulsos en Italia, aparecen muy rápido las siguientes obras: Gustá F. – Rizzi, L. (1870) *Notizia degli scrittori gesuiti i quali dopo l'abolizioni de la Compagnia hanno pubblicato diverse opere*. Roma; Vittorio, G. (1898) *L'immigrazione dei Gesuiti spagnuoli literatti in Italia*. Torino; Menéndez y Pelayo (1896) *Revista crítica de Historia y literatura española, portuguesa e hispanoamericana*. Madrid, número de enero; de Madariaga, S. (1897) *Jesuitas expulsos literatos en Italia*. Salamanca; Medina, J. (1915) *Jesuitas expulsos de América en 1767*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana.

de estos dos grandes. Son muy abundantes, en este sentido, los comentarios y escritos relativos al *Libro de los Ejercicios espirituales de San Ignacio*; la vida de San Ignacio de Loyola; versiones y traducciones de la obra de Tomás de Kempis: la *Imitación de Cristo*.

Lo mismo se advierte en toda la producción del barcelonés Francisco Gustá (1774-1816). Tanto los escritos estrictamente apologéticos del padre Gustá, como los aparentemente históricos, están siempre condicionados por las invectivas de los adversarios de la Iglesia y de los ya extintos jesuitas: si los críticos intentaban desmoronar las tradiciones y los privilegios de la sede romana, él esgrimirá también la crítica para refutarlos y confundirlos; si la filosofía y el jansenismo seguían vilipendiando la memoria de la Compañía de Jesús, él los atacará con una cultura no inferior a la de los filósofos, y con una pureza y austeridad de vida que no pudiese ofrecer asidero alguno de laxismo a los jansenistas del XVIII.

Es importante remarcar el cultivo de la hagiografía, o vida de Santos, por las cuales los expulsos fueron muy aficionados. A las innumerables vidas de San Ignacio, de la bienaventurada Mariana de Quito, de Santa Rosa de Lima o San Francisco Solano se sumaron otras como la de José Manuel Peramás, la *Venerabili Virgini Mariae Annae a Jesu Flores et Paredes quitensis lilio* (Faenza, 1777) y que se convierte en el modelo de vida de Santos.

La iconografía se instala, entonces, como un subgénero que no tiene tanto que ver con la Historia o la Biografía, sino con el retrato arquetípico y moral de la santidad, dejando entrever la influencia de la Ilustración, en su afán por imponer modelos de conducta, más que de santidad.

Un espacio especial merecen los ensayos sobre la Aparición de la Virgen en el Tepeyac, cuya denominación de Guadalupe se hace definitiva con los expulsos. En general, la aparición de la Virgen va unida a los historiadores y tiene por objeto promover y hacer conocer el culto de la Virgen como un dato apologético a favor de los pueblos indígenas de México y de toda América. En este sentido, es en la *Historia antiqua mexicana*, editada en Cesena, del padre Francisco Javier Clavijero donde aparece el relato de la aparición de la Virgen en el Tepeyac, conocida como Guadalupe.

En Italia corría la idea de que tanto la difusión del mal gusto, es decir, el barroquismo, como la decadencia de la literatura clásica latina, se debían al influjo hispánico e inclusive se llegaba a detractar autores como Lucano, Séneca y

y Marcial como corruptores del latín primigenio. Más aún, entre los dirigentes de esta campaña antiespañola se distinguieron Girolamo Tiraboschi, Giambattista Roberti y Clementino Vannetti. Hubo una reacción inmediata dando lugar a la aparición de una verdadera escuela apologética de los clásicos latinos de origen español, dirigida sobre todo por los catalanes Llampillas y Mateo Aymereich. Al padre Juan Andrés, jesuita valenciano, le tocó divulgar, en su tratado titulado *Dell'origine, progressi e stato attuali d'ogni letteratura*, lo que debía la cultura europea a los españoles.

Entre los 'literatos puros' en lengua latina, autores de obras de creación más que de estudio, descolló un grupo de mejicanos o novohispanos: Diego José Abad, Francisco Javier Alegre (especialmente con su *Alexandriada*), el guatemalteco Rafael Landívar y el padre Juan Arteta, autor de una *Elegía* latina que se publicó en Bolonia, en 1779.

Bien se ve que gran parte de esa literatura de creación no puede pregonarse con aquella floración de estudios críticos y eruditos, que dan el todo a esta literatura hispano-italiana del siglo XVIII. La cultura literaria de Hispanoamérica entera, sin Hervás, Andrés, Arteaga, Masdeu, Abad y Landívar quedaría notablemente mutilada.

Fueron también muy frecuentes las obras de reflexión filosófica sobre el arte y, particularmente, sobre la poesía y su quehacer. De las que fueron escritas originariamente en latín podemos citar *De arte rethorica* de Manuel Fabri, editada en Bolonia en 1784, con comentarios y apostillas; también el *De arte rethorica et poetica* del Padre José Vallarta, mexicano como aquel; el padre Alegre, escribe un *Arte Poética*, basada en la Poética de Boileau, que se imprimió póstuma en Sicilia y se reimprimió en México y en Cuba posteriormente.

Otro tema ampliamente desarrollado por los expulsos es la Historia, particularmente la Historia de América. Escritos en latín o en español salen al cruce de una intensa polémica originada en varios puntos y estimulada por las diversas perspectivas que el horizonte político de la Modernidad produjo en el ámbito de la Cultura y del espacio espiritual de los estados cristianos, en particular, la desvalorización de la obra colonizadora de España y evangelizadora de los jesuitas en América⁴.

⁴ Obras de denuncia contra España y los jesuitas eran, entre otras: *Recherches philosophiques sur les Américains* del holandés Cornelius de Pauw (Berlín, 1768-1769); la *Histoire philosophique et politique des établissements des Européens dans les deux Indes* del abate francés Guillaume Raynal (Amsterdam, 1770) y también *History of America* del escocés William Robertson (Londres, 1777).

Así pues, las obras de los jesuitas en Italia, en mayor o menor grado se proponían como apología de la colonización hispánica en América, como defensa de la obra realizada por la extinta Compañía de Jesús o como loa del paisaje y de la naturaleza del Nuevo Mundo.

Todos los jesuitas expulsos revelaron un fuerte sentimiento prenatal, que las nostalgias de la ausencia y las persecuciones sufridas por culpa del rey y de sus ministros acrecentaron y aceleraron con el destierro. Y es muy importante cómo, entre los millares de versos españoles, italianos y latinos que se escribieron en el destierro, los más logrados son los inspirados por el recuerdo de aquel lejano y sugerente mundo americano, hundido para ellos en una desesperanza inevitable. Por otro lado, aun cuando no fueron refractarios a la Ilustración, permaneció en ellos, como un sello inevitable, el molde de la estética del último Barroco con el que se construyeron las basílicas jesuitas en América.

Entre el saber ilustrado y la apologética cristiana osciló la producción jesuítica y, para mostrar este movimiento que, lejos de ser opuesto se mostró complementario en la Orden, comentaremos algunos aspectos de la obra de Landívar y de Abad.

Rafael Landívar

La obra de Landívar, *Rusticatio Mexicana*, suele considerarse como la “Geórgica” del Nuevo Mundo. Sin embargo, tal denominación resulta inexacta cuando se interpreta la obra a la luz de las innovaciones pedagógicas que los jesuitas americanos habían impuesto en sus institutos de enseñanza. La *Rusticatio* no presenta un programa de vida para la nueva era, como se lee en la obra del mantuano, sino un tratado de erudición técnico-científico con algunas pinceladas de lirismo evocativo, por momentos elegíaco. Toda la literatura del expulso se concentra en el dato histórico del destierro que emerge, como motivo recurrente, desde las temáticas más disímiles. En Landívar, la evocación de la tierra natal, doblemente perdida porque además del destierro, su pueblo fue destruido por un terremoto después de la expulsión, se manifiesta en tanto que motivo para poner en evidencia el estado avanzado de la producción americana y el dominio que el autor-jesuita tiene de ello. Incluso, las *Geórgicas* están contenidas en un espacio más auténticamente sacral, resignificado por los últimos versos referidos a Orfeo. La *Rusticatio* presenta una estructura similar pero difiere con aquella por sus fines, determinados por la impronta del saber ilustrado y el

interés por mostrar su dominio al europeo.

En el Canto I, Landívar declara:

Debueram, fateor, maesto praecordia peplo
Induere, et lacrimis oculos suffundere amaris:
Nam flores dum prata dabunt, dum sidera lucem,
Usque animum, pectusque meum dolor altus habebi
Sed tantum cogor celare in corde dolorem,
Corde licet, cauto rapiat suspiria luctus.
Quid tristes ergo gemitus de pectore ducam?
Ardua praecipitis conscendam culmina Pindi,
Musarumque Ducem supplex in vota vocabo;
Ambit enim quandoque dolens solacia pectus. (I, 17-27)

(Debiera, confieso, con fúnebre peplo mi alma
Enlutar, e inundarme los ojos de llantos amargos:
Que en tanto los prados den flores, y luz las estrellas,
Mí vida y mi pecho serán prisioneros de llanto profundo.
Mas me siento obligado a ocultar este grande dolor,
Aunque de mi ánimo cauto arrebate suspiros el llanto
¿Para qué pues sacar de mi pecho los tristes gemidos?
Subiré hasta la cumbre sublime del Pindo escarpado
Y al maestro de Musas llamaré suplicante a mi empresa;
Pues a veces el pecho doliente reclama consuelo)⁵.

Landívar renuncia a la evocación dolorosa y se propone un objetivo más práctico. Para Marcela Suárez⁶, toda la obra de Landívar se dirige a las juventudes americanas, de allí el uso continuo del imperativo (*disce, indue, etc*), para que conserven y hagan producir su tierra.

En la edición bilingüe de la *Rusticatio Mexicana*, Faustino Chamorro afirma que las dieciséis partes de la obra están articuladas entre sí por el recurso de la *transitio* que consiste en explicar el tema que se va a tratar en cada canto o reite-

⁵ Según traducción de Faustino Chamorro.

⁶ Suárez, M. (1997).

rar, sintéticamente, lo tratado. La obra consiste en una serie de cuadros rurales, inspirados en su Guatemala natal y, al decir de Chamorro, se presenta como un verdadero retablo. Tal aseveración puede parecer inapropiada, teniendo en cuenta que el florecimiento de la retablística barroca en América data de los siglos XVII y XVIII y que se asocia a los íconos sagrados y ordenados en el interior y exterior del templo de acuerdo con un programa didáctico y apolo-gético, denominación que a la obra de Abad le cabe por entero. En efecto, la naturaleza americana, la mitología pagana y las figuras del Cristianismo en el poema de Landívar construyen un friso que remata en el dato, también natural, de la cruz de Tepic, cantado en el Appendix;

Propter enim, pagi virides felices ad oras,
Gramen ubi campo ridens pubescit aperto,
Terra solum supra reliquum se tollere visa
Semi excelsa pedem, pratoque elata patenti
Extendi longo duodenas circiter ulnas
Caespite; quem plusquam terno sollertia novit
Pólice latum, altaque simul transversa resectum
Gleba, quae trunco letalia bracchia fingit
Expromitque crucem, divinis pignus amoris.
Ceu quondam Celso sublata cacumine montis
Arbore laeta viret, lucoque obscura nigranti
Tot tibi densa cruces offert, quot robora silva. (*App.* 44-55)

(Pues cerca, en las verdes orillas del fértil poblado,
Donde crece risueño el forraje en abierta pradera,
Parece la tierra elevarse por cima del resto del suelo
Con medio pie de alta, y así levantada en el prado
Se extiende a lo largo por una docena de codos cubierta
De césped; y experta opinión le concede una anchura
De más de tres palmos, cortada a la vez al través
Por gleba elevada, que forma los brazos letales del tronco,
Y presenta una cruz, del amor divinal testimonio.
Como cuando en la cumbre de excelsa montaña verdea
Con árboles altos oscura la selva y en el bosque negreante

Se te muestra con tantos cruceros cuantos sean los robles).⁷

La naturaleza americana, evocada desde la Bolonia del destierro con sus nombres criollos o indígenas y cantada en hexámetros latinos, busca como receptor al humanista europeo, capaz de apreciar la composición, pero se presenta como un ejemplo acabado del saber ilustrado del XVIII. Según palabras de Chamorro:

“Landívar latiniza de verbo y alma lo americano de la misma manera que hace tomar vida a los eternos mitos y fuerzas anímicas del mito grecolatino en los territorios americanos. Cuerpo americano con alma latina; cuerpo latino con alma americana. Eso es Landívar y esa es la *Rusticatio Mexicana*. El Jorullo con Pomona, Sor Juana Inés entre las Aganipeas silenciando al Centzontle y la bella Cloris floreciendo las Chinampas con su esposo el Céfitro, quedan en la creación landivariana como fruto preciado de una literatura que da el mejor testimonio de la fusión de culturas, sangre y razas⁸”.

Resulta de mucho interés el estudio de Chamorro sobre los hexámetros landivarianos en comparación con los de Virgilio. De tal análisis llega el crítico a las siguientes conclusiones:

- Virgilio emplea dieciocho tipos de hexámetro y Landívar diecisiete.
- Landívar utiliza un tipo de espondeico, aunque raras veces, que no aparece en Virgilio.
- Virgilio utiliza dos tipos de espondeicos que no aparecen en Landívar.
- El holodáctilo aparece en Landívar y Virgilio casi con la misma frecuencia.
- Ambos coinciden en el tipo que más emplean.
- En la combinación del dáctilo con el espondeo en un mismo hexámetro, las divergencias entre Virgilio y Landívar son notorias.
- En cuanto a la frecuencia del dáctilo, nuevamente presentan ambos autores una gran semejanza (alrededor del 50% de los hexámetros son dactílicos).

⁷ Según traducción de Faustino Chamorro.

⁸ Introducción a la edición bilingüe de *Rusticatio Mexicana* (2001). Guatemala, Universidad Rafael Landívar, p.LI

Todo esto pone en evidencia que Landívar usó el hexámetro con bastante libertad y originalidad. Más adelante veremos que también ese fue el caso de Abad. No se trata, pues, de poetas que remedan al mantuano casi con la técnica del “centón”, sino que su dominio sobre la poética clásica les permite trabajar con la lengua latina de modo magistral.

Pero lo que define la obra de Landívar es su condición de ‘tratado’ científico, una especie de geografía económica de la zona de Guatemala puesta en hexámetros latinos. Las invocaciones, la mitología y los elementos cristianos son agregados de este cuerpo técnico. Es notoria la arquitectura del poema en función del símbolo de la cruz, tal como lo detalla Suárez:

“Dentro de la arquitectura de la *Rusticatio Mexicana* resulta por demás connotativo el trazo circular al que apela Landívar, quien en su afán por dar a conocer las exigencias americanas, abre y cierra su poema didáctico bajo el signo de la cruz⁹”.

Sin embargo, los signos sagrados no disminuyen la naturaleza científica de la obra, en el contexto de la ilustración jesuítica.

En el canto VII, la descripción de la explotación minera no puede ser más precisa, como tampoco puede ser más explícito el dato de lo que se extrae en función de lo que se invierte, según se lee en este fragmento:

Ut tamen argenti uenas nouere periti,
Incipiunt montem duro perrumpere ferro,
Effodiuntque ingens repetitis ictibus antrum.
At quae principio cliuo traxere cauato
Inuenies passim latum neglecta per agrum
Nam quamuis aliquae dederint opulenta fodinae
Saxa sub ingressum, reliquae dant paucula grana
Argenti, numquam faciendis sumptibus aequa.
Diuitias magnas tellus sub corde resruat
Prodiga queis altum fodientes ilia ditat

⁹ Suárez, M. (2006).

Hinc omnes ferro certant penetrare profunda
Tesauros donec reddat cum faenore tellus. (VII, 61-72)

(Después que analizan peritos las venas de plata
Comienzan rompiendo aquel monte con rígido hierro
Y horadan ingentes con golpes y a golpes un antro.
Mas aquello que sacan primero del monte excavado,
Doquiera se encuentra dejado en la anchura del agro,
Pues aunque las minas algunas han dado al comienzo
Peñasco opulento, las más retribuyen escasos granillos
De plata, jamás comparables al gasto invertido.
Los grandes tesoros so el pecho la tierra reserva
Y al que perfora profundo su pródiga entraña enriquece
Por eso barreta cada uno porfía en entrar más más al fondo
Hasta tanto la tierra devuelva tesoros con lucro.)¹⁰

El interés geográfico o, si se quiere, antropológico del texto supera sus momentos líricos. En los últimos versos, Landívar se dirige a las juventudes americanas para que aprovechen la luz de su ingenio y se dediquen al trabajo de la tierra y el progreso de las naciones americanas.

Diego José Abad

La obra de Abad, *De Deo Deoque Homine heroica* (Cesena, 1780)¹¹, es una epopeya que presenta el *ethos* divino y el *epos* de Cristo en la Historia, desde su nacimiento hasta la contemporaneidad del poeta, todo observado desde el punto de vista de la Parusía y el Juicio Final. El tema de la obra es, sin duda, la justicia: estado de equilibrio definitivo que sólo puede alcanzarse mediante el dictamen último de Cristo Juez. El programa de la obra denuncia al jesuita expulso que la ha creado al estímulo de su drama personal.

La grandiosa obra, tanto por su extensión (cuarenta y tres cantos) como por su contenido, está construida sobre el molde virgiliano pero también, y aún más, sobre el patrón bíblico.

¹⁰ Según traducción de Faustino Chamorro.

¹¹ Ya hemos presentado al autor y la obra en el número 38 de esta misma publicación.

El dolor del destierro atraviesa los cuarenta y tres cantos pero se encarna en la figura de Alexis (como el pastor virgiliano de la Bucólica segunda) que representa la tierra natal perdida para siempre, no como un amor no correspondido, sino como un pecaminoso anclaje en las cosas terrenas que el poeta, siendo sacerdote, debió evitar. Alexis es, en definitiva, un mal amor y el dolor por su pérdida no pone en evidencia otra cosa que su errado apego.

La lectura de los cantos V y VI del poema de Abad nos muestra la fuente directa del mantuano. En ellos el poeta llora la ausencia de Alexis, como se lee a continuación:

O ubinam es? Plus dimidio divellimur orbe,
et iacet immensum Mare me, teque inter Alexi.
O ubinam es? titubata inter suspiria rursus
ingemino. At nec respondet, neque me audit Alexis,
et perdo lacrimas frustra, et suspiria perdo.
Ergo abiisti, et me potuisti linquere solum
crudelis? Sed nec fuit o! crudelis Alexis,
nec potuit: nolens ille, atque invitus abivit.

.....
Este mihi tu, o Sol, et Caeli Sidera testes:
nunquam ego iam demens, nunquam dein stultus amabo
mortalem, qui me invito, a me possit abire. (V,1-17)

(¡Oh! ¿dónde estás? Más de la mitad del orbe nos aparta y un inmenso mar yace entre tú y yo, Alexis. ¡Oh! ¿dónde estás? clamo contrariado entre vacilantes suspiros y Alexis ni me escucha ni me responde, y derramo lágrimas en vano y derramo suspiros. ¿Entonces te fuiste y pudiste dejarme solo, oh cruel? Sin embargo, no fue cruel Alexis, ni pudo serlo: se marchó involuntariamente y sin saberlo. /...../ Seme testigo, oh Sol y Astros de los Cielos: nunca amaré, demente y necio, a algo mortal que me atraiga y me pueda abandonar.)¹²

¹² Según traducción de nuestra edición bilingüe (en prensa).

La introducción de Alexis plantea el problema de la interpretación de la segunda bucólica en el conjunto. No era esta la bucólica preferida en los ámbitos cristianos, justamente por su planteo homoerótico. Incluso circulaban traducciones que velaban esta pasión, traicionando el texto original¹³.

Sin embargo, lo que muestra de modo patente al autor como jesuita expulso, es el diseño espacial de la obra como un retablo barroco. En efecto, la palabra 'retablo' proviene de la expresión latina *retro tabularum* es decir, las tablas de atrás o dispuestas detrás. Se trata de una estructura compleja en la que se combinan la arquitectura, la escultura y la pintura y se coloca sobre el muro de la iglesia. Su origen se relaciona con la necesidad de venerar, sobre el altar, alguna reliquia o imagen. A partir del siglo XVI, el retablo se adecuaba perfectamente a los objetivos de la devoción nacida en Trento, de fuerte carácter persuasivo y a la *propaganda fide* iniciada por España desde que se lanzara a la reconquista del mundo cristiano y la evangelización de América.

Así pues, el retablo barroco, profundizó todos los elementos que sirvieran a la persuasión del espectador, al *movere*, a la devoción sentida, sobre todo de los misterios que habían sido más atacados por la Reforma: la Redención, la Transubstanciación, la virginidad de María Santísima.

¹³ Es lógico pensar que aun cuando los textos virgilianos gozaban de absoluto respeto y consideración, era molesto para el gusto y la moral cristiana la pasión encendida de Coridón. García Armendáriz tiene un curioso trabajo sobre este tipo de traducciones comentadas de la bucólica segunda durante los siglos XVIII y XIX. Desde la antigüedad se sabía de cierto esclavo que Asino Polión había regalado a Virgilio, llamado Alejandro, según Suetonio, por lo que las interpretaciones alegóricas rondaban en torno a este dato. En la España de los siglos XVI y XVII se podían leer las traducciones fieles que de las Bucólicas habían hecho Fray Luis de León y el Brocense. Ya Nebrija y Vives afirmaban que la interpretación alegórica debía girar, en el caso de Alexis, hacia contenidos políticos, lo que atenuaba la pasión amorosa. Afirma García Armendáriz que de las ediciones bilingües jesuitas sobresale la del Padre Petisco de 1758. Como de costumbre, el texto latino va precedido por un argumento, y explicado con notas; la novedad consiste en que argumento y notas están en español. En el argumento de la Égloga II, aparece esta explicación: "Polión o, según otros, Mecenas, quería regalar a Virgilio con un esclavo mozo de bellas prendas, el cual, como parece, sentía no poca repugnancia en pasar de la casa de un grande a la de Virgilio. Por eso el Poeta le propone en la persona de Coridón las razones que pueden moverle a entrar en su servicio, haciendo alarde de su buena presencia y apacible trato, de las conveniencias de su casa, y de su habilidad en la música: promete enseñarle a componer versos y procurarle todo género de diversiones inocentes. Pero viendo que Alexis no hace caso de estas ofertas, llora el tiempo perdido en acariciarle, y desiste de su pretensión, volviendo al cuidado de los negocios domésticos interrumpidos por esta causa." Sin alterar el texto, el padre Petisco disfraza la naturaleza de la relación entre los pastores, sobre todo cuando agrega lo de "diversiones inocentes".

Así como un retablo propone un mensaje doctrinario, el conjunto de los retablos y frescos en el interior de un templo barroco, responde a un programa iconográfico y Diego Abad, que había asistido a la construcción de la basílica de Zacatecas, describió en un opúsculo, aquello que llamó “el milagro de Zacatecas” por denominar, de alguna manera, el espectáculo doctrinario del interior del templo¹⁴. Inspirado en este portento, ideó su poema heroico como un programa iconográfico, cuyo retablo principal tiene como figura central al Cristo victorioso que viene a juzgar a las naciones, a castigar a los enemigos de su Santa Iglesia y a premiar a los que padecieron por ella. Así lo presenta en hexámetros:

Omnia cum fuerint sic iam patefacta, librique
clausi, et inaccessi mundanae tempore vitae
ante oculos positi, et coram ómnibus indique aperti,
propatulique, audi quae sit sententia: Iudex
quos habet ad dextram aspectans placidissimus ore:
O mihi vos, Patrique meo charissimi, adeste,
Et regnaturi mecum mea scepra tenete.
Sic porro meriti, namque esuriemque sitimque
expertus, nemini, vos occurristis utrique.
Nudus eram; mihi vos tegumen, vestemque dedistis:
hospes eram; tecto vos me excepistis amico:
aeger eran; vos me vestro recreastis amore:
carcere vinctus eram; venistis visere vos me.
Haec vero Sancti haud capiunt, dubitantque, rogantque:
Quando haec? Et Iudex: cum subvenistis egenis
cum miserati inopes estis, minimosque meorum;
tum vos, tum mihi opem, et solatia cuncta tulistis.
Ad laevam terribilis, vultuque revolvens

¹⁴ Diego Abad compuso un poema dedicado a la catedral de Zacatecas que tituló *Rasgo épico descriptivo de la fábrica y grandezas del Templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas*. En efecto, de acuerdo a su construcción original, el interior albergaba once retablos que respondían a un programa iconográfico del Padre Ignacio Calderón, rector del Colegio jesuita de Zacatecas, en los que se exaltaban las glorias de la Santísima Virgen María. El texto de Abad contribuyó a difundir las maravillas del templo. Actualmente poco queda de esos retablos debido a la modernización que siguió al Concilio Vaticano II. En rigor, sólo la fachada responde al plan inicial.

immensam irarum molem: Discedite in ignes
aeternos, inquit: quoniam vidistis acerba
me fame confectum, ac nudum, vinctumque catenis,
atque aegrum, et despexistis: neque porgere panem,
auxilioque venire inopi, nudumve fovere,
aut misereri aegro, aut vincto didicistis. At illi
attoniti: quando ah! Nos te despeximus? Et Rex:
cum renuistis opem miseris, cum terga dedistis;
tum me vos inopem, tum despexistis egentem.
Nec mora: praecipitant hi, involvunturque profundis
ignibus, et scandunt illi sublimia regna. (XLIII, 170-197)

(Como todas las cosas han sido reveladas y puestas ante los ojos, los libros que estaban cerrados y eran inaccesibles durante la vida de los hombres, ahora se abren para todos. Escucha, pues, lo que dice la sentencia del Juez, mirando complacido a los que tiene a su diestra: “Venid a mí, vosotros, amadísimos de mi Padre y reinaréis conmigo para siempre. Así lo habéis merecido, pues tuve sed y hambre y me socorristeis. Estaba desnudo y me disteis vestimenta y abrigo. Era peregrino y me convidasteis con un techo amigable. Estuve apenado y me recreasteis con vuestro amor. Estuve cautivo en la cárcel y vinisteis a visitarme” Pero los santos no entienden estas cosas, dudan y preguntan: “¿Cuándo hicimos eso?” Y el Juez les contesta: “Cuando socorristeis a los desvalidos, cuando asististeis a los pobres miserables y a mis pequeñuelos, entonces a mí me asististeis con generosidad”, Después, terrible, con el rostro hacia la izquierda, removiendo una inmensa mole de ira, dice: “Arrojaos al fuego eterno, porque me visteis doblado de hambre amargo, desnudo, atado con cadenas y enfermo y me despreciasteis. No me alargasteis ni un poco de pan, ni vinisteis en auxilio de mi pobreza, ni cubristeis mi desnudez, ni socorriste mi debilidad, ni desatasteis mis cadenas”. Y ellos, atónitos, contestan: “¿Cuándo te despreciamos?” Y el Rey les dice: cuando rechazasteis el pedido de los miserables y les volvisteis las espaldas, a mí me lo hicisteis, pues siendo pobre me despedisteis con las manos vacías. No hubo demora, se precipitaron en los reinos infernales y fueron envueltos por las llamas profundas y los otros

ascendieron a los reinos celestiales.)¹⁵

Conclusiones

¿Para quiénes escribieron los jesuitas expulsos en Italia? Naturalmente para un reducido público europeo, humanista y académico. Tal vez algunos abrigaron la ilusión de que sus obras volvieran a América en un futuro menos adverso. Entonces, ¿quiénes las leyeron? En un primer momento los académicos italianos que no habían desarrollado el universal desprecio contra la Orden maldita. En un segundo momento, algunos intelectuales allende las fronteras itálicas. Tardíamente ese corpus se convirtió en las delicias de coleccionistas y buscadores de rarezas literarias. Finalmente llegaron a América en las valijas de estos últimos, pero los vientos de la historia también habían cambiado en el Nuevo Mundo. Expulsada la Compañía de Jesús, el cultivo de la lengua del Lacio habíase reducido de manera alarmante. Escaseaban maestros y discípulos dispuesto a tal faena. A las guerras de emancipación les siguieron las guerras civiles y el enfrentamiento entre hermanos sólo favoreció los intereses de las naciones anglosajonas que impusieron sus normas comerciales y culturales. Cuando la literatura latina jesuita volvió a su patria, nadie pudo reconocerla como propia, aun cuando se presentara traducida al español.

¿Qué interés puede presentar para nosotros el rescate de ese corpus? Creemos que se trata de una generación clave para comprender el final del proceso político y cultural de los virreinos de América. Sin esta generación no puede comprenderse el siglo XVIII americano, ni la naturaleza de la obra cultural de la Compañía de Jesús, ni los prolegómenos prerrevolucionarios en los que una tradición iba a ser seriamente atacada.

En fin, América era también la última Roma que en su latín daba decantados frutos, cortados por decreto del tirano. Landívar mostraba, con cierto optimismo, la primavera novohispana a las juventudes trabajadoras, mientras que Abad, replegado en su dolor, esperaba únicamente la Justicia Divina. Ambos presentaron los programas iconográficos del jesuitismo americano en sus dos versiones: católica e ilustrada, opuestos europeos que, en América, encontraron una extraña síntesis.

¹² Según nuestra traducción

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, D. (1780). *De Deo Deoque Homine heroica*. Cesena: Gregorius Blasinius. Editio Tertia Postuma. Microfilmado por conservación, restauración y microfilmación por la Biblioteca Nacional de Chile, Sala José Toribio Medina, 2006 (edición completa).
- (1974). *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México: UNAM.
- Alegre, F. J. (1960). *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*. Roma: Burrus y Zubillaga.
- Decorme, G. (1941). *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial*. México, Porrúa, 3 vol.
- Landívar, R. (2001). *Rusticatio Mexicana*. Edición, Traducción y Estudio Preliminar de Faustino Chamorro. Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- Maneiro, J. L. - Fabri, M. (1956). *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*. México: UNAM.
- Medina, J. T. (1914-1915). *Noticias bio-bibliográficas de los jesuitas expulsos de América en 1767*. Santiago de Chile: Elzeviriana.
- Suárez, M. (1997). "Reminiscencias virgilianas en tres pasajes de la *Rusticatio mexicana* de Rafael Landívar" En *Revista de Estudios Clásicos*. N° 26 ILLC, FFYL, UNCuyo. pp 105-116.
- (2006) "Los prodigia de la cruz: identidad y memoria en la *Rusticatio mexicana*" En: revistavirtual/documentos/2006/art-Marcela-Suárez-2.pdf (15-11-12).

SABINOS Y SABELLI EN *ENEIDA* DE VIRGILIO. CRITERIOS ETNOGRÁFICOS Y RELACIÓN ENTRE ROMA Y LOS PUEBLOS ITÁLICOS

Guillermo De Santis – Cecilia Ames

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET

guillermode.santis@gmail.com

cecilia.ames@gmail.com

Resumen

El artículo toma el ejemplo de los Sabinos para mostrar los criterios etnográficos que los definen en la obra de Virgilio, principalmente *Eneida*, teniendo en cuenta su condición prestigiosa en la sociedad romana de finales del siglo I a.C. Este prestigio, sin embargo, no implica que Virgilio presente a los sabinos como una etnia ideal o completamente positiva, sino que recurre a una ambigüedad de criterios etnográficos positivos y negativos y destaca acuerdos y desacuerdos con Roma. Ante esto, el trabajo tiene como objetivo mostrar que los sabinos en *Eneida* ocupan una posición no muy significativa en el proceso de construcción de la fama de la futura Roma, lo que hace evidente una diferencia con la posición de los sabinos en las obras de autores como Varrón o Propertio.

Palabras clave: sabinos - *Eneida* - etnografía - pueblos itálicos - Roma augustea - diversidad étnica.

Abstract

The article takes the example of the Sabines to display ethnographic criteria that define the work of Virgil, *Aeneid* mainly, given its prestigious status in Roman society of the late first century BC. This reputation, however, does not imply that the Sabines in Virgil's work are presented as a completely positive ideal or ethnicity, but uses ethnographic ambiguity of positive and negative criteria and points of agreement and disagreement with Rome. At this, the paper aims to show that the Sabines in *Aeneid* occupy a position not very significant in the process of building the reputation of the future Rome, making evident a difference with the position of the Sabines in the works of authors as Varro or Propertius.

Keywords: Sabines - *Aeneid* - ethnographic - Italian people - Rome - ethnic diversity.

1. Introducción

En *Eneida* de Virgilio la diversidad étnica es un punto fundamental para entender la constitución de la sociedad romana de la época de Augusto. A partir de un amplio material mitográfico e histórico Virgilio reubica los diferentes pueblos itálicos en la geografía del Lacio y recompone una historia de relaciones entre estos pueblos y los troyanos, a partir de la cual puede comprenderse la presencia que los diferentes grupos étnicos tienen en la sociedad romana posterior al *Bellum Sociale*. En el presente trabajo tomamos el ejemplo de los Sabinos para mostrar los criterios etnográficos que los definen en la obra de Virgilio, principalmente *Eneida*, teniendo en cuenta su condición prestigiosa en la sociedad romana de finales del siglo I a. C. Este prestigio, sin embargo, no significa que Virgilio presente a los sabinos como una etnia ideal o completamente positiva, sino que recurre a una ambigüedad de criterios etnográficos positivos y negativos, destaca acuerdos y desacuerdos con Roma, y el resultado, según pretendemos mostrar, es una posición menos significativa en el proceso de construcción de la fama de la futura Roma de *Eneida* que hace evidente su diferencia con la posición de los sabinos en las obras de autores como Varrón o Propercio. Sin duda, Virgilio recoge el tópico tradicional y de época sobre la antigüedad, la fortaleza y la laboriosidad y severidad de los sabinos, pero parece asumirlo más como un *topos* que como un criterio etnográfico que dé cuenta de la importancia del componente sabino en el origen legendario de la ciudad y de su lugar en la futura Roma.

En la rica producción literaria de fines de la república hacia el término del siglo I a. C., los sabinos son un pueblo de extensa tradición itálica, de prolífica relación con Roma y sabido respeto social y moral. Por su parte, la literatura contemporánea a Virgilio desarrolla esta imagen de los Sabinos como un *topos* que llega a convertirse en un imaginario activo del prestigio moral, orden militar y laboriosidad. Esta imagen, que hallamos en los fragmentos de Catón y numerosos pasajes de Cicerón, Horacio y Propercio, permite reafirmar las palabras de Horsfall que habla de una “ideología de los Sabinos” o de un “Campanilismo” imperante en la Roma pre y post Accio. En efecto, en Cicerón y Varrón abundan las referencias a los sabinos como comunidad antiquísima que, junto con los latinos, estaban presentes en los albores de Roma y que se destacaban por sus virtudes. Sin embargo, y para finalizar con la cita de Horsfall, coincidimos en que Virgilio, sin desconocer el sabinismo de moda, no lo asume como

mandato sino que se vale de este imaginario positivo para generar importantes contrastes con ciertas características etnográficas negativas para la mentalidad romana y así incluir a los sabinos en el cuadro complejo de las relaciones de los troyanos de Eneas con las etnias itálicas y su papel en el desarrollo de Roma¹.

Un dato notable es la escasa presencia de los sabinos en la obra virgiliana lo que marca un distanciamiento de la literatura de la época, en especial si se considera la importancia evidente que tienen en el plan de *Eneida* las relaciones entre pueblos itálicos y los troyanos recién llegados al Lacio.

No significa esto que los sabinos no ocupen en *Eneida* un lugar importante como componente de la poesía épica y como parte de la ideología augustea atinente a la cuestión de la unidad y diversidad itálica posterior al *Bellum Italicum*. En efecto, como esperamos mostrar, los sabinos son un pueblo importante en la épica virgiliana pero no se les adjudica el lugar absolutamente positivo que tienen en otras obras de la época augustea. El recuerdo de las guerras del siglo IV a. C. y su relación etnográfica con los samnitas, constituyen un enclave para que en *Eneida* las virtudes sabinas queden, al menos, puestas en un segundo orden en la construcción de la futura Roma.

2. Sabinos y Samnitas

Los sabinos habitaron la Región Central de los Apeninos, región dominada por los samnitas, pueblo con el que no solo compartieron un espacio y una cultura material bien atestiguada, sino también del que no siempre se vieron diferenciados a los ojos de los romanos². En los primeros cuatro libros de *Ab Urbe Condita*, Livio refiere los constantes enfrentamientos entre sabinos y romanos entre los siglos VII y IV a. C. En I.11 ss. y II. 16 ss. Livio narra dos incorporaciones sabinas a Roma, la de Tito Tacio que concluye con el reinado alternado entre sabinos y romanos, como consecuencia del rapto de las mujeres sabinas por parte de Rómulo y la concesión de la ciudadanía sine *suffragio*

¹ Véase Cato *Orat.* Fr. 128. 11-130.3 (Malcov.); Cic. *In Vat.* 15.13; Cic. *Pro Lig.* 32.3; Livius *AUC*; 1. 18.1.-1.18.5; Horacio *ep.* 2. 37-49; Hor. *Epist.* 2.1.15-27; Prop. 2. 32. 47. La bibliografía sobre identidad étnica en Italia en periodo republicano es amplia. En este artículo son fundamentales las consideraciones de Ando (2002); Bickerman (1952: 65-81); Giardina (1997); Suerbaum (1993: 419-447); Martínez-Pinna (2002); Vogt Spira y Rommel (1996).

² Véase Cornell (1989: 281-293).

a Apio Claudio y sus clientes, líder sabino que afirmaba la necesidad de la paz entre los pueblos (504 a. C.).

Estas inclusiones de sabinos a Roma no significaron la desaparición de las hostilidades entre ambos pueblos. En los libros 3 y 9, Livio narra enfrentamientos con ciudades sabinas aliadas unas veces con etruscos y otras con latinos. Finalmente esta historia de luchas termina en el 268 a. C. con la anexión definitiva de los territorios sabinos y la concesión del *suffragium* y la incorporación a la tribu *Sergia*.

La proximidad geográfica y cultural de sabinos y samnitas hizo que en distintas ocasiones unieran fuerzas en contra de Roma. A partir de la Primera Guerra Samnita (343-341 a. C.), los samnitas se constituyeron en el enemigo más importante de Roma en la región central de Italia. Precisamente Tito Livio recuerda en VII. 29 que esta primera guerra contra los samnitas es uno de los períodos más difíciles para la existencia romana y que a pesar de las victorias romanas en el Samnio y en Campana, Roma quedó expuesta ante potencias como Cartago y las fuerzas de Pirro.

El origen de la guerra está en el avance de los samnitas contra los sedicinos *quia uiribus plus poterant* (AUC VII. 29), mención a partir de la cual la fortaleza física y militar de los samnitas se vuelve un rasgo etnográfico establecido en la obra de Livio. En VII. 33 Livio afirma que un ejército romano nunca se había enfrentado a una fuerza tan igual (*aequis uiribus*) y que los samnitas se destacan por su ferocidad (*ferociam*) y resistencia (*obnixi*) aunque la matanza (*atrox caedes*) que le infligían los romanos hubiera puesto en fuga a cualquier otro ejército.

Estas cualidades relacionadas con la fuerza física y la resistencia se transforman en una marca distintiva de los pueblos de la región central y los sabinos también se revisten de esta fama. Sin embargo, hay características negativas que conforman igualmente este imaginario y que hallamos condensadas en el mismo relato de Livio. Los samnitas emprenden una guerra sin causa (*iniusta arma*, VII. 29) contra los sedicinos y, ante la intromisión de los capuanos, van en busca de un botín fácil (*aeque facilis uictoria, praedae atque gloriae plus*, VII. 29). La actitud de rapiña de un pueblo rico es característica de los pueblos montañeses (como son los samnitas) en la etnografía clásica y veremos que esta idea persiste en *Eneida*.

Bastan estos pasajes de *Ab Urbe Condita* para dejar en claro que las relaciones de sabinos y samnitas con Roma dejan huellas particulares en la memoria his-

tórica, recuerdos de la inclusión pactada de algunos sabinos, como Tito Tacio y Apio Claudio, y de sometimiento por las armas como en el caso de los samnitas y las ciudades sabinas que alternaban momentos de paz y de guerra con la Urbe.

Como en todo proceso de memoria histórica, los imaginarios constituidos se transforman en el principal móvil del recuerdo y en el final de la república el etnónimo *sabinus* puede encarnar tanto las virtudes positivas de los pueblos de la región central, como la fortaleza, la laboriosidad, la firmeza de sus pactos y una posición pro-romana, cuanto la dura oposición que sus vecinos, los samnitas, demostraron desde el 343 hasta el final del *Bellum Sociale*.

3. Sabini-Sabelli

El componente sabino de la elite romana contemporánea a Virgilio es sin dudas importante y prestigioso. Solo citar la ‘sabinidad’ de la *gens Claudia* permite mensurar la importancia socio-política que tenía el recuerdo de las relaciones prístinas entre sabinos y romanos.

Por su parte, la Guerra Social finalizada en el 82 a. C. hizo presente el sentimiento anti-romano de los pueblos de la región central de Italia y los samnitas en primer lugar. Se hizo necesaria, entonces, una denominación que distinguiera a los sabinos del conjunto de pueblos de la región y es así que vemos por primera vez atestiguado en Varrón el término *sabelli*, que polariza las características positivas de los sabinos y los separa de las características negativas que confluyen en los samnitas como la etnia itálica enemiga de Roma³.

Esto no significa que Varrón (o algún autor en particular) haya inventado un etnónimo para definir un grupo de personas ligadas a una geografía específica, sino que habla más bien de una conformación social de la élite romana de la que importantes nombres sabinos formaban parte. La existencia de este sector social prestigioso favorece la instalación de un discurso que no sólo crea un término para diferenciarse como grupo sino que rescata las características positivas y las proyecta hacia su pasado para legitimar su posición actual. Y así como se rescata y reproduce una tradición legendaria que coloca a los sabinos junto a los romanos en los orígenes mismos de la ciudad, esta operación discursiva de fines de la República hace de los sabinos el reservorio mismo de virtudes

³ *Menip.* fr. 17 v. 2. Véase Dench (1995: 103).

originales que los romanos ya han perdido. Tal operación discursiva es común en los autores de la última república y consiste en ubicar la excelencia moral geográficamente fuera de Roma y temporalmente en el pasado. Los pueblos de la Región central de los Apeninos en general, son revestidos de una serie de virtudes más allá de las diferencias y matices entre estos pueblos particulares y en los sabinos, en particular, confluyen los rasgos más positivos⁴. Así, si valor militar y *duritia*, por ejemplo, son virtudes que se le reconocen por igual a samnitas, volscos, equos y sabinos, otras virtudes como la religiosidad se destaca solo como virtud de los *sabini-sabelli*. En este sentido la figura Numa, sabino casado con Tacia, hija de Tito Tacio, en Livio 1. 18 une piedad religiosa con austeridad y rectitud moral. Esta misma imagen de los sabinos es la que se halla en Horacio en su famosa *Oda* III. 6.

Emma Dench, en su libro sobre los pueblos de la Región Central de los Apeninos (1995), analiza la cuestión de la identidad Samnita-Sabina y muestra que, dado el estado actual de las fuentes, es imposible distinguir rasgos diferenciales de unos y otros aunque admite que ciertamente debieron existir. Concluye entonces, y es lo que nos interesa destacar, que es la presencia romana la que nos permite establecer una distinción de identidad samnita-sabina basada en conceptos etnográficos tales como “pueblos montañoses” (Samnitas) y “pueblos de valle” (Sabinos), conceptos en torno a los cuales se articulan la ferocidad frente a la tranquilidad, el hábito de la rapiña frente a la laboriosidad, falta de respeto a pactos y tratados frente a firmeza de la palabra dada, por citar algunas características que también veremos presente en *Eneida* de Virgilio.

Después de la Guerra Social y el sangriento aplastamiento de los itálicos por Sila (en el 80 a. C.), la reflexión de los intelectuales de la república tardía acerca de la crisis moral de Roma, mira hacia el pasado y busca recuperar las virtudes de los pueblos itálicos asimilados a Roma para encontrar en ellos los *exempla virtutis*.

Entre estas virtudes hay tres esenciales *frugalitas*, *disciplina* y la *virtus* que los autores encuentran representadas en los sabinos que pueden ser llamados *sabelli*,

⁴ Un ejemplo es Estrabón V. 4. 2, que cita la bravura de Vestinos, Marsos y Peligno, como hará Virgilio en. *Georg.* II, 167 ss. Plinio en *NH* III. 106 afirma que la *regio quarta*, que ocupaba gran parte de la región sabina, está habitada por *fortissimae gentes*; Appiano *BC* I. 46 insiste en el carácter guerrero de los Marsos y Livio IX. 13. 7 retoma el criterio de Herodoto X. 122. 3 según el cual “pueblos rudos” responden a “territorios rudos”.

término que no habla tanto de una etnia en sí cuanto de una serie de características etnográficas atribuibles a este pueblo, características que no alcanzan a otros pueblos de la región como Marsos y Pelignos que, sin embargo comparten con los samnitas la característica de la resistencia y la valentía guerrera.

Por otro, lado retomando a Musti, Dench afirma que esta identificación positiva de una etnia es una operación única en la relación de Roma con los itálicos; ni con los etruscos ni Prenestinos se crea un imaginario que responda a los ideales romanos como ocurre con el caso de los *sabelli*⁵.

Este imaginario recurre a características que, desde una perspectiva etnográfica, son asignadas a pueblos “primitivos”⁶. El primitivismo merece un análisis particular pues es una de las características evidentes que la tradición etnográfica asigna a los bárbaros. Los griegos del siglo II a. C. califican a toda Italia de “primitiva” mientras que para los autores latinos del final de la república es una condición que solo puede ser asignada a la Italia anterior a la llegada de Eneas.

Como característica ambivalente, los rasgos primitivos de un pueblo pueden mostrarlo como un pueblo moralmente virtuoso pero también como uno que se impone por sola prepotencia. Retomemos, a modo de ejemplo, las causas de la primera guerra samnita que enuncia Livio en VII. 29. La oposición entre samnitas y capuanos parte de criterios etnográficos tradicionales: los samnitas mantienen intacto su carácter primitivo de hombres fuertes porque su territorio y su clima no ofrecen bondades. Los capuanos, que poseen la región fértil y el mejor clima de Italia, se han debilitado y ya no pueden sostener una guerra contra los samnitas. Es una oposición entre el *luxus* y el *usus armorum*.

Si el *usus armorum* es señalado como característica positiva de los samnitas, el hecho de que la guerra emprendida fuera *iniusta*, pone de manifiesto que una característica etnográfica debe entenderse en el conjunto del imaginario que la define y desde la perspectiva de quién la pone en juego. Por ello, el primitivismo no puede ser enunciado como un rasgo absolutamente positivo pues la tradición etnográfica le atribuye también valoraciones negativas.

⁵ En el caso de Preneste, Plauto ubica a sus habitantes entre los *rustici* no griegos, i.e. bárbaros, Dench (1995: 73-75). En el caso de Enio, la distancia radical es con los cartagineses. Respecto de los itálicos, y salvo excepciones de pueblos contemporáneamente enemigos, Enio habla con deferencia.

⁶ Véase Thomas (1982). Sobre el “primitivismo positivo” de los *sabelli*, véase a continuación el análisis de Geórgicas II vv. 167 ss.

En *Eneida* tenemos un ejemplo concreto de esta posición en la narración de Evandro en el libro VIII 319- 329:

*primus ab aethero uenit Saturnus Olympo
arma Iouis fugiens et regnis exsul ademptis.
is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit, Latiumque uocari
maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.
aurea quae perhibent illo sub rege fuere
saecula: sic placida populos in pace regebat,
deterior donec paulatim ac decolor aetas
et belli rabies et amor successit habendi.
tum manus Ausonia et gentes uenere Sicanae,
saepius et nomen posuit Saturnia tellus.*

En estos versos observamos la realidad primitiva de Italia: pueblos belicosos e indóciles, pueblos montañoses a los que Saturno da leyes y pacifica en una edad. Sin embargo, esto no hace de los pueblos de Italia un conjunto de etnias que conviven en armonía y con el paso del tiempo retorna la *belli rabies* y el *amor habendi*. La presentación de este primitivismo no es ‘positiva’ de manera que si no podemos calificar como positivo todo lo primitivo de *Eneida* y el hecho de que los sabinos pertenezcan a este conjunto de pueblos no puede ser desatendido⁷. Estas palabras de Evandro obligan a repensar *Eneida* VII. 202 ss. que, según Dench, muestra un primitivismo positivo y una paz que será rota por Eneas:

*ne fugite hospitium, neue ignorete Latinos
Saturni gentem haud uinco nec legibus aequam,
sponte sua ueterisque dei se more tenentem.*

⁷ Es notable cómo el primitivismo aparece en *Eneida* de manera contradictoria, pues como demuestra Horsfall (1971: 1108–16), los pueblos de Italia, y en particular los rútuulos, presentan un primitivismo ambivalente entre lo itálico positivo y lo bárbaro negativo.

Si bien el rey Latino se expresa de esta manera poniendo el énfasis en el natural apego (*sponte sua*) de su pueblo a las leyes y a los dioses, la descripción de Evandro que revisamos antes parece contradecir esta presentación. La perspectiva del griego asentado en los márgenes del Lacio es diferente a la del rey Latino y son dos palabras autorizadas que ponen de manifiesto la complejidad que supone categorizar a los pueblos itálicos. Por nuestra parte, lo que nos interesa dejar sentado es que antes de la llegada de *Eneas* no se puede afirmar una paz itálica prístina y sus pueblos no están exentos de características negativas y se hallan lejos de un estado idílico de convivencia que afirma Dench⁸. Todo esto, sin embargo, no impide que el primitivismo se defina también por un conjunto de virtudes muy apreciadas por la elite romana de la época de Augusto: laboriosidad, resistencia, constancia moral y apego a la tierra. Estas características son especialmente asignadas a los sabinos-*sabelli* durante el último período republicano.

La *Eneida* de Virgilio afronta estas ambigüedades y, a la vez que ubica a los sabinos en el contexto de los pueblos itálicos, los distingue mediante las referencias históricas a las *gentes* Claudia y Sergia en las que se proyectan las características de los *sabelli* y la de los pueblos de la Región central respectivamente. Surge entonces una imagen de una integración itálica al *ordo Romanus* gracias a las virtudes que son la mayor contribución de estos pueblos a Roma. Esta ambigüedad se constata incluso en relación con nombres destacados de la historia romana. Recordemos a Tito Tacio que en *Anales* de Enio (104 Sk.) es un tirano, institución asociada a la decadencia y la falta de virtudes básicas de un pueblo⁹. En *Eneida*, en cambio, la única tiranía es la del etrusco Mezencio que es el causante de la situación belicosa previa a la llegada de Eneas, situación que es

⁸ Sobre la situación caótica del Lacio anterior a la llegada de Eneas véase Ames-De Santis (2011: 7- 28). Dench (1995: 32 ss.) detalla acertadamente la presencia de características negativas en los relatos de colonización griega de Italia y en el asentamiento de dioses como Heracles y Saturno. En este último caso es relevante mencionar que en *Ehuemerus* de Enio v. 113-114 (Vahlen) se menciona el canibalismo como práctica durante el reinado de Saturno: *Saturnum et Opem ceterosque tunc homines humanam carnem solitos esitare*. No debe olvidarse que en el encuentro entre Evandro y Eneas, un tema eje del pasaje es la disputa entre Etruscos y ardeatinos por el asilo de Mezencio y la presión que los latinos ejercen sobre los arcadios de Evandro. A su llegada, Eneas encuentra al Lacio e Italia central en un clima belicoso bien establecido.

⁹ *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.*

presentada como un desorden de las relaciones interétnicas en la Italia central¹⁰.

Por su parte, en el libro VIII de *Eneida* Tito Tacio es el rey sabino que pacta, mediante un sacrificio, la paz con Rómulo. La visión virgiliana destaca este acto que es el primer momento de un proceso de integración y colaboración entre sabinos y Romanos. De este modo, la visión positiva de Tito Tacio se insertaría en esta mirada virgiliana desde la Roma de Augusto que recurre a la figura de los sabinos para concretar un imaginario positivo sin ubicar a Tito Tacio en un estadio primitivo de paz interrumpido por la llegada de Eneas. En todo caso, la imagen del tirano cruel se focaliza en los reyes de origen etrusco y el recuerdo de su dominación sobre Roma así como el primitivismo negativo es dirigido a pueblos como pelignos, marsos, ecuos y volscos, que no se integraron a Roma y que, a diferencia de los sabinos, fueron duramente reprimidos en el *Bellum Sociale*¹¹.

El imaginario del primitivismo negativo no incluyó a los sabinos y una de las causas de este fenómeno es el cruce de otras variables etnográficas, por ejemplo, la geografía rocosa que obliga a una vida austera, concepción ya presente en Herodoto, y que halló en los sabinos un lugar óptimo de cristalización desde el siglo II a. C. Esta distinción de los sabinos respecto de otros pueblos itálicos, permite que Varrón reconozca “rasgos culturales”, ciertamente extraños a Roma, pero que bien pueden integrarse a la República sin crear peligros. Sin embargo, es pensable a partir de los textos mencionados antes, que el etnónimo *sabellus* sirviera para una ulterior distinción de características etnográficas que permitieran ver un grupo de sabinos sin ambigüedad notorias, es decir un grupo en el que solo se destaquen el primitivismo positivo, la altura moral, el apego al trabajo duro y la valentía militar. Una comunidad en la que la elite romana pudiera proyectar todas estas virtudes en crisis en el último período de

¹⁰ Véase Ames-De Santis (2011).

¹¹ Un caso importante que aquí no tratamos es el de los prenestinos, pueblo que disputó largamente con Roma y que es sinónimo de “barbarie” tanto por su lengua cuanto por sus costumbres. Al respecto véase Dench (1995: 72 ss.) En este punto es importante tener en cuenta el testimonio de Tito Livio (9.40) acerca de los samnitas y sus características ambivalentes. En *AUC* es preciso distinguir las referencias a los samnitas del siglo IV aC. en el marco de las guerras itálicas, de la situación de este pueblo al final del siglo III aC., momento de la creación de la *gens Sergia*. La oposición a Roma, en el primer caso, y la asimilación, en el segundo, son contextos clave para entender la presentación que el historiador hace de este pueblo. Véase Rouveret (1988: 91 ss.).

la República y en cuyo rescate basará Augusto gran parte de su reforma política y social.

4. Los etnónimos *sabinus* y *sabellus* en Virgilio

Virgilio utiliza estos etnónimos en *Geórgicas* y en *Eneida* y, específicamente, en esta última obra, la presencia de sabinos y *sabelli* está relacionada con dos *gentes* que connotan diferentes sentidos políticos y morales: la *gens Segia*¹² y la *gens Claudia*. A su vez, son menciones que hablan de la composición de los pueblos que darán origen a Roma¹³. Precisamente en *Eneida*, la tribu Sergia mantiene esa ambivalencia pues, por un lado, su origen se remonta al troyano Sergesto, compañero de Eneas, pero, por otro lado, cuenta entre sus miembros a *Catilina*¹⁴. En el libro V de *Eneida*, en ocasión de los juegos en honor de Anquises, se dice de Sergesto:

Sergestusque, domus tenet a quo Sergia nomen, Centauro inuebitur magna.

Siguiendo la indagación varroniana en *De troianis familiis*, Virgilio establece en este compañero de Eneas, calificado repetidas veces como *fortis*¹⁵, el *incipit* de la *gens Sergia*. Esta *gens* se enlaza positivamente con la historia de Roma¹⁶. Pero, por otra parte, el miembro más conspicuo de esta *gens* en *Eneida* es Lucio Sergio Catilina, la contra-cara de Catón en el escudo de Eneas:

*et scelerum poenas, et te, Catilina, minaci
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,
secretosque pios, his dantem iura Catonem.*

Con Catilina aflora lo más temible del componente itálico de la tribu, su opo-

¹² Sobre el rol de la *gens Sergia* en *Eneida* véase Alvar Ezquerro (2003: 21-24).

¹³ Sobre el uso de procedimientos etimológicos en *Eneida* para “fijar” la acción del libro VII en territorio sabino, véase Ferriss-Hill (2011: 265-284).

¹⁴ Alvar Ezquerro (2003: 21 ss.)

¹⁵ I. 510; IV. 288 y XII. 561.

¹⁶ Alvar Ezquerro (2003) propone de manera convincente que Sergesto, ya en la carrera naval del libro V, muestra aspectos ambivalentes que, a juicio del filólogo español, justifican la presencia de Catilina en la historia narrada en el escudo de Eneas.

sición al orden de la República romana, y se lo contrarresta con la figura legal y moral de Catón. Podemos proponer, entonces, que en *Eneida* la *gens Sergia*, representante del componente de los pueblos de la Región Central en la sociedad romana pone de manifiesto esa ambivalencia de cualidades positivas, representados por Sergesto, y negativas, representados por Lucio Catilina, que, según hemos visto, es recurrente en la caracterización de pueblos, como el citado ejemplo de los samnitas en la obra de Livio. Esto nos impone revisar las menciones de sabinos y *sabelli* en la obra de Virgilio:

-Los sabinos aparecen una vez en *Geórgicas* y tres en *Eneida*

-Los *sabelli* aparecen dos veces en *Geórgicas*¹⁷ y dos en *Eneida*.

Analizamos en un primer momento las recurrencias de los etnónimos en *Geórgicas*. La única aparición de *sabini* en *Geórgicas* es en el contexto de II. 516-540:

*ipse dies agitat festos fususque per herbam,
ignis ubi in medio et socii cratera coronant,
te libans, Lenae, uocat pecorisque magistris
uelocis iaculi certamina ponit in ulmo,
corporaque agresti nudant praedura palaestra.
hanc olim ueteres uitam coluere Sabini,
hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit
scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma,
septemque una sibi muro circumdedit arces.
ante etiam sceptrum Dictaei regis et ante
impia quam caesis gens est epulata iuuenis,
aureus hanc uitam in terris Saturnus agebat;
necdum etiam audierant inflari classica, necdum
impositos duris crepitare incudibus ensis.*

Esta presentación del agricultor sabino contrasta notablemente con la de los rútilos en *Eneida* pues Virgilio utiliza una misma expresión para dos caracterizaciones etnográficas que pueden ser consideradas ‘opuestas’. La expresión

¹⁷ No nos detenemos en la mención de III. 256 por ser irrelevante para el presente análisis.

fususque per herbam, “recostado en la hierba”, en el caso de los sabinos implica el descanso y la celebración con vino como premio merecido luego del trabajo del agricultor. En el caso de los rútilos, en cambio, indica el momento de distracción y embriaguez que los lleva a la debilidad y a eludir las responsabilidades, específicamente, las militares (*Aen.* IX. 164-165), como antes lo fue en el caso de los troyanos, en la noche misma de la destrucción de la ciudad (*Aen.* II. 252-253). Esta expresión ‘ambivalente’ cobra un sentido poco explorado como advertencia de la posición de Virgilio frente a las etnias itálicas. La alabanza a los sabinos parece encarnar en *Geórgicas* una virtud itálica que muestra la sujeción a ritos y costumbres, fuente de fortaleza y base de los mejores soldados. Pero esa misma característica de los latinos al mando de Turno contra Eneas, se convierte en la evidencia de su opuesto, aquel que no reconoce sus deberes militares y que, dominado por el vino y el sueño, no responde al ideal del soldado romano. De alguna manera, podría decirse lo mismo de las menciones de Remo y Saturno, pues en el primer caso es un recuerdo del fratricidio en el origen de Roma y, en el segundo caso, es el recuerdo de una época que devino en *belli rabies y amor habendi*¹⁸.

Además, los sabinos aparecen ligados a la historia de la “fuerte Etruria”, y no directamente a la historia de Roma, es decir que son vistos en su faz plenamente itálica. La tradición, en cambio, está impregnada de la idea de que una parte significativa de la población romana era de origen sabino¹⁹. De los primeros cuatro reyes, dos fueron latinos (Rómulo y Tulio Hostilio) y dos sabinos (Numa Pompilio y Anco Marcio) o tres si contamos a Tito Tacio. La mención virgiliana le quita peso a este dato y restringe la presencia de los sabinos en Roma. Más significativo todavía, es el hecho de que la tradición relacionaba a los sabinos y a Tito Tacio con el Quirinal y que los romanos tenían dos nombres: *Romanus* y *Quirites*²⁰. Esta tradición es referida por Varrón en L.L. V. 51 y está bien asentada en las fuentes que este autor dispuso²¹. Por su parte, los

¹⁸ Véase Thomas (1988: 261 ss.)

¹⁹ Sobre esta versión de la unión inicial de sabinos y romanos véase Poucet (1972: 48-135).

²⁰ El tema está muy bien tratado en Cornell, op.cit.

²¹ *collis Quirinalis, <quod ibi> Quirini fanum. sunt qui a Quiritibus, qui cum Tatio Curibus venerunt [ab] Roma<m>, quod ibi habuerint castra. quod vocabulum coniunctarum regionum nomina obliteravit. dictos enim collis pluris apparet ex Argeorum sacrificiis, in quibus scriptum sic est: ‘collis Quirinalis terticeps cis<a>edem Quirini. collis Salutaris quarticeps adversum est pilonarois.*

sabelli son mencionados en *Geórgicas* II. 167-176:

*haec genus acre uirum, Marsos pubemque S8
adsuetumque malo Ligurem Volscosque uerutos
extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar,
qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris
imbellem auertis Romanis arcibus Indum.
salue, magna parens frugum, Saturnia tellus,
magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis,
Ascraeumque cano Romana per oppida Carmen.*

Virgilio habla de las diferencias entre Italia y las demás regiones del mundo, Persia, India y Asia en general: en Italia no hubo una guerra como la de Troya, no hay vegetación venenosa ni serpientes, ni animales feroces; en cambio hay tierras fértiles, ganado vacuno, fuentes sagradas, minas de oro y plata y hombres esforzados que pueden identificarse por etnias como marsos, sabélicos, ligures y volscos y por nombres individuales como Mario, Decio, Escipiones y Augusto. Aunque posee riquezas y no está habitada por bestias salvajes, la geografía italiana no es una tierra benigna por lo que produce hombres esforzados (*adsuetum malo*) y guerreros como los volscos.

Aquí el tópico del labrador esforzado y guerrero está garantizado. Pero es clara la distinción entre etnias itálicas y nombres romanos. Los *sabelli* pertenecen a los itálicos que conforman lo mejor de las legiones romanas pero no son presentados en su carácter de composición original de Roma. Nuevamente el procedimiento virgiliano revela un estatuto ambivalente de los *sabelli* como pueblo que merece ser el reservorio de las virtudes prístinas pero que no tiene un lugar preeminente en Roma. En cuanto a *Eneida*, los etnónimos en cuestión están presentes en los siguientes pasajes:

Aen. VII. 178:
*quin etiam ueterum effigies ex ordine auorum
antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus
uitisator curuam seruans sub imagine falcem,*

*Saturnusque senex Ianique bifrontis imago
vestibulo astabant, aliique ab origine reges,
Martiaque ob patriam pugnando uulnera passi.*

Aquí vemos la figura de *Sabinus*, etnónimo del pueblo sabino y, junto a *Italus*, primeros jefes de los habitantes del Lacio. Con su *falx*, Sabinus es mostrado en su calidad de agricultor. Nótese que las efigies de las divinidades en el vestíbulo del palacio de Latino están expuestas *ex ordine*, expresión que indica tanto el orden “visual” de la actual descripción cuanto “temporal” de la presentación de los antepasados del rey Latino al estilo de las *imagines maiorum*. De esta manera, aquí se destaca la antigüedad de esta etnia originaria de Italia, y caracteriza a su epónimo como labrador con su *falx*, la hoz del trigo y de la vid, respondiendo al topos tradicional y a la imagen que diera en *Geórgicas*. Pero, al igual que en aquella obra, en *Eneida* los sabinos son separados de la constitución de la Roma y se los considera como un ejemplo clave y exitoso de un proceso de integración concomitante a la expansión romana en el centro de la península, como se ve en el caso siguiente.

Aen. VII. 706-722:

*Ecce Sabinorum prisco de sanguine magnum
agmen agens Clausus magnique ipse agminis instar,
Claudia nunc a quo diffunditur et tribus et gens
per Latium, postquam in partem data Roma Sabinis.
una ingens Amiterna cohors priscique Quirites,
Ereti manus omnis oliuiferaeque Mutuscae;
qui Nomentum urbem, qui Rosea rura Velini,
qui Tetricae horrentis rupes montemque Seuerum
Casperiamque colunt Forulosque et flumen Himellae,
qui Tiberim Fabarimque bibunt, quos frigida misit
Nursia, et Ortinae classes populi Latini,
quosque secans infaustum interluit Allia nomen:
quam multi Libyco uoluuntur marmore fluctus
saenus ubi Orion hibernis conditur undis,
uel cum sole nouo densae torrentur aristae
aut Hermi campo aut Lyciae flauentibus aruis.
scuta sonant pulsuque pedum conterrita tellus.*

Clausus es un nombre de referencia histórica no mitográfica y de quien proviene la *gens Claudia* ²². La historia de Atto Clauso está ligada a la Roma posterior a la caída de los Tarquinos y, como vimos antes, es el líder una ciudad sabina que propicia la integración a Roma. La mención de Clauso como líder de los sabinos de la Italia prístina es llamativa y, aunque siempre nos mantenemos dentro de la confusión adrede dispuesta por Virgilio en el “Catálogo de fuerzas itálicas”, este nombre remite a una relación paradigmática de Roma con los pueblos del centro de Italia pues Atto Clauso condujo sus clientes que se pusieron a la orden de una Roma que, precisamente, reclama soldados de sus *socii* ²³. Las fuentes aseguran que no todas las ciudades sabinas siguieron el camino de Clauso y por ello su mención en este catálogo es particular pues representa una etnia que se opone a Eneas pero que en el tiempo será un *socius* muy respetado por Roma y sus descendientes pertenecerán a las élites políticas de la época de Augusto²⁴.

La referencia a Atto Clauso despierta en lector romano el recuerdo inmediato del acontecimiento sucedido en el 504aC., cuando los sabinos de Clauso se instalan en Roma y reciben la ciudadanía *sine suffragio*. Esta referencia genera en el texto virgiliano una tensión interna. Por un lado, Virgilio, como vimos en el pasaje anterior, concede a los sabinos una antigüedad absoluta en Italia, ubicándolos antes de la llegada misma de Saturno y relaciona la *gens Claudia* con la Italia pre-eneádica. Por otra parte, sin embargo, sin dejar de reconocer

²² La cuestión del origen sabino de la *gens Claudia* se sostiene en la tradición retomada aquí por Virgilio y en el origen indiscutiblemente sabino del nombre *Clausus*. Sin embargo, esto no implica que los miembros de la élite *Claudia* se reconozcan de manera compacta como “sabinos” pues como afirma Keaney (1991: 202-214), el *nomen* “Claudio” es de origen sabino pero puede haber tenido su correlato latino *Claudius*, de manera que Attus Clausus pudo haber ‘asimilado’ sus sabinos a los *Claudii* latinos para formar la *gens* y, además, con este acto intentar de despojarse del origen sabino que una parte de la élite romana contemporánea a Virgilio no solo pretende rescatar sino también poner de relieve en el seno de dicha élite. El lector contemporáneo de Virgilio, que naturalmente asocia la *gens Claudia* a un componente latino, se ve aquí confrontado con otra versión, la del componente sabino exclusivo, que el poeta sustenta en el nombre *Clausus*. Esta operación virgiliana responde a, por un lado a esa parte de la élite romana que quiere asociarse a los sabinos por las virtudes ancestrales de este pueblo, y le quita el componente latino negativo que encarnan otros pueblos como los rútuos.

²³ Cfr. Liv. II. 16. 4. Sobre el ‘caos’ histórico y etnográfico que domina el catálogo de las fuerzas itálicas, véase Horsfall (2000: 414 ss.).

²⁴ Cfr. Tac. Ann. XI. 24. 1.

el valor de la *gens Claudia*, acota su peso histórico en Roma quitándole un lugar fundacional pues el sabino mencionado en tiempos pre-romanos es recordado por el lector como uno que se integró a Roma y no como un componente fundacional. Es notable que esta presentación se cierre con un símil varias veces utilizado por Virgilio (vv.718-721):

*quam multi Libyco uoluuntur marmore fluctus
saenus ubi Orion hibernis conditur undis,
uel cum sole nouo densae torrentur aristae
aut Hermi campo aut Lyciae flauentibus aruis.*

El símil²⁵ remite a dos geografías extranjeras que contrastan con la ‘italianidad’ de los sabinos en el libro VII: Libia y Licia, referencias a Cartago y Asia a través de las cuales Virgilio muestra la naturaleza compleja de una etnia que, al menos desde su ciudadanía *cum suffragio* en el 268 a. C., goza de prestigio para la política y la sociedad romana, pero que en *Eneida*, como obra épica que proyecta una historia del pueblo romano, puede asumir caracterizaciones etnográficas negativas²⁶. Es una etnia con características que el símil define como ‘negativas’ pero que la historia romana reconoce como prestigiosa y positiva. De este modo podemos distinguir por un lado Atto Clauso y el origen de la *gens Claudia* y, por otro, una etnia itálica que más allá de Atto Clauso, tiene una historia de enfrentamientos con Roma: en el 469 a. C. aparecen los sabinos guerreando alrededor de Roma, en el 449 a. C. el cónsul Romano Marco Horacio los vence y recupera botines robados a Roma y en el 290 a. C., con el final de la tercera guerra Samnita, se da la conquista definitiva de las regiones sabinas y sus ciudades quedan subordinadas a Roma. Quizás podamos tener aquí una clave para entender la mirada de *Eneida* de estas etnias con las que Roma se enfrentó en el proceso de expansión y dominio de la península itálica. Como acto de memoria la mención Clausus es positiva para los lectores de *Eneida* y, al mismo tiempo, el símil, otra forma de definir la etnia sabina, pone de relieve los elementos negativos que en algún momento la enfrentaron a Roma y que el poeta trae a la memoria de su lector.

²⁵ Sobre el uso de este símil y sus valencias poéticas y políticas, véase Cairns (1989: 109 ss.)

²⁶ Sobre este punto, véase Horsfall (1971).

La tercera mención se halla en el relato histórico del escudo de Eneas, *Aen.* VIII. 635:

*fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
impauidos, illam tereti ceruice reflexa
mulcere alternos et corpora fingere lingua.
nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas
consessu caeuae, magnis Circensibus actis,
addiderat, subitoque nouum consurgere bellum
Romulidis Tatiaoque seni Curibusque seueris.
post idem inter se posito certamine reges
armati Iouis ante aram paterasque tenentes
stabant et caesa iungebant foedera porca.*

Como dijimos antes, la tradición legendaria de Tito Tacio es oscura pero es seguro que su lugar de origen era Cures, como Numa Pompilio²⁷, ciudad sabina situada al este del Tíber. Los etimologistas latinos asociaron este nombre a Quirites y Quirinal, y entendían el título *Populus Romanus Quiritium* como la expresión del primitivo sinecismo entre sabinos de Cures y latinos de las márgenes del Tíber.

La presencia sabina en la representación de la historia de Roma en el escudo de Eneas tiene tres momentos: el rapto de las mujeres sabinas, la guerra entre Rómulo y Tito Tacio y el pacto de paz sellado por estos a través del sacrificio de una cerda. En el prolijo recorrido histórico del escudo los sabinos aparecen en los albores de Roma a través de la oscura figura de Tito Tacio hecho que pone de relieve la adrede confusión temporal que Virgilio ha dispuesto con la anacrónica presencia de Clauso en el catálogo de los pueblos itálicos que luchan contra Eneas. Importante es la escena de pacto ritual entre Tito Tacio y Rómulo que trae a la memoria no solo una antigua paridad entre sabinos y romanos en la constitución de la ciudad naciente, sino también la *aetia* de una práctica política de Roma respecto de algunas etnias itálicas a las que no somete

²⁷ Cfr. *Aen.* 6. 810 ss. y *Eden* ad v. 638.

por medios militares sino con las que pacta una asimilación.

Esta figura de Tacio evoca la figura histórica de Clauso y su asimilación pactada al orden Romano, remarca el anacronismo de la lejana lucha de Clauso en contra de Enea y remite a la antigua rivalidad entre Tacio y Rómulo. De esta manera, la mención histórica concreta y datada (la inclusión de Atto Clauso en el 504 a. C.) es ubicada en el pasado legendario, en una alteración de la historia que no es única en *Eneida*. Toda alteración del relato histórico tiene un fin y una consecuencia. En este caso, la consecuencia es más evidente que el fin pues la ubicación de Clauso en el catálogo de las fuerzas itálicas que pelearán contra Eneas supone un recuerdo histórico que relaciona a los sabinos en el marco ya no del sinecismo sabino-romano sino de la creación de la gens Claudia. Si hablamos de intenciones políticas en *Eneida*, puede afirmarse que la exaltación y la distinción de los *Iulii* como *gens* derivada de los troyanos y sin contacto con los pueblos italianos es una de ellas²⁸.

Respecto del uso del etnónimo *sabellus*, la primera mención aparece en boca de Evandro cuando menciona el origen sabélico de la madre de Palante, *Aen.* VIII. 508-519:

*sed mihi tarda gelu saeculisque effeta senectus
inuidet imperium seraeque ad fortia vires.
natum exhortarer, ni mixtus matre Sabella
hinc partem patriae traheret. tu, cuius et annis
et generi fatum indulget, quem numina poscunt,
ingredere, o Teucrum atque Italum fortissime ductor.
hunc tibi praeterea, spes et solacia nostri,
Pallanta adiungam; sub te tolerare magistro
militiam et graue Martis opus, tua cernere facta
adsuescat, primis et te miretur ab annis.
Arcadas huic equites bis centum, robora pubis
lecta dabo, totidemque suo tibi nomine Pallas.*

Palante es hijo de Evandro y de una madre sabina. Esto impide que sea con-

²⁸ Para este punto, véase Bettini (2005: 77-102).

siderado un extranjero, condición necesaria para quien se asuma como líder del ejército. El discurso de Evandro parece indicar que, de no ser hijo de una sabina, Palante debiera ser el líder de la lucha contra Turno y Mezencio. Y, sin embargo, como señala Eden *ad locum*, Evandro prioriza el linaje arcadio por sobre la sangre *Sabella* en sus consideraciones, pues acepta que el liderazgo de Palante sería posible, y que cede el mando de las fuerzas a favor de Eneas por la condición impuesta por el oráculo²⁹. Esta cesión del liderazgo en favor de Eneas es, por supuesto, esencial para la ideología de Augusto y la configuración de la leyenda troyana que la sustenta. Desde el punto de vista de las relaciones entre las etnias, y en la cronología interna de *Eneida*, es la primera cesión de primacía de un sabino en beneficio de Eneas, un protorromano. Pues como impone el oráculo, es preciso que el líder que se oponga a Mezencio sea un *externus dux*, *Aen.* VIII. 499-503:

*o Maeoniae delecta iuuentus,
flos ueterum uirtusque uirum, quos iustus in hostem
fert dolor et merita accendit Mezentius ira,
nulli fas Italo tantam subiungere gentem:
externos optate duces.*

Así como Clauso, el sabino que en la historia cedió hombres a Roma, Palante cederá los suyos a Eneas. Este medio-sabino, arcadio nacido en tierra itálica, se integra al mando de Eneas y le aporta soldados, tal como dice Evandro en VIII. 518-519³⁰. Como en el caso histórico de Clausus, Palante cede hombres a

²⁹ Véase el comentario *ad loc.* de Eden (2005).

³⁰ Dionisio de Halicarnaso da cuenta de distintas migraciones griegas a Italia. Respecto de los Arcadios afirma que los primeros llegaron al sur de Italia 17 generaciones antes de la guerra de Troya. Pero otro grupo emigró al norte y se estableció en Umbría y el país de los sabinos donde recibieron el nombre de Aborígenes. Un grupo posterior de Arcadios capitaneados por Evandro llegaron al Lacio donde les prodigó su hospitalidad Fauno, rey de los aborígenes, y fundaron una colonia en una de las colinas de Roma a la que dieron el nombre de Palatino en honor de Palanteo, su ciudad natal de Arcadia. Este fue el primer lugar habitado en el actual emplazamiento de Roma. Virgilio no desconoce la historia, reconoce el lugar de los sabinos en la geografía prístina de la ciudad pero no en la fundación de Roma porque la *matre Sabella* de Palante nos recuerda a los Aborígenes (sabinos), bajo el reino de Fauno, que recibieron a los arcadios de Evandro. Con esto pone al componente sabino como aliado de Eneas a través de Evandro pero en el libro 12 los matrimonios que responden al mandato *condere gentem* son entre la *pubes troiana* y los latinos. Así se desemboca en la *gens Iulia* y le quita el lugar a los componentes sabinos de la élite romana.

Eneas, pero como sabélico, mostrará una serie de virtudes como la valentía que lo posicionan como un antepasado más digno del etnónimo *sabellus*.

5. Conclusión

Los etnónimos *sabinus* y *sabellus* que se registran en la obra de Virgilio permiten suponer que el poeta evita una exaltación extrema de las virtudes sabinas, equilibrando aspectos positivos y negativos por medio de una reescritura de la historia de Roma y del cruce de variables etnográficas como el primitivismo. Según creemos, es un procedimiento que intenta restar peso a la *gens Claudia*, de origen sabino, hecho que redundará en favor de los *Iulii* como *gens* sobresaliente y eminentemente troyana en la obra épica. Después de todo, los dirigidos por el Clauso de *Eneida* no son aquellos sabinos que se integran a Roma en el 504 a. C. sino un grupo étnico parte de estos seres indóciles que Saturno intentó civilizar pero que, una vez pasada la *aetas aurea*, ostentan esa llamativa mezcla de elementos positivos y negativos y que podríamos condensar en la *duritia*, por un lado virtud del campesino severo y, por otro, caracterización étnica de pueblos incivilizados, habitantes de las montañas y dedicados a la rapiña. En el libro VII, Clauso es el fundador de la *gens Claudia* y comparte estas características negativas con el resto de los pueblos itálicos. Virgilio no niega la virtud modelo de los sabinos y por ello usa el adjetivo *seuerus* en VIII 638³¹. Pero, al mismo tiempo, la comparación de las fuerzas de Clauso con el mármol Líbico y con las mieses de Licia en el libro VII. 718 y 721 evita asumir esta *gens* como modelo perfecto frente al que deba competir la *gens Iulia* en la constitución del estado romano posterior a la guerra de Accio.

Las etnias itálicas son presentadas por Virgilio como un cuerpo caótico tanto en su conformación política cuanto en sus características etnográficas, pero Roma no puede ignorar que algunas se han integrado en el pasado y ahora son prestigiosos componentes de su sociedad y que de muchas de estas etnias se nutre su grandeza militar y, en particular, la victoria de Augusto en Accio. Por ello la mirada de Virgilio, confusa, es un recuerdo de aquellos enfrentamientos y del reciente *Bellum Sociale* después del cual la relación de Roma con estas etnias será de inclusión a través de la ciudadanía y de un trato más o menos igualitario

³¹ Cfr. el comentario de Servio a los versos 635 ss.

según el papel que hubieron desempeñado en su lucha contra Roma³².

Las caracterizaciones virgilianas, en este caso de los sabinos, son elecciones pensadas para enfrentar la memoria remota de una Italia prístina y la memoria más reciente del *Bellum Sociale* sin reabrir las heridas de los itálicos ni dejar de mostrar un liderazgo positivo de Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, E. (2003). *Vergil's Empire. Political Thought in the Aeneid*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Alvar Ezquerro, A. (2003). Historia y poesía en la Eneida: a propósito de la gens Sergia. En Alonso del Real, García Ruiz, Sánchez-Ostiz, Á. (eds.): *Urbs aeterna. Actas y colaboraciones del coloquio internacional 'Roma entre la literatura y la historia'. Homenaje a la Profesora Carmen Castillo*. Mundo antiguo N. S. (9). Pamplona.
- Ames, C., De Santis, G. (2008). Relaciones entre descripción geográfica y descripción histórica en el libro VIII de Eneida. En *Circe. De clásicos y modernos* (13). 29-50.
- Ames, C., De Santis, G. (2011). Die Konstruktion ethnischer Identitäten in augusteischer Zeit: Vergils Aeneis. En *Gymnasium* (118.1). 7 -28.
- Ando, C. (2002). Vergil's Italy: Ethnography and Politics in first-century Rome. En Levene, D. S. (Ed.). *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*. Leiden.
- Ando, C. (2007). Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica. En *Atti del convegno internazionale Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007*. Fondazione Niccolò Canussio. Edizioni ETS. Friuli.
- Barchiesi, A. (2007). *Bellum Italicum: l'unificazione dell'Italia nell'Eneide*. En Urso, G. (a cura di) (2007).
- Bettini, M. (2005). Un 'identità 'troppo compiuta'. Troinai, Latini, Romani e Iulii nelle *Eneide*. *MD*. (55).

³² Un caso paradigmático es el Capua en el que confluyen el apoyo de esta ciudad a Aníbal y, luego, el liderazgo del *Bellum Italicum* en la región campana.

- Bickerman, E. J. (1952). Origenes gentium. En *Classical Philology* (47). 65-81.
- Bourdin, S. (2005). Ardée et les Rutules. Réflexions sur l'émergence et le maintien des identités ethniques des populations du Latium pre romain. En *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* (117. 2). 585-631.
- Cairns, F. (1989). *Vergil's Augustan Epic*. Cambridge.
- Cornell, T. J. (1989). Rome and the Latin to 390 B. C. En Walbank, F. W., Astin, A. E., Fredriksen, M. W., Ogilvie, R. M., *The Cambridge Ancient History* (7. vol.2). 281-293.
- Dench, E. (1995). *From Barbarians to New Men. Greek, Roman, and Modern Perceptions of Peoples of the Central Apennines*. Oxford.
- Fordyce, Ch. (1977). *Virgil. Aeneid VII-VIII*. Oxford.
- Giardina, A. (1997). *L'Italia Romana: Storia di un'identità incompiuta*, Bari.
- Horsfall, N. (1990). Numanus Remulus: Ethnography and Propaganda in Aeneid 9.598 ff. En Harrison, Stephen (Ed.) *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*. Oxford University Press: Oxford, New York.
- Horsfall, N. (1971). Numanus Remulus: Ethnography and Propaganda in Aen. ix, 598f. En *Latomus* (30).
- Horsfall, N. (2000). Virgi ,Aeneid 7. A commentary. En *Mnemosyne Supplement* 198. Leiden: Brill.
- Levene, D. S. - Nelis, D. P. (2002). *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*. Leiden. Boston. Köln: Brill.
- Martinez-Pinna, J. (2002). *La prehistoria mítica de Roma: introducción a la etnogénesis latina*. Gerion, Anejo VI, Madrid.
- North, J. (1981). The development of Roman imperialism, *Journal of Roman Studies* (71).1-9.
- Poucet, J. (1972). Les Sabins aux origines de Rome. Orientations et problèmes En *ANRW* (I, 2.).
- Rehm, B. (1932). Das geographische Bild des alten Italien in Vergils Aeneis. En *Philologus Suppl.* 24.2. Leipzig.
- Rouveret, A. (1988). Tite-Live, Histoire Romaine IX, 40: la description des armées samnites ou les pièges de la Symétrie. En Adam and Rouveret (éd.), *Guerre et sociétés en Italie aux Ve et Ixe siècles avant J.-C. Les indices fournis par l'armement et les techniques de combat*. Paris. Zürich.
- Suerbaum, W. (1967). Aeneas zwischen Troia und Roma. En *Poetica* (1). 176-204.

- Suerbaum, W. (1993). Der Aeneas Vergils-Mann zwischen Vergangenheit und Zukunft. En *Gymnasium* (100). 419-437.
- Syme, R. (1939). *The Roman Revolution*. Oxford.
- Thomas, R. (1982). *Lands and Peoples in Roman Poetry. The Ethnographical Tradition*. Supplementary Volume 7. The Cambridge Philological Society. Cambridge.
- Thomas R. (1988). *Virgil. Georgics. Volume I: Books I-II*. Cambridge.
- Vogt Spira, G. und Rommel, B. (Hgbs.) (1996). *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart.

MESURA Y DESMESURA EN EPIGRAMAS DE LA ANTOLOGÍA PALATINA

Adriana Claudia Poquet

Universidad Nacional de Cuyo
adriapoq@yahoo.com.ar

Resumen

En diálogo con las fuentes griegas de la *Antología Palatina* de la colección de Cambridge se analiza el tema cultural de medida-desmedida en el género epigramático cuyo valor testimonial de quince o dieciséis siglos de literatura griega sorprende. Se trata de un cuerpo de poesías de variada inspiración y de autores datados entre el VII a.C. y el VII d. C., conocidos y anónimos y en mayoría pagana. Llama la atención el campo casi inexplorado de un género que refleja el modo de pensar y sentir griego así como la falta de una traducción castellana que acerque la lectura de estas pequeñas obras de arte, más o menos ignotas, a un público lector más amplio. Entre la variedad de epigramas, se pretende seleccionar y analizar un *corpus* de poemas protrépticos que en tono dialógico aconsejaban, amonestaban a conquistar la excelencia, el orden y la reflexión en el comportamiento y costumbres humanas, válidas para el hombre de todas las épocas.

Palabras clave: *sophrosyne* - *hybris* - Antigüedad griega - medida - epigrama

Abstract

In dialogue with the *Greek Anthology*, the cultural matter of moderation-inmoderation is analyzed in the epigrammatic sources whose attesting worth of fifteen or sixteen centuries of Greek literature surprises. It is a corpus of poetry of wide-ranging inspiration and of authors dated between the 7th B.C. and the 8th A.D., some of them well known and others anonymous, in pagan majority. It is of our interest the almost unexplored field of a genre that reflects the way of thinking and being of the Greeks as well as the lack of a Spanish translation that could bring over the reading of these small artistic works, more or less unknown, to a wider public. Among the variety of epigrams, a corpus of exhortatory poems has been chosen to study how they counseled, reminded and warned with the aim of purchasing the excellence, the order and the reflection about the human behavior, valid customs for humankind of all times.

Keywords: *sophrosyne* - *hybris* - Greek Antiquity - measure - epigram

El presente trabajo se propone analizar el tema cultural de mesura y desmesura en una selección de epigramas de la *Antología Palatina* (AP), obra que, en seis volúmenes de la colección de Cambridge, compila quince o dieciséis siglos de literatura griega.

Llama la atención la falta de una traducción castellana que acerque la lectura de estas pequeñas obras de arte a un público lector más amplio. El epigrama es un género literario refinado, culto, dotado de una perspicacia y trascendencia insospechadas, cuyos temas pertenecen a la literatura universal y que, sin embargo, ha sido objeto de escaso estudio y traducción, parcial investigación y fragmentado análisis por parte de la crítica. Sólo una ínfima parte ha sido vertida al español. Además, se valieron de esta forma poética no solo autores menos conocidos y anónimos sino también poetas de renombre como Anacreonte, Teócrito, Luciano, de lo que se infiere que su condición de género menor fue progresivamente cambiando.

En consecuencia, el interés radica en distinguir cada texto dentro del *corpus* seleccionado como unidad completa, acabada, desde diferentes perspectivas complementarias: filológica, literaria, histórica, filosófica, miradas que se integran en un todo armónico y que se incumben mutuamente; ofrecer una traducción personal al español, una interpretación y el comentario igualmente personal de estos breves textos; apreciar la originalidad, la belleza, el arte creativo de esta literatura y reflexionar sobre tópicos que revelan un modo de pensar y actuar propiamente helenos; estimular el interés por conocer y comprender quince o dieciséis siglos de historia, cultura y civilización a través del género epigramático que, sin duda, constituye un testimonio de sucesivas etapas históricas.

Este trabajo pretende ser un aporte acerca del epigrama cuyo rastreo resulta casi inexplorado. Se aplicará el análisis estético, hermenéutico y filológico de cada poema. La metodología utilizada es fruto del diálogo con los textos, atendiendo a su contexto histórico-social, su temática y trascendencia.

Tal estudio implica un proceso que atiende a la lectura de epigramas en edición bilingüe; selección de textos de temática relacionada con el eje mesura-desmesura; análisis integral en los aspectos filológico, histórico, filosófico, literario; traducción e interpretación personal de textos desde su fuente griega original; reflexión sobre el tema de la mesura, sus variaciones en tonos y matices, y sobre distintos aspectos de la vida humana.

Cabe destacar que la selección de los epigramas escogidos responde a los criterios temático de medida y desmedida, y cronológico en la elección de autores de distintas épocas.

La fuente consultada es la edición bilingüe de: Paton, W. R. (1956-1958) (ed.) *The Greek Anthology* (vol. I-V). London-Cambridge: Harvard University Press.

La investigación centra el estudio en la tensión temática ὕβρις - σωφροσύνη y conceptos afines de ambos polos. Si se parte del conocimiento de que el concepto del hombre constituye el núcleo del pensamiento heleno, cabría preguntarse cómo, dentro de los aspectos propios del comportamiento humano o del “deber ser”, el tema del justo medio, enmarcado en el κατά τὸν λόγον se tradujo en acciones motivadas por la palabra poética, de qué modo fue concebido por los autores-poetas como intermediarios entre la sociedad y el individuo y si es una conquista definitivamente lograda y asimilada por el ser humano. En la *Antología Palatina* podrá advertirse de qué manera aparece planteada la temática en diversas situaciones vitales y los diferentes tonos y matices que adquiere cada una.

Se intenta demostrar estas inquietudes a través del análisis integral filológico, semántico y estético, traducción e interpretación de epigramas de autores cuyas existencias oscilan aproximadamente entre el siglo VII antes de Cristo al VII después de él.

Es tan vasta la producción epigramática que no se pretende en este estudio abarcar la totalidad de textos, tarea por demás imposible. Por orden cronológico encabeza la lista: Galo (¿I a. C.?): Baso (I d. C.); Luciano (II d. C.); Páladas (¿VI d. C.?) y autores anónimos.

Acerca del epigrama

La palabra epigrama deriva del griego ἐπίγραμμα inscripción grabada sobre materiales duros: ἐπί sobre, en contacto + γράμμα, raíz γραφ-, escribir. Forma poética escrita con espontaneidad, breve, sencilla, pletórica de significado, en prosa o verso. Inicialmente consistía en una dedicatoria fúnebre tallada en sepulcros, cenotafios y al pie de los monumentos, con la intención de recordar a cierta persona, objeto, dios, polis, suceso histórico, héroe, entre otros.

A partir del siglo III a. C., surge en la literatura griega una nueva poesía que se expresa, sin embargo, en los metros tradicionales: hexámetro, dístico elegíaco, yambo y coriambo. Los epigramatistas prefieren el dístico elegíaco. La poesía

ya no se inspira en los grandes temas patrióticos, éticos y religiosos. Los nuevos poetas buscan dentro de sí mismos su inspiración y escogen las formas breves con tendencia al realismo, al detalle descriptivo y a la perfección formal, a veces prescindiendo del contenido.

El *corpus* seleccionado pertenece a la *Antología Palatina* (*AP*), colección de epigramas de autor anónimo y producto, a su vez, de otras antologías elaboradas con anterioridad por diversos recopiladores. Fechada en 980 d. C., toma su nombre del palacio del conde Palatino de Heidelberg, en cuya biblioteca se halló en 1616 el único manuscrito. Esta magna obra reúne en dieciséis libros quince o dieciséis siglos de literatura griega epigramática, género que se remonta al VIII a. C., y que alcanza máximo esplendor en época helenística. En esta etapa, el epigrama logra la perfección en los tonos y en los sentimientos propios de aquellos tiempos. Entonces nace la antología como necesidad de seleccionar críticamente una producción ya demasiado copiosa y de valor desigual.

La *AP* contiene poesías en los metros más diversos y de temática variada: los hay eróticos, votivos, sepulcrales, de San Gregorio y protrépticos. Estos últimos -como el nombre lo indica- inducían, advertían, aconsejaban en tono persuasivo a dedicarse a una determinada disciplina, en particular a la filosofía, a practicar la excelencia, las buenas obras y costumbres acorde con la permanente preocupación por la mesura en la vida griega. Con el tiempo la temática se amplió y permitió la siguiente clasificación: descriptivos, fúnebres, anecdóticos, satíricos, amatorios, convivales, simposíacos o de banquete, protrépticos.

El grabado se aplicaba sobre materiales resistentes como piedra o metal. Más tarde y gracias al desarrollo de la escritura y a la evolución del tipo de material más blando, como el papiro, lo que en un primer momento fue una composición sencilla se convirtió en una forma literaria, destinada a un lector lo suficientemente preparado para comprender y apreciar la calidad conceptual y estilística de los epigramas.

Según Alsina (1972), el epigrama se distinguió por su finalidad de servir de inscripción conmemorativa. En la época helenística y romana, esta forma dejó de ser una forma improvisada que cualquiera podía componer para convertirse en un género puramente literario.

Los epigramas seleccionados en este estudio son llamados protrépticos, *προτρéπτικοι* y como tales son de temática sentenciosa en consonancia con el tema eje de mesura y desmesura. Deriva de la familia de *προτρéπω* que significa

empujar hacia adelante, incitar. Este tipo de literatura busca advertir, aconsejar la práctica de las buenas costumbres y acciones, influir en los receptores orientándolos hacia un estilo de vida moral y filosófica.

Se caracteriza por su brevedad y agudeza. Su estructura dialógica hace posible enfrentar, por lo general, dos situaciones contrarias en donde un yo poético se dirige a un tú en un tono exhortativo, quien debe optar movido por el sentido del “deber ser” y actuar en consecuencia. El protréptico fue un género derivado posiblemente de Sócrates y de los métodos sofistas. El diálogo era también la estrategia utilizada por Platón y Aristóteles. Su empleo se renovó en un intento de predicar enseñanzas de corte filosófico.

Mesura-desmesura

Desde épocas tempranas al griego le preocupó la conquista de la felicidad, el bien, la belleza, la virtud. A lo largo de la historia de la literatura griega se halla todo tipo de producción literaria que funciona como canal de difusión del “deber ser”, pensamiento que constituyó una actitud, un modo de ser y de pensar que se encarnó en la vida cotidiana del pueblo y se reveló en la tensión entre la religión apolínea que predicó la prudencia y la moderación frente a la dionisiaca con su sello de desmesura y exceso.

En Homero ya se encuentran atisbos de cierta conciencia de lo bueno y lo malo. Por su parte, la tragedia fue su expresión más acabada. En la época arcaica, la sabiduría de los siete sabios apeló al recto obrar, al juicio y a la voluntad del hombre y mediante sus sentencias aquellas ideas encontraron otro cauce de expresión plasmándose en normas de carácter práctico que evidenciaron una tendencia a la reflexión sobre las acciones humanas. El *μηδὲν ἄγαν*, primera sentencia de Solón, era una de las máximas más aleccionadoras que enseñaba la moderación, el gusto por el equilibrio y la armonía, la búsqueda del orden como pautas de comportamiento humano y era viva expresión de la formación integral en pos de un hombre que contribuyera al bien de la polis.

En relación con este comportamiento, ciertas palabras lo determinan como *σωφροσύνη* que significa, según el contexto, prudencia, sabiduría, moderación, autodominio. Es el gusto por la medida y la forma en todos los órdenes en que el hombre actúa. La medida fue una meta por conquistar tanto en lo particular como en lo social. Y como la literatura fue casi siempre espejo del contexto histórico-social, este ideal de vida basado en el *τὸ μέτρον* se materializa en la

simbiosis literaria forma-contenido.

Las reglas de acción en torno a la utilidad de la moneda, en boca del sabio Quilón (VI a. C.), dieron origen a los conceptos de moderación y de medida. La palabra σωφροσύνη (de σῶς “sano, intacto” + -φρήν “mente, razón”) designa prudencia, sensatez, control, moderación, en contraposición a πάθη, los instintos, emociones y pasiones o sufrimientos¹. El obrar bien podría interpretarse de dos modos: en sentido religioso, los dioses impiden un mal; en sentido humano, el conocimiento y la razón llevan al hombre a moderar sus ímpetus. La δίκη tendría entonces relación con el “obrar bien” puesto que es justo dar a cada uno la parte que le corresponde.

Como parte de la παιδεία, las máximas amonestan a reconocer los propios límites frente a la superioridad divina. “Conócete a ti mismo”, γνῶθι σαυτόν, aparece como regla de acción que supone no ya una intervención divina, sino el uso de la razón y la inteligencia. Estas máximas se enseñaron tanto para educar al hombre como para evitar los peligros de la ὕβρις.

Sócrates examina la naturaleza del bien y la virtud, y enseña que las pasiones están sometidas al control de la razón ordenadora, νοῦς, que no es otra que la acción de la σωφροσύνη, el poder del autodomínio.

Platón entiende la σωφροσύνη como equilibrio armónico entre extremos, sabio temor y autolimitación en la esencia humana. Asimismo en Platón y en el estoicismo las cuatro virtudes cardinales clásicas son: σωφροσύνη, moderación; δικαιοσύνη, justicia; φρόνησις, prudencia y ἀνδρεία, valor².

En *Ética Nicomaquea*, Aristóteles habla de προαίρεσις como la capacidad de elegir entre dos posibilidades y le otorga fundamento a los conceptos de libertad y voluntad. Según esta concepción, lo moral está supeditado a la voluntad o elección del bien:

“Es, por tanto, la virtud un hábito selectivo que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquella por la cual decidiría el hombre prudente”³.

¹ Para el estudio de las virtudes es de consulta obligatoria el libro de Snell, B. (1965).

² Camarero, A. (1975: 37-38).

³ Aristóteles (1970: 1109a.).

El Estagirita plantea para la creación literaria la ley del justo medio. Aplica su criterio de la virtud en la experiencia práctica humana, el término medio entre dos extremos o vicios, entre exceso y defecto. Al respecto, Camarero, parafraseando a Aristóteles, afirma⁴:

“La justa medida que concreta Aristóteles en el término medio (*mésón*) es fundamento de perfección de todo acto o producto humano. Cada ingrediente o componente y el todo han de evitar el exceso o defecto en la mezcla”. Continúa diciendo que “el justo término medio, en su aspecto interno y referencias extrínsecas, varía en todos los casos, según individuos, objetos y circunstancias: en el caso de la moral lo fija la razón y la prudencia; en el arte y la poesía una ‘sabiduría’ práctica, una combinación de razón intuitiva y conocimiento científico (a lo universal y necesario) para la excelencia y medida de sus campos racionales e irracionales”.

En este análisis acerca de qué es la prudencia, es preciso abordar el término “virtud” y lo que por ella se entiende. Al respecto, Pieper (1980: 15), sostiene:

“La virtud no es la ‘honradez’ y ‘corrección’ de un hacer u omitir aislado. Incluso, dentro de la misma conciencia universal cristiana, hay dos posibilidades peligrosas de confundir el concepto de virtud: primero, la moralista, que aísla la acción, la ‘realización’, la ‘práctica’ y las independiza frente a la existencia vital del hombre. Segundo, la supernaturalista, que desvaloriza el ámbito de la vida bien llevada, de lo vital y de la honradez y decencia natural. Virtud, en términos completamente generales, es la elevación del ser en la persona humana.

La tendencia a lo útil, la búsqueda de la propia felicidad y el mejoramiento de las propias capacidades así como el sentido del propio valer son las motivaciones que llevan al sujeto a poner en acto la virtud.

Desde una concepción cristiana, las cuatro virtudes cardinales son prudencia,

⁴ Camarero, A. (2000: 47).

justicia, fortaleza y templanza. La prudencia es considerada la “madre” de las demás virtudes, puesto que “sólo aquel que es prudente puede ser, por añadidura, justo, fuerte y templado; y si el hombre bueno es tal, lo es merced a su prudencia” (Pieper, 1980: 33). Por eso, la prudencia es causa de que las restantes virtudes sean consideradas como tales.

La prudencia es la “medida” de la justicia, de la fortaleza, de la templanza. El libre obrar del hombre es bueno porque se conforma a la medida de la prudencia. Ser prudente conduce a llevar a cabo acciones buenas. La prudencia es, por tanto, “causa, ‘raíz’, madre, medida, estímulo, ejemplo, guía y razón formal de las virtudes morales. Suministra a cada una el complemento que le permite el logro de su propia esencia y todas participan de ella, alcanzando el rango de virtud” (Pieper, 1980: 39).

Asimismo, este crítico sostiene “la supremacía de la prudencia” cuando recalca que la realización del bien exige un conocimiento de la verdad. Afirma que quien ignora cuál o cómo es la realidad objetiva no puede obrar bien; por consiguiente, el conocimiento objetivo de la realidad es decisivo para obrar con prudencia:

“Esta doctrina de la supremacía de la prudencia encierra una importancia práctica enorme. Comprende el axioma pedagógico: ‘La educación y autoeducación, en orden a la emancipación moral, han de tener su fundamento en la respectiva educación y autoeducación de la virtud de la prudencia, es decir, en la capacidad de ver objetivamente las realidades que conciernen a nuestras acciones y hacerlas normativas para el obrar, según su índole e importancia’ (Pieper, 1980: 17).

Establece que el moralismo es el fenómeno contrario a la prudencia pues disgrega el “ser” y el “deber” cuando en realidad debieran ser una simbiosis. Y añade que justamente la virtud de la prudencia supone la íntima conexión entre el ser y el deber, porque “prudente es lo que es conforme a la realidad” (Pieper, 1980: 41).

Para ser prudente es indispensable que haya armonía entre el querer y el obrar. Esto es lo conveniente, τὸ πρέπον (Camarero, 2000: 9-10). La deliberación y el juicio son actos que se corresponden con el querer y que apuntan a un hacer como actividad pensada, meditada.

En este contexto en que se procura dar cauce a enseñanzas prácticas de vida a través de la palabra, el epigrama, género casi desconocido y paradójicamente trascendente, se convierte en instrumento que perdura como testimonio de una forma de pensar, sentir y actuar propiamente griegos.

Selección, análisis, traducción y comentario de epigramas

MESURA

Mesura en el comportamiento humano

ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ - Luciano (II d. C.)

10.26

Ὡς τεθνηξόμενος τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε,
ὥς δὲ βιωσόμενος φείδευο σῶν κτέανων.
ἔστι δ' ἄνθρωπος σοφὸς οὗτος, δὲ ἄμφω ταῦτα νοήσας
φειδοῖ καὶ δαπάνῃ μέτρον ἐφηρμόσατο.

(Como si fueras a morir, disfruta de tus bienes;
como si fueras a vivir, sé moderado en tus posesiones.
Es hombre sabio ese quien, habiendo reflexionado acerca de estas dos
situaciones,
acomoda la medida a la frugalidad y al dispendio.)

El poema comienza con una construcción de participio que se reitera a modo de paralelismo antitético en el segundo verso. Estos participios antitéticos presentan dos momentos igualmente contrastantes, vida y muerte, bienes espirituales y posesiones materiales. El juego de contrastes y el paralelismo sintáctico expresan la intención del poeta de que el ser humano, oculto en ese tú del verbo, encuentre el justo medio, el equilibrio en sus propias acciones.

El imperativo transmite el carácter dialógico en la persona del sujeto “tú” reforzado con el pronombre posesivo de segunda persona σῶν que se reitera en el segundo verso. El poeta advierte sobre la fugacidad de la vida y aconseja aprovechar el momento presente y vivir intensamente. En consecuencia, el poema ilustra los tópicos latinos del *carpe diem* y el *tempus fugit*.

Imperativos en presente, ἀπόλαυε y φείδευο, se ubican en los dos primeros

versos y, atendiendo al aspecto verbal señalan una acción durativa, en continuidad que junto con los participios futuros *τεθνηξόμενος* y *βιωσόμενος* indican posibilidad, eventualidad, proyección. Mientras tanto en los versos tercero y cuarto el uso de los aoristos *νοήσας* + *ἐφηρμόσατο* denota una acción puntual, es decir, es sabio aquel que frente a dos situaciones adecua la medida, el equilibrio en el momento justo.

Los últimos dos versos tienen a modo de cierre un valor de sentencia y moraleja propio de la literatura didáctico-moralizante dentro del conjunto de los *προτρεπτικά ἐπιγράμματα*. Los dos aoristos ubicados en el último pie, tiempo gnómico (*γνώμη*, sentencia) que remite a una verdad experiencial, determinan la actitud que adopta el hombre sabio, manifestada en la posición predicativa del adjetivo más el pronombre (*ἀνὴρ σοφὸς οὗτος*) que intensifica el sujeto de la acción frente a aquellas dos situaciones. El segundo hemistiquio está introducido por el pronombre relativo *ὃς* referido a hombre sabio. El concepto de sabiduría se halla en íntima conexión con el término *νοῦς* en su forma participial *νοήσας*. Es sabio aquel que actúa con reflexión, buen sentido, prudencia.

Estos versos revelan la capacidad del hombre sapiente para elegir entre ambas situaciones y actuar en consecuencia. Elegir es discernir. En efecto esta acción supone buen juicio, sensatez, sabiduría y la noción de medida, *τὸ μέτρον*, que relaciona el pensar con la *praxis*, el obrar.

El recurso estilístico de la paronomasia⁵ apunta en este caso precisamente a la necesidad de moderación: *φείδοι* en el verso segundo y *φειδοῖ*, inicial en el último. La ubicación de ambos términos bien podría reflejar el equilibrio vital que el poeta busca transmitir.

A nivel sonoro, ¿a qué responde el empleo de tantas aspiradas, especialmente φ? Es posible que la musicalidad de la lengua griega haya contemplado este recurso. Sin embargo, es un rasgo mudo para aquellas lenguas cuya característica no es la musicalidad sino el acento de intensidad como el español.

En conclusión, la medida es el justo medio entre dos extremos, uno de exceso y el otro de defecto. La frugalidad significa templanza, moderación prudente en la comida y bebida; por su parte, el dispendio es un gasto, uso excesivo e inne-

⁵ Se llama paronomasia a la reunión en posiciones próximas de palabras de significantes parecidos, por semejanza casual o por parentesco etimológico. Ver García Barrientos, J.L. (1998: 38).

cesario de cualquier cosa. El hombre sabio será aquel que encuentre el delicado y difícil equilibrio entre ambos extremos.

Superioridad del justo medio en los vaivenes de la vida

ΒΑΣΣΟΥ - Lolio Baso (I d. C.)

10.102

Μήτε με χείματι πόντος ἄγοι θρασύς, οὐδὲ γαλήνης
ἀργῆς ἠσπασάμην τὴν πάλι νηνεμίην.
αἱ μεσότητες ἄρισται· ὅπῃ δέ τε πρήξιες ἀνδρῶν,
καὶ πάλι μέτρον ἐγὼ τᾶρκιον ἠσπασάμην.
τοῦτ' ἀγάπα, φίλε Λάμπι, κακὰς δ' ἔχθαιρε θύελ-
λας·
εἰσὶ τινὲς πρηεῖς καὶ βιότου Ζέφυροι

(Ni el mar atrevido me conduzca en el invierno, ni tampoco busco de nuevo la calma de la ligera bonanza.

Los justos medios, óptimos; como también las acciones de los varones, también yo de nuevo preferí la medida segura.

Ama esto, amigo Lampis, y aborrece las terribles tempestades; hay también, en la vida, algunos gentiles céfiros.)

El mar como representación de la vida es un tema dilecto para el griego. Algunos términos asociados con el mar son: ὠκεανός, θάλαττα, ἄλς, πέλαγος, πόντος, este último con el significado de puente entre la vida y la muerte. Estas voces poseen diferentes matices de significación, que manifiestan la riqueza expresiva de la lengua griega. El poeta describe la vida como travesía. Las conjunciones copulativas negativas μήτε... οὐδέ... expresan que el poeta no desea ni lo uno ni lo otro, ni el mar revuelto ni la ligera bonanza. El adverbio πάλιν tiene aquí un uso poético posterior, necesario métricamente.

La respuesta es el “equilibrio” que ocupa el centro del epigrama, ¿mera casualidad? αἱ μεσότητες ἄρισται. El adjetivo superlativo de ἀγαθός califica la superioridad del justo medio que a continuación se trasmite a las acciones de los varones. El tema está tratado de lo general a lo particular, puesto que ahora es el yo poético, por un lado, el que reafirma su elección, μέτρον ἐγὼ τᾶρκιον; por

otro, en los dos últimos versos, aparece un nombre concreto, Lampis, como representación de cada uno de los seres humanos. Este nombre *dicendi* o parlante está relacionado posiblemente con la raíz λαμπ: brillar. Nuevamente el contraste de verbos imperativos en el consejo a su amigo: τοῦτ' ἀγάπα pero κακάς δ' ἔχθαιρε θυέλλας, ama y detesta.

En el quinto verso se aprecia una curiosa acumulación de sonidos aspirados φ, χ, θ dos veces, más las líquidas ρ, λ y λλ que connotan, en su conjunto, efectos especiales. La aliteración de tales sonidos provoca un juego acústico que imita lo que el yo poético describe con palabras. Las aspiradas se perciben como el susurro y el murmullo propio de la brisa cálida del céfiro, mientras que las líquidas con su suave y dulce sonido evocan sensaciones placenteras.

En la última línea, el ποιητής cierra el poema con un mensaje esperanzador y elige como imagen en plural Ζέφυροι, el céfiro como viento próspero. Aunque sólo sean “algunos” y “gentiles”, da la idea de una vida en la que las suaves brisas calman, serenán, apaciguan “las terribles tempestades”. En la mitología, el céfiro aparecía representado como un hermoso joven alado que a su paso iba arrojando flores bellas. De los cuatro vientos: Eolo, Notos, Bóreas y Céfiro, este es el más veloz y, en Homero, es el viento del oeste que traía las suaves brisas de la primavera y principios del verano. Este no es un detalle menor, pues es posible que el epigramatista haya elegido este viento y no otro como forma de llamar la atención acerca de estar alertas y tomar la oportunidad a tiempo.

DESMESURA

Ejemplo humano de ὕβρις - suplicio

Por lo general el suplicio es un castigo infligido al que ha cometido un exceso. Y el mito de Tántalo es buena prueba de ello. Por esta razón se ha incorporado el suplicio dentro de la temática de la desmesura.

Tántalo

ΓΑΛΛΟΥ - Galo (¿I a. C.?)

16.89

Εἰς Τάνταλον ἐπὶ ποτηρίου γεγλυμμένον
Οὗτος ὁ πτὶν μακάρεσσι συνέστιος, οὗτος ὁ νηδύν
πολλάκι νεκταρέου πλησάμενος πόματος,

νῦν λιβάδος θνητῆς ἰμείρεται· ἢ φθονερῆ δὲ
κρᾶσις αἰὲ χεῖλες ἔστι παρεινοτέρη
“Πῖνε”, λέγει τὸ τόρευμα, “καὶ ὄργια μάνθανε σιγῆς·
οἱ γλῶσση προπετεῖς τᾶντα κολαζόμεθα”.

(A Tántalo, grabado sobre una copa
Este, el que alguna vez fue comensal con los bienaventurados, este
que muchas veces colmó su vientre de néctar,
ahora desea una gota [de bebida] mortal; pero la envidiable
mezcla está más baja que sus labios.
“Bebe”, dice el vaso cincelado, “y comprende del silencio sus secretos
los proclives a la lengua somos por eso castigados”.)

El epigrama indica el lugar donde fueron grabados estos versos: una copa, elemento que guarda relación con el tormento que recibió Tántalo por su desmesura.

En el poema hay dos momentos claramente delimitados por el uso de adverbios temporales. La forma adverbial πρὶν indica un tiempo pasado en que este hombre, determinado por el pronombre deíctico οὗτος reiterado y en posición inicial de pie, alguna vez fue amado por los dioses y admitido en sus banquetes.

En contraste, νῦν se refiere al momento presente en que Tántalo se convierte en enemigo de los dioses por revelar a los hombres secretos divinos. Si bien hay diferentes versiones sobre sus faltas y suplicios, en este poema el castigo consiste en padecer sed eterna ya que, permaneciendo sumergido en agua hasta el cuello, no podía beber porque cada vez que lo intentaba el líquido bajaba.

Este epigrama es ejemplo de la literatura didáctico-moralizante. Tiene una función paradigmática: ser prudente, sensato, cauteloso, callar antes de hablar, no ser embustero, evitar las habladurías, más aun si son dichas con maledicencia o con engaño. Moderar y refrenar la lengua. En los dos últimos versos, los verbos en imperativo presente expresan la necesidad de seguir poniendo en práctica el autodominio.

Exceso de miel

ΑΔΗΛΟΝ - Anónimo

Se ha elegido un autor anónimo para ejemplificar la desmesura puesto que, a pesar de ser desconocido, el poeta ha logrado componer un epigrama que

ilustra en forma admirable y lacónica el tema abordado.

16.16

Πᾶν τὸ περιττὸν ἄκαιρον· ἐπεὶ λόγος ἐστὶ παλαιός,
ὥς καὶ μέλιτος τὸ πλεόν ἐστὶ χολή.

(Todo exceso, inoportuno: puesto que hay un dicho antiguo,
así incluso el exceso de miel es amargo.)

El epigrama comienza con una afirmación categórica conformada por una construcción nominal cuyo núcleo es el adjetivo ático *περιττόν* y el adjetivo predicativo *ἄκαιρον* que limita, determina su significado. Se advierte el amplio abanico de significados del primer adjetivo. Según Liddel & Scott designa extraordinario, magnífico, superior, distinguido, pero también desmesurado, excesivo, superfluo; vano, presuntuoso, recargado. Esta pluralidad semántica es característica de la lengua helena.

En el segundo hemistiquio, el poeta refuerza el carácter de sentencia con un *λόγος παλαιός*, es decir, un dicho dotado de la autoridad, permanencia y trascendencia que otorga el tiempo. El segundo verso, introducido por medio de una partícula oracional *ὥς καὶ τοῦ*, revalida el pensamiento expresado en la primera línea: la miel en su justa medida es benévola; sin embargo, lo meloso ya es exceso y extremo y, por lo mismo, empalagosa y amarga. Recuérdese que la miel es una sustancia empleada como ofrenda a los dioses en las libaciones, así como la leche, el agua y el vino. Consagrarla supone generosidad y prodigalidad como signo de veneración; en el mundo humano, en cambio, debe practicarse el límite.

Conclusiones

Los griegos eligieron como camino para irradiar su pensamiento las diversas manifestaciones culturales, como reflejo del espíritu de una civilización que legó a Occidente un caudal cultural de magnífico valor.

El griego poseía la noción de totalidad, unidad; en consecuencia, el cosmos era apreciado como un todo armónico, equilibrado, y por ende, medido. Lejos de ser el hombre considerado un ser escindido, separado en cuerpo y alma, se valoraba la persona humana y su libertad, en el sentido de que para ser libre,

este individuo necesitaba autodomínio y debía conquistar la excelencia.

Dentro de aquellas expresiones artísticas, la poesía tiene primacía, de modo tal que pensamiento y palabra crean literariamente una forma de pensar y sentir particulares y configura un todo armónico. En el conjunto de poemitas analizados en este estudio, se refleja la habilidad de los poetas-artesanos y la fuerza que otorgaron a la forma como cualidad de las cosas bellas. Aristóteles, en su *Poética*, valora la belleza artística como *mimesis*, como representación artificiosa de la realidad y distingue el medio, el objeto y el modo de la imitación. Afirma que el objeto de la imitación es la acción humana, puesto que “los hombres difieren en razón del vicio y de la virtud”⁶. El estagirita sostenía que el arte, por su poder catártico purificaba las pasiones humanas y que a causa del placer estético estas se liberaban. Así el hombre, en contacto con la obra artística y con esta experiencia purificadora, toma conciencia, comprende sus debilidades y acciona su voluntad para restablecer el equilibrio individual o término medio.

Entre otros, el género epigramático resalta por ser un modo proporcionado, por su agudeza y estilo, por ser mediador de vivencias humanas. En relación con esto, se evalúa que el epigrama es una forma medida ya que condensa grandes conceptos o ideas en una estructura breve. Cada poema es una unidad completa que se ajusta a medida y que tiene armonía respecto del tamaño, relación entre las partes, adecuación del lenguaje y de la finalidad estético-didáctica de su mensaje.

De esta manera, se han observado dentro del eje medida-desmedida ciertos preceptos que el sujeto debe acatar para que la excelencia inspire y confiera plenitud a su condición humana.

Contemplar estos poemas con una mirada actual lleva a preguntarse en qué medida el hombre se cuestiona estos aspectos en su diario vivir. El interrogante inicial de este trabajo acerca de si la medida es una conquista lograda por el hombre queda en suspenso mientras este ser dependa de la realidad externa y deje de buscar el conocimiento de sí mismo, mientras esté inmerso en las pre-ocupaciones del consumismo, la frivolidad, la intolerancia, entre otras debilidades humanas.

Es imperante que el actuar con cautela, midiendo las propias fuerzas y las

⁶ Aristóteles (1974: v.1448a ss.).

consecuencias de las propias acciones sea una meta constante, cotidiana, lograda sobre la base de fuerza personal, perseverancia, humildad. Al respecto, Pieper afirma:

“El que se limita a contemplarse a sí mismo, sin prestar atención a la verdad de las cosas reales no podrá ser ni justo, ni valeroso, ni moderado; pero sobre todo no puede ser justo. Implica la humildad del percibir en silencio, con sencillez; la fidelidad de la memoria al ser; el arte de dejarse decir algo” (1980: 56).

Porque apunta a lo universal y a lo esencial humano es que la poesía es más filosófica que la historia. Por esto la poesía griega mantiene su vigencia y esplendor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, José (1967). *Literatura Griega; contenido, problemas y métodos*. Barcelona: Ariel.
- (1972). *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- (1991). *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1970). *Ética a Nicómaco*. Trad. de M. Araujo y J. Marías. Madrid: Centro de Estudios Políticos.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Barrio Vega, M. del Carmen (1989). Epigramas dialogados: orígenes y estructura. En *Cuadernos de Filología Clásica* 23, Madrid, 189-202.
- Bing, P. & Bruss, J. S. (eds.) (2007). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston: Brill.
- Camarero, A. (1975). *Vocabulario elemental de la cultura clásica griega*. Bahía Blanca.
- (2000). *La teoría ético-estética del decoro de la Antigüedad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Cantarella, R. (1972). *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- García Barrientos, J. L. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario* 2. Madrid: Arco Libros, S.L.

Mesura y desmesura en epigramas de la Antología Palatina

- García Tejeiro, M. (1984). Notas sobre el vocabulario de los epigramas de Julia Balbila. En *Apophoreta Philologica* XXVI-I, nº 87, Madrid, 99-102.
- Gómez Cardó, P. (2008). A propósito de algunos epigramas atribuidos a Luciano. En *Synthesis* 18. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 37-57.
- Körte, A. y Händel, P. (1973). *La poesía helenística*. Barcelona: Labor.
- Paton, W. R. (ed.) (1956-1958). *The Greek Anthology* (vol. I-V). London-Cambridge: Harvard University Press. Edición bilingüe.
- Pieper, J. (1980). Prudencia. En *Las virtudes fundamentales*. Madrid: Rialp, 31-82.
- Sainz de Robles, F. C. (1941). *El epigrama español* (Del siglo I al XX). Madrid: Aguilar, 5-26.
- Snell, B. (1965). *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid: Editorial Razón. Cap. 10.

MESURA Y DESMESURA EN LA FIGURA DE MELEAGRO. LA HISTORIA DEL HÉROE COMO RECURSO PARADIGMÁTICO EN EL CANTO IX DE LA *ILÍADA* Y EL EPINICIO V DE BAQUÍLIDES

María Cristina Silventi

Universidad Nacional de Cuyo

silventicris@gmail.com

Resumen

Meleagro pertenece a la generación previa a la de los héroes homéricos. Intervino en la cacería del jabalí de Calidón, episodio contemporáneo a otras grandes empresas como la expedición de los Argonautas o la cruzada contra Tebas. Posee una particularidad que lo diferencia del resto de sus compañeros y que consiste en que su destino se halla ligado a un objeto externo a él. Este concepto denominado por Frazer “alma externada” es frecuente en las culturas primitivas, pero poco común en la mitología griega. Su heroica figura ha sido conservada en antiguas cerámicas y su historia, utilizada como argumento ejemplar en fuentes de épocas diferentes. En el presente trabajo veremos cómo Meleagro es evocado en el discurso de Fénix en el Canto IX de la *Iliada*, vv. 496-605 y en la Oda V de Baquílides, vv. 56-175 y cómo, a pesar de que coinciden en utilizar el mito con un propósito aleccionador, el mensaje principal con sus presupuestos morales y religiosos se adecua a contextos diferentes.

Palabras clave: Meleagro - paradigma - medida - desmedida.

Abstract

Meleager belongs to the previous generation of the Homeric heroes. He took part in the Calydonian boar hunt, which took place at the same time as other large exploits, such as the expedition of the Argonauts or the crusade against Thebes. One of the features that distinguishes him from the rest of his teammates, is that his fate is linked to an external object in his life. This concept, called by Frazer “external soul”, is common in primitive cultures, but rare in Greek mythology. His heroic figure has been preserved in ancient ceramics and his story has been used as an exemplary argument in sources of different ages. In this paper we will see how Meleager is evoked in the discourse of Phoenix in Book IX of the *Iliad*, vv. 496-605 and V of Bacchylides Ode, vv. 56-175 and how, despite the fact that these sources present this myth with an instructive purpose, the main message with moral and religious features, is suitable for

both contexts.

Keywords: Meleager - paradigm - moderation - excess.

Introducción

La figura de Meleagro forma parte de las leyendas etolias más antiguas y por sus antepasados se relaciona con Prometeo y su hijo Deucalión. De las siguientes generaciones, nos interesa destacar a Endimión (el amado por Selene) como padre de Etolo, epónimo de Etolia, y su hijo, Eneo, de quien desciende Meleagro.

La mayoría de las representaciones antiguas lo muestran como un joven cazador, fuerte, con una clámide etolia y armado de jabalina¹, que interviene como agente principal en la cacería del jabalí de Calidón. Este episodio forma parte de otras grandes empresas de la época heroica anterior a la *Iliada*, como por ejemplo, la expedición de los Argonautas, la cruzada contra Troya, o contra Tebas. Es decir que Meleagro pertenece a la generación previa a la de los héroes de Homero.

El hecho de haber intervenido en aquellas antiguas gestas, lo hacía digno de ser evocado en las generaciones posteriores como modelo a seguir. Asimismo, la particularidad de esta figura heroica está centrada en su destino, relacionado generalmente con un concepto propio de culturas primitivas y que fue estudiado por Frazer (1956: 748 ss.). El punto de partida fue la figura mitológica nórdica de Bálder y su vida depositada en el muérdago. Se trata del “alma externalizada”² una creencia en la que la vida de un hombre depende de un objeto exterior a él (un árbol, un fruto, un ave, etc.) y de su preservación. En el caso

¹ Entre las más antiguas representaciones Velasco López (2004: 44) menciona el vaso francois, fechado en torno al 570 a.C. y un dinos ático del 580 a.C.

² Sobre este motivo Frazer (1956: 749-750) comenta: “Inhábil para concebir abstractamente la vida como ‘una posibilidad permanente de sensación’ o como ‘un continuo ajuste de coordinaciones internas a las relaciones externas’, el salvaje la imagina como una cosa material concreta y de una magnitud definida, capaz de verla y manejarla, tenerla dentro de una caja o un jarrón y expuesta a ser golpeada, rota o hecha pedazos. Concebida así, no es necesario en absoluto que la vida esté en el hombre; puede hallarse ausente de su cuerpo y continuar aún animándolo en virtud de una especie de simpatía o acción telepática. En tanto que este objeto, que él llama su vida o alma, permanece incólume, el hombre estará bien; si ella está dañada, él sufrirá, y si ella es destruida, él morirá”.

de Meleagro³, su vida depende de un tizón⁴ que su madre oculta en lugar seguro. Este motivo apunta a la existencia de elementos muy primitivos en la configuración del mito griego.

Existe otra versión sobre la muerte del héroe a manos de Apolo, que figuraría en dos obras perdidas, *La Miniada* y *Eeas*, documentadas por Pausanias (X, XXXI, 3-4): αἱ δὲ Ἡοῖαι τε καλούμεναι καὶ Μινυᾶς ὁμολογήκασιν ἀλλήλαις: Ἀπόλλωνα δὴ αὐταὶ φασιν αἱ ποιήσεις ἀμύναι Κούρησιν ἐπὶ τοὺς Αἰτωλοὺς καὶ ἀποθανεῖν Μελέαγρον ὑπὸ Ἀπόλλωνος. (Pero las llamadas *Eeas* y *La Miniada* coincidieron entre sí: los poemas mismos dicen que Apolo combatió contra los Curetes junto a los Etolos y Meleagro fue muerto por Apolo⁵). Según Burkert (2007: 88)⁶ la versión del tizón es la más antigua.

El presente trabajo se centrará en la versión homérica y la que alude al concepto de “alma externada”. Nuestro objetivo consiste en mostrar cómo el motivo de la medida y la desmedida, presente en el mito, tiene connotaciones diferentes, según el contexto en el que está inserto. Nos detendremos en la relectura de dos fuentes literarias, el discurso de Fénix en el Canto IX de la

³ Ruiz de Elvira (1995: 319) asegura que el destino de Meleagro es “único en la mitología clásica”; sin embargo, encontramos otras figuras míticas griegas, documentadas por Apolodoro, que presentan la misma particularidad. Es el caso de Pterelao, cuya vida depende de la cabellera dorada: τοῦτον ἀθανάτων ἐποίησε Ποσειδῶν, ἐν τῇ κεφαλῇ χρυσῆν ἐνθεῖς τρίχα (II. IV. 4) y de Niso y su mechón rúprura ἔχοντι γὰρ αὐτῶ πορφυρέαν ἐν μέσῃ τῇ κεφαλῇ τρίχα ταύτης ἀφαιρεθείσης ἦν χρησιμὸς τελευτήσαι (III. XV. 8).

⁴ Al respecto dice Velasco López (2004: 66-67): “La equiparación entre hombre y árbol responde a un sistema de creencias muy antiguo del que hallamos refrendo en distintos ámbitos indoeuropeos y que ha dejado su huella en los similares épicos, así como en relatos sobre el origen de los humanos, nórdicos y griegos: en Hesíodo, por ejemplo, los hombres de la Edad del Bronce han nacido de los fresnos”.

⁵ Es traducción personal. Esta versión también figura en el fragmento N° 25 de *Las Eeas* o *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo: “El que a él...con la lanza pelear..., excepto Heracles... (semejante al propio) Ares...de rubia cabellera...y de suaves ojos...ninguno de los héroes en la lacrimosa guerra matadora de hombres se atrevió a mirar de frente y atacar al violento Meleagro cuando se aprestaba a luchar cara a cara. Pero a manos de Apolo...luchando contra los curetes junto a la elevada Pleurón”. (Pérez Jiménez, A y Martínez Díez, A (trads.) (2000). *Hesíodo. Obras y Fragmentos*. Madrid: Gredos, p. 149.

⁶ “Pero el culto de Ártemis Laphria proviene de Calidón, donde existía el lugar de culto en época geométrica y fue erigido el santuario más antiguo en el siglo VII. El mito asociado a su culto es aún más antiguo, [...], según la versión original anterior a la *Iliada*, murió cuando su madre Altea volvió a echar al fuego un leño que había sido sacado del fuego en el momento de su nacimiento: un reflejo de un sacrificio a través de la destrucción por el fuego”.

Iliada, vv. 496-605 y la Oda V, vv. 56-175 de Baquilides, representativas de dos etapas históricas diferentes. El análisis filológico de ambos textos, así como de los recursos, nos permitirá reconocer sus variantes en función del interés del autor, del género literario y de sus contextos.

Comentario del parlamento de Fénix⁷

La historia de Meleagro ocupa la segunda mitad del discurso que Fénix dirige a Aquiles, durante la embajada en el canto IX de la *Iliada*, cuyo propósito es persuadir al héroe para que deponga su cólera y regrese a la batalla.

El anciano comienza su discurso con un lenguaje familiar, afectivo, donde le recuerda a Aquiles la misión que Peleo, padre del héroe, le había encargado: acompañarlo a Troya, pues aún era muy joven, y contribuir, como su educador, en la etapa final de su formación: τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ῥήτηρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων. (Por esta razón me envió para que te enseñara todas estas cosas / para que fueras decidor de palabras y hacedor de hechos⁸ vv. 442-443). A continuación, Fénix relata su historia personal (vv. 448-478), en donde, en circunstancias diferentes, también tuvo que contener su cólera⁹. La construcción de participio ἐκ θυμοῦ φιλέων (amándote desde el ánimo v.486) le permite introducir una serie de acciones propias de la educación de un niño durante su infancia, reforzar el lazo afectivo por el que se siente unido a Aquiles y complementar lo expresado en la interrogación retórica formulada al principio de su discurso: πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο φίλον τέκος αὐθι λιποῖμην / οἶος; (¿Cómo luego lejos de ti, querida criatura, otra vez me quedaría / solo? vv. 437-438).

A partir del verso 496 Fénix abandona este tono de familiaridad y comienza concretamente con la argumentación que servirá de marco para la introducción

⁷ Leaf, W. (ed.) (1960). *The Iliad*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert. Para las traducciones de los textos de la *Iliada*, nos hemos guiado por García Blanco (1998) y Crespo Güemes (2000).

⁸ ἔργων, facinus, deed, I 443 (Autenrieth, 1991: 126).

⁹ En aquella situación pasada, Fénix también sintió que no podía medir su θυμός (ánimo) ante πατρός χωμόενοιο (la cólera del padre) (vv. 462-463), lo mismo que Aquiles está sintiendo y que lo determinó a retirarse de la batalla. Estos dos términos se repiten de manera recurrente en este canto, en los parlamentos de la embajada e inclusive en la narración del mito. El dominio de la ira, esto es, la medida, es lo que concretamente está reclamando la embajada. Más adelante retomaremos este concepto con más detenimiento.

del mito de Meleagro y se extenderá hasta el final del discurso¹⁰. Una posible estructuración de esta parte, de acuerdo con lo propuesto por Aristóteles¹¹ puede ser:

- a. exordio o primera exhortación (vv. 496-497);
- b. primera argumentación (vv. 497-512);
- c. segunda exhortación (vv. 513-514);
- d. segunda argumentación, cotejo de razones (vv. 515-526);
- e. exposición o narración del mito (vv. 527-599);
- f. epílogo o tercera y última exhortación (vv. 600-605).

El uso de la tercera persona, las oraciones exhortativas, el lenguaje sentencioso, le dan un carácter formal a la argumentación, al mismo tiempo que sitúan al emisor (Fénix) y al destinatario (Aquiles), con palabras de Gentili (1996: 23) “en un tiempo y espacio determinados y comunes compartiendo un grado similar de realidad y concreción”. Esta sensación de inmediatez es procurada por la utilización del nexos *ἀλλὰ*, que marca un límite con lo dicho anteriormente e introduce la exhortación, de modo que la atención es dirigida momentáneamente a un primer plano, en el que solo vemos las figuras de Fénix y Aquiles. Tanto la primera, como la última oración imperativa, están dispuestas de modo tal que logran a través de una estructuración anular resaltar como parte central

¹⁰ Kirk (1968: 167) considera que es difícil hablar de un “estilo retórico” en Homero, pero que existen regularmente recursos destinados a realzar el énfasis o proporcionar variación que suponen un cuidadoso “ordenamiento” de las palabras: las interrogaciones retóricas, los juegos de palabras, tropos ocasionales, etc. “Podríamos esperar que la Embajada a Aquiles, en el libro IX de la *Iliada*, ejemplificara un estilo tal si existiera, y por cierto el sabor de este episodio es innegablemente retórico con sus discursos de exhortación, argumento y rechazo, y emplea artificios tales como la alegoría (las súplicas) y el paradigma (la historia de Meleagro). Pero este aroma retórico es producido fundamentalmente por el despliegue de argumentos, más bien que por la cualidad verbal, que es una parte esencial del estilo”.

¹¹ Ἀναγκαῖα ἄρα μόρια πρόθεσις καὶ πίστις. Ἴδια μὲν οὖν ταῦτα, τὰ δὲ πλεῖστα ποοίμιον πρόθεσις πίστις ἐπίλογος· τὰ γὰρ πρὸς τὸν ἀντίδικον τῶν πίστεων ἐστὶ, καὶ ἡ ἀντιπαραβολὴ αἰχμασίς τῶν αὐτοῦ, ὅστε μέρος τι τῶν πίστεων ἀποδείκνυσι γάρ τι ὁ ποιῶν τοῦτο, ἀλλ’ οὐ τὸ προοίμιον, οὐδ’ ὁ ἐπίλογος, ἀλλ’ ἀναμνήσκει. (Las partes indispensables son, pues, exposición y argumentación. Estas son las esenciales, y cuando más, exordio, exposición, argumentación, epílogo; porque la refutación de la parte contraria pertenece a la argumentación, y el cotejo de razones es ampliación de las razones de uno mismo, de modo que es una parte de los argumentos, pues demuestra algo el que tal hace; mas no es este el fin del prólogo ni el del epílogo, sino que hacen recordar). Tovar, A. (ed.) (1990). Aristóteles. *Retórica*, Libro III, 1414b 7-15.

del discurso el mito de Meleagro.

El imperativo δάμασον (domina, v. 496) introduce la primera exhortación que se constituirá en el exordio de la argumentación. El vocativo Ἄχιλεῦ refuerza el carácter apelativo de estos versos.

Inmediatamente Fénix recurre a un primer razonamiento¹²: si los dioses son capaces de doblegar el ánimo a través de las súplicas, con más razón debe hacerlo el hombre (vv.497-501). El ejemplo es digno para un héroe como Aquiles, al que no se lo puede comparar con cualquier mortal.

A continuación inserta la alegoría de las Súplicas, cuyas cualidades, como bien señala Leaf (1960: 408), son un trasunto del suplicante¹³. En un despliegue casi dramático aparecen las hijas de Zeus, que van detrás de Ate, personificación del error, tratando de enmendar las faltas humanas, pero también capaces de destruir a los que no las respetan.

Una nueva exhortación permite a Fénix trasladar el ejemplo de los dioses al plano de los hombres de la misma condición que Aquiles: ἀλλ' Ἄχιλεῦ πόρε καὶ σὺ Διὸς κούρησιν ἔπεσθαι / τιμῆν, ἢ τ' ἄλλων περ ἐπιγνάμπτει νόον ἐσθλῶν. (Pero, Aquiles, procura también tú que la honra acompañe a las hijas de Zeus / que ciertamente doblega la voluntad de los valientes. vv. 513-541). La exhortación se transforma en advertencia porque es condición principal de la areté heroica saber aceptar las disculpas y conocer los límites de su propio espíritu airado¹⁴.

Con la segunda argumentación o cotejo de razones (vv. 515-523) Fénix justifica su presencia en la embajada y retoma nuevamente el tema de los dones ofrecidos por Agamenón para resarcir su ofensa, antes detallados minuciosamente en el parlamento de Odiseo (vv. 262-298). Podemos apreciar la estructuración

¹² Aristóteles hace referencia a este tipo de argumentación por contraste, es lo que llama el ἄλλος ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἧττον (tópico del más y menos). *Ibid.*, Libro II. 1397b 13.

¹³ *The epithets are transferred from the attitude of the penitent to his prayers. χαλαί, because of his reluctance to go to ask pardon; ῥυσαί, from his face wrinkled with the mental struggle; παραβλῶτες ὀφθαλμῷ, because he dares not look in the face him whom he has wronged.*

¹⁴ Un ejemplo semejante encontramos en el canto XXIV, cuando Tetis desciende hacia su hijo para ordenarle que deponga su ira, porque ha excedido los límites que los dioses pueden tolerar: ἀλλ' ἐμέθεν ζῖνες ὄκα, Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι / σκύζεσθαι σοί φησι θεοῦς, ἐξ ὧν ἕξοχα πάντων / ἀθανάτων κεχολῶσθαι, ὅτι φρεσὶ μαινομένησιν / Ἔκτορ' ἔχεις παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν οὐδ' ἀπέλυσας. (Ahora escúchame pronto, pues soy para ti la mensajera de Zeus / dice que los dioses están airados contigo y que él más que todos / los inmortales está irritado, porque con enloquecidos pensamientos / retienes a Héctor junto a las encorvadas naves y no lo devuelves. (vv. 133-136).

de estos versos: la nueva situación de Agamenón arrepentido está dentro de una prótasis condicional, a su vez la actitud de Fénix suplicante está expresada en la parte principal donde se subordina una concesiva que habla, como al pasar, de la desesperada situación de los aqueos (vv. 515-518). Luego reitera el tema de los dones (v. 519), menciona nuevamente la embajada (vv. 520-522) y concluye esta parte del argumento, que, en definitiva condensa el objetivo principal de toda la argumentación, con una oración exhortativa de prohibición: τῶν μὴ σύ γε μῦθον ἐλέγξεις / μηδὲ πόδας· (no avergüences tú su palabra / ni sus pies vv. 522-523) y agrega una subordinada temporal: πρὶν δ' οὐ τι νευεσσητὸν κεχολῶσθαι¹⁵ (antes no era algo vituperable estar encolerizado v. 523), que se puede interpretar de dos maneras: a) antes la cólera del héroe estaba justificada hasta el momento presente de la embajada¹⁶ o b) que entre los varones de épocas remotas era común la indignación contra el agravio de su τιμή. De ambas interpretaciones se desprende la misma conclusión, esto es, dentro del ideal caballeresco es muy importante la valoración externa y atentar contra esta justificaba la cólera y la demanda de reparación. Desde el punto de vista de la estructuración, esta subordinada sirve de enlace para introducir la historia de Meleagro. A través del adverbio οὕτω comienza la evocación de κλέα ἀνδρῶν ἠρώων (antiguas hazañas de héroes, vv. 524-525)¹⁷ que habían sabido deponer su cólera. La historia comienza así con un ejemplo de lo que Aquiles debería hacer¹⁸. Antes de iniciar el relato y como es conveniente en la narración oral, Fénix apela al auditorio: ὡς ἦν· ἐν δ' ὑμῖν ἔρέω πάντεσσι φίλοισι. (cómo fue a todos vosotros queridos os contaré¹⁹, v. 528).

¹⁵ Obsérvese que el adjetivo (ép.) νευεσσητός es verbal de νευεσάω y hace referencia a la cólera divina que despierta el accionar humano.

¹⁶ Adkins (1997: 712) afirma que por medio de esta subordinada Fénix está enfatizando la importancia de los regalos que se le habían ofrecido a Aquiles.

¹⁷ Sobre el uso de este adverbio Nagy (2007: 63) comenta: "The framed epic about Meleager, quoted as a direct speech by the framing epic, is introduced by way of a especial word houtos 'thus', signaling the activation of a special form of speech otherwise known as te ainos. Technically, an ainos is any performance conveying a meaning that needs to be interpreted and then applied in moments of making moral decisions".

¹⁸ Según Edmunds, (1997: 425), el relato que sigue se constituye en paradigma de lo que Aquiles debería hacer: "Thus the speech starts out as an example of what Achilles should do".

¹⁹ Nagy (2007: 66) destaca la relación φίλοισι como una de las condiciones necesarias entre los oyentes para entender un ainos. "They must be philoi 'near and dear' to each other and to the one who is telling them the ainos. That is, they must be emotionally qualified. Communication is achieved through a special sense of community; that is, through recognizing 'the ties that bin'".

Ahora bien, el relato que Fénix hace de la historia de Meleagro tiene un ordenamiento muy particular de las secuencias y esto le permite priorizar unos hechos sobre otros en función de su propósito. Si consideramos la cantidad de versos que destina a cada una de estas secuencias, podemos observar que se ha explayado principalmente en el tema de los dones y las súplicas, es decir, las mismas dos razones fundamentales que justifican la presencia de la embajada en la tienda de Aquiles y que, además, aparece como recurrente la ira de Meleagro, tema que establece un paralelismo con Aquiles. Una posible estructuración podría ser:

1) Introducción: lucha entre curetes y etolios en torno a Calidón (vv. 529-532); 2) *Casus belli*: castigo de Ártemis a Eneo, padre de Meleagro (vv. 533-542); 3) La caza del jabalí de Calidón (vv. 543-546); 4) Lucha entre curetes y etolios (vv. 547-552); 5) Ira de Meleagro (vv. 553-556); 6) Origen noble de Cleopatra, esposa de Meleagro (vv. 557-564); 7) Ira de Meleagro (vv.565-566); 8) Ira de Altea (vv. 567-571); 9) Presencia de la *Erinnia* (vv. 571-574); 10) Súplicas y dones (vv. 574-594); 11) Regreso de Meleagro al combate (vv. 595-599); 12) Exhortación (vv. 600-601); 13) Importancia de los dones en relación con la τιμή (vv. 602-605).

Fénix comienza in medias res el relato situando en primer plano la batalla entre etolios y curetes en los alrededores de Calidón. El uso del imperfecto μάχοντο (estaban luchando, v. 529), ἐνάριζον (se exterminaban, v. 530) y un vocabulario propio de los códigos guerreros μενεχάρμαι (intrépidos, v. 529), ἀμυνόμενοι (defendiendo, v. 531), διαπραθέειν (saquear, v. 532), etc.) acentúan la fuerza descriptiva de ese momento. Inmediatamente interrumpe la narración de la batalla para exponer la causa que la motivó. Las acciones puntuales le dan mayor agilidad al relato: Ártemis ὄρσε (desencadenó, v. 533) una maldición, porque Eneo, οὐ τι θαλύσια ῥέξ (no realizó sacrificios en su honor, v. 534), sea porque lo λάθει (olvidó, v. 537) o no lo ἐνόησεν (pensó, v. 537), lo cierto es que ἀάσατο (cometió una falta grave²⁰, v. 537). La χόλος (ira) se apoderó de la diosa

²⁰ Obsérvese que Fénix presenta el acto impío como consecuencia de un acto prácticamente inconsciente por parte de Eneo. Es significativo que esta misma acción de extravió sea dicha por el propio Agamenón en la primera parte de este canto: ἀασάμην, οὐδ' αὐτὸς ἀνάινομαι (Me extravié, yo mismo no lo niego. v. 116). Al respecto nos dice Dodds (1960: 17): "Hay en Homero unos cuantos pasajes en que un comportamiento imprudente o inexplicable se atribuye a la ate o se describe mediante el verbo *aásasthai*, de la misma familia, sin referencia explícita a una intervención divina"

χολωσαμένη (irritada, v. 535) y en venganza ὄρσεν (envió, v. 536) la maldición encarnada en el χλοῦνην σὺν (terrible jabalí, v. 539), que motivará la reunión de los mejores para su cacería y luego la contienda posterior por sus restos.

La magnitud del mal enviado por la divinidad se manifiesta:

a) A través del poder destructivo del animal: el imperfecto iterativo ἔρδεσκεν (hacía, v. 540) lo presenta en una acción continua destruyendo todo a su paso, la reiteración del adjetivo πολλά incrementa este significado de destrucción sin freno.

b) Su tamaño y fuerza: La presencia gigantesca y devastadora del animal requirió de una legión de hombres y perros (vv. 544-545). La construcción elíptica encabalgada a los versos anteriores remarca esta idea τόσσος ἦν (tal grande era, v. 546)

c) Sus consecuencias: expresadas por medio de la metonimia de la pira que da cuenta de la mortandad provocada por el jabalí.

No conforme, la diosa instala la discordia entre los héroes por los restos del animal. Dos imágenes auditivas la describen: κέλαδον (clamor, v. 547), αὐτήν (grito, v. 547). Es el ánimo bélico el que los mueve ahora. La imagen del enfrentamiento entre etolios y curetes, que sirvió de introducción al mito, es retomada para presentar entre ellos a Meleagro. Las conjunciones subordinantes temporales correlativas traen la escena de la batalla nuevamente a un primer plano y allí se destaca la figura del héroe, cuya cualidad principal es la ἀρηϊφίλος (valentía, v. 550). La mención de la guerra y el epíteto atribuido al héroe establecen una relación análoga con el presente de la embajada y la cualidad principal de Aquiles²¹, al mismo tiempo que sirven para introducir, en el siguiente verso, el motivo de la cólera en el protagonista del mito. Esa χόλος (pasión), reconocida

y Mondolfo (1962: 15): “los dioses en general, o un dios en particular, o seres demoníacos como las Erinias, aparecen como los causantes de las perturbaciones espirituales del hombre: de este modo las pasiones y las acciones consecuentes no serían pues imputables al hombre sino más bien al espíritu que lo posee y que le arrebató el dominio de sí mismo”. Tal vez Fénix esté parangonando el ‘error’ de Eneo con el de Agamenón como recurso persuasivo y de este modo atenuar el agravio infringido a Aquiles.

²¹ Aquiles mismo, en su réplica a Odiseo, ha referido una situación semejante, en donde él mantiene junto a las murallas a los troyanos: ὄφρα δ’ ἐγὼ μετ’ Ἀχαιοῖσιν πολέμιζον / οὐκ ἔθέλεσκε μάχην ἀπὸ τειχεῖος ὀρνόμεν Ἔκτωρ, / ἀλλ’ ὅσον ἐς Σκαϊαίς τε πύλας καὶ φηγδὸν ἴκανεν / ἐνθά ποτ’ οἶον ἔμμυνε, μόγις δέ μευ ἔκφυγεν ὀρμήν. (Pero mientras yo luchaba entre los argivos, no quería la batalla impulsar fuera de su muro Héctor, sino que hasta las puertas Esceas y la encina llegaba. vv. 352-354).

por el propio Fénix como legítima entre los varones de su clase (vv. 523-26), asume características de fuerza exterior, capaz de engeguecer aun al más sensato: οἰδάνει ἐν στήθεσσι νόον πύκα περ φρονεόντων, (hincha en el pecho la percepción, aunque sean conscientes²², v. 554) y así la vemos²³, en el transcurso del mito, recaer alternativamente tanto en la divinidad (Ártemis) como en los seres humanos (Meleagro y su madre), de modo que se constituye en el principal elemento de cohesión del relato. Luego, mediante el adverbio ἦτοι retoma la historia de Meleagro, pero esta vez, fuera del campo de batalla, inmerso en su indignación.

Sin mediar explicaciones²⁴, el escenario ha cambiado bruscamente. La figura de Meleagro ‘invadido’ por la ira es presentada en dos versos muy distantes entre sí, que enmarcan, podríamos decir, la historia de Marpesa, madre de Cleopatra. El primero vuelve a mencionar la causa de su ira: ἦτοι δ μητρὶ φίλῃ Ἀλθαίῃ χωόμενος κῆρ²⁵ (ciertamente él irritado con su querida madre Altea en cuanto a su corazón, v. 555). El segundo describe a Meleagro sumido en su propio resentimiento: τῆ ὃ γε παρκατέλεκτο χόλον θυμαλγέα πέσσω, (este se acostaba junto a ella mascullando su dolorosa ira, v. 565).

La historia de Marpesa²⁶ que se desarrolla entre estos dos versos, está puesta allí para explicar el origen de Cleopatra, la esposa de Meleagro. Ella es descendiente de un varón ilustre que fue capaz de enfrentar al mismo Apolo²⁷ y sus padres la habían apodado ‘Alción’²⁸ en memoria del rapto de Marpesa. La

²² La introducción de la subordinada de relativo como la concesiva que le sigue, actúan, dentro del discurso como un recurso de persuasión, pues Fénix está apelando de forma indirecta a la consciencia de Aquiles.

²³ Con todas sus variantes: la diosa castiga a los etolios porque está χωσαμένη, χολωσαμένη (encolerizada), Meleagro se aleja de la contienda por la χόλος (cólera) que μητρὶ φίλῃ Ἀλθαίῃ χωόμενος (lo encona contra su madre); κεχολωμένος (irritado) por sus maldiciones, etc.

²⁴ Se da por entendido que Meleagro ya ha matado a sus tíos maternos y ha motivado la maldición de su madre.

²⁵ Cinquini (1927: 65) en un trabajo sobre el dialecto homérico, que no ha perdido vigencia, resalta el uso del acusativo: “É frequentissimo nei poemi omerici “I” accusativo di relazione” non solo con verbi, ma anche con aggettivi”.

²⁶ Marpesa es hija de Eveno y por lo tanto, prima de Altea.

²⁷ Según Grimal (2008: 279), Idas es presentado en la *Iliada* como el más fuerte y audaz de los varones y participó en la expedición de los Argonautas y en la caza del jabalí de Calidón. La leyenda dice que había raptado a Marpesa y que luego había luchado por ella con Apolo.

²⁸ En la nota de Crespo Güemes (2000: 181) leemos: “Especie de ave de la que se suponía que la hembra, cuando quedaba separada del macho, emitía un permanente sonido de queja”.

valentía de Idas, la intervención de Apolo, el apodo dado a Cleopatra que hace referencia a la tristeza, no parecen ser resultado de una digresión innecesaria, sino que se interrelacionan con el contenido del mito, seguramente más profundamente conocido por la audiencia.

Luego toma el primer plano la imagen de Altea que reclama venganza por la muerte de su hermano. En estos versos observamos el predominio del imperfecto ἤρᾱτο (suplicaba, v. 567), ἄλοία (golpeaba, v. 568), que exalta el pedido reiterado, incrementado por la repetición del πολλά con valor adverbial reproduciendo el ritmo de un ritual y acentuado por el participio κικλήσκουσα (invocando, v. 569). Altea golpea una y otra vez la tierra mientras maldice²⁹. La imagen final es elocuente: πρόχην καθεζομένη, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι, (cayendo de rodillas, sus vestidos eran emparados con lágrimas, v. 570). Las súplicas son escuchadas por la *Erinnia*, vengadora de los crímenes familiares, cuyos epítetos la describen: ἤεροφοῖτις (que camina en la oscuridad, v. 571), ἀμείλιχον (implacable, v. 572). La voluntad de la diosa se plasma en la imagen auditiva de los versos siguientes: τῶν δὲ τάχ' ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὄρωρει / πύργων βαλλομένων· (Pronto alrededor de las puertas de las torres derrumbadas se había alzado el bullicio y el tumulto de estos vv. 573-574).

El recurso de la enumeración, el uso del imperfecto, la reiteración nuevamente del πολλά con su fuerza intensificadora son utilizados para subrayar el motivo de las súplicas. Ancianos, eximios sacerdotes, Eneo³⁰, sus hermanas, su

²⁹ Según Detienne (1983: 59-60) en el pensamiento mítico la palabra está estrechamente vinculada con una conducta determinada y de esta relación se desprende su valor simbólico. "El lenguaje verbal se entrelaza con el lenguaje gestual en todo momento: cuando Altea maldice a su hijo, su maldición es palabra y postura: acurrucada sobre la tierra, 'golpea el suelo con fuerza para suscitar a la Erinia Vengadora'. Es la actitud del cuerpo la que confiere su potencia a la palabra; palabra que, por otra parte, se identifica con la oscura figura de la Erinia. En la súplica, la palabra se hace silencio; el cuerpo es el que habla solo por una especie de postración, cuyas significaciones son múltiples: estado de duelo, actitud de muerto en el infierno, del condenado, del candidato a la purificación o a la iniciación. Cuando brota, la voz obtiene su fuerza del comportamiento gestual. Todos estos comportamientos sociales son símbolos eficaces; obran directamente en virtud de su propia potencia".

³⁰ Es de destacar la fuerza dramática que tienen los versos referidos a los ruegos del padre (vv. 581-583). Comienzan con el adverbio πολλά que remarca la insistencia y en el siguiente verso se muestra la figura del padre de pie, impotente en la puerta de la habitación del hijo, ἐπεμβεβασός (Bailly resalta específicamente su uso en este verso) y luego el uso del participio γουνόμενος "rogando" que destaca la súplica reiterada.

madre y sus mejores compañeros suplicaban. Pero Meleagro sólo atiende los ruegos de la esposa. Cleopatra enumera³¹ las consecuencias de la derrota que, descritas en presente, las eleva a una categoría universal: toda guerra siempre acarrea destrucción. Lowell Edmunds (1997: 426) hace referencia a esta embajada³² y reconoce en ella una ‘escala de afectos’, en donde el lugar más elevado en importancia lo ocupa su esposa, Cleopatra.

La ascendencia que tiene la esposa sobre la resolución de Meleagro será la misma, según este autor, que tendrá luego Patroclo (con su muerte) sobre Aquiles. Incluso los nombres, Cleopatra y Patroclo (gloria del padre) reflejan esta relación. En el momento de la embajada ni Fénix ni Aquiles son conscientes de que están configurando el paso siguiente que constituirá el desenlace del poema³³. Pues así como regresó Meleagro al campo de batalla (y murió, aunque no lo dice en el mito) a causa de Cleopatra, Aquiles retomará la lucha para vengar la muerte de Patroclo y, una vez muerto Héctor, también Aquiles deberá morir. El elemento κλέος del nombre de su amigo está nombrando la opción que Aquiles deberá hacer y que ya le había anticipado Tetis, su madre (IX, 410-417). Todo esto conocía la audiencia, de ahí la importancia del mito en la totalidad de la obra³⁴.

En los versos siguientes (vv. 595-599), las acciones puntuales βῆ ἰέναι (echó a andar, v. 596), ἐδύσето (se puso, v. 596), ἀπήμυεν (apartó, v. 597) describen un Meleagro dispuesto nuevamente a la acción. Finalmente el héroe venció, pero

³¹ Aristóteles propone estos versos como ejemplo de criterio de análisis de elementos para acentuar el énfasis: Καὶ διαιρούμενα δὲ εἰς τὰ μέρη τὰ αὐτὰ μείζω φαίνεται• πλειόνων γὰρ ὑπερέχειν φαίνεται, ὅθεν καὶ ὁ ποιητῆς φησι πείσαι [λέγουσαν] τὸν Μελέαγρον ἀναστῆναι• ὅσσα κάκ’ ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστῳ ἀλόγη• λαοὶ μὲν φθινύθουσι, πόλιν δὲ τε πῦρ ἀμαθύνει, τέκνα δὲ τ’ ἄλλοι ἄγουσιν. (Y descompuestas en partes las mismas cosas parecen mayores, pues parecen exceder más, de donde dice el poeta (II.IX 592-594) que Meleagro fue convencido de que se levantara para luchar diciéndole: “cuántos males sobrevienen a los hombres cuya ciudad es tomada / pues las gentes son muertas y el fuego destruye la ciudad / y a los hijos se llevan extraños). *Retórica*. Libro I 1365a 10-15.

³² “The series represents an ascending ‘scale of affection’. First are priests; second, Oineus, Meleager’s father; third, his mother; fourth, his friends. None of these succeeds. Only when the Curetes are on the walls of the city does a fifth party succeed in persuading Meleager, and this is his wife, Cleopatra, who thus proves to rank highest in the scale of affection”.

³³ “This is not a message that Achilles himself can grasp at the time of the embassy in Book 9 but it is there for Homer’s audience, who know the outcome” Edmunds (1997: 456).

³⁴ “The myth of Meleager therefore has greater relevance to the life of Achilles, in the contexts of the Iliad and of Trojan War myth as a whole, [...]” Edmunds (1997: 457).

no recibió los dones lo que impidió que su honra fuera reconocida totalmente.

Fénix finaliza el relato tendiendo un paralelo entre la situación mitológica narrada y la de Aquiles y esto le permite advertir al héroe para que no siga el mismo camino. Así, en la tercera y última exhortación reitera los motivos de la embajada, que, además, constituyen los valores propios de la *areté* heroica: la honra, los dones y la batalla³⁵.

La función del mito dentro de la *Iliada*

Según Wilcock (1964: 141 ss.) los ejemplos míticos son utilizados dentro del poema, cuando un personaje desea influir en la acción de otro a través del consuelo o la exhortación³⁶. Estos mitos, extraídos de la tradición oral más temprana, son introducidos en los cantos por intermedio de un personaje y generalmente son presentados dentro de una estructura anular característica (*ring composition*)³⁷ en donde la narración del mito se encuentra enmarcada por una introducción que se repite al finalizar el relato. En el caso del mito de Meleagro, los marcos que lo rodean aparecen como exhortaciones concretamente dirigidas a Aquiles, destinatario del discurso de Fénix.

Evidentemente el narrador contaba con que la audiencia³⁸ y el mismo Aquiles

³⁵ ἀλλὰ σὸ μὴ μοι ταῦτα νόει φρεσὶ, μὴ δέ σε δαίμων / ἐνταῦθα τρέψει φίλος· κάκιον δέ κεν εἴη / νηυσὶν καιομένῃσιν ἀμυνέμεν· ἀλλ' ἐπὶ δώρων / ἔρχεο· ἴσον γάρ σε θεῶ τίσουσιν Ἀχαιοί. / εἰ δέ κ' ἄτερ δώρων πόλεμον φθιστήνορα δῦης / οὐκέθ' ὁμῶς τιμῆς ἔσσει πόλεμόν περ ἀλαλκῶν. (ιΤύ, por favor, no tengas esas mismas ideas! ¡Que la deidad / no te impulse por ese mismo camino, amigo! Peor sería acudir / en socorro de las naves en llamas. Ve aún a tiempo / de los regalos; pues los aqueos te honrarán como a un dios. / Mas si entras en el exterminador combate sin regalos, / ya no obtendrás la misma honra, aunque alejes la guerra. vv. 600-606).

³⁶ El autor cita el ejemplo de Niobe del Canto XXIV (vv. 601-617) que relata Aquiles para consolar a Príamo; el de Tetis ayudando a Zeus contra la conspiración de Hera, Atenea y Poseidón del Canto I (vv. 394-407) que argumenta Aquiles para convencer a su madre y otros ejemplos más. Luego se detiene en el mito de Meleagro y concluye que, en todos los casos, los mitos son utilizados como paradigmas para ilustrar una situación semejante a la del personaje a quien están destinados e introducir con estos una exhortación o consolación al destinatario. La disposición para utilizar antiguas historias cada vez que la ocasión lo requiere, sería otra característica muy propia de la poesía oral.

³⁷ "This is a stylistic method common in digressions of all sorts in early Greek poetry, particularly the Homeric poems. Basically ring-composition simply means that the digression repeats at its end the statement made at its beginning" Willcock (1964: 142).

³⁸ La certeza de esto nos lo da la manera en que está narrado: comienzo *in media res* y desorden cronológico de las secuencias. Así, por ejemplo, coloca en primer lugar la batalla entre etolios y curetes (v.525) y luego se refiere al olvido de Eneo y la cólera de Ártemis. Después describe superficialmente el envío del jabalí y los daños que provoca, retoma el tema de la cacería y vuelve sobre el tema de la batalla casi con las mismas palabras con las que comenzó el relato.

conocieran la historia. Es más, en el catálogo de las naves³⁹ ya se ha hablado de la muerte de Meleagro y de su padre. Lo más probable, es que intencionalmente el narrador, Fénix, haya postergado aquellos detalles que no le permitían extenderse en el tema de las súplicas y de los dones que, como hemos dicho, es el asunto principal del discurso. Esto lo observamos, en la cuidada selección de las secuencias que puedan ser relevantes, por su semejanza, con la situación presente de Aquiles: la batalla, la cólera, la embajada y los dones. A esto debemos agregar el tema recurrente de los dones que, notablemente, es reiterado en las exhortaciones que enmarcan el mito, respetando así, la estructuración anular y solo se menciona una vez en la narración mítica, momentos antes de la exhortación final, de modo de afianzar el paralelo entre las dos historias⁴⁰.

La historia de Meleagro constituye un ejemplo claro de cómo eran utilizados estos relatos, por parte de algunos personajes, para ejercer una influencia ejemplar sobre otros⁴¹. Según Jaeger (1992: 47) en este contexto formaban parte de una 'ética y educación aristocrática'. Estos 'modelos' de comportamiento eran extraídos de antiguas sagas que, por su antigüedad, ganaban en autoridad⁴² y hablaban de hechos ocurridos a personajes heroicos y divinidades, muy semejantes a la situación para la cual se los traía a colación.

Ahora bien, de la narración del mito podemos inferir algunas características

³⁹ οὐ γὰρ ἔτ' Οἰνήος μεγαλήτορος υἱέες ἦσαν, / οὐδ' ἄρ' ἔτ' αὐτὸς ἔην, θάνε δὲ ξανθὸς Μελέαγρος: (Pues ya no existían los magnánimos hijos de Eneo / ni tampoco éste, y el rubio Meleagro había muerto. Il. II 641-642).

⁴⁰ Según Velasco López (2004: 35) "El paralelismo entre la historia de Meleagro y la de Aquiles sería para el público original al que iba destinado el relato aún más evidente que para nosotros y lo seguiría siendo en boca de los rapsodos y mucho más tarde cuando fue puesto por escrito".

⁴¹ "El aedo ha puesto en boca de uno de los héroes una historia bien conocida; de otra manera no podría contarla como la cuenta. Ahí tenemos precisamente un μῦθος (mito), en su acepción primera entre los griegos, un 'relato', un conjunto de palabras y frases, sin la connotación de invención o de falsedad que adquirirá a partir de la época arcaica. Un relato oral presentado ante una audiencia a la que se intenta conmover, influir [...]" Velasco López (2004: 36).

⁴² Como comenta Velasco López (2004: 53), esto ha llevado a muchos estudiosos a reconocer antiguas fuentes prehoméricas: "Hay quienes opinan que el aedo parte de un poema épico o acaso tan sólo de un episodio; para otros el punto de partida es una balada, incluso en un sentido más vago, una leyenda. Para unos Homero habría resumido el relato sin introducir variantes: es más, la cólera de Meleagro sería el modelo sobre el que se fragua la cólera de Aquiles. Para otros habría introducido cambios sustanciales que atribuyen al propio Homero o explican aduciendo una narración épica intermedia entre la versión iliádica y el mito original, un cuento popular antiguo, tal y como estableciera Kakridis en los años treinta del pasado siglo".

de la cosmovisión de esa época heroica, pues la elección de Meleagro no es casual. Él es un caudillo por excelencia, como Aquiles. Reconocido por su nobleza y bravura militar se desenvuelve en un contexto exclusivamente agonal. La lucha y la victoria son los medios que tienen ambos para legitimar su posición social. Una posición que debe ser continuamente reafirmada entre sus pares y el pueblo. La *areté* heroica aparece vinculada al honor y los dones son la medida material, visible de este. Atentar contra algunos de estos valores significaba exponer al héroe al desprecio de sus semejantes y resquebrajar la legitimidad de su poder. En este contexto, la cólera del héroe como respuesta era razonable. El retiro de la batalla era la manifestación pública de su descontento⁴³. Pero también saber deponer la cólera y aceptar los dones como resarcimiento formaba parte de ese código guerrero. El rechazo de los dones, que como hemos visto en el caso de Meleagro, consistía en tierras, traía como consecuencia el desprestigio social, pues aunque ganara la batalla, el reconocimiento externo no era completo. Es por eso que Fénix busca demostrar que también es de nobles saber deponer la ira y aceptar oportunamente los dones ofrecidos como compensación.

El concepto de medida en el contexto de la *areté* heroica

Recordemos que la primera exhortación con la que Fénix introduce el ejemplo de los dioses y la alegoría de las súplicas comienza con el imperativo δάμασον (domina, v. 496) y luego, más adelante, le recuerda que otros varones de igual jerarquía han sabido deponer a tiempo su ira ἄλλων περ ἐπιγνάμπει νόον ἐσθλῶν (también de otros excelentes dobléga la percepción, v. 514). Héroes legitimados por la tradición que aceptaban poner un límite a su ira a cambio de las súplicas y los dones⁴⁴: héroes, que aun siendo φρονεόντων (sensatos, v. 554), podían ser

⁴³ En el caso de Meleagro, las razones por las que abandona la lucha no están precisadas. Fénix alude las maldiciones de su madre como motivo de la cólera del héroe, pero más adelante la vemos formando parte de la embajada que acude a éste. Probablemente sea, porque lo que le interesa remarcar al anciano es la situación presente de la embajada y el retiro de Aquiles, o tal vez, por qué no, porque evita deliberadamente mencionar ese tema, en el cual llevaría todas las de perder, pues Aquiles tiene razones sobradamente legítimas para estar iracundo.

⁴⁴ οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν / ἠρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι / δωρητοί τε πέλοντο παράρητοί τ' ἐπέεσσι. (Así también de los de antes conocíamos gestas de varones / héroes, cuando una cólera violenta les llegaba: / eran sensibles a los regalos y persuadibles con palabras. vv.524-526).

enceguecidos por la cólera. Con este concepto se inicia el Canto IX, cuando describe el ánimo ardiente de los aqueos⁴⁵ ante la inminencia del ataque troyano: ὧς ἔδαιζετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν. (Así ardía el ánimo en los pechos de los aqueos v.8). El ánimo enceguecido es generado por la χόλος (cólera), que tiraniza sus réplicas. A esta se refiere Diomedes, cuando discute con Agamenón y teme su reacción: μή τι χολώθῃς (no te encolerices, v. 33); a esta responsabiliza Agamenón de sus ἐμαὶς ἄτας (extravíos, v. 115) y a esta debe el exilio voluntario de Fénix para evitar encolerizarse con su padre (vv. 462-463). Pero también vemos, en los ejemplos citados anteriormente, un intento de moderación de la cólera. Diomedes apela a Agamenón para que controle su enojo contra él (vv. 32-33), Agamenón ha reconocido su error y ofrece un resarcimiento ἐθέλω ἄρῆσαι (quiero repararlo, v. 120) y Fénix prefiere huir antes que matar a su propio padre.

Así como la cólera era la reacción propia del varón agraviado y su venganza, legítima dentro de este código guerrero, ser σώφρων (moderado) formaba parte de la ética aristocrática y por eso Néstor era respetado y reconocido como la personificación misma de la σωφροσύνη⁴⁶.

En este contexto el resarcimiento como instrumento para restaurar la convivencia era lo usual. No aceptar los dones era censurado socialmente, porque el rechazo de estos suponía un acto de ὕβρις (desmesura). Esto no solo atentaba contra la estabilidad social, sino también contra los dioses, pues implicaba desconocer los límites humanos y por lo tanto se atraía la cólera divina.

Fénix se vale del relato mítico para demostrarle a Aquiles que es necesario medir la ira, porque también esto forma parte del código guerrero y su última exhortación apela a este motivo: aceptar los dones es saber medir la cólera y con ello se restablecería la reciprocidad entre héroes que suponía la comunidad heroica.

Comentario del fragmento de Baquilides: Oda V, vv. 56-175 ⁴⁷

El mito de Meleagro en el Epinicio V, como es común en este tipo de

⁴⁵ El símil de la tormenta y el desborde del mar agitado es la imagen con la que Homero describe el estado de ánimo de los aqueos (vv. 4-9).

⁴⁶ "Ha visto tres generaciones de mortales y habla, como desde un alto sitio, a los hombres airados del presente, sobre sus agitaciones momentáneas". Jaeger (1992: 59).

⁴⁷ Edmonds, J.M. (trad.) (1959).

odas⁴⁸, ocupa la posición central (vv. 56-175)⁴⁹, luego de las sentencias expresadas en los versos anteriores⁵⁰ que, con el desarrollo de la historia logra su significación total.

La presentación del relato alterna la narración de algunas circunstancias relacionadas con la pareja de héroes y su encuentro y la dramatización a través del diálogo que pone de relieve el contenido principal. Esto se logra con el uso de verbos *dicendi* que introducen, por medio de flexiones verbales impersonales, la parte narrativa y, por medio de flexiones verbales personales, la intervención directa de los héroes.

Luego de las sentencias, la historia es presentada en la antiestrofa B', *in medias res*, de modo que el tono laudatorio y sentencioso de las estrofas anteriores es interrumpido bruscamente para dar curso al relato. Concluye también de forma imprevista y da paso a la antiestrofa y épodo E' que, con la invocación de Calíope, retoma las alabanzas de la primera parte. La diferenciación entre un tono y otro es logrado con la introducción de la expresión *καὶ μάν*, que sirve de puente entre las sentencias que anticipan el tema del mito y el relato mismo.

La primera flexión impersonal da paso al espacio mítico, *δῶματα Φερσεφόνας τανισφύρου* (las moradas de Perséfone de finos tobillos, v. 59). La acumulación de epítetos, algunos propuestos originalmente por Baquílides, como *ἔρειπιπύλαν* (destructor de puertas, v. 56⁵¹), otros de la tradición homérica, como *ἀργικεραύνου* (de relumbrante rayo, v. 58), propio del dios, retardan la concreción de la acción y el adverbio *ποτε* contribuye a la indefinición temporal. El participio con valor final *ἄξοντα* (para llevar, v. 61) inserta de forma anticipada la razón de la presencia de Heracles en el Hades: la búsqueda del

⁴⁸ Esta oda fue escrita para celebrar una victoria olímpica de Hierón de Siracusa. Para el contexto histórico ver Gschnitzer (1987:125-126).

⁴⁹ "Questa è la parte centrale del carme (vv.56-175), secondo la struttura della tecnica circolare; l' inizio (vv. 1-55) con la famosa comparazione dell' aquila, e la fine (vv. 176-200) con la brusca invocazione a Calliope e la massima di Esiodo, son nettamente staccate dalla parte centrale, a formare quasi un trittico con essa, ma saldate ad essa nei concetti e, più, nella tonalità poetica. Gallavotti (1962: 206).

⁵⁰ ὄλβιος ᾧτινι θεὸς / μοῖρᾶν τε καλῶν ἔπορευ / σύν τ' ἐπιζήλω τύχη / ἀφρονὲν βιοτᾶν διάγειν / οὐ γάρ τις ἐπιχθονίων / πάντα γ' εὐδαίμων ἔφω. (dichoso aquel a quien la divinidad / ha procurado una parte de bienes / y con envidiable fortuna / llevar una vida opulenta; / pues ningún hombre ha nacido, en verdad, feliz en todo). Trad. de García Romero (2002: vv. 50-55).

⁵¹ Alude a la expedición de Heracles contra Troya.

can Cerbero⁵². Los circunstanciales que acompañan el participio nombran los límites de ambos mundos y el encabalgamiento del adverbio ἔνθα, dos versos después, termina de definir el espacio en donde se efectuará el encuentro de los dos héroes.

El aoristo del verbo de percepción ἐδάη (percibió, v. 63) trae a un primer plano a Heracles que observa las presencias fantasmales a orillas del ‘río del lamento’. La omnisciencia del poeta se traduce en el uso del adjetivo dórico δυστάνων (desgraciados, v. 63) y en la comparación de las almas con las hojas, que nos recuerda la famosa metáfora homérica del linaje de los hombres (*Il.* VI. vv.145-149), sólo que aquí la imagen es presentada en una tierra yerma que irónicamente no promueve la sucesión del ciclo de la vida. Los adjetivos μηλοβότους (desiertos, v. 66) y ἀργηστὰς (blanquecinos, v. 67) contribuyen a esa impresión de desolación. Esta carga subjetiva del lenguaje nos transmite directamente la impresión de un Heracles vulnerable frente al espectáculo del bajo mundo.

La quietud de la escena se ve escasamente alterada por el uso del imperfecto μετέπρεπεν (distinguía, v. 68), que resalta la imagen suspendida de la sombra de Meleagro. Los epítetos homéricos utilizados en los versos siguientes θρασυμέμνονος (intrépido, v. 69)⁵³ y ἐγχεσπάλου (que lanza la jabalina, v. 70) cumplen la doble función de reconocimiento por parte de Heracles y del público que estaría escuchando la oda⁵⁴.

⁵² La búsqueda del guardián de los infiernos era uno de los trabajos que Euristeo le había impuesto a Heracles. Al respecto comenta Grimal (2008: 97): “Hades le permitió llevarse a Cerbero a la tierra con la condición de que lograrse dominarlo sin servirse de armas. Heracles luchó contra él a brazo partido y, casi ahogándolo, consiguió someterlo. Luego lo condujo a Euristeo, quien se asustó mucho y le ordenó devolverlo a su procedencia”.

⁵³ Lefkowitz (2008: 66) resalta la originalidad del poeta en el hecho de que un epíteto atribuido a Heracles en la tradición homérica, sea destinado a Meleagro en la oda y se pregunta si es posible que esto se deba a que Heracles ve en Meleagro un parecido con él. “But perhaps the most striking resetting of Homeric tradition occurs in the last sentence, where Bacchylides takes what in Homer is an exclusive epithet of Heracles, “bravehearted” (θρασυμέμνονος), and uses it, along with a more generalized heroic epithet “spear-wielding”, to describe not Heracles but the awesome figure of the hero Meleager. Does the switch imply that Heracles is meant to see in Meleager some resemblance to himself?”

⁵⁴ Este uso de un lenguaje tradicional, familiarizado con el público, es uno de los tantos recursos que utiliza Bacquílides preocupado por establecer una comunicación clara con su público. El encuentro de los dos héroes en el bajo mundo, como símbolos de la vida (Heracles) y la muerte (Meleagro) era algo novedoso en la temática tradicional y tenía que ser debidamente ambientado.

Las acciones puntuales de los versos siguientes describen la reacción de Heracles ante la presencia del héroe etolio, que se destaca del resto de las almas por el brillo de su armadura *τεύχεσι λαμπόμενον* (brillando con sus armas, v. 72)⁵⁵. El héroe, movilizado por el temor, *νευρὰν ἐπέβασε* (preparó el arco, v. 73) y *εἴλετο ἰὸν* (seleccionó una flecha, v. 75) extraída de su carcaj *ἀναπτύξας φαρέτρας πῶμα*: (v.76). El sigilo de los movimientos se acentúa con la resonancia de la imagen auditiva *νευρὰν λιγκλαγγῆ* (cuerda de agudo sonido, v. 73).

Un nuevo movimiento, *προφάνη* (se apareció, v. 77), saca a Meleagro del trasfondo de espectros y su intervención, introducida por el verbo *dicendi προσεῖπεν* (habló, v. 78), marca el inicio de la parte dramatizada del mito que contiene lo fundamental de la historia. Meleagro será el encargado de contarla. La apelación de Meleagro nombrando a Heracles por su origen, sobredimensiona la figura del primero y paraliza al segundo que desconoce a su interlocutor. Mediante una sucesión asindética de oraciones exhortativas, Meleagro lo apremia para que reconozca la realidad del Hades en donde las reacciones humanas son inútiles, pues ni la violencia ni el miedo son válidos. El adverbio *ταῦσιον* (en vano, v. 81) acentúa este significado.

Así vemos que, con la primera exhortación, detiene su reacción violenta⁵⁶, y con la segunda, le presenta la realidad inmaterial de las presencias que lo rodean. La anástrofe de la preposición *ἐπι* en el circunstancial, *ψυχᾶσιν ἐπιφθιμένων* (contra almas de muertos, v. 83), establece un equilibrio entre ambos sustantivos y les da la misma intensidad, de modo que el espacio mítico ocupe el primer plano. Finalmente, con la tercera exhortación, Meleagro busca tranquilizarlo. Esta locución *οὔ τοι δέος*, literalmente, “el miedo no sea para tí”, pone de manifiesto indirectamente un nuevo rasgo en la personalidad del Heracles tradicional, reconocido por su fortaleza, que lo hace más humano y que contrasta aún más con la figura imponente de Meleagro. La admiración, por parte de Heracles, *θάμβησεν* (se admiró, v. 84) y la mención de su patronímico

⁵⁵ Acordamos con Lefkowitz (2008: 68) que la imagen evoca inmediatamente a Aquiles y su armadura cuando regresa a la batalla y su brillante aspecto inspira miedo a los troyanos, *Il.* XX v.26 y a Héctor cuando lo enfrenta definitivamente XXII v.134.

⁵⁶ González de Tobia (1985: 79) resalta el uso del participio junto a la forma imperativa: “*γελανώσας* que acompaña al imperativo es una construcción preferida por Baquílides para amplificar acciones simultáneas en planos dobles. En este caso se trata de abarcar lo anímico y lo físico en la trasposición de la acción deseada a la acción solicitada en el imperativo”.

ἄναξ Ἀμφιτρονιάδας (señor, hijo de Anfitrión, v. 85) confirman su naturaleza humana.

Dos nuevos verbos *dicendi* marcan los límites de los diálogos: ὦς φάτο (así habló, v. 84), calla Melagro; εἶπέν (dijo, v. 86), comienza a hablar Heracles.

Heracles interviene con una serie de interrogaciones con las que intenta conocer la identidad de su interlocutor (vv. 86-89), pero luego expresa en voz alta el temor de lo que pueda acontecer con su futuro incierto, hostil o favorable, según la divinidad que intervenga (v. 89-92). La sinécdoque ἐφ' ἄμετέρῃ κεφαλῇ (sobre nuestra cabeza, v. 90) sugiere la inminencia del destino suspendido sobre ambos héroes, el pronombre posesivo refuerza la idea de esa vulnerabilidad compartida.

La actitud con la que Meleagro le responde es completamente diferente de la primera presentación. El participio δακρυόεις (llorando, v. 94) lo coloca en el mismo plano que su interlocutor. El contenido de la sentencia con la que inicia su parlamento, χαλεπὸν / θεῶν παρατρέψαι νόον / ἄνδρεσσιν ἐπιχθονίους. (es duro / hacer cambiar el pensamiento de los dioses / para los hombres de la tierra vv. 95-96), complementa lo expresado por la sentencia, en boca del poeta⁵⁷ (vv. 50-55), que sirve de introducción al mito⁵⁸.

En la antistrofa Γ' el héroe comienza nombrando a su padre, Eneo, πλάξιππος⁵⁹ (fustigador de caballos, v. 98). Una proposición de hecho irreal de pasado introduce la cólera injustificada de la diosa. La acción central, παύσεν (habría cesado, v. 98) expresa la intención del padre y el participio que lo acompaña λισσόμενος, (suplicando, v. 101), la actitud piadosa⁶⁰. El objeto de la acción

⁵⁷ "Dichoso aquel a quien la divinidad ha procurado una parte de bienes y con envidiable fortuna llevar una vida opulenta; pues ningún hombre ha nacido, en verdad, feliz en todo". García Romero (2002: 30).

⁵⁸ Nuevamente el mensaje de la fragilidad humana supeditada al arbitrio de los dioses, pero el tono, aquí, se observa ensombrecido por la tristeza del héroe, cuya historia será el testimonio más elocuente de la adversidad humana. Lo que Heracles había percibido en su entrada al Hades, al contemplar las almas de los δυστάνων βροτῶν (desgraciados mortales, v.63), se lo confirmará Meleagro con el relato de su vida.

⁵⁹ De clara reminiscencia homérica, cfr. ἱππηλάτα II. 9 v. 581.

⁶⁰ La figura paterna es resaltada mediante una disposición entrecruzada del participio, a comienzos del verso 100, y el agente, al final del siguiente que, que con la primera mención de Eneo y su epíteto logra un efecto repetitivo, cuya cadencia, además de marcar un estilo propio, debió de ser muy significativa ante la audiencia.

menciona a la diosa y su *χόλος* (cólera, v. 99). A diferencia del mito homérico, en donde la ira era una pasión que recaía indistintamente sobre los héroes y la diosa, aquí queda restringida al plano divino. La diosa aparece cualificada con el epíteto *καλυκοστεφάνου* (coronada de capullos, v. 98) que alude a su atributo como divinidad agrícola y dadora de vida. Pero el segundo epíteto, propio de Hera en la tradición homérica, *λευκωλένου* (de blancos brazos, v. 99), adelanta su faceta vengativa, que reclamará su derecho a ser *σεμνῆς* (venerable, v.99).

La conjunción adversativa introduce el periodo de hecho real. Es la cólera de la diosa y sus consecuencias. La maldición materializada en el envío de un jabalí que asola la región. Los adjetivos *εὐρυβίαν* (violento, v. 104) y *ἀναιδομάχαν* (despiadado en el combate, v. 105) describen la ferocidad del animal y las acciones durativas, *ἐπέκειρεν* (cortaba, v. 108) y *σφάζε* (mataba, v. 109), confirman su poder destructivo, enfatizado por la construcción de participio *πλημύρων σθένει* (desbordando con fuerza, v. 107), utilizada exclusivamente en este verso.

El epodo Γ' y la estrofa Δ', partes estructurales de la tercera tríada, despliegan las escenas centrales del mito. El uso personal de las flexiones verbales comprometen a Meleagro como protagonista del relato. La sonoridad grave de los adverbios, *ἐνδυκέως* (encarnizadamente, v. 112) y *συνεχέως* (sin interrupción, v. 113), vinculados a la cacería acentúan el dramatismo del momento. La introducción de una subordinada temporal, marca una pausa decisiva. A pesar de su jerarquía sintáctica, la proposición subordinada encierra un contenido principal, pues aclara que no son los guerreros quienes definen la victoria de la cacería, sino una 'divinidad', *δαίμων* (v. 113). La figura de Ártemis aparece desdibujada en una abstracción mayor⁶¹. La subordinada, además, permite la transición de la actividad bélica a los rituales fúnebres.

De la acción que hace referencia a estos rituales, *θάπτομεν* (rendíamos honras

⁶¹ En la Época Arcaica la tendencia a desdibujar los contornos antropomórficos de los dioses y su influencia divina se acentúa. Al respecto nos dice Rodríguez Adrados (1981: 65): "Por encima de todo este mundo divino, hecho de personalidades que contrastan, como seres individuales que son, y que conjuntan cada una, a veces, poderes varios, mientras que otras veces un mismo campo de acción se atribuye alternativamente a varias divinidades, tiende a ofrecerse un panorama superior. Ya en Homero era Zeus unas veces, otras la Moira o el Destino, otras expresiones del tipo de *theoi*, 'los dioses', *daimon*, 'una divinidad', el recurso de que se valía el poeta para transmitir la idea de lo divino con mínimas limitaciones de tipo antropomórfico o personal. Aquí este proceso está mucho más avanzado".

fúnebres, v. 115), se desprenden dos subordinadas de relativo, que incorporan nuevos detalles. La primera nombra a las víctimas que ocasionó la violencia del animal. La segunda incorpora en el relato a Altea que, junto con Ártemis, ocuparán casi la totalidad de la antiestrofa Δ'.

En el verso 121 de la estrofa Δ', la abstracción que observamos antes (v. 113), es presentada aquí con un nuevo concepto generalizador, la *moira* con todo su poder destructivo: ὄλεσε μοῖρ' ὄλοα (a muchos destruyó el hado destructor, v. 121). El énfasis festivo del vocativo Εὖμοιρε (afortunado, v. 1) con el que saludó Baquílides a su protector, se ha ido ensombreciendo en el transcurso de la oda hasta llegar a este verso, que manifiesta en su más oscura consecuencia, la noción de la limitación humana. Las sentencias intercaladas entre los versos han ido marcando esta gradación que va del claro optimismo de la fortuna presente, al oscuro presentimiento del hado futuro.

Meleagro nombra nuevamente a la diosa como responsable de la reanudación de la contienda, esta vez, por los despojos del animal. El adjetivo que la define es δαΐφρων (despiadada, v. 122) el mismo que utilizará el héroe para nombrar a su madre: Θεστίου κόυρα δαΐφρων (la despiadada hija de Testio, v. 137). El poder ineluctable del destino toma forma de mujer en la historia personal de Meleagro y se extenderá a la de Heracles a través de Deyanira.

Con una nueva retrospectiva el héroe relata secuencias de la batalla. Un léxico de violencia y muerte sobresale en este pasaje (vv. 123-136). Las acciones puntuales y en primera persona colocan en primer plano a Meleagro, que lucha μαρνάμεθ' (luchamos, v. 125) y mata κατέκτανον (maté, v. 128) indiscriminadamente. Ares, καρτερόθυμος (de ánimo violento, v. 130) enardece el espíritu bélico de los hombres y dirige los acontecimientos hacia las consecuencias necesarias para que la cadena de causalidades prosiga su curso.

A diferencia de la figura mítica tradicional, Meleagro no mata intencionalmente a sus tíos. Ellos formaban parte de esa gran masa indiferenciada que lo enfrentaba. Los versos 127-129 refieren este instante. El hipérbaton resalta el yo protagonista de Meleagro entre la multitud anónima de la batalla: ἔνθ' ἐγὼ πολλοῖς σὺν ἄλλοις (allí yo con muchos otros, v. 127), en la que también intervenían sus tíos, especificados por sus nombres en la segunda parte de la proposición, como los objetos directos de la acción principal κατέκτανον (maté, v. 128). La aposición final precisa el parentesco y, dispuesta así en el verso, puntualiza el detalle principal. La presencia de Ares y la personificación de los dardos como

ciegos τυφλά δ' ἐκ χειρῶν βέλη (ciegos dardos de sus manos, v. 132) describe la guerra por su característica principal y, en la totalidad del mito, este pasaje adquiere mayor significación, porque destaca a un Meleagro inconsciente de ser el responsable de la muerte de sus tíos y, por lo tanto, el artífice principal de su propio destino. Aquí también el dios de la guerra, como la diosa agraria, se diluye en una abstracción mayor y entonces es una divinidad la que administra la vida y la muerte de los hombres a su antojo: τοῖσιν ἄν δαίμων θέλη (a todos los que la divinidad quiera v. 135). El uso de la partícula *αν* y el subjuntivo elevan esta proposición a una categoría universal.

En la antístrofa Δ' encontramos los motivos principales del mito. La presencia vengadora de la madre y la muerte de Meleagro.

La primera es presentada con una serie de adjetivos negativos que evidencian la subjetividad del narrador. El epíteto δαῖφρων, (v. 137) del que hemos hablado anteriormente, la relaciona con la divinidad, pero también es κακόποτος (desgraciada, v. 138) y ἀτάρβακτος (intrépida, v. 139) El dativo del pronombre personal acentúa la subjetividad y la tragicidad con la que Meleagro describe a su propia madre. Los versos encabalgados y el predominio de la adjetivación están compaginados en función de la acción central καίε (quemaba, v. 140). La enálage de la imagen λάρνακος ὠκύμορον (pronta muerte, v. 141) traslada su significación a la vida del héroe y el participio ἐξαύσασα (lloraba, v. 142) describe la actitud contradictoria de la madre que mata y llora al mismo tiempo.

Los dos versos siguientes destacan la presencia de la μοῖρα⁶² vinculada al nacimiento del héroe en el momento en que la divinidad determinó la duración de su vida en relación con la preservación de un leño. El aoristo τύχων⁶³ indica una transición. Nuevamente es la figura de Meleagro en el campo de batalla desplegando toda su fuerza y a punto de alcanzar la reconocida gloria épica con los despojos de la armadura del enemigo. La significación del verbo anticipa la noción de lo fortuito del suceso, pues, en el mismo instante en que el héroe está por alcanzar la gloria, lo sorprende la muerte.

El contraste entre un momento y otro, se expresa en los versos siguientes. Una detallada descripción presenta al héroe vencedor, ganando terreno y

⁶² Sobre la función de la Moira en la Época Arcaica comenta Velasco López (2004: 69): "La Moira será la agente más usual, ya desde Baquílides, puesto que ella rige el Destino entre los griegos".

⁶³ La raíz τυχ- alude a lo alcanzado por la suerte. Eterovic (1970: 315)

despojando al enemigo (vv. 145-151), pero luego la debilidad lo sorprende de manera inesperada: μίνυθεν δέ μοι ψυχὰ γλυκεῖα (se me disminuía la dulce vida, v. 151). Al concepto homérico de ψυχά como aliento de vida, que abandona el cuerpo, se le agrega el adjetivo γλυκεῖα (dulce) que manifiesta el apego del héroe a esta.

La pérdida de sus fuerzas es la advertencia, el impacto necesario que lo trae a su realidad mortal. El aoristo γνῶν (me di cuenta, v. 152) revela un Meleagro consciente de esa realidad⁶⁴ y los participios, que dependen del verbo principal, ὀλιγοσθενέων⁶⁵ (que me debilitaba, v. 152), πνέων (respirando, v. 153), προλείπων (abandonando, v. 154), aletargan con fuerza morosa los últimos momentos del héroe. La flexión δάκρυσα (lloré, v. 153) complementa el primer verbo de la secuencia (γνῶν) y ambos enmarcan los participios que describen la muerte. Así el plano afectivo del conocimiento y su reacción, abarca el plano físico de los últimos momentos en un todo, donde se subraya intensamente el sufrimiento del héroe⁶⁶.

La construcción ἀγλαὰν ἦβαν (radiante juventud, v. 154) con la que Meleagro culmina su relato, marca el momento más conmovedor de toda la historia, porque a la noción de la pérdida dolorosa de la vida se le suma la idea de la juventud. El tema de la muerte joven en el campo de batalla era común en la tradición homérica. Patroclo, Héctor, Aquiles y tantos otros murieron jóvenes, pero, a diferencia de la de Meleagro, sus muertes fueron heroicas, en cambio la de este es causada de modo indirecto por su propia madre, a la distancia, sin posibilidades para defenderse⁶⁷.

⁶⁴ Se reitera el tema clave de Baquilides: el hombre, ignorante de su destino, sólo accede al conocimiento de este en los últimos momentos de su vida, cuando ya nada puede hacer.

⁶⁵ Este participio es utilizado exclusivamente en este verso por Baquilides.

⁶⁶ Sobre este pasaje comenta González de Tobia (1985: 88): "La vivacidad del relato en este punto, nos recuerda la apelación intelectual que irradia la primera estrofa de la oda, con Hierón como interlocutor aludido por el poeta. No podemos sustraernos a la imagen desesperada de Meleagro que, en definitiva, es una nueva apelación del poeta a Hierón desde el ámbito mítico y a través del momento de mayor *pathos* de Meleagro. La enfermedad del rey de Siracusa, tan transitada por los comentaristas, sería así una realidad dolorosa, concomitante con la victoria atlética, y la intelección de esa realidad constituiría el mayor *pathos* del poeta, de sus conciudadanos y del rey mismo".

⁶⁷ Según Lefkowitz (1969: 79) "Meleager is murdered indirectly, by the most primitive sort of sympathetic magic, unable to defend himself, and his killer is not a proper masculine heroic adversary, a Hector or Achilles, but his own mother acting not in justifiable vengeance for premeditated murder but in unhappy (weeping) retaliation for her brothers' useless, unintentional deaths".

El hilo narrativo es retomado con el verbo impersonal φασίν (v. 155) con la misma función introductoria del λέγουσιν del v. 57. Los versos siguientes refieren el instante, muy breve, en el que Heracles participa del sufrimiento de Meleagro. El original epíteto ἄδεισιβόαν (impávido ante el grito de guerra, v. 155) contrasta con la significación de los participios τέγξαι (humedeciendo, v. 157) y οἰκτίροντα (compadeciendo, v. 158)⁶⁸, que describen su faceta humana y que nos remiten al primer impacto de Heracles cuando descendió al Hades.

La flexión personal ἔφα indica el fin del espacio narrativo y el reinicio del diálogo. Heracles interviene formulando una reflexión sobre la condición humana. Sus palabras se complementan con las sentencias anteriormente expresadas por el narrador, antes de comenzar el relato mítico (vv. 50-55) y por Meleagro para introducir su historia personal (vv. 94-96). En cada caso, las sentencias se han ido ensombreciendo con un marcado pesimismo que, en esta última llega a su máxima expresión⁶⁹.

La decepción de Heracles dura lo que dura su expresión sentenciosa. El cambio de tono está marcado por la conjunción adversativa que introduce un nuevo planteo en el parlamento del héroe. Sus palabras revelan un espíritu práctico⁷⁰, reacio a detenerse en cosas penosas, apresurado por volver a la vida (v. 162-163). Pero el pesimismo perdura y se manifiesta en el verso siguiente: χρή κείνο λέγειν ὅ τι καὶ μέλλει τελεῖν. (es preciso hablar aquello que debe cumplirse v. 164). Heracles expresa aquí el imperativo de proyectarse hacia el futuro y la pregunta formulada a Meleagro, no hace más que poner en evidencia su aciago final.

Con la respuesta de Meleagro entra en escena el último personaje femenino,

⁶⁸ El objeto de οἰκτίροντα es un sustantivo muy apropiado al contexto: πότιμος, vinculado a las raíces πετ-ποτ-πτ, implica 'ímpetu, acción de lanzarse, extenderse, arrojarse en tierra', de ahí el significado de 'suerte que cae encima'. Lo que conmueve a Heracles en la historia de Meleagro es lo azaroso de su destino, lo impredecible y la consciencia de que a él le puede suceder lo mismo. Una vez más, el tema de la fragilidad humana ante la voluntad sobrenatural.

⁶⁹ González de Tobia (1985: 90) comenta que la sentencia debió ser familiar para el oyente habituado a la tradición elegíaca y nos remite a los versos de Teognis que expresan el mismo concepto.

⁷⁰ ἀλλ' οὐ γάρ τις ἐστίν / πρῶξις τάδε μυρομένοις (v. 162-163). Según Lefkowitz (1969: 85) "The admonishment that Achilles uses to Priam concerning the dead Hector (Iliad 24. 524) and that Odysseus utters to his men when their ship is blown from Ithaca and later when Elpenor falls from Circe's roof (Odyssey 10. 202 and 566), all contexts where personal loss and despair are followed by renewed action and purpose".

Deyanira. El poder implacable del hado, que como antes habíamos observado, se plasmaba en las presencias femeninas de Ártemis y Altea, ahora toma la apariencia de la joven hermana de Meleagro.

La *sympatheia* inicial entre los héroes se extiende hacia los oyentes que conocen el mito de Heracles. Así, la historia de Meleagro se completa con la de Heracles. Los dos héroes, aun en espacios y tiempos míticos diferentes, son seres frágiles bajo la sombra de lo impredecible. La brusca interrupción de la narración mítica, señalada por la invocación a Calíope y la metáfora de la poesía (vv. 176-177), deja estratégicamente la resonancia del nombre de Deyanira, que proyecta el presente mítico de Heracles hacia lo porvenir. El poeta concluye, de este modo, con su mensaje principal y completa lo que expresó en la sentencia que introduce el mito: οὐ γάρ τις ἐπιχθονίων / πάντα γ' εὐδαίμων ἔφν (pues ningún hombre ha nacido, en verdad, feliz en todo vv. 54-55). Esto es, la felicidad del hombre es frágil y su transitoriedad está limitada por lo porvenir.

La función del mito en el Epinicio

Si bien el mito tratado en esta oda no tiene vinculación con los antepasados de la ciudad (Siracusa) ni con el destinatario principal (Hierón), no es posible separarlo de su estructura total, porque el mensaje admonitorio de Baquilides se centra en esta narración mítica y las sentencias que intercala se hallan en función de esta.

Baquilides comienza la oda con un tono optimista, adecuado a la ocasión de la festividad, invocando directamente al tirano en lugar de a una divinidad, que era lo común en los epinicios. La construcción vocativa εὖμοιρε Συρακοσίων / ἵπποδινήτων στραταγέ (afortunado caudillo de los siracusanos conductores de carrozas vv. 1-2), le permite enmarcar la ubicación geográfica y el tipo de victoria. El adjetivo εὖμοιρε, alude a la presencia de la μοῖρα como divinidad, a veces propicia, como en este caso, otras destructiva, como se verá en el mito⁷¹. A medida que transcurren los versos, la claridad luminosa del vocativo inicial se va oscureciendo a través de la interpolación de las sentencias y de la narración

⁷¹ Según González de Tobia (1985: 77) "La idea de una μοῖρα indiscutible, positiva, en la circunstancia del poder y de la victoria en el comienzo, y una μοῖρα que puede implicar felicidad coyuntural pero que no es inherente a la felicidad humana ni connatural, en el final, es el tránsito al ámbito narrativo mítico-genealógico".

del mito⁷².

Podemos apreciar una gradación en ese paulatino oscurecimiento del júbilo inicial de alabanza hacia una visión pesimista de la condición humana. Esta progresión comienza ya en la oración desiderativa del v. 36: εὖ ἔρδων δὲ μὴ κάμοι θεός (ojalá no se canse la divinidad de hacer el bien), en donde se señala indirectamente la posibilidad de un término a ese momento venturoso, determinado por una voluntad superior. La idea se completa con la sentencia que sirve de marco introductorio al mito. Mientras la μοῖρα ‘divinidad’ es propicia, el hombre es dichoso: Ὀλβιος ᾧτινι θεὸς / μοῖράν τε καλῶν ἔπορευ / σὺν τ’ ἐπιζήλω τύχα / ἀφνεδὸν βιοτὰν διάγειν (Dichoso es aquel para quien una divinidad dio una parte de los bienes y con fortuna envidiable (puede) llevar una vida opulenta vv. 50-54), pero este estado no es permanente en un mortal: οὐ γάρ τις ἐπιχθονίων / πάντα γ’ εὐδαίμων ἔφν (pues ningún hombre ha nacido feliz en cuanto a todo v. 55).

A continuación, el espacio sombrío del Hades y la triste historia de Meleagro oscurecen aún más el brillo inicial, que proclamaba la buena fortuna de Hierón. La sentencia con la que el héroe introduce su relato, coloca en primer término la voluntad implacable de los dioses: Χαλεπὸν / θεῶν παρατρέψαι νόον / ἄνδρεςσιν ἐπιχθονίοις (Es duro hacer cambiar el pensamiento de los dioses para los hombres de la tierra vv. 94-96).

Finalmente, Heracles, luego de escucharlo, reflexiona y pronuncia otra sentencia, que lleva a su punto máximo la visión pesimista de la fragilidad del hombre⁷³: Θνατοῖσι μὴ φῶναι φέριστον / μηδ’ ἀελίου προσιδεῖν / φέγγος (Para los mortales no haber nacido (es) lo mejor y no haber visto la luz del sol; vv. 160-162).

Así vemos que el mito, sustentado por las sentencias, se constituye en una manifestación explícita de la esclavitud del destino del hombre a las potencias

⁷² Según Snell (1965: 89) “El mito, esclarecido por la poesía épica, coloca junto al acontecimiento terrestre una imagen paralela del mundo de los dioses o de los héroes, que hace que el suceso humano cobre inteligibilidad y significado. Las máximas relacionan lo particular con lo universal, de ordinario en forma de exhortación o de instrucción, y así encaminan a la mente hacia los valores permanentes, esto es, hacia la verdad”.

⁷³ González de Tobia (1985: 90) comenta que la sentencia debió ser familiar para el oyente habituado a la tradición elegíaca y nos remite a los versos de Teognis que expresan el mismo concepto.

sobrenaturales. Ambos héroes, desde circunstancias diferentes⁷⁴, constituyen un ejemplo singular de la condición de todo mortal, cuyos cambios son inesperados.

Frente a la dicha inicial de la victoria, está la advertencia explícita del mito, que le recuerda al hombre su frágil condición. Baquilides recomienda la mesura aun en la dicha. Gloriarse demasiado del éxito significaría potenciar la trama oculta del φθόνος divino. Con esta idea, típicamente arcaica, introduce la última sentencia del epinicio: [Χρῆ] δ' ἀληθείας χάριν / αἰνεῖν, φθόνον ἀμφ[οτέραι-] / [σιν] χερσὶν ἀπωσάμενον, εἴ τις εὖ πράσσοι βροτῶ[v. (Preciso (es) en favor de la verdad, alabar, rechazando la envidia con ambas manos, si alguno de los mortales triunfara dichosamente vv. 187-190) y concluye dándole unidad al mensaje principal.

El concepto de medida en la Época Arcaica

Según Dodds (1960: 52)⁷⁵, la Época Arcaica fue un tiempo donde lo que prevalecía en la sociedad era la sensación de inseguridad, motivada por razones políticas y económicas. Esta inseguridad abarcaba también a los ricos, que se veían envueltos en esta misma inestabilidad política y su situación podía cambiar de un día para otro. Fue en esta época, cuando se acentuó la idea de que nada era duradero y de que la dicha y prosperidad del presente, podían ser derribadas inesperadamente. Un fragmento de Heródoto (Libro I, parág. 207), en donde Creso aconseja a Ciro, nos ilustra cabalmente este sentimiento: “[...], si adviertes que tú también eres un hombre y que mandas a otros hombres, considera ante todo que las cosas humanas son una rueda, que al rodar no deja que unos mismos sean siempre afortunados”.

La gran crisis, manifiesta en todos los planos ya desde fines del siglo VIII, trae como consecuencia la paulatina formación de la polis que plantea un cambio

⁷⁴ Cada héroe representa dos momentos diferentes del destino, uno ya cumplido, el otro todavía por concluir. La trágica figura de Heracles se vuelve así un símbolo de la inconsciencia de lo porvenir, pues, aunque parezca obrar libremente, no sospecha que sigue el camino que ya tiene marcado.

⁷⁵ “Los diminutos estados con exceso de población estaban sólo empezando a superar la miseria y el empobrecimiento que habían dejado tras sí las invasiones dorias, cuando surgieron nuevas dificultades: la gran crisis económica del siglo VII arruinó clases enteras, y fue seguida, a su vez, por los grandes conflictos políticos del siglo VI que convirtieron la crisis económica en asesina lucha de clases.”

en la vida social y resquebraja la antigua estructura aristocrática. Según Vernant (2004: 63-64)⁷⁶, esta nueva organización fue afirmando determinadas características propias, como la revalorización de la palabra, el carácter público de las manifestaciones sociales y la ampliación del círculo social hasta constituirse en *demos*, donde la desigualdad fue postergada y toda práctica que concibiera una manifestación excesiva era considerada *hybris*⁷⁷, porque actuaba como el principal elemento conspirador contra el equilibrio y la unidad de la ciudad. Heráclito afirmaba que lo más importante era dominar esa *hybris*, destructora del bien común: ὕβριν χρηὶ σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυρκαϊήν (hay que extinguir la insolencia más que un incendio. 251 Fr. 43⁷⁸). La *hybris* promueve la desigualdad, la envidia⁷⁹ y la desunión de la comunidad. Vernant (2004: 96-97)⁸⁰ comenta que, para contrarrestarla se propone el ideal de la *sophrosyne*.

El epinicio de Baquílides, ofrecido a Hierón en el 476, se corresponde con esta concepción religiosa de la realidad. Su misión de poeta va más allá de exaltar la victoria olímpica e inmortalizar su nombre. Su función principal continuaba la tradición educadora de la poesía, que conservaba el mito como referente necesario para transmitir un código de comportamiento⁸¹.

⁷⁶ "Al convertirse en elementos de una cultura común, los conocimientos, los valores, las técnicas mentales, son llevadas a la plaza pública y sometidos a crítica y controversia. No se los conserva ya, como garantías de poder, en el secreto de las tradiciones familiares; su publicación dará lugar a exégesis, a interpretaciones diversas, a contraposiciones, a debates apasionados".

⁷⁷ Desde la riqueza ostentosa, el lujo, la suntuosidad de los funerales, la excesiva jactancia del poder, del triunfo y de la dicha personal. "La esencia de la riqueza – afirma Vernant (2004: 96) – es la falta de mesura; es la forma que adopta la *hybris* en el mundo. Tal es el tema que se repite obsesivamente en el pensamiento moral del siglo VI".

⁷⁸ Kirk, G. y Raven, J. (1981: 300).

⁷⁹ Según Nilsson (1953: 74), en esta época se impone la idea de *phthonos* y de la divinidad envidiosa que gusta de trastornar la existencia humana. Gentili (1996: 94-95) habla de una noción de equilibrio y reciprocidad como elemento común del pensamiento arcaico.

⁸⁰ "Nada en demasía", tal es la fórmula de la nueva sabiduría. Esta valoración de lo ponderado, de lo moderado, da a la *areté* griega un aspecto burgués: es la clase media la que podrá ejercer en la ciudad la acción moderadora, estableciendo un equilibrio entre los dos extremos: la minoría de los ricos que quieren conservarlo todo y la multitud de los desposeídos que quieren tenerlo todo."

⁸¹ Según Gentili (1996: 20), el mito poseía una función esencialmente didáctica: "[...] esta función paidéutica debe ser entendida no en un acepción banalmente pedagógica, sino como una experiencia formativa e irrepetible que el público vivía intelectualmente y emotivamente en la representación de las vicisitudes existenciales de los personajes del mito".

Conclusión

En los dos fragmentos observamos semejanzas y diferencias en el tratamiento del mito y un mismo propósito, por parte de los narradores, que lo utilizan como una especie de demostración de presupuestos, morales o religiosos, con una finalidad aleccionadora.

Las dos historias, introducidas *in medias res* por medio de un verbo *dicendi*, confirman este propósito y además, la forma resumida con la que son narradas, nos indica la presencia de una audiencia sobre la que se intenta influir y que el tema era conocido por los destinatarios.

El procedimiento de exponer el mito a través de un personaje y no del aedo o el poeta, es similar. En Homero, es Fénix, quien lo cuenta; en Baquilides, el propio Meleagro. El protagonismo en la segunda versión, genera un tono más conmovedor, más subjetivo, en absoluta correspondencia con el género lírico.

La visión que los relatores tienen acerca de los dioses se puede apreciar en las palabras que expresan para introducir el mito. Así Fénix, en la primera exhortación, manifiesta que es posible cambiar la voluntad divina mediante dones y súplicas⁸². En cambio, Meleagro, en la primera sentencia antes de comenzar su historia, reflexiona sobre el ánimo inabordable de los dioses⁸³. Fénix confía en que la voluntad humana puede modificar el curso de los acontecimientos, Meleagro sufre el desamparo que le produce la convicción de que todo está perfectamente predeterminado. El primero pertenece a una sociedad heroica idealizada y el segundo a la convulsionada Época Arcaica.

El tono que predomina en cada uno de los discursos contribuye a esta visión diferente. En el caso de la versión homérica, Fénix utiliza un tono exhortativo y su historia es narrada con un claro valor paradigmático que busca encauzar la actitud de Aquiles. La solemnidad de su discurso se corresponde con la tradición heroica, que gustaba de este tipo de relatos. En la oda de Baquilides vemos, en cambio, un tono intimista, orientado también a influir, pero no a través de la ejemplaridad, sino de la *sympatheia*, que conmovía al auditorio.

⁸² ἄλλ' Ἀχιλεῦ δάμασον θυμὸν μέγαν· οὐδέ τί σε χρὴ / νηλεὲς ἦτορ ἔχειν· στρεπτοὶ δὲ τε καὶ θεοὶ αὐτοί, [...] (Pero, Aquiles, domina tu gran ánimo: es preciso que tú / no tengas un corazón implacable, también los mismos dioses (son) flexibles, [...] vv. 496-497).

⁸³ χαλεπὸν / θεῶν παρατρέψαι νόον / ἄνδρεςσιν ἐπιχθονίοις (es duro hacer cambiar el pensamiento de los dioses para los hombres de la tierra vv.94-96).

Los espacios de cada relato se configuran según su función. En el parlamento de Fénix, por ejemplo, el espacio bélico sirve más bien como marco ornamental y tiene como función destacar la figura del héroe. En el Epinicio el espacio se vuelve necesario para sustentar el clímax del relato en donde se conjugan los momentos de mayor fortuna y desgracia del héroe. Esto se ve intensificado, por el hecho de que Meleagro le está contando estos acontecimientos a Heracles, otro héroe mítico, en el Hades, donde la intemporalidad y la indeterminación míticas confieren al mensaje final una categoría más universal.

La figura del héroe condensa las principales diferencias contextuales. El Meleagro del discurso de Fénix queda detenido en la instantánea del guerrero luchando que ilustra al mismo tiempo el razonamiento principal del anciano y el ideal de esa sociedad guerrera. Reconocido por su valor, los etolios saben que su presencia es indispensable para salvar la ciudad. El motivo de la embajada y el de los dones subrayan esta idea de la omnipotencia heroica, capaz de definir el éxito o el fracaso de los acontecimientos. Este concepto es el argumento principal con el que Fénix intenta persuadir a Aquiles.

En el epinicio, en cambio, ya no es la presencia guerrera indestructible la que se destaca, sino una figura humanizada que es sorprendida por la muerte. La ironía se profundiza con la muerte antiheroica del héroe a manos de su propia madre, que también es juguete de una voluntad superior. Vemos en este pasaje dos momentos superpuestos que funcionan por contraste: uno muestra al héroe luchando, ignorante de su fin cercano, el otro, es el mismo Meleagro que cuenta los hechos con la claridad que le ha dado la muerte.

En las dos versiones la presencia de un personaje femenino es decisiva. En la épica, es Cleopatra quien logra convencer a su esposo para que se reincorpore a la batalla. Sus razonamientos son los propios de un código caballeresco (defender la ciudad, impedir la matanza y el cautiverio de mujeres y niños). En la variante de Baquílides, la presencia femenina tiene varios nombres, pero una sola significación. Ártemis, Altea, Deyanira son agentes de la muerte. La divinidad generará la destrucción y la discordia necesarias para motivar la resolución de Altea. La consecuencia de esto, será la muerte de Meleagro, que motivará, a su vez, el encuentro de los héroes en el Hades y esto, a su vez, condicionará las circunstancias futuras de Heracles, cuando Deyanira cumpla con su parte. Junto a ellas, la *moira* como principal artífice del destino del héroe. Ella determinará que la vida del joven dependa de la preservación de un tizón. Sólo desde la muerte,

el héroe conocerá su existencia y comprobará que su sino estaba predeterminado desde el nacimiento. La conciencia de que cada paso que daba, estaba encaminado hacia ese momento, hace de Meleagro una figura auténticamente trágica, porque ha aprendido a través del sufrimiento.

En las dos historias hay una advertencia implícita a la medida, pero sus alcances varían según el contexto al que pertenece cada una. A partir de la figura de Meleagro podemos inferir los contrastes más significativos respecto de este concepto.

En Homero la imagen sin relieves de Meleagro encarna las características naturales del guerrero, que se destaca por la fuerza, la destreza y ante todo, el valor heroico. No obstante, permanece retirado del campo de batalla perturbado por la ira y en este tipo de organización social, donde el ἔπιαινος y el ψόγος público determinaban y sostenían la posición jerárquica de los ἄριστοι, la indignación de Aquiles estaba justificada.

Pero también dentro de los valores heroicos estaba presente el sentido del deber⁸⁴ y Fénix le advierte a Aquiles que, como caudillo, debe recibir los dones y de este modo poner un límite a su cólera para restablecer el trato respetuoso con sus pares y confirmar, ante la masa de guerreros, la estabilidad de la clase aristocrática⁸⁵. La ira es legítima como modo de reclamo, pero la obstinación se convierte en una forma de desmesura en tanto que pone en riesgo la estabilidad social. La medida, que Fénix reclama, se adecua a las normas de la ética caballeresca⁸⁶ y la recepción de los dones es la confirmación pública de esta actitud. La ὑβρις y la medida aparecen concebidas de un modo concreto y apropiado a una ética heroica, limitada más bien a la esfera terrestre del derecho.

⁸⁴ Según Jaeger (1992: 23) la "característica esencial del noble es en Homero el sentido del deber. Se le aplica una medida rigurosa y tiene el orgullo de ello. La fuerza educadora de la nobleza se halla en el hecho de despertar el sentimiento del deber frente al ideal, que se sitúa así siempre ante los ojos de los individuos. A este sentimiento puede apelar cualquiera. Su violación despierta en los demás el sentimiento de la *némesis*, estrechamente vinculado a aquél. Ambos son en Homero, conceptos constitutivos del ideal ético de la aristocracia".

⁸⁵ Sobre esta clase de comportamiento social comenta Mondolfo (1962: 26): "[...] la responsabilidad que los hombres deben tener, y el juicio y la sanción divina de que deben ocuparse, atañen siempre a aquello de su propia conducta, que resulta evidente y manifiesto para todos".

⁸⁶ "Este estatuto particular del grupo de los guerreros se define por igual en determinadas prácticas institucionales: juegos funerarios, reparto del botín, asambleas deliberativas que, en su solidaridad, dibujan una especie de campo ideológico, específico de este grupo social" Detienne (1983: 88).

En la oda de Baquilides no vemos una glorificación del pasado, sino que las secuencias de la vida que el mismo Meleagro narra, interesan en tanto sirven para describir el momento de mayor esplendor del héroe y contrastar más profundamente la importancia de su caída. Su historia interesa en la medida en que sirve como modelo de la absoluta dependencia del hombre con respecto a su destino. Observamos un tránsito del juicio y la sanción externa, propia de la épica homérica, a la interioridad del hombre, que debe reconocer sus límites humanos⁸⁷. La desmesura de Meleagro es profundamente trágica, porque él no ha sido consciente de sus límites, mientras vivía y porque intenta hacer de su aprendizaje, a través del dolor, un ejemplo aleccionador: el hombre no debe envanecerse de su esplendor, porque sujeto a una disposición sobrenatural, es arrastrado en un flujo móvil, cambiante, irreversible⁸⁸. La medida consiste en no olvidar esa relación de dependencia del hombre respecto de un poder arbitrario. La jactancia es desmesura y podría potenciar la $\phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ divina, sentimiento que se afianza en esta época⁸⁹.

Baquilides elogia el éxito del presente de Hierón al mismo tiempo que le recuerda el temor piadoso del futuro. Como representante de la lírica tardoarcaica, ha sabido aprovechar las tendencias afianzadas durante los siglos VII y VI y proponer una nueva visión del héroe que, alejado de la dignidad arrogante, es consciente de su limitación humana. La versión del tizón le ha permitido condensar en una sola imagen esta visión irónica de la vulnerabilidad humana.

Sin dudarlo, la figura de Meleagro es parte de ese acervo griego que ha perdurado por encima del espacio y el tiempo y que ha servido para moldear en él ideales y tendencias de épocas diferentes.

⁸⁷ Sobre todo, según Burkert (2007: 370), el límite mortal: "Mucho más que antes, la muerte se vuelve un problema para el individuo, mientras que para la comunidad es inevitable e irresoluble". A este concepto hace referencia Jaeger: "La peor ofensa contra los dioses es no 'pensar humanamente' y aspirar a lo más alto. La ida de la *hybris*, concebida originariamente de un modo perfectamente concreto en su oposición a la *diké*, y limitada a la esfera terrestre del derecho, se extiende, de pronto, a la esfera religiosa. Comprende ahora la *pleonexía* del hombre frente a la divinidad. Este nuevo concepto de la *hybris* se convierte en la expresión clásica del sentimiento religioso en el tiempo de los tiranos" (1992: 166).

⁸⁸ Sobre este tema ver Vernant (1985: 109-110).

⁸⁹ No ha perdido vigencia el comentario que Nilsson (1953: 74) hace con respecto a la *phthonos* en la Épica arcaica.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Edmonds, J. M. (trad.) (1959). *Lyra Graeca. Being the remains of all the greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar*. The Loeb Classical Library. London: William Heineman, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jones, W. (trad.) (1961). *Pausanias. Description of Greece*. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann. v.IV.
- Leaf, W. (ed.) (1960). *The Iliad*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert. Vol. I.
- Storr, B. (1956). *Sophocles. Antigone*. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann. T. I.
- Taccone, A. (1907) (ed.). *Bacchilide. Epinici, Ditirambi e Frammenti*. Torino: Ermanno Loescher.
- Tovar, A. (ed. trad.) (1990). *Aristóteles. Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Traducciones

- Crespo Güemes, E. (trad.) (2000). *Homero. La Iliada*. Madrid: Gredos.
- García Blanco, J. y Macía Aparicio, L.M. (trads.) (1998). *Homero. Iliada*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas, Vol. II.
- García Romero, F. (trad.) (2002). *Baquilides. Odas y Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Pérez Jiménez, A. y Martínez Diez, A. (trads.) (2000). *Hesíodo. Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Gredos.

Diccionarios y bibliografía específica

- Cinquini, A. (1927). *Il dialetto Omerico*. Livorno: Raffaello Giusti.
- Eterovic, M. (1970). *Diccionario de raíces*. Córdoba: Miguel Rúa.
- Keep, R. (trad.) (1991). *Autenrieth, G. Homeric Dictionary*. London: Duckworth. 1ª reimpr.
- López Soto, V. (1984). *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*. Barcelona: Juventud.
- Ruiz de Elvira, A. (1995). *Mitología Clásica*. Segunda Edición corregida. Madrid: Gredos.

Bibliografía crítica

- Adkins, A. (1997). Homeric Ethics. En Morris, J. and Powell, B. (Eds). *A New Companion to Homer* (pp.694-713). Brill: Leiden, New York: Köln.
- Adkins, A. (1960). *Merit and Responsibility: A study in Greek Values*. Oxford.

- Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Zorzal.
- Burkert W. (2007). *Religión griega Arcaica y Clásica*. Trad. Helena Bernabé. Revisión: Alberto Bernabé. Serie: Historia Antigua. Madrid: Abada Editores.
- Detienne, M. (1967). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus. Herrera, J.J. (trad. esp. 1983).
- Dodds, E. R. (1951). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente. (Trad. esp. 1960)
- Edmunds, L. (1997). Myth in Homer. En Morris, J. and Powell, B. (Eds). *A New Companion to Homer*. (pp. 415-441). Brill: Leiden, New York: Köln.
- Fränkel, H. (1962). *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Madrid: Fuenlabrada. (Trad. esp. 1993)
- Frazer, J. G. (1922). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trad. esp. 1956)
- Gallavotti, C. (1962). *Lira ellenica*. Milano: Principato Editore.
- Gentili, B. (1984). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Guaderns Crema. (Trad. esp. 1996)
- Gschnitzer, F. (1981). *Historia social de Grecia*. Madrid: Akal. (Trad. esp. 1987)
- González de Tobía, A.M. (1985). *Los Epinicios de Baquílides. Una interpretación*. (Inédito).
- Kirk, G.S. (1962). *Los poemas de Homero*. Buenos Aires: Paidós. (Trad. esp. 1968)
- Kirk, G. S. & Raven, J. E. (1957). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos. (Trad. esp. 1981)
- Jaeger, W. (1953). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trad. esp. 1992)
- Lefkowitz, Mary R. "Bacchylides Ode 5: Imitation an Originality". *Harvard Studies in Classical Philology* [en línea]. 1969, vol. 73, pp. 45-96 [citado 10 de noviembre de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.jstor.org/stable/311148>.
- López Férez, J.A. (Ed.). (1988). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- Mondolfo, R. (1962). *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Nagy, G. (2007). Homer and Greck Myth. En Woodar, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greck Mythology* (pp.52-82). New York: Cambridge University Press.
- Nilsson, M. (1951). *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos. (Trad. esp. 1953)
- Rodríguez Adrados, F., Fernández Galiano, Gil, L., Lasso de la Vega. (1963). *Introducción a Homero*. Madrid: Guadarrama.
- Rodríguez Adrados, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza.
- Snell, B. (1960). *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*. Madrid: Editorial Razón y Fe. (Trad. esp. 1965)

- Tobia, González de A. M. (1985). *Los Epinicios de Baquilides. Una interpretación*. Tesis doctoral. La Plata. (inédito).
- Velasco López, M. H. (2004). Lecturas del mito de Meleagro. En *Minerva. Revista de Filología Clásica* (17), 31-84.
- Vernant, J.P. (1971). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel. (Trad. esp. 1985)
- Vernant, J.P. (1982). *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Paidós. (Trad. esp. 2004)
- Willcock, M. M. "Mythological Paradeigma in the Iliad". *The Classical Quarterly, New Series* [en línea]. 1964, vol. 14, No. 2, 1964), pp. 141-154 [citado 10 de noviembre 2008]. Disponible en Internet: <http://www.jstor.org/stable/637720>

VECCHIAIA E MORTE IN MIMNERMO: NOTA A 1 W., 2

Pier Angelo Perotti
Vercelli (Italia)
pier.ang.perotti@alice.it

Resumen

En la elegía 1 W., Mimnermo espera que llegue la muerte cuando la vida ya no le ofrezca más amor. Según nos parece, él no desea “morir”, sino “estar ya muerto” cuando lo alcance la vejez, como parece indicar el perfecto del v. 2, que permite intuir también su miedo a la muerte.

Palabras clave: Mimnermo - muerte - vejez - amor.

Abstract

In the elegy 1 W. Mimnermo wishes the death when life won't offer him love any more: as a matter of fact, in my opinion, he does not wish “to die”, but “to be already dead” when the old age will reach him, as the perfect of v. 2 seems to indicate, which lets also guess his fear of the decease.

Keywords: Mimnermus - death - old age - love.

1. I temi più ricorrenti nella poesia di Mimnermo sono la morte e la vecchiaia (e, ad essa collegata, la giovinezza, suo opposto), che spesso sono in qualche modo intrecciati, a cominciare dall'elegía 1 West² (= 1 Diehl² = 1 Adrados = 1 Gentili-Prato), dove troviamo riferimenti ai due argomenti, e segnatamente al secondo: ma sul distico iniziale di questa poesia – che è l'argomento centrale del nostro studio – torneremo diffusamente più avanti.

¹ Come è unanimemente riconosciuto, l'*incipit* di questa celeberrima elegía è una chiara reminiscenza di *Il. 6*, 146ss., dove Glauco risponde alla domanda di Diomede circa la sua stirpe: οἴη περ φύλλων γενεῆ, κτλ. (come stirpi di foglie, etc.).

² Qui i παισίν sono indubbiamente i “figli”, data l'associazione con il πατήρ, mentre in 1 W., 9 sono certamente generici “fanciulli”, e non “figli”, come risulta dal plurale γυναιξίν, che non possono essere “mogli”, considerato il soggetto singolare. Tuttavia il concetto è simile: all'immagine οὐδὲ πατήρ παισίν τίμιος οὔτε φίλος di 3 W, 2 corrisponde ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν di 1 W., 9 (οὐδὲ; [...] τίμιος οὔτε φίλος ~ ἐχθρός).

Oltre che nell'elegia ora citata, s'incontra il *Leitmotiv* della vecchiaia, di solito connessa con la morte, ossia della morte come esito della vecchiaia, in 2 W, 5-7:

[...]· Κήρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἢ δ' ἑτέρη θανάτοιο·

(ma le nere Chere sono già vicino, / l'una tenendo in mano il termine della vecchiaia dolorosa, / l'altra quello della morte)¹,

e 9-10:

αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείνεται ὄρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος·

(ma quando questo termine di tempo [*scil.* della giovinezza] sia trascorso, / in quel momento è meglio esser morti che continuare a vivere);

in 3 W:

τὸ πρὶν ἐὼν κάλλιστος, ἐπὴν παραμείνεται ὄρη,
οὐδὲ πατὴρ παισὶν τίμιος οὔτε φίλος.

(anche se prima era bellissimo, quando passerà la stagione [della giovinezza], / neppure il padre è onorato né amato dai figli)²;

in 4 W:

Τιθωνῶ μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον <ὄ> Ζεὺς
γῆρας, δὲ καὶ θανάτου ῥίγιον ἀργαλέου.

(Zeus diede a Titono un male infinito, / la vecchiaia, che è più orribile anche della morte dolorosa);

in 5 W:

ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὡσπερ ὄναρ
ἦβη τιμήεσσα· τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπεκρέμαται,

ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὁ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

(ma è di breve durata, come un sogno, / la giovinezza preziosa; la dolorosa e deforme / vecchiaia subito incombe sul capo, / al tempo stesso odiosa e disprezzata, che rende irriconoscibile l'uomo, / e riversandosi intorno danneggia occhi e mente);

e in 6 W.:

αἶ γὰρ ἄτερ νόσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδωνέων
ἔξηκονταέτη μοῖρα κίχοι θανάτου.

(oh se a sessant'anni, senza malattie e affanni tormentosi mi cogliesse il destino di morte)³,

con la nota replica di Solone, fr. 22 D. = 26 G.-Pr., 1ss.:

ἀλλ' εἴ μοι κἄν νῦν ἔτι πείσειαι, ἔξελε τοῦτον,
μὴ δὲ μέγαιρ', ὅτι σεῦ λῶον ἐπεφρασάμην,
καὶ μεταποίησον, λιγυαστάδη, ᾧδε δ' ἄειδε·
' ὀγδωκονταέτη μοῖρα κίχοι θανάτου '.

(ma se pure questa volta tu mi dessi retta, elimina questo [pensiero], / e non avvertene a male per il fatto che mi considero migliore di te, / e cambia, cantore Ligirtiade; canta dunque così: / 'oh se a ottant'anni mi cogliesse il destino di morte').

Se ne può dedurre che per Mimnermo – come poi secondo i parametri dei Romani – la vecchiaia iniziasse a 60 anni, termine accettabile per il poeta, pur di raggiungerlo senza le limitazioni e gli acciacchi tipici dell'età senile. Ovviamente egli si rende ben conto dell'ineluttabilità della morte, ma se l'augura senza dolori fisici e spirituali (6 W., 1: ἄτερ νόσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδωνέων); ed

³ Cfr. Cantarella (1962: 175) "Così, lungi da morbi e da molesti affanni, / a sessant'anni mi colga il destino di morte"; Del Corno, (1991: 295): "Che senza malattie e tristi pene dell'animo / a sessant'anni mi colga destino di morte!".

essendo questi perlopiù connaturati con la vecchiaia, Mimnermo preferirebbe rinunciare a invecchiare pur di non subire tali sciagure, e dunque fermarsi alla soglia dei 60 anni, limite iniziale della senilità. Non così Solone, che corregge l'amico spostando oltre – di ben 20 anni! – il momento auspicato della morte, senza però citare gli inconvenienti che accompagnano quell'età della vita; e questo silenzio non può essere casuale, ma pare corrispondere all'opinione meditata di un poeta-legislatore 'filosofo' – che non per caso fu annoverato tra i sette 'sapienti' dell'antica Grecia – secondo il quale le malattie, esattamente come la morte, sembrano essere complementi ineluttabili della vecchiaia, e dunque non mette neppure il conto di augurarsene l'assenza.

È lecito desumerne il diverso approccio dei due poeti nei confronti della vecchiaia e – come vedremo – presumibilmente anche della morte: Mimnermo segue soprattutto l'istinto, il sentimento, il cuore, mentre Solone, dall'alto della sua saggezza, mette in campo anche (o segnatamente) la ragione⁴.

2. Il primo distico dell'elegia 1 W. di Mimnermo, *apud* Stob. 4, 20, 16 (vv. 1-10); Plut. 28 (de *virt. mor.*), 6, 445f (vv. 1-2):

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἄφροδίτης;⁵
τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,

(quale la vita, quale il piacere senza l'aurea Afrodite? / vorrei essere morto, quando queste cose non mi stessero più a cuore)

merita qualche altra osservazione, in aggiunta a quelle già proposte dagli studiosi.

Notiamo innanzitutto la sequenza βίος... τερπνόν, nella quale il primo termine è riassuntivo, poiché comprende il secondo, più specifico, che è come dire "la vita, e segnatamente il piacere" – piuttosto che riconoscerci un'*anticlimax*, come

⁴ Cfr. Cantarella (1962: 174) "[...] colpisce, nella posizione del poeta [*scil.* Mimnermo], la totale illogicità che, di fronte alla paventata rovina, rifiuta ogni soccorso della ragione".

⁵ L'epiteto è ripreso da un modello già omerico (Il. 3, 64, etc.; Od. 4, 14, etc.), e mutuato da poeti greci e latini, tra i quali, nella forma corrispondente Venus aurea, Verg. Aen. 10, 16; Ov. her. 16, 35; 291; met. 10, 277; etc.

suggerisce qualche studioso⁶ –, ossia intendendo che il piacere (strettamente collegato alla giovinezza) è altrettanto importante della vita stessa, che senza quello non ha senso, concetto ricorrente in una parte significativa dell'opera superstite del poeta.

Ma soprattutto salta all'occhio l'uso dell'ottativo perfetto *τεθναίνην* (v. 2) -con valore desiderativo- con il suo preciso valore semantico, al posto del presente o dell'aoristo: infatti il perfetto “esprime propriamente il risultato attuale dell'azione”⁷. Nel nostro caso, si potrebbe parafrasare con “vorrei essere cadavere” o sim., rifiutando il senso banale e grammaticalmente inesatto “possa io morire” o sim.

Ecco perché alcuni commentatori particolarmente attenti lo rendono con “vorrei esser morto”⁸ o “che morto io giaccia”⁹, o sim., indicando appunto non l'azione nel suo svolgersi, ma sottolineando il suo esito definitivo.

Altri traduttori o esegeti attribuiscono al verbo il semplice senso desiderativo, senza tenere conto del valore aspettivo: per es. Bignone¹⁰: “Oh s'io morissi”; Pontani¹¹: “‘ch'io muoia’, dunque: voglio morire”; Ciresola¹²: “meglio è morire”; Romagnoli¹³: “Morire io possa”; Gallavotti¹⁴: “*τεθναίνην*: non si traduca con il nostro volgare ‘che io possa morire’, ma ‘che io muoia’, oppure ‘vorrei morire quando più [...]’ ”; Quasimodo¹⁵: “Meglio morire”; Cantarella¹⁶: “Che io

⁶ Per es. Scarcella (1963²: 33).

Fra le traduzioni o i commenti ne saranno qui ricordati non pochi ‘scolastici’, spesso considerati deteriori o comunque non adeguati a uno studio filologico, da parte di accademici adusi ad ‘arricciare il naso’ di fronte a scritti estranei ai circuiti universitari: ma, a ben vedere, parecchi degli studiosi citati furono o sono grecisti di chiara fama, ancorché non tutti cattedratici.

⁷ Marinone (1956: § 262, n. 1).

⁸ Per es. Monaco (1960⁴: 85) che pur non traducendo il verbo, chiosa: “l'uso del perfetto mostra che Mimnermo si augura di non essere più al mondo quando le gioie dell'amore dovessero essere estranee per lui”; Pieraccioni (1970³: 43); Arcese (1986²: 102).

⁹ Scarcella (1963²: 33) che commenta: “Il perf. dice una condizione già attuata (più dunque che non: ‘ch'io muoia’)” (ma cfr. *infra*, nel testo, e n. 17).

¹⁰ Bignone (1945⁵: 80).

¹¹ Pontani (1952: 72) invece in Pontani (1972: 67), è reso con l'ambiguo “Meglio la morte”.

¹² Ciresola (1955: 80).

¹³ Romagnoli (1956: 155).

¹⁴ Gallavotti (1958³: 65).

¹⁵ Quasimodo (1960: 37).

¹⁶ Cantarella (1968⁵: 239).

muoia”; Scarcella¹⁷: “Venga la morte” (ma cfr. *supra* e n. 9); Gianotti¹⁸: “preferirei morire”; Pasquale¹⁹: “possa io morire”; Colonna²⁰: “il poeta si augura di morire, quando a lui non importi più dell’amore”; Edmonds²¹: “May I die”; Gentili²²: “Di qui la sola certezza, [...], che meglio è subito morire che vivere”; Mandruzzato²³: “E che io muoia”; Gerber²⁴: “May I die”; etc.

Il secondo gruppo di studiosi sembra avere fornito la propria interpretazione o in seguito a un approccio un po’ approssimativo alla forma in questione, oppure a ragion veduta, vale a dire in seguito a un esame acribico del verbo *τεθνάειν*. Ma se alcuni di essi possono aver peccato di superficialità, mi risulta difficile credere a una trascuratezza collettiva di tanti valenti esegeti: bisogna dunque ritenere che essi abbiano adottato questa interpretazione senza voler dare rilievo al senso pregnante della forma, considerato che non è la stessa cosa dire “vorrei morire” e “vorrei essere morto”, anche se in apparenza le due espressioni si equivalgono.

Peraltro c’è chi giustifica con il valore enfatico, anziché risultativo, l’uso di questo perfetto al posto del presente o dell’aoristo²⁵: ma se anche questo fantomatico ‘perfetto enfatico’ è ammissibile in altri esempi, mi pare che non possa essere invocato nel nostro caso. Lo si può ritenere plausibile – dato che è arduo trovare altre giustificazioni – per es. in *Il.* 15, 496-497, dove però abbiamo un

¹⁷ Scarcella (1969: 102).

¹⁸ Gianotti (1984: 44).

¹⁹ Pasquale (1978²: 39).

²⁰ Colonna (1971⁸: 46).

²¹ Edmonds (1982: 89).

²² Gentili (1982²: 34).

²³ Mandruzzato (1994: 83).

²⁴ Gerber (1999: 81).

²⁵ Per es. Degani (1977: 97), che rimanda a Tyrt. 10 W., 1-2 (p. 86):

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα

ἄνδρ’ ἀγαθὸν περὶ ἧ πατρίδι μαρνάμενον

(infatti è bello che l’uomo valoroso muoia cadendo nelle prime file, combattendo in difesa della sua patria),

invocando a suffragio l’autorità di Kühner – Gerth, 1898: 150. Ma curiosamente lo studioso non attribuisce analogo valore al perf. *τεθνάειν* in *Mimn.* 2 W., 10 (cit. *supra*, § 1); cfr. anche Esteban Santos (1985: 21ss.); Burzacchini (1995: 69 ss.)

imperativo e un infinito²⁶, o in Soph. *Ai.* 479, dove anche si ha l'infinito²⁷. Sembra invece avere il suo precipuo valore risultativo in occorrenze di ottativo: per es. *Il.* 18, 98, dove è riconoscibile il valore semantico tipico del perfetto, anche se i traduttori e commentatori perlopiù non lo sottolineano²⁸; così pure in Sapph. 94 V.; Theogn. 343-344 Y.³⁰; etc.

Non va del resto sottaciuto che spesso il perfetto, quando regge una condizionale, una temporale, etc., perde il suo valore risultativo o di stato, come per es. in *Il.* 6, 164: τεθναίης, ὃ Προῖτ', ἢ κάκτανε Βελλεροφόντην (Preto, che tu possa morire, se non ammazzi Bellerofonte) (trad. Calzecchi Onesti, 1963: *ad loc.*), etc.: ma cfr. la n. 28.

²⁶ *Il.* 15, 494-497:

ὄς δέ κεν ὑμέων
βλήμενος ἢε τυπείς θάνατον καὶ πότμον ἐπίστυ,
τεθνάτω· οὐ οἱ ἀεικές ἀμυνομένω περὶ πάτρης
τεθνάμεν·

(e chi fra di voi / ferito o colpito ha da trovare destino di morte, / muoia; bello per lui, difendendo la patria, / morire) (trad. Calzecchi Onesti, 1963: *ad loc.*).

²⁷ Soph. *Ai.* 479-480:

ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χρή.
(ma l'uomo nobile deve vivere bene o morire bene).

²⁸ *Il.* 18, 98-99a:

αὐτίκα τεθναίην, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἑταίρω
κτεινομένω ἐπαμῦναι·

(Potessi morire anche adesso, poiché non dovevo all'amico / portar soccorso in morte) (trad. Calzecchi Onesti, *op. cit.* alla n. 26);

ma qualche commentatore riconosce in questa forma di perfetto il suo senso fondamentale: ricordo per es. Munno (1952: 21): "αὐτίκα τεθναίην: non 'che subito io muoia', ma 'che subito io sia morto', o, come benissimo traduce il Festa, 'all'istante vorrei esser morto': ché questo è il signif. del perfetto [...]"; pure Untersteiner (1956: 23): "[...] il *perf.* indica lo *stato* di morte, non l'attimo del morire"; etc.

²⁹ Sapph. 94 V.:

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·
ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν
κτλ.

(vorrei davvero essere morta: / ella piangendo mi lasciava / etc.) (trad. Arcese, 1986²: 142-143).

³⁰ Theogn. 343-344 Y.:

τεθναίην δ', εἰ μὴ τι κακῶν ἄμπαυμα μεριμνέων
εὐροίμην, δοίην δ' ἄντ' ἀνίων ἀνίας.

(vorrei essere morto, se non trovassi una tregua a queste dolorose angosce e non potessi ricambiare dolori con dolori).

3. La questione fondamentale riguarda l'eventuale proposito suicida del poeta, improbabile in questa elegia, in quanto esito esistenziale anacronistico, ancorché se ne trovi traccia sin da Omero³¹.

A mio giudizio, Mimnermo dichiara, in sostanza, di augurarsi la morte se la vita diventa priva delle gioie dell'amore, ma contestualmente afferma di temerla: vediamo di risolvere questo apparente paradosso. La spiegazione si basa sul senso risultativo che io – con altri esegeti – attribuisco al verbo τεθναίνην, che dovrebbe valere “oh se fossi morto” o “vorrei essere morto”: il poeta auspica lo *stato* di morte, ma non il momento della dipartita, che egli sembra temere. In altre parole, la sua utopistica aspirazione – nel caso in cui non potesse più provare il piacere dell'amore – sarebbe di trovarsi defunto senza aver sofferto l'attimo del trapasso, anche perché la morte è comunemente l'esito di malattie e di dolori fisici: par di capire che proprio questi prodromi della morte rappresentino il timore di fondo del poeta, come risulta da un altro suo frammento (6 W., cit. *supra*, § 1).

Del resto, in gran parte dei brani superstiti di Mimnermo sono affrontati i temi della vecchiaia e della morte, con le malattie come loro compagne: sembra di capire che la sua paura sia non tanto di “essere morto” – ossia del *post mortem*, dell'aldilà, della condizione di ‘altra vita’, successiva a quella terrena e diversa da essa –, ma del momento del decesso. È una paura comune a tutti o quasi tutti gli uomini, che paventano la morte, e comunque se la augurano, quando arriverà, rapida e indolore.

4. In considerazione di quanto sin qui esposto, non si può escludere che l'uso del perf. τεθναίνην nel distico in esame abbia una precisa funzione, che non

³¹ Cfr. Il. 18, 32-35:

Ἀντίλοχος δ' ἑτέρωθεν δόρυρο δάκρυα λείβων,
χείρας ἔχων Ἀχιλῆος· ὁ δ' ἔστενε κυδάμιμον κῆρ·
δείδω γὰρ μὴ λαμὸν ἀπαμήσειε σιδήρω.
σμερδαλέον δ' ὄμωξεν.

(Antiloco gemeva dall'altra parte, versando lacrime, / tenendo le mani d'Achille che singhiozzava nel petto glorioso: / aveva paura che si tagliasse la gola col ferro. / Gridava terribilmente) (trad. Calzecchi Onesti, 1963: *ad loc.*), e il commento di Scarcella, 1963²: 33: “È nuova questa volontà di non esser più, quando la delusione più incalza. Tuttavia non è ancora il proposito di darsi volontariamente la morte: ché il suicidio è approdo più tardo (a malgrado di una prima testimonianza americana, Il. XVIII 32ss.)”.

è quella enfatica proposta dal Degani etc. (cfr. *supra*, § 2 e n. 25), ma quella di sottolineare il valore risultativo dell'azione, e conseguentemente di chiarire implicitamente il pensiero del poeta. L'uso del perfetto anziché del presente o dell'aoristo riveste, a mio parere, un'importanza notevole, perché illustra il pensiero complessivo di Mimnermo in relazione alla vecchiaia e alla morte. Il poeta non rifiuta la morte (e del resto, come potrebbe?), e anzi se la augura quando la vita non sarà più degna di essere vissuta per l'impossibilità di riempirla d'amore, ma teme il momento della fine, che è una paura pienamente condivisibile. Il timore della morte, quantunque sia una normale debolezza umana, può essere considerato una manifestazione di viltà – come lo era perlopiù nel mondo antico, specialmente in ambito militare –; ma desiderarla, per quanto in particolari circostanze, e nello stesso tempo temerla è una contraddizione che il poeta avrebbe superato abilmente con l'uso della forma verbale in questione, con la quale esprime, con un singolare tipo di reticenza, la sua più intima opinione sulla morte. Essere già morto, quasi “saltando” il momento tipico del trapasso, magari addormentandosi e non risvegliandosi più, come tutti noi – credo – vorremmo morire: questo è l'auspicio di Mimnermo, espresso tra le pieghe della nostra elegia, in particolare grazie alla forma verbale del v. 2.

5. L'*explicit* della stessa elegia 1 W., 10 attribuisce alla divinità – proprio quella divinità dotata di ἀθανασία e di ἀγήρασια – la responsabilità della condizione infelice dell'uomo a causa della vecchiaia:

οὕτως ἀργαλέον γήρας ἔθηκε θεός.

(così penosa rese il dio la vecchiaia).

Questo epilogo riassume la serie, elencata nell'elegia, di inconvenienti propri dell'età avanzata: la rinuncia alla κρυπταδὴ φιλότης (amore segreto), ai suoi μείλιχα δῶρα (dolci doni) e all'εὐνή (alcova) (v. 3), che ἥβης ἄνθεα γίνεται ἀρπαλέα (sono i fiori [= le gioie] desiderabili della giovinezza) (v. 4); al sopraggiungere della dolorosa vecchiaia, che τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ (rende l'uomo insieme deforme e spregevole) (v. 6), inevitabilmente αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τεῖρουσι μέριμναι (sempre lo consumano nell'animo pensieri cupi) (v. 7), e per di più οὐδ' αὐγὰς προσορῶν τέρπετα ἡελίου (non si rallegra vedendo i raggi del sole) (v. 8), ma anzi – immagine che per certi aspetti ritor-

na nel fr. 3 W. (cit. *supra*, § 1 e n. 2) – risulta *εχθρος μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν* (odioso ai fanciulli e spregevole per le donne) (v. 9).

Ne risultano (oltre a un profondo pessimismo³², peraltro frequente in gran parte della poesia universale) tre caratteristiche di Mimnermo: un intenso, totale edonismo, in conseguenza del quale la vita è degna di essere vissuta soltanto per i piaceri materiali che offre³³, e non – come ci si aspetterebbe specialmente da un poeta – soprattutto per le gioie spirituali; di qui la seconda peculiarità: un senso del concreto³⁴, oserei dire materialismo, che è raro rilevare in altri poeti. La terza prerogativa, che in qualche modo deriva dalle due precedenti, o ne è causa, è una sorta di estetismo che, pur diffuso tra i poeti – e anzi uno degli requisiti salienti della poesia –, nel Nostro è indirizzato segnatamente alla bellezza propria della gioventù³⁵ (si pensi al suo opposto, illustrato nei vv. 5-6), con la naturale appendice dell'amore³⁶, che di bellezza e gioventù si alimenta.

Insomma, l'intersecarsi, nell'animo di Mimnermo, delle due paure – della vecchiaia e della morte – produce questo suo approccio nei confronti di ciascuna delle due sventure: piuttosto di affrontare la senilità, preferirebbe la morte, ma, per così dire, senza passare dalla 'porta stretta' del momento finale, bensì vorrebbe "essere ormai defunto". Anche per questo egli non avrebbe verosimilmente potuto prendere in considerazione il suicidio (cfr. *supra*, § 3) – messo in atto invece, per svariate ragioni, da altri poeti o scrittori, comunque incapaci di sostenere la 'fatica di vivere' –, neppure quando si fossero verificate le condizioni esistenziali da lui aborrite, ossia il sopraggiungere della vecchiaia con le

³² Cfr. per es. Del Corno (1995²: 107): "[...] Quest'intuizione si risolve in un accorato pessimismo [...]".

³³ Cfr. Del Corno (1995²: 106): "A dare un'impronta a questo rimpianto è un forte impulso verso la sensualità, vista come il segno di ciò che è destinato a finire; e può darsi che, oltre al temperamento individuale, contribuisse a suscitare in Mimnermo questa disposizione anche l'ambiente delle città della costa ionica, a cui la contiguità con le culture orientali conferiva il gusto e l'abitudine di raffinati piaceri".

³⁴ Cfr. Del Corno (1995²: 107): "[...] l'esperienza personale conferisce a questo pensiero il sapore di un'appassionata concretezza".

³⁵ Cfr. Cantarella (1962: 174): "Onde la vecchiaia è sentita e descritta con un senso di ripugnanza fisica, come un'ingiustizia estetica, si direbbe, per le devastazioni che essa compie nel corpo e nella mente".

³⁶ Cfr. Cantarella (1962: 174-175): "Giovinezza, amore, bellezza; vecchiaia, sventure, deformità: non v'è conciliazione possibile fra le due condizioni. [...] Poeta dell'amore e della giovinezza e del piacere dunque, come lo videro Orazio e Properzio".

conseguenze a suo dire intollerabili. Il Nostro non avrebbe potuto compiere il gesto estremo attribuito a Saffo (in realtà invenzione dei comici attici, ripresa da Ovidio, *her.* 15, e dal Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*), che pure giunse presumibilmente alla senilità, come sembrano testimoniare un paio di suoi frammenti, 21 e 58 V.³⁷, perché in lui la paura del momento della morte sembra prevalere sulla repulsione per la vecchiaia in quanto priva dei piaceri dell'amore.

Credo, in conclusione, che l'uso del perfetto invece del presente o dell'aoristo, se inteso nel senso da me proposto, chiarisca, al di là di ogni ragionevole dubbio, il pensiero di Mimnermo in rapporto all'ultima stagione della vita e al suo esito definitivo. Non dunque *θνήσκομι ο *θάνομι (vorrei morire), ma τεθναίνω (vorrei essere morto) (1 W., 2), così come non *θνήσκειν ο *θανεῖν (morire), ma τεθνάναι (essere morti) (2 W., 10, cit. *supra*, § 1).

BIBLIOGRAFÍA

- Arcese, L. (1986²). *ἀθάνατος ποίησις, Antologia della poesia lirica greca*. Napoli: Loffredo.
- Bignone, E. (1945⁵). *Il libro della letteratura greca*. Firenze: Sansoni.
- Burzacchini, G. (1995). *Lirica arcaica. Elegia e giambo, etc.* In *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico* (pp. 69ss.), a cura di U. Mattioli, I, Bologna: Pàtron.
- Calzecchi Onesti, R. (1963). *Iliade* (traduzione). Torino: Einaudi.
- Cantarella, R. (1962). *Storia della letteratura greca*. Milano: Nuova Accademia.
- Cantarella, R., in Cantarella R. - Coppola C. (1968⁵). *Corolla Greca*, I. Città di Castello: Dante Alighieri.

³⁷ Il fr. 21 V. è troppo mutilo per poterne trarre qualche sicura indicazione biografica: si riesce a leggerci soltanto

] χρόα γήρας ἦδη,

(... ormai la vecchiaia [ha avvizzito] la pelle),

mentre il secondo offre qualche elemento in più (58 V., 13-15):

πάν]ντα χρόα γήρας ἦδη

λεῦκαί τ' ἐγένον]το τρίχες ἐκ μελαίναν

]αι, γόνα δ' [ο]ῦ φέροισι.

(...ormai la vecchiaia [raggrinzisce] tutta la pelle / e i capelli da neri si sono fatti bianchi / ... e le ginocchia non [mi] sorreggono più).

- Ciresola, T. (1955). *Lyra, Antologia della lirica greca*. Milano: Garzanti.
- Colonna, A. (1971⁸). *L'antica lirica greca*. Torino: Lattes.
- Degani, E., in Degani E. - Burzacchini, G. (1977). *Lirici greci*. Firenze: La Nuova Italia.
- Del Corno, D. (1995²). *Letteratura greca* (dall'età arcaica alla letteratura dell'età imperiale). Milano: Principato.
- Del Corno, D. (1991). *Antologia della letteratura greca*, I. Milano: Principato.
- Edmonds, J. M. (1982). *Elegy and lambus* (Loeb Classical Library), I. newly edit. and transl. by J. M. E., Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press.
- Esteban Santos, A. (1985). Estructura y estilo en los fragmentos de Mimnermo sobre la vejez. En *Estudios Clásicos* (27). 21ss.
- Gallavotti, C. (1958³). *Lira ellenica, Antologia di poeti greci*. Milano: Principato.
- Gentili, B., in Perrotta G. - Gentili, B. (1982²). *Polinnia, Poesia greca arcaica*. Messina-Firenze: D'Anna.
- Gerber, D. E. (1999). *Greek Elegiac Poetry* (Loeb Classical Library). Edit. and transl. by D. E. G., Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press.
- Gianotti, G. F. (1984). *Il canto dei Greci, Antologia della lirica*. Torino: Loescher.
- Kühner, R. – Gerth, B. (1898). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, I. Hannover.
- Mandrizzato, E. (1994). *Lirici greci (dell'età arcaica)*. Milano: Rizzoli.
- Marinone, N. (1956). *Grammatica greca (editio maior)*. Milano: Principato.
- Monaco, G. (1960⁴). *Charites, Antologia di lirici greci*. Palermo: Palumbo.
- Munno, G. (1952). *Iliade, libro XVIII*, a cura di G. M. Milano: Principato.
- Pasquale, M. (1978²). *Ποιησις, Lirica ellenica ed ellenistica*. Bergamo: Minerva Italica.
- Pieraccioni, D. (1970³). *Antologia della lirica greca*. Firenze: Sansoni.
- Pontani, F. M. (1952). *Pleiadi, Frammenti di lirica greca*. Roma: Gismondi.
- Pontani, F. M. (1972). *Elegia greca arcaica*. Trad. di F. M. P. Torino: Einaudi.
- Quasimodo, S. (1960). *Lirici greci*. Milano: Mondadori.
- Romagnoli, E. (1956). *I poeti lirici*. Trad. di E. R. Bologna: Zanichelli.
- Scarcella, A. M. (19632). *Il messaggio, Lirici greci*. Roma: A. Signorelli.
- Scarcella, A. M. (1969). *La letteratura della Grecia antica*, I. Roma: A. Signorelli.
- Untersteiner, M. (1956). *L'Iliade di Omero, libro diciottesimo*. A cura di M. U. Milano: C. Signorelli.

ACERCA DEL POEMA A LA FABRICACIÓN DEL VIDRIO (XIII HEITSCH) ATRIBUIDO A MESOMEDES

Mauricio Fernandez Nuin
Universidad Nacional de Cuyo
fernandeznuin@yahoo.com.ar

Resumen

Los poetas de la Época Imperial grecolatina recurrían a las fuentes de inspiración más diversas y peculiares. Mesomedes de Creta (s. II) reaviva el género inspirándose en temas que, para la época, constituirían sin duda algo al menos cercano a lo maravilloso. Más allá de su altura lírica, el fragmento de lo que se cree fue su poema *A la fabricación del vidrio* aporta un poderoso rasgo de novedad al género. El trabajo presenta la primera traducción española y un breve comentario de este poema, en búsqueda de una apropiada interpretación del texto.

Palabras clave: Mesomedes - lírica imperial - trabajo del vidrio

Abstract

The Greek poets of the Roman period resorted to the most diverse sources of inspiration. Mesomedes of Crete (2nd Century) revives the lyric genre inspired by themes that would surely be considered as something at least close to the marvellous. Aside from the lyrical fineness, the fragment of his poem *On glass making* represents a powerful and new feature in the genre. This paper presents the first Spanish translation, and a brief commentary of this poem, seeking a proper interpretation of the text.

Keywords: Mesomedes - imperial lyric - glassworking

El asombro que producen los adelantos tecnológicos es patrimonio de todas las épocas, diferenciándose quizás por la rapidez con que estos se transforman en materia de conocimiento público. La posmodernidad ha traído consigo la multiplicación de los medios de comunicación, por lo que las posibilidades de conocer un objeto o suceso son múltiples y sobre todo veloces. Esta abundancia de información ha formado un público con un cierto conocimiento superficial de muchos fenómenos a los que resulta difícil comprender o asistir a una

nueva maravilla tecnológica con otra perspectiva que no sea la de algo efímero y del todo explicable. Lejos de estas formas de comunicación, una Antigüedad igualmente fructífera en innovación tecnológica tuvo que valerse de otras formas de difusión, quizás hoy inadecuadas para el discurso científico, además de enfrentar un público con una exposición mucho menor a las novedades tecnológicas y seguramente con mayor capacidad de asombro. Contrariamente, el extenso paso del tiempo ha hecho que el hombre actual sea en parte ajeno a la comprensión de estas innovaciones, que merecen nuevas explicaciones a la luz del estudio de sus formas de transmisión y de sus transmisores. El presente trabajo es una breve aportación al conocimiento de esta temática por demás extensa, y su principal objeto de estudio es un poema atribuido al poeta imperial Mesomedes de Creta (s. II), que la crítica y la tradición han convenido en llamar *A la fabricación del vidrio*.

Mesomedes de Creta

Si bien algunos hechos biográficos del poeta se encuentran bien testimonios, los datos concretos acerca de la vida de Mesomedes resultan en su mayoría imprecisos. No obstante, todas las fuentes lo muestran como un personaje de importancia para la época. No hay duda de que sería alguien reconocido, puesto que su fama se mantuvo a través del reinado de seis emperadores distintos.

No existen datos claros acerca de su cronología, aunque con cierto consenso se ubica su nacimiento a comienzos del s. II d.C. No se conoce tampoco con exactitud la fecha de su muerte pero se sabe que vivía aún en el 144 d.C., puesto que la *Historia Augusta* cuenta que Mesomedes recibió un castigo en algún momento de ese año por parte del emperador Antonino Pío debido a su falta de actividad:

[...] salaria multis subtraxit, quos otiosos videbat accipere, dicens nihil esse sordidius, immo crudelius, quam si rem publicam is adroderet, qui nihil in eam suo labore conferret. unde etiam Mesomedi lyrico salarium inminuit (VII 7, 1).

(...Suprimió los salarios de muchos que veía que los percibían a pesar de mantenerse ociosos, alegando que no había cosa más vergonzosa, o incluso más cruel, que el que arruinaran a la república aquellos individuos

que no aportaban nada a ella con su trabajo. Por esta razón también disminuyó el salario del poeta lírico Mesomedes...)¹.

Las noticias biográficas del autor más concretas y aceptadas por la crítica en general pertenecen a la *Suda*. Por ella se sabe con suficiente certeza que Mesomedes fue un conocido citarista, liberto y amigo personal del emperador Adriano, quien fue un gran admirador de su obra:

Μεσομήδης, Κρής, λυρικός, γεγονώς ἐπὶ τῶν Ἀδριανοῦ χρόνων, ἀπελεύθερος αὐτοῦ καὶ ἐν τοῖς μάλιστα φίλος. γράφει οὖν εἰς Ἀντίνοον ἔπαινον, ὃς ἦν Ἀδριανοῦ παιδικά: καὶ ἄλλα διάφορα μέλη. ὅτι Ἀντωνίνος τὸ τοῦ Σύλλου μνημεῖον ἀναζητήσας ἐπεσκεύασε, τῷ τε Μεσομήδει τῷ τοῦς κιθαρωδικοῦς νόμους γράψαντι κενοτάφιον ἔχωσε: τῷ μὲν ὅτι καὶ κιθαρωδεῖν ἐμάνθανεν: ἐκείνῳ δὲ ὅτι τὴν ὁμότητα αὐτοῦ ἐζήλου. (Sud. μ668= III, p. 367 Adler).

(Mesomedes de Creta, lírico, vivió en la época de Adriano, del que era liberto y amigo muy especial. Así escribió en honor de Antínoo², que era favorito de Adriano, además de otras canciones. Antonino³ buscó y restauró el monumento de Sila y elevó un cenotafio a Mesomedes, que había escrito melodías para cítara; para uno porque estaba aprendiendo a tocar la cítara, para el otro, porque estimaba su crueldad)⁴.

Fuera de estos escasos datos, no se conocen fuentes que se refieran a la educación o trayectoria del poeta que permitan inferir por qué dedicaría un poema a la fabricación del vidrio, aunque parte de la crítica entiende que la difusión de las maravillas tecnológicas servía como apoyo al programa de gobierno del emperador a cuya corte pertenecía.

¹ Trad. Picón, V. y Cascón, A. (1989).

² Bélis (2003) conjetura que la composición del ἔπαινον εἰς Ἀντίνοον, que no se conserva, fue un encargo de Adriano hacia el 130 d.C.

³ Es decir, Caracalla.

⁴ Traducción del autor.

El vidrio como innovación antigua

Entre la gran cantidad de ‘innovaciones antiguas’, se encuentra una que capó la atención de numerosos intelectuales de la Antigüedad, entre los que se cuentan historiadores, filósofos, geógrafos y, curiosamente, poetas, tanto como para que le dedicaran al menos un párrafo de su obra: la fabricación y usos del vidrio. Con importantes contribuciones al consagrado trabajo sobre el vidrio en la antigüedad presentado por Trowbridge (1930), Stern (2007) ofrece una interesante actualización de los albores textualmente documentados acerca de su manufactura y uso. Sin ánimo de aportar novedades significativas en este apartado, y esperando brindar una perspectiva más clara acerca del proceso del vidrio como materia prima del poema de Mesomedes de Creta, una breve exposición de las fuentes usuales e interpretaciones del término ‘vidrio’ resulta necesaria.

Parte importante de las discusiones en torno al tema del origen y trabajo del vidrio en la Antigüedad se centran en el estudio del término ὕαλος que, con mayor o menor consenso de la crítica, se refiere tanto al vidrio como materia prima en estado puro como aquel que manipulado por el hombre se destina a la manufactura de un objeto⁵. Tal vez por ello, el diccionario Liddell-Scott-Jones opta por presentar entre sus acepciones *some kind of crystalline stone*, entendido como materia prima de origen estrictamente natural, y *glass*, entendido como algo artificial. Para lexicógrafos y etimologistas, el término podría derivar del verbo ὕω (“llover”), cuyo adjetivo derivado significaría “mojado”⁶ y, por tanto, “brillante”. Quizás, como expone Trowbridge, se refiera a su aspecto de una gota de agua solidificada.

Aunque de etimología insegura, el término parece tener su origen en un adjetivo atestiguado en lengua micénica traducido como “decorado con cristal de roca”. En la literatura griega posterior, el término tuvo numerosas acepciones, asociadas la mayoría de ellas a las condiciones de un material claro y transpa-

⁵ Si bien términos como κίανος (“lapislázuli”) o λίθος κυτή (“piedra que brilla”) están también asociados a esta discusión, el presente trabajo se centra en el estudio estricto del término que se cree está asociado a la idea actual de *vidrio*.

⁶ Cfr. Aristófanes (*Ach.* 75, 3).

⁷ Así LSJ (*Supplement* 1996).

rente. Heródoto⁸, en quien se halla el testimonio quizás más antiguo de este significado, cuando relata la experiencia de los espías de Cambises enviados a Etiopía, describe las técnicas de embalsamamiento y la costumbre del tratamiento del cuerpo de los muertos entre los etíopes. Allí menciona que la confección de los sarcófagos estaba hecha de un extraño bloque de material transparente, al cual da el nombre de ὕαλος. En este caso, la traducción como “vidrio” es aún bastante discutida, dadas las dimensiones de los sarcófagos, que además son descritos por Heródoto como excavados de una sola pieza en una cantera, algo que la fragilidad de lo que actualmente entendemos como ‘vidrio’ haría imposible. Podría deducirse de esto que Heródoto, no encontrando un término técnico que designara lo que quería mostrar al lector, estuviese trasladando la característica de “transparente” a algún otro tipo de material como la mica o la selenita, aún cuando la posible existencia de grandes yacimientos de estos minerales en Etiopía no ha sido confirmada, menos aún la existencia de estos maravillosos sarcófagos.

Una fuente importante, pero no menos discutida, que brinda apoyo en cuanto a la distinción del término ὕαλος, es Ctesias de Cnido (s. V a.C.), cuya *Historia de Persia* sólo sobrevive a través de una gran cantidad de citas en la obra de Diodoro Sículo. El mismo Ctesias, quien acusaba a Heródoto de mentiroso, ya era conocido en la Antigüedad por ser un historiador altamente impreciso⁹. No obstante esto, resulta de particular interés un fragmento de Diodoro que rescata a Ctesias desmintiendo a Heródoto, en cuanto a que:

⁸ Μετὰ δὲ ταύτην τελευταίας ἐθεήσαντο τὰς θήκας αὐτῶν, αἱ λέγονται σκευάζεσθαι ἐξ ὕαλου τρόπῳ τοιῷδε. Ἐπεὰν τὸν νεκρὸν ἰσχνήνωσι, εἴτε δὴ κατὰ περ Αἰγύπτιοι εἴτε ἄλλως κως, γυψώσαντες ἅπαντα αὐτὸν γραφῇ κοσμέουσι, ἐξομοιοῦντες τὸ εἶδος ἐς τὸ δυνατόν, ἔπειτα δὲ οἱ περιεστᾶσι στήλην ἐξ ὕαλου πεποιημένην κοίλην (ἢ δὲ σφι πολλή καὶ εὐεργὸς ὀρύσσεται) (Desde ella partieron hacia las sepulturas de aquella gente, que son, según decían los que las vieron, una especie de urnas de vidrio, preparadas en la siguiente forma: adelgazado el cadáver y reducido al estado de momia, sea por el medio con que lo hacen los egipcios, sea de algún otro modo, le dan luego una mano de barniz a manera de una capa de yeso, y pintan sobre ella con colores la figura del muerto tan parecida como pueden alcanzar, y así le meten dentro de un tubo hecho de vidrio en forma de columna hueca, siendo entre ellos el vidrio que se saca de sus minas muy abundante y muy fácil de labrar.) (Hdt. III, 24). Trad. de Bartolomé Pou (2006).

⁹ En su *Vida de Artajerjes* (I, 4), Plutarco considera sus historias como μύθων ἀπίθανων καὶ παραφύρων. (Un revuelto de cuentos extravagantes e increíbles).

[...] τὴν μέντοι γε ὕalon μὴ περιχεῖσθαι γυμνοῖς τοῖς σώμασι κατακαυθήσεσθαι γὰρ ταῦτα, καὶ λυμανθέντα τελῶς τὴν ὁμοίότητα μὴ δυνήσεσθαι διατηρεῖν...¹⁰.

(...el vidrio no era vertido sobre los cuerpos sin protección, porque estos se hubieran quemado y arruinado completamente, sin preservar el parecido).

Según Stern (2007), la interpretación errónea por parte de Ctesias del verbo *περίσθημι* revela un conocimiento concreto sobre el proceso de creación artificial del vidrio en la época, que lo distingue de aquel ὕalos natural de Heródoto, lo que transmite la idea de que el uso de ὕalos para referirse a vidrio creado artificialmente resultaría en la época algo usual y aceptado.

Trowbridge (1930), por su parte, trató de identificar el significado del término a partir de Aristófanes. Su interpretación parte de pasajes de *Acarnienses* y de *Nubes*. Stern vuelve a revisar estos casos y propone nuevas perspectivas. En el caso de *Acarnienses*, las copas de las cuales bebía la corte persa eran ἐξ ὑαλίνων ἐκπωμάτων καὶ χρυσίδων (vv. 75, 3) (copas de vidrio y oro). Para gran parte de la crítica, estas copas estaban hechas de cristal de roca y no de vidrio artificial, puesto que sería más digno para un persa el beber de una copa hecha de material puro, antes que de algo “hecho de arena”. Según Stern, esta explicación resulta anacrónica, dado que la composición del cristal artificial no era algo de conocimiento público por lo que, al pasar desapercibido, el valor intrínseco de este no se veía afectado.

Nubes (v. 768) presenta una característica particular del vidrio que se presta a una interpretación distinta: la capacidad de producir fuego. En un diálogo entre Estrepsíades y Sócrates, Aristófanes expone:

Στ. ἤδη παρὰ τοῖσι φαρμακοπόλαις τὴν λίθον ταύτην ἐόρακας τὴν καλήν,
τὴν διαφανή,
ἀφ’ ἧς τὸ πῦρ ἄπτουσι;
Σω. τὴν ὕalon λέγεις;
Στ. ἔγωγε.

¹⁰ Diod. II, 15.2. Trad. del autor.

(St.: ¿Viste ya en la tienda del farmacéutico esa roca, esa bella y transparente con la que uno puede encender fuego?

So.: ¿Te refieres al *búalos*?

St.: En efecto)¹¹.

Lo particular de la teoría de Stern para estos versos, es que este *ύαλος* que enciende fuego es una especie de cristal de roca pulido de forma tal que la superficie sea plano-convexa, una especie de lente magnificadora, ya atestiguada arqueológicamente en el Erecteion. Ahora bien ¿por qué no asociar esta roca a un simple pedernal o sílex? El pedernal era utilizado desde la Edad de Piedra, tanto para fabricar duras herramientas como para encender el fuego. La consistencia de este mineral es cristalina y posee cierta transparencia.

No obstante lo expuesto, resulta sencillo deducir que para Trowbridge la palabra podría tener relación, semántica al menos, con los adjetivos “transparente” o “traslúcido” y que entendía que para la época el uso del término *ύαλος* para designar al vidrio ya era algo generalizado.

Hasta aquí, el concepto de “vidrio” varía de acuerdo con la experiencia y visión de cada autor. El análisis del poema de Mesomedes ofrece una buena oportunidad para conjugar estos conceptos y brindar conocimiento, no tanto de la materia prima en sí misma, sino de su manufactura.

***A la fabricación del vidrio* (XIII Heitsch) atribuido a Mesomedes de Creta**

Τὰν ὑάλον ἐκκόμιζε
κόψας ἐργάτας ἀνὴρ,
ἐς δὲ πῦρ ἔθηκε βῶλον
ὡς σίδηρον εὐσθενῆ·
5 ἃ δ' ὑάλος οἶα κηρός
ἐξεχεῖτο παμφάγοισι
φλοξὶν ἐκπυρουμένα.
θαῦμα δ' ἦν ἰδεῖν βροτοῖς
ὄλκον ἐκ πυρὸς ῥέοντα

¹¹ Traducción del autor.

- 10 καὶ τὸν ἐργάταν τρέμοντα
μὴ πεσῶν διαρραγῆ.
ἔς δὲ διπτύχων ἀκμάς
χηλέων ἔθηκε βῶλον ...

APlan 323 – Tit. Μεσομήδου Plan. : Μεσομήδους Brunck | 1 ὕαλον Irigoín : ὕελον Plan. : ὕελος Maas || ἐκόμιζε Aubretton : ἐκόμιζε Plan. | 5 ὕαλος Irigoín : ὕελος Plan. || οἶα Plan. : ὀποῖα Hermann | 7 ἐκπυρουμένα Boissonade : ἐκπυρουμέναισι Plan. | 13 χηλέων Jacobs : χειλέων Plan.; versus seqq. deesse stat. Maas¹²

- (El artesano cortó el cristal
y lo llevó,
colocó una porción en el fuego,
sólida como el hierro.
5 Y el cristal como cera
se derramaba
consumiéndose en la voraz llama.
Era maravilla de ver para los mortales
el surco que fluye desde el fuego
10 hacia el artesano que teme
que caiga y se despedace.
Luego manipuló una porción
en la punta de las tenazas de doble hoja...)

El poema es sobre todo una *écfrasis* o descripción. Este valioso recurso es definido por la tradición como “traer a la vista aquello que hay para mostrarlo”. La *écfrasis* puede tratar, entre muchos otros tópicos, de personas, hechos, lugares y épocas, aunque en la Modernidad el concepto ha sido generalmente utilizado para referirse a la “imitación con palabras de un objeto de las artes plásticas, como la pintura o la escultura”¹³. Parte de la *écfrasis* de Mesomedes tiene la particularidad de describir ya no objetos concretos, sino los procesos artísticos o tecnológicos cuyo producto final representan dichos objetos. Más

¹² Aparato crítico conformado por el autor.

¹³ Krieger (1998).

allá de las diversas interpretaciones que puedan permitirse, ésta es la cualidad distintiva del poema *A la fabricación del vidrio* y de otros poemas de Mesomedes¹⁴, donde el fin no está en la descripción de un objeto en sí, sino en las circunstancias artísticas en que dicho objeto se produce, la belleza oculta en ellas o bien sus beneficios. Son textos salpicados de términos técnicos, cuyo empleo, sin embargo, no estropea la expresividad poética. El poema parece haber sido construido sobre una complejidad léxica cuyo propósito sería, en gran parte, demostrar virtuosismo en la descripción. El poeta hace uso deliberado de términos técnicos, con los que demuestra sus conocimientos de diversas ciencias. El uso de este tipo de léxico tiene paralelos en otros autores de época imperial, como Opiano, Anubión o Manetón. Dichos términos especializados dan a los poemas un cierto aire de prosa, que resultaba sin duda sorprendente en su momento. La lengua utilizada es de gran elegancia y de una sintaxis sencilla, pero levemente arcaizante. Es probable que dados sus gustos, el propio emperador Adriano animara a sus poetas a escribir en una lengua de esas características¹⁵.

El poema se articula sobre formas verbales que representan un proceso técnico (v. 1 ἐκκόμιζε, v. 2 κόψας, v. 3 ἔθηκε, v. 6 ἐξεχειτο, v. 13 ἔθηκε). La figura central del poema es siempre el artesano, a excepción del v. 8 (θαῦμα δ' ἦν ἰδεῖν βροτοῖς) donde el poeta invita indirectamente al lector a observar las maravillas de la nueva creación. Además de la descripción de una τέχνη, el lector es testigo del prodigio tecnológico y artístico: el proceso de creación del vidrio, que está atestiguado al menos desde el segundo milenio a.C., y que alcanzó gran perfección en época romana. El poema se trunca a partir del v. 13, dejando una importante laguna para la comprensión del texto. Existe la posibilidad de que este finalizara con algún tipo de remate ingenioso, quizás acerca de la forma que toma el cristal una vez modelado.

Dentro de las fuentes referidas específicamente a la producción del vidrio, Plinio (*HN* XXXVI 193) presenta tres modos distintos de manufactura, a saber: el *flatu figurare* o modelado por el sople, claramente referido a lo que conocemos modernamente como vidrio soplado; el *torno terere* o modelado en

¹⁴ Cfr. *A un reloj de sol* (VII Heitsch), *A otro reloj de sol* (VIII Heitsch), *Écfrasis de una esponja* (IX Heitsch), *Écfrasis de una esfinge* (XII Heitsch).

¹⁵ Para ahondar sobre los aspectos de la lengua, cfr. Hopkinson (1994).

torno, donde el artesano moldeaba el vidrio, ablandado por calor, haciéndolo girar en una rueda y aplicando presión en distintos puntos para crear canales o ‘costillas’ que daban gracia al modelo; por último, *el argenti modo caelere* era la forma de producir objetos soplando el cristal en moldes articulados, lo que dio origen a piezas con alto grado de refinamiento.

El proceso de creación del vidrio con arena y sales, que al parecer es el que se encuentra en Mesomedes, es el siguiente: el operario toma una porción de mezcla de silicatos (comúnmente arena) y sales (que en algunos casos podían contener cenizas de ciertas especies arbóreas) y la coloca en un horno o crisol a una temperatura elevada, suficiente como para que la mezcla se funda. Esta mezcla fundida se agita a través de las aberturas del horno constantemente para evitar la formación de grumos. Luego, cuando la mezcla adquiere estado líquido, se la traslada a otro horno donde se forma una masa a la que Plinio llama *ammonitrum*. Este nuevo horno vuelve a calentar el material y lo hace maleable. Finalmente, el vidrio está listo para ser trabajado de acuerdo con la técnica que se escoja.

Según una hipótesis de Stern, el poema de Mesomedes aludiría primordialmente al método del vidrio soplado: con una vara hueca cuyo extremo está un poco debajo de la temperatura del cristal fundido, el artesano toma el trozo del material (que se adhiere a la punta por la diferencia de temperaturas) y lo acerca a un hueco que se encuentra en el horno, calentándolo hasta que alcance el punto en el que pueda ser moldeado a través del soplo. Cuando alcanza el punto de fusión en el que el cristal comienza a gotear en forma de surco, el operario debe centrarlo girando la vara para impedir que el cristal caiga. Si bien la identificación de este método con el descrito en el poema de Mesomedes es quizá verosímil, no puede darse por segura, puesto que el poema está incompleto.

Merece la pena mencionar el *POxy.* 3536¹⁶, que brinda, en versos hexamétricos, un cuadro que se centra en la figura del artesano en un momento crucial del proceso de soplado y lo compara con un hombre ensayando el arte de la

¹⁶ Puesto que el original griego se encuentra muy corrompido, me permito transcribir literalmente la traducción de Stern de un fragmento del texto: [...] Mientras saboreaba el calor del fuego / el cristal se ablandaba por los golpes de Hefesto / ...dio de su boca un rápido soplo / como un hombre ensayando el arte de la flauta [...].

flauta. Estrabón (XVI 2, 25, 9), por su parte, es el primero en denominar al trabajador del vidrio de Alejandría como ὕαλουργός. Sus productos, maravillas tecnológicas de la época, implicarían un nivel de instrucción técnica de importancia. El artesano del vidrio era un “artífice” que maravillaba con su arte. Una anécdota relatada por Petronio apoya esta hipótesis:

Fuit tamen faber qui fecit phialam quae non frangebatur. Admissus ergo Caesarem est cum suo munere, deinde fecit reporrigere Caesarem et illam in pavimentum proiecit. Caesar non pote validius quam expavit. At ille sustulit phialam de terra. Collisa erat tamquam vasum aeneum. Deinde martiolum de sinu protulit et phialam otio belle correxit (Petron. 51).

(Hubo sin embargo un artesano que fabricó una botella de vidrio irrompible. Fue presentado al César con su obsequio, luego hizo que el César le devolviera su botella y la tiró contra el pavimento. El César se llevó el mayor susto de su vida. Pero el artesano recogió del suelo la botella: estaba abollada como si fuera una vasija de bronce. A continuación sacó de su cinturón un martillo y le devolvió tranquilamente a la botella su debida forma. Con este invento creía disponer de la varita mágica de Júpiter, y más cuando el César le hubo preguntado: “¿Conoce alguien más este tratamiento del vidrio? Piénsalo bien”. Oída su respuesta negativa, el César mandó cortarle el cuello: pues si su secreto se divulgara, haríamos tan poco caso del oro como ahora del cieno).

De la existencia de este vidrio irrompible al que se refiere Petronio no se conocen, por supuesto, pruebas científicas válidas.

Es posible, como propone Wihtmarsh (2004), interpretar el tópico del poema del vidrio como una exaltación de los logros tecnológicos de la época, pero quizás sea exagerado pensar que el discurso poético de Mesomedes es tan sólo una alabanza de los logros y adelantos productivos del sistema imperial. Desde luego, el poema mesomédico del vidrio es la exaltación de un artista que como el poeta, es dueño de una τέχνη maravillosa y secreta.

Finalmente, resulta conveniente explicar algunos términos interesantes del poema, cuyo sentido merecen aclaración. En primer lugar el empleo por parte del poeta de términos estrictamente técnicos ligados a un género en apariencia

ajeno como es la lírica. Dos de ellos son dignos de mención: en primer lugar el término técnico βῶλον (v. 3), que sirve para designar a la “porción” o “parte” del material de la materia de trabajo, seguramente el *ammonitrum* referido por Plinio. Según Moretti (2002), en Murano, hogar de célebres cristalerías y artesanos del vidrio, el término βῶλος era el argot en época bizantina para designar una porción de vidrio fundido que el artesano tomaba con sus instrumentos para trabajarlo y darle así su forma final. En segundo lugar, y enmarcado en un verso probablemente incompleto, está el término χηλέων (v. 12 ss.). La porción de cristal fundido del poema debía ser manejada con una especie de tenazas de doble hoja, denominadas *forceps* (ver iluminación), que servirían para manipular de algún modo el *ammonitrum*. El *forceps* no se corresponde con las “pipas de sople” con las cuales el material, al calor del fuego, se moldeaba. La corrección χηλέων de Jacobs introduce esta idea. Creo, con Maas y Stern, que el poema está incompleto, por lo que resulta difícil arriesgar una hipótesis sobre la función final que cumplía esta herramienta.

No puede pasarse por alto la influencia homérica en el poema. Aunque muy distanciados en el tiempo y la tradición, toda lírica es deudora de Homero. Como ejemplo de esto, se encuentra una expresión particular en el v. 8: θαῦμα δ’ ἦν ἰδεῖν βροτοῖς. Expresiones similares son utilizadas por Homero para describir objetos generalmente divinos. Resulta claro que la conexión establecida por Mesomedes entre su poema y la obra homérica no es en absoluto gratuita. Homero utiliza esta expresión en la representación del carro de Hera en combate contra los troyanos (*Il.* V 725) y en la descripción de los trípodes tallados por Hefesto para el palacio de los dioses, trípodes que además poseían una rueda de oro en su base, para que éstos se desplazaran por sí solos (*Il.* XVIII 377). Es evidente en este último caso la imagen del taumaturgo y la conexión con el artesano del vidrio.

El poema *A la fabricación del vidrio* es sólo un ejemplo de la diversidad de fuentes de las cuales tomaba inspiración el poeta y una muestra de su capacidad para unir mundos en apariencia incompatibles, como son el de la poesía lírica y el de los adelantos tecnológicos.

Acerca del poema *A la fabricación del vidrio* (XIII Heitsch) atribuido a Mesomedes



A. PIPAS DE SOPLO B. RESQUICIOS C. EMBOCADURAS DE MÁRMOL
D. FORCEPS E. MOLDURAS

Fabricación del vidrio por método de soplado (*De Re Metallica* de Jorge Agrícola. Basilea, 1556).

BIBLIOGRAFÍA

- Aristophanes (1987). *Les Acharniens; Les Cavaliers; Les Nuées*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris.
- Bélis, A. (2003). Un "lyrikos" de l'époque des Antonins: Mésomède de Crète. En *Cahiers de la Villa Kérylos*, 14, pp. 223-235.
- C. Plinius Secundus (1892–1909). *Naturalis Historia*. Ed. C. Mayhoff. Leipzig.
- Heitsch, E (1963). *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*. Göttingen.
- Herodotus (1953). *Historiae*. Ed. Ph.-E. Legrand. Paris.
- Hopkinson, N. (1994). *Greek Poetry Of The Imperial Period. An Anthology*. Cambridge.
- Krieger, M. (1998). The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time - and the Literary Work. En Robillard, V. et al. *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam.
- Moretti, C. (2002). *Glossario del vetro veneziano dal Trecento al Novecento*. Venecia.

- Petronio (1978). *El satiricón*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos.
- Stern, M. E. (2007). Ancient Glass in Philological Context. En *Mnemosyne* 60, pp.341- 406.
- Trowbridge, M. L. (1930). Philological studies in ancient glass. En *University of Illinois studies in language and literature* ; Vol. 13, No. 3-4.
- Whitmarsh, T. (2004). The Cretan lyre paradox: Mesomedes, Hadrian and the poetics of patronage. En B. E. Borg (ed.), *Paideia: The World of the Second Sophistic*. Berlin-New York, pp. 377-402.

RESEÑAS

Luz Pepe de Suárez (et alii). *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica*. La Plata, Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, 2011, 120 pp. (Edición a cargo de Graciela Zecchin de Fasano).

Este libro, que cuenta con una presentación de Ana González de Tobia, ya que forma parte de la Serie Estudios. Consiste en una selección de trabajos de todos los integrantes de un equipo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata: el del proyecto “La Deixis Social como elemento básico de la *Performance* en la Literatura Griega Clásica” (2006-2009). Esta línea de investigación ya cuenta con antecedentes en la rica producción del Centro de Estudios Helénicos de esta universidad y sus postulados teóricos están presentados en la introducción de Graciela Zecchin de Fasano, editora de este volumen.

Luz Pepe de Suárez en “Deixis social y *Performance* en *Iliada*” reflexiona sobre el valor de los pronombres demostrativos en la lengua homérica, tal como la encontramos en *Iliada*, mediante el análisis de numerosos pasajes representativos, como la presentación del conflicto en el canto 1 y la *teichoskopía* en el canto 3. Se detiene especialmente en los usos que permiten actualizar, traer a la realidad de la *performance* el contenido del relato, ya se trate de hechos presentados como ciertos o eventuales, realidades supuestamente tangibles o contenidos mentales. En palabras de la autora: “El uso de la deixis confiere al poeta la posibilidad de alcanzar su aspiración máxima: lograr que esa realidad distante que es a la vez compartida por el narrador y el narratario, se convierta en una presencia inmediata en el contexto de la *performance*” (p. 28-29).

Graciela Zecchin de Fasano, en “Deixis endofórica y exofórica en *Odisea* 23. 263-287” analiza exhaustivamente cómo Odiseo reproduce para Penélope (con algunas variantes) la profecía de Tiresias ya aparecida en 11.121-237 sobre cuál es su destino más allá de los acontecimientos narrados en *Odisea*. Se habla de deixis endofórica porque con la reproducción del discurso se refuerzan los nudos que mantienen apretada la trama: se hace patente que las profecías formuladas se han ido cumpliendo y se presume que las todavía no cumplidas, que son las que reproduce Odiseo, también lo serán. La deixis exofórica, es decir, hacia afuera del texto, aparece justamente en los puntos aún incumplidos de la profecía, los cuales no forman parte de *Odisea*. Estos puntos, el viaje expiatorio de Odiseo y su muerte, en caso de estar desarrollada su acción, podrían haber

constituido otro final para la obra (sin embargo no es así, la conclusión es una ambigua escena pacífica de felicidad doméstica). Ocurre deixis exofórica porque, al mencionar este destino final del héroe, se descartan otras versiones circulantes que proponían otras aventuras y otros destinos, con aspectos más trágicos pero resultados más felices. La autora, para llevar a cabo la comparación, transcribe y traduce dos variantes que han llegado hasta nosotros, una transmitida por Proclo y otra que aparece en el *Epítome* de la *Biblioteca* de Apolodoro. Zecchin de Fasano explica cómo el final que tenemos refuta estas otras tradiciones más completas y novelescas por el simple recurso de agregar la profecía cuyo cumplimiento las hace imposibles. Es que, como señala la autora en la p. 46, “a *Odisea* le es más inherente la ambigüedad”.

Con “Clitemnestra: deixis y referencia en la *Orestíada* de Esquilo”, Graciela Hamamé muestra sólidamente cómo la figura de Clitemnestra enlaza las tres partes de la trilogía, en un sobrio entramado de deixis intratextual, orientado al espectador del espectáculo completo. En otro plano, se analiza como una característica propia del discurso de la reina el juego con la ambigüedad, la deixis intencionalmente equívoca. Mientras tiene algo que ocultar, sus palabras buscan el doble sentido para engañar justamente cuando parece estar mostrando la verdad. Un típico ejemplo es el v. 610, en el cual ella misma se nombra “una perra de los palacios”, término que puede entenderse como símbolo de la defensa encarnizada de la casa de Atreo o metáfora de su comportamiento sexual desvergonzado. Por lo tanto, un marco teórico como el de la deixis social es más que adecuado para analizar cómo la diferencia de referentes que ella y sus oyentes dan a ciertas expresiones es la clave de los equívocos.

María del Pilar Fernández Deagustini, al comienzo de “Deixis social en *Suplicantes* de Esquilo. Definición de vínculos: motivo y motor dramático”, anuncia: “El objetivo de este estudio es reconstruir la red social que se propone en *Suplicantes* a partir de un corpus seleccionado a partir de los momentos más ricos para el análisis de la deixis social” (p. 79). La autora analiza finamente el vocabulario y sus referentes (con especial atención a los pronombres), tanto como los gestos y movimientos escénicos sugeridos por el texto. Explica cómo los elementos teatrales, lo textual y lo visual, construyen un significado único: la transformación de la posición social de las jóvenes suplicantes de extranjeras a miembros de la comunidad argiva. Los pasajes estudiados son aquellos en los cuales los personajes se ven por primera vez (llegada de las danaidas

junto a Dánao, el encuentro con Pelasgo, la aparición del representante de los perseguidores) ya que son las instancias críticas en la cuales se producen los descubrimientos y reajustes acerca de quién es cada uno para el otro. La prioridad dada al tema de los lazos sociales en esta obra, hecha patente mediante los recursos de la deixis social, prepara para la acción del resto de la trilogía. Es que, en palabras de Fernández Deagustini “El sentido del ritual de la súplica crece en proporción directa con la sanción que se impone a quien lo quiebra” (p. 103).

“Doble presentación de la acción en el prólogo de *Electra* de Sófocles: un análisis de los elementos deícticos” es el trabajo de María Inés Moretti. Justamente el prólogo de esta tragedia se caracteriza por presentar dos escenas bien diferenciadas, la conversación entre Orestes y el pedagogo (vv. 1-85) y el lamento de Electra (vv. 86-120). Un análisis de los elementos de deixis espacial, personal y temporal en ambos textos permite descubrir que los personajes no parten del mismo “aquí” y “ahora” al comienzo de la acción, ni se relacionan con los demás de la misma manera. Orestes, acompañado de su ayo y su amigo, siente que viene de un pasado lamentable, pero ese mismo pasado es el que lo impulsa a un futuro próximo en el cual llevará a cabo su venganza. Con respecto a lo espacial, él y sus compañeros de viaje (los que le permiten hablar desde un ‘nosotros’) representan el mundo exterior que irrumpe en Argos. Electra, en cambio, vive solitaria sumergida en un pasado que oscurece su presente y su futuro, su espacio es el interior del palacio, donde pasa sus días encerrada. La interpretación de los elementos deícticos del prólogo permite entender estas dos percepciones de la realidad cuyo encuentro dará lugar al comienzo de la acción. No podría ser de otro modo, porque, como apunta la autora con precisión, “ambas resultan parciales e incompletas (...) El plan de Orestes muestra dudas sobre la justicia de su ejecución y Electra no dispone de recursos o aliados para actuar por sí misma” (p. 123).

En “Looking at the pain: Spatial Deixis and Body Language in Sophocles’ *Trachiniae* and *Philoctetes*” María Florencia Nelli recuerda cómo Felix Budelmann señalaba tres maneras mediante las cuales Sófocles hacía perceptible para el espectador el dolor padecido por Heracles en Traquinias. Estas son: interjecciones, metáforas y alusiones a gestos realizados por el actor. Nelli propone un cuarto recurso, el uso de la deixis espacial, la cual crea referentes al señalarlos. Así, al mencionar el padecimiento (el cual es un fenómeno subjetivo) acom-

pañando el sustantivo un deictico o usando verbos de percepción visual, por ejemplo, el personaje lo trata como si fuera un fenómeno visible y refuerza la ilusión de que otros personajes (y por extensión, el espectador) pueden realmente percibirlo de manera directa. La autora muestra minuciosamente el uso de este recurso principalmente en *Traquinias*, como es el caso de los vv. 1076-1080 y 1082-1084, en los cuales Heracles ‘muestra’ su dolor al mostrar su cuerpo. También son analizados pasajes significativos de *Filoctetes*, como el pasaje en el cual el protagonista ya no puede disimular su sufrimiento (vv. 730-795).

El análisis de la deixis social es un enfoque señero en la lingüística del siglo XX, por lo cual su presencia en los estudios clásicos es indispensable. En este caso es interesante que cada trabajo incluya una recapitulación de su marco teórico lo cual, si bien implica algunas inevitables redundancias y vacilaciones, permite un acercamiento más completo a los fundamentos y las posibles aplicaciones del estudio de los elementos deicticos en textos griegos. En poemas generalmente destinados a la *performance*, nacidos en un contexto tan lejano, es valiosísimo un recurso que nos permita ‘reconstruir’ el mundo de referencias para el cual fueron construidos. Cuando no lo logremos completamente, por lo menos esto nos ayuda a ser conscientes de cuáles elementos de interpretación nos faltan. Es decir, nos permiten sistematizar hasta qué punto somos capaces de ser los oyentes-lectores-espectadores que el texto espera.

Susana Aguirre de Zárate
Universidad Nacional de Cuyo

Adriana Beatriz Mallo, M.D. *Juan Casiano y la discreción*. Córdoba, Ediciones del IAPCH, Universidad Nacional de Villa María, 2011, pp. 387.

Con gran entusiasmo hemos recibido esta obra de la Hna. Adriana Mallo que representa una contribución importante a los estudios sobre la literatura patrística, no demasiado transitada en los últimos tiempos. Justamente, en el *XXII Simposio de Estudios Clásicos*, realizado en Argentina en 2012, se hizo hincapié en la necesidad de revisar las letras latinas del período postclásico y la era de los Padres.

Este libro es una síntesis de su tesis de doctorado y aborda la obra de Juan Casiano desde el análisis retórico, teniendo en cuenta que el tema de la “discreción” atraviesa todos los escritos del autor mientras se carga de sentido y se define.

La estructura del desarrollo se divide en dos partes. La primera propone un panorama de la vida y obra del autor y del tema de la “discreción” en el magisterio de Casiano. La segunda se concentra en la Retórica de la discreción en sus tres momentos: invención, disposición y elocución.

La tesis muestra que la centralidad de la discreción en el magisterio de Casiano está expresada retóricamente con una finalidad pedagógica y persuasiva para que los monjes aprecien su importancia en la vida espiritual. De este modo, como la discreción es la virtud por excelencia de todo padre espiritual, siéndolo Casiano, plasmó dicha virtud literariamente de un modo discreto, es decir, adecuado.

La investigadora recaba los datos escasos y dispersos de la vida de Casiano para ofrecernos una biografía amena y ordenada. Luego, el análisis se centra en dos obras: los *Instituta*, que es un compendio de reglas y las *Colaciones*, que son veinticuatro conferencias divididas en tres bloques.

La autora precisa que, si bien no hay una definición esencial del término discreción en la obra de Casiano, se presentan definiciones etimológicas y descriptivas que muestran dicha virtud como un acto de la inteligencia, del recto discernimiento que determina los medios conducentes a un fin y el término medio entre el exceso y la falta, por lo que es necesaria para discernir los enemigos del alma. En este sentido es madre de otras virtudes y un arma imprescindible para la vida monástica.

La segunda parte de la obra analiza con prolijidad las fuentes de Casiano en

las Sagradas Escrituras, en la tradición y en los Padres anteriores y determina el vocabulario y los tropos que se refieren a la discreción. El trabajo finaliza con una bibliografía completa y clasificada.

De manera general, se trata de un texto claro y accesible, con fuentes adecuadas en cantidad y calidad, lo que supone un mérito no menor, y que puede servir de modelo para posteriores investigaciones sobre el periodo patristico. En fin, es fruto de la discreción propia de la vida conventual.

Mariana Calderón de Puelles
Universidad Nacional de Cuyo

María Estela Guevara de Alvarez (ed.). *Antología gnómica de la Literatura griega. Homero – Hesíodo.* 1ª ed. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2012, 304 pp.

Creo que no hay un cumplimiento más grato que cuando la alegría se extiende en todo el pueblo (Od. IX, 5-6).

Así celebra Odiseo el canto del aedo, semejante en su voz a los dioses, que lleva alegría y gozo a todos quienes participan, en aquella ocasión, de tan grato banquete. De modo similar celebramos, con alegría y gratitud, la aparición de esta obra que recoge los cantos que bella y sabiamente supieron legarnos Homero y Hesíodo en un banquete permanente que nos sigue alimentando.

El libro es resultado, fruto maduro, del trabajo realizado por docentes-investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, (Mendoza, Argentina) en el marco de un proyecto de investigación acreditado ante la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la citada Universidad.

El equipo, dirigido por la doctora Estela Guevara de Álvarez y co-dirigido por la profesora especialista María Guadalupe Barandica, está integrado por los siguientes miembros: Esther Rosenbaum de Driban, Liliana Sardi de Estrella, Cristina Silventi, Adriana Poquet, Susana Aguirre de Zárate, Fernando Martín, Pablo Arias y Mauricio Fernandez Nuin.

Destacamos la cuidada y rigurosa edición y revisión de la obra llevada a cabo por la Dra. Estela Guevara, y la calidad de la publicación a cargo de la editorial Santiago Arcos, Buenos Aires, que decide incluirla en su colección “Instrumentos”.

La obra lleva por título *Antología gnómica de la literatura griega. Homero-Hesíodo.* En ella y como su nombre lo indica se recogen sentencias de Homero y de Hesíodo en un minucioso recorrido a través de los 15.693 versos de *Iliada*, 12.110 de *Odisea*, 1.022 de *Teogonía* y 828 de *Trabajos y Días*.

Ya desde la Introducción, y con una claridad que todo lector agradece, queda establecido el concepto de sentencia desde el cual se trabajará y que es el propuesto por Aristóteles en su *Retórica*, concepto clásicamente admitido como base en los estudios antiguos y modernos sobre el tema. Con igual claridad y sin soslayar las dificultades y ambigüedades que, en virtud de tan antigua y extensa tradición goza el modo de expresión sentenciosa o proverbial en el mundo griego, como también en razón de las diversas formas que estas expresiones cobran, queda delimitado el criterio de selección de las sentencias establecidas. En función de ello la obra recoge solamente aquellas sentencias que

responden a la forma de las llamadas por Ahrens, *gnomai* auténticas y, entre ellas exclusivamente las que se presentan en la forma de oraciones enunciativas. De este modo resultan un total de 299 sentencias; 224 en la obra de Homero (99 en *Iliada* y 125 en *Odisea*) y 75 en Hesíodo (5 en *Teogonía* y 70 en *Trabajos y Días*).

El tratamiento y presentación de cada una de las sentencias responde a una misma estructura respetada en todos los casos, lo que revela una misma lógica interna de trabajo que da coherencia, cohesión y unidad a la diversidad recorrida, logrando un todo.

Y como no podía ser de otra manera, si de reflejar el espíritu griego se trata, la presentación guarda una delicada medida entre contenido e información, expresada en una armónica disposición bellamente lograda; en efecto así lo enseñó Hesíodo: *la medida en todo es lo mejor* (*Op.* 694).

En una enumeración correlativa para las sentencias de Homero y en otra para las de Hesíodo aparece citado en primer lugar la obra y versos en los que aparece la sentencia escogida. Luego, visiblemente destacada en negrita, aparece la sentencia en texto griego. Inmediatamente, se ofrece una traducción personal de la misma al español y, en los casos en que se ha considerado necesario, se introducen notas lingüísticas sobre cuestiones gramaticales y sintácticas o algún comentario de tipo morfológico. A continuación, una breve referencia o explicación al contexto o situación en el que resulta la sentencia, lo que permite una mayor y mejor comprensión de su significado en una totalidad de sentido.

Seguidamente, se ofrece el pasaje en texto griego donde está inserta la sentencia seleccionada, que aquí aparece marcada en negrita, lo que permite su rápida identificación en el pasaje que tiene una extensión variable en cada caso pero que responde, en todos, a un mismo fin: la comprensión de la parte en función del todo.

Finalmente, se ofrecen las traducciones al español de los pasajes griegos anteriormente citados.

Una mención especial merece el índice temático que el libro ofrece y que es expresión de una delicada consideración hacia todo aquel que lo consulte. Tal índice remite a los diversos temas que aparecen en las sentencias recopiladas y permite también, con celeridad, la identificación y su frecuencia en ambos autores y en las cuatro obras tratadas.

Muy difícil sino imposible mencionar, sin omitir, los diversos temas que en estas expresiones sentenciosas aparecen y que fueron el norte del mundo griego para ser, para vivir; los grandes y clásicos temas pero también temas

menores, tal vez para nosotros, pero que la reflexión griega supo dignificar: así los dioses, los hombres, la vida, la muerte, la virtud, la desmesura, la amistad, el valor, la hospitalidad, el hogar, etc.

Hasta aquí una presentación formal y ciertamente descriptiva de la forma y el contenido que han cobrado cuerpo en este libro recientemente aparecido y que se convertirá sin dudas en un material de consulta permanente e insoslayable. A él recurrirán seguramente especialistas o estudiosos, pero también alumnos y todo público que quiera reencontrarse no con una fría letra sino con la vitalidad del espíritu griego que sabiamente plasmó en pensamiento reflexivo, en bellas palabras y en buenas acciones su modo de ser, de pensar y de obrar, manifestando hasta hoy lo que propiamente constituye al espíritu: su presencia eterna.

Solo una reflexión final que nos permite pensar el significado para nuestra cultura de algo que podríamos ligeramente juzgar como muy lejano y extraño.

Hoy y aquí, en un tiempo, en una época en que al decir de Nietzsche el desierto avanza estéril, vacío, yermo, dar cumplimento a esta obra del pensar que fiel a su naturaleza y nombre recoge, y recoge flores o frutos de tan variados colores, de tan delicados aromas y de tan exquisitos sabores, es una gran tarea; una acción heroica como la gesta épica cantada por Homero y una labor ardua contra tantas inclemencias, pero bienaventurada, como la que Hesíodo recomienda a su hermano. Celebramos este heroísmo, este paciente y sostenido trabajo y lo agradecemos; a través de él la vida aparece en el desierto y nos permite reencontrarnos otra vez con nuestros orígenes y sentirnos gozosos como en casa, pues en palabras de Odiseo: *nada es más dulce que la patria y los padres* (*Od. IX*, 34-36).

Seguramente la serena lectura de esta obra será ocasión de volver, otra vez, a pensar y a pensarnos, en la convicción de que en el olvido y en la renuncia al origen, nos desconocemos a nosotros mismos y en tal ignorancia, nada sabremos de nuestro destino.

Felicitemos a los autores de este libro por su obra cumplida; pero también por su dignidad y valor, pues como dice Alcínoo: *el regreso a la patria compete a los varones*. (*Od. XI*, 352).

Graciela I. Ciccarelli
Universidad Nacional de Cuyo

Alberto Bernabé - Jorge Pérez de Tudela (eds.). *Seres híbridos en la mitología griega.* Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, 288 pp.

Desde Baco y los sátiros o silenos, Edipo y la Esfinge, Teseo y el Minotauro, Perseo y Medusa, hasta Aquiles y el centauro Quirón u Odiseo y las Sirenas, los seres híbridos han ocupado un lugar destacado en diversos episodios de la mitología griega. En ellos, los híbridos siempre han tenido un papel liminar que pone en juego la medida y el desborde, la precaución y la espontaneidad irreflexiva.

Alberto Bernabé Pajares, catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid, y Jorge Pérez de Tudela, profesor titular de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid, coordinan desde hace algunos años el Seminario Permanente de Mitología Griega del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este seminario está formado por un grupo de profesores, jóvenes investigadores y doctorandos que se reúnen anualmente a fin de estudiar aspectos específicos de la mitología griega para luego difundirlos por medio de conferencias y publicaciones. Como primer fruto de su trabajo conjunto, editaron en 2011 el libro *Mitos sobre el origen del hombre*, al que le sigue el libro que reseñamos en esta oportunidad.

Luego de un breve prefacio, en el que se presenta la información que acabamos de sintetizar, se encuentra el “Capítulo 1: Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica” elaborado por Paloma Cabrera (Museo Arqueológico Nacional, España). La autora analiza someramente algunas figuras míticas como las sirenas, la esfinge, las gorgonas, Escila y el Minotauro. Si bien algunas de estas figuras son retomadas en los capítulos siguientes, el estudio ofrecido aquí propone una interpretación teórica diferente que intenta determinar qué rasgo común se encuentra en estos híbridos a fin de definir la función de la hibridez en la mitología griega. La autora concluye que los híbridos son seres liminares entre lo divino y lo humano, la vida y la muerte, cuya hibridación no es sólo somática sino también espacial, pues ocupan zonas abismales en las que estos pares de contrarios se ponen en juego. En consecuencia, Cabrera afirma que la hibridez es una metáfora de lo liminar. Un ejemplo claro de esta doble dimensión de la hibridez es el caso de la Gorgona, cuya cabellera consistía en una maraña de serpientes y quien impedía que los vivos ingresaran en el mundo de los muertos (*Od.* 11.634).

El siguiente capítulo, escrito por Jorge Pérez de Tudela (UAM), se ocupa de la Esfinge de Tebas. Las referencias a esta figura se retrotraen a autores tan antiguos como Homero o Hesíodo. Como es común en la mitología griega, existen diversas versiones sobre la genealogía de la Esfinge, aunque este personaje no está vinculado a ningún otro episodio además de su encuentro con Edipo. Respecto de esto, el autor concluye que, a partir de la oposición entre estos dos personajes míticos y del enigma propuesto por la Esfinge, se da un proceso de reconocimiento de sí mismo. Según Pérez de Tudela, cuando la Esfinge preguntó a Edipo quién es el ser cuya propia naturaleza es bípeda, trípode y cuadrúpeda y cuyo aspecto es capaz de cambiar, Edipo tomó consciencia de su identidad en una objetivación lingüística de su naturaleza: el hombre. Al mismo tiempo, el tebano tomó conciencia de que su propia identidad, la del hombre, presupone la multiplicidad de formas aunque no de manera simultánea, sino sucesiva a lo largo de los años. En el hombre no hay, por lo tanto, hibridez sino identidad, en oposición a la contradictoria imagen de la Esfinge, bípeda por ser humana y cuadrúpeda por ser león. Pérez de Tudela concluye, entonces, que la Esfinge nos descubre la temporalidad del ser humano haciéndonos ver que ella no es un enemigo externo sino que es nuestra “propia naturaleza, en el espejo deformante que proporciona la pesadilla” (p. 71).

A continuación, Fátima Díez Platas se ocupa del Minotauro. Al igual que la Esfinge, el Minotauro es una figura mítica cuya hibridez es única pero cuya presencia se da en un tres historias: la de Dédalo, la del laberinto y el tributo ateniense a Creta, y la de Teseo, consecuencia de la anterior. El Minotauro es a la vez causa, amenaza y víctima en todos esos episodios y él mismo es a la vez una víctima en la que recae el castigo de la impiedad de Minos y del adulterio de Pasífae. Además de un estudio detallado de las fuentes, Díez Platas recurre a diversas representaciones gráficas del hombre-toro para estudiar las diversas formas físicas que tomó a lo largo de los siglos. La autora concluye que el Minotauro es la contrapartida perfecta del centauro, pues en él se invierte la relación establecida entre la humanidad y la animalidad del cuerpo y del espíritu, convirtiéndolo así en hombre castigado con una cabeza de toro. Por este motivo, la autora sostiene que el caso del Minotauro no es un ejemplo de hibridez sino de monstruosidad, pues el hombre-toro es un otro incomprendido y castigado por una culpa ajena y, por lo tanto, es un inocente, como lo vieron Borges, Picasso o Dürrenmat.

Ana Isabel Jiménez San Cristobal (UCM) dedica la sección siguiente a estudiar las sirenas. Los primeros tres apartados siguen una secuencia ordenada para facilitar la comprensión del lector: genealogía de las sirenas, nombres de las mismas y su fisonomía. A continuación, la autora analiza los famosos episodios en los cuales Odiseo, en su camino hacia Ítaca, y Orfeo, en su viaje junto a los Argonautas, se encontraron con estos seres marinos. El siguiente apartado es de especial interés pues analiza el vínculo existente entre las sirenas y las musas. Ambas comparten ciertos atributos como el dominio de la memoria, la omnisciencia y la capacidad de deleitar al oyente. Esta sección y la anterior se complementan con las dos que les siguen, donde se analiza el destino de las sirenas después de su encuentro con Odiseo y Orfeo, marcado por dos únicas alternativas, la muerte o la metamorfosis. Así como Medusa, las sirenas son también asociadas al mundo del Más Allá puesto que se les suele atribuir una función fúnebre a su canto, lo cual motiva su inclusión en la iconografía funeraria griega. El último apartado analiza las alegorías que muestran a las sirenas como guardianas de la armonía en el pensamiento pitagórico y en el mito de Er narrado en la *República* de Platón. La autora concluye que las sirenas cumplen una función liminar entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido. Su muerte es explicada como una inmortalidad mortal, concepto aplicado a otros seres híbridos a lo largo del libro, según el cual los híbridos mueren cuando pierden su especificidad liminar frente a los demás.

Los siguientes híbridos estudiados son Medusa y las gorgonas, en una sección a cargo de Raquel Martín Hernández (UCM). La autora sigue el esquema presentado por los autores anteriores comenzando con la genealogía de Medusa y analizando la iconografía de la misma. Siguen dos secciones especialmente interesantes: la primera analiza el poder mágico del *gorgoneion*, la cabeza de Medusa, y la segunda considera las asociaciones existentes entre Medusa y algunos dioses griegos y orientales. A continuación, la autora examina los rasgos híbridos de Medusa, que le atribuyen al mismo tiempo lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, lo bestial y lo humano, la comedia y la tragedia, lo griego y lo oriental. Por último, se analizan diversas interpretaciones propuestas por autores antiguos y se señala que las teorías propuestas en la modernidad más aceptadas han sido la naturalista, la zoológica y la sexual, de las que se ofrece una breve síntesis. La autora concluye que el mito de Medusa es “un símbolo del terror paralizante” y de “la capacidad del hombre de

controlarlo en cuanto se enfrenta a él y lo integra en su vida cotidiana” (p. 186).

El siguiente capítulo, escrito por Miguel Herrero de Jáuregui (UCM), está dedicado a la figura de los centauros. El autor analiza en primer lugar el origen de estos seres y los episodios míticos en los que intervienen de manera colectiva o individual, como en los casos de Quirón y Folo. A continuación, se intenta interpretar la figura mítica de estos seres por medio de algunas teorías como la naturalista, la ritualista y la estructuralista. El autor se ocupa entonces de la frontera existente entre lo bestial y lo humano en la naturaleza de los centauros. Por último, se comenta la evolución de los centauros desde la mitología griega hasta su asociación con las criaturas que pueblan el infierno en el imaginario cristiano. Recurriendo a las nociones freudianas de ello y yo, el autor concluye que el centauro es un símbolo de la oposición entre la naturaleza y la cultura, entre las pasiones y la razón, en el hombre.

El capítulo final, a cargo de Gema González Ruz (UCM) y Silvia Porres Caballero (UCM), se ocupa de los sátiros o silenos. Estos habitantes de parajes naturales poseen rasgos principalmente humanos pero un comportamiento animal. Las autoras demuestran que no existen motivos suficientes para considerar que sátiros y silenos sean seres diferentes, pues las fuentes utilizan estos términos de manera indistinta, lo cual complementan con un estudio etimológico. Estas secciones son seguidas por el análisis de las características, la fisonomía y la evolución de estos seres a lo largo de los siglos, su genealogía y los episodios míticos a los que están asociados. Una atención especial es dedicada a Sileno, considerado padre o abuelo de silenos, sátiros y ninfas, y Marsias, supuesto inventor del *aulós* o del *diaulós* recordado por su osadía de atreverse a competir con Apolo. Las autoras analizan también la predilección de los silenos por las ninfas así como las figuras de algunos silenos conocidos por ser compañeros de dioses como Pan y Dioniso. A continuación, se ofrecen por separado algunas claves interpretativas de las figuras de los silenos y de la de Pan. Es interesante notar que tanto los centauros como los silenos son híbridos de caballo y hombre, pero, mientras en los primeros las conductas amenazan la sociedad humana, en los segundos lo bestial tiene una intención cómica o lúdica de marcado tono sexual.

Las notas al pie incluidas en cada capítulo se limitan a indicar traducciones o bibliografía ampliatoria. Al final de la obra se incluye la bibliografía consultada por los autores, lo cual constituye una herramienta orientativa para quienes

quieran continuar en esta línea de investigación, aunque se excluyen las ediciones de las fuentes grecolatinas citadas. Esto último, así como la escasez de notas, está motivado por la expresa voluntad de los autores de evitar la erudición y así destinar la obra al público general.

Los editores de la obra señalan en su prefacio que esta obra ha sido pensada para ser accesible a cualquier lector evitando los tecnicismos y la abundancia de notas que caracterizan el trabajo filológico. Sin dudas se puede afirmar que el objetivo propuesto ha sido alcanzado puesto que los editores, conocedores de las figuras míticas híbridas, han sabido crear con éxito un pequeño híbrido que, tratando un tema altamente especializado, ofrece al mismo tiempo una introducción al estudio de la mitología griega de interés para el público general.

Matías Sebastián Fernandez Robbio
Universidad Nacional de Cuyo

Luis Arturo Guichard (introducción, traducción, notas y comentario) *Anacreónticas*. Madrid, Cátedra, Clásicos Linceo, 2012, 191 pp.

El volumen de *Anacreónticas* que la editorial Cátedra publica en su colección Clásicos Linceo ofrece una nueva traducción al español acompañada de comentario de los poemas anónimos compuestos al modo de Anacreonte. Luis Arturo Guichard, responsable de la edición, ha concebido un estudio que resulta particularmente valioso para quienes desean adentrarse en el mundo poético de esta colección, la más relevante de la lírica griega de su época.

En la Introducción, Guichard presenta las principales cuestiones relacionadas con la génesis y características de la obra. En primer lugar, la singular naturaleza de la colección, tema desarrollado bajo el sugestivo título “La obra: una impostura exitosa”. Sucede que el conjunto de sesenta poemas anónimos, compuestos en su mayoría entre los siglos II y VI d.C., imitan en tema y estilo la obra de Anacreonte (s. VI a.C.) y precisamente a ello deben su peculiar éxito, pues en algunos casos han llegado a suplantar la obra misma del poeta imitado. Respecto de la feliz recepción de las *Anacreónticas* desde su publicación en 1554, Guichard aporta ciertas explicaciones esclarecedoras que justifican la llamativa fama del texto, como el hecho de que durante siglos la colección se atribuyó al célebre Anacreonte, de que existió una tradición escolar de selecciones de versos anacreónticos para el nivel inicial de aprendizaje del griego en las que se omitían los versos más problemáticos, y de que, al momento de su publicación en el siglo XVI, eran escasos los fragmentos conocidos de Anacreonte, Safo y Alceo.

En cuanto a la datación de las *Anacreónticas*, se especifican los motivos que han llevado a la crítica a considerar la existencia de dos grupos de poemas bien diferenciados dentro de la colección: un grupo de composición temprana, que se ubicaría entre los años 100 y 400 d.C., y otro de composición tardía, entre el 400 y el 600 d.C. La clasificación de los poemas se organiza en torno a dos temas fundamentales: el amor y el vino, junto a los que gravitan algunos temas menores, y se señalan, a continuación, los principales recursos poéticos que sustentan el estilo simple y directo de las composiciones.

Mención especial merece el análisis de la métrica, en la que se reconocen dos metros primordiales, el dímeter yámbico cataléctico y el dímeter jónico anacástico. Guichard ofrece la descripción métrica de toda la colección, cuestión

que luego recibe un tratamiento particular al inicio de cada poema. Por último, se exponen los principales hitos de la historia de la transmisión del texto y de su recepción.

La Introducción concluye con una nota en la que Guichard puntualiza ciertas particularidades de su edición. Si bien se trata, según aclara, de una edición escolar, el comentario de problemas de crítica textual no puede a su juicio soslayarse pues los poemas presentan numerosos problemas de interpretación. Utiliza como base la edición de *Anacreónticas* de M. Brioso Sánchez (Madrid, 1981); en varios pasajes se aparta de dicha edición, sobre todo por razones de sintaxis o de métrica. En el análisis de la métrica de los poemas anacreónticos se declara deudor del valioso trabajo llevado a cabo por Irene Weiss en su tesis doctoral inédita (1988), desconocido por la mayoría de los filólogos y traductores de los últimos tiempos. Presenta una traducción en prosa, con líneas seccionadas al final de renglón para que se ajusten al texto griego, con el solo fin de ofrecer un apoyo para la comprensión del poema en su lengua original, traducción que califica de “deliberadamente pedestre, más cercana al diccionario que a la poesía” (p. 27).

Bajo el título “Hemiambos simposiacos de Anacreonte de Teos” se introduce el *corpus* de los sesenta poemas, presentados en texto bilingüe. Las notas al calce del texto son numerosas y variadas en contenido. La primera nota está siempre dedicada a la descripción métrica del poema y a la indicación de las divergencias del texto —en caso de que existan— respecto de la edición de Brioso Sánchez. En las notas siguientes se explicitan, entre otros temas, cuestiones morfológicas y sintácticas, recursos de estilo, referencias mitológicas e histórico-culturales, y, en ocasiones, asuntos de interés para el lector erudito, como es el caso de la justificación de una determinada lectura de un manuscrito. Algunas reproducciones de imágenes de arte clásico, intercaladas de tanto en tanto en el texto, contribuyen a recrear el ámbito de la lírica griega arcaica evocado en los poemas.

Sigue a la colección de poemas un Comentario que aborda cuestiones de interés para la comprensión de la obra en su contexto, a saber: observaciones sobre el contenido de los poemas (en particular, los dos poemas de apertura, los poemas de tema erótico, los dedicados al vino y los poemas acerca de animales) y sobre ejercicios retóricos presentes en la colección (écfrasis, encomio, vituperio, prosopopeya); análisis de los poemas más claramente relacionados

con Anacreonte y de la influencia de Homero y de otros poetas líricos en la colección; estudio de las tres versiones del poema 4 como ejemplo de ejercicio de imitación y variación; por último, descripción de los contextos sociales que con más fuerza influyen en los poemas anacreónticos: el banquete, el aula y el espacio religioso.

En un Apéndice final se reproduce el análisis métrico propuesto por Irene Weiss para los poemas 5, 40 y 41, que son los que presentan una mayor variedad de metros.

Entre los méritos que caben a esta obra dedicada a *Anacreónticas*, se puede señalar no sólo el de ofrecer una edición completa y anotada de todos los poemas de la colección, sino también el de que la traducción y el estudio del texto se ofrecen al lector con la sencillez y la claridad que solo derivan de una comprensión cabal de las fuentes y de la bibliografía especializada.

Estela Guevara de Alvarez
Universidad Nacional de Cuyo

Antonio Lopez Eire - María del Henar Velazco López. *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres.* Madrid, Arco Libros S.L., 2012, 811 pp.

En los anales de la bibliografía del mundo clásico, los escritos dedicados a la mitología griega se cuentan por miles, si es que resulta posible realizar semejante cálculo. Si bien el volumen que se presenta en esta oportunidad viene a engrosar aún más esta lista, lo hace con novedosas y claras aportaciones en cuanto a lo bibliográfico, pero principalmente en cuanto a su enfoque fresco que sin duda atraerá un nuevo público de especialistas, estudiantes y aficionados a esta disciplina. Presentado con impecable rigor científico, pero con la amenidad suficiente para volver a sumergir al público, viejo y nuevo, en las fuentes mismas de la cultura occidental.

Los autores, reconocidos científicos de trayectoria en los estudios clásicos, invitan a iniciarse en el estudio de la mitología griega desde los mismos comienzos. Antonio López Eire, entrañable investigador de la Universidad de Salamanca quien fuera, y es, célebre por sus trabajos de investigación en comedia y oratoria, y por celebradas traducciones como la *Iliada* de Editorial Cátedra, no tuvo la oportunidad de ver finalizado este estudio. Afortunadamente, su compañera de trabajos María del Henar Velazco López, Profesora de Mitología de la misma casa de estudios y reconocidísima investigadora del ámbito, tuvo la entereza de terminar tan ardua tarea. El amplio volumen resume tanto del conocimiento de ambos investigadores como de una pasión por la materia, especialmente notable por su organización por demás amena y didáctica, algo que deja ver no sólo el amor por el saber, sino por comunicarlo a otros.

El volumen, amplísimo en su contenido y en su alcance, se inicia con un completo compendio de lo que hoy conocemos como mito. Este compendio abarca, si no todos los aspectos del concepto, aquellos de mayor relevancia para la comprensión cabal de su interacción con todas las esferas de la cultura y del pensamiento. Desde la definición aristotélica del mito, su etimología y su evolución, pasando por la concepción del mito para los diferentes paradigmas de pensamiento, hasta las interacciones con lo político, lo social y lo religioso, esta primera parte introductoria brinda un panorama completo y por demás didáctico del tema central del libro. Cada paso que se da en esta introducción está mechado con conocimientos de todas las áreas de los estudios clásicos, por lo que la comprensión del tema avanza siempre sobre sólidos fundamentos.

Los autores plantean el mito, esencialmente, como una “... aplicación intensa del lenguaje en sus dimensiones esenciales y básicas...” no limitado, como suele predicar el sentido común, a la esfera de lo poético. Esta amplia idea no es una mención al paso ni una repetición de un concepto visto hasta el hartazgo por los estudiantes de filología de todo el mundo, precisamente porque su cuidadosa estructura sostiene la obra constante y afortunadamente. Citar más conceptos o partes de la enjundia de esta introducción sería, si no inútil, probablemente un ejercicio vano. Baste decir que toda idea planteada en este apartado tiene un sólido andamiaje que no dejará al lector con ganas de preguntarse por qué no se habló más de tal o cual tema y, si así fuera, su sólido mecanismo de citas y fuentes bibliográficas, darán herramientas suficientes para profundizar conocimientos.

El próximo gran apartado está dedicado íntegramente a la vida y hechos de los dioses, el primer pilar y fuente inagotable de mitos. Con pocos preámbulos esta vez, los autores se zambullen de lleno en los orígenes del mundo, comenzando el apartado con la Cosmogonía, origen del orden del mundo conocido, y con la Teogonía, u origen de los dioses que lo habitan y le dan forma. A partir de este momento, el lector inicia un vertiginoso, pero placentero viaje por el mundo de los dioses, desde los preolímpicos hasta los olímpicos, con Zeus a la cabeza. Particularmente atrayente en este apartado es el aparato de citas bibliográficas, que sostienen y enriquecen cada uno de los relatos divinos. Sin duda se trata de una excelente síntesis de los orígenes de cada dios, de su interacción con la humanidad y con otros dioses.

La tercera parte, y el final del cuerpo principal del texto, está dedicada a la figura de los héroes, el segundo pilar-fuente de la mitología. A diferencia del apartado anterior, que quizás presentaba a las divinidades de una forma más sumaria, los héroes son mostrados en estrecha relación con lo ritual y con su función como patrones civilizadores de la humanidad, en su relación con determinados procesos históricos o como fundadores de reconocidas estirpes familiares. La solidez del sistema de citas es igual de constante y fuerte. En el final del libro, y a modo de anexo, se encuentran completísimos índices de nombres que brinda acceso rápido a antropónimos, autores clásicos, dioses, mitos, héroes y topónimos. Los cuadros genealógicos, frutos sin duda de esmerados años de labor docente, son una apreciable ayuda para la sistematización de nombres y estirpes.

Resulta siempre complicado realizar una síntesis de los conocimientos que se brindan al acceder a un libro tan amplio y con el objetivo titánico de posicionarse como bibliografía de referencia para el conocimiento de la mitología griega. Diré simplemente que la presente obra es por demás valorable, principalmente porque, aún con su expreso ánimo humilde, retransmite a los lectores, el ánimo no sólo de volver a entrar y redescubrir un mundo secreto, sino de redescubrirlo para otros. Esta bibliografía es sin duda una excelente aventura, de lectura obligada para todo estudiante universitario y de rito de “reiniciación” para eruditos y estudiosos en general.

Mauricio Fernandez Nuin
Universidad Nacional de Cuyo

Juan Antonio González (Introducción, traducción, notas y comentario). *Horacio. Arte Poética*. Madrid, Cátedra, Clásicos Linceo, 2012, 184 pp.

La presente obra pertenece a la colección Clásicos Linceo, de la Editorial Cátedra. Su introducción, texto latino, notas y epílogos tienen como marco el Proyecto de investigación «Felicidad y Literatura. Vigencia de los Mitos Grecolatinos».

El traductor del libro que nos ocupa, J. A. González Iglesias, es poeta, investigador, traductor y profesor de Filología Clásica de la Universidad de Salamanca. Posee reconocidas traducciones del *Arte de amar*, de Ovidio, *Poesías*, de Catulo y *Cuatro odas*, de Horacio, entre otros. También se ha destacado en su labor poética con premiados libros de poesía, como *La hermosura del héroe*, *Un ángulo me basta* y *Eros es más*.

En *Arte poética* el autor nuevamente pone en juego su gran sensibilidad estética y su gran conocimiento del idioma latino para ofrecer una esmerada traducción de lo que él considera la Carta Magna de la literatura. El libro consta de una detallada y amena introducción, del texto latino del *Ars Poetica* con su correspondiente traducción acompañada de anotaciones al pie de página y de un interesante comentario sobre la obra y su vigencia en la actualidad, además de los siempre útiles índices de nombres y temas con los que finaliza la obra. En la introducción no solo se comenta acerca de datos intrínsecos del *Ars poetica* de Horacio, como la naturaleza genérica del poema, su título original, modelos o recepción entre otros, sino que se ofrecen claves para orientar en la lectura de la obra. El autor indica que la obra es un tratado sobre poesía, pero que no por ello debe dejar de ser leída por lo que también es un poema, en el que incluso sus precisiones técnicas son poéticas. Estas y otras claves, como la utilización de los nombres de personajes en su carácter de arquetipo y símbolo, son una fundamental puerta de acceso para predisponer al lector a ser partícipes de la concepción estética del gran poeta.

La sección que corresponde al texto y a su traducción dispone el original latino, en la versión de Brink, confrontada con la traducción en versos endecasílabos. La traducción ha sido realizada en versos endecasílabos blancos con el propósito de aproximarse al verso latino por su ausencia de rima. En la traducción, con la intención de facilitar la lectura y mostrar el *continuum* temático de la obra, se incluyen lúcidos encabezados que resumen el contenido de los versos.

La esmerada traducción revela la gran sensibilidad estética que posee el autor

y el extenso conocimiento del latín y de los autores latinos. Traducción creativa postulada por el mismo Horacio en la que prima la claridad y la homogeneidad. La serie de notas aclaratorias, que se encuentran a pie de página, van iluminando la traducción y la comprensión del texto latino.

La sección Comentarios da cuenta de la vigencia y de las múltiples proyecciones del *Ars Poetica* en la actualidad. En una lúcida visión, el autor aborda las diversas potencialidades de la obra que no deben olvidadas, ya que es “un texto esencial de teoría, un tratado de estética, una historia de la literatura grecolatina, un manual de escritura latina (...) en fin, un ensayo sobre la creatividad” (p. 141). Esta concepción da lugar a nuevas perspectivas de aplicación útiles no sólo para la poesía, sino también para artistas conceptuales, plásticos, fotógrafos, publicistas, novelistas, blogueros o nuevos roles que ofrece la nueva cultura tecnológica.

El autor considera fundamental retomar la visión clásica de Horacio en la que la creatividad estaba destinada a generar obras bellas para ser eternas, en especial en esta época en que se han borrado los límites entre lo que es arte y lo que no lo es. Por ello, a partir de esta propuesta, se desarrollan cuatro apartados vinculados con diferentes ámbitos creativos en los cuales es vital recuperar la concepción poética de Horacio. En estos apartados, llamados “Horacio para poetas”, “Horacio para escritores de ficción”, “Horacio para artistas” y “Horacio para periodistas, publicistas, blogueros y tuiteros” el autor va reivindicando la figura del poeta y de la concepción artística en las diferentes áreas vinculadas con el uso de la palabra poética. Reinvienda la vigencia de *Ars poetica* y de sus postulados presentes en poéticas actuales como las de McKee y Highsmith. En el último apartado, destaca la utilidad de Horacio para periodistas, blogueros y tuiteros que no solo se sirven del lenguaje en su esfera comunicativa, sino también con un fin estético.

Estos nuevos horizontes de aplicación dan una gran vitalidad y actualidad a esta breve pero valiosa obra sobre el arte poética de Horacio. Por su clara y amena traducción y por el enfoque moderno y vitalizador, este libro posibilitará al lector apreciar y revalorar la visión poética horaciana para redescubrir el mundo actual a través de la estética clásica y del quehacer poético de este inmortal poeta.

Pablo Federico Arias
Universidad Nacional de Cuyo

Ben Kane. *Aníbal, enemigo de Roma.* Trad. Mercè Diago y Abel Debritto. Buenos Aires, Ediciones B, 2012, 583 pp.

Ben Kane, novelista irlandés nacido en África en 1970, realizó la carrera universitaria de veterinaria. Su pasión por escribir surgió a partir de sus viajes. En 1997 visitó las ruinas de Merv, en Turkmenistán, lo que despertó su interés por la historia de las guerras de los romanos, en especial la campaña romana contra el imperio Parto en el 53 a.C. En 1998 emprendió un viaje por el mundo que se extendió por tres años. Fue durante esta experiencia que lo invadió la idea de escribir y se sintió atraído por la ficción histórica centrada en el mundo romano y, en especial, en la realidad militar. Publicó *La legión olvidada* en el 2007, obra que lo llevó a la fama. Esta novela es la primera parte de una trilogía que se completa con *El águila de plata* y *Camino a Roma*.

La novela *Aníbal, enemigo de Roma* ha sido editada en español en el 2012; según su propio autor, tres libros más conformarán la continuación. Esta primera obra de Kane dedicada a la figura de Aníbal describe las peripecias del ejército cartaginés para llegar hasta las cercanías de Roma y se cierra tras la batalla de Trebia (218 a.C.), que representó el primer gran encuentro bélico entre el ejército de Aníbal y el romano. Dado este recorte histórico, se puede afirmar que el escritor irlandés ha dedicado casi 600 páginas para contar los albores de la Segunda Guerra Púnica. Es digna de destacar la ágil narración de las aventuras de los personajes ficticios y la detenida descripción, dentro de la ficción, de circunstancias e inconvenientes reales que existieron en la marcha de los hombres de Aníbal hacia la península itálica como el formidable cruce de los Alpes, la estrategia para cruzar los elefantes por el río Ródano.

En el contexto histórico de los preliminares de este conflicto bélico, el demurgo de esta obra presenta los avatares de dos jovencitos cartagineses que son raptados por unos piratas en el puerto de su ciudad y vendidos como esclavos a romanos. Así, Hanno, hijo de uno de los más fieles comandantes de Aníbal, se convertirá en un esclavo que establecerá una verdadera amistad con Quintus y Aurelia. Estos son hijos de Fabricius, oficial romano bajo las órdenes de Publio Cornelio Escipión. La amistad entre ellos, en particular entre Hanno y Quintus, es puesta a prueba en varias oportunidades y siempre triunfa la lealtad y el sentimiento sincero existente entre almas nobles. Dadas diversas circunstancias, el joven Quintus otorga la libertad a Hanno y ambos

emprenden un viaje que saben que concluirá con la separación para siempre entre ellos. El punto final de ese corto periplo compartido es la proximidad del campamento romano en Placentia, entonces Hanno deberá seguir su derrotero solo, cruzar el río Trebia y ya en la región dominada por los suyos reencontrarse con su padre Malchus y sus hermanos, Safo y Bostar. Ya insertos cada joven en la realidad de su ejército, siempre tendrán presentes al otro como un ser valioso del bando contrario.

La historia se desarrolla en distintos escenarios: la esplendorosa ciudad de Cartago en un comienzo, la villa romana de Fabricius en la región de Campania, los distintos sitios por donde se va desplazando el ejército de Aníbal. Hacia el final de la obra, la acción está circunscripta a tres escenarios: el ejército romano donde se encuentran Fabricius y Quintus, las legiones de Aníbal, en las que se destacan los personajes ficticios de Malchus y sus tres hijos: Hanno, Bostar y Safo y el relato de algunas situaciones en la villa romana del equite Fabricius, donde permanecen su esposa Atia y su hija, Aurelia, junto a los esclavos. La novela parece terminar 'in media res', el lector que conoce que la Segunda Guerra Púnica se extendió hasta el 201 a.C. se queda con la curiosidad de saber qué le ha sucedido a los personajes en el resto de los encuentros bélicos y también se pregunta si Hanno y Quintus se volverán a cruzar. El autor ha bajado justo el telón de la acción después de la batalla de Trebia y solo se enuncian las sensaciones y pensamientos semejantes que emergen en los actores de cada bando enfrentado después del primer gran encuentro.

En la reciente edición española de esta novela es interesante destacar que incluye al final un glosario con términos propios del mundo antiguo que se han utilizado. Así, cualquier lector puede tener un mejor acercamiento al contexto histórico cultural de la Segunda Guerra Púnica. Por otra parte, también contiene una nota del autor, en la que Ben Kane menciona la amplia bibliografía que ha consultado; también afirma que ha procurado respetar los detalles históricos conservados y enumera las alteraciones que ha realizado en su obra. Por ejemplo, la Cartago descrita en el comienzo de la misma coincide con las descripciones conservadas de esa ciudad en la época de la Tercera Guerra Púnica (149-146 a.C.). Conviene finalizar este comentario sobre *Aníbal enemigo de Roma*, con palabras del propio autor: "Hoy en día la palabra 'épica' se usa con demasiada profusión, pero la considero justificada para referirse a esta lucha de diecisiete años de duración, cuyo equilibrio fue incierto en tantas ocasiones. Si se hubiera inclinado apenas un ápice

en la dirección contraria durante varias de esas situaciones, la vida de Europa sería hoy totalmente diferente” (p. 567).

Andrea Verónica Sbordelati
Universidad Nacional de Cuyo

NOTICIAS

XXII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS. “SIGNIFICACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL MUNDO CLÁSICO ANTIGUO”

Se ha celebrado en la ciudad de San Miguel de Tucumán, entre el 18 y el 21 de septiembre de 2012, el XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos “Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras y con el auspicio de la Universidad Nacional de Tucumán y de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Las actividades se desarrollaron en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, en el Centro Cultural “Virla” y en la Escuela y Liceo Vocacional “D. F. Sarmiento”, dependiente de la misma universidad.

El martes 18 en la mañana se desarrolló el acto de apertura que contó con la actuación del Coro de las Escuelas Experimentales de la Universidad Nacional de Tucumán, dirigido por la Prof. Natalia Carignano y las palabras de las autoridades representativas de la Facultad de Filosofía y Letras y del Simposio. A continuación se escuchó el discurso inaugural “Florilegios latinos” a cargo de la Dra. María José Muñoz Jiménez, de la Universidad Complutense de Madrid.

Más tarde, luego de un ágape destinado a dar la bienvenida a los participantes en el Simposio, el Dr. Francisco García Jurado, de la Universidad Complutense de Madrid, ofreció la videoconferencia “Viajes y literatura alrededor del mundo: entre antiguos y modernos”. Con esta actividad se cerraron las actividades en el Centro Cultural “Virla”.

Esa tarde, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras, comenzó la lectura de trabajos que se organizó en comisiones agrupadas según los siguientes temas: Literatura griega, Literatura latina, Literatura comparada, Filosofía griega, Filosofía tardoantigua, Sociedad y política, Investigación y enseñanza, Derecho griego y/o romano, Mito, arte y religión, y Comisión de estudiantes.

Las sesiones de lectura estaban ubicadas de mañana y de tarde en franjas horarias cuya ubicación variaba de un día a otro y se complementaba cada día con una conferencia, paneles, cursos intensivos y otras actividades culturales optativas propuestas por los organizadores del Simposio. Así, el día miércoles la Dra. Marcela Alejandra Ristorto, de la Universidad Nacional de Rosario, expuso su conferencia sobre “*Performance* trágica: la interrelación de poesía y ritual”; el jueves se escuchó la conferencia de la Dra. María Luisa La Fico

Guzzo, de la Universidad Nacional del Sur, acerca de “la *Pharsalia* de Lucano: deconstrucción de la épica romana”; el viernes, finalmente, la Dra. Graciela Zecchin de Fasano desarrolló la conferencia de cierre acerca de “Ficciones de Homero: *Odisea* y sus problemas narrativos”.

Los cursos ofrecidos fueron “Cinco aproximaciones a aspectos particulares de la comedia latina”, a cargo de la Dra. Aurora López y del Dr. Andrés Pociña, de la Universidad de Granada; “Problemas y criterios de traducción en el latín filosófico”, a cargo del Dr. Francisco García Jurado, de la Universidad Complutense de Madrid; “Tucídides: retórica y política”, a cargo de la Dra. Esther Paglialonga, de la Universidad de los Andes, Mérida. Este último curso, cuyo dictado se suspendió el jueves por un incidente que afectó a la disertante, se dictó en forma comprimida en la tarde del viernes con una nutrida asistencia tanto de graduados como de estudiantes.

Entre las actividades culturales optativas que ofrecía el Simposio cabe destacar la función de teatro y la visita a la Casa Histórica de la Independencia. La puesta teatral de *Yocasta, una griega*, a cargo del elenco *Nuova Scaena*, dirigido por el Prof. Dr. Rómulo Pianacci, tuvo lugar en la sala “Orestes Caviglia” la noche del martes 18. La visita a la Casa Histórica de la Independencia, especialmente destinada a los participantes en el Simposio, se desarrolló en la noche del jueves 21.

Se celebró la Asamblea General de la AADEC el miércoles 20. En esa oportunidad se renovó la Mesa Ejecutiva, que quedó integrada del siguiente modo: Presidente: Juan Tobías Nápoli, de la UN de La Plata; Vicepresidente: Marta Alesso, de la UN de La Pampa; Secretaria: Marcela Suárez, de la UBA; Pro-secretaria: Alejandra Liñán, de la UN del Nordeste; Tesorero: Gustavo Daujotas, de la UBA; Pro-tesorera: María Guadalupe Barandica, de la UNCuyo. También se aprobó por votación que Salta sea sede del XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

Mención especial merece la participación de los estudiantes en este Simposio. De ellos, veinticinco -dos de los cuales fueron expositores – pertenecen a nuestra Universidad.

María Guadalupe Barandica
Universidad Nacional de Cuyo

VI COLOQUIO INTERNACIONAL AGON: COMPETENCIA Y COOPERACIÓN. DE LA ANTIGUA GRECIA A LA ACTUALIDAD. HOMENAJE A LA DRA. ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA

Desde el 19 al 23 de junio de 2012 se realizó el VI Coloquio Internacional AGON: Competencia y cooperación. De la Antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a la Dra. Ana María González de Tobia en la ciudad de La Plata. Estuvo organizado por el Centro de Estudios Helénicos, facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata. El mismo estuvo a cargo de un comité organizador integrado por la Dra. Claudia Fernández, Dra. Graciela Zecchin de Fasano y Dr. Juan Tobías Nápoli.

La Dra. Helene P. Foley (Columbia University) abrió el ciclo de conferencias plenarias con una ponencia titulada: Reconsidering 'The Mimetic action of the Chorus'. La disertación que tuvo a cargo la clausura del evento fue *Competition and Co-operation in Early Greek Philosophy* del Dr. Richard Seaford (University of Exeter).

Todos los días hubo plenarias que mostraron rigurosidad científica para abordar los más variados aspectos, siempre dentro de la órbita del mundo grecolatino. Conviene enumerar los autores y los títulos de las mismas: Dra. Lourdes Rojas de Álvarez (Universidad Autónoma de México) El agón erótico en la novela griega, Dra. Graciela Zecchin (Universidad Nacional de La Plata) *Juego, Combate y cortejo: la complejidad del agón en Homero*, Dra. Francesca Mestre (Universidad de Barcelona) *Odiseo y Palamedes: historia de una rivalidad*, Dra. María de Fátima de Souza e Silva (Universidad de Coimbra) *A culpa: conceito e encenação na tragédia grega*, Dr. Juan Tobías Nápoli (Universidad Nacional de La Plata) *Escritor, texto escrito y lector: un agón particular en la tragedia de Eurípides*, Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata/CONICET) *Fuera de la ley: consideraciones acerca de la justicia y lo justo en la comedia griega antigua*, Dra. Montserrat Jufresa (Universidad de Barcelona), *Parrhesía y agón en los escritos de Luciano de Samosata*, Dra. José Luis de Diego (Universidad Nacional de La Plata) *Agón, canon y mercado*, Dr. Héctor Vucetich (Universidad Nacional de La Plata) *Competencia y cooperación en las Ciencias Exactas*, Dra. Anastasia-Erasmia Peponi (Stanford University) *Can there be musical competition in Plato's ideal city?* Dra. María Isabel Santa Cruz (Universidad de Buenos Aires/CONICET) *El diálogo platónico: Competencia y Cooperación*, Dr. Richard Martin (Stanford University) *Crooked Competition: the*

Performance and Poetics of Skolia, Dra. Lía Galán (Universidad Nacional de La Plata) *Etrusca Disciplina: de Cicerón a Séneca*, Dra. Maria Das Graças de Moraes Augusto (Universidade F. do Rio de Janeiro) *Katà tà Simoníðou méle: Céfalo, Polemarco e a herança do lógos*, Dr. Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid) *El Certamen de Homero y Hesíodo: agón literario e intertextualidad*. Al igual que en los anteriores coloquios, todas estas conferencias serán publicadas en un libro que constituirá un aporte bibliográfico importante a los estudios clásicos.

En el marco del Coloquio se dictaron varios mini-cursos que generan un acercamiento más detenido a diferentes aspectos. Es digno de destacar la amplitud de los temas ofrecidos. Así, “La atribución de pintores de cerámica griega: peritaje del arte figurativo en arqueología clásica”, dictado por el Dr. Pedro Luís Machado Sanches de la Universidade Federal de Pelotas fue uno de los propuestos. El mismo permitió adquirir datos básicos de una disciplina propia del mundo antiguo, pero no practicada en nuestro país.

Este evento científico reconocido por su seriedad y el nivel de los conferencistas nacionales e internacionales estuvo dedicado a la Dra. González de Tobia, *alma mater* del Centro de Estudios Helénicos de la ciudad de La Plata. Por lo tanto, junto a conferencias plenarios de un nivel excelente y comisiones de ponencias en las que se destacó la presentación y discusión de trabajos con interés y rigor científico se realizaron los actos pertinentes al homenaje a la Dra. Ana María González de Tobia. En el acto inaugural se le entregó el diploma de profesor emérito y el día miércoles hubo una sesión plenaria especial dedicada a su persona. En esta oportunidad, sus discípulos y actuales colegas de reconocido prestigio, hablaron de su excelencia académica y remarcaron su generosidad y *humanitas* en la formación de todos los integrantes de su equipo. Toda actividad en el ámbito de los estudios clásicos demanda un enorme tesón y una incansable entrega, creemos que la Dra. Ana María González de Tobia es un excelente ejemplo de ello que trasciende los límites de su propia casa y se refleja en las relaciones de amistad y colaboración académica que ha establecido con prestigiosos estudiosos del orden internacional.

Andrea Verónica Sbordelati
Universidad Nacional de Cuyo

Colaboradores del presente volumen

María Jimena Schere

Es Licenciada en Letras, Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Doctora en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido las becas doctorales I y II del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en proyectos de investigación (UBACyT - CONICET) y publicado numerosos trabajos especializados.

Mariana Calderón de Puelles

Es Profesora y Licenciada en Letras, Magister Artium y Profesora Titular de la Cátedra de lengua y Cultura Latina I. Actualmente, se desempeña como Codirectora del CETHI (Centro de Ediciones de Textos Hispanoamericanos) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Guillermo De Santis

Prof. Adjunto Regular de Lengua y Cultura Latinas II. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Adjunto de Conicet. Miembro del comité Editor de *Ordia Prima*. Revista de Estudios Clásicos. Director del Proyecto: “Tipologías Literarias insertas en la Literatura Grecolatina.”

Cecilia Ames

Profesora Titular Regular de Historia Antigua, Universidad Nacional de Córdoba e Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Coordinadora de la Comisión de Literatura, Lingüística y Semiótica de CONICET.

Adriana Claudia Poquet

Es Profesora de Griego en las cátedras de Griego I (Letras) y de Griego II (Filosofía) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es, además, Especialista en Docencia Universitaria y Especialista en Filología Clásica por la misma Universidad.

Colaboradores del presente volumen

María Cristina Silventi

Profesora Asociada de Lengua y Cultura Griega I y Lengua y Literatura III, Universidad Nacional de Cuyo. Miembro del grupo de investigación coordinado por la Dra. Estela Guevara de Alvarez “Sentencias gnómicas en la Lírica Arcaica” que depende de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Cuyo. Delegada de la ADDEC. Evaluadora permanente en representación de la Facultad de Filosofía y Letras de los intercambios estudiantiles (SRIIRU).

Pier Angelo Perotti

Laureato in Lettere classiche all’Università degli Studi di Milano, ha insegnato Latino e Greco per circa 25 anni nel Liceo-Ginnasio “Lagrangia” di Vercelli, oltre a brevi periodi nei Licei classici “D’Adda” di Varallo Sesia (Vercelli), “Virgilio” di Empoli (Firenze) e “Carlo Alberto” di Novara. Ha al suo attivo la pubblicazione di oltre 120 saggi, di filologia classica (in particolare virgiliani e oraziani), di italianistica (segnatamente danteschi e manzoniani) e di esegesi neotestamentaria, nonché tre volumi sul dialetto vercellese: l’elenco di questi studi e di altri scritti si trova nel sito <http://www.pierangperotti.altervista.org>.

Mauricio Fernandez Nuin

Es Profesor Jefe de Trabajos Prácticos (interino) de la cátedra de Lengua y Cultura Latina II de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y miembro pleno de Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la institución. Es Magíster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia por la Universidad de Salamanca (España). Actualmente trabaja en su proyecto de doctorado en dicha casa de altos estudios.

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Normas para la presentación de trabajos

(Actualizada al 22 de abril de 2011)

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 griegas y latinas, y su recepción en autores posteriores.

Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados en soporte papel e informático a:

Prof. Esther Rosenbaum de Driban

Necochea 364. 3° piso. Dpto. B (5500) Mendoza

Deberá enviarse copia electrónica a rec@logos.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 (caja tipográfica 12 x 17), 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); si no se posee, podrá tipearse en otra fuente, que debe adjuntarse en el documento enviado. La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas.

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 inglés y en español, en mayúsculas y 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, cursiva, 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, negrita, a la derecha. Ej.:

LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4: ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA / THE CONSTRUCTION OF LUCILIUS IN HORATIUS SERM. I, 4: STRATEGYS FOR CHANGE OF POETICAL IDENTITY

Marcela Nasta

Universidad Nacional de Buenos Aires
mnasta@uba.edu.ar

3. Los artículos deberán incluir después del título un *abstract* de hasta ciento cincuenta (150) palabras y una lista de palabras claves (seis como máximo). En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano, 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 Croglano, 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. Ej.:

TÍTULO

CUERPO DEL TEXTO

Elda Cecco
Universidad Nacional de Cuyo

14. Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

***Consejo de Redacción REC
abril de 2011***

Artículos

María Jimena Schere - El orden de aparición de los personajes en los prólogos Aristofánicos y su función argumentativa

Mariana Calderón de Puelles - Literatura latina del jesuita expulso

Guillermo De Santis – Cecilia Ames - Sabinos y *Sabelli* en Eneida de Virgilio. Criterios etnográficos y relación entre Roma y los pueblos itálicos

Adriana Claudia Poquet - Mesura y desmesura en epigramas de la Antología Palatina

María Cristina Silventi - Mesura y desmesura en la figura de Meleagro. La historia del héroe como recurso paradigmático en el Canto IX de la Iliada y el Epinicio V de Baquílides

Pier Angelo Perotti - Vecchiaia e morte in *Mimmermo*. Nota A 1 W,2

Mauricio Fernandez Nuin - Acerca del poema *A la fabricación del vidrio* (XIII Heitsh) atribuido a Mesomedes

Reseñas

Luz Pepe de Suárez (et alii). *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica*.

(Susana Aguirre de Zárate)

Adriana Beatriz Mallol, M.D. - *Juan Casiano y la discreción*. (Mariana Calderón de Puelles)

María Estela Guevara de Alvarez (ed.). *Antología gnómica de la Literatura griega. Homero – Hesíodo*. (Graciela I. Ciccarelli)

Alberto Bernabé - Jorge Pérez de Tudela (eds.). *Seres híbridos en la mitología griega*. (Matías Sebastián Fernandez Robbio)

Luis Arturo Guichard (introducción, traducción, notas y comentario) *Anacreónticas*. (Estela Guevara de Alvarez)

Antonio Lopez Eire - María del Hénar Velazco López. *La mitología griega: lenguaje de dioses y bombres*. (Mauricio Fernandez Nuin)

Juan Antonio González (Introducción, traducción, notas y comentario). *Horacio. Arte Poética*. (Pablo Federico Arias)

Ben Kane. *Aníbal, enemigo de Roma*. (Andrea Verónica Sbordelati)

Noticias

María Guadalupe Barandica - XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. “Significación y Resignificación del Mundo Clásico Antiguo”

Andrea Verónica Sbordelati - VI Coloquio Internacional Agon: Competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a la Dra. Ana María González de Tobía

Colaboradores del presente volumen

Normas para la presentación de trabajos