

STVDIA PHILOLOGICA VALENTINA

Anejo 1

Any 2017

QUAERITE ET INVENIETIS. CONTRIBUCIONES A LA INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS CLÁSICOS

Fernando Pérez Lambás
Pedro Fernández Requena
Josep Querol Donat
Andrea Sánchez i Bernet
(eds.)



DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CLÀSSICA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

STVDIA PHILOLOGICA VALENTINA

Departament de Filologia Clàssica - Universitat de València

CONSELL DE REDACCIÓ

Director: Jaime Siles Ruiz (Universitat de València)

Secretari: Josep Lluís Teodoro Peris (Universitat de València)

Vocals: Carmen Bernal Lavesa (Universitat de València), Marco A. Coronel Ramos (Universitat de València), María Luisa del Barrio Vega (Universidad Complutense de Madrid), Jorge Fernández López (Universidad de la Rioja), Concepción Ferragut Domínguez (Universitat de València), Carmen González Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid), Ferran Grau Codina (Universitat de València), Mikel Labiano Ilundain (Universitat de València), Mari Paz López Martínez (Universitat d'Alacant), Mercedes López Salvà (Universidad Complutense de Madrid), Antonio Melero Bellido (Universitat de València), Matteo Pellegrino (Università degli Studi di Foggia), Violeta Pérez Custodio (Universidad de Cádiz), Elena Redondo Moyano (Universidad del País Vasco), Lucía Rodríguez-Noriega Guillen (Universidad de Oviedo), Juana María Torres Prieto (Universidad de Cantabria)

CONSELL ASSESSOR

Trinidad Arcos Pereira
Universitat de Las Palmas de Gran Canaria

† Máximo Brioso Sánchez
Universidad de Sevilla

Carmen Codoñer Merino
Universidad de Salamanca

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

M^a Teresa Echenique Elizondo
Universitat de València

Paolo Fedeli
Università degli Studi di Bari

Maria do Céu Zambujo Fialho
Universidade de Coimbra

Edward V. George
Profesor emérito Texas Tech University

Francisco M. Gimeno Blay
Universitat de València

Albert Hauf Valls
Universitat de València

Ana Iriarte Goñi
Universidad del País Vasco

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

Fiona Macintosh
University of Oxford

José María Maestre Maestre
Universidad de Cádiz

Giuseppe Mastromarco
Università degli Studi di Bari

Marc Mayer Olivé
Universitat de Barcelona

† Carles Miralles
Universitat de Barcelona

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

M^a Teresa Molinos Tejada
Universidad de Valladolid

Carlos Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Victor Navarro Brotons
Universitat de València

Christoph Riedweg
Universität Zurich

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

Ignacio Rodríguez Alfageme
Universidad Complutense de Madrid

Consuelo Ruiz Montero
Universidad de Murcia

Maria Fátima Sousa Silva
Universidade de Coimbra

Mercedes Torrevejano
Universitat de València

Isabel Velázquez Soriano
Universidad Complutense de Madrid

† Antonie Wlosok
Universität Mainz

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

Maquetació: JPM Ediciones

Dipòsit legal: V-887-1996

ISSN: 1135-9560 / *ISBN:* 978-84-617-9810-0

Imprimeix: Ulzama Digital

ÍNDICE

Presentación	5
LINGÜÍSTICAS GRIEGA Y LATINA	
GRÉTA KÁDAS, El significado de ποικίλος en las inscripciones griegas	11
ANDREA SÁNCHEZ I BERNET, Los compuestos de los ditirambos de Baquilides y su relativa originalidad	21
MANUEL DAVID GONZÁLEZ PÉREZ, <i>Principium incipendi</i> : towards a cognitive motivation for ingressive «haptic» verbs	31
CARLOS VILLANUEVA, El eco de la voz latina en las gramáticas sobre el español	41
LITERATURAS GRIEGA Y LATINA	
VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ, La tragedia a ojos de los cómicos: algunos ejemplos paradigmáticos de paratragedia	53
FERNANDO PÉREZ LAMBÁS, El prólogo de <i>Filoctetes</i> : un ejemplo de transgresión ritual y caracterización del personaje	65
IGNASI VIDIELLA PUÑET, Algunas muestras de Homero en la <i>Praeparatio Euangelica</i> de Eusebio de Cesarea	77
ALBA BLÁZQUEZ NOYA, El «travestimiento burlesco» de Hércules en <i>Ov. Her. IX</i> (55-118)	87
ANA MARTÍNEZ GEA, Tal como eran y cómo los vieran. La anécdota literaria en Valerio Máximo	95
ESTUDIOS MEDIEVALES	
ANDRÉS PELÁEZ BRONCANO, Los cuatro elementos: un problema de crítica textual en un tratado médico de la Alta Edad Media	107

CARLOS PRIETO ESPINOSA, El léxico de los oficios en la estructura antroponímica de la Cataluña altomedieval	117
LAURA RANERO RIESTRA, El bestiario de la «Ecloga Theoduli». La utilización de los animales como desprestigio del paganismo	127

TRADICIÓN CLÁSICA Y HUMANISMO

ISABEL VARILLAS SANCHEZ, Pisístrato y los poemas homéricos en la tradición clásica: referencias en filólogos bizantinos del s. XII	139
LOURDES RAYA, Discusión entre Anténor y Telamón en <i>Troilus</i> de Alberto estadense	149
ELEONORA PAONE, Erasmo traductor de Eurípides: investigaciones sobre la <i>Hécuba</i> erasmiana	159
PEDRO FERNÁNDEZ REQUENA, La pervivencia del mundo clásico en el género comentario: la visión renacentista de Juan Luis Vives	169
MARÍA SEBASTIÀ SAEZ, <i>Ifigenia en Áulide</i> como tragedia política y su repercusión en el mundo ilustrado: la <i>Iphigenia</i> de Jovellanos	179
CARLOS SÁNCHEZ PÉREZ, Frankenstein o el moderno teurgo: la recepción de la magia hermética en la obra de Mary Shelley	189
TETYANA NIZHELOVSKA PEREGINETS, La nostalgia por la tierra natal: <i>Ifigenia en Táuride</i> de Lesya Ukraïнка	199
ELOI CREUS, Els <i>Diàlegs Socràtics</i> de Llorenç Vilallonga	209
JOSÉ IGNACIO ANDÚJAR CANTÓN, <i>Eros / Thanatos</i> en <i>El rapto de las Sabinas</i> de Francisco García Pavón	219

PRESENTACIÓN

En este volumen están recogidas veintiuna de las contribuciones presentadas en el IV Congreso Nacional de la Asociación *Ganimedes* de investigadores noveles de Filología Clásica, que tuvo lugar los días 2, 3 y 4 de marzo de 2016 en el Centre Cultural la Nau de la Universitat de València. Como editores del libro que ahora tienen en sus manos y organizadores del susodicho congreso, la presentación de este volumen colectivo es para nosotros un motivo de enorme alegría.

La Asociación *Ganimedes* surgió en marzo de 2012 con el objetivo de celebrar un congreso anual donde se pudieran reunir a todos aquellos investigadores noveles cuyas líneas de trabajo se inscriben en el dominio tradicional de la Filología Clásica. En esta presentación queremos agradecer la labor realizada por los fundadores de la Asociación, que hicieron posible un espacio común en el que aquellas personas que se encuentran en fase de realización de su tesis doctoral o iniciándose en el terreno de la investigación puedan conocerse y crear un foro de debate en el que compartir experiencias y aportaciones a la investigación.

Este proyecto superó las expectativas previstas, aumentando el número de participantes año tras año. Así, gracias al esfuerzo y la ilusión compartida entre los investigadores predoctorales participantes se han podido celebrar tres congresos consecutivos, en Madrid, en Sevilla y en Vitoria, tras el cual tuvo lugar el encuentro en Valencia. Es por todos ellos por los que se ha podido celebrar el IV Congreso y por los que este libro ha podido ver la luz. Es también por ellos por los que vale la pena la labor emprendida por la Asociación *Ganimedes* y por los que la iniciativa puede continuar, pues en el momento en que escribimos esta presentación está a punto de celebrarse el V Congreso para marzo de 2017 en Salamanca.

Queremos dar las gracias a la Universitat de València y a la Sociedad Española de Estudios Clásicos, sin cuyo apoyo este IV Congreso no habría podido celebrarse. No podemos dejar de mencionar al Vicerrectorado de Cultura e Igualdad, en particular al Vicerrector de Cultura, Antonio Ariño Villarroya, por habernos permitido realizar nuestras sesiones en el seno del Centre Cultural la Nau. Asimismo, debemos dar las gracias a la Vicerrectora de Investigación y Política Científica, Pilar Campins Falcó, por

habernos ofrecido su ayuda y apoyo para la realización de este IV Congreso. También a la Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació, en particular a su decano, Carles Padilla Carmona, que tuvo a bien ayudarnos en la realización del Congreso. En concreto, debemos agradecer la excelente acogida que, desde el primer momento, nos ha brindado el Departamento de Filología Clásica, gracias al cual este libro puede publicarse.

Muy especialmente, querríamos dedicar unas palabras de agradecimiento a Jaime Siles Ruiz, por aquel entonces Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos y actual director del Departamento de Filología Clásica de la Universitat de València, por su constante ayuda y disposición en la organización del Congreso. Así, como Presidente de la Sociedad ha ejercido de enlace entre la Sociedad y el Comité Organizador. Como director del Departamento, nos ha ofrecido su disposición y ayuda siempre que lo hemos necesitado, en concreto en lo que concierne a la publicación de este libro. Es por todos ellos por los que pudo celebrarse el IV Congreso Nacional y por los que este libro puede publicarse.

Por otro lado, tanto el congreso como este libro, no habrían podido ver la luz sin la extraordinaria acogida que tuvo el Congreso –nada menos que 11 posters, 61 comunicaciones y 85 asistentes–. En este sentido, es de reseñar la elevada participación que hubo durante los tres días que duró el congreso, gracias a los más de 80 participantes que contribuyeron con sus trabajos y su asistencia al fortalecimiento de la Asociación mediante la congregación de todos aquellos investigadores noveles que, de este modo, encuentran un espacio de reunión donde conocerse y presentar sus aportaciones a la investigación.

Por último, nuestro agradecimiento se dirige también a los 66 informantes anónimos de distintas universidades y centros de investigación que, con sus informes y acertadas correcciones, han ayudado a mejorar las versiones de los artículos enviados para su publicación y, con ello, el resultado final de este volumen. De este modo, para asegurar la calidad científica de los trabajos recibidos, todos los artículos publicados en este volumen, antes de su aceptación, han sido evaluados, mediante el sistema de «pares ciegos», por dos informantes externos, sin cuya ayuda este volumen no habría podido publicarse.

Los veintiún artículos publicados en este volumen se han dividido en cuatro secciones separadas por áreas temáticas, cuyo

ordenamiento interno obedece a un criterio, en primer lugar, temático, y, en segundo lugar, cronológico, en la medida en que la cronología relativa del objeto de estudio de los trabajos nos permite establecer esta clasificación. De esta manera, se puede ofrecer al lector un recorrido diacrónico, que abarca desde la épica y la lírica griega hasta autores contemporáneos como Llorenç Villalonga o García Pavón. De acuerdo con esta clasificación, hemos creído conveniente juntar en una misma sección las lingüísticas griega y latina y las literaturas griega y latina, dando prioridad al criterio temático frente al cronológico.

La primera de estas secciones lleva por título LINGÜÍSTICAS GRIEGA Y LATINA, y agrupa las contribuciones de Gréta Kádas (CSIC), sobre el significado de ποικίλος en las inscripciones griegas, de Andrea Sánchez i Bernet (UV), que aborda un estudio lingüístico sobre los compuestos en Baquilides, de Manuel David González Pérez (LANCASTER UNIVERSITY), cuyo artículo presenta un elaborado estudio sobre los verbos hápticos en las lenguas indoeuropeas, así como de Carlos Villanueva García (USAL), con un trabajo sobre la voz latina en las gramáticas sobre el español.

La segunda sección está dedicada a las LITERATURAS GRIEGA Y LATINA. En este apartado encontramos las contribuciones de Vivian Lorena Navarro Martínez (UV & UC), Fernando Pérez Lambás (UV), Ignasi Vidiella Puñet (UB), Alba Blázquez Noya (USAL) y Ana Martínez Gea (UV). En estos trabajos, el lector podrá encontrar contribuciones a la investigación en temáticas literarias tan variadas que abarcan desde la paratragedia de la comedia griega hasta la anécdota literaria en Valerio Máximo, pasando por el prólogo de *Filoctetes* de Sófocles, la *Praeparatio Euangelica* de Eusebio de Cesarea y el travestismo de Hércules en las *Heroidas* de Ovidio.

El tercer apartado lo hemos reservado a los ESTUDIOS MEDIEVALES, en el cual encontramos aportaciones sobre crítica textual en un tratado médico de la Edad Media, antroponimia catalana medieval y el bestiario medieval de la *Ecloga Theoduli*. Estos estudios son obra de Andrés Peláez Broncano (USAL), Carlos Prieto Espinosa (UB) y Laura Raniero Riestra (USAL).

Finalmente, en la sección dedicada a la TRADICIÓN CLÁSICA Y HUMANISMO se pueden leer trabajos de manifestaciones literarias tan misceláneas que se incluyen en ella estudios desde la tradición clásica en los filólogos bizantinos del s. XII hasta las novelas de García Pavón, así como la épica de Alberto Estadense, la tradición

eurípidea en Erasmo de Rotterdam, el género comentario en Luis Vives, el teatro de Jovellanos, la recepción clásica en la obra de Mary Shelley, la escritora ucraniana Lesya Ukrainka o la tradición clásica en una obra de Llorenç Villalonga. Estos trabajos pertenecen a Isabel Varillas Sánchez (UVA), Lourdes Raya (UM), Eleonora Paone (UNIBO), Pedro Fernández Requena (UV & UNIVERSITÉ DE BORDEAUX MONTAIGNE), María Sebastià Sáez (VILNIUS UNIVERSITETAS), Carlos Sánchez Pérez (UAM), Tetyana Nizhelovska Pereginets (UV), Eloi Creus (UB) y José Ignacio Andújar Cantón (UNED).

Estas son, pues, las contribuciones que los noveles investigadores han aportado a este volumen colectivo. Nuestras palabras de agradecimiento y nuestro máximo reconocimiento se dirigen principalmente a ellos, gracias a los cuales la travesía ganimediana puede seguir su rumbo mediante la celebración de un congreso anual y la publicación de aquellos trabajos que, tras una rigurosa selección, han pasado por el tamiz de la evaluación anónima. Por este motivo, podemos asegurar la calidad científica de los trabajos que les presentamos, unos trabajos que, aunque realizados por noveles doctorandos, gozan del máximo reconocimiento que supone una publicación como esta. Por todos ellos, por los que fundaron la Asociación que hizo posible este libro, por los que empezaron en Madrid o por los que se sumaron al proyecto en Sevilla, Vitoria o Valencia, por aquellos que comienzan en Salamanca, por los que ya se doctoraron y por los que vendrán, es por lo que este proyecto merece la pena vivirlo.

FERNANDO PÉREZ LAMBÁS
PEDRO FERNÁNDEZ REQUENA
JOSEP QUEROL DONAT
ANDREA SÁNCHEZ I BERNET
Valencia, 2017

LINGÜÍSTICAS
GRIEGA Y LATINA

El significado de ποικίλος en las inscripciones griegas*

The meaning of ποικίλος in Greek inscriptions

Gréta Kádas

greta.kadas@cchs.csic.es

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

En griego antiguo, como en otras lenguas, la resemantización es un fenómeno frecuente en los adjetivos en general¹ y en los adjetivos de color en particular, en los que incluso se puede observar una resemantización arbitraria, de la que existen abundantes ejemplos en griego antiguo². La resemantización se puede observar particularmente bien en ποικίλος, que a diferencia de otros adjetivos (v. n. 2), no ha sufrido una reinterpretación semántica antigua, sino moderna, procedente de las traducciones y diccionarios modernos. El objetivo de este trabajo ha sido realizar un detenido análisis semántico de este término. Nuestro punto de partida son las acepciones que recogen los principales diccionarios modernos para este término en diferentes lenguas.

* Expreso mis agradecimientos al Prof. Méndez Dosuna, ya que este artículo se basa en mi Trabajo Final de Máster desarrollado en la Universidad de Salamanca bajo su supervisión. También agradezco a los Profs. H. y J. Rodríguez Somolinos sus correcciones y aportaciones valiosas a este artículo. No obstante, las deficiencias y los errores que puedan quedar son exclusivamente míos. Este artículo, además, al formar parte de un estudio más amplio, se complementará con un análisis de los datos literarios sobre ποικίλος y con una comparación con su sinónimo αἰόλος.

¹ Este fenómeno ha sido estudiado en detalle por Leumann (1950, p.32ss.).

² Méndez Dosuna ha profundizado sobre la resemantización arbitraria en los adjetivos de color en su análisis sobre ἀργός (2012) y αἰόλος (2015, esp. pp. 384ss., 387ss.).

Bailly:

I. Sentido propio: (1) *bigarré, tacheté, moucheté*; (2) *couvert de peintures, de tableaux*; (3) *brodé*; (4) *damasquiné*; (5) *travaillé ou entrelacé avec un art subtil*.

II. Sentido figurado: (1) *varié*; (2) *variable, changeant*; (3) *souple, artificieux, fertile en ruses*; (4) *compliqué, complexe*; (5) *obscur, difficile à comprendre*.

LSJ:

(1) *many-coloured, spotted, pied, dappled*; (2) *wrought in various colours, cunningly wrought, painted, complicated*; (3) *changeful, diversified, manifold*.

LfgrE:

variis, polychrom, gemustert, formenrich, kompliziert, schwer zu durchschauen.

I. Natural: *mehrfarbig gemustert*.

II. Fabricado, elaborado: *kunstvoll verziert*.

III. Intelectualmente impresionante: *klug, berechnet/end*.

Según observamos, encontramos fundamentalmente dos grupos de significados. Un significado concreto referido a una discontinuidad cromática con realizaciones diversas: ‘moteado’, ‘manchado’, ‘bordado’, ‘elaborado’, ‘pintado’, etc. A este respecto, llama la atención que la mayoría de las acepciones que se proponen, tienen que ver con la técnica de elaboración de un objeto. De creer a los diccionarios, ποικίλος significaría ‘bordado’, ‘pintado’, ‘trabajado’, ‘forjado’, ‘con incrustaciones’, ‘cubierto de arabescos’, etc. El otro significado es figurado y se refiere a la discontinuidad en general: ‘cambiante’, ‘variable’, ‘inconstante’, ‘complejo’, ‘múltiple’, etc.

Los diccionarios etimológicos parten de una raíz indoeuropea **pik-* / **poik-* / **peik-*, sobre la que se ha formado ποικίλος en grado o (<**poik-*), con el sufijo -ίλος. Según explica Beekes (2010, pp. 1216-1217), esta formación tiene paralelos en a.i. *péša-* ‘ornamento’, av. *paēsa-* ‘lepra’, lit. *paīšas* ‘mancha’. Como adjetivo, la misma formación se atestigua en ai. *puru-péša-* ‘multiforme’, av. *paēsa-* ‘leproso’, gót. *filu-faihs* ‘de muchos colores’. Por otra parte, los temas verbales se forman en grado cero o bien con infijo nasal (**pik-n-*) como en a.i. *piṃsati*, lat. *pingō*, o bien sin infijo nasal (**pik-*) en aesl. *ṛsati* ‘escribir’³.

³ Rix 1998, pp. 418-420) postula dos raíces distintas: (1) **peik-*, de la que proviene, p. ej., a.i. *piśaná-*, ‘decorativo’, y un presente **pi-né/n-k-*, predecesor de *toc*.

Según los diccionarios de Frisk (1960) y Chantraine (1984), el sentido originario de la raíz es ‘cortar’, ‘picar’, ‘grabar’, ‘bordar’, de ahí que traduzcan ποικίλος en griego como ‘coloreado’, ‘trabajado con color’ y ‘diverso’. Sin embargo, caben razones para pensar que la motivación para el sentido de ‘elaboración artística’ es un puro prejuicio basado en la etimología, que aunque sea cierta, no es prueba de que el significado etimológico se mantuviera en el adjetivo griego.

Para un acercamiento al significado de ποικίλος en griego antiguo, consideramos esencial examinar sus testimonios en los textos epigráficos, ya que nos informan sobre el uso real en registros no literarios. En los textos documentales de las diferentes zonas geográficas del dominio greco-parlante a lo largo de toda la Antigüedad desde la época clásica hasta la época imperial, encontramos numerosos testimonios de ποικίλος tanto en su sentido propio como figurado. Varios testimonios resultan ambiguos para determinar qué denota exactamente el adjetivo, puesto que admiten el presunto sentido de elaboración artística⁴. No obstante, como veremos, en otros se impone la idea de discontinuidad cromática, mientras que la acepción de fabricación o elaboración es descartable o, incluso, inadmisibles. Dejando de lado, asimismo, los usos figurados, nos centraremos aquí en un número reducido de ejemplos, que son especialmente relevantes a la hora de abordar el significado de este adjetivo.

En este sentido, es determinante el testimonio de numerosas tablillas de plomo, de los siglos IV/III a.C., aparecidas en dos pozos en el Cerámico y el Ágora de Atenas (cf. Braun 1970, Kroll 1977), pero procedentes del archivo del cuartel general de la caballería ateniense. Se refieren a la δοκιμασία de los caballos de la caballería, esto es, a la inspección y estimación del valor de los animales. En estos textos figura sistemáticamente el nombre del propietario en genitivo, el color y la marca del animal en nomina-

B *pinkeḿ* ‘dibujar’; (2) **peig-*, a la que se remontan lat. *pingō*, lit. *piešiù* ‘pintar’ y aegl. *pišō* ‘escribir’.

⁴ El adjetivo se aplica a todo tipo de objetos, como una mesa (τράπεζα *ISmyrna* 753.16, I d.C.?), una cajita (κιβότιον *IG* 2(2)1388.81, II d.C.), un frasco de marfil para ungüentos (ἐξάλειπτρον ἐλεφάντινον *IG* 12(6)261.45, IV a.C.) y un tablero (ἄβαξ *IStratonikeia* 668.10, II d.C.), etc.

tivo, y por último su valor (τίμημα): p. ej., Ἀριστοτέλου πυρρός ἄσημος ΗΗΗ «De Aristóteles, alazán, sin marca, 300».

El adjetivo ποικίλος figura hasta en dieciséis ocasiones, indicando claramente el color del caballo, junto a otros adjetivos como λευκός, μέλας o πυρρός: p. ej., Λυάνδρ[ου] π[οί]κιλος κράνος τίμημα ΧΗΗ «De Lisandro, manchado⁵, yelmo, precio: 1200»⁶. Por consiguiente, estas inscripciones constituyen uno de los testimonios directos más importantes en los que ποικίλος se aplica a seres vivos, en este caso caballos, y con gran verosimilitud se refiere a la discontinuidad o diversidad cromática de su pelaje paralelamente a los demás adjetivos de la lista.

Otros testimonios interesantes son las inscripciones en las que el adjetivo se aplica a elementos naturales como las piedras. Uno de los más antiguos proviene de Epidauro del siglo IV a.C. En esta inscripción, según Hellmann (1988, p.255), ποικίλος se aplica a una piedra caliza: λίθων ποικίλων τοῦ στρώματος «de piedras multicolores del pavimento» (*IG* 4(2).106.1.96); τᾶς] τομᾶς τῶν ποικίλων λίθων «del corte de las piedras variopintas» (*IG* 4(2).106.1.113).

Llama la atención también una estela de pórfido con la imagen de Pan y una dedicatoria griega en un santuario de Pan y Sarapis, del siglo I d.C. de Egipto. Como sugiere el propio editor⁷, la expresión ποικίλους λίθους probablemente se refiere a piedras de granito. Además, aparece paralelamente a otras referencias a colores, como πορφυρίτης, κνηκίτης o μέλας: Γαῖος Κομίνιος Λευγας ὁ εὐρὼν τὰ μέταλλα τοῦ πορφυρίτου καὶ κνηκίτου καὶ μέλανος πορφυρίτου καὶ ποικίλους λίθους «Gayo Cominio Leugas que encontró las minas de pórfido y de «knekites»⁸ y de pórfido negro y piedras multicolores» (*SEG* 45.2097.1-8, monte Porfirites, s. I d.C.).

⁵ Mientras que en griego un caballo no unicolor se denomina ποικίλος, en castellano se utilizan varios términos técnicos precisos, distinguiendo entre los que tienen pelaje discontinuo cromáticamente (tordo, leopardo, ruano, etc.) y los que tienen manchas de colores diferentes (manchado, pío, etc.).

⁶ Ed. Kroll (1977, inscr. n°108).

⁷ Ed. y comentario en Van Rengen (1995, pp. 240-245).

⁸ Se refiere a una piedra del color amarillo de la flor del cártamo (κνηκός). Para una información más detallada sobre la identificación del color y de la piedra, cf. Bagnall-Harrell (2003).

A su vez, podemos encontrar referencias al revestimiento de paredes con placas de mármol de diversos colores: ἐσκούτλωσαν⁹ δὲ καὶ λίθῳ ποικίλῳ στοὰν (*IStratonikeia* 684.10,12, s.II d.C, Lagina), τὰς στοὰς τοῦ ναοῦ λίθῳ ποικίλῳ σκουτλώσας (*SEG* 46.1304.10, s. III d.C., Aquilea).

También se atestiguan testimonios donde ποικίλος se utiliza para designar bloques de columnas de mármol: ἀνέθηκεν τὸν τε λευκόλιθον στυλοβάτην καὶ τοὺς ποικίλους κείονας «dedicó el estilóbato de mármol blanco y las columnas de mármol policromo» (*ILabr.* 23, s. II d.C.), κείονα ποικίλον (*IEphesos* 20.39, s. I.d.C.), τὸ ... τῶν ποικίλων κείωνων δωδεκάστυλον (*IPerge* 60.9, s.I.d.C.).

Subrayo que aquí las piedras tienen las características mencionadas de forma natural, por lo que el significado de elaboración artística no es posible. El adjetivo ποικίλος denota o bien esa discontinuidad cromática característica de las piedras como el mármol, aludiendo quizá a que son veteadas, jaspeadas o con pintas, o bien una variedad cromática, haciendo referencia a piedras de distintos colores combinadas.

En este punto resulta interesante examinar a qué tipo de referentes se aplica ποικίλος en las inscripciones *IG* 2(2)1514-1530, procedentes del santuario de Ártemis en Braurón, en el Ática, de mediados del siglo IV a.C. Estas inscripciones constituyen un catálogo muy extenso de ofrendas de vestimenta a la diosa, y son una de las fuentes más valiosas sobre los hábitos dedicatorios femeninos y la vestimenta en la antigüedad griega.

El adjetivo ποικίλος se emplea hasta en diez ocasiones para calificar distintas prendas, como una túnica corta (χιτωνίσκος ἀλουργὸς ποικίλος 1514.12-13), una redecilla del pelo (κεκρύφαλον ποικίλον 1523.22), el reborde de un vestido (κροκωτὸν διπλοῦν ποικίλην τὴν π[εζίδα ἔχοντα] 1522.28), una especie de caftán (κάνδυν λινοῦ[v] ποικίλ[.] βατραχειοῦν 1524.220), una bata (ἔγκυκλον ποικίλον 1514.48) y una mantilla (ἔ[π]ίβλημα ποικίλον 1529.19).

Como observamos, en varios ejemplos, el adjetivo va asociado a otro color en el mismo objeto. Esto se puede ver también en algunas de las trece ocasiones en que ποικίλος aparece con los prefijos παρα-, περι- o μεσο-, que cumplen la función de especificar qué par-

⁹ El término σκούτλωσις deriva del latín *scutula* y se refiere a la técnica conocida como *opus sectile*, es decir, la incrustación de mármol de colores. Cf. Robert (1964, pp. 50-51) y Kroll (2001, p.11).

te de la prenda es ποικίλος: χιτωνίσκος λευκός παραποιί[κιλος (1522.21), χιτωνίσκον βατραχειούν περιποιί[κιλον (1523.24), χιτωνίσκον βατραχειούν μεσοποιίκιλον (1517.137-138 + 1524B.152)¹⁰.

En el más extenso y detallado estudio de estas inscripciones, Cleland (2005, p.125) explica que prefiere traducir el término mediante la expresión ‘patterned’ como opuesto a ‘many-coloured’. Incluye una tabla para clasificar los términos en diferentes categorías: tipo de vestido, decoración, color, decoración colorida, tejido y forma. Significativamente, no clasifica ποικίλος con los adjetivos que denotan color, sino con los que denotan decoración¹¹. No obstante, teniendo en cuenta que el color es un rasgo esencial en la descripción de las prendas, no podemos descartar *a priori* que el adjetivo haga referencia al color, en particular, en nuestra opinión, a la discontinuidad cromática de los tejidos¹².

Las inscripciones, en conclusión, proporcionan datos cruciales con relación al sentido propio del adjetivo, puesto que se aplica a entidades que no admiten el sentido de fabricación al tratarse de seres vivos o elementos naturales. La idea que subyace a ποικίλος en las inscripciones es una discontinuidad cromática o una combinación de varios colores. Este significado no se puede excluir en ningún testimonio epigráfico siendo perfectamente aplicable también a los tejidos. Es más, el sentido figurado de ‘diverso’, ‘múltiple’, ‘variado’ supondría una evolución semántica natural a partir de ‘multicolor’, ‘variopinto’.

¹⁰ Para la reconstrucción de este pasaje, cf. Cleland (2005, p. 23).

¹¹ En un posterior estudio conjunto sobre la vestimenta griega de Cleland & Davies & Llewellyn-Jones (2007, p. 150) se dan ambas traducciones al mismo nivel: ‘patterned’, ‘many-coloured’. Losfeld (1991, p.335) traduce este adjetivo como ‘decorado’, ‘adornado’, ‘dibujado’. Wace (1948, p. 54), dedica un artículo a erróneas interpretaciones modernas sobre el tejido en la antigüedad, siendo ποικίλος utilizado como uno de los mejores ejemplos para demostrar esto. Según él, el adjetivo no alude necesariamente a bordado alguno, sino a la decoración, al estampado o la diversidad cromática.

¹² En las tablillas micénicas el nom. pl. n. *po-ki-ro-nu-ka* (KN Ld 5845.1) (ποικιλώνυχα) califica un tipo de tela dentro de un amplio catálogo de tejidos. Independientemente del significado del segundo elemento del compuesto, está claro que se refiere al colorido como también los demás adjetivos de dicho catálogo: cf. *ko-ro-ta* *χρωστά, *re-u-ko-nu-ka* *λευκώνυχα, *po-ri-wa* *πολιά. Es relevante también el nom. sg. *po-ki-ro-ḡo* (PY An 654.12), interpretado como el nombre propio Ποικίλοκ^wος ο Ποικίλο-οκ^wος, que hace referencia a los ojos (ὄσσε, ὄψ, ὄψ < *h₃ek^w-). Cf. Aura Jorro (1993).

LSJ, aunque incluye citas referentes a animales, piedras, tejidos, obras de metal, armas, edificios y entes abstractos, no conoce el uso de ποικίλος aplicado en inscripciones a animales ni al mármol policromo en placas o columnas. El hecho de que dispongamos de testimonios epigráficos que ilustran este significado permite descartar la posibilidad de que estemos ante un uso metafórico o poético del adjetivo. Estas inscripciones, por tanto, tienen un enorme valor para entender el significado propio de ποικίλος y cuestionar la multiplicidad de acepciones propuesta por los diccionarios modernos relativas a la elaboración artística, que se basan en gran medida en el prejuicio de la etimología.

Referencias bibliográficas

- F. Aura Jorro, *Diccionario Griego-Español. Diccionario Micénico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985-1993.
- R. S. Bagnall & J. A. Harrell, «Knekites», *CE* 78 (2003), pp. 229-235.
- Bailly = Bailly, A. *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1894.
- R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Brill, 2010.
- K. Braun, «Brunnen B 1, III. Streifen mit Pferdewerten», en *MDAI(A)* 85 (1970), pp. 198-269.
- P. Chantraine & al., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980.
- L. Cleland, *The Brauron Clothing Catalogues: Text Analysis, Glossary and Translation*, Oxford, John and Erica Hedge, 2005.
- L. Cleland & G. Davies & L. Llewellyn-Jones, *Greek and Roman dress from A to Z*, London, Routledge, 2007.
- H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter, 1960.
- M.-Ch. Hellmann, «À propos d'un lexique des termes d'architecture grecque», *Comptes et inventaires dans la cité grecque: actes du colloque international d'épigraphie tenu à Neuchâtel du 23 au 26 septembre 1986 en l'honneur de Jacques Tréheux*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1988, pp. 239-261.
- M.-Ch. Hellmann, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos*, Athènes, École Française d'Athènes, Editions de Boccard, 1992.

- J. H. Kroll, «An Archive of the Athenian Cavalry», *Hesperia* 46 (1977), pp. 83-140.
- J.H. Kroll, «The Greek Inscriptions of the Sardis Synagogue», *HThR* 94 (2001), pp. 5-55.
- M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel, Friedrich Reinhard, 1950.
- LfgRE* = B. Snell, & al., *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010.
- LSJ* = H.G. Liddell & R. Scott & H.S. Jones, *A Greek -English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940⁹.
- G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris, Editions de Boccard, 1991.
- J. Méndez Dosuna, «La polisemia del gr. ἀργός ('blanco', 'veloz')», *Nova Tellus* 30(2), 2012, pp. 11-37.
- J. Méndez Dosuna, «Glosografía griega y polisemia irracional: la verdadera historia de αἰόλος», en J. de la Villa Polo & al. (coords.), *Ianua Classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico I*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2015, pp. 357-394.
- H. Rix, *Lexikon der Indogermanischen Verben: Die Wurzeln und ihre Primärstambildungen*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1998.
- L. Robert, *Nouvelles inscriptions de Sardes*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1964.
- W. van Rengen, «A New Paneion at Mons Porphyrites», *CE* 70 (1995), pp. 240-245.
- A. J. B. Wace, «Weaving or Embroidery?», *AJA* 52 (1948), pp. 51-55.

RESUMEN

Para el adjetivo ποικίλος proponen múltiples acepciones diccionarios y traductores modernos. No obstante, un análisis detenido de las inscripciones griegas permite cuestionar la naturaleza polisémica del adjetivo. Es descartable que ποικίλος denote la técnica de elaboración de un objeto, mientras que el significado de discontinuidad o diversidad cromática siempre es posible.

PALABRAS CLAVE: resemantización, discontinuidad cromática, diversidad cromática, ποικίλος.

ABSTRACT

For the adjective ποικίλος modern dictionaries and translators propose numerous meanings. However, a thorough analysis of the Greek inscriptions allows questioning the polysemic nature of the adjective. It can be discarded that ποικίλος refers to the manufacturing technique of an object, while the meaning of chromatic discontinuity or diversity is always possible.

KEYWORDS: resemantization, chromatic discontinuity, chromatic diversity, ποικίλος.

Los compuestos de los ditirambos de
Baquílides y su relativa originalidad
Compounds in Bacchylides' dithyramps and their
originality

Andrea Sánchez i Bernet
Andrea.Sanchez@uv.es
Universitat de València

Pocos géneros de la literatura griega han sido tan importantes en época clásica y tan desconocidos hoy como el ditirambo. Este subgénero de la lírica coral, originalmente vinculado al culto dionisiaco y representado en las Grandes Dionisias además de en otros festivales griegos¹, en época clásica narraba ya todo tipo de mitos² y la mención al dios solía confinarse al proemio. Ya los antiguos relacionaron el ditirambo clásico con el origen de la tragedia³, antes de que evolucionara hacia el Nuevo Ditirambo⁴ o ditirambo tardío, muy alejado del anterior, puesto en escena de manera totalmente diferente y cada vez más cercano al drama, de manera que llega a introducirse en cantos de Eurípides y se confunde con el nomos. Salvo unos pocos fragmentos de Píndaro y Simónides,

¹ El ditirambo 16 fue compuesto para el santuario de Delfos, el 20, para los espartanos, y el 18 y 19 pueden haber sido encargados para otro festival ateniense: las Targelias; cf. F. García Romero, «Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides», *CFC* 4 (1994), pp. 113-139, p. 114.

² Ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἔχουσῶν (Ps. Plut. *Mus.* 10); más cercano cronológicamente a Baquílides, Platón define el ditirambo como un ejemplo de narración poética elaborada por el mismo poeta: ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πονεῖν διθυράμβοις (Pl. *R.* 394c); para más referencias antiguas cf. G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1967.

³ Arist. *Poet.* 1449a.

⁴ J.L. Melena, «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* 4 (1983), pp. 181-224; p. 214.

apenas se conocía nada del ditirambo hasta el descubrimiento en 1896 en Oxirrincos de un papiro con obras de Baquilides de Ceos (ca. 518-452 a. C.), el último de los nueve líricos canónicos griegos y, hasta entonces, otro gran desconocido.

Hecha esta contextualización, y aunque autores como Zimmermann⁵ consideran que Baquilides era tan innovador que no resulta representativo del género clásico como sí lo sería Píndaro⁶, emprendemos el estudio del léxico de los únicos ditirambos completos conservados. En el ditirambo, tanto baquilideo como pindárico y especialmente en el primero, se encuentra un número de epítetos más elevado que en otros géneros líricos⁷, lo que prueba el papel crucial de los compuestos en la singularización del género y, quizás, un indicio de la verborrea atribuida al Nuevo Ditirambo⁸.

Siguiendo la línea de otros estudios sobre la creación léxica del poeta ceoyo⁹, un análisis de la frecuencia de los compuestos permitirá, mediante la metodología de la lingüística de corpus y de los datos, no solo de otros ditirambógrafos, sino de todos los subgéneros líricos y dramáticos ofrecidos por el *Thesaurus Linguae Graecae*, comprobar en qué medida los epítetos compuestos baquilideos son originales o aparecen en otros *corpora* y, en este caso, apreciar si se utilizan de la misma manera para sistematizar las coincidencias y la relación con otros géneros. Por razones de espacio, nos limitaremos a observar las coincidencias léxicas de los compuestos ditirámicos sin pararnos a examinar su efecto

⁵ B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1992; p. 9.

⁶ B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1992, pp. 114-116; si que consideran, en cambio, la obra de Baquilides representativa del género R. Hamilton, «The pindaric dithyramb», *HSCPh* 93 (1990), 211-222; p. 216; y más recientemente L. Teixeira de Oliveira, *O ditirambo de Arquíloco a Simônides: Uma introdução às fontes primárias*, Paraná, UFPR, 2012, pp. 63-64.

⁷ F. García Romero, «Los ditirambos de Baquilides», *CFC* 3 (1993), pp. 181-206; p. 193; un 62% de los sustantivos van acompañados de un adjetivo en los ditirambos frente a un 48'7% en los epinicios, 48'3% en los *encomia* y 44'9% en los peanes en Baquilides, igualmente ocurre con un 47'6% de adjetivación en los ditirambos contra un 44'5% en los epinicios en Píndaro.

⁸ J. L. Melena, «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* 4, 1983, pp. 181-224; p. 214.

⁹ Sobre todo E.D. Townsend, *Bacchylides and Lyric Style*, Bryn Mawr College, 1956 y el más reciente E. Dolfi, *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchilide*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 2010.

estilístico en las obras particulares y sus diferentes evocaciones, aspecto ya tratado con mayor o menor profundidad en diferentes comentarios a su obra¹⁰.

Concretamente, analizamos los compuestos formados a partir de dos lexemas plenos, los más abundantes y los más típicamente utilizados en la creación de epítetos, a partir de la edición de B. Snell & H. Mähler¹¹. Al centrarnos en los géneros poéticos de época clásica y sus fuentes, hemos excluido del análisis las eventuales apariciones de los términos estudiados en prosa y en autores mucho posteriores que de ninguna manera podrían haber influido en Baquilides.

De los 85 compuestos con dos lexemas de los ditirambos de Baquilides, un tercio, 29, son ἄπαξ λεγόμενα, una indudable prueba de creatividad. Sin embargo, cabe considerar que de los 230 ἄπαξ del corpus baquilideo, solo una séptima parte aproximadamente (el 15'21% para ser exactos) se encuentra en los ditirambos y abundan especialmente en los epinicios (que solo contienen el triple de versos aproximadamente). La mayor parte de los 35 ἄπαξ de los ditirambos –con la excepción del verbo πεδοιχνεῖν (16, 9) y los adjetivos θέλημα (17, 15), Λυταῖος (18, 21) y οὔλιος (18, 53)– son compuestos nominales, epítetos. Descontamos también dos ἄπαξ compuestos con primer elemento indeclinable o ἀργαυίbhava, que preferimos considerar derivados y no compuestos al estar formados mediante un prefijo invariable: πρωθηβός (18, 57) y εὐαίνετος (19, 11).

En cuanto a los 56 compuestos restantes de los ditirambos y característicos de la lengua lírica, su coincidencia con el corpus de otros autores arroja datos reveladores sobre la relación de los diferentes géneros literarios: la mayoría, 39¹², son totalmente co-

¹⁰ Son de especial interés: D. Fearn, *Bacchylides. Politics, performance, poetic tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2007; L. de N. Ferreira, «Io e Marpessa - Uma análise dos Ditirambos xix e xx de Baquilides», *Humanitas* 60, (2008), pp. 57-63; G.O. Hutchinson, *Greek lyric poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2001; H. Mähler, *Die Lieder des Bakchylides. II: Dithyramben und Fragmente*, Leiden, Mnemosyne Bibliotheca Classica, 1997, y C. Segal, «Bacchylides reconsidered. Epithets and the dynamics of the lyric narrative», *QUCC* 22, (1976), pp. 99-130 (= *Aglaiá. The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1998; pp. 251-279).

¹¹ B. Snell & H. Mähler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Leipzig, B. G. Teubner, 1992¹⁰.

¹² Dadas las limitaciones de espacio, no ofrecemos un catálogo de citas exhaustivo sino simplemente la lista de compuestos a que nos referimos y los pasajes de los

munes en la lengua poética de Homero en adelante, especialmente en la tradición épica, frente a otros propios de la lírica¹³. Queda aproximadamente un último tercio más interesante de compuestos que, si bien no ἄπαξ, sí están muy escasamente documentados y que, al coincidir solamente con Píndaro o los autores dramáticos, muestran interesantes conexiones entre géneros. Son 5 los compuestos que aparecen solo en los ditirambos y en Píndaro, 4 los que encontramos tanto en Píndaro como en el drama y hasta 8 los exclusivos en Baquilides y el teatro, por lo que interesa examinar a continuación sus apariciones para establecer el alcance de las coincidencias.

En el primer grupo de los compuestos presentes en Píndaro y Baquilides encontramos θεόπομπος, «enviado por un dios», referido siempre a lo enviado por una divinidad particular de los doce olímpicos. Baquilides lo aplica a τύχαν (17, 132), la suerte que ha de enviar Apolo al coro para que gane la competición; similarmente, en Píndaro (P. 4, 169) acompaña a τιμαί en un contexto en que también aparecen las musas y Apolo, y en fr. 52υ, 8, a ὄφεις, lo que invita a pensar igualmente en el dios pítico, mientras que en uno de los *encomia* de Baquilides (fr. 5, 31) el estado del texto impide saber a qué sustantivo determina.

Πολύφατος, «muy renombrado», describe en el proemio del segundo ditirambo (16, 4) los himnos de las musas; Píndaro lo utiliza con el mismo sentido en otro proemio (O. 1, 8) y en una pítica (P. 11, 47) referido a los agones de Olimpia o al estruendo de los himnos de Nemea (N. 7, 81).

ditirambos en que aparece cada palabra: βαθύ]ζωνος (15, 7); ἀρηίφιλοι (15, 50); ἀγακλέα (16, 12); θρασυμηδέα (16, 15); λευκώλενον (16, 27; 17, 54); ὕψικέραν (16, 22); πολύδακρον (16, 24); εὐρυβίας (16, 31); κυανόπρωρα (17, 1); παγκρατής (17, 24); πολύστονον (17, 40); ἀρίγνωτον (17, 57); σεισίθιοι (17, 58; 18, 22); μεγασθενή]ς (17, 67); πανδερκέα (17, 70); βαρύβρομον (17, 76); βοόπιν (17, 110); πολυηράτοις (19, 9); Καλλιόπας (19, 13); εὐρυσθενέος (19, 17); ποδαρκέα (19, 30); ἀνθεμώ]δεα (19, 39); ἑπταπύλοισι (19, 47); στεφανῶ]φόρων (19, 51); εὐρυχόρω (20, 1); θρασυκάρδιος (20, 5); τριόδοντα (21, 2); εὐθύ]δικοι (24, 7); ἐ]κάεργος (28, 11); ὀνιγόνων (28, 13); a estos términos frecuentes habría que añadir algunos compuestos épicos utilizados por Baquilides y ausentes de cualquier otro corpus lírico: ταλαπενθέα (16, 26); μενεπτόλεμος (17, 72); κακομάχανοι (18, 8); ῥοδοδάκτυλος (19, 18); καλλιπάρ]ρων (20, 4) y πολύλλισ]το (25, 20).

¹³ Μεγαλοσθενές (17, 40; Pi. P. 6, 21; N. 7, 2; fr.333b, 1; Alc. fr. 169, 1; Corinn. fr.9, 1); ισιλόκοι (17, 37; 71; Pi. O. 6, 30; I. 7, 23; Alc. fr.384, 1); χρυσοπέλος (19, 22; Pi. I. 6, 75; Anacr. fr.73, 1).

En el caso de φιλάγλαος, «que ama el esplendor, resplandeciente», en Baquílides acompaña la mención a Atenas (18, 60); dejando el ditirambo 24, 13, en que no se sabe a qué hace referencia, lo encontramos de nuevo en un epinicio (13, 191) dicho de la ξενία del padre del atleta y también en Píndaro (P. 12, 1) acompañando el vocativo que nombra al atleta.

Más difíciles de comparar resultan καλλικέρας (19, 24), «de bellos cuernos», con que se describe a Ío convertida en ternera pero cuyo referente nos escapa en el fragmento *fr.* 169a de Píndaro, y κτανάμπυξ, «de oscuro borde», que queda claramente referido a Tebas en un himno de Píndaro (*fr.*29) pero cuyo sustantivo nos vuelve a escapar en un fragmento baquilideo (25, 1).

Los siguientes compuestos de los ditirambos solo reaparecen en época clásica en Píndaro y los dramaturgos áticos, incluido Aristófanes:

Μεσονύκτιος, «de medianoche, nocturno», en Baquílides (15, 23) aparece junto a κέαρ, si bien la falta de su contexto inmediato impide dilucidar si este es el sustantivo al que se refiere; tanto en Eurípides (*Hec.* 914), referido a un sueño, como en Píndaro (*I.* 7, 5), dicho de la llegada de Zeus a casa de Amfitrión, aparece más claro su significado.

Ἰψιμέδων, «gobernante en las alturas», describe en Baquílides a Zeus, tanto en el ditirambo sobre el rescate de Helena (15, 51) como en la invocación de su epinicio (1, 2) al padre de las Piérides. Píndaro (*N.* 2, 19) mantiene esta reminiscencia al referirlo, también en un proemio, al Parnaso, sede de las musas, y Aristófanes (*Nu.* 563) lo utiliza como mero epíteto del olímpico.

Χαλκοθώρακα, «de broncea coraza», se dice de distintos guerreros: en un ditirambo (17, 14), de Minos precisamente en su faceta de general vencedor que regresa de Atenas; de Menelao en un epinicio de Baquílides (11, 123); de Abdero, compañero de Hércules, en un fragmento pindárico (*fr.*52b, 1), y en otro fragmento (*fr.*169a, 12), de Enialio, como también en un coro sofócleo (*S. Aj.* 179).

Χρυσάσπις, «de dorado escudo», presenta usos diferentes en sus tres apariciones: en Baquílides (20, 11) se refiere a Ares y Eurípides (*Ph.* 1372) lo aplica a otra divinidad guerrera, Palas; Píndaro (*I.* 1, 1), en cambio, lo refiere en la invocación a Tebas. Este último caso podría verse menos alejado de los anteriores entendiéndolo como una vaga evocación al bélico mito fundacional de la ciudad beocia.

Por último, presentamos los compuestos que en época clásica no aparecen más que en los ditirambos y el teatro:

Ἀνδροκτόνος, «homicida», reminiscente del épico ἀνδροκτασία, se refiere en Baquílides (18, 23) a la cerda de Cromión vencida por Teseo, en un fragmento de Sófocles (*fr.* 187, 1), a Erifile, madre de Alcmeón, y en el drama satírico de Eurípides (*Cyc.* 22), al cíclope; mientras que, en un fragmento (*fr.* 11, 37) de difícil contextualización en que Ariadna parece dirigirse a Minos, califica el sustantivo σφαγάς, «matanzas».

Βαρυσχίς, «de grave bramido, bramador», sirve a Baquílides (16, 18) para describir a nueve toros sacrificados por Heracles a Zeus; aunque laxa, la relación con la divinidad a través de algo que se le asocia se puede entrever en el uso que hace del compuesto Aristófanes como epíteto del océano (*Nu.* 278) y de las lluvias traídas por Zeus (*Ar. Av.* 1750). Diferente es el sentido activo, «que provoca graves lamentos», que confiere Sófocles al compuesto (*OC* 1560) cuando el coro pide a Hades un destino sin penas.

Δολιχαύχην, «de largo cuello», funciona como epíteto del cisne mencionado por Baquílides (16, 6), en una descripción general del paisaje en el Hebro perteneciente a un proemio lamentablemente fragmentario (seguido poco más adelante de una invocación directa a Apolo), o de la misma ave que llama el coro en *Helena* (*E. Hel.* 1487). Más concreta resulta la apelación, también del coro (*IA* 794), a Ártemis como hija de Leto convertida en cisne.

Mención aparte merece, por su elevada frecuencia en el drama pese a su ausencia del resto de géneros poéticos, el compuesto ναυβάτης, «que va en nave, marinero» que llega a aparecer en los dramaturgos 23 veces que no podemos analizar aquí singularmente. Lo encontramos 10 veces en Eurípides (*Hipp.* 155, 1221; *Hel.* 1595, 1610; *Ph.* 835, *IA* 252, 266, 287, 294, 1598) normalmente asociado con remeros y subordinados; 7 en Sófocles (*Aj.* 348; *Ph.* 246, 270, 301, 540, 579, 1027) referido más bien a los compañeros de expedición (llega a crear ζυνναυβάται en *S. Ph.* 565), y 6 en Esquilo (*Pers.* 375, 1011, *A.* 405, 987, *Eu.* 456, *A.fr.* 263, 11), a los marineros o fuerzas navales en general. En el caso de Baquílides (17, 48), se designa a los marineros del barco en que Teseo es llevado hacia Creta, por lo que parece que se trata del sentido más general del compuesto.

Νεοκτίτος, «recientemente fundado», acompaña en Baquílides (17, 126) a εὐθυμία, calificando la alegría de los atenienses ante la

inesperada aparición de Teseo, pero resulta apenas posible, dado el estado del texto, compararlo con un fragmento de un drama satírico de Esquilo (*fr.* 78c 51) en que parece describir unos juguetes.

Πολέμαρχος, «que lidera la guerra, caudillo», sustantivo frecuente en prosa, aparece excepcionalmente en los ditirambos (17, 39) referido al cretense Minos; mientras que en Aristófanes (*V.* 1042) designa al cargo del arconte. En Esquilo aparece sin gentilicio dicho de los generales tebanos (*Th.* 828), y como adjetivo con gentilicio en la construcción Ἀχαιῶν πολέμαρχος ἀνήρ (*Ch.* 1072) que designa a Egisto.

Τοξοδάμας, «domador del arco», es en los ditirambos epíteto de Minos (26, 13, en un contexto, el del mito de Pasífae, en que no aparece como un personaje negativo como en el ditirambo 17 donde era antagonista de Teseo) y de Apolo junto a ἐκαέργος (28, 10); conserva esta connotación positiva en Esquilo al enumerar, desde el punto de vista persa, las artes de guerra de sus héroes (*Pers.* 26, 30, 926).

Ὠκύπομος, «que transporta rápidamente», se incluye en uno de los ditirambos (17, 90) en el sintagma ὠκύπομον δόρυ como metáfora de la nave cretense, Eurípides lo hace acompañar a πλάτας (*IT* 1427) para indicar también la nave que se va o, explícitamente con νόος, el barco que ha de llegar (*IT* 1137).

Recapitulando lo dicho, de los epítetos compuestos de los ditirambos de Baquílides, la mayoría pertenecen al caudal poético general del griego, aproximadamente un tercio son ἄπαξ y solo un 20%, términos coincidentes solo con algunos géneros. Por autores, las coincidencias léxicas de los ditirambos de Baquílides son mayores con Eurípides (16 casos); con todo, dado que este mayor número es probablemente atribuible a la mayor extensión del corpus eurípideo, parecen más significativas las coincidencias con Esquilo (14 términos comunes), seguidas de Píndaro y Sófocles (10 coincidencias con ambos) y, final y esperablemente, dadas las diferencias de tono con el género cómico, con Aristófanes (4 veces).

Excepcionalmente 3 términos¹⁴ cuyos contextos ha sido imposible comparar, encontramos 8 compuestos que comparten plenamente sentido y contexto¹⁵ frente a 5 casos que no van más allá de

¹⁴ Καλλικέρα, κυανάμπυξ y νεοκίτιος.

¹⁵ Δολιχαύχης, θεοπόμος, πολέμαρχος, πολυφάτος, τοξοδάμας, ὑψιμέδων, χαλκοθώρακα y ὠκύπομος.

la mera coincidencia léxica¹⁶. Resulta especialmente significativo que las mayores concomitancias entre ditirambo y drama se den precisamente en las partes corales¹⁷. En el caso de los compuestos que solo aparecen en pasajes recitados, νεοκτίος (*fr.* 78c 51Radt) y ἀνδροκτόνος (*fr.* 187, 1; *Cyc.* 22; *fr.* 11, 37) parecen aplicarse en contextos muy alejados de los del ditirambo; la excepción más significativa, ναυβατής, que encontramos 8 veces en el coro y casi el doble, 15, en el recitado, se justificaría por su elevada frecuencia y el sentido más o menos amplio del término.

Este estudio, somero y circunscrito a unos compuestos particulares de *corpora* notablemente incompletos y que a menudo hacen necesario trabajar con conjeturas, lleva a unas conclusiones de alcance forzosamente limitado. Parece, con todo, cuanto menos curiosa la total ausencia de coincidencias significativas con autores del Nuevo Ditirambo como Filóxeno o Melanípides (de los que, a decir verdad, tampoco han quedado muchas composiciones). A falta aún de análisis más exhaustivos, resulta que los ditirampos de Baquílides, al margen de otras muestras de creatividad, no eran exactamente innovadores en el uso de los compuestos sino que conservan una relación con el drama contemporáneo que puede entenderse como más bien conservadora.

Bibliografía

- E. Dolfi, *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchilide*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 2010.
- D. Fearn, *Bacchylides. Politics, performance, poetic tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- L. de N. Ferreira, «Io e Marpessa - Uma análise dos Ditirampos xix e xx de Baquílides», *Humanitas* 60 (2008), pp. 57-63.
- F. García Romero, «Los ditirampos de Baquílides», *CFC* 3 (1993), pp. 181-206.
- F. García Romero, «Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides», *CFC* 4 (1994), pp. 113-139.

¹⁶ Βαρυαχής, μεσονύκτιος, ναυβατής, φιλαγλαός y χρύσασις.

¹⁷ Δολιχαύχη (E. *Hel.* 1487; *IA* 794), βαρυαχής (Ar. *Nu.* 278; *Av.* 1750; S. *OC* 1560), πολέμαρχος (A. *Th.* 828), τοξοδάμας (A. *Pers.* 26, 30) como ocurre con todos aquellos casos también presentes en Píndaro: χαλκοθώραξ (S. *Aj.* 179), ὑψιμέδων (Ar. *Nu.* 563) y μεσονύκτιος (*Hec.* 914).

- R. Hamilton, «*The pindaric dithyramb*», *HSCPh* 93 (1990), pp. 211-222.
- G.O. Hutchinson, *Greek lyric poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1967.
- R.C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, reimpr. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 1994 (=Cambridge 1905).
- J.L. Melena, «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* 4 (1983), pp. 181-224.
- H. Mähler, *Die Lieder des Bakchylides. II: Dithyramben und Fragmente*, Leiden, Mnemosyne Bibliotheca Classica, 1997.
- O. Poltera, *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern, Peter Lang, 1997.
- C. Segal, «Bacchylides reconsidered. Epithets and the dynamics of the lyric narrative», *QUCC* 22 (1976), pp. 99-130 (= *Aglaia. The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1998; pp. 251-279).
- B. Snell & H. Mähler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Leipzig, B. G. Teubner, 1992¹⁰.
- L. Teixeira de Oliveira, *O ditirambo de Arquíloco a Simônides : Uma introdução às fontes primárias*, Paraná, UFPR, 2012.
- E.D. Townsend, *Bacchylides and Lyric Style*, Bryn Mawr College, 1956.
- B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1992.

RESUMEN

La variedad léxica de los ditirambos de Baquílides ha sido a menudo considerada una prueba de su innovación y posible precursora de la del Nuevo Ditirambo. El estudio de sus compuestos permite comprobar que no son tantos los ἄπαξ λεγόμενα como los epítetos comunes a la lírica y el drama ático contemporáneos. Además, su contexto suele ser similar, por lo que se aprecia la continuidad de una tradición.

PALABRAS CLAVE: Baquílides, ditirambos, compuestos, léxico, lingüística de corpus.

ABSTRACT

The lexical variety in Bacchylides' dithyrambs has often been considered as evidence of his aim of innovation. This variety also makes of him a precursor of the New Dithyramb. A study of his compounds allows us to realise that there are not as many ἅπαξ λεγόμενα as epithets shared with contemporary lyric poetry and Attic drama. Besides, these compounds usually appear in similar contexts, which confirms the continuity of Bacchylides' dithyrambs with that poetic tradition.

KEYWORDS: Bacchylides, dithyrambs, compounds, lexis, corpus linguistics.

Principium incipiendi: towards a cognitive
motivation for ingressive ‘haptic’ verbs
Sobre las bases cognitivas de los verbos ingresivos
«hápticos»

Manuel David González Pérez
m.gonzalezperez@lancaster.ac.uk
Lancaster University

Aims and scope

The point of departure of this enquiry is the Latin verb *incipere* ‘to begin,’ a compounded derivation of *capere* ‘to seize.’ The former is a relatively abstract temporal-sequential lexeme with modal-like properties, while the latter refers to a mundane bodily action. Since they share the same root and the one is derived from the other, the discrepancy in meaning begs explanation. In order to frame and address the issue, we draw on two main strategies, a historical-typological comparison, which will allow us to gain an insight into the core properties and degree of entrenchedness of the semantic association at hand, and a theoretical analysis of the experiential and cognitive bases of that association in terms of embodied cognitive semantics. This will allow us to explain why such a shift should occur, which is the primary aim of this paper. It is beyond the scope of this work to offer an in-depth analysis of the historical evolution of any specific lexical item in terms of grammaticalization. We will instead suggest how it may have come about in broad terms to provide a common framework for individual cases. We argue that such a general framework is enough to posit an as yet unrecognized grammaticalization pathway (cf. Heine & Kuteva 2004: 286).

Semasiological background

We have gathered data suggesting that a great many number of words for ‘begin’ evolved from haptic roots—roots signalling manual manipulation, especially seizing—with or without morphosyntactic derivation such as prefixation, suffixation or pronominalization. This suggests that while derivation may be a supporting factor, it is not entirely nuclear to the phenomenon. For one, we have found several cases of polysemy where a haptic root can mean either ‘seize’ or ‘begin’ without overt morphological changes. Also, no single type of derivation seems to be crucial in and of itself¹. The only core component present in all cases is the use of haptic semantics as the symbolic input for the target meaning.

The figure 1 presents a sample of semasiological data for primary and secondary verbs meaning ‘to begin’ sorted according to their core etymological meaning. Note, in particular, how the haptic column is the most richly populated.²

Experiential bases of the semantic development

Words like *incipere* index a fairly abstract concept belonging to the domain of temporal and sequential cognition. We know from the wealth of investigations in the linguistic and cognitive sciences that the abstract is usually apprehended and reasoned via metaphor. In particular, temporal expressions overwhelmingly go back to spatial and dynamic concepts, more directly-apprehensible domains of human experience. This principle, whose empirical validity has been demonstrated by a host of converging evidence from anthropology, linguistics, and experimental psychology, was first revealed through linguistic data. In language, space is systematically mapped onto time through a set of primary metaphors:

¹ Although prefixation does play a typologically significant role, there doesn't seem to be any inner-linguistic, let alone cross-linguistic agreement as to their specific semantic aggregation. We deal with the addition of prefixes to haptic roots in terms of variations of prototypicality in the image-schematic structure of seizing acts (whether one approaches an object to seize it, takes it from within a container, grabs it from the ground, clutches it tightly, with one or two hands, etc.), which incidentally also explains the huge prefix variation for single roots, e.g. in Germanic.

² An asterisk has been added to mark those verbs whose etymological appurtenance to a given group is plausible though not undisputable.

Figure 1. Beginning in Indo-European

Languages	Ingressive movement roots	Haptic roots	Upward movement roots	Other dynamic roots
Latin	<i>Ineo Ingredior</i>	<i>incipio coepi* suscipio inchoo* sumo</i>	<i>surgo orior</i>	<i>committo</i>
Sabellic		<i>ceheft*</i>		
Romanian		<i>începe prinde (se) apuca</i>	<i>(se) lua</i>	
Spanish	<i>comenzar iniciar</i>	<i>emprender</i>		<i>ponerse a</i>
Latvian		<i>uzņemties</i>	<i>uznākt (uz)sākt</i>	
Lithuanian		<i>(pra)imti(s) griebtis</i>	<i>šókti stoti</i>	<i>pradėti</i>
Russian		<i>ять, брать(ся)</i>	<i>стать</i>	<i>поехали</i>
Slovene		<i>jéti</i>		
Polish		<i>jać</i>		
Gothic		<i>đuginnan*</i>	<i>ana/ dustōdjan</i>	
Old Norse		<i>hefja* (upp)</i>		
Icelandic		<i>taka</i>		
Old High German		<i>biginnan* (ana-)fāhan</i>		
German	<i>Eintreten Eingehen</i>	<i>anfängen anfassen</i>	<i>anheben aufnehmen s. aufmachen</i>	<i>antreten losgehen</i>
Old English		<i>on/ a/ beginning*</i>		
English		<i>take (to) get*ⁱ</i>	<i>start* (a)rise</i>	
Ancient Greek		<i>ἄπτω ἐπιχειρέω λαμβάνω</i>		<i>ἄρχομαι*</i>
Armenian		<i>arnowm</i>		
Albanian		<i>marr zë*</i>		
Avestan	<i>aīβigərəð-</i>			
Sanskrit	<i>prakram-</i>	<i>(pra)ārabh-</i>		
Tocharian				<i>b aun a on*</i>
Hittite		<i>ap(p)/ ep(p)-(-za)</i>		

ⁱ Cf. uses like *we got chatting*.

1. Time units are points/perimeters in space: *hoc in tempore*.
2. Time is a line with a particular spatial orientation: *inferiores quinque dies*.
3. Time passing is motion through space: *sub finem adventare*.
4. Duration is length: *longa vita*.

Note, furthermore, that spatial concepts are not entirely literal themselves as they are often metaphorical elaborations from our most basic bodily experience, as can be seen by tracking the origins e.g. of spatial prepositions: Forehead → in front: *ante* < **h₂ent-i* «in the forehead's orientation/direction».

In this light, 'seizing' actually seems to be a fairly reasonable source domain for conceptualizing the beginning. Indeed, we interact with the world, and with our own body, first and foremost through haptic manipulation with our hands. Seizing can be, furthermore, conceived as the haptic action par excellence. This is supported by the existence of the infant's grasping reflex: upon contact with any object or surface, the new-born clutches tightly with her fingers, presumably to inspect and control whatever she has come in contact with. Correspondingly, the hand can be seen as an extended agent of our embodied cognition, the executer of our will to act (to exert force) upon objects in the environment, as Radman et al. (2013) have argued. The application of force is, according to Talmy (2000 (1): 409-470) the prerequisite of controlled agentive (causative) events and thus coincides with their temporal onset. Causal sequence and temporal sequence are intrinsically related in a gestalt-like fashion and arguably constitute a seamless conceptual and experiential whole.

Cognitive characterization of the semantic evolution

Our hypothesis is that the semantic evolution is made possible by a conceptual metaphor linking the two concepts that we can phrase: TO BEGIN IS TO SEIZE, that is, a target meaning 'begin' is evocated by a source form 'seize'. The standard definition of metaphor in cognitive linguistics takes it to be a conceptual mapping linking two different domains of experience so that a source domain—typically a concrete concept—is used to reason about and linguistically encode the target domain—typically an abstract concept.

It has, however, been convincingly argued by Barcelona (2000), that most conceptual metaphors depend on more basic conceptu-

al metonymies which provide the cognitive contiguity necessary for a metaphorical mapping to take place.

Metonymy, indeed, is usually taken to imply a conceptual mapping or association between two subdomains of a single domain of experience within an ICM (idealized cognitive model) or semantic frame³.

On that basis, we hypothesize that TO BEGIN IS TO SEIZE is really a metaphor from metonymy which allows for a more realistic and smooth transition between the source and the target concepts, which takes place within a coherent, although abstract, frame: event structure.

Within the continuous flux of human experience, events are conceptualized, according to Croft's study on event structure (2012), along two main dimensions: the quality and the temporal dimensions, which are intimately intertwined in a gestalt-like fashion. Oversimplifying somewhat, we believe that our semantic association can be best explained as a mapping from the quality dimension to the temporal dimension, more specifically from force-dynamic structure to sequential structure⁴. The event chain has, prototypically, both a force-dynamic and a sequential structure. The former has to do with the application, transmission of and resistance to force, and the latter with the temporal ordering of single causal chunks, i.e. conceptually individuated subevents. In our case, seizing is often the first step of a series of such individuated chunks in a causal-chain. In other words, it coincides with the beginning of many events, namely those which involve application of force with the hands, whether for displacement, transference, instrumentalization, or any other sort of object manipulation. This cognitive contiguity lays the basis for a meaning shift from one domain to the other.

Following Koch's diachronic analysis of metonymy (1999), we interpret this shift as consisting in a metonymic inversion of the figure-ground relation between the force-dynamic pattern of hap-

³ That is, a dynamic conceptual representation in the form of a gestalt-like network that structures and constrains our understanding of events in terms of their salient participants, their relationships, roles, values, as well as scripts or narratives ordering how they typically unfold.

⁴ Force-dynamics is a technical term used in Cognitive Semantics to refer to the way language captures and represents our folk understanding of physical force and causation.

tic interaction and its implicit temporal sequence in the experiential continuum (the gestalt frame). Such an inversion takes place through a reinterpretation of the linguistic signal in any of the many contexts where seizing implies, pragmatically, beginning anything. The reinterpretation which is triggered by contextual, communicative factors can then become entrenched through a phenomenon known as pragmatic strengthening (König & Traugott, 1988), whereby contextually retrieved knowledge becomes a regular part of the semantics of a linguistic sign. The new meaning first coexists with the original semantics (metonymic polysemy) and may then eventually replace it (metonymic semantic change).

As an illustration of how this may come about let us present a table inspired by Koch (1999:155):

Figure 2. Metonymy in discourse

Hearer	Message: <i>Grab a plate</i>	Haptic force- dynamic structure	Temporal- sequential structure
Initial interpretation	S1 Literally: «take it with your hands»	Figure	Ground
Reversed interpretation	S2 «Begin to eat»	>Ground	>Figure

As can be seen, this is not a mere temporal metonymy, since the resulting interpretation does not have the linguistic sign refer to a subsequent event, but rather turns it into a modal-like verb which marks the transition into any event. That is, while S1 refers to seizing, S2 doesn't refer to eating but to beginning which does not, in itself, represent an event but rather an abstract event-structuring modality. The shift from S1 to S2 can thus be seen as metaphoric inasmuch as it maps a concrete concept «seizing» to an abstract one «beginning,» but since it implies specific contexts where there is an experiential frame-given contiguity (as per Koch, 1999: 149) between the source and target domains, it is also metonymically constrained, which allows us to confidently characterize it as a metaphor from metonymy or 'metaphonymy.' The contiguity only becomes transparent when one posits an abstract though very real frame: event structure.

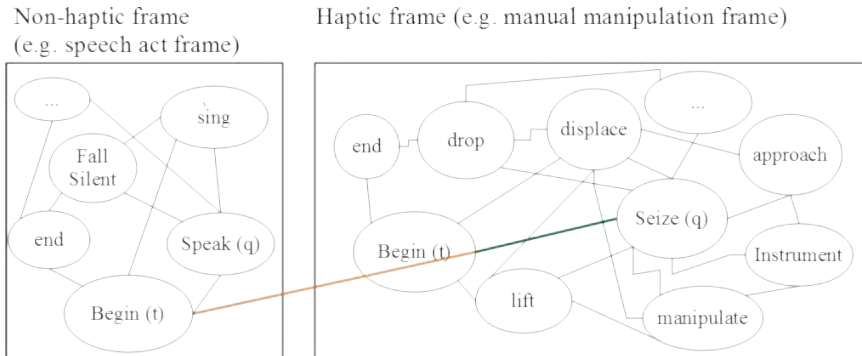
Subsequently, the metaphonymy can be further extended to contexts where the original contiguity doesn't hold anymore, that is, S2 can come to be used in contexts where beginning does not imply seizing anything at all (e.g. in abstract events), giving rise to what we could symbolize with S3: a former haptic root meaning 'beginning' used in contexts where there is only indirect haptic interaction, *iter incipere*, or none at all, *sermonem incipere*. This is a metaphorical extension which makes it seem as though there had only been a simple metaphor all along, but as we have seen, the whole process is most likely metonymically grounded. Moreover, such beginning-verbs can suffer valence reduction yielding an intransitive use with no direct object, which in our case is likely to happen only after an S3 stadium has been reached, that is, when there is no implication of haptic interaction anymore—no remembrance of the original meaning of the haptic root: e.g. *ver incipit*. We can operatively tag this as S4, where there is not only no implication of haptic dynamics, but of any agentive force-dynamics at all⁵. Finally, S4 is de-semantized enough to take infinitival complementation: *loqui incipere*. While we make no particular claim as to the diachronic reality of the stages proposed, it seems nonetheless useful to single out these four constructional patterns. In Latin, it is difficult to assess their empirical validity because both *incipio* and *coepi* are already at an advanced stage of grammaticalization upon their first appearance in the written records. Both allow for transitive and intransitive constructions, both can be used with concrete and abstract DO's, and neither implies haptic interaction anymore (the original meaning of both *-cip-* and *-ep-*). Data from a third verb *suscipere* offers an interesting perspective on this: it can be used already with abstract DO to mean 'begin' both with contextually implicit haptic dynamics, *bellum suscipere* (read e.g. *arma suscipere* and thus *bellum incipere*), and without, *sermonem/animus/voluntatem suscipere*, but it cannot be used intransitively or with infinitives in contrast to *incipio* and *coepi*⁶. This suggests that *suscipio* is at an S3 stage, although this needs further investigation.

⁵ According to Talmy (2000:409-470), force-dynamics is backgrounded in intransitive, passive and ergative constructions.

⁶ But cf. the extraordinary use in Cic. de Or. 3. 9.3. *qui hoc sermone, quem referre suscepimus, continentur*.

A useful way to capture the overall nuclear aspects of the metaphonymical semantic shift is a schematic frame-based representation:

Figure 3. Metaphonymy in Frame representation



The input frame, to the right, is a haptic frame, i.e. it includes all the concepts relevant to a complex event where the q-dimension implies manual manipulation, including seizing as a frequent first step. The frame on the left is a non-haptic frame. Within the former a metonymy associates haptic dynamics (q-dimension) and sequence (t-dimension) identifying seizing with beginning linguistically. This is represented by the green line linking them. Subsequently, the mapping proceeds further to a second frame (represented by the yellow line), associating the newly created beginning-verb with non-haptic events, giving rise to the full-blown metaphor TO BEGIN IS TO SEIZE.

Conclusions and further directions of research

The semantic shift *seize*→*begin* constitutes a fairly robust grammaticalization pathway which is cognitively grounded in the conceptual metaphor TO BEGIN IS TO SEIZE, which is, in turn, based on an experientially grounded metonymy linking the quality dimension with the temporal dimension within a haptic event frame. This is an instance of abstract temporal language originating from concrete language, which accords well with the overall evidence from the cognitive sciences.

The remarkable typological background for this diachronic evolution offers further support to contested etymologies such like *coepi* (arguably from IE **h₁ep-* «seize») and *incoho/cehefi* (arguably from Plt. **kagh-* ‘seize, hold’).

The conceptual metaphor seems to be at the basis of synchronic lexical expression of ingressive aspect through collocations like *bellum suscipere* (undertake, begin a war), vs. *bellum gerere* (be at/wage war) and *bellum deponere/conficere* (end a war); *animum sumere, fugam capere* and other «light verb» constructions where haptic verbs can be interpreted as inducing an ingressive aspectual contour.

We hope this study will contribute to bolstering cognitive approaches to the study of classical languages to further elucidate the details of this and related phenomena. A follow-up study on verbs like *suscipio* and *sumo* will be necessary to confirm and extend the presented hypotheses.

Bibliography

- A. Barcelona, «On the Plausibility of Claiming a Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor», in A. Barcelona (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin/New York, Mouton De Gruyter, 2000, pp. 31-58.
- W. Croft, *Verbs: Aspect and Causal Structure*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- B. Heine & T. Kuteva, *The World Lexicon of Grammaticalization*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- P. Koch «Frame and Contiguity: On the Cognitive Bases of Metonymy and Certain Types of Word Formation», in K.U- Panther & G. Radden (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999, pp.139-167.
- E. König & E. Traugott, «Pragmatic Strengthening and Semantic Change», in W. Hüllen & R. Schulze (eds.), *Understanding the Lexicon*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 110-124.
- Z. Radman (ed.), *The Hand: An Organ of the Mind: What the Manual Tells the Mental*, Cambridge, The MIT Press, 2013.
- L. Talmy, *Towards a Cognitive Semantics* (2 vols.), Cambridge, The MIT Press, 2000.

ABSTRACT

Many words signalling the beginning of an event derive from verbs with the concrete meaning 'seize'. While other recurrent patterns exist, what we call 'haptic' roots seem to be the most common metaphorical source domain for encoding this temporal-sequential concept in Indo-European languages, laying the basis for a corresponding grammaticalization pathway. The present paper presents data from over 20 languages supporting the non-arbitrariness of this semantic shift and offers a theoretical account of the cognitive principles it rests upon.

KEYWORDS: *incipio*, grammaticalization, metaphor, metonymy, frames.

RESUMEN

Numerosos verbos que expresan el comienzo de un evento se retrotraen a raíces cuyo significado original es «agarrar». Aunque existen otros patrones recurrentes, lo que llamaremos raíces «hápticas» parecen ser la fuente metafórica más común para codificar este concepto secuencial-temporal en las lenguas indoeuropeas. Esto sienta las bases para el establecimiento de una correspondiente trayectoria de gramaticalización. Este artículo presenta datos de más de 20 lenguas que apoyan la no arbitrariedad de esta evolución semántica, y ofrece un modelo teórico sobre los principios cognitivos que la sustentan.

PALABRAS CLAVE: *incipio*, gramaticalización, metáfora, metonimia, marcos.

El eco de la *voz* latina en las gramáticas sobre el español*

Echoes of Latin *voice* in Spanish grammars

Carlos Villanueva García
carlosvillanueva@usal.es
Universidad de Salamanca

1. La tradición gramatical en español: algunas posturas enfrentadas

La primera gramática del español, en sentido estricto, fue la de Nebrija, pero retroceder hasta 1492 no será suficiente para desentrañar el problema al que nos enfrentamos. La tradición que Nebrija inauguró se asentaba necesariamente en la tradición latina imperante, de la que él, además, fue partícipe como destacado latinista. Desplazarse hasta las bases alejandrinas y romanas será indispensable. No obstante, una aproximación previa hacia la situación del español más cercana a nosotros ilustrará la heterogeneidad que procuraremos esclarecer¹.

La gramatografía española desde su origen hasta el siglo XXI ha discrepado en las cuestiones relativas a dónde colocar la voz y cómo clasificarla. La divergencia se puede resumir en tres grandes bloques: el primero, y más numeroso, reconoce la voz a nivel categorial, pero *de facto* suele aceptar solo la activa, con lo que ello supone implícitamente de aceptación, al menos, de otra opuesta (Gómez Asencio, 2001, p. 44) y algún mecanismo de identificación.

* Este trabajo se beneficia de la financiación del Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León, y de la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación.

¹ Vid. Iglesias Bango (1991) y Devis Márquez (1993).

En esta línea, admiten la existencia de una expresión pasiva a través de la tercera persona verbal con *se* o de la perífrasis de *ser* más participio. Se adscriben Nebrija, Correas, Gómez Gayoso, San Pedro, Ballot o Salvá, entre otros muchos. En esta rama doctrinal el criterio semántico predomina a expensas del formal o del sintáctico, hasta el punto de que se derivan opiniones, como la de Díaz-Rubio, la Real Academia Española (1917, 1931), Pérez-Rioja, etc., que otorgan entidad a la pasiva mediante un paradigma de conjugación propio y crean una oposición activa-pasiva o activa-pasiva-media, establecida según la noción de agente o paciente del sujeto.

El segundo bloque lo constituyen las teorías que trasladan lo que sería la significación pasiva del verbo a la construcción sintáctica, es decir, la estructura de la oración determina lo que se entiende como *voz*, aunque no se aplique ese término. Algunos representantes son Bello, Gili Gaya o la RAE (1973).

Por último, la tercera postura rechaza la existencia de la *voz* en la gramática española y la relega al plano semántico y pragmático, puesto que asume que la única posibilidad de establecer una suerte de voz es por medio de la significación de alguno de los constituyentes de la estructura del enunciado y solo en algunos casos. Su mayor impulsor es Emilio Alarcos.

2. Antecedentes: la tradición gramatical (greco-)latina

A partir del último tercio del siglo XV, cuando los gramáticos humanistas comenzaron a preocuparse por idiomas que no fuesen el latín o el griego, hubieron de acudir a las fuentes latinas tanto por su arraigo y preponderancia doctrinales como por el prestigio lingüístico del latín.

Así, hasta que la tradición vernácula maduró, los autores recurrieron a las gramáticas del latín que reproducían, principalmente, los tratados de Donato y Prisciano (Padley, 1976, pp. 29-30). Por ese motivo, es imprescindible examinar la base teórica cimentada sobre estos dos gramáticos y su influencia griega.

Donato, junto con Prisciano, marcó el desarrollo gramatical de Occidente. Su *Ars Minor* gozó de enorme fama ya en época romana. Allí expone cinco voces (*genera*) para los verbos: *activa passiva neutra deponentia communia*². Antes había explicado que el verbo

² *Gramm. Lat.* Keil IV, p. 359.

era *pars orationis cum tempore et persona sine casu aut agere aliquid aut pati aut neutrum significans*³. Esta definición del verbo condiciona cualquier desarrollo posterior en relación a los genera, que explica en estos términos:

Activa quae sunt? Quae in o desinunt et accepta r littera faciunt ex se passiva, ut lego legor. Passiva quae sunt? Quae in r desinunt et ea dempta redeunt in activa, ut legor lego. Neutra quae sunt? Quae in o desinunt, ut activa, sed accepta r littera Latina non sunt, ut sto curro: stor curror non dicimus. Deponentia quae sunt? Quae in r desinunt, ut passiva, sed ea dempta Latina non sunt, ut luctor loquor. Communia quae sunt? Quae in r desinunt, ut deponentia, sed in duas formas cadunt, patientis et agentis, ut osculor criminor: dicimus enim osculor te et osculor a te, criminor te et criminor a te. (Gramm. Lat. Keil IV, pp. 359-360)

La voz activa y la pasiva son las predominantes, como ya se anunciaba en la definición del verbo. A partir de ellas, se puede determinar el resto de *genera*. Además, aunque parece que solo se emplea el criterio morfológico (*desinunt*, *accepta*, *dempta*) y el sintáctico (*osculor te et osculor a te*), toda la clasificación está afectada por la parte nocional de la definición del verbo. Es la significación de ‘hacer algo’ (*agere aliquid*), ‘padecer o soportar algo’ (*pati*) o ‘ni lo uno ni lo otro’ (*neutrum*) la base de la clasificación, que se ve reforzada gracias al sistema desinencial del latín, cuando no directamente determinada por él. Los paradigmas en *-r* o en *-o* no siempre se abordan desde una perspectiva puramente morfosintáctica, lo que justifica la existencia de los neutros, los deponentes y los comunes.

En este sentido, Prisciano va un paso más allá; se refiere a los *genera verborum* como *significationes*, fortaleciendo aún más el carácter semántico de su clasificación (Hovdhaugen, 1986, p. 308), muy parecida en esencia a la de Donato, aunque mucho más desarrollada en el aparato sintáctico. Ambos autores colocan la voz entre los accidentes del verbo y, en consecuencia, este es el que determina el tipo de oración y sus argumentos.

Significatio vel genus, quod Graeci affectum vocant verbi, in actu est proprie, ut dictum est, vel in passione, et omnia verba perfectam

³ *Id.*

habentia declinationem et aequalem vel in 'o' desinunt vel in 'or'.
(*Gramm. Lat.* Keil II, p. 373)

Prisciano no presenta en primer lugar su clasificación, sino las nociones de *actio* y *passio*, sobre las que asienta su teorización, apoyado en el criterio formal de la desinencia y de la construcción del verbo. Por consiguiente, a pesar de la exhaustividad de su exposición⁴, no escapa tampoco del condicionamiento nocional. La influencia alejandrina en este aspecto es clara, como pronto veremos.

Es notable que Dionisio de Tracia (siglo II a. C.) mencione la voz (διάθεσις) antes en el nombre que en el verbo:

Τοῦ δὲ ὀνόματος διαθέσεις εἰσι δύο, ἐνέργεια καὶ πάθος· ἐνέργεια μὲν ὡς κριτῆς ὀκρίων, πάθος δὲ ὡς κριτὸς ὁ κρινόμενος. (*G.G.* I, 1, p. 46)

Estas διαθέσεις nominales, como ya apuntaba Heliodoro⁵ en su comentario a Dionisio, son una propiedad de los nombres verbales relativa a su significado, pero no se encuentran entre sus accidentes⁶. Es más, ἐνέργεια y πάθος no se definen, y en los ejemplos no se perciben elementos formales clarividentes para establecer una distinción más allá de las nociones en las que κριτῆς actuaría sobre κριτὸς y κριτὸς se vería afectado por κριτῆς. Este vínculo semántico está reforzado por las aposiciones ὀκρίων y ὁ κρινόμενος, dos participios del verbo κρίνω, del que, por su parte, derivan κριτῆς y κριτὸς. Así pues, el primer contacto con la διάθεσις es a nivel semántico –y en el ámbito nominal–, a pesar de que pueda presumirse un componente morfológico en los participios.

En cuanto al verbo⁷, Dionisio declara que es una palabra capaz de incluir tiempos, personas y números y que sugiere ἐνέργειαν o πάθος. Cuenta con ocho accidentes, entre los que también se encuentra la διάθεσις. La definición del verbo, por tanto, se fundamenta sobre criterios semánticos y morfológicos estrechamente relacionados. Sigue una metodología análoga para organizar la διάθεσις:

⁴ *Gramm. Lat.* Keil II, pp. 373-404.

⁵ *G.G.* I, 3, p. 70.

⁶ *G.G.* I, 1, p. 24.

⁷ *Ibid.* pp. 46-47.

Διαθέσεις εἰσι τρεῖς, ἐνέργεια, πάθος, μεσότης· Ἐνέργεια μὲν οἶον τύπτω, πάθος δὲ οἶον τύπτομαι, μεσότης δὲ ἢ ποτὲ μὲν ἐνέργειαν ποτὲ δὲ πάθος παριστᾶσα, οἶον πέπηγα διέφθορα ἐποιησάμην ἐγραψάμην. (G.G. I, 1, pp. 48-49)

De nuevo, se clasifica sin entrar en mayores explicaciones. Se infiere un principio formal para identificar ἐνέργεια (activa) y πάθος (pasiva) a partir de la ejemplificación con una sola raíz y dos desinencias. El empleo de la misma base léxica, además, refuerza la idea de una relación semántica entre ambas, como ya la vimos entre κριτής ó κρίνων y κριτός ó κρινόμενος.

La tercera voz, μεσότης («media»), depende de ἐνέργεια y de πάθος, por lo que su codificación queda desterrada a un segundo plano. Si, como parece, ἐνέργεια y πάθος constituyen una oposición en una representación nocional⁸, μεσότης podría justificarse por exigencias gramaticales (morfemáticas, pues) del griego (Sancho Royo, 1986, p. 36), aunque Dionisio las presenta con ambigüedad⁹. Por otro lado, si trasladamos los ejemplos al nivel semántico, se advierte una característica en común: en ninguno de ellos se corresponden forma y significado (Mársico, 2010, p. 134), esto es, el criterio morfológico y el vínculo semántico para distinguir ἐνέργεια y πάθος no funciona en μεσότης, un cajón de sastre donde introducir las formas que no concurren en la oposición activa-pasiva del tipo τύπτω y τύπτομαι, como podría ser βούλομαι¹⁰.

La fuerza de la voz griega descansa en ἐνέργεια y πάθος bajo dos niveles cruzados, uno morfológico y otro semántico: el primero constituye la división, pero, una vez determinadas las clases, el segundo se impone y promueve el desarrollo doctrinal, incluso condicionando la codificación de sus efectos sintácticos (Sancho Royo, 1986, p. 40). De hecho, el criterio nocional viene impuesto en la definición del verbo y en la explicación del nombre. Tampoco deja de ser representativo que una de las traduc-

⁸ Apolonio Discolo se hace eco de esta relación semántica en su *Sintaxis* y desarrolla en profundidad sus consecuencias sintácticas (G.G. II, 2, pp. 394-404) en perjuicio del sistema tripartito, puesto que μεσότης no participa de esa oposición semántico-sintáctica.

⁹ De los ejemplos, solo dos, ἐποιησάμην y ἐγραψάμην, se ajustan a formas de aoristo en voz media. Los otros dos, πέπηγα διέφθορα, se corresponden a perfectos de la voz activa.

¹⁰ Un tipo de verbo que más tarde los gramáticos latinos clasificarán como dependente.

ciones latinas más extendidas de διάθεσις sea *significatio* (Harto Trujillo, 1994, p. 30).

3. Fundamentos nocionales: la aportación de Aristóteles

La «lingüística» (*grammatiké*) nació como instrumento de la filosofía, la retórica y, después, la filología. Hasta época romana no fue una disciplina independiente, sin ningún otro fin lógico, persuasor o literario (Llorente Maldonado, 1974, p. 527), pero los medios para su desarrollo siguieron vinculados a sus orígenes, sobre todo, lógico-filosóficos. La cuestión es delimitar el grado de fortaleza de esa relación durante la creación de las primeras gramáticas.

Distintas escuelas filosóficas dejaron su impronta en los estudios gramaticales, pero, sin duda, Aristóteles merece una mención aparte por sus aportaciones pioneras y por toda la doctrina que se generó a partir de su obra (Becares, 1989, p. 72). La esencia binaria del sistema de voz que codificaron griegos y romanos parece tener su antecedente en la lógica aristotélica. Sin embargo, el filósofo estagirita no participaba de un interés genuino en la lengua. A este respecto, sus contribuciones lingüísticas fueron consecuencia de sus estudios ontológicos, relacionando la realidad y el lenguaje¹¹, y lógicos, vinculando la lengua y el pensamiento¹². Con este fin, desarrolló diez herramientas nocionales, sus categorías¹³, de las cuales las dos últimas, ποιεῖν (hacer) y πάσχειν (padecer), serán fundamentales para entender el tratamiento de la voz.

Cuando Aristóteles aplica estas categorías a la lengua con ejemplos léxicos del tipo «*hacer es como cortar, quemar, y padecer, como ser cortado, ser quemado*»¹⁴ pretende organizar los diferentes niveles de la realidad, pero su aplicación también afecta al constructo mental del hablante (Oele, 2012, p. 15, n. 38). Así pues, la lengua es un reflejo de la realidad y del pensamiento. La estructura dicotómica del ejemplo, no obstante, es similar a la significación del verbo y al núcleo de la διάθεσις que observamos en Dionisio y que también es apreciable en Apolonio. Si bien los gramáticos no proyectan su explicación más allá de la lengua, utilizan las mis-

¹¹ *Int*, 16a, 1-10.

¹² *Int*, 16b, 20.

¹³ «σημαίνει ἢ ποσὸν ἢ ποιὸν ἢ πρὸς τι ἢ πὸν ἢ ποτὲ ἢ κείσθαι ἢ ἔχειν ἢ ποιεῖν ἢ πάσχειν» (*Cat.* 1b, 25-27).

¹⁴ «ποιεῖν δὲ οἷον τέμνειν, καίειν πάσχειν δὲ οἷον τέμνεσθαι, καίεσθαι» (*Cat.* 2a, 4)

mas herramientas lógicas para desarrollar una explicación más semántica que morfológica.

Cabría preguntarse, en este punto, si los conceptos de ποιεῖν y πάσχειν y su relación se corresponden con la ἐνέργεια y el πάθος de Dionisio. En la Metafísica, Aristóteles explica en términos de relatividad ambas categorías:

[...] τὰ δὲ ποιητικὰ καὶ παθητικὰ κατὰ δύναμιν ποιητικὴν καὶ παθητικὴν καὶ ἐνεργείας τὰς τῶν δυνάμεων, οἷον τὸ θερμαντικὸν πρὸς τὸ θερμαντὸν ὅτι δύναται, καὶ πάλιν τὸ θερμαῖνον πρὸς τὸ θερμαινόμενον καὶ τὸ τέμνον πρὸς τὸ τεμνόμενον ὡς ἐνεργοῦντα. (1021a, 15-19)

La capacidad de hacer (ποιητικὰ) o lo activo y la capacidad de ser afectado (παθητικὰ) o lo pasivo se sostienen sobre una oposición correlativa en la potencia (δύναμις) y el acto (ἐνέργεια). Entre ellos no hay contradicción, sino una relación de complementariedad por la que el acto o la potencia de *quemar* necesita para su existencia *lo susceptible a ser quemado*. La relación lógica, desprendida de tintes filosóficos, es similar a la exposición gramaticográfica de κριτής y κριτος, κρίνων y κρινόμενος, ο τύπτω y τύπτομαι que vimos en Dionisio, o más claramente, en el pasaje de Prisciano donde afirma que «*in activis vocibus passionem et in passivis actionem fieri inveniant*»¹⁵. Más tarde, la tradición gramatical española quedó influida desde la latina por este sustrato nocional: cuando los gramáticos reconocían la voz y solo la activa en español, aludían de manera colateral a un opuesto pasivo, que debía justificarse por otros medios, ya fueran rodeos o construcciones que llenaran ese vacío lógico.

4. Conclusiones

La voz fue gramatizada en época grecorromana por medio de una concepción lógica y nocional. La sustancia de estas explicaciones se infiltró en los entresijos gramaticales de occidente gracias al empuje de la gramaticografía latina, lo que favoreció el criterio de análisis semántico por encima de los formales o sintácticos. Los intentos por atender a estos últimos fueron siempre secundarios y muchas veces inconsistentes, ya que venían condicionados por las significaciones del verbo en su descripción, como «[...] *aut*

¹⁵ *Gramm. Lat.* Keil II, p. 373.

*agere aliquid aut pati aut neutrum significans*¹⁶. De este modo, se explica por qué algunos gramáticos latinos proponían tres voces, otros cinco y algunos siete y, de igual manera, los gramáticos del español no convenían en dónde situar la voz ni en la inexistencia indiscutible de la pasiva.

Las gramáticas del español, finalmente, encierran tanto la conceptualización de la voz latina como sus herramientas metodológicas para codificarla, que, a su vez, son herencia de la gramática griega, influida por la filosofía, sobre todo, aristotélica. El dominio del recurso semántico en el verbo y en la voz, así como la equiparación con la excelencia lingüística del latín, facilitó su inclusión en la lengua española. Con todo, la conciencia desinencial de la lengua latina, en contraste con el español, contribuyó a la negativa de asumir más de una voz en el verbo por parte de los primeros gramáticos.

Bibliografía primaria

- W. Jaeger, *Aristotelis Metaphysica*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
 H. Keil, *Grammatici Latini*, reimp. Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.
 L. Minio-Paluello, *Aristotelis Categoriae et Liber de Interpretatione*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
 G. Uhlig, *Grammatici Graeci*, reimp. Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.

Bibliografía secundaria

- V. Becares Botas, «Método aristotélico y gramática alejandrina», *REspLing*, 19:1 (1989), pp. 71-84.
 A. Bello, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (notas de R. J. Cuervo, estudio y edición de R. Trujillo), Madrid, Arco Libros, 1988.
 P. P. Devis Márquez, *Esquemas sintáctico-semánticos: el problema de la diátesis en español*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993.
 J. J. Gómez Asencio, «Lo latino de las gramáticas del español», en M. A. Maquieira Rodríguez & M. D. Martínez Gavilán & M. Villayandre Llamazares (coords.), *Actas del II Congreso Inter-*

¹⁶ Donato, *Gramm. Lat.* Keil IV, p. 359

- nacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística, León, Arco Libros, 2001, pp. 35-54.
- M^a. L. Harto Trujillo, *Los verbos neutros latinos y la transitividad de la Antigüedad al Renacimiento*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- E. Hovdhaugen, «Genera verborum quot sunt? Observations on the Roman Grammatical Tradition», *Historiographia Linguistica* XIII: 2/3, 1986, pp. 307-321.
- M. Iglesias Bango, *La voz en la gramática española*, León, Universidad de León, 1991.
- A. Llorente Maldonado de Guevara, «Caracterización de la lingüística grecolatina: ensayo de fijación de criterios para historiar la ciencia del lenguaje» en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad de Granada, 1974, pp. 515-537.
- C. T. Mársico, «Revisión y renovación argumentativa en la gramática bizantina», *Faventia* 32 (2010), pp. 127-144.
- M. Oele, «Attraction and Repulsion: Understanding Aristotle's Poiein and Paschein», *Graduate Faculty Philosophy Journal* 33:1 (2012), pp. 85-102. Versión electrónica: <<http://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=phil>> [Consulta: 15/05/2016].
- G. A. Padley, *Grammatical theory in Western Europe, 1500-1700: the Latin tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua, *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis*, Madrid, Espasa, 2009.
- A. Sancho Royo, «Diátesis y transitividad en los gramáticos antiguos», *Habis* 17 (1986), pp. 33-44.

RESUMEN

El concepto de *voz* en gramática es un asunto controvertido; ello se debe a la divergencia doctrinal que se ha ido fraguando ya desde época grecorromana. Este trabajo no pretende dedicar más doctrina a la cuestión, ni un posicionamiento añadido en el debate. Nuestro objetivo es otro: se trata de rescatar algunas de las causas que coadyuvaron a la discusión, esto es, hacer una

inmersión historiográfica no exhaustiva en los orígenes teóricos del concepto y del término *voz*¹⁷ en las gramáticas del español, del latín y del griego.

PALABRAS CLAVE: Voz, historiografía gramatical, latín, griego, español.

ABSTRACT

The concept of voice in grammar is a controversial issue; that is due to the doctrinal divergence which has already conceived since Graeco-Roman world. This paper doesn't intend to add doctrine or to take up position in the discussion. Our purpose is otherwise: it attempts to recover some of causes that contribute the controversy, that is, historiographic non-exhaustive immersion in the theoretical origins of the concept and the term voice in Spanish, Latin and Greek grammars.

KEYWORDS: Voice, historiography of grammar, Latin, Greek, Spanish.

¹⁷ La complejidad conceptual de la *voz* también se manifiesta terminológicamente: *género*, *voz* y *diátesis* son los términos que se han empleado en distintas épocas hasta especializarse o perderse. En la actualidad, se denomina generalmente *voz* a los recursos morfológicos y *diátesis* a la estructura oracional (RAE, 2009, p. 3037). Para nuestro trabajo englobaremos ambos significados en el término más recurrente –o único en la tradición– de *voz*.

LITERATURAS
GRIEGA Y LATINA

La tragedia a ojos de los cómicos: algunos ejemplos paradigmáticos de paratragedia

Comics and tragedy: some examples of paratragedy

Vivian Lorena Navarro Martínez
vilona@alumni.uv.es / uc2015179800@student.uc.pt
Universidade de Coimbra & Universitat de València

Introducción

Podemos definir la paratragedia como la parodia de acciones, modos de hablar y personajes pertenecientes a la tragedia, cuya eficacia cómica reside en la desproporción entre lo que los personajes dicen y/o hacen y el contexto en que se desarrolla la escena¹. En este recurso cómico, cuyo principal objetivo es causar la risa del público, normalmente subyacen nociones de crítica literaria en las que encontramos la seria reflexión sobre los poetas trágicos y sus obras, sus ideas o su estilo literario. Ante estos elementos tan complejos, se presenta como un medio que permite a la mayoría del público la comprensión de un saber de por sí muy técnico. En nuestro estudio hemos seleccionado una serie de ejemplos extraídos de las fases *Archaia* (Aristófanes) y *Mese* para tratar de explicar brevemente qué es una paratragedia, cómo se desarrolla y cuál es su intención. El criterio que hemos seguido es la claridad y sencillez de la parodia presente en dichos fragmentos².

La paratragedia en Aristófanes: *Acarnienses*

Para tratar de hacer un análisis de este elemento primero debemos situarnos en las comedias de Aristófanes, especialmente

¹ Rau 1967: 1-18.

² Véase como ejemplo la conocida antología de Douglas Olson 2007. Cf. Medda-Mirto-Pattoni 2006.

Acarnienses, *Tesmoforiantes* y *Las ranas*, pues en ellas destaca la paratragedia en mayor o menor medida y profundidad. Así pues, en la primera parte de nuestro estudio nos centramos particularmente en la parodia del *Télefo* de Eurípides (438 a.C.) presente en *Acarnienses* de Aristófanes (vv. 280-571), representada en el 425 a. C. En esta escena Diceópolis visita al trágico y le pide prestado el disfraz de mendigo de su *Télefo*³, con la intención de causar la mayor piedad posible y así persuadir a su favor al hostil coro de carboneros. Lo que nos interesa es que estamos ante tres evidentes elementos paradigmáticos de paratragedia. En primer lugar, la adopción de la personalidad de un héroe trágico, en términos aristotélicos un «personaje mejor» (*Télefo*) por parte de uno cómico, «personaje peor» (*Diceópolis*). Como hemos señalado, el objetivo es suscitar compasión a la manera del rey de Misia y así persuadir al coro, tomando sus harapos, lenguaje y modos.

ΔΙΚ. ἀναβάδην ποιεῖς,
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἔλεινῆν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.
 ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν
 αὕτη δὲ θάνατον, ἣν κακῶς λέξω, φέρει. (*A.Ach.*410-417)

En términos generales podríamos decir que Aristófanes quiere criticar las ansias de espectacularidad y desmesurado patetismo de la tragedia de Eurípides, que le daban un aspecto de superficialidad y de excesiva dependencia de los recursos materiales, alejándose del uso tradicional⁴. La expresividad de la imagen exterior de Diceópolis, que acentúa su patetismo, es complementada con el uso de un lenguaje persuasivo, prueba de la formación sofisticada de Eurípides, con el que busca resultar vencedor en su discusión con los acarnienses.

Otro elemento paradigmático es la citación de versos concretos de una tragedia, como el fragmento 698 Kannicht de Eurípides, del mismo *Télefo*⁵:

³ Cf. Lauriola 2010: 185-190.

⁴ Cf. Arist. *Po.*1453b 1-8.

⁵ Kannicht 2004: 690. Cf. Nauck 1983: 581-582.

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν [εἶναι τήμερον],
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ

Por último, observamos la parodia de una escena de tragedia específica, en la que Diceópolis-Télefo, al ver que su discurso no tiene el efecto deseado, toma como rehén a un saco de carbón y chantajea a los acarnienses con matarlo si éstos no acceden a cumplir sus deseos. Así pues, Aristófanes está parodiando la escena del *Télefo* en la que el héroe-mendigo secuestra al niño Orestes y, presa del pánico, amenaza a los aqueos con matarlo si éstos no atienden sus peticiones⁶. Por otra parte, podríamos decir que el cómico no se limita a recitar literalmente versos de esta tragedia, sino que ha tomado de ella tres elementos fundamentales: el disfraz de mendigo, la ῥήσις persuasiva y la toma de un rehén⁷.

3. La paratragedia en la *Mese*

3.1. *SERMO TRAGICUS*

Centrándonos en la paratragedia presente en la comedia *Mese*, en primer lugar analizamos la parodia del *sermo tragicus* o la dicción trágica, es decir, cuando un personaje cómico habla como lo haría uno de la tragedia.

Alexis 93 K-A *Θεσπρωτοί*
Ἑρμῆ θεῶν προπομπὲ καὶ Φιλιππίδου
κληροῦχε, Νυκτός τ' ὄμμα τῆς μελαμπέλου

Llama la atención la invocación al dios Ἑρμῆ θεῶν προπομπὲ καὶ Φιλιππίδου Κληροῦχε y a la divinidad astral Νυκτός τ' ὄμμα τῆς μελαμπέλου, lo que podríamos comparar con las invocaciones a divinidades que suelen aparecer al comienzo de las tragedias⁸. La calificación de Hermes como θεῶν προπομπὲ καὶ Φιλιππίδου κληροῦχε nos indica que Alexis se refiere a la función del dios como mensajero de los dioses y como psicopompo, en este caso de un tal Filípides⁹. Nos interesa especialmente la expresión Νυκτός τ' ὄμμα τῆς μελαμπέλου, que contiene dos elementos paródicos. En primer

⁶ Cf. Ar.*Th.*466-738. Cf. De Romilly 1961: 28.

⁷ Cf. Silva 1987: 127-154.

⁸ Cf. Ar.*Ec.*1. Cf. Kleinknecht 1937, Horn 1970.

⁹ Cf. Arnott 1996: 244-246.

lugar, la expresión Νυκτός ὄμμα («ojo de la noche»), una perífrasis poética referida a la Luna que podemos encontrar fácilmente en la tragedia:

ΑΓΓ. πρέσβιστον ἄστρον, νυκτός ὀφθαλμός, πρέπει. (A.Th.390)
 ΠΥΑ. ὅταν δὲ νυκτός ὄμμα λυγαίας μόλη, (E.IT.110)
 ΑΓΓ. ἔως κελευμένης νυκτός ὄμμ' ἀφείλετο.(A.Pers.428)

En segundo lugar, el término μελαμπέπλου («de negro manto») es un epíteto típico de la poesía elevada aplicado a la noche:

ΘΕ. μελάμπεπλος δὲ Νύξ ἀσειρωτον ζυγοῖς
 ὄχημ' ἔπαλλεν (E.Ion 1150)

En conclusión, este pequeño fragmento contiene varias imágenes y elementos extraídos de la lengua de la poesía elevada, que engloba naturalmente a la tragedia, lo que nos permitiría calificarlo perfectamente de ejemplo de paratragedia.

Anfis 20 K-A *Ἰάλεμος*
 ἐν ταῖς θριδακίναϊς ταῖς κάκιστ' ἀπολουμέναις,
 ἄς εἰ φάγοι τις ἐντὸς ἐξήκοντ' ἐτῶν,
 ὁπότε γυναικὸς λαμβάνοι κοινωνίαν,
 στρέφοιθ' ὄλην τὴν νύκτ' ἂν οὐδὲ ἐν πλέον
 ὧν βούλεται ὄρων, ἀντὶ τῆς ὑπουργίας
 τῆι χειρὶ τρίβων τὴν ἀναγκαίαν τύχην

De estos versos de Anfis llama la atención particularmente el último, ya que contiene una fórmula solemne que podemos encontrar en Sófocles:

TEK. ὦ δέσποτ' Αἴας, τῆς ἀναγκαίας τύχης (S. Aj.485)
 TEK. οἱ 'γά, φίλοι, πρόσθητ' ἀναγκαίας τύχης (S. Aj.803)
 OP. τέθηκ' Ὀρέστης ἐξ ἀναγκαίας τύχης. (S. El.48)

La comicidad reside en el choque entre el contexto del fragmento y la enunciación de las palabras τὴν ἀναγκαίαν τύχην, ya que Anfis ha incluido esta fórmula trágica en un contexto de explícito carácter sexual. Así pues, el personaje que habla se lamenta de que cuando alguien antes de entrar en la sesentena tiene la intención de acostarse con una mujer, pero ha comido antes lechuga, va a estar todo el tiempo que dure el encuentro intentando provocar la

erección de su miembro. Sin embargo, la operación no resultará exitosa, pues las propiedades de este vegetal la dificultan. Según explica Detienne¹⁰, la lechuga es un alimento que en la Antigüedad griega se asociaba a la muerte, siguiendo el tradicional mito de Adonis, pues sus efectos imposibilitaban la potencia sexual y su naturaleza de ὑγρόν και ψυχρόν («húmeda y fría»), según sabemos por Dioscórides en *De Materia Medica*¹¹, hacían que fuera un «alimento de muertos», como cuenta Eubulo:

Eubulo 13 K-A *Ἄστυτοι*
 ἥμη παρατίθει μοι ἥ θριδακίνας, ὧ γύνοι,
 ἐπὶ τὴν τράπεζαν, ἢ σεαυτὴν αἰτιῶ.
 ἐν τῶι λαχάνωι τούτῳι γάρ, ὡς λόγος, ποτὲ
 τὸν Ἄδωνιν ἀποθανόντα προὔθηκεν Κύπρις·
 ὥστ' ἐστὶ νεκῶν βρώμα

La lechuga es calificada de νεκῶν βρώμα porque tiene un doble significado: impide la erección o la excitación de hombres y mujeres, y al tratarse de un alimento «húmedo y frío», se relaciona con aquello que está muerto y a punto de pudrirse. Podemos concluir que la paratragedia que promueve la comicidad está en el hecho de que el cómico ha añadido la fórmula τὴν ἀναγκαίαν τύχην, de marcado sabor trágico, para referirse a la «fatal suerte» que se ha impuesto a aquellos que comen lechuga antes de tener sexo con una mujer.

3.2. ESCENAS CONCRETAS

Pasamos a examinar la parodia de citas de obras trágicas concretas de Esquilo, Sófocles y Eurípides insertadas en medio de los parlamentos cómicos.

Antífanes 228 K-A *Incertae fabulae*
 τὸ δὲ ζῆν, εἰπέ μοι,
 τί ἐστι; - υ - τὸ πίνειν φήμ' ἐγώ.
 ὀρᾶς παρὰ ρεῖθροισι χειμάρροισι ὄσα
 δένδρων αἰετὴν νύκτα καὶ τὴν ἡμέραν
 βρέχεται, μέγεθος καὶ κάλλος οἷα γίνονται,
 τὰ δ' ἀντιτείνοντ' ἵοιονεὶ διψᾶν τινά
 ἢ ξηρασίαν ἔχοντ' } αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται

¹⁰ Detienne 1983: 146-147. Cf. Pellegrino 2000: 241, n. 10.

¹¹ Dsc. 2. 136, 1-3.

En este fragmento nos interesa el tercer verso, donde observamos otro elemento de sentido claramente paratrágico. El tema trata sobre qué es la vida, el vivir, y para el personaje que está hablando es la acción de beber. Para ejemplificar su afirmación añade unos versos cuya dicción e imágenes nos recuerdan significativamente a la tragedia. Así pues, se ha postulado que Antifanes está parodiando los vv. 712-716 de la *Antígona* de Sófocles¹²:

ΑΙΜ. ὄρᾳς παρὰ ρείθροισι χειμάρροισι ὄσα
 δένδρων ὑπέικει, κλώνας ὡς ἐκσώζεται,
 τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται.
 αὐτῶς δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατῆ πόδα
 τείνας ὑπέικει μηδέν, [...]

La paratragedia reside en el hecho de que el personaje dice que la vida está en el beber, suponemos que vino, para lo cual emplea estos versos de Sófocles. En el pasaje trágico Hemón está tratando de convencer a su padre Creonte de que cambie su parecer y sea más transigente con Antígona, pues de esta manera demostrará que es auténticamente sabio. Por tanto, el sentido de estos versos choca con los del fragmento cómico, ya que, a nuestro juicio, Antifanes dice que la vida es la bebida, el vino, y que hay que ceder ante esta realidad para que nuestro cuerpo no esté enfermo, cual árbol sin raíces.

Eubulo 6 K-A *Ἀμάθεια*
 θερμότερον ἢ κραυρότερον ἢ μέσως ἔχον,
 τοῦτ' ἐσθ' ἐκάστωι μεῖζον ἢ Τροίαν ἐλεῖν.
 κἀγὼ γὰρ οὐ καυλοῖσιν οὐδὲ σιλφίωι
 οὐδ' ἱεροσύλοις καὶ πικραῖς παροψίσι
 βολβοῖς τ' ἐμαυτὸν χορτάσων ἐλήλυθα.
 ἃ δ' εἰς τ' ἐδωδὴν πρῶτα καὶ ῥώμης ἀκμὴν
 καὶ πρὸς ὑγίειαν, πάντα ταῦτ' ἐδαινύμην,
 κρέας βότειον ἐφθὸν ἀσόλοικον μέγα,
 ἀκροκόλιον τε γεννικόν, †ὄπτά δελφάκι'
 ἄλιπαστα τρία

Aquí vemos dos elementos que nos interesan, una cita de tragedia y una caricaturización. En primer lugar, en el segundo verso tenemos una parodia del v. 369 de la *Andrómaca* de Eurípides:

¹² Cf. Douglas Olson 2007: 155-156, 178.

ME. τοῦτ' ἔσθ' ἑκάστω μείζον ἢ Τροίαν ἐλεῖν.

Según Ateneo de Náucratis, quien nos transmite el fragmento¹³, el personaje que habla es Heracles, paradigma cómico de la glotonería y la rudeza¹⁴, por lo que no es de extrañar que el tema verse sobre la alimentación. Estamos ante una descripción de los manjares que desea y no desea comer Heracles, de manera que, en esencia, se trata de un tema costumbrista de lo más banal. Sin embargo, debemos analizar la inclusión del verso paratrágico de Eurípides. En la tragedia el sentido del pasaje gira en torno a la afirmación, por parte de Menelao, de que aquello de lo que se tiene necesidad es importantísimo, lo que queda remarcado con la aseveración de que es incluso más importante que conquistar Troya. De igual manera, en el fragmento de Eubulo, para el glotón Heracles la comida, en especial la abundante en carne, es lo más importante. Así pues, la inserción de este verso de la *Andrómaca* para justificar que llenarse la panza es primordial para Heracles, así como el tratamiento desmitificado y reducido al mundo de lo cotidiano de este héroe, son claros elementos paratrágicos que promueven la comicidad del fragmento¹⁵.

Timocles 27 K-A *Ὀρεσταντοκλείδης*.
 περὶ δὲ τὸν πανάθλιον
 εὐδοοσι γράες, Νάάννιον, Πλαγγών, Λύκα,
 Γνάθαινα, Φρύνη, Πυθιονίκη, Μυρρίνη,
 Χρυσίς, †Κοναλίζ†, Ἰερόκλεια, Λοπάδιον

El título de la comedia, *Ὀρεσταντοκλείδης*, es un compuesto de claro sentido cómico entre los nombres de Orestes y Autoclide, presentando el último, un conocido pederasta de la época, comportándose como el primero, un héroe de la tragedia. Así pues, vemos la presentación de un personaje mitológico en un ámbito humano y cotidiano, desligado de su naturaleza heroica y, por tanto, caricaturizado. El hecho de que sea Orestes uno de los nombres de este compuesto puede ser un indicio del gusto que tenía la tragedia postclásica por la historia de héroes como éste¹⁶. Debido a

¹³ Ath.*Epit.*2. 63d.

¹⁴ Cf. Alex. 88 K-A, 140 K-A. Cf. Ar.*Ra.*60-65, 503-560. Cf. Galinsky 1972: 81-100.

¹⁵ Hunter 1983: 38-39.

¹⁶ Cf. Arist.*Po.*1435a 17-22.

que no tenemos más información sobre esta comedia de Timocles, no podemos discernir cuál era su naturaleza exactamente. Sin embargo, según Constantinides¹⁷, se puede conjeturar que la obra de la cual está extraído este fragmento tenía un coro formado por viejas y conocidas heteras, las mencionadas más arriba, en lugar de las Erinias, como sucedía en *Las Euménides* de Esquilo. Por su parte Montañés explica que el título hace pensar que el fragmento es más bien una parodia del parlamento de la pitia del prólogo de *Las Euménides*, exactamente de los vv.46-49, cuando ésta sale del oráculo expresando horrorizada que ha visto a Orestes rodeado por las Erinias dormidas¹⁸.

ΠΥ. πρόσθεν δὲ τᾶνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόγος
εὐδαι γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος.
οὔτοι γυναικάς, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω, (A.Eu.46-49)

En conclusión, tanto el título de la comedia como la imagen descrita en el fragmento de Timocles señalan que quizá la obra parodiaba *Las Euménides* de Esquilo o, al menos, su tema. Por su parte, la vieja hetera es un elemento cómico recurrente, tratado como una figura repulsiva, lasciva, aficionada a la bebida y desesperada por atender clientes o amantes que ya no acuden a ella. Quizá por eso las mencionadas estén haciendo en esta comedia el papel que las Erinias tenían en la tragedia de Esquilo.

Conclusiones

Con los ejemplos seleccionados hemos visto brevemente que la paratragedia, en términos generales, consiste en el empleo de la dicción, características e imágenes de la tragedia para insertarlas en un contexto que choca con el contenido natural de la comedia, creando contraste y, por tanto, comicidad. Sus procedimientos más destacados son la adopción del lenguaje, modos y vestimenta de personajes trágicos («mejores») por parte de personajes cómicos («peores»), produciéndose una inversión de roles. Aquí entraría también la caricaturización de héroes trágicos, como hemos visto en el caso de Heracles y Orestes. Otros elementos que entran en el desarrollo de la paratragedia son la inserción de versos de tragedias concretas

¹⁷ Constantinides 1965: 13.

¹⁸ Montañés 1991: 129-132.

en medio del parlamento cómico, así como la parodia de escenas trágicas específicas, conocidas por el público en mayor o menor medida¹⁹. Por otra parte, hemos podido comprobar que, en cuanto a su desarrollo, hay muchas y significativas semejanzas entre la comedia *Mese* y la *Archaia*. Si podemos considerar que este procedimiento se basa fundamentalmente en el juego del contraste y la sorpresa, utilizando elementos en un contexto que no le es propio, podemos determinar que la semejanza entre los procedimientos críticos y paródicos de ambas fases de la comedia griega antigua es bastante evidente. A nuestro juicio, estaríamos ante un hecho que cabe destacar: los poetas cómicos, en cuanto a la crítica y la parodia literaria se refiere, siguieron prácticamente los mismos procedimientos. Por tanto, los cómicos de la *Mese*, conscientes de su labor educativa, continuaron haciendo ver a la sociedad aquello que consideraban positivo y negativo en cuanto a la poesía, aunque siempre debemos tener en cuenta que la situación tanto política como social de la época en que se desarrollaron ambas fases son muy distintas.

Bibliografía

- W. G. Arnott, *Alexis: the Fragments. A Commentary*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- E. Constantinides, *The Characters of Greek Middle Comedy*, New York: Columbia University, 1965.
- M. Detienne, *Los jardines de Adonis*, Madrid: Akal, 1983.
- J. De Romilly, *L'Évolution du Pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- G.K. Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford: Blackwell, 1972.
- W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg: Carl, 1970.
- R.L. Hunter, *Eubulus. The fragments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* vol. 5.2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin: W. Kohlhammer, 1937.

¹⁹ Mastromarco 1994: 141-159.

- R. Lauriola, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa: ETS, 2010.
- G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari: Laterza 1994.
- E. Medda & M.S. Mirto & M.P. Pattoni (eds.), ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C., Atti del Convegno (Pisa, 24-25 giugno 2005)*, Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- R.J. Montañés Gómez, *Els fragments de Timocles*, València: Universitat de València, 1991.
- A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Supplementum adiecit B. Snell.*, Hildesheim [etc.]: Georg Olms, 1983.
- S. Douglas Olson, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, New York: Oxford University Press, 2007.
- M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'archaia*, Bologna: Pàtron, 2000.
- P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich: Beck, 1967.
- M. F Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra: Fundação Calouste Gublenkian, 1987.

RESUMEN

Παρατραγωδία se define como una parodia de acciones y personajes pertenecientes a la tragedia, cuya eficacia cómica reside en la desproporción entre lo que los personajes dicen y el contexto en que se desarrolla la escena. Así, podemos encontrar personajes «bajos» que se expresan en términos elevados, a modo del estilo trágico, dando lugar a situaciones cómicas que causaban la risa del público. Sin embargo, la paratragedia iría más allá de esta finalidad, pues si la estudiamos más detenidamente podemos ver una seria reflexión sobre la tragedia dentro de la obra cómica. Por tanto, hay un claro trasfondo de crítica literaria en el que hallamos la reflexión sobre los poetas trágicos y sus obras, sus ideas o su estilo literario. Nuestro objetivo es establecer las características generales de la paratragedia, a través de una serie de ejemplos extraídos de la comedia Antigua y Media.

PALABRAS CLAVE: Parodia, crítica literaria, comedia Antigua, comedia Media.

ABSTRACT

Παρατραγωδία is defined as a parody of actions and characters from tragedies. It's comic success originates from the juxtaposition between what the characters say and the context in which the scene develops. Thus we can find «lower class» characters using the language of those from the «higher class», like the tragic style, therefore creating a comic situation and evoking laughter from the audience. However, paratragedy goes beyond this purpose; if we study it carefully we can see the influence of tragedy within the comic play. This shows the clear background of literary criticism which we find reflects the work of the tragic poets, their ideas or literary style. Our aim is to establish the general characteristics of paratragedy, through a sequence of examples extracted from Old and Middle comedy.

KEYWORDS: Parody, literary criticism, Old comedy, Middle comedy.

El prólogo de *Filoctetes*: un ejemplo de transgresión ritual y caracterización del personaje

The prologue of *Filoctetes*: an example of ritual transgression and the character's portrayal

Fernando Pérez Lambás
fernando.perez@uv.es
Universitat de València

1. Introducción

En los primeros versos de la tragedia *Filoctetes* de Sófocles, Odiseo contextualiza el argumento de la obra. Se trata de la llegada de Odiseo y Neoptólemo a la deshabitada isla de Lemnos, donde otrora el hijo de Laertes abandonó a Filoctetes a causa de los gritos de dolor que lanzaba como consecuencia de la mordedura de una serpiente. Estos alaridos interferían en los sacrificios y en las libaciones que los griegos hacían, razón por la cual dejaron a Filoctetes en la isla y pudieron así reanudar su trayecto:

Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς / Λήμνου, ἄστιπτος βροτοῖς οὐδ' οἰκουμένη /
ἔνθα (...) τὸν Μηλιῆ / Ποίαντος νιὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε, / (...) νόσῳ καταστάζοντα
διαβόρῳ πόδα / ὄτ' οὔτε λειβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων / παρῆν ἐκίλοις προσθηγεῖν,
ἀλλ' ἀγρίαις / κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσσημίαις, / βοῶν, ἰύζων¹.

Este es el promontorio de la tierra de Lemnos circundada por el mar, no pisada por los hombres ni habitada, donde (...) al hijo de Peante, al Melio, lo abandoné yo otrora (...) pues le supuraba el pie por una devoradora enfermedad; puesto que no podíamos dedicarnos debidamente ni a las libaciones ni a los sacrificios, sino que con salvajes gritos invadía siempre todo el campamento, con gemidos, con alaridos.

¹ Ph. 1-11. Para el texto griego seguimos la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990) citada en la bibliografía. Todas las traducciones son personales.

En estos versos se contextualiza la caracterización del personaje principal en tres aspectos que intentaremos analizar en estas páginas: la exclusión social de Filoctetes, la mancha de sangre a causa de la enfermedad y los gritos de dolor que transgreden las normas rituales de los humanos. Mediante el análisis de estos tres aspectos, pretendemos observar la manera en que aparecen sintetizadas tres de las características que mejor definen al protagonista. Asimismo, estos tres rasgos son especialmente importantes en el contexto general de la tragedia y aparecen desarrollados con mayor profundidad en los momentos posteriores de la obra². El primero de estos puntos es la consecuencia de los otros dos, de modo que la mancha y los gritos de dolor explican el motivo de la exclusión de Filoctetes.

2. La exposición de Filoctetes

El primer aspecto que nos ocupa, la exclusión social del personaje, es reflejado en el texto mediante un verbo, ἐξέθηκα, que, según los comentarios, podría evocar la exposición o la ἔκθεσις de los niños ilegítimos al nacer, que, no reconocidos por el padre, eran abandonados fuera de la casa (cf. Webster 1970: 67; Kamerbeek 1980: 27; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157; Schein 2014: 117-118).

La interpretación que los comentarios ofrecen del pasaje es reforzada por la comparación con los muchos textos en los que el verbo compuesto ἐκτίθημι o su sustantivo ἔκθεσις aparecen referidos a los niños ilegítimos que son abandonados a su suerte nada más nacer³. De hecho, uno de los significados más exclusivo de este verbo es, de acuerdo con el diccionario de Liddle & Scott & Jones, «expose a new-born child»⁴. Por otra parte, referido a personas

² La síntesis descriptiva de estos primeros versos de la tragedia se debe mayormente a la importancia del prólogo como una parte inicial de la tragedia que presenta a los espectadores el «programa dramático» que éstos van a contemplar. De este modo, defendemos en este artículo que, en el prólogo, no sólo aparece una exposición general del argumento dramático sino también una serie de imágenes que, de manera sintética, reflejan ante el espectador los puntos generales del drama, aspectos que serán desarrollados más adelante en la tragedia mediante el recuerdo de estas mismas imágenes. Sobre esto, vid. Hulston 1969: 58-59; Roberts 2006: 141.

³ Cf. Hdt. I 112 4; E. *Ion.* 344, 956, *Ph.* 25; Ar. *Nu.* 531; Apollod. III 48 6, III 149 4.

⁴ *LSJ.* s. v. ἐκτίθημι.

adultas el compuesto no se encuentra atestiguado, si exceptuamos estos versos de *Filoctetes* y un pasaje de la *Poética* de Aristóteles donde el estagirita alude a unos versos homéricos en los cuales Odiseo es abandonado por los feacios en el suelo de Ítaca. Este abandono es mencionado por Aristóteles como τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν⁵. No obstante, si Aristóteles se refería al abandono de Odiseo con el sustantivo ἔκθεσις, en la idea de que los feacios depositaron fuera de su tierra al hijo de Laertes, en el mencionado pasaje de la *Odisea* el verbo empleado es κατατίθημι, que refleja la imagen de los habitantes de Esqueria depositando a Odiseo sobre la arena, ἐπὶ ψαμάθῳ, hacia abajo en la orilla de tierras itacenses⁶. En este sentido, observamos que el empleo de uno u otro compuesto está condicionado por la perspectiva del personaje en cada contexto.

La falta casi absoluta de paralelos del compuesto ἐκτίθημι en referencia a personas adultas plantea un problema explicado de manera incompleta por los comentarios, que sólo comparan el pasaje inicial de *Filoctetes* con la exposición de los niños ilegítimos al nacer o con el susodicho ejemplo de la *Odisea*. Por otra parte, igual que sucede con los ejemplos mencionados, el empleo del verbo ἐξέθηκα podría estar condicionado simplemente por el enfoque del hablante con respecto a la caracterización de Filoctetes como un ser «expulsado fuera» de la sociedad y relegado a convivir con los animales, sin necesidad alguna de conectarlo con el abandono de los niños.

Ahora bien, frente a nuestra interpretación se podría objetar que, junto con el verbo ἐξέθηκα, Filoctetes es mencionado mediante su patronímico como el hijo de Peante, τὸν Ποίαντος υἱόν. De este modo, se podría pensar que la expresión τὸν Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκα podría evocar en la mente del espectador la imagen del hijo expuesto después de su nacimiento. Con todo, el empleo de patronímicos en tragedia es tan elevado que no necesariamente debemos ver en ello una directa evocación de los infantes ilegítimos, pues el llamado «hijo de Peante» es una persona adulta en el momento de su abandono. De hecho, Filoctetes es mencionado otras siete

⁵ Arist. *Po.* 1460a 36. Este único paralelo con nuestra tragedia es mencionado por Jebb en su comentario, que interpreta ἐξέθηκα como sinónimo de ἀπεβίβασα, *hice desembarcar* (Jebb 1898: 7).

⁶ *Od.* XIII 116-119.

veces en toda la tragedia mediante el mismo patronímico⁷, que, por otra parte, se encuentra atestiguado en otras ocasiones para referirse a Filoctetes, tanto en épica como en lírica⁸. Por estos motivos, el uso del nombre del padre para mencionar a un héroe tan conocido como Filoctetes, cuyo mito había sido ya tratado por el ciclo épico y otras tragedias⁹, es simplemente una muestra del conocimiento que el espectador tenía del personaje, que era inmediatamente identificado con el solo empleo del patronímico.

En esta línea, no debe inducirnos a error la relación sintáctica del verbo ἐξέθηκα con su objeto τὸν Ποίαντος υἱόν, pues la alusión al abandono del personaje puede explicarse más fácilmente por la caracterización del personaje como un ser «depositado fuera» de la sociedad. Así pues, Filoctetes vive en una caverna situada en una isla que no está habitada ni ha sido pisada por los humanos¹⁰, en una κενὴν οἰκίαν ἀνθρώπων δίχα, *una vivienda vacía sin hombres*¹¹. Mediante este pleonasma estilístico, Neoptólemo pone de relieve nuevamente el aislamiento social del lugar en el que vive Filoctetes. En la misma línea, durante toda la tragedia son frecuentes términos como μόνος ὁ ἔρημος, que enfatizan la soledad del personaje¹².

Esta importancia de la exclusión social del personaje ha sido ya tenida en consideración por otros estudiosos. De manera general, se admite que la soledad de Filoctetes es una innovación introducida por Sófocles. Frente a las versiones fragmentarias de Esquilo y Eurípides, cuyo coro estaba compuesto por mujeres lemnias, así como a la multitud de mitos que transcurren en dicha isla, como Hipsípila y los Argonautas, Sófocles transforma la insula en un espacio deshabitado, desértico y no pisado por el hombre (Schein

⁷ Cf. *Ph.* 263, 318, 329, 461, 1230, 1261, 1410.

⁸ Cf. *Od.* III 190; *Pi. P.* I 53.

⁹ Filoctetes es mencionado en tres pasajes homéricos (*Il.* II 716-725; *Od.* III 188-190, VIII 219-220). Asimismo, los distintos momentos del mito eran contados, dentro del ciclo troyano, en los *Cantos Ciprios* y la *Pequeña Iliada*. En tragedia, el mito de Filoctetes fue el tema de al menos seis tragedias (Schein 2014: 3). Esquilo y Eurípides compusieron también sendos *Filoctetes*, hoy fragmentarios y reconstruidos parcialmente gracias a los comentarios de Díon Crisóstomo. Sófocles trató la llegada de Filoctetes a Troya en otra tragedia intitulada *Filoctetes en Troya*. Sobre esto, vid. Schein 2014: 1-7.

¹⁰ *Ph.* 2.

¹¹ *Ph.* 31.

¹² Cf. *Ph.* 34, 172, 182, 227, 228, 265, 269, 286, 470, 487, 606, 688, 809, 954, 1018, 1070.

2014: 6), *en un lugar yermo sin huella de hombres*¹³. En este sitio, el personaje convive con las bestias de la naturaleza en la más absoluta soledad, falto del contacto con el ser humano.

Esta innovación de Sófocles en el tratamiento mítico tiene como principal finalidad incrementar el efecto dramático mediante la fuerte carga emocional producida por la soledad del personaje principal, alejado de toda interacción humana (cf. Segal 2013: 158; Webster 1970: 3; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XX). Así, Filoctetes, descrito en varias ocasiones como un muerto social¹⁴, es apartado de la civilización y aislado de la sociedad como una pestilencia a causa de los gritos de dolor y la mancha de sangre, que impedían la relación natural del hombre con sus dioses en los ritos sagrados. Por otra parte, la insistencia en el aislamiento absoluto del personaje puede estar también justificada, no sólo por el efecto dramático que produciría en el espectador, sino también por el desprecio que posteriormente mostrará Filoctetes hacia los griegos que lo arrojaron fuera de la sociedad de manera vergonzosa, los Atridas y Odiseo (O'Higgins 1991: 49). Este odio es descrito por Filoctetes mediante el participio ἐκβαλόντες, cuyo preverbio remite a la misma imagen que encontrábamos en el verbo ἐξέθηκα del prólogo, y es detallado en unos versos poéticos que insisten de nuevo en la soledad del héroe y en el acto impío y vergonzoso que realizaron otrora los helenos¹⁵.

En definitiva, los ejemplos citados comprueban la importancia de la imagen de la exclusión social del personaje en el contexto general de la tragedia que nos ocupa. Esta imagen, a nuestro juicio, aparece sintetizada mediante el verbo ἐξέθηκα en los primeros versos y se desarrolla en momentos posteriores. Por esta razón, no es necesario pensar en una evocación del abandono de los infantes en dicho verbo, sino simplemente en una síntesis descriptiva de un aspecto fundamental de la versión mítica de Sófocles: el aislamiento social del personaje.

3. La mancha de sangre

En el pasaje que analizamos encontramos la imagen del personaje manchado por la sangre que le supura del pie. Esta imagen

¹³ *Ph.* 2, 487.

¹⁴ *Ph.* 1018, 1030.

¹⁵ *Ph.* 257-267.

aparece condensada en la expresión νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα, que explica el primer motivo de la exclusión social de Filoctetes. En este verso, aunque no se mencione de manera expresa, el participio καταστάζοντα, referido a Filoctetes, remite a la sangre manando hacia abajo gota a gota, un movimiento descendente sugerido por el preverbio κατά. Del mismo modo, el verbo simple στάζω alude en otros textos a los líquidos que caen gota a gota¹⁶, como el agua, la sangre, el sudor o las lágrimas¹⁷. Así pues, la imagen evocada es al mismo tiempo poética y ritual, pues remite al dolorido Filoctetes convertido en un ser manchado tanto físicamente, mediante la imagen de la sangre que gota a gota le supura del pie en dirección descendente, como ritualmente, pues la misma mancha lo convierte en un ser impuro y contaminado, en un μίασμα que debe ser expulsado de la sociedad.

Esta imagen tan evocadora debía de producir un efecto dramático importante en unos versos incipientes en los que se expone de manera imprecisa la caracterización del personaje (Biggs 1966: 231). De hecho, la imagen de la sangre goteando del pie aparece amplificada poéticamente en pasajes posteriores. Así pues, por mencionar dos ejemplos significativos, en *Ph.* 783-784 Filoctetes describe su propia herida: στάζει γὰρ αὖ μοι φοίνιον τόδ' ἐκ βυθοῦ / κηκίων αἷμα. *Pues de nuevo me gotea, desde la parte más profunda, esta sangre roja chorreante.* En esta descripción más detallada, el empleo del mismo verbo que en el prólogo, στάζει, que tiene como sujeto explícito αἷμα, corrobora la imagen poética que aparecía de manera resumida en el prólogo. Asimismo, a la sangre se le añaden los calificativos φοίνιον y κηκίων, que matizan la misma imagen mediante un adjetivo, φοίνιον, que llama la atención sobre el color vívido de la sangre, y un participio, κηκίων, que enfatiza la idea contenida en el verbo στάζει, ya que también este término se refiere con frecuencia a los líquidos que rezuman o que caen a borbotones¹⁸. La misma idea aparece en boca de Neoptólemo en *Ph.* 823-825: ἰδρώς γέ τοί νιν πᾶν καταστάζει δέμας, / μέλαινά τ'

¹⁶ *LSJ.* s. v. στάζω: «let fall or shed drop by drop».

¹⁷ Cf. *Hdt.* VI 74 10-11 (ἕδωρ στάζει); *A. Eu.* 41-42 (αἷματι στάζοντα); *S. Aj.* 10 (στάζων ἰδρῶτι); *E. Ba.* 1163 (ἐν αἷματι στάζουσιν), *IA.* 1466 (στάζειν δάκρυ), *HF.* 1354-1355 (ἀπ' ὀμμάτων ἔσταξα πηγᾶς).

¹⁸ Es la misma raíz que κηκίς, la grasa que rezuma de los animales en los sacrificios, aunque según el contexto se puede referir también a la resina o a la sangre (cf. *A. Ch.* 268, 1012; *S. Ant.* 1008). *LSJ.* s. v. κηκίς, κηκίω.

ἄκρου τις παρέρρωγεν ποδὸς / αἰμορραγῆς φλέψ. *Pues el sudor le empara por completo el cuerpo y una vena rota chorreante de sangre negra se desquebrajó de la punta de su pie.* En este pasaje, de nuevo el verbo καταστάζει, esta vez referido al sudor que cae gota a gota, es retomado en un momento en el que nuevamente se menciona la sangre que mana del pie a causa de la rotura de una vena. La sangre se hace explícita mediante el hápax αἰμορραγῆς¹⁹, un compuesto que, perteneciente al lenguaje médico, alude a la hemorragia o ruptura de un vaso sanguíneo (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 253; Ceschi 2009: 89-91).

Esta misma imagen poética entronca con el terreno del ritual. En este sentido, como es bien sabido, la sangre en la religión griega es un elemento contaminante, razón por la cual todo aquel que haya entrado en contacto con ella tiene prohibido el acceso a los espacios sagrados y debe purificarse (cf. Parker 1990: 104; Burkert 2007: 120). En muchos casos, especialmente en los asesinatos, el personaje contaminado era expulsado de la sociedad hasta que consiguiera purificarse²⁰. De esta manera podemos entender el participio καταστάζοντα, que estaría justificando la causa del aislamiento social de Filoctetes. Así, convertido en un μῖασμα, el hijo de Peante es relegado de la comunidad a causa de su mancha ritual, con una enfermedad que, manando sangre, es al mismo tiempo animalizada. En este sentido, la enfermedad recibe el epíteto διαβόρος, de la misma raíz que βιβρώσκω, *devorar*, que hace referencia a la manera de comer de los animales, en la idea de que la herida está devorando por dentro, cual un animal rabioso, al propio Filoctetes (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 158). Esta animalización de la enfermedad²¹, que en otros momentos recibe

¹⁹ La forma αἰμορραγῆς es un hápax. No obstante, vocablos relacionados etimológicamente, como αἰμορραγέω o αἰμορραγία, se encuentran atestiguados en el corpus hipocrático, vid. Ceschi 2009: 90.

²⁰ Los casos de homicidio eran castigados en muchos casos con el exilio (vid. Parker 1990: 104). También muchos mitos reflejan la expulsión social de un héroe que, por derramamiento de sangre, es convertido en un μῖασμα y expulsado de la sociedad. El caso más claro es el de Edipo, que se castiga a sí mismo con el exilio cuando advierte que él es el asesino de Layo y el μῖασμα que contamina su comunidad, pero también sucede en otros mitos como el exilio de Heracles a tierras salvajes tras matar a su mujer e hijos en un arrebato de locura. Sobre estos asuntos, vid. Parker 1990: 104-143; Burkert 2007: 107-108.

²¹ Por falta de espacio no podemos estudiar en profundidad esta imagen, que ha sido analizada por Mauduit (2006: 291-293) en los tres grandes tragediógrafos.

el calificativo ἀγρία²², nos conduce a la imagen de un ser asilvestrado cuyo pie posee una fiera en su interior, ἐνθηρος²³, que lo devora desde dentro, y que vive en comunión con las bestias que habitan en el ἀγρός (cf. Mauduit 2006: 291-292; Segal 1999: 303).

4. Los gritos de dolor

La segunda causa por la cual Filoctetes fue abandonado, de acuerdo con el pasaje que analizamos, se refiere a los gritos salvajes, ἀγρίαῖς δυσφημίαις, en virtud de los cuales Filoctetes impedía que el ejército de los griegos pudiera realizar sacrificios y libaciones a los dioses. Estos gritos son salvajes igual que la herida, pues pertenecen al espacio del ἀγρός habitado por los animales. En este sentido, entre los griegos el salvajismo es definido por la oposición ἀγρός / πόλις, que contrapone el espacio reservado a los animales y a los humanos respectivamente (Mauduit 2006: 19-21). Este distanciamiento con respecto a la sociedad mide el grado de animalización del personaje, cuyo espacio está ubicado en una ἐσχατιά²⁴, en un lugar alejado de todo resquicio de civilización. En este sentido, Filoctetes es un ser privado de ideales humanos como la φιλία o la πόλις, pues es un ἄφιλον, ἐρήμιον, ἄπολιν ἐν ζῶσιν νεκρόν²⁵. El personaje es, en definitiva, un cadáver entre los vivos debido a su naturaleza como muerto social (cf. Mauduit 1995: 340; Brillante 2009: 53-54). El mismo Filoctetes replica a Odiseo que desde hace un tiempo está muerto para ellos²⁶, porque en realidad está muerto como ser humano al haber sido excluido de la civilización. Su naturaleza salvaje, por tanto, lo excluye de la sociedad y, al mismo tiempo, lo convierte en un ser animalizado, cuyo alimento es descrito en numerosas ocasiones como φορβή o

Es interesante el calificativo ἀδήφαγον, *devorador*, recibido también por la enfermedad (*Ph.* 313). Esta metáfora, extraída del lenguaje de la medicina, remite al término φαγέδαινα empleado tanto por Hipócrates como por Esquilo y Eurípides en sus versiones de *Filoctetes* y evoca la imagen de la enfermedad que devora y consume por dentro al paciente como una bestia. Cf. Ceschi 2009: 208-209; Mauduit 2006: 292; Schein 2014: 118.

²² *Ph.* 173, 265.

²³ *Ph.* 698.

²⁴ *Ph.* 144.

²⁵ *Ph.* 1018.

²⁶ *Ph.* 1030.

βορά, términos frecuentes para referirse al alimento de animales²⁷. Del mismo modo, la descripción de Filoctetes arrastrándose como un animal en busca de alimento o bebida para aplacar sus necesidades básicas, mediante los verbos ἔρω o εἰλύω²⁸, refuerza la imagen de un ser alejado de la sociedad y transformado en un animal habitante del ἄγρός, cuyos gritos se asemejan al de las bestias que conviven con él.

Por otra parte, los gritos proferidos por Filoctetes son mencionados con un término, δυσφημία, con claras connotaciones rituales. En el contexto en el que aparece, la δυσφημία es la causa del abandono de Filoctetes, pues es incompatible con los sacrificios y las libaciones que los griegos hacían. En este sentido, estos versos evocan la imagen de una transgresión ritual claramente efectista a los oídos de los espectadores. Así, mientras que lo esperable en los actos religiosos era la εὐφημία, esto es, «use of words of good omen»²⁹, la palabra adecuada en el rito, concretamente el silencio sagrado de los participantes como primer acto del sacrificio (cf. Burkert 2007: 102; Austin 2011: 45-46), la δυσφημία causa el efecto contrario, una transgresión marcada por el prefijo negativo. Así pues, los estrepitosos gritos en este contexto religioso pueden ser entendidos como palabras de mal agüero, funestas, inapropiadas y desacordes con el devenir natural de los sacrificios. Como consecuencia de los nefastos chillidos de Filoctetes, la vía de comunicación entre dioses y hombres queda destruida e invalidada. Esta transgresión conlleva que el protocolo ritual esperable en el ser humano se rompa y, en consecuencia, el causante de esta ruptura con lo puramente civilizado es expulsado de la sociedad y relegado a convivir en el ἄγρός, alejado de las ciudades que eran la vivienda de los seres humanos.

5. Conclusiones

El análisis de los primeros versos de esta tragedia y su comparación con la versión mítica de Sófocles nos permite extraer tres conclusiones. En primer lugar, en estos versos se resumen de manera sintetizada tres de las características que mejor de-

²⁷ Cf. *Ph.* 43, 162, 274, 308, 708, 711, 957, 1108. Sobre el significado técnico de estos dos términos referidos a la comida de animales, vid. *LSJ.* s. v. βορά, φορβή.

²⁸ *Ph.* 206-207, 290-295, 1155-1157.

²⁹ *LSJ.* s. v. εὐφημέω.

finen al personaje central de la tragedia, por medio de imágenes poéticas y rituales desarrolladas también en los momentos posteriores al prólogo.

En segundo lugar, esta caracterización aparece condensada en el verbo principal ἐξέθηκα, que, lejos de evocar de manera directa el abandono de los niños ilegítimos, parece guardar una relación más estrecha con la exclusión social de Filoctetes, «expulsado fuera de la sociedad».

En tercer lugar, en este mismo pasaje se explica la causa de este aislamiento social mediante dos imágenes poético-rituales que caracterizan al personaje principal y refuerzan su exclusión social. Estas dos causas, la mancha de sangre y los gritos de dolor, sintetizadas en el prólogo y desarrolladas en extenso en pasajes posteriores, definen al personaje como un ser salvaje, animalizado, con una mancha física de sangre que lo contamina y lo convierte en un μίασμα que debe ser expulsado de la sociedad, lanzando gritos salvajes y funestos que transgreden las normas rituales protocolarias que rigen el mundo de los seres humanos.

Bibliografía

EDICIONES Y COMENTARIOS

- G. Avezzù & P. Pucci & G. Cerri, *Sofocle: Filottete* (Introduzione e commento di P. Pucci; Testo critico di G. Avezzù; Traduzione di G. Cerri), Milano, 2003.
- R. C. Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments, The Philoctetes* (vol. 4), Cambridge, 1898.
- J. C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles: The Philoctetes*, Leiden, 1980.
- H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, *Sophoclis fabulae*, Oxford, 1990.
- S. L. Schein, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge, 2014.
- T. B. L. Webster, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge, 1970.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- N. Austin, *Sophocles' Philoctetes and the great soul robbery*, Madison, 2011.
- P. Biggs, «The disease theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*», *CPh* 61 (1966), pp. 223-235.
- C. Brillante, «Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee», *QUCC* 93, 3 (2009), pp. 49-77.

- W. Burkert, *Religión griega: arcaica y clásica*, Madrid, 2007 (trad. esp.)
- G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle*, Venecia, 2009.
- D. O'Higgins, «Narrators and narrative in the *Philoctetes* of Sophocles», *Ramus* 20 (1991), pp. 37-52.
- A. O. Hulton, «The prologues of Sophocles», *G&R* 16, 1 (1969), pp. 49-59.
- C. Mauduit, «Les morts de Philoctète», *REG* 108, 2 (1995), pp. 339-370.
- *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris, 2006.
- R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford, 1990.
- D. H. Roberts, «Beginnings and endings», en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Malden, Oxford, Carlton (2006), pp. 136-148.
- C. Segal, *Tragedy and civilization: an interpretation to Sophocles*, Norman, 1999.
- *El mundo trágico de Sófocles*, Madrid, 2013 (trad. esp.)

RESUMEN

En este trabajo analizamos los primeros versos de la tragedia *Filoctetes* de Sófocles (vv. 1-11). En ellos, Odiseo describe las circunstancias en las que se produjo el abandono de Filoctetes en la isla de Lemnos. Estos versos resumen de manera bastante simplificada las características principales del personaje. Hemos dividido estas características en tres bloques: en primer lugar, analizamos el verbo empleado para describir este abandono, ἐξέθηκα, cuya función es llamar la atención sobre la exclusión social del personaje principal. En segundo y en tercer lugar, estudiamos la causa de este aislamiento: la mancha de sangre y los gritos salvajes respectivamente. El alejamiento social de Filoctetes es reforzado mediante imágenes poético-rituales que evocan a un personaje mancillado, animalizado y para quien las normas rituales que cohesionan las sociedades humanas se han visto alteradas.

PALABRAS CLAVE: Sófocles, *Filoctetes*, prólogo.

ABSTRACT

In this paper we analyze the first verses of Sophocles' *Philoctetes* (vv. 1-11). In these verses, Odysseus describes the circumstances of the abandonment of Philoctetes in the island of Lemnos. These verses summarize the main characteristics of Philoctetes. We have divided these characteristics in three sections: First of all, we study the verb employed to describe this abandonment, ἐξέθηκα, whose purpose is to highlight the social isolation of Philoctetes. In second and in third place, we study the reason of this isolation: the stain of blood and the wild shouts. This isolation is also highlighted by many poetic and ritual images which recall a character that has become an animal for which the ritual rules that unite human societies have been altered.

KEYWORDS: Sophocles, *Philoctetes*, prologue.

Algunas muestras de Homero en la
Praeparatio Euangelica de Eusebio de Cesarea
Quelques traces d'Homère dans la *Praeparatio*
Euangelica d'Eusèbe de Césarée

Ignasi Vidiella Puñet
ividiella@hotmail.es
Universitat de Barcelona

La encubierta presencia de Homero en la *Praeparatio Euangelica* de Eusebio de Cesarea da buena cuenta de la importancia que el poeta épico seguía teniendo en época romana, a pesar de que su aparición en este texto del obispo fenicio sea algo especial, con respecto al conjunto de la *Ἀπόδειξις*. Los quince libros de la τῆς Εὐαγγελικῆς Ἀποδείξεως Προπαρασκευή constituyen la primera parte de una obra díptica junto a la τῆς Εὐαγγελικῆς Ἀπόδειξις, escrita en veinte libros de los cuales solo conservamos diez. Es decir, nos encontramos ante una *Demostración* (*Ἀπόδειξις*) concebida en dos partes: la introducción y preparatoria, y su exposición. No obstante, nos centraremos sólo en la primera de ambas obras para hablar sobre algunas citas de Homero, por ser en la única donde aparece este autor.

La composición de esta magna obra es fruto de una voluntad pedagógica; de querer llevar a cabo una composición demostrativa; y también, a pesar de no mencionarse explícitamente, de querer refutar el tratado *Κατὰ Χριστιανῶν* de Porfirio de Batanea. Voluntad pedagógica para introducir el dogma cristiano entre aquellas gentes, cristianas, judías o que profesaban la religión tradicional de los griegos, mediante un itinerario ya establecido en el inicio de la obra y que Eusebio recordará, nuevamente, en el proemio del libro XV; composición demostrativa porque Eusebio, a lo largo de su obra, insiste en que la fe es algo racional, lo cual ejemplifica mediante un vasto debate entre las antiguas voces y las bre-

ves acotaciones que el de Cesarea va introduciendo para dar su punto de vista: explica la fe cristiana como una τις καινή και ἀληθής θεοσοφία¹ que lleva a definir al pueblo cristiano como «griegos de raza, de sentimiento, venidos de todas partes para formar igual que las tropas de élite de un nuevo ejército» (*P.E.* I 5, 10), desertores de las creencias de los padres para abrazar las creencias hebreas y sendas profecías, pero sin querer vivir como el pueblo judío. A partir de esta voluntad, Eusebio sistematiza su argumentación en cuatro pilares: el rechazo de la religión tradicional; la preferencia por las creencias judías; el abandono del culto judío; y la exposición de la doctrina evangélica y del cristianismo.

Para estructurar todo este ingente propósito, Eusebio toma como referencia tres puntos centrales, que son el eje vertebrador de la obra: la narrativa heredada de los griegos, que ocupa por entero los seis primeros libros, en los que habla de la teología egipcia, fenicia y griega, la *teología política*, como llama a los oráculos, y al hado, como concepto; la narrativa heredada de los judíos, que ocupa los siguientes dos libros, en los que formula de nuevo la teoría de donde provienen los pueblos y habla de los relatos hebreos y de su pasado; y, por último, las narraciones y los relatos griegos, a propósito de los cuales Eusebio recoge lo que dicen estos sobre el pueblo hebreo, los plagios que, a su parecer, los griegos hacen de aquellos, los desacuerdos que hay entre estos o entre las distintas escuelas filosóficas, o la situación de Platón como único entendedor de la filosofía hebrea.

Para constituir la obra entorno a los cuatro pilares mencionados anteriormente y a estos tres nexos, Eusebio utiliza una técnica según la cual, como señala Barnes, «*The Preparation* especially reads as if Eusebius instructed someone to read the relevant passage and then commented on it aloud, with an amanuensis copying down both the passage read and Eusebius' comments».² Estos pasajes son, fundamentalmente, citas que, como ya estableció Laurin,³ conforman el 71% de la obra y que remiten a autores tan diferentes como Platón, Diodoro de Sicilia o Clemente de Alejandría, entre otros, usados por Eusebio como voces de autoridad en

¹ *P.E.* I 5, 12. El texto aquí citado, así como las posteriores citas, pertenecen a la edición de Mras & al. (1982) y (1983).

² Barnes (1981): 183.

³ Laurin (1956): 358.

cada uno de los temas que trata, y que suele definir con términos como γνωριμώτατος ἀνήρ en el caso de Diodoro, o πολυμαθής y πολύνους entre los griegos respecto a la notoriedad de Alejandro Polihistor.⁴

El caso es que, entre todos estos autores que aparecen la *P.E.*, contrariamente a lo que cabría esperar en alguien educado en el ambiente de la Segunda Sofística, los poetas épicos y trágicos solo son citados formando parte de la cita de otros autores, es decir como una cita indirecta. Eusebio cita a Homero en 68 ocasiones y, si bien en la mayoría de ellas la cita es indirecta, también cita directamente un verso de Homero,⁵ y hace una adaptación de dos versos homéricos más, que introduce parafraseándolos en su propio discurso,⁶ de modo que quedan camuflados en el texto. Estas, pues, son las tres únicas citas homéricas en sentido estricto que encontramos en este texto de Eusebio.

Por lo que respecta al resto de autores citados por Eusebio y que, a su vez, citan a Homero, este legado homérico se presenta de distintos modos: desde citas y paráfrasis hasta versos homéricos mutilados e incluso la omisión deliberada, sin duda, de versos que sí son citados por el autor que explícitamente cita Eusebio, así como imitaciones. Entendemos, pues, que el hecho que Eusebio nos legue la cita homérica, la modifique o la omita, a partir de la cita de pasajes donde sí se encuentra, responde a las intenciones literarias del obispo que vienen a sumarse a las que pudiera tener el propio autor citado cuando cita a Homero.

Vemos, por ejemplo, que la cita de Filón de Alejandría⁷ es una nota poética con una referencia a Ganímedes, introducida, a la sazón, para hacer una *enumeratio* de ejemplos de referentes míticos en un contexto donde, a partir de los escritos judíos, se intenta justificar la figura de la *Providencia* como gobernadora

⁴ Ianowlocki (2006) se centra en el estudio de los autores citados y qué argumentos usa para citarles, así como el modo en que lo hace, y la influencia que pudieron tener las distintas bibliotecas en el conjunto de la obra.

⁵ *P.E.* XV 62, 11 = *Od.* IV 392: «ταύτη δὲ καὶ χαίρειν αὐτὸν εἰπόντα τῇ Ἀναξαγόρου καὶ Ἀρχελάου φυσιολογία ζητεῖν ὅτι οἱ ἐν μεγάροισι κακὸν ἀγαθὸν τε τέτυκται».

⁶ *P.E.* VI 3, 3 = *Il.* IV 49 y XXIV 70 / *Od.* VIII 325 : «[3] [...] τί δὲ δεῖ λουβῆς τε κνίσης τε καὶ τὸ ἐκ τούτων γέρας τοῖς μηδὲ τούτων ἀξίοις ἀπονέμειν, εἰ κατ'οὐδὲν ἡμᾶς ὠφελεῖν δύνανται; ἐπεὶ μηδὲ τῶν ἀγαθῶν δοτήρας οἴεσθαι χρῆν αὐτούς, ἀλλ' ἦν καὶ τῶν ἐναντίων ὁμολόγουν αἰτίαν.»

⁷ *P.E.* VIII 14, 7 = *Ph. De providentia* 2, 7 = *Il.* XX 234-235 : «μη τοσοῦτόν ποτε ψευθεῖς τῆς ἀληθείας ὡς εὐδαίμονά τινα τῶν φαύλων εἶναι νομίσαι, κἂν πλουσιώτερος μὲν ἦ Κροῖσου, Λυγκέως δ' ὄξυωπέστερος, ἀνδρειότερος δὲ τοῦ Κροτωνιάτου Μίλωνος, καλλίων δὲ Γανυμήδους, ὃν καὶ ἀνηρέψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεῖν, // κάλλεος εἵνεκα οἴο».

del mundo, por un lado, y como entidad justa, por otro; de este modo la cita homérica, tomada de las palabras que Eneas dirige a Aquiles, queda encuadrada en un ejemplo sobre las bondades de ser virtuoso.

En el caso de otros autores, hay quienes hacen una lectura alegórica del poeta,⁸ como Clemente de Alejandría:⁹ Eusebio mantiene la modificación inicial de *καὶ τότε δὴ* por *αὐτὸς δὲ*, de donde resulta un pie acéfalo; e incluso encontramos autores citados en los que, al cambiar completamente el sentido y la intención del verso homérico en su nuevo contexto, el hexámetro adquiere una intención burlesca. En *P.E.* XV 4, 3¹⁰ la descripción de Amfimaco en el Catálogo de las naves es aprovechada por Eusebio para ridiculizar la filosofía del eudemonismo que defiende Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. Así, Eusebio encuentra una excusa perfecta para destacar las similitudes entre la ley mosaica y la filosofía platónica, mientras pone en evidencia la aristotélica, y, mediante una cita de Ático, califica la virtud aristotélica como un concepto lleno de ideas mezquinas, bajas, vulgares, propias sólo de alguien inculto (*ἀπαίδευτος*, con la carga semántica de este término en un contexto de formación sofística), un adolescente o una mujer (*P.E.* XV 4, 9). Estas tres citas podríamos considerarlas, no obstante, *citas literales*.

Sin embargo, a partir de una cita como la de Diodoro de Sicilia,¹¹ podemos detectar otro tipo de variaciones más significativas en el texto. En primer lugar, seguramente por error de copia, Eusebio adapta un *πανταχῆ* que usa Diodoro a un *παντῆ*, mucho más

⁸ *P.E.* XIII 13, 59 = Clem. Al. *Strom.* V 14, 130 = *Il.* VIII 69 / XXII 209: «[...]ἔτι Ὅμηρος μὲν εἰπὼν· *αὐτὸς δὲ χρύσεια πατήρ ἐτίθεινε τάλαντα* δίκαιον τὸν θεὸν μὴνύει.»

⁹ Para el uso de Homero en otros autores patristicos *vid.* ZEEGERS-VANDER VORST (1972)

¹⁰ *P.E.* XV 4, 3= Attic. *Fr.* 2 Mullach = *Il.* II 872: «[...] ὅτι τοῦ σκοποῦ καὶ τῆς εὐδαιμονίας οὐκ ἴσων ὄντων οὐδὲ τῶν αὐτῶν κατὰ Πλάτωνα καὶ κατὰ Ἀριστοτέλην, ἀλλὰ τοῦ μὲν βοῶντος ἐκάστοτε καὶ κηρύττοντος ὅτι εὐδαιμονέστατος ὁ δίκαιοτατος, τοῦ δὲ μὴ ἐπιτρέποντος ἔπεσθαι τῇ ἀρετῇ τὴν εὐδαιμονίαν, ἂν μὴ καὶ γένος εὐτυχίση καὶ κάλλος, ἀλλὰ καὶ χρυσὸν (*ὄς καὶ χρυσὸν ἔχων πόλεμόνδ' ἰεν ἤτε κούρη*), ἀνάγκη κατὰ τὴν διαφορὰν τοῦ τέλους καὶ τὴν ἐπὶ τούτῳ ἄγουσαν φιλοσοφίαν διάφορον εἶναι.»

¹¹ *P.E.* I 9, 2= D.S. I 11, 2 = *Il.* III 277: «μεθερμηνευομένων γὰρ τούτων εἰς τὸν Ἑλληνικὸν τῆς διαλέκτου τρόπον εἶναι τὸν μὲν Ὅσιριν πολυόφθαλμον, εἰκότως· *πάντη γὰρ ἐπιβάλλοντα τὰς ἀκτῖνας ὡσπερ ὀφθαλμοῖς πολλοῖς βλέπειν ἅπασαν γῆν καὶ θάλατταν· καὶ τὸν ποιητὴν δὲ λέγειν σύμφωνα τούτοις· *Ἡέλιός θ' ὄς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει.**

usual ya en su época.¹² Además, mantiene dos modificaciones que ya encontramos en el texto de Diodoro: el cambio de las personas verbales, de segunda a tercera, seguramente influenciado porque se trata de una interpelación al astro rey. El pasaje de *Iliada* III 277 es una interpelación de Agamenón a Zeus, al Sol, a los ríos y a la tierra, todas ellas en segunda persona en tanto que son invocados como testimonios del pacto entre Menelao y Patroclo para el combate singular entre ambos héroes.

Eusebio refiere también un par de pasajes de Numenio de Apamea (*P.E.* XIV 6, 7= Numenius *fr.* 2 Leemans) donde este utiliza a Homero mediante el centón y consigue, de este modo, que se vea de manera muy plástica el contenido de su exposición cuando está explicando las desavenencias *ideológicas* entre Arcésilas y Zenón, pues están compuestos a partir de hemistiquios de contenido bélico.

El obispo de Cesarea incluso corrige a otros autores, cuando, por ejemplo, rectifica al propio Platón para decir que son los mortales (βροτῶν) y no los dioses (θεῶν) quienes poseen la justicia en el Olimpo.¹³ El verso de *Odisea* XIX 43, que recoge Platón, es αὐτῆ τοι δίκη ἐστὶ θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν, tanto en la tradición homérica como en la tradición manuscrita del filósofo de modo unánime. Eusebio, pues, enmienda, al modo cristiano, el politeísmo homérico. Con esa misma intención, hay casos similares, no solo en lo que a Homero atañe, sino también para enmendar a Platón, nuevamente. En *P.E.* XI 38, 6 y XIII 16, 16, citando el mismo pasaje del *Fedón* 114c, Eusebio cambia en ambas ocasiones ἄνευ τε σωμάτων ζῶσι por ἄνευ τε καμάτων ζῶσι, en referencia a la vida tras la muerte; y en *P.E.* XIII 3, 18, en una nueva cita de Platón (*R.* III 380c), modifica θεοὺς por θεοῦ, por ejemplo, intentando siempre que le es posible, homogeneizar las creencias tradicionales o filosóficas con el cristianismo.

¹² A pesar que conviven, la forma παντῆ cobra mucha fuerza a partir de la época de Plutarco, registrado hasta casi 1.000 veces entre este autor y Eusebio, más de 200 en los s. III-IV, mientras que la usada por Diodoro tiene un registro de más o menos la mitad de ocasiones.

¹³ *P.E.* XII 52, 27-28 = *P. Leg.* X 904 d-e = *Od.* XIX 43: «[...] ὅταν δὲ τάναντία, ἐπὶ τάναντία μεθιδρύσατο τὸν αὐτῆς βίον. [28] αὐτῆ τοι δίκη ἐστὶ βροτῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν, ὃ παῖ καὶ νεανίσκε ἀμελεῖσθαι δοκῶν ὑπὸ θεῶν, κακία μὲν γινόμενον πρὸς τὰς κακίους ψυχάς, ἀμείνω δὲ πρὸς τὰς ἀμείνους πορευόμενον ἔν τε ζωῇ καὶ ἐν πᾶσι θανάτοις πάσχειν τε, ἃ προσήκον δρᾶν ἐστὶ τοῖς προσφύεσι τοῦς προσφερεῖς, καὶ ποιεῖν.»

Por último, queremos mostrar que incluso podemos encontrar una falsa atribución de versos a Homero, combinada con una adaptación también homérica. La atribución es, en principio, de Aristobulo, un exegeta judío conocido por la tradición indirecta, como, por ejemplo, a través de las citas de Clemente de Alejandría, que es el autor citado, en esta ocasión, por Eusebio en *P.E.* XIII 13, 34 (= Clem. Al. *Strom.* V 14, 107 = Aristob. *Fr.* 5 = *Od.* V 262):

«Ἀλλὰ καὶ τὴν ἑβδόμην ἱερὰν οὐ μόνον οἱ Ἑβραῖοι, ἀλλὰ καὶ οἱ Ἕλληνες ἴσασι, καθ' ἣν ὁ πᾶς κόσμος κυκλεῖται τῶν ζωογονουμένων καὶ φυομένων ἀπάντων. Ἡσίοδος μὲν οὖν οὕτω περὶ αὐτῆς λέγει·
 πρῶτον ἔνη τετράς τε καὶ ἑβδόμη ἱερὸν ἦμαρ·
 καὶ πάλιν·
 ἑβδομάτη δ' αὖθις λαμπρὸν φάος ἠελίοιο.
 Ὅμηρος δέ·
 ἑβδομάτη δῆπειτα κατήλυθεν ἱερὸν ἦμαρ
 καὶ·
 ἑβδόμη ἦν ἱερή·
 καὶ πάλιν·
ἑβδομον ἦμαρ ἔην καὶ τῷ τετέλεστο ἅπαντα·
 καὶ αὖθις·
 ἑβδομάτη δ' ἠοὶ λίπομεν ῥόον ἐξ Ἀχέροντος.»

Los falsos versos atribuidos a Homero son los dos primeros y el último, en cursiva, puesto que no se encuentran en el corpus conservado. Por otro lado, el tercer verso homérico, el penúltimo, señalado en negrita, corresponde a la partida de Odiseo de la isla de Calipso, pero el hexámetro de *Odisea* V 262 es modificado para poder adecuar el término τέτρατον (*cuarto*) del original al ἑβδομον (*séptimo*), a modo homogeneizador, para justificar, más si cabe, la sacralidad del número siete.

Ateniéndonos a las citas homéricas mostradas, más todas las que no hemos podido analizar aquí por falta de espacio y que suman un total de 68 en 72 localizaciones distintas, por sus modificaciones y los modos tan variados en que se presentan en cuanto a su exactitud y formalidad, creemos conveniente admitir que Eusebio no dispuso de más de un *florilegium*, tanto homérico como de los otros poetas arcaicos, como Hesíodo, Píndaro o los trágicos. Vemos también que hay un uso secundario de Homero en la *P.E.*, ya que el de Cesarea, relega a un segundo término los versos del poeta; que, siendo citas, diríamos, de segundo nivel, al ser de au-

tores citados, los versos homéricos, salvo en los dos casos en que Homero es introducido por mano del propio obispo, son citados de un modo poco cuidadoso, cuando se insertan dentro del discurso de Eusebio. Entendemos que este estudio puede abrir nuevas investigaciones en el uso de Homero, no solo por parte de Eusebio, sino del resto de apologetas cristianos, como mínimo en aquellos que también encontramos en la misma *P.E.*, y en el uso distanciado que hacen estos autores del principal poeta pagano, que conocen bien por su formación en un ambiente y entorno sofisticado, y, sin embargo, se alejan de él precisamente por ser el principal poeta pagano. Así pues, podemos decir que en la *P.E.* Eusebio refleja una voluntad de usar al poeta de Quíos sin que se le pueda tachar de usarle, aunque sí lo hará en otras obras como el *Contra Hieroclem* o la *Vita Constantini*, por razones meramente de estilo o de estética.

Bibliografía

- G. Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. London & New York: Routledge, 1993.
- T. D. Barnes, *Constantine and Eusebius*. Cambridge & Massachusetts & London: Harvard University Press, 1981
- A. J. Carriker, *The Library of Eusebius of Caesarea (Supplements to Vigiliae Christianae)*. Vol. 67. Leiden & London: Brill, 2003.
- J. M. Díaz Lavado. *Las citas homéricas en Plutarco*. Cáceres: Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura, 1999.
- A. J. Drogge, *Homer or Moses? Early Christian Interpretations of the History of Culture*. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1989.
- A. Grafton & Megan Williams. *Christianity and the Transformation of the Book. Origen, Eusebius and the Library of Caesarea*. Cambridge & Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- I. A. Heikel. *De Praeparationis Evangelicae Eusebii edendae ratione: quaestiones quas venia ampl. philos. ordin Alexandreas in Fennia universitatis*. Helsingfors, 1888
- S. Ianowlocki, *Eusebius and the Jewish Authors. His Citation Technique in an Apologetic Context. (Ancient Judaism and Early Christianity)*. Vol. 64. Leiden & Boston: Brill, 2006.
- A.P. Johnson & J. Schott. *Eusebius of Caesarea. Tradition and Innovations*. Cambridge & Massachusetts & London: Harvard University Press, 2013.

- A. Kofsky, *Eusebius of Caesarea against Paganism*. Vol. 3. Leiden & Boston: Brill, 2006.
- J.-R. Laurin, *Orientations maitresses des apologistes chrétiens. Analecta Gregoriana* (Vol. 61). Roma: Pontificia Università Gregoriana, 1956
- K. Mras & alii (ed.) *Die Praeparatio Evangelica. Teil 1: Einleitung. Die Bücher I Bis X*. Berlin: Akademie Verlag, 1982
- K. Mras & alii (ed.) *Die Praeparatio Evangelica. Teil 2: Die Bücher XI Bis XV. Register*. Berlin: Akademie Verlag, 1983
- M. Sanz Morales, *El Homero de Aristóteles*. Ámsterdam: Hakkert, 1994.
- N. Zeegers-Vander Vorst, *Les citations des poètes grecs chez les apologistes chrétiens du IIe siècle*. Louvain: Publications Universitaires, 1972.

RESUMEN

Eusebio de Cesarea es uno de los autores más prolíficos de la Antigüedad tardía. Sus obras contienen una gran cantidad de fragmentos de otros autores, algunos de ellos únicos, ya que solo han sido transmitidos por Eusebio; en otros casos, el texto del obispo de Cesarea sirve como punto de contraste frente a la tradición manuscrita conservada de los autores citados y, sobre todo, permite averiguar qué leía una persona ilustrada en la época, o qué usos se daban a éste o aquél autor. El objetivo de este trabajo es ofrecer un muestreo de distintos pasajes donde aparecen versos homéricos para ver cómo son usados y con qué intención han sido utilizados.

PALABRAS CLAVE: Eusebio de Cesarea, Homero, cristianismo, tradición, intertextualidad.

ABSTRACT

Eusèbe de Césarée est un des auteurs les plus prolifiques de l'Antiquité tardive. Ses œuvres contiennent une grande quantité de fragments d'autres auteurs, certains d'eux uniques, puisqu'elles ont été seulement transmis par Eusèbe ; dans d'autres cas, le texte de l'évêque de Césarée sert comme point de contraste face à la

tradition manuscrite conservée des auteurs cités et, surtout, permet d'examiner ce que lisait une personne illustrée à l'époque, ou quelles utilisations étaient données à celui-ci ou celui-là auteur. L'objectif de ce travail est d'offrir un échantillonnage de différents passages où apparaissent des vers homériques pour voir comment ils sont utilisés et avec quelle intention ils ont été utilisés.

MOTS CLEF: Eusèbe, Homère, christianisme, tradition, intertextualité.

El «travestimiento burlesco» de Hércules en Ov. *Her.* IX. (55-118)

The «burlesque travesty» of Hercules in Ov. *Her.* IX.
(55-118)

Alba Blázquez Noya
albablazqueznoya@gmail.com
Universidad de Salamanca

En el presente artículo estudiaremos cómo el personaje de Hércules es sometido a un proceso burlesco de «desheroización» por su mujer, Deyanira, en la epístola que esta le dirige dentro de la colección de las *Heroidas* de Ovidio¹. Cuando Hércules mata a Ifito, el hijo de Eurito, el oráculo de Delfos le indica que para purificarse debe ser vendido como esclavo. Fue comprado por Ónfale, reina de Lidia, al servicio de la cual estuvo durante un año, según la versión de Sófocles (*Soph. Trach.* 248-153). Las fuentes narran que durante esta estancia fue esclavo y también amante de la reina (Jacobson 1974: 237-238). Al terminar su servicio, ya purificado, Hércules reunió una armada para conquistar la ciudad de Ecalia con el fin de castigar a Eurito por una ofensa anterior; tras saquear la ciudad, se llevó a Yole, la hija de Eurito, como concubina. La carta empieza aquí, cuando Hércules vuelve a casa victorioso y Deyanira se entera de que trae con él a Yole.

El pasaje que vamos a comentar, los versos 55-118 de la *Heroida* IX, contiene la descripción que efectúa Deyanira de la estancia de Hércules como esclavo de Ónfale en Lidia, durante la cual, a juicio de Deyanira, no se comportó heroicamente puesto que estuvo sometido a Ónfale como esclavo y como amante. Deyanira

¹ Para un análisis detallado de *Heroidas* IX, ver nuestro artículo «Las voces de Deyanira en *Heroidas* IX de Ovidio y *Traquinias* de Sófocles», *Myrtia* 2015:11-33.

en esta parte le recuerda a Hércules que cuando era el esclavo de Ónfale perdió la virilidad propia del héroe al someterse por completo a una mujer. Espera que sus palabras eviten que caiga de nuevo en el mismo error con la amante recién conseguida Yole y que recupere su verdadera condición y su carácter de prototipo de héroe masculino.

Los estudios sobre masculinidad definen el modelo de masculinidad ideal con una serie de características relativas tanto a determinados atributos corporales como al éxito en el desarrollo de actividades físicas. Es interesante destacar que este arquetipo de virilidad está tradicionalmente representado por iconos culturales: la figura del héroe es un punto central en el imaginario cultural occidental de lo masculino (Connell 1995: 213). Y como tal tenemos a Hércules, el héroe griego por excelencia, que se ajusta a estos dos estándares, pues es el gran vencedor de los imposibles doce trabajos, y su físico ha sido concebido y retratado desde la antigüedad como poderosamente fuerte y musculoso.

Por el contrario, si ser el prototipo de la masculinidad ideal le trae al héroe fama y gloria, los hombres que se apartan de este modelo hegemónico son víctimas de marginación social (Connell 1995: 80-81). Precisamente esto es lo que utiliza Deyanira en su carta para deconstruir la condición de héroe de Hércules, pues se centra en describir, como veremos, los aspectos femeninos de su comportamiento y de su aspecto impropios de mencionado ideal de hombría. No hay que olvidar que este ideal es una creación del patriarcado, y que Deyanira, aunque se rebela contra la decisión de su marido de traer a Yole a su casa, no es una heroína subversiva puesto que acepta los valores patriarcales y los utiliza en su favor: ella quiere que su marido siga siendo un héroe ya que desea seguir teniendo el estatus de esposa del héroe y por ello su carta tiene como objetivo convencerle de que no vuelva a someterse vergonzosamente al amor de una mujer². Así, Deyanira crea en su carta la imagen de Hércules como amante elegíaco al servicio de su arrogante amada. Esta representación de Hércules como amante elegíaco será el hilo conductor de nuestro análisis, pues a lo largo del pasaje veremos cómo Ovidio hace referencias a la auto-representación que hacían de sí mismos los poetas ele-

² Sobre otras interpretaciones del sentido del pasaje de Ónfale dentro de la *Heroida IX* ver, Vessey (1969: 350-351) y Jacobson (1974: 238).

giacos latinos, que se describen como esclavos del amor de sus dueñas rechazando los valores tradicionales masculinos (Gibson 2005: 162-163).

El pasaje dedicado a la deconstrucción de la heroicidad de Hércules empieza con la descripción del aspecto que nuestro protagonista lució durante su estancia en la corte lidia (55-72) y las tareas femeninas que llevaba a cabo (73-83), sigue recordándole cómo en semejantes circunstancias se jactaba de sus hazañas (84-102); y termina concluyendo que Ónfale fue realmente el hombre en la relación (103-118).

Deyanira comienza introduciendo la imagen de un Hércules ataviado a la manera de una mujer oriental (59-68). De su aspecto Deyanira describe los adornos y la vestimenta a la vez que recorre distintas partes del cuerpo de Hércules (el cuello, las manos, los brazos, el pelo, el pecho) señalando el contraste existente entre el cuerpo ideal masculino del héroe y los adornos propios de una mujer oriental, una antítesis que provoca vergüenza y risa al mismo tiempo, dada la contradicción entre cuerpo masculino y atuendo femenino. Asimismo con esta descripción se intercalan referencias a los pasados trabajos de Hércules, que subrayan lo inadecuado de su atavío (58, 61-62, 67-68). Estas contradicciones entre el travestimiento de Hércules y su masculinidad corporal junto con sus valientes hazañas llevan a una degradación del héroe, que tiene el efecto de lo que podríamos llamar, recurriendo a la terminología de Genette (1982:34-35), un «travestimiento burlesco» puesto que Hércules sigue teniendo su historia heroica, pero su comportamiento ya no es heroico sino elegíaco. Hércules se comporta en la corte de Ónfale de acuerdo con las convenciones de un género literario, la elegía, que está en la jerarquía de los géneros literarios latinos muy por debajo de los géneros elevados en los que su carácter heroico encajaba: la épica o la tragedia³. Deyanira usa la elegía como un contra-modelo para provocar a

³ El procedimiento empleado aquí es muy complejo y no se corresponde estrictamente con ninguna de las categorías que Genette define en el amplio marco de las prácticas paródicas. En todo caso está claro que al procedimiento al que más se aproxima es al «low burlesque». Por otro lado, el episodio lidio de Hércules ya había sido tratado en comedias y dramas satíricos griegos de finales del V a. C. que se limitaban a explotar el contraste cómico oponiendo la rudeza del héroe a las delicadezas lidias; son los poetas latinos quienes lo convierten en un personaje elegíaco (Jacobson 1974: 237-238; Jolivet 2001: 112-114).

Hércules con la esperanza de atraerlo de nuevo al mundo épico, y este razonamiento justifica la coexistencia de ambos géneros en la carta (Delignon 2006: 179).

Es interesante poner en relación el hecho de que Hércules vista con atuendo y adornos femeninos, como describe Deyanira, con la adscripción de los poetas elegíacos al ideal conservador de la austeridad en el aspecto de la mujer (Gibson 2005: 164). Además está el añadido de que Hércules adopta un atuendo típico del lujo oriental, otro aspecto negativo puesto que de esta forma queda patente que el héroe occidental ha sido sometido por una reina de Oriente, paradigma en el que podemos observar un claro paralelismo con personajes relevantes contemporáneos de Ovidio como Marco Antonio y Cleopatra (Arena 1995: 835).

A los atuendos de mujer que porta Hércules, convirtiéndose en un *mollis uir* (72), les corresponden las tareas femeninas que realiza como siervo de Ónfale (73-83). Así empezamos a ver cómo nuestro viril protagonista cumple de manera casi catalogica el código elegíaco del amante como siervo a las órdenes de su *domina*, una caracterización que se mantiene con especial vigor en el resto del pasaje.

Deyanira habla de los rumores que cuentan que Ónfale le ha impuesto a Hércules el trabajo de una esclava (73-83), y lo peor es que él ha tenido miedo a las amenazas de su dueña (74); se ha comportado como un esclavo de acuerdo con la convención elegíaca del *seruitium amoris* del poeta-amante⁴ y ha adoptado su *nequitia*⁵, mostrando incapacidad para responder como un *uir romanus*. Los rumores también cuentan que Hércules realiza las tareas asignadas por Ónfale: transportar y trabajar la lana, tareas propias tanto de las esclavas como de las matronas romanas (75-80). Deyanira nos trasmite este rumor con un tono crítico y ridiculizador utilizando el contraste entre la fuerza de las manos de Hércules que asfixiaron al león (61-62) y su incapacidad para trabajar con los hilos sin romperlos (79-80) aterrizado por el castigo que esperaba de su *domina*: [*Crederis infelix scuticae tre-*

⁴ El origen de este tópico probablemente se encuentre en la similitud de la conducta del amante y el esclavo, y aunque se remonta al periodo prehelénico, se empezó a utilizar con regularidad y se desarrolló en la elegía romana (Murgatroyd 1981: 604,606). Ver, Copley 1947 y Lyne 1979.

⁵ Negación del elegíaco a dedicarse a las labores establecidas para un hombre: la vida pública y militar (Hallet 1973: 115). Ver, Pichon 1966: 122.

mefactus habenis] / ante pedes dominae pertimuisse minas (81-82). La referencia a su condición de esclavo y al rigor del dominio de Ónfale abre y cierra este pasaje dedicado a las labores femeninas de Hércules. Vemos por tanto cómo la actitud del héroe es la misma que la de los poetas elegíacos, que a menudo se representan a sí mismos como esclavos sumisos, que tienen miedo a que su *domina* los castigue (Gibson 2005: 162).

El proceso de «desheroización» de Hércules se cumple tanto en su travestismo, que lo feminiza y orientaliza por completo, como en sus actividades físicas que se ven reducidas a trabajos femeninos. Este proceso se produce en los dos niveles de comunicación presentes en las *Heroidas*, el de la voz de Deyanira reprochándole a Hércules su conducta para recordarle cuál es el camino que le mantendrá a salvo de los rumores y de la pérdida de su fama, y por otro, la voz de Ovidio, que le presta a su heroína una representación del héroe propia de un «burlesque» degradante y ridiculizador.

El contraste entre este Hércules degradado y su pasado ilustre es subrayado por el relato de sus hazañas en la corte de Ónfale que Deyanira le atribuye (84-100): ella lo concibe como un acto de alarde inadecuado, dadas las circunstancias de esclavitud y sometimiento en que se encuentra, y sobre todo subraya la inconsciencia de Hércules que no parece darse cuenta de lo distante que está de su condición heroica vestido con el lujo y ostentación de una mujer oriental: *Haec tu Sidonio potes insignitus amictu / dicere? non cultu lingua retenta silet?* (101-102).

El pasaje concluye con la representación de la virilidad adoptada por Ónfale (103-118), quien culmina su dominio sobre Hércules adueñándose de sus armas y trofeos: *Se quoque nympha tuis ornavit Dardanis armis / et tulit e capto nota tropaea uiro* (103-4).

El triunfo de Ónfale le arrebató íntegramente a Hércules su catálogo de hazañas; por eso Deyanira le señala a su marido sarcásticamente la ridiculez de su jactancia: *I nunc, tolle animos et fortia facta récense* (105). Resulta inadecuado que presuma de sus trabajos ante quien lo ha sustituido en su lugar de *uir* (*Quod tu non esses, iure uir illa fuit* 106), se ha apropiado sus triunfos e incluso los ha superado (*Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum, / quam quos uicisti, uincere maius erat* 107-108).

Vemos, pues, cómo a partir de unos valores patriarcales, Deyanira nos describe un cambio de roles absoluto: para ella *uir*

equivaldría a *maior* (106-108). Ónfale es el hombre en cuanto que es superior, en último término la vencedora. Esta concepción de la mujer como vencedora es la misma que Deyanira aplica en el caso de Yole, y proviene del tópico elegíaco de la *militia amoris*⁶, que tiene como consecuencia el *seruitium amoris* del poeta-amante. El amante elegíaco es Hércules, que sufre un *seruitium* real pero también un *seruitium amoris*, y de esa manera Ónfale es su *domina* tanto literal como figuradamente⁷. La metáfora elegíaca la encontramos aquí por tanto materializada.

Es esa la debilidad de Hércules por la que se preocupa Deyanira. Ella sabe que nada ha vencido a Hércules salvo dos mujeres, primero Ónfale y ahora Yole, y así afirma su superioridad y le muestra la verdad que ella conoce pero su marido no, utilizando la metáfora elegíaca de la *militia amoris* pues el amante, al perder la batalla se convierte en botín del vencedor, en este caso de la vencedora: *falleris et nescis; non sunt spolia illa leonis, / sed tua, tuque ferae uictor es, illa tui* (113-114)⁸. Deyanira invoca al *pudor* (*O pudor! hirsuti costis exuta leonis / aspera texerunt uellera molle latus* 111-112) y lo hace porque si a Hércules antes no le daba vergüenza vestirse de mujer (55-72) ahora sí tendría que avergonzarse de que ella lo haya convertido en botín de guerra. Además, tampoco es adecuado que Ónfale se vista como el héroe, pero así materializa su absoluto dominio sobre él.

Una vez ha dejado claro ese deshonesto cambio de roles entre Hércules y Ónfale, Deyanira le dedica a Ónfale una écfrasis que ahonda más en esta cuestión. Si al principio nos había presentado a Hércules vestido de mujer (55-72), ahora el cambio de rol de Ónfale se encarna en que se atavía con los atributos de Hércules: la piel del león de Nemea (111-114), las flechas envenenadas por la sangre de la hidra de Lerna y la clava: *Femina tela tulit Lernaeis*

⁶ Las dimensiones del tópico que más nos interesan serían el amor representado como una guerra –siendo o bien el amor o bien la amada oficiales al mando y el amante un soldado-, y la imaginaria del triunfo, con la derrota del amante a manos del amor o el triunfo del amante sobre su amada (Drinkwater 2003: 195).

⁷ Uno de los mitos más famosos sobre dioses esclavizados es el de Hércules al servicio de Ónfale, pero no parece que se encuentre en él el origen del *seruitium amoris*, sino que serían los alejandrinos quienes añadirían el elemento erótico a la historia (Copley 1947: 286) que luego recogería y reescribiría Ovidio.

⁸ Murgatroyd (1975: 73) utiliza este dístico como ejemplo de un juego de palabras a partir de expresiones militares que demuestra lo enraizado que estaba el concepto la guerra del amor en época de Ovidio.

atra uenenis/ ferre grauem lana uix satis apta colum, instruxitque manum claua domitrice ferarum/ uidit et in speculo coniugis arma sui (115-118).

Con esta representación de un Hércules completamente vencido termina el pasaje dedicado al episodio lidio del héroe, en el que, como hemos visto, Deyanira le ha echado en cara a Hércules la profunda indignidad en que cayó al convertirse en una especie de amante elegíaco olvidado de toda actividad masculina y heroica para servir a la amada, una circunstancia que es vista por Deyanira con los mismos ojos críticos con los que la sociedad tradicional romana vería a los poetas elegíacos.

Bibliografía

- A. Arena, «Ovidio e l'ideologia Augustea», *Latomus* 54 (1995), pp. 822-841.
- B. Delignon, «Genres nobles et genres mineurs dans Les *Heroïdes* d'Ovide», *BAGB* 1, (2006), pp. 148-188.
- R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- F. O. Copley, «*Servitium amoris* in the Roman Elegists», *TAPA* 68 (1947), pp. 285-300.
- M. O. Drinkwater, «*Militia amoris*: fighting in love's army», in T. S. Thorsen (ed.) *The Cambridge companion to love elegy*, Cambridge-New York, 2013, pp.194-206.
- G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.
- R. Gibson, «Love Elegy», in S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature*, Carlton-Malden-Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 159-173.
- J. P. Hallett, «The Role of Women in Roman Elegy: Counter-Cultural Feminist», *Arethusa* 6, 1 (1973), pp. 103-124.
- H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- J.-Ch. Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Paris, Collection de l'École Française de Rome 289, 2001.
- R. O. A. M. Lyne, «*Servitium amoris*», *CQ* 29 (1979), pp. 117-130.
- F. Moya, *Ovidio. Heroidas, Texto revisado y traducido*, Madrid, 1986.
- P. Murgatroyd, «*Militia amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 34 (1975), pp. 59-79

- «*Servitum amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 40 (1981), pp. 589-606.
- R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Olms, 1966.
- D. W. T. C. Vessey, «Notes on Ovid, *Heroides* 9», *CQ* 19 (1969), pp. 349-361.

RESUMEN

Hércules, considerado tradicionalmente el gran héroe de los griegos, símbolo de salvación y encarnación de la masculinidad, recibe un fuerte tratamiento «desheroizante» en la *Carta de Deyanira a Hércules* de Ovidio, obra en la que se dedica un pasaje completo a retratarlo completamente travestido. Hablamos del pasaje en el que narra la estancia de Hércules como esclavo (y amante) de Ónfale en Lidia. En el presente artículo veremos cómo Deyanira utiliza los estándares del modelo de la masculinidad ideal para ridiculizar a su marido recordándole los momentos en que se apartó de tal modelo, aplicando a Hércules de manera casi catafórica el código elegíaco del amante como siervo a las órdenes de su *domina*.

PALABRAS CLAVE: *Heroidas*, Hércules, Deyanira, masculinidad, elegía.

ABSTRACT

Hercules, traditionally considered the great hero of the Greeks, the symbol of salvation and the incarnation of masculinity, receives a strong «de-heroizing» treatment in Ovid's *Letter from Deianira to Hercules*, a work in which a whole passage paints him completely as a cross-dresser. We refer to the passage that narrated Hercules's time as a slave (and lover) of Omphale in Lydia. In this article we see how Deianira utilizes the standards of the model of ideal masculinity to ridicule her husband by reminding him of the times he did not live up to that model, and applies to Hercules practically all of the elegiac code of the lover as a servant at the orders of his *domina*.

KEYWORDS: *Heroides*, Hercules, Deianira, masculinity, elegy.

Tal como eran y cómo los vieran.
La anécdota literaria en Valerio Máximo

How they were and how they were seen.
The literary anecdote in Valerius Maximus

Ana Martínez Gea
anamartinezgea1@gmail.com
Universitat de València

Se podría alegar que tratar de encajar el texto de un autor romano dentro de los parámetros de la definición actual de ‘anécdota’ no es más que un anacronismo. Y no habría manera de refutar tal afirmación si no es con la declaración confesa de que nos enfrentamos, efectivamente, a la delicada tarea de buscar en la literatura romana relatos que respondan a las características de un concepto —o incluso de un género— que en el momento y la lengua en que fueron escritos sencillamente no existía. Sin embargo, los romanos, si bien no conceptualizaron nunca esta idea, en tanto que mortales de condición, presenciaron y protagonizaron más de un episodio anecdótico. Por desgracia, sólo podremos acceder a aquellos que nos ofrezca la literatura romana —tan fragmentaria como injusta en su legado— a falta de testimonios orales que serían el más frecuente canal de transmisión de este tipo de noticias. Así pues, los escritores romanos recogieron sobre todo las anécdotas ejemplarizantes, aquellas dignas de ser recordadas ya por constituir modelos de conducta ya por ser ejemplos a no imitar y bautizaron estos *suculentos* relatos con el nombre de *exempla*.

En palabras de Marco Tulio, *exemplum est quod rem auctoritate aut casu alicuius hominis aut negotii confirmat aut infirmat*. (Inu. 1, 49)¹, para Quintiliano, *quod proprie uocamus exemplum, id est*

¹ Todas las traducciones del presente artículo son de elaboración propia.

rei gestæ aut ut gestæ utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio (Inst. 5.11.6) y en la *Rethorica ad Herennium* se define como *alicuius facti aut dicti præteriti cum certi auctoris nomine propositio* (4.49.62). Como figura retórica el *exemplum* contribuye al *docere, mouere, delectare*. «Se han de emplear, para persuadir» —dice el Arpinate— «si los testigos fallan»².

‘Anécdota’ procede del griego ἀνέκδοτος ‘no casado’ en contraposición a ἔκδοτος ‘entregado’. Figuradamente, pues, cabe entender ἀνέκδοτος como algo que nunca ha sido sacado a la luz, no publicado, inédito y, por ende, reservado a la esfera de lo privado. Sin embargo, «¿no es así que la anécdota justamente no permanece en la clausura de la privacia sino que más bien anda o puede andar en boca de todos?» (Oyarzún 1996: 39). Tal es la clave de su definición: la unión de ambas esferas, de suerte que lo privado se transmite públicamente y a través de lo público se genera el perfil de un personaje. El Diccionario de la Real Academia Española recoge otra dualidad en el término: «Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento // Suceso circunstancial o irrelevante». Concluimos, con todo, que la anécdota constituye el relato breve de un hecho curioso que se presenta como ejemplo o entretenimiento, que requiere de un observador que la atestigüe y de un sujeto transmisor y que surge en el ámbito oral y al pasar a la escritura experimenta un proceso de adaptación a la seriedad.

En su gran obra, Valerio Máximo, autor que vivió en la época de Tiberio, recopila anécdotas *ut documenta sumere uolentibus longæ inquisitionis labor absit* (Val. Max. *Præf.*)³. A continuación, procederemos a la selección de algunas anécdotas de contenido literario referentes a escritores romanos que aparecen en la obra de Valerio Máximo⁴. Seguiremos para ello el orden alfabético a

² Cic. *Part.* 14.49: *Utendumque exemplis, si quis testibus creditum non sit.*

³ R. Helm enmarca la obra de Valerio Máximo en el contexto de la formación retórica y no la considera ni propiamente historiografía ni una obra cuya principal finalidad sea moralizante («Valerius Maximus» *RE* VIII A 1 1955, col. 93-94). Véase también: Maslakov, G. «Valerius Maximus and Roman Historiography. A Study of the *exempla Tradition*», *ANRW* II. 32. 1 (1984) pp. 437-496.

⁴ Hemos seleccionado las tres anécdotas que proporcionan más datos acerca de la biografía, las costumbres o los rasgos de personalidad de los autores, si bien podemos encontrar en la obra de Valerio Máximo seis anécdotas más de escritores romanos y cinco anécdotas de escritores griegos.

partir del *cognomen*: Lucio Acio, Livio Andronico, Quinto Enio y Quinto Hortensio.

1. *Is [Lucius Accius] Iulio Cæsari⁵ amplissimo ac florentissimo uiro in conlegium poetarum uenienti numquam adsurrexit, non maiestatis eius inmemor, sed quod in comparatione communium studiorum aliquanto se superiorem esse confideret. quapropter insolentiæ crimine caruit, quia ibi uoluminum, non imaginum certamina exercebantur.*⁶ (Val. Max. 3,7,11).

Lucio Acio se caracterizaba por ser un hombre decidido y con una alta autoestima. Y no es este el único ejemplo que encontramos en la literatura latina que corrobora este perfil del genio, ya Plinio en su *Historia natural* (34,19) explica que Acio se hiciera erigir una estatua enorme en el templo de las *Camenæ* a pesar de su corta estatura⁷; se dice que no se dedicó a la política porque «en el foro el adversario no dice las cosas que él quiere que diga, como en el teatro» (Quint. *Inst.* 5,13,43)⁸. La «falta de sentido del humor da el toque conclusivo al retrato del trágico nato» (Von Albrecht 1997-1999: 165) cuando, nos cuenta la *Rethorica ad Herennium*, denuncia a un mimo que pronunció su nombre en la escena y consigue que éste sea condenado (1,24 y 2,19)⁹. Oneroso orgullo venido de Umbria.

2. *A quibus primus omnium poeta Liuius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit, isque sui operis actor, cum sæpius a*

⁵ Se trata de Julio César Estrabón, uno de los contertulios del *De oratore* de Cicerón y, según este mismo indica en el *Brutus*, autor de tragedias (Cic. *Brut.*, 177).

⁶ «Cuando Julio César, un hombre importantísimo y en la plenitud de su poder, iba al colegio de los poetas, este [Lucio Acio] nunca se ponía en pie, y no porque ignorara su autoridad sino porque al comparar afanes comunes confiaba en que él era un tanto superior. Por esta razón, ante cualquier acusación no se le podía reprochar insolencia, ya que allí se ejercitaban para los certámenes literarios y no competían en títulos nobiliarios».

⁷ *L. Accium poetam in Camenarum æde maxima forma statuam sibi posuisse, cum breuis admodum fuisset.*

⁸ *Fallet hæc nos in foro consuetudo, ubi aduersario, non ipsi nobis respondebitur. Aiunt Accium interrogatum cur causas non ageret cum apud eum in tragoediis tanta uis esset hanc reddidisse rationem, quod illic ea dicerentur quæ ipse uellet, in foro dicturi aduersarii essent quæ minime uellet.*

⁹ *Mimus quidam nominatim Accium poetam compellauit in scæna. Cum eo Accius iniuriarum agit. Hic nihil aliud defendit nisi licere nominari eum, cuius nomine scripta dentur agenda.*

populo reuocatus uocem obtudisset, adhibito pueri ac tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit. (Val. Max. 2,4,4).¹⁰

El pasaje hace referencia a la perseverancia del poeta Livio Andronico y nos da noticia de su faceta de actor¹¹, quizá acuciada por su origen tarentino, ciudad de gran tradición teatral. Así, la tenacidad de Andronico queda reflejada en la consecución del éxito tras haber llegado a Roma como prisionero de guerra una vez caída su ciudad de procedencia y en el mérito de convertirse —sin entrar en polémica sobre el inicio helénico o itálico de la literatura romana— en el primer escritor en lengua latina junto con Nevio; a través del cultivo de los grandes géneros, a saber, la épica —obviamente, en referencia a la gran traducción— y el drama ya, tal y como señalara Tito Livio en su obra de gran calibre y nuestro autor en este texto, con tramas: *Liuius [...] ausus est primus argumento fabulam serere* (7,2,8). Continúa este otro Livio el pasaje con el resto de la anécdota que Valerio Máximo nos presenta. Pertinazmente versátil, el talento de Tarento.

3. *Superior Africanus Enni poetæ effigiem in monumentis Corneliae gentis conlocari uoluit, quod ingenio eius opera sua inlustrata iudicaret, non quidem ignarus, quam diu Romanum imperium floreret et Africa Italiae pedibus esset subiecta totiusque terrarum orbis summum columnen arx Capitolina possideret, eorum extingui memoriam non posse, si tamen litterarum quoque illis lumen accessisset, magni aestimans, uir Homérico quam rudi atque inpolito præconio dignior.*¹² (Val. Max. 8,14,1).

¹⁰ «De estos, el primero de todos que desvió la atención de los espectadores hacia los argumentos teatrales fue el poeta Livio, actor también en sus propias obras, el cual, al haber perdido la voz debido a las constantes veces en las que el público le pidió repetir una escena, callado continuó hasta el final haciendo uso de la gesticulación acompañado de un joven que declamaba y un flautista».

¹¹ Sexto Pompeyo Festo también nos da noticia de la faceta de actor de Livio Andronico (Fest. 333, 22-29).

¹² «El Africano Mayor quiso que se colocara una estatua del poeta Enio entre los monumentos de la familia Cornelia, porque consideraba que las hazañas de este linaje habían sido ensalzadas por su talento, ciertamente no ignoraba que, mientras el Imperio Romano se encontrara en el esplendor de sus días, África sometida a los pies de Italia y el Capitolio fuera la grandiosa columna de todo el orbe no podría extinguirse su fama; pero la luz de aquellos versos habían contribuido también a ello, por lo que los tenía en alta estima, él, un hombre más digno del elogio de Homero que del de aquel toscó y rudo poeta».

En este texto, pese a que el talento de Enio es valorado por el muy influyente Africano, es calificado por Valerio Máximo como un autor *rudus et impolitus* indigno de tales consideraciones por parte de un hombre de su calibre y difícilmente comparable con el autor de la historia sita en Ilión. No es de extrañar que Enio se llevara los elogios de la familia de los Escipiones —con estatua incluida— pues es sabida su vinculación con esta *gens* a la que *a priori* conquistó con su proceder de la Magna Grecia —dado su proverbial filohelenismo— y *a posteriori* con sus versitos. Lo que realmente resulta sorprendente son los peyorativos calificativos que nos aporta el Romano. Enio, un autor sin pulir, ‘rudo y tosco’, es comparado con Homero con fatal resultado, quizá por lo ambicioso de realizar en Roma algo similar a lo que Homero hizo en Grecia y a pesar de que ambos se encontraran en sueños (Enn. *Ann.* 1, 1-3)¹³. Sin embargo, más previsible que al Griego habría sido una alusión al Mantuano, a Virgilio, teniendo en cuenta que la *Eneida* eclipsó de manera casi inmediata al texto eniano.¹⁴ Nos encontramos, pues, ante una valoración que indica el cambio literario producido en la época de Augusto (cf. Grau Codina 2012: 56) por el cual Enio queda relegado al desván de los autores prístinos y es calificado de *desactualizado*, áspero, carente de pulimento¹⁵. «Admiro que hombres muy elocuentes y a favor de Enio hayan alabado como los mejores estos versos tan ridículos, de hecho, Cicerón los cuenta entre los buenos» —afirma Séneca en el libro vigésimo segundo de las *Cartas morales* que escribió a Lucilio¹⁶— a lo que añade la siguiente lindeza: «También nuestro Virgilio intercaló algunos versos ásperos, irregulares y un poco desmedidos, no por otro motivo que para que los admiradores de Enio apre-

¹³ *Musæ, quæ pedibus magnum pulsatis Olympum somno leni placidoque reuinctus uisus Homerus adesse poeta...*

¹⁴ Quintiliano (*Inst.* 10,1,85-86) muestra estar de acuerdo con Domicio Afro en que Virgilio es ‘el segundo’, más cerca del primero que del tercero y afirma que éste se acerca a Homero más que cualquier otro poeta épico griego.

¹⁵ Después de este deterioro de la fama de Enio, en el siglo II se volverá a retomar el gusto por este autor con los llamados arcaístas —de hecho, el emperador Adriano aprecia más a Enio que a Virgilio: *Vergilio En<n>ium (...) praetulit* (Spart. *Hadr.*, 16, 6). Hemos visto cómo es defendido por Aulo Gelio contra Séneca.

¹⁶ El fragmento se nos ha transmitido a través de Aulo Gelio (12,2,4): *Admiror eloquentissimos uiros et deditos Enio pro optimis ridicula laudasse. Cicero certe inter bonos eius uersus et hos refert.*

ciaran algo de ancianidad en este nuevo poema» (Gel. 12,2,10)¹⁷; Aulo Gelio apunta la contrarréplica a estas opiniones de Séneca al considerarlo *ineptus* y *insubidus* (12,2,11). Con todo, este peyorativo apunte de Valerio Máximo es revelador de los nuevos gustos literarios al tiempo que constituye un detalle del porqué las obras de Enio apenas sobrevivieron a la decadencia del mundo romano si no es por las alusiones de otros.¹⁸ Una efigie por la memoria de Enio o la paradoja de un oscogreco exiliado a los límites del olvido.

4. *Q. autem Hortensius plurimum in corporis decoro motu repositum credens pæne plus studii in eo[dem] <e>laborando quam in ipsa eloquentia adfectanda inpendit. itaque nescires utrum cupidius ad audiendum eum an ad spectandum concurreretur: sic uerbis oratoris aspectus et rursus aspectui uerba seruebant. constat Aesopum Rosciumque ludicræ artis peritissimos illo causas agente in corona frequentes adstitisse, ut foro petitos gestus in scænam referrent.* (Val. Max. 8,10,2).¹⁹

Se demuestra, de nuevo, la importancia que los oradores otorgaban a la *actio*, hasta tal punto que Hortensio dedicaba mayores esfuerzos a la gesticulación que al propio discurso, con la consecución de tan brillantes resultados que hasta los propios actores de éxito acudían a verle para trasladar su habilidad a escena. Sin embargo, Aulo Gelio (1,5,2-3) explica que precisamente por sus gestos ‘demasiado activos’ era increpado incluso en los juicios e insultado con el apelativo de ‘histrión’²⁰. Nos refiere además el *ca-*

¹⁷ *Vergilius quoque noster non ex alia causa duos quosdam uersus et enormes et aliquid supra mensuram trahentis interposuit quam ut Ennianus populus adgnosceret in nouo carmine aliquid antiquitatis*

¹⁸ A principios del siglo IV el gramático Nonio Marcelo tiene acceso a las tragedias enianas *Hectoris lytra* y *Telephus*, pero no a otros dramas ni a los *Annales*. En los siglos V y VI se encuentran solo fragmentos de lectura directa de los *Annales* y de *Medea*. (cf. Albrecht 1997-1999: 155).

¹⁹ «Quinto Hortensio, creyendo que la parte más importante en la armonía del cuerpo recaía en la gesticulación, puso casi más empeño en trabajar esto mismo que en perseguir la auténtica elocuencia. Así pues, no sabrías si los que acudían a sus causas lo hacían con el mayor deseo de escucharlo o de verlo: de este modo, la presencia del orador ayudaba a las palabras e igualmente las palabras a la presencia. Se sabe que Esopo y Roscio actores muy experimentados, solían asistir con frecuencia cuando aquel hablaba en los juicios rodeado de gente, para trasladar a escena los gestos aprendidos en el Foro».

²⁰ *maledictis compellationibusque probris iactatus est, multaque in eum, quasi in histrionem, in ipsis causis atque iudiciis dicta sunt.*

zacitas otra anécdota curiosa sobre el orador (1,5,3): al parecer, en una ocasión en la que se dilucidaba la causa de Sila²¹ Lucio Torcuato no se conformó con el apelativo de ‘histrión’ y optó por el más oprobioso ‘Dionisia’, en referencia a una famosa bailarina; Hortensio respondió entonces: «Dionisia, ciertamente, prefiero ser antes que ser lo que tú eres, Torcuato, un ignorado de las musas, un ignorado de Afrodita y un ignorado de Dionisos», últimos tres agravios en griego²². De ello colegimos que no sólo era sabio sino también ingenioso e incluso pedantesco, que el ‘movimiento de su cuerpo’ fue muy admirado y al tiempo motivo de escarnio y que se servía del desprecio a la tosquedad para defenderse de las acusaciones de excesiva elegancia. Y es que, tanto valoraba el Romano aquello de ir impoluto que —cuenta Macrobio (*Sat.* 3,13,5)— una vez citó a juicio por daños a un colega, porque, al toparse ambos en un pasaje estrecho, aquél le había rozado fortuitamente estropeándole la colocación de la toga de manera que fue juzgado por el orador como delito de pena capital el que le hubiera desplazado un pliegue del hombro²³. La escrupulosidad del maestro del gesto, Hortensio Hórtalo, el orador desbancado.

En conclusión, advertimos que la anécdota en la literatura gre-corromana genera un doble efecto contradictorio: el de humanizar la figura de los autores que, debido al paso del tiempo, se dibuja en las mentes de los lectores actuales como un conjunto de ideas abstractas sin rostro y, al mismo tiempo, el de estereotipar, de suerte que originan una imagen arquetípica, rígida y poco natural. En el caso de la imagen de otros escritores en autores romanos, una serie de condicionantes influyen en la consecución de la visión arquetípica del personaje, de suerte que podríamos afirmar que el perfil más idóneo para la conversión de un autor en estereotipo reúne las siguientes características:

²¹ Publio Cornelio Sila, sobrino del dictador, defendido por Hortensio y Cicerón de la acusación de haber sido cómplice de Catilina.

²² *Sed cum L. Torquatus, subagresti homo ingenio et infestiuo, grauius acerbiusque apud consilium iudicum, cum de causa Sullæ quæreretur, non iam histrionem eum esse diceret, sed gesticulariam Dionysiamque eum notissimæ saltatriculæ nomine appellaret, tum uoce molli atque demissa Hortensius ‘Dionysia,’ inquit ‘Dionysia malo equidem esse quam quod tu, Torquate, ἄμιουσος, ἀναφρόδιτος, ἀπροσδιόνυσος’.*

²³ *Is quondam cum incederet elaboratus ad speciem, collegæ de iniuriis diem dixit, quod sibi in angustiis obuius offensu fortuito structuram togæ destruxerat: et capital putauit, quod in humero suo locum ruga mutasset.*

1. **Antigüedad:** estar alejado en el tiempo respecto del escritor que refiere la anécdota sobre él (las anécdotas de autores griegos son menos naturales y verosímiles que las de autores romanos y, sobre todo, contemporáneos) influye de manera notable en la transmisión de una imagen determinada del autor, de manera que, cuanto mayor sea su antigüedad más rígido será su retrato y más tópicos los relatos que de él se cuentan.

2. **Notoriedad:** ser un autor del cual se conservan muchas noticias, famosísimo en su tiempo, también contribuye a que su imagen se construya a partir de muchas y diversas anécdotas cuyo propósito —generalmente— es ilustrar ciertos rasgos característicos de su personalidad (por ejemplo en el caso de Cicerón).

3. **Falta de noticias:** también puede ocurrir el caso contrario al anterior, que de un autor solamente nos hayan llegado algunos datos y que estos sean habitualmente anécdotas; por ende, el perfil que de él configuramos estará basado en informaciones someras, parciales y poco fiables que tienden a captar con una historia algún aspecto concreto del autor que lo convierte en estereotipo.

Con todo, aunque es cierto que en muchas ocasiones las anécdotas *deshumanizan* más pronto que *humanizan* y son las responsables de la conversión de personas en personajes, no podemos eludir que ejercen el significativo papel de **concretizar** en una sola imagen algunas de las ideas abstractas que giran en torno a un autor, el de **ilustrar** un momento concreto de su vida —con la consiguiente construcción mental de su forma física en la mente— y, por último, el de **sacar a la luz** imperfecciones, inseguridades, pensamientos, animadversiones, opiniones, mentiras, verdades o medias verdades y rasgos de personalidad: atisbos de avaricia o de soberbia (Acio), perseverancia (Livio) e incluso talento con *toques* de pedantería (Hortensio). Y es que, además, una anécdota, un hecho puntual, una circunstancia histórica, el odio de un rival, el afecto de un amigo o los cambios en los gustos literarios de cada época pueden variar significativamente el devenir de una obra y construir, destruir o *deconstruir* la imagen que de su autor tendrán en tiempos sucesivos. Bocetos, reales o falsos, más o menos verosímiles, siempre subjetivos, que otorgan interés al momento fugaz y a la fragilidad de la condición humana. Un ápice de trascendencia para lo intrascendente. Un intento de concebirllos tal como eran o, más bien, como los vieran.

Bibliografía

- Albrecht, Michael Von, *Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio*, (trad. Dulce Estefanía – Andrés Pociña), Barcelona: Herder, 1997–1999.
- Boissier, Denis, *Dictionnaire des anecdotes littéraires*, Monaco, Rocher, 1995.
- Grau Codina, Ferran, «Canon, autores clásicos y enseñanza del latín», *Minerva*, 25 (2012) pp. 49-79.
- Harto Trujillo, M^a Luisa, «El *exemplum* como figura retórica en el Renacimiento», *Humanitas* 63 (2011) pp. 509-526.
- Helm, R. «Valerius Maximus» *RE VIII A 1* 1955, col. 90-116.
- Maslakov, G. (1984). «Valerius Maximus and Roman Historiography. A Study of the exempla Tradition», *ANRW II*. 32. 1 (1984) pp. 437-496.
- Oyarzún, Pablo, *El dedo de Diógenes: la anécdota en filosofía*, Santiago de Chile, Dolmen, 1996.
- Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* (ed. C.Kempf), Teubner: Stuttgart, 1982 (1a ed. 1888).

RESUMEN

En su obra *Facta et dicta memorabilia*, el autor Valerio Máximo lega a la posteridad diversas historias anecdóticas que durante su vida experimentaron algunos escritores romanos. Tras una definición previa de los requisitos que ha de cumplir una historia para ser considerada anécdota, procedemos a la recopilación de estas y de su transmisión en la literatura posterior, para después analizar los aspectos biográficos y los rasgos de personalidad de dichos autores romanos que a partir de ellas se aducen.

PALABRAS CLAVE: Anécdota, Literatura romana, Biografía, Valerio Máximo.

ABSTRACT

In his work *Facta et dicta memorabilia*, Valerius Maximus bequeaths to posterity many anecdotal stories during his life experienced by some Roman writers. After a previous definition of requirements to be met by a story to be considered anecdote, we

proceed to the collection of these and their transmission in later literature; then we analyze the biographical and personality traits of those Roman authors that they adduced from them.

KEYWORDS: Anecdote, Roman literature, Biography, Valerio Máximo.

ESTUDIOS MEDIEVALES

Los cuatro elementos: un problema de crítica textual en un tratado médico de la Alta Edad Media

The four elements: a problem of textual criticism in a
medical treatise of the High Middle Age

Andrés Peláez Broncano
apbroncano@usal.es
Universidad de Salamanca

El *corpus* de textos latinos medievales es tan extenso y complejo que faltan por estudiar gran cantidad de obras tanto desde un punto de vista de crítica textual, como lingüístico o literario. Este artículo pretende abordar un pequeño pero complejo problema de crítica textual que afecta apenas a unas breves líneas de un tratado anatómico compuesto en forma de carta. La edición crítica, aunque inédita, está preparada para buscar publicación. Como parte del estudio de esta edición, presentamos en esta investigación un pequeño apartado dentro de todo el trabajo realizado. Las investigaciones sobre este tratado comienzan por los estudios de la carta que lo introduce. Ambos se conforman en un mismo texto, a pesar de que la *epistula* fue estudiada aparte durante mucho tiempo.

V. Rose fue el primero que dio noticia de la carta, señalando el primer códice que la reproducía, el códice lat. 4883 de la Bibliothèque Nationale de France en París¹. Diels añadió otros dos códices a la tradición manuscrita del texto². Los dos nuevos códices son: el clm. 5257 de la Bayerische Staatsbibliothek en Múnich y el pal. lat. 1098 de la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Después de varios estudios más, no es hasta 2005 cuando Andrés Sanz realiza un completo estudio de la carta y presenta su

¹ Rose, V., *Theodori Prisciani Euporiston Libri III*, Lipsiae, 1894, p. 463.

² Diels, H., *Die Handschriften der antiken Ärzte*, Berlin, 1906, p. 58.

edición crítica³. Así, recopila toda la información de fechas de manuscritos, lugares de copia y su contenido hasta la fecha para establecer una filiación de manuscritos y un *stemma codicum* para la carta. Los códices se conforman en dos ramas: por un lado, el códice de París en solitario, que conoceremos como *P*, por otro, la familia compuesta por el de Múnich (*M*) y el del Vaticano (*V*). También señaló las fuentes del tratado: los capítulos 17 y 18 del libro II de *De differentiis*.

Así pues, podemos recopilar la información concerniente al tratado (cuya edición crítica todavía está inédita) a raíz de las investigaciones precedentes sobre la carta. Por su parte, la tradición manuscrita y su filiación es la misma que la de la carta, ya que se han copiado siempre de manera conjunta. Así podemos presentar este listado:

- *P*-París, Bibliothèque Nationale de France lat. 4883, ff. 3^{rb}-5^{va}, s. IX-X⁴.
- *M*-München, Bayerische Staatsbibliothek lat. 5257. ff. 26^r-29^r, s. XI-XII, Chiemsee⁵.
- *V*-Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana Pal. lat 1098, ff. 57^v-60^r, s. XV, ¿Padua?⁶

³ Andrés Sanz, M. A., «Isidoro de Sevilla como fuente de una falsa *Epistula* del evangelista Lucas», en Ferraces Rodríguez, *Isidorus Medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, A Coruña, 2005, pp. 41-63.

⁴ Para descripciones más detalladas de *P*: *Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae*, 1744, t. IV, p. III, p. 12b; Beccaria, A., *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X, XI)*, Roma, 1956, pp. 141-142; Andrés, *ibid.*, 2005, p. 44; Breitenbach, A., «Die «Exempla diversorum auctorum» und die sogenannten Seneca-Epigramme», en *Classica et Medievalia. Revue danoise d'histoire et de philologie publiée par la Société danoise pour les études anciennes et médiévales* 56, 2005, pp. 287-301.

⁵ Para descripciones más detalladas de *M*: *Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis* 1871, t. III, p. II, p. 2; Beccaria, *ibid.*, p. 224; Andrés, *ibid.*, p. 44.

⁶ Para descripciones más detalladas de *V*: Schuba, L., *Die medizinischen Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek*, Wiesbaden, 1981, pp. 36-42; Alonso Guardo, A., *Los pronósticos médicos en la medicina medieval: El «Tractatus de crisi et de diebus creticis» de Bernardo de Gordonio*, Valladolid, 2003, p. 79; Andrés, *ibid.*, 2005, p. 44; Dell'Anna, G., *Approccio bibliografico al tema dei dies critici nella letteratura medica occidentale tra il medioevo e l'età moderna*, en *Rudiae* 7, 1995, pp. 151-189; Demaitre, L. E., *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto, 1980, p. 189; Kristeller, P. O., *Iter Italicum VI*, London & Leiden-N.Y.-Kobenhavn-Köln, 1992, p. 366.

El contenido del tratado es una versión de varios capítulos del libro II de *De Differentiis* de Isidoro de Sevilla, en concreto el 17, el 18 y el 19⁷. Comienza con un largo pasaje sobre la naturaleza del hombre y el cuerpo humano, en el que se hace alusión a los elementos de los que está compuesto y se expone cuáles son las distintas partes del cuerpo, enumerándolas en orden descendente (primera parte que se corresponde con el capítulo 17 del libro II *De Diff.*). Seguidamente, se presentan las distintas edades del hombre (correspondientes al capítulo 18 y 19 de la obra isidoriana).

Expuesto el contexto, procedamos a estudiar el pasaje de nuestro interés. Se trata de un fragmento que se encuentra al comienzo de la primera parte del tratado, justamente en el momento que habla de los cuatro elementos de los que se compone el ser humano. A continuación, presentamos la transcripción del pasaje en cada uno de los manuscritos.

P	M	V
Homo dictus ab humo quod de terra humida factus est. hoc ex diuersis constat substantiis/ id est corpus mortale; et anima inmortalis. Diuiditur autem in. IIIIor. helementis/ calidum frigidum. humidum. et siccum. corpus eius ex ossibus neruis. et uenis. et car/ ne constat. habet enim aliquid in se. Ignis. Aeris. Terre. Vmores	Homo ab humo dicitur quod de terra humida factus est. Hoc ex diuersis/ constat substantiis. id est corpore mortali et anima immor/ tali. Diuiditur in. IIII ^a . elementis. calido. frigido humido et/ sicco. Corpus eius ex ossibus neruis et carne constat.	Homo ab humo dicitur quia de terra humida factus est. Hic ex diuersis constat/ substantiis id est corpore mortali et anima inmortalis. Diuiditur in quatuor elemento calidum frigidum humidum et/ siccum Corpus eius ex ossibus neruis uenis et carne constat/
in sanguine/ aque in flegmate aeris in spiritum ignis In calore uitale.	Habet etiam/ in se aliquid ignis. aeris terre. Humores et ex aqua in car/ ne sunt humores. in sanguine aeres. in flegmate aque in calore uitali.	Habet enim in se aliquid ignis aeris terre humores et aque/ in carne sunt humores in sanguine aeres, in flegmate aque/ in spiritum ignis in calore uitali.

⁷ Ed. de Andrés Sanz, 2006.

En la enumeración de los elementos y su relación con distintas partes del cuerpo encontramos una grave confusión en las distintas lecturas de los códices. En concreto, en la enumeración inicial parece faltar el elemento *aqua* y en la segunda parte los elementos y las partes del cuerpo están en distinta posición o incluso faltan dependiendo de la lectura ofrecida por cada uno de ellos.

P, por un lado, al iniciar la enumeración de elementos sólo señala tres (*Ignis. Aeris. Terre*) olvidándose del agua. Después, cuando cada elemento se relaciona con una característica del cuerpo humano, el elemento obviado es la tierra, destacando que en este caso sí se enumeran cuatro elementos, pero el agua aparece dos veces (una como *umores*, otra como *aque*). *M*, por su parte, parece tener completa la enumeración, con un extraño giro final *Humores et ex aqua*. Sin embargo, si observamos la puntuación, parece que este último término está más unido a la segunda parte que a la primera. Parece que el escriba en cuestión no tenía claro si iba en la enumeración inicial o en la segunda parte donde se relacionan los elementos con las características del cuerpo humano. Si nos detenemos en la segunda parte, el copista no parece tener claro la relación de elementos y características del cuerpo. Observando la puntuación, el segundo *humores* aparece aislado de todos los elementos adyacentes e *in sanguine* parece estar relacionado con *aeres* (en lugar de estar ligado con *humores* como sucede con *P*). Además, si nos detenemos en el último sintagma nominal (*in calore uitali*), nos damos cuenta de que falta el elemento *ignis*, que por algún motivo ha desaparecido. La situación de *V* es muy similar al de *M* (ya que son miembros de la misma familia) pero en este caso parece tener más claro dónde está el problema, aunque no ha sabido encontrar una solución oportuna. La enumeración vuelve a presentar cinco elementos (con el curioso desdoblamiento de *humores et aque*, esta vez este último elemento sin la preposición *ex*). La carencia de *ignis* ante *in calore uitali* está subsanada en este manuscrito, pero el elemento *in spiritum* (también inexistente en *M*) parece quedar descolgado del resto del texto.

Por tanto, hay una gran cantidad de dificultades para el estudio crítico del pasaje: la escasa tradición manuscrita a la que va ligada una falta de diferencias en la elección de lecturas, la desaparición sin explicación aparente de ciertos elementos como puede ser *terra* (en los tres manuscritos) o *ignis* (solo en *M*), la división entre *humores* y *aqua*, el problema de puntuación que

deja elementos totalmente aislados de sus adyacentes y el problema de casos, ya que parece que ha podido haber una confusión entre genitivo singular y nominativo plural en varios momentos. Merece especial atención el desdoblamiento entre *humor* y *aqua* ya que, si nos fijamos en el texto anterior, hay un paralelo entre *humor* y el inicio (*homo dictus ab humo... terra humida*). Dada la falta de sentido del texto y la homofonía entre *humo* y *humor* pudo llegar a pensarse que *humor* se estaba empleando con un sentido similar al elemento *terra*. Pero también podría haber provocado la confusión entre elementos y humores. A simple vista, en el texto no se hace referencia alguna a los cuatro humores. Recordemos: sangre que se corresponde con el aire, flema que se corresponde con el agua, la bilis amarilla que se corresponde con el fuego y la bilis negra que se corresponde con la tierra. Sin embargo, si vemos las distintas lecturas ofrecidas por los tres códices, podemos comprobar que de entre todos los elementos que aparecen hay uno al que sí se cita con su humor (*aque in flegmate*). Parece un elemento extraño. Podríamos pensar que ha sido añadido *a posteriori*, tal vez, en un inicio como simple glosa, pero que actualmente forma parte del cuerpo del texto. Como vemos, en *MV*, el cambio va más allá. El elemento *aeris* se mueve para relacionarse con su humor *in sanguine*.

Presentado el problema, tratemos de reconstruir un texto de partida coherente que permita explicar las lecturas de estos tres códices. Un gran aliado en este caso concreto será el uso de las fuentes, más en concreto de la fuente directa del libro II de *De Differentiis*. El pasaje que se corresponde con lo presentado anteriormente es el siguiente:

(Isid., *Diff. II*, 17, 1-7) Rationem autem humani corporis singulorumque membrorum differentiam Lactantius siue plerique auctorum ita definierunt dicentes: «Homo dictus ab humo». Hic ex diuersis subsistit substantiis, ex mortali et immortalis. Corpus autem eius ex ossibus et carnibus constat, diuiditur in quattuor elementis. Habet enim in se aliquid ignis, aeris, aquae et terrae. Ratio autem terrae in carne est; humoris in sanguine, aeris in spiritu, ignis in calore uitali.

La enumeración primera está completa y, a diferencia de *MV*, *aquae* se encuentra antes de *terrae*. En la segunda parte, el elemento *terrae* encabeza la lista, ligado al sintagma *in carne*, sintag-

ma que parecía estar solitario en la tradición manuscrita del tratado. Por otro lado, la composición *aque in flegmate* (que parecía ser un añadido) no tiene paralelo por ningún lado en el texto isidoriano, lo que corrobora nuestras sospechas. Además, aparece un nuevo conjunto de palabras, inexistente en los manuscritos estudiados, *Ratio autem*, que permite entender estos elementos como claros genitivos singulares, en lugar de esos extraños nominativos plurales de cierto carácter poético. Por último, cabe explicar por qué se emplea *humoris* en lugar de *aquae* (otra de las características del texto isidoriano que ha causado problemas en el tratado). En primer lugar, está respaldado por el contexto en el que se halla. Ya que al inicio del capítulo ha citado a Lactancio (*Homo dictus ab humo*), establece una relación etimológica más allá de lo dicho por este (no solo relaciona *homo* con *humo* sino también con *humor*). Por otro, si acudimos a Lactancio⁸, encontramos el pasaje en el que se basa Isidoro para crear el texto:

(Lact., *Inst.*, 2, 125) Habere namque in se aliquid ignis, aliquid aeris, aliquid aquae, aliquid terrae. Quae idem flasa non sunt, nam terrae ratio in carne est, umoris in sanguine, aeris in spiritu, ignis in calore uitali

En ambos textos hay un denominador común que va a ser importante para comprender la mayoría de errores cometidos por los copistas y este es la estructura quiasmática que se conserva desde Lactancio. El orden es muy claro: primero se enumeran *ignis*, *aeris*, *aquae* y *terrae* y después se citan de nuevo a la inversa, ocupando *terrae* una posición central.

Entonces, ¿cómo se ha llegado desde un texto comprensible en Isidoro hasta las lecturas oscuras de nuestros manuscritos? La hipótesis parte de que, en primer lugar, en la enumeración hay una inversión en el orden de los elementos: en *PMV aquae* pasó a ser el último elemento, rompiendo con el orden quiasmático que había entre los elementos y sus *rationes* en la fuente de Isidoro de Sevilla. Tal vez el olvido inicial de este elemento explica tanto la ruptura del orden quiasmático como la presencia de *humoris* y *aque* al final de la enumeración en los tres: ambos términos se habrían podido añadir. Después, en algún momento de la tradición

⁸ Ed. de Monat, 1987.

manuscrita, hubo un salto de ojo del primer *terrae* al segundo *terrae*, esto es, el copista memorizó un fragmento de texto hasta el primer *terrae* y procedió a su copia, al volver al códice de copia, su vista se posó en el segundo *terrae* muy cercano al primero. Esto provocó que el texto intermedio (*et aquae. Ratio autem terrae*) se perdiera. Entonces no solo quedaba incompleta la enumeración final (falta que *P* no percibe) sino que se pierde *ratio* (que provoca que los copistas conviertan en nominativo plural los antiguos genitivos) y el segundo *terrae* (que deja a *in carne* colgado, sin su pareja). *P* decide eliminar este sintagma preposicional, ya que no le encuentra un sentido claro, pero *MV* lo mantienen, a pesar de que no saben con exactitud qué hacer con él. Por último, se introduce la glosa *aque in flegmate* ya que a ojos de los copistas falta por citar el elemento *aqua* a pesar de que ya aparece como *humoris*. A continuación, *MV* van más allá y cambian de lugar el elemento *aeris* para situarlo junto con su humor habitual *in sanguine*.

Pero, ¿por qué ocurre toda esta mezcla de elementos y humores? Debemos señalar que hay una fuente secundaria de este tratado a la que se recurre en varias ocasiones para añadir información al texto y esta es el libro de *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla⁹. Esta posible consulta, sumada al conocimiento previo sobre los humores pudo ser un apoyo suficiente para intentar corregir el pasaje oscuro. Hay dos breves citas que guardan relación directa con el tema:

(Isid., *Etym.*, 11, 1, 16) Caro ex quattuor elementis compacta est: nam terra in carne est, aer in halitu, humor in sanguine, ignis in calore uitali.

(Isid., *Etym.*, 4, 5, 3) Sicut autem quattuor sunt elementa, sic et quattuor humores, et unusquisque humor suum elementum imitatur: sanguis aerem, cholera ignem, melancholia terram, phlegma aquam.

En el primer pasaje se sigue de forma bastante fiel el anterior texto de Lactancio pero pudo suponer un apoyo para que el sintagma *in spiritu* fuera eliminado en *M* ya que, por un lado, el orden de elementos está cambiado y, por otro, *spiritu* está sustituido por

⁹ Ed. de Gasti, 2010.

halitu. Tal vez un rápido vistazo al texto hizo considerar al escriba que *in spiritu* no debía estar ahí. Además, omite la construcción *ratio* + genitivos, y emplea simplemente nominativos singulares (en una construcción muy similar a la que pretenden representar los manuscritos).

En el segundo texto habla de humores y no de elementos simplemente, además, la sangre toma la primera posición. Primera posición que adopta a ojos de los copistas en el tratado (ya que dejan de entender el sentido de *in carne*). Teniendo en cuenta los elementos extremos parece claro que *MV* hayan alterado el texto para situar la sangre junto al elemento aire (a pesar de que originariamente no estaba así) y añadir junto con *P aque in flegmate*.

Cabe una valoración final sobre el momento en el que se producen los errores comentados, antes de aventurarnos a una edición. Como ya hemos señalado, la pérdida del quiasmo es el primer cambio con respecto a la fuente que se produce, pero no podemos saber con exactitud cuándo sucedió. Pudo producirse en un momento temprano de la tradición manuscrita del tratado o pudo ocurrir incluso antes, siendo una modificación introducida por el autor anónimo del tratado con respecto a la fuente isidoriana. Si consideramos que es un error de los copistas, deberíamos restituir el texto isidoriano con el quiasmo intacto. Si, por el contrario, la desaparición del quiasmo se produjo antes de la tradición manuscrita, sería más conveniente no restituirlo a pesar de encontrarse en el texto de *De differentiis*. Ante la falta de datos y la escasez de manuscritos para su estudio preferimos ser precavidos en este caso, conservando en la medida en que el texto siga siendo claro lo transmitido en los manuscritos. Así, solamente restituiremos de la fuente el conjunto «*Ratio autem terrae*» sin el cual no podemos conseguir un texto limpio y claro.

Con todo esto y a modo de conclusión, podríamos ya aventurarnos a presentar un texto crítico, con las modificaciones pertinentes para mostrar un pasaje más depurado y comprensible:

Homo dictus ab humo quia de terra humida factus est. Hic ex diuersis constat substantiis, id est, corpore mortali et anima immortalis. Diuiditur autem in IIII elementis: calidum, frigidum, humidum et siccum. Corpus eius ex ossibus neruis et uenis et carne constat. Habet enim in se aliquid ignis, aeris, terre [humoris] et aque. <Ratio autem terrae> in carne est, humoris in sanguine, [aque in flegmate,] aeris in spiritu, ignis in calore uitali.

Bibliografía

EDICIONES

- Isidorus Episcopus Hispalensis, *Isidori Hispalensi episcopi liber differentiarum II*, M. A. Andrés Sanz (ed.), CC SL 111A, Turnhout, Brepols, 2006.
- Isidorus Episcopus Hispalensis, *Etimologie. Libro XI, De homine et portentis*, F. Gasti (ed.), Paris, Belles Lettres, 2010.
- Lucius Caecilius Firmianus Lactantius, *Institutions divines II*, P. Monat (ed.), Paris, Sources chrétiennes, 1987.

ESTUDIOS Y CATÁLOGOS

- A., Alonso Guardo, *Los pronósticos médicos en la medicina medieval: El «Tractatus de crisi et de diebus creticis» de Bernardo de Gordonio*, Valladolid, 2003.
- M. A., Andrés Sanz, «Isidoro de Sevilla como fuente de una falsa *Epistula* del evangelista Lucas», en Ferraces Rodríguez (coord.), *Isidorus Medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, A Coruña, 2005, pp. 41-63.
- A., Beccaria, *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X, XI)*, Roma, 1956.
- A., Breitenbach, «Die «Exempla diversorum auctorum» und die sogenannten Seneca-Epigramme», en *Classica et Medievalia. Revue danoise d'histoire et de philologie publiée par la Société danoise pour les études anciennes et médiévales* 56, 2005, pp. 287-301.
- Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae*, Paris, 1744, t. IV.
- Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, München, 1871, t. III.
- G., Dell'Anna, *Approccio bibliografico al tema dei dies critici nella letteratura medica occidentale tra il medioevo e l'età moderna*, en *Rudiae* 7, 1995, pp. 151-189.
- L. E., Demaitre, *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto, 1980.
- H., Diels, *Die Handschriften der antiken Ärzte*, Berlin, 1906.
- P. O., Kristeller, *Iter Italicum VI*, London & Leiden-N.Y.-Kopenhagen-Köln, 1992.
- V., Rose, *Theodori Prisciani Euporiston Libri III*, Lipsiae, 1894.
- L., Schuba, *Die medizinischen Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek*, Wiesbaden, 1981.

E., Wickersheimer, «Les écrits médicaux attribués à saint Luc», en *L'aventure de la science. Mélanges Alexandre Koyré*, Paris, 1964, pp. 613-618.

RESUMEN

Estudiamos en el presente artículo algunas dificultades de crítica textual de un tratado anatómico de la alta edad media latina. Este tratado anónimo es una adaptación de dos capítulos del *Liber Differentiarum II* de Isidoro de Sevilla. Dicho trabajo sólo aparece en tres códices conocidos, tradición manuscrita que genera unas complicaciones muy concretas para establecer el texto. Especial interés suscita un pasaje que habla de los cuatro elementos, que se debe analizar minuciosamente para intentar discernir los problemas asociados: desde problemas de fuentes, hasta lecturas dispares entre manuscritos, pasando por distintas ideas en relación con el contexto en que se encuentra.

PALABRAS CLAVE: Los cuatro elementos, el cuerpo humano, *homo*, tradición manuscrita, Isidoro de Sevilla.

ABSTRACT

We study in the present article some difficulties of textual critique of an anatomical treatise of the latin high middle age. This anonymous work is an adaptation of two chapters of the *Liber Differentiarum II* of Isidore of Seville. This treatise appears only in three known *codices*, a manuscript tradition that generates very concrete compilations to establish the text. Of particular interest is a passage that speaks of the four elements, which must be analyzed in depth to try to discern the associated problems: from source problems, to disparate readings between manuscripts, and through different ideas in relation to the context in which it is found.

KEYWORDS: four elements, the human body, *homo*, manuscript tradition, Isidorus of Seville.

El léxico de los oficios en la estructura antroponímica de la Cataluña altomedieval*

The lexicon of professions in High Medieval Catalonia's anthroponymic structure

Carlos Prieto Espinosa
cprieto@ub.edu
Universitat de Barcelona

1. La influencia germánica en la antroponimia de la Cataluña altomedieval

La carta de presentación de toda persona es su nombre. La conciencia de la importancia de poseer un nombre que identificara era ya plena entre los antiguos romanos, hasta el punto de que una persona podía poseer hasta cinco: el *praenomen*, el *nomen gentilicium*, el *cognomen*, el *agnomen* e, incluso, el de la tribu a la que pertenecía¹. No obstante, el estudio de la antroponimia de los textos de la Cataluña altomedieval (ss. IX-XII), prácticamente todos de tipo notarial y escritos en latín, debe partir de que su estructura es producto de la agitación cultural que provocaron las invasiones de los visigodos, en el siglo V, y las de los francos, en el VIII, pueblos, ambos, germánicos. Si bien los restos de la primiti-

* Este artículo ha sido elaborado, con el apoyo de una beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU014/01481), en el seno del equipo del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (GMLC), beneficiario del proyecto «Informatización del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (7)» (FFI2012-38077-C02-00), sufragado por el Ministerio de Economía y Competitividad y beneficiario del reconocimiento y la financiación como Grup d'Investigació Consolidat (2014SGR929) de la Generalitat de Catalunya y de las ayudas del Institut d'Estudis Catalans y de la Union Académique Internationale.

¹ La complejidad de los *latina cognomina* es ampliamente tratada en Kajanto (1982), que, además de un completo análisis sobre su uso y procedencia (*vid.* especialmente pp. 31-99), aporta un extenso listado clasificado (pp. 139-366).

va lengua germánica y del fránico son relativamente escasos, los antropónimos pervivieron como auténticos fósiles lingüísticos².

En efecto, los nombres germánicos arraigaron nada más penetrar en el territorio catalán³. En origen, sus portadores habían sido ilustres personajes de la corte o grandes dominadores, figuras poderosas cuyo nombre rememoraba hechos notables, lo que, sumado a un seductor exotismo fonético, dio lugar a tal fijación. La adopción de esos nombres, sin embargo, no hubiera tenido por qué significar, como sí sucedió, un cambio en la estructura antroponímica heredada de los romanos. Este fenómeno, que se dio de forma homogénea en la Rumanía⁴, se debió a una razón práctica, puesto que el antiguo sistema antroponímico no resultaba funcional. Los germánicos (visigodos y francos), en cambio, usaban un único nombre, generalmente un compuesto de sustantivo y adjetivo que a menudo estaba relacionado con el léxico de la guerra y de la caza; es el caso de *Bernhard*, ‘oso fuerte’, aún presente en la lengua catalana bajo la forma *Bernat*⁵.

2. La estructura antroponímica de la Cataluña altomedieval

Con el paso de los siglos, sin embargo, se produjo en la Cataluña altomedieval una notable depauperación antroponímica que comportó que el sistema de identificación nominal simple dejara de ser válido⁶. Se optó entonces por uno bímembre en el que el segundo nombre estaba relacionado con las circunstancias personales de su portador. Los textos conservados muestran que la naturaleza de las relaciones que ligaban lo que llamaremos protoapellido⁷ con el individuo fue diversa: podía proceder de su linaje familiar, sobre todo a partir del nombre del padre; podía indicar el lugar de procedencia de la persona, ya fuera el de nacimiento o el de residencia; podía hacer referencia, incluso despectivamente,

² Moll (1982) 18.

³ Para la presencia de los antropónimos germánicos en la Península Ibérica, *vid.* Piel-Kremer (1976).

⁴ *Vid.* Cano-Villa (1998), donde, a través de una serie de artículos a propósito de los nombres de familia romanos, se analizan los fenómenos antroponímicos sucedidos en distintos puntos de la Rumanía.

⁵ Moll (1982) 18-19.

⁶ Proceso sobre el que, en ámbito catalán, hablan extensamente Moll (1982) y Moreu-Rey (1993) y, de forma más general, Maas-Chaveau (1998) 83-84.

⁷ Así designamos los términos que acompañan nombres propios de persona con el fin de identificar y en los que se encuentra el origen de los apellidos.

a alguna característica personal, sobre todo un rasgo físico, algo similar a los mote; y podía, también, designar la profesión de su portador⁸. Este último mecanismo, que acabó siendo uno de los más utilizados, resulta clave en el estudio del léxico de los oficios, puesto que son numerosos los nombres de este campo que no hubiéramos atestiguado tan pronto de no haber sido usados con la finalidad de identificar (aunque esto también tiene inconvenientes, puesto que algunos de ellos sólo se conservan con esa función, que no aporta información semántica).

La aparición de la estructura bimembre (y de sus mecanismos, que, ciertamente, se asemejan a algunos de los utilizados por los propios romanos⁹) también se dio de forma general en la Romania, pero con características lingüísticas particulares en cada ámbito geográfico; en nuestros textos, los vocablos aparecen a menudo (y, frecuentemente, por primera vez) ya en catalán.

3. El léxico de los oficios y la antroponimia de la Cataluña altomedieval

Examinaremos tres sustantivos del léxico de los oficios que reúnen las siguientes características: se documentan por primera vez como protoapellidos, nos permiten adelantar las primeras cronologías que de ellos dan obras lexicográficas de referencia, aparecen ya en su forma catalana y perviven en la actualidad como apellidos (rasgo este muy propio de la antroponimia catalana, dado que, como demuestra Maas-Chaveau¹⁰, los apellidos derivados de nombres de oficio no son tan frecuentes en lenguas próximas como el español, el portugués o el gallego).

3.1. *PISTOR* / *FURNARIUS* / *FORNER*

En el escatocolo de una donación del año 1026 encontramos que uno de los firmantes es *Arnaldus Pistor*.

1026 Junyent, *Oliba* Dip. 85, p. 136¹¹: *Sig+num, Arnaldus Pistor*.

⁸ Para una descripción detallada de estos mecanismos, también enumerados en Maas-Chaveau (1998) 84, *vid.* Moll (1982) y Moreu-Rey (1993).

⁹ Vid. Kajanto (1982) 31-99.

¹⁰ Mass-Chaveau (1998) 85-86.

¹¹ Las citas de las ediciones de documentos siguen los criterios del GMLC: van introducidas por el año del documento, seguido de la abreviatura de la obra en la

Pistor es un vocablo ya documentado en Varrón¹² que deriva de *pinsere* ‘picar, triturar, moler’ y que designa al ‘panadero’. En el texto, el primero del corpus donde se menciona a un panadero, responde a una muestra de erudición: *pistor*, ciertamente, no es la palabra a la que primero se acudiría (de hecho, apenas la documentamos en una decena de ocasiones), y es evidente que *Arnaldus* (nombre latinizado; cat. *Arnald*) no era conocido como *pistor* en su entorno. Por razones de proximidad, hubiera sido más natural recurrir a la palabra patrimonial, *furnarius* (atestiguado en época tardía y procedente de *furnus*, que, a su vez, dio como resultado el cat. *form*), que en el corpus documentamos por primera vez en 1067 bajo la grafía *fornarius*.

1067 Junyent-Ordeig, *DipVic* 1310, p. 610: *Bonefilii Fornarii*

Es justamente en ese mismo año, aunque referido a otro sujeto, cuando se atestigua por primera vez el cat. *forner* ‘panadero’, que es, sin duda, el vocablo con el que eran identificados en su entorno los ‘panaderos’.

1067 LFeud. II 832, p. 317: *Benedeht Forner*.

Con la detección de este testimonio adelantamos más dos siglos la datación de Coromines, que no documenta el término hasta finales del XIII, en Ramón Llull¹³. *Forner* (*furner*) aparece en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XI y, especialmente, XII, aunque sólo como protoapellido; únicamente con esta función aparecen también dos sinónimos: el cat. *flecher* (atestiguado por primera vez en 1062¹⁴) y *flecherius* (1158¹⁵). En los diplomas que describen hechos que involucran ‘panaderos’ se ha recurrido únicamente a *furnarius* (*fornarius*) y a *pistor*, términos del latín anterior.

3.2. *FUSTERIUS* / *FUSTER*

Si bien *forner* muestra la fuerza con la que penetra la lengua románica en los textos latinos, un escribano también podía optar

que está publicado, el número que tiene en la edición y la página.

¹² Varro frg. Non. p. 152, p. 152, 14 (ThLL X/1 2217, 21-22).

¹³ *Merav. NCL*. IV 49, 25. Vid. Coromines (1980-2001) IV 130a, 5-6.

¹⁴ 1062 DACCB Barcelona III 1037, p. 1646.

¹⁵ 1158 Alturo, *Sta. Anna* 318, p. 349.

por la latinización, es decir, por dar forma latina a un término románico –catalán, en este caso. Este recurso, que permite también localizar formas romances, se utiliza en un documento de 1171.

1171 DipPoblet 404. p. 304: *Petri Fusterii*.

En efecto, *fusterius* es la latinización del cat. *fuster* ‘carpintero’, que se atestigua por primera vez, refiriéndose a la misma persona, un año más tarde, en 1172.

1172 DipPoblet 444, p. 347: *hoc fuit factum in presentia ... R. de Corrego et Petrus Fuster. ibid.: Sig+num Petri Fuster.*

Fuster, que Coromines fecha por primera vez a finales del siglo XIII, también en Lull, es el derivado agente de *fusta* ‘madera’, palabra que, a través del antiguo *fust*, proviene del lat. *fustis* ‘palo, bastón, garrote’¹⁶. En castellano, el nombre que designa al ‘carpintero’ se tomó de *carpintarius* (< *carpentum* ‘carro’), voz latina de origen celta documentada a partir del siglo I d.C.¹⁷ con el significado de ‘constructor de carros’, sentido que en el siglo VIII ya ha evolucionado a ‘carpintero’¹⁸. En catalán, sin embargo, *carpenter* no se introdujo -y lo hizo como provenzalismo- hasta el siglo XIV, cuando se documenta en la *Crònica* de Muntaner¹⁹.

Fuster (y su latinización) sólo se atestigua como protoapellido, lo que implica que no tenemos más información. Balari, que acude a fuentes más tardías, analiza la relación del término con el mundo naval y destaca que a menudo hacía referencia al ‘carpintero de naves’²⁰, pero esto no es algo que se pueda discernir a partir de nuestros textos. Por otro lado, en una absolución de Gardeny del año 1172 se lee una firma en la que recibe el apelativo de *fuster* quien en realidad era notario (*Guilelmi Fusterii, notarii publici Ilerdensis*²¹). Se trata de un testimonio revelador en lo referente a la fijación de la nueva estructura antroponímica, puesto que mostraría ya un apellido auténtico.

¹⁶ Coromines (1980-2001) IV 244b, 41-45.

¹⁷ *ThLL* III 489, 28.

¹⁸ Corominas (1954-1957) I 700b, 14-17.

¹⁹ DCVB, s. v. *carpenter*.

²⁰ Balari (1899) 656-657.

²¹ 1172 Sarobe, *DipTGardeny* 225, p. 356.

3.3. *BALLISTARIUS* / *BALLESTER*

Son numerosos los términos del léxico de los oficios relacionados con la guerra y la defensa, como *armiger*, *miles* o *scutifer*. Sin embargo, muy pocos aparecen tanto como *ballistarius* ‘balletero’ (que no se encuentra en el corpus hasta 1087), de donde deriva el cat. *ballester*, documentado por primera vez en 1023 (lo que adelanta el primer testimonio del GMLC, de 1030²²).

1023 Udina, *La successió testada* 127, p. 306: *isti sui elemosinarij, id est Gerrallo ... et Isarn Ballester ... plenam potestatem abuissent.*

Ballistarius procede de *ballista* (cat. *ballesta*), que, a su vez, es un préstamo del gr. βαλλιστής ‘ballesta’, derivado de βάλλειν (frecuentativo βαλλίζειν ‘tirar, disparar’). *Ballistarius* se documenta, desde época tardía y especialmente en Vegecio, como adjetivo y como sustantivo masculino²³. El sustantivo masculino, el único que ha pervivido en el corpus, se documenta en el *ThLL* sólo con el significado de ‘guerrero armado de ballesta’, que es la única definición que da también el GMLC. Efectivamente, en su primera aparición en el corpus, en un diploma de 1087, *ballistarius* tiene el significado de ‘guerrero’.

1087 Junyent-Ordeig, *DipVic* 1543, p. 829: *omne ministerium altaris secundum consuetudinem religiosorum uirorum tractare studeant. ... In dormitorio ... silentium teneant. ... Concubinas non habeant, castitatem in quantum possunt custodiant. ... Balistarij et uenatores non sint.*

En el pasaje, el obispo de Osona, Berenguer, después de haber expulsado a unos canónigos por no haberlos podido corregir, establece una serie de reglas destinadas a controlar la conducta de los religiosos restantes. Estas reglas, en resumen, se refieren a la obligación de mantener las formas, de modo que *ballistarius*, coordinado con *uenator* ‘cazador’, sirve para ilustrar cómo no deben comportarse, esto es, no deben parecer salvajes guerreros o cazadores.

En nuestros textos, sin embargo, el término (en especial su forma romance) funciona como protoapellido en la mayoría de testimonios, lo que, sumado a la tipología de los documentos y

²² 1030 Marca, ap. 202, col. 1044: *Oliba balester. Vid. GMLC, s. v. ballistarius.*

²³ *ThLL* II 1702,25-40.

a diversos paralelos, nos lleva a creer que, aunque *ballistarius* aparezca en sentido militar, prevalece la acepción de 'fabricante de ballestas'²⁴, hipótesis que bien podría reforzarse por el hecho de que la forma romance, *ballester*, no aparece en pasajes que describen gestas bélicas

4. Conclusiones

El amplio uso del léxico de los oficios en el sistema antroponímico de la Cataluña altomedieval nos permite documentar numerosos términos a la vez que refleja las diferentes opciones con las que contaba un escribano para reflejar el protoapellido, ya fuera usando la forma romance (*forner*, *fuster*, *ballester*), latinizándola (*fusterius*), acudiendo al término latino correspondiente (*furnarius*, *ballistarius*) o haciendo, incluso, muestra de erudición (*pistor*). El estudio de estos términos, además, nos ha llevado a adelantar, en años o en varios siglos, los que hasta ahora se consideraban los primeros testimonios de algunos términos en importantes obras lexicográficas.

Con esta aportación, en definitiva, se ha querido poner de relieve algunos aspectos que ilustran el interés de los miles de pergaminos escritos en latín en la Cataluña altomedieval, que no es sólo histórico, sino también lingüístico, con un vocabulario de excepcional riqueza léxica y semántica.

Bibliografía

EDICIONES DE DOCUMENTOS

- Alturo, *Sta. Anna* = J. Alturo i Perucho, *L'arxiu antic de Santa Anna de Barcelona del 942 al 1200*, I-III, Barcelona, Fundació Noguera, 1985.
- DACCBarcelona = J. Baucells i Reig; À. Fàbrega i Grau; M. Riu i Riu; J. Hernando i Delgado; C. Batlle i Gallart, *Diplomatari de l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona. Segle XI*, I-V, Barcelona, Fundació Noguera, 2006.
- DipPoblet = A. Altisent, *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, I, Barcelona, Abadía de Poblet, 1993.
- Junyent, *Oliba Dip* = E. Junyent, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

²⁴ Conjetura ya apuntada en GMLC, s. v. *ballistarius*, n. 1.

- Junyent-Ordeig, *DipVic* = R. Ordeig, *Diplomatari de la catedral de Vic (s. XI)*, 1-2, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs-Publicacions de l'Arxiu i Biblioteca Episcopals, 2000-2003.
- LFeud. = F. Miquel, *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, I-II, Barcelona, CSIC, 1945.
- Marca = Petrus de Marca, *Marca Hispanica siue limes Hispanicus*, ed. Stephanus Baluzius, Parisiis, 1688.
- Sarobe, *DipTGardeny* = R. Sarobe i Huesca, *Col·lecció diplomàtica de la Casa del Temple de Gardeny (1070-1200)*, I-II, Barcelona, Fundació Noguera, 1998.
- Udina, *La successió testada* = A. M. Udina, *La successió testada a la Catalunya altomedieval*, Barcelona, Fundació Noguera, 1984.

ESTUDIOS Y OBRAS LEXICOGRAFICAS

- Balari (1899) = J. Balari y Jovany, *Orígenes históricos de Cataluña*, Barcelona, 1899.
- Cano-Villa (1998) = A. M. Cano González; S. Villa Basalo (eds.), *Dictionnaire historique des noms de famille romans [IX]. Actas del IX Coloquio (Uviéu / Oviedo, 26-29 de octubre 1995)*, Tübingen, Max Niemeyer, 1998.
- Corominas (1954-1957) = J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, I-IV, Madrid, Gredos, 1954-1957.
- Coromines (1980-2001) = J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, I-X, Barcelona, Curial, 1980-2001.
- DCVB = A. M. Alcover; F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, I-X, Palma de Mallorca, Moll, 1930-1962.
- GMLC = M. Bassols; J. Bastardas (dirs.), *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Voces latinas y romances documentadas en fuentes catalanas del año 800 al 1100*, I (A-D), Barcelona, CSIC-UB, 1960-1985. // J. Bastardas (dir.), *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Mots llatins i romànics documentats en fonts catalanes de l'any 800 al 1100*, fasc. 11 (F) y 12 (G), Barcelona, CSIC, 2001, 2006.
- Kajanto (1982) = I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1982.
- Maas-Chaveau (1998) = C. Maas-Chaveau, «Nombres de oficio y apellidos», en A. M. Cano González & S. Villa Basalo (1998), pp. 83-115.

- Moll (1982) = F. de B. Moll, *Els Llinatges catalans: Catalunya, País Valencià, Illes Balears. Assaig de divulgació lingüística*, Mallorca, Moll, 1982 (1959¹).
- Moreu-Rey (1993) = E. Moreu-Rey, *Antroponímia. Història dels nostres prenomes, cognoms i renoms*, Barcelona, UB, 1993.
- Piel-Kremer (1976) = J. M. Piel; D. Kremer, *Hispanogotisches Namenbuch*, Heidelberg, Carl Winter, 1976.
- ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum, Berolensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1900–.

RESUMEN

Razones institucionales, económicas y sociales provocaron en la Cataluña de los ss. X y XI una gran depauperación antroponímica. Dado que tal empobrecimiento podía dar lugar a confusiones sobre la identidad de los involucrados en un proceso jurídico, se empezó a identificarlos con su oficio. En la documentación latina de la Cataluña de ese tiempo se atestiguan por primera vez, gracias a esta nueva estructura antroponímica, en la que se halla el origen de nuestros apellidos, muchos términos de este campo semántico, algunos de los cuales sólo aparecen con esta función y, a menudo, ya en catalán. En este trabajo se muestra, con ejemplos concretos, la relación de este nuevo sistema con el léxico de los oficios.

KEYWORDS: Latín, Cataluña altomedieval, lexicografía, antroponimia, oficios.

ABSTRACT

Institutional, economic and social reasons caused in the 10th and 11th centuries a big anthroponomical decline in Catalonia. Since this decay could lead to confusion about the identity of those involved in a legal process, they started to identify them by specifying their profession. It's in the Latin documentation from the High Medieval Catalonia where we find for the very first time, due to this new anthroponomical structure, where we find the ori-

gin of our surnames, many terms from this semantic field, some of which are only attested with this function and, often, in Catalan. In this paper we analyze with concrete examples the relations between this new system and the lexicon of professions.

KEYWORDS: Latin, High Medieval Catalonia, Lexicography, Anthroponymy, Professions.

El bestiario de la «*Ecloga Theoduli*».
La utilización de los animales como
desprestigio del paganismo

The bestiary of the *Ecloga Theoduli*. The use of
animals as a discredit of paganism

Laura Ranero Riestra
rrlaura@usal.es

IEMYR&SEMYR & Universidad de Salamanca

La *Ecloga Theoduli* es un poema bucólico compuesto en el siglo IX. Se trata de una égloga de carácter alegórico cuyo propósito es demostrar la superioridad del dogma cristiano frente a la superstición pagana a través de las intervenciones de dos pastores: Alithia, muchacha cristiana, y Pseustis, hombre pagano, que serán arbitrados por un tercer personaje, Frónesis.

La *Ecloga* se sirve del *topos* clásico del certamen poético entre dos pastores reconvertido a un uso cristiano. La alegoría deja clara la intención del autor, Teodulo: el reconocimiento de la desacreditación y demonización de lo profano para devolver la obra a la ortodoxia cristiana de la época.

La obra tiene, pues, dos rasgos claros: el género pastoril como marco, y el leitmotiv crítico- ideológico, es decir, el espíritu apologético anti-pagano que se encuentra a lo largo de todo el texto. Se trata de una redefinición del género pastoril entrando en el género medieval del *conflictus*, debate poético entre figuras representativas o alegóricas, ya que los carolingios, «used the eclogue form as a mould for the expression of new ideas».¹ La *Ecloga Theoduli* presenta una alegoría bíblica que tiene un nivel de significación autónomo respecto al pastoril.

¹ Hanford (1911), p. 24.

1. La alegoría medieval en la *Ecloga Theoduli*

La explicación por opuestos se daba a menudo en la cristianidad medieval, y esta dialéctica, sobre todo en la Alta Edad Media, tendía a oponer la cuestión de la condenación o de la salvación. En la *Ecloga Theoduli* tenemos, por un lado, a un pastor pagano con un rebaño de cabras situado en la sombra; por el otro a una pastora cristiana con un rebaño de ovejas a la luz de sol. La oposición es clara. Además Alithia emite un sonido armónico y unitario, mientras que Pseustis «Emittens sonitum per mille foramina uocum». Encontramos pues una separación entre armonía y disarmonía. Aunque parezca un simple rasgo de politeísmo frente a monoteísmo, «el simbolismo apuntaba a mostrar al diablo privado de belleza, armonía, realidad y estructura; sus formas cambiaban caóticamente».²

Otro símbolo importante que recorre la obra es la oposición entre luz y oscuridad, como hemos visto ya en la oposición entre los protagonistas. Pseustis y sus intervenciones destacan por su asociación a lo oscuro.

Desde el inicio de la obra la conexión entre Alithia y Frónesis es palpable, lo que será un aviso del final de la contienda. Ambas son personajes femeninos, Alithia habla de ella como *nostra* y Frónesis se encuentra en la misma orilla que Alithia. Todo esto, junto con la alusión final de Pseustis a su relación mediante la palabra *sorori*, muestra que forman parte del mismo grupo, los cristianos.

Aparecen en la *Ecloga Theoduli* varias transformaciones o metamorfosis que se producen hacia formas animales. Es necesario tener este aspecto en cuenta, ya que, como afirma Russell:

La apariencia del diablo varió todavía más que sus nombres. Se lo identificó o se lo asoció frecuentemente con animales, a veces siguiendo la anterior tradición judeocristiana y a veces porque los animales eran consagrados a los dioses paganos, identificados por los cristianos a los demonios.³

Aparecen también, relacionados con lo pagano, y en eso centraremos el análisis posterior, una serie de animales identificados en el pensamiento y bestiario medieval cristiano con el diablo. La

² Russell (1995), p. 145.

³ Russell (1995), p. 75.

vertiente simbólica del medioevo transforma a los animales en símbolos morales y religiosos, poco importan sus rasgos particulares, se trata de enseñar y moralizar a través de la alegoría, la metáfora y los símbolos; el animal se convierte en un útil pedagógico al servicio del orden moral. Esta simbología era arquetípica y conocida, al menos por el ámbito religioso-cristiano de la sociedad de la Edad Media, de ahí que la literatura eclesiástica se interesase por el animal en tanto que imagen cargada de significado y no por su sentido propio.

2. Análisis de casos concretos en la *Ecloga Theoduli*

Por razones de espacio, ceñiremos el estudio a los animales reales, dejando a un lado la simbología medieval de los animales fantásticos, la cual también ocupa un lugar en la obra.

En el prólogo, en los versos 1-10,⁴ aparece una contraposición clara entre los personajes que ya señaló y analizó Mosetti.⁵ Uno de los aspectos que les separa es su rebaño: Pseustis posee cabras, Alithia ovejas. El símbolo del pastoreo, además del género bucólico, representa aquí una esfera bíblica: Cristo como buen pastor de su rebaño, los fieles cristianos. La cabra puede relacionarse con el macho cabrío-diablo, así como el calor y el ardiente verano con el infierno, mientras que las ovejas, siempre con connotaciones positivas, serían una alusión al «rebaño de Dios», a los cristianos.

Además, el instrumento musical que utiliza Pseustis, la *fistula*, es el clásico y pastoril por excelencia, y tiene relación con Pan, de naturaleza semi-caprina y, en esencia, daimónica para el imaginario cristiano.

El macho cabrío, «es el emblema consagrado al rey de los Infiernos».⁶ La demonología medieval representa a menudo a Satán con forma de cabra, e incluso hoy en día se sigue utilizando este símbolo. Esta asimilación aparece ya en el texto bíblico, por ejemplo en *Matthaeus*, 25: 31-34, 41.

Hay que matizar que la cabra mantiene una duplicidad: además de simbolizar al demonio, bajo otras tradiciones representa a Jesucristo en su faceta omnisciente (en el *Physiologus* y otros bes-

⁴ Para la consulta de los versos se recomiendan las ediciones de Osternacher (1902) y la de Mosetti (1997).

⁵ Mosetti (2013), pp. 333-335.

⁶ Charbonneau-Lassay (1996), p. 185.

tiarios). Esto ocurre en algunos de los animales simbólicos más importantes, de ahí que dependamos del contexto para aclarar su significación.

También se menciona que Pseustis está cubierto con una piel de pantera. La nébrida era utilizada en Egipto como objeto espiritual y mágico. Este simbolismo sería adoptado por regiones de Grecia, Asia Menor y Extremo Oriente, y utilizado en las mitologías griega y fenicia. La nébrida adquiere, pues, un carácter vinculado a los dioses paganos y a sus ritos con una significación muy fuerte hacia lo mágico.

La pantera también tiene también esa doble lectura del Bien y el Mal, se asimiló en ocasiones con la luz que guía hacia la nueva vida, como animal psicagogo. En este caso descartamos esta lectura ya que es Pseustis y el paganismo quienes se ocultan bajo su piel.

Utiliza para definir la nébrida la palabra *discolor*, encerrando aquí también una connotación negativa, ya que es Pseustis quien se pone bajo ella, lo que podría ser un símbolo de su actitud cambiante, engañosa (de ahí su nombre). Con esta descripción es posible que el autor esté confundiendo la pantera con el leopardo o el lince, equívoco habitual en los bestiarios medievales. Esto explicaría el uso de *discolor* y acentuaría su simbolismo más negativo, pues una de las características alegóricas más relevantes del leopardo es la creencia medieval de que mudaba su piel para engañar a hombres y animales, de manera que acabó convirtiéndose en imagen del demonio que tienta y engaña a las almas, interpretación que encaja perfectamente en la alegoría general de la obra y en concreto con el personaje de Pseustis.

En los vv. 37-44 encontramos a Satán como tentador en el papel de la serpiente, a la que se relaciona con Júpiter como esa entidad negativa que desencadena el mal, y Saturno y Adán y Eva como las víctimas. Estos paralelismos crean el curso narrativo de la égloga. La serpiente, a partir del pasaje de la Biblia que refiere esta historia,⁷ es uno de los símbolos más frecuentes del diablo, desde los primeros siglos del cristianismo se revela como *figura diaboli*. El hecho de mudar la piel las asimila al cambio y la inconstancia, rasgos también de lo daimónico.

⁷ Genesis, 3.

La serpiente como símbolo aparece también en otros fragmentos de la obra. En la escena de Hércules (vv. 165-168), se trata, como señala Mosetti,⁸ de vencer a la serpiente, a lo mágico (entendido como brujería), al demonio.

En los vv. 61-68 encontramos las historias de Licaón y Enoch. Aparece la antítesis de dos sirvientes de Dios: Henoc, justo y beato, y Licaón, que bajo su condición de pagano no tiene conciencia ética de lo que está bien moralmente llegando a cometer asesinato, de ahí el sacrilegio. Las metamorfosis en esta égloga, así como en gran parte de la simbología cristiana medieval, se ven como algo negativo. Aparecen de manera constante en la obra, casi siempre en el ámbito pagano. Mientras en la mitología clásica la transformación puede deberse tanto a un castigo como a una recompensa, en el pensamiento cristiano es visto siempre del lado negativo, como pérdida de la humanidad.

El lobo toma parte de la alegoría como símbolo de castigo, sin embargo este simbolismo queda más claro en otros pasajes de la obra, por ejemplo cuando se alude al lobo como enemigo depredador de los rebaños (vv. 293-296). En la representación del rebaño espiritual, cuyo pastor es Cristo, el lobo adopta el rol del atacante. Este motivo aparece constantemente en las fuentes: en la fábula de Fedro «El Lobo y el Cordero» o en el Evangelio de San Juan, en la parábola del buen pastor.⁹

En otro pasaje de la Biblia, Cristo compara a los falsos profetas con lobos feroces: «ad tēdite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces».¹⁰ Los fabulistas medievales y bestiarios se centraron en esta faceta del lobo como demonio y asesino, se le presenta como uno de los animales primordiales del bestiario maléfico con un aspecto esencialmente infernal en el mundo occidental. Es emblema de la destrucción y aparece continuamente opuesto al cordero (símbolo de Cristo).

Los vv. 77-84 hacen referencia a la historia de Ganimedes contrapuesta a la de la paloma y el cuervo en el diluvio universal. Además de la contraposición cuervo-paloma, por la demonización del cuervo, que tradicionalmente se ha considerado un pájaro de mal

⁸ Mosetti (1997), p. 98.

⁹ *Ioannes*, 10: 11-12.

¹⁰ *Matthaeus*, 7: 15

agüero relacionado con la muerte y las desgracias, encontramos también una contraposición entre el águila y la paloma, siendo el águila asimilada con el cuervo, y la paloma como símbolo de la paz dado por Dios.

Contrapuestos tenemos los episodios del rapto de Europa y del becerro de oro (vv. 141-148). Encontramos aquí el problema de la idolatría. El paralelo se establece, como comenta Mosetti,¹¹ entre Júpiter-toro y el becerro de oro, ambos identificados como ídolos falsos y paganos. El toro toma esa dualidad de representar tanto el bien cristiano como a Satán en composiciones de tipo apocalíptico, pero es sin duda el aspecto de la idolatría lo que busca destacar aquí el autor al ponerlo como contrapartida del becerro de oro. A raíz de este pasaje de la Biblia¹² se convirtió al becerro en emblema del demonio de las riquezas y la avaricia, mas su mayor simbolismo queda reflejado en la apostasía.

El león aparece en varios fragmentos de la obra encarnando al Mal contra el que lucha el Bien. Tenemos la lucha de Sansón (vv. 177-180) y la escena de Daniel y el foso de los leones (vv. 257-260). La lucha de Sansón así como la de David (*I Samuelis* 17: 34 ss) son vistas como representaciones del combate de Cristo contra el mal. Lo mismo ocurre con la escena de Daniel en el foso.¹³

3. Conclusión

Está claro que el objetivo de la égloga es desautorizar el paganismo, y Teodulo utiliza la alegoría como recurso para demostrarlo mediante *exempla* y símbolos a lo largo del poema.

Existen diferentes teorías sobre la significación y el simbolismo general que refleja el poema. Mosetti cree en la demonización del paganismo y la ve como única explicación para devolver la ortodoxia cristiana al texto. Dronke discute esta teoría y explica la obra como un *ludus* de ambiente ligero en el que no existen interpretaciones alegóricas inmersas en temas tan elevados.¹⁴ Meyers se encuentra en esta corriente y nos habla más de una «sacralización de lo pagano» que de una demonización.¹⁵

¹¹ Mosetti (1997), p. 95.

¹² *Exodus*, 32.

¹³ Alusión al león como simbología daimónica en *I Pietri*, 5:8.

¹⁴ Dronke (1999).

¹⁵ Meyers (2004).

Sin querer ver fantasmas inexistentes, es posible que Mosetti se haya excedido en su visualización de los símbolos ofrecidos por la obra, sin embargo, debemos enmarcarnos más dentro su postura que en la de Dronke y Meyers, pues no hay que olvidar que la obra se sitúa en una época determinada, y es necesario tener en cuenta el sistema de valores dominante en el mundo medieval para tratar de entender su literatura. La alegoría era parte fundamental de su marco literario y el cristianismo su base. La Iglesia utilizaba la metáfora para explicar el dogma religioso a los fieles, y los poetas y demás literatos del medievo estaban inmersos en esa cultura doctrinal. A través de la significación que implican los personajes así como otros aspectos alegóricos que atraviesan el poema, parece claro que hay una intención de asimilar el mito pagano a connotaciones negativas, siendo la base del mal para un cristiano el diablo y todo lo que le envuelve. El poema está lastrando al paganismo con una estigmatización negativa. No es posible que se trate, como señala Dronke, de un simple juego literario, ya que la obra está cargada de simbolismo y la literatura medieval utiliza este recurso con carácter doctrinal. Utiliza por lo tanto Teodulo, en palabras de Tilliette (quien apoya también la teoría de Mosetti), una «pedagogía de la conversión». No se trata de eximir a la obra de su naturaleza de *ludus pastoralis*, ya que, como señala Mosetti,¹⁶ no renuncia a la tipología del canon bucólico y utiliza sus recursos.

Mosetti muestra que la demonización de quien no es conforme a la fe cristiana era una actitud espiritual de molde patrístico frecuente en los primeros cristianos. La lectura de la demonización concuerda con las conjeturas de la propia exégesis medieval, más próxima en el tiempo a la obra y por lo tanto más próxima al pensamiento del autor y de la época. En el *Anonymi Teutonici commentum in Theodolo eclogam* se hacen alusiones directas: «per istum pastorem Pseustim allegorice possimus intelligere dyabolum vel falsum predicatorem [...] Iste inquam dyabolus vel Pseustis minat capras, i. peccatores seducit, qui bene comparantur capris [...] Allegorice Sampson est Xristus, qui Leonem interfecit, i dyabolum, qui eciam vincula dissolvit [...] Allegorice Pseustis est Antixipustus», etc.¹⁷

¹⁶ Mosetti (2013), pp. 333-334.

¹⁷ Orbán (1973).

Existen varios rasgos por los que podemos identificar lo demoníaco en la *Ecloga Theoduli*, pero, como hemos visto en este estudio, la simbología animal es uno de factores más determinantes para descodificar el sentido y el cometido último de este poema: el desprestigio del paganismo frente al cristianismo. Supone, pues, una vía más para apoyar la hipótesis de Mosetti.

Bibliografía

- L. Charbonneau- Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, Sophia Perennis, 1996.
- P. Dronke, «Riuso di forme e immagini antiche nella poesia», *StudMed* 46.1 (1999), pp. 283-312.
- J. H. Hanford, «Classical Eclogue and Mediaeval Debate», *Romanic Review* 2 (1911), pp. 16-31.
- J. Meyers, «L'Églogue de Théodule: 'démonisation' ou 'sacralisation' de la mythologie», *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance. Actes du colloque international tenu à l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 10-13 janvier 2001* (2004), pp. 335-347.
- F. Mosetti, «Il caso controverso dell'Ecloga Theoduli», *StudMed* 54.1 (2013), pp. 329-364.
- F. Mosetti Casaretto (ed.), *Ecloga: Il Canto della Verità e della Menzogna*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 1997.
- A. P. Orbán, «Anonymi Teutonici Commentum in Theoduli Eglogam e Codice Utrecht, U.B. 292 Editum (1-7)», *Vivarium* 11 (1973), pp. 1-42; 12 (1974), pp. 133-145; 13 (1975), pp. 77-88; 14 (1976), pp. 50-61; 15 (1977), pp. 143-158; 17 (1979), pp. 116-133; 19 (1981), pp. 56-69.
- J. Osternacher (ed.), *Theoduli Eclogam (1902)*, Montana (USA), Kessinger Pub Co., 2010.
- J. B. Russell, *Lucifer: El Diablo en la Edad Media*, trad. Rufo G. Salcedo, Barcelona, Laertes, 1995.
- J. Tilliet, «Gracia mendax», *Cahiers de la Villa Kérylos* 16.1 (2005), pp. 11-22.

RESUMEN

La *Ecloga Theoduli* es un poema bucólico del siglo IX, cuyo propósito es demostrar la superioridad del dogma cristiano frente a

la superstición pagana. Para demostrarlo se sirve de la alegoría con la intención de asimilar el mito pagano a lo negativo desde la perspectiva cristiana, lo diabólico.

Uno de los rasgos por los que podemos identificar lo demoniaco dentro de la obra, y de gran relevancia, es la aparición de animales que se relacionan en el pensamiento y el bestiario medieval cristiano con el diablo. Este estudio ofrece un análisis de la alegoría animal que aparece en la *Ecloga Theoduli* para demostrar la asimilación daimónica de su aparición en las intervenciones paganas.

PALABRAS CLAVE: *Ecloga Theoduli*; alegoría; paganismo; demonio.

ABSTRACT

The *Ecloga Theoduli* is a bucolic poem from the ninth century whose purpose is to demonstrate the superiority of Christian dogma over pagan superstition. To prove this, the allegory is used seeking to assimilate the pagan myth to the negative things from a Christian perspective, the diabolism.

One of the traits that can identify the demonic in the work, and highly relevant, is the appearance of animals related to the devil in medieval Christian thought and bestiary. This paper provides an analysis of the animal allegory that appears in the work to demonstrate the daimonic assimilation of its appearance in the pagan interventions.

KEYWORDS: *Ecloga Theoduli*; allegory; paganism; demon.

TRADICIÓN CLÁSICA
Y HUMANISMO

Pisístrato y los poemas homéricos en la tradición clásica: referencias en filólogos bizantinos del s. XII

Peisistratus and the Homeric poems in the classical tradition: references in Byzantine scholars of 12th century

Isabel Varillas Sánchez
isavs_281@hotmail.com
Universidad de Valladolid

1. Introducción

Uno de los debates más enconados de la literatura universal pasa por la fecha de composición de la obra de Homero: a pesar de que *Ilíada* y *Odisea* se datan tradicionalmente en el siglo VIII a.C., muchas son las voces que desde la Antigüedad –el propio Cicerón tiene una referencia a ello en *De Oratore*¹– hasta nuestros días relacionan la edición de estos textos con momentos y personajes posteriores, fundamentalmente con el tirano Pisístrato de Atenas.

El objetivo de este trabajo no es introducirse de lleno en esta cuestión difícil de cerrar, ya tratada y discutida por numerosos autores –como Wolf, Merkelbach, Signes y Ferreri, que figuran en la bibliografía– sino aproximarse a ella desde el análisis de las referencias que encontramos en dos autores claves del panorama cultural bizantino del siglo XII, Eustacio de Tesalónica (1115-1195) y Juan Tzetzes (1110-1180), y de otro texto que podemos interrelacionar directamente con estos, el conocido como *segundo Anónimo* de Cramer.

2. Eustacio de Tesalónica

El pasaje seleccionado de Eustacio es el inicio de su comentario a la *Ilíada* de Homero, en el que adjudica la labor de edi-

¹ *De Oratore*, III, 34 137.

ción de este poema tal y como la conocemos (dividido en 24 cantos) a Pisístrato.

Ὅτι ἐν μὲν τι σῶμα συνεχῆς διόλου καὶ εὐάρμοστον ἢ τῆς Ἰλιάδος ποίησις, οἱ δὲ συνθέμενοι ταύτην κατ' ἐπιταγὴν, ὡς φασί, Πεισιστράτου τοῦ τῶν Ἀθηναίων τυράννου γραμματικοὶ καὶ διορθωσάμενοι κατὰ τὸ ἐκείνοις ἀρέσκον, ὢν κορυφαῖος ὁ Ἀρίσταρχος καὶ μετ' ἐκείνον Ζηνόδοτος, διὰ τὸ ἐπίμηκες καὶ δυσεξίτητον καὶ διὰ τοῦτο προσκορῆς κατέτεμον αὐτὸ εἰς πολλά.

La poesía de la Iliada constituye un cuerpo sin rupturas, continuo y armonioso, pero los gramáticos que la compusieron por mandato, según dicen, de Pisístrato, tirano de los atenienses, y que la corrigieron según lo que les gustaba a ellos, -cuyo corifeo fue Aristarco y, tras él, Zenódoto-, a causa de su extensión, su difícil conclusión y su superabundancia, lo cortaron en muchas secciones².

Según el texto, Pisístrato habría congregado en Atenas a una especie de corte de filólogos para reunir los versos del poeta, dispersos por unidades temáticas, ordenarlos, corregirlos, y en definitiva, editarlos, confeccionando así la *Iliada* con la estructura que nosotros conocemos. Hemos de entender συνθέμενοι y todas las formas del verbo συντίθημι en su sentido más etimológico, (συν+τίθημι) «poner junto», pues hoy día utilizamos «componer» más como sinónimo de «crear».

Los encargados de editar y dividir en partes el poema en su conjunto son definidos como γραμματικοί, término que resulta anacrónico para la época de Pisístrato. Pero más resulta la mención de Aristarco y Zenódoto, quienes parecen ser los filólogos alejandrinos que se encargaron de la revisión y corrección de los poemas homéricos varios siglos después: Zenódoto de Éfeso, primer director de la Biblioteca de Alejandría, s. IV-III a.C., y Aristarco de Samotracia, último gran filólogo a cargo de la institución, que vivió aproximadamente un siglo después.

Estos nombres parecen indicar una confusión por parte de Eustacio de las distintas fases de la edición de los poemas homéricos: por un lado estaría su unificación y puesta por escrito en Atenas bajo el gobierno de Pisístrato y por otro, la corrección siglos más tarde por parte de los filólogos alejandrinos Zenódoto de Éfeso y posteriormente Aristarco de Samotracia entre las acti-

² Todas las traducciones que aparecen en el artículo son propias.

vidades realizadas en la Biblioteca de Alejandría. Aparte del anacronismo entre ellos y Pisístrato, el arzobispo invirtió la cronología de los alejandrinos, poniendo primero a Aristarco, y resaltando a Zenódoto como posterior con μετ' ἐκείνων.

Para entender estos llamativos errores en el inicio de la obra del erudito Eustacio se han consultado otros textos de la misma época que pueden arrojar algo de luz respecto a sus fuentes y permitirnos determinar si la presencia de Aristarco y Zenódoto en la Atenas de Pisístrato es algo anecdótico en Eustacio o no.

3. Anónimo de Cramer

Este anónimo fue recogido y publicado por primera vez en 1839 en la obra *Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis bibliothecae Regiae Prisiensis* de J.A. Cramer. Aunque es más largo, selecciono la parte que habla de la edición pisistrátida:

καίτοι τὰς ὁμηρικὰς ἑβδομήκοντα δύο γραμματικοὶ ἐπὶ Πεισιστράτου τοῦ Ἀθηναίων τυράννου διέθηκαν οὕτως ἰσοπέδη οὐσας τὸ πρῖν· ἐπεκρίθησαν δὲ κατ' αὐτὸν ἐκείνων τὸν καιρὸν ὑπ' Ἀριστάρχου καὶ Ζηνοδότου, ἄλλων ὄντων τούτων τῶν ἐπὶ Πτολεμαίου διορθωσάντων. οἱ δὲ τέσσαρσί τισι τὴν ἐπὶ Πεισιστράτου διόρθωσιν ἀναφέρουσιν· Ὀρφεὶ Κροτωνιάτῃ, Ζωπύρῳ Ἡρακλεώτῃ, Ὀνομακρίτῳ Ἀθηναίῳ καὶ Ἐπικογκύλῳ.

Y ciertamente los libros homéricos los colocaron en este orden, puesto que antes estaban dispersos, setenta y dos gramáticos durante el gobierno de Pisístrato, el tirano de los atenienses: y en aquel momento fueron seleccionados por Aristarco y Zenódoto, siendo estos otros [distintos] de los que los corrigieron durante el gobierno de Ptolomeo. Otros atribuyen a cuatro personas la corrección durante el gobierno de Pisístrato: Orfeo de Crotona, Zópiro de Heraclea, Onomácrito el ateniense y Epicóncilo.

Aparecen aquí no una sino dos comisiones de sabios-gramáticos que trabajaron en tiempos de Pisístrato en una edición de los poemas homéricos: una formada por 72 miembros (ἑβδομήκοντα δύο γραμματικοὶ) entre los que estarían Aristarco y Zenódoto, y otra de 4 (τέσσαρσί) cuyos nombres nos da. La presencia de una comisión de 72 sabios nos hace pensar inmediatamente en una contaminación con la historia de la Biblia griega o Septuaginta, que, según la leyenda, fue traducida desde el hebreo por un grupo de

70 ó 72 sabios en Alejandría por orden de Ptolomeo II Filadelfo (s. III a.C.)³.

No obstante esa contaminación no justifica por sí sola la presencia de Aristarco y Zenódoto, que aparecen en el orden invertido como antes, lo que nos permite relacionar ambos pasajes. El autor del *Anónimo* indica expresamente que no son los alejandrinos (ἄλλων ὄντων τούτων τῶν ἐπὶ Πτολεμαίου διορθωσάντων), en consideración posiblemente a estudiosos que, como nosotros, pensarán en los famosos filólogos alejandrinos. Probablemente él mismo lo hizo al leerlo en su fuente y, a falta de una explicación mejor, aventuró que eran distintos; la carencia de más referencias en la tradición a la presencia de otros filólogos con los mismos nombres nos lleva a descartarlo. Este pasaje, en relación con el anterior, nos puede conducir a dos hipótesis: que sea la fuente en la que se basó Eustacio, omitiendo las dos comisiones y el número de integrantes en cada una, o que ambos tuvieron una fuente común en la que la participación de Aristarco y Zenódoto y su orden no se cuestiona. La presencia en el *Anónimo* de dos comisiones diferentes indicaría que su autor disponía de fuentes con distintas informaciones y no se decantó por ninguna. De la lista de cuatro gramáticos que conformarían una de ellas nos han llegado únicamente otras dos referencias en la tradición griega (y una en la latina, el Escolio Plautino, posiblemente posterior⁴), ambas en los *Prolegomena* de comoedia Aristophanis de Juan Tzetzes, contemporáneo de Eustacio. En cuanto a la referencia a los 72 gramáticos, el texto de Tzetzes nos da una idea sobre su origen al indicar su posible fuente.

4. Juan Tzetzes

El primero de los pasajes que nos interesan se encuentra al final del primer prolegómeno a las comedias Aristofánicas (I 140), y dice así:

ὥς ἄρτι ποτὲ τὴν ἔφηβον ἡλικίαν πατῶν καὶ τὸν αἰθέριον ἐξηγούμενος Ὅμηρον
πεισθεὶς Ἡλιοδώρῳ τῷ βδελυρῷ εἶπον συνθεῖναι τὸν Ὅμηρον ἐπὶ Πεισιστράτου

³ La contaminación entre esta historia y la traducción de la Septuaginta ha sido tratada por Honigman (2003) y Matusova (2015), así como en un artículo propio con el título «La edición del libro sagrado: el paradigma alejandrino de Homero al Shahnameh» en vías de publicación.

⁴ J. Ritschl, *Opuscula Philologica*, vol. I, Leipzig, 1866.

ἑβδομηκονταδύ σοφούς, ὧν ἑβδομηκονταδύ εἶναι καὶ τὸν Ζηνόδοτον καὶ Ἀρίσταρχον. καίτοι τεσσάρων ἀνδρῶν ἐπὶ Πεισιστράτου συνθέντων τὸν Ὅμηρον, οἵτινές εἰσιν οὗτοι· Ἐπικόγκυλος, Ὀνομάκριτος Ἀθηναῖος, Ζόπυρος Ἡρακλεώτης καὶ Ὀρφεὺς Κροτωνιάτης· Ζηνοδότου δὲ χρόνους ὑστέροις ἐπὶ τοῦ Φιλαδέλφου αὐτὸν ἀνορθώσαντος, ἔπειτα δὲ πάλιν τοῦ Ἀριστάρχου.

Justamente cuando despreciaba la temprana edad e interpretaba al celestial Homero, convencido por el odioso Heliodoro, dije que, por mandato de Pisístrato, compusieron (la obra de) Homero 72 sabios, entre los que estaban también Zenódoto y Aristarco. Aunque los cuatro hombres reunidos por Pisístrato para componer a Homero fueron estos: Epicóncilo, Onomácrito el Ateniese, Zópiro el de Heraclea y Orfeo de Crotona; años después, bajo el mandato de Ptolomeo, Zenódoto lo restauró y después de nuevo Aristarco.

Tzetzēs habla de un pasaje suyo en otra obra anterior en el que mencionó la participación de dos comisiones de sabios en época de Pisístrato para editar los poemas homéricos: una de 72, de la que formarían parte Zenódoto y Aristarco, y otra de 4, igual que vimos en el *Anónimo*. A diferencia de los anteriores autores, Tzetzēs no se limita a transmitir la información, sino que se muestra crítico con lo que escribió y lo atribuye a los errores de su fuente, Heliodoro, y a su inexperiencia (τὴν ἔφηβον ἡλικίαν πατῶν), que le hizo creer en esa información inexacta. No conservamos en el *corpus* de Tzetzēs ninguna otra referencia a la historia de los 72 gramáticos involucrados en la recensión de los poemas homéricos además de las que estamos analizando de sus *prolegómenos*, pero parece que cuando escribe este texto sus conocimientos sobre el tema son mayores y por ello retoma y rectifica el pasaje antiguo con opinión crítica.

Pero, ¿de qué obra y de qué Heliodoro habla? Podría referirse al comentarista bizantino de la *Gramática* de Dionisio Tracio, en cuyo comentario, igual que en el de Melampo y Diomedes⁵, habla de la recensión pisistrátida de los poemas homéricos mencionando una comisión de 72 sabios, de la que habrían formado parte Zenódoto y Aristarco, para su edición⁶. En esa versión, la delegación de sabios habría trabajado individualmente sobre el conjunto

⁵ Es difícil datar estos comentarios ya que apenas conocemos de sus autores más que el nombre, pero siguiendo a Hilgard, serían del siglo VI o VII.

⁶ Hilgard, 1901, vol. 1.3, p. 481.

de versos y después votado la mejor edición, resultando ganadora la de Aristarco, seguida de cerca por la de Zenódoto. Este pudo ser el inicio del μετ' ἐκείνων Ζηνόδοτος que originariamente no indicaría «después» a nivel temporal sino de calidad de trabajos, además de confirmar que la inclusión de los alejandrinos en la recensión pistrática es anterior al siglo XII. No obstante, Tzetzes tuvo que disponer de otra fuente o de una versión alterada del comentario de Heliodoro en la que apareciera la comisión de cuatro miembros.

En el inicio del segundo *prolegómeno*, habla nuevamente de la participación de los 4 sabios en la unificación de los poemas, pero esta vez sitúa cada elemento de forma coherente:

τὰς ἐθνικὰς μὲν οὕτω μετεποίησε βιβλους· τῶν ἑλληνίδων δὲ βιβλῶν, ὡς καὶ προλαβὼν ἔφην, τὰς τραγικὰς μὲν διώρθωσε δι' Ἀλεξάνδρου τοῦ Αἰτωλοῦ, τὰς τῆς κωμῳδίας δὲ διὰ τοῦ Λυκόφρονος, διὰ δὲ Ζηνοδότου τοῦ Ἐφεσίου τὰς τῶν λοιπῶν ποιητῶν, τὰς ὁμηρεῖους δὲ κατ' ἐξάϊρετον, πρὸ διακοσίων καὶ πλειόνων ἑνιαυτῶν Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου καὶ τῆς διορθώσεως Ζηνοδότου συντεθείσας σπουδῇ Πεισιστράτου παρὰ τῶν τεσσάρων τούτων σοφῶν, Ἐπικογκύλου Ὀνομακρίτου τε Ἀθηναίου Ζωπύρου τε Ἡρακλεώτου καὶ Κροτωνιάτου Ὀρφέως. οὕτω μὲν ἐν χρόνοις τοῦ Πεισιστράτου τοῖς τέσσαρσι τούτοις σοφοῖς αἱ ὁμηρικαὶ συγγραφαὶ τεμαχίως περιφερόμεναι συνετέθησαν καὶ βιβλοὶ ἐγένοντο· χρόνους δ', ὡς ἔφην, τοῦ Φιλαδέλφου παρὰ τοῦ Ζηνοδότου ὠρθώθησαν. μετὰ δὲ Ζηνόδοτον Ἀριστάρχῳ πάλιν ὠρθώθησαν τετάρτῳ ἢ πέμπτῳ ἀπὸ Ζηνοδότου τελοῦντι.

Y así tradujeron los libros de los gentiles: de los libros griegos, como también decía yo arriba, las tragedias las corrigió por medio de Alejandro el Etolio, los libros de comedia por medio de Licofrón, y por medio de Zenódoto de Efeso los de los restantes poetas, especialmente los homéricos, puesto que habían sido compuestos, unos 200 años antes de Ptolomeo Filadelfo y de la corrección de Zenódoto, por empeño de Pisístrato por estos cuatro sabios, Epicónilo, Onomácrito el ateniense, Zópiro de Heraclea y Orfeo de Crotona. De este modo, en tiempos de Pisístrato los escritos homéricos que circulaban por partes pequeñas fueron compuestos por estos cuatro sabios y surgieron los libros. Y en tiempos de Filadelfo, según dicen, fueron corregidos por Zenódoto. Después de Zenódoto, fueron corregidos de nuevo por Aristarco, el cuarto o el quinto [bibliotecario] nombrado después de Zenódoto.

Aquí Tzetzes diferencia claramente tres momentos de la edición de los poemas homéricos: un primero, (que no hace falta explicitar) en el que habrían sido creados por Homero; un segundo, en el que Pisístrato ordenó a 4 sabios reunir y organizar los ver-

sos en dos poemas, *Ilíada* y *Odisea*; y por último un tercero, dos siglos más tarde, en el que Zenódoto habría repasado y corregido estos poemas; además, en ese mismo momento histórico (auge Biblioteca de Alejandría), Aristarco habría sido otro de los filólogos que corrigieron los versos, pero después de Zenódoto. Son las últimas dos etapas las que aparecen mezcladas en los textos de Eustacio, el *Anónimo* y según parece en ese del que Tzetzes nos habla, el de Heliodoro.

En cuanto a los 72 sabios, Tzetzes dice unas pocas líneas antes (que no he incluido por falta de espacio) que un comité de 72 sabios se encargó de traducir al griego los textos hebreos llegados a la Biblioteca de Alejandría. Se refiere claramente a la traducción de los LXX de la Biblia y terminaría de situar cada elemento en su lugar cronológico correcto.

5. Conclusiones

Tras la lectura de estos pasajes podemos afirmar que en el siglo XII la hipótesis de la recensión pisistrátida era conocida y aceptada por los principales filólogos, incluso a pesar de contener claros anacronismos y contaminaciones con otras tradiciones, como las correcciones de los filólogos alejandrinos o la traducción bíblica de los LXX; estas deben ser anterior al siglo VI dado que los gramáticos Heliodoro, Melampo y Diomedes, más o menos de esa época, la relatan.

A raíz del análisis realizado parece que Eustacio no conocía los *Prolegomena de comoedia Aristophanis* de Juan Tzetzes, pues no habría colocado a Zenódoto y Aristarco en la época de Pisístrato; no obstante, puede que sí hubiera leído el trabajo anterior de su contemporáneo en el que según Tzetzes aparecía la mezcla de tradiciones. En cambio Tzetzes sí podría conocer el comentario de Eustacio a la *Ilíada*, aunque no podemos determinarlo con exactitud porque no lo indica.

Una de las fuentes, común a los textos tratados en este trabajo, podría ser el pasaje de Heliodoro al que se refiere Tzetzes, aunque no podemos asegurar que sea el comentario a la *Gramática* de Dionisio Tracio que conservamos editado por Hilgard ya que solo aparece una de las comisiones y el tratamiento de la historia es en algún punto diferente.

De los autores tratados en este artículo, solo Tzetzes habría desenmarañado los datos y reordenado la tradición, reubicando a

cada personaje en su época y diferenciando los cometidos de unos y otros. Esto nos permite postular que o bien el texto de los *Prolegomena* es posterior a los otros analizados, o, siendo anterior, los otros autores no lo conocieron.

Bibliografía

- J. A. Cramer, *Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis bibliothecae Regiae Prisiensis*, vol. 1, Oxford, Oxonii, 1839, p. 6.
- L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 53-112.
- A. Hilgard, *Grammatici Graeci*, vol. 1.3, Leipzig, Teubner, 1901, pp. 481.
- S. Honigman, *The Septuagint and Homeric Scholarship in Alexandria*, London, Routledge, 2003.
- E. Matusova, *The meaning of the Letter of Aristeas*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2015.
- R. Merkelbach, «Die Pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte», *Rheinisches Museum für Philologie* 95 (1952), pp. 23-47.
- J. Signes Codoñer, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid, Akal ediciones, 2004.
- J. Tzetzes, «Prolegomena de comoedia Aristophanis», in W. J. W. Koster (ed.), *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, Groningen, 1975.
- M. van der Valk, *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, vol. 1, Leiden, Brill, 1971.
- F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum sive de operum homericorum prisca et genuina variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*, Halle, 1795.

RESUMEN

Desde antiguo, muchos autores han identificado a Pisístrato como el editor, no el autor, de los poemas homéricos. Estos se habrían transmitido oralmente hasta el siglo VI a.C. en que el tirano ateniense ordenó ponerlos por escrito. El objetivo de este trabajo es determinar qué tratamiento dieron algunos estudiosos bizantinos a esta tradición. Para ello partimos del comentario de

Eustacio de Tesalónica a la *Iliada*, en el que se menciona, y lo relacionamos con otros textos de la misma época.

PALABRAS CLAVE: Homero, Eustacio de Tesalónica, edición pisis-trátida, Juan Tzetzes.

ABSTRACT

Many ancient authors identified Peisistratus as the editor –not author– of the Homeric poems. They thought that the poems were transmitted orally until the 6th century B.C., when the Athenian tyrant Peisistratus commanded to write them down. The aim of this study is to consider how some Byzantine scholars approached this tradition. For this purpose, we selected the commentary to the *Iliad* of Eustathius of Thessalonica, where it was mentioned, and connected it with other contemporary texts.

KEYWORDS: Homer, Eustathius of Thessalonica, edition of Peisistratus, John Tzetzes.

Discusión entre Anténor y Telamón en *Troilus* de Alberto Estadense*

Argument between Antenor and Telamon in Albert of
stade's *Troilus*

Lourdes Raya
lourdes.raya@um.es
Universidad de Murcia

Troilus es un poema épico latino escrito en dísticos elegíacos en 1249. Consta de 5320 versos, repartidos en un proemio y seis libros. Su autor es Alberto Estadense, abad del monasterio de Santa María de la ciudad alemana de Stade en 1232. La fama de este autor se debe sobre todo a sus *Annales Stadenses*, que han tenido una mayor trascendencia que *Troilus*. Este poema se ha conservado *ex unico codice*, el Guelferbytanus 278, y ha conocido tan solo dos ediciones: la de Th. Merzdorf (1875) y la más reciente de Th. Gärtner (2007)¹, ambas sin traducción.

Su tema es la guerra de Troya, y pese al título, Troilo no es el protagonista principal sino un héroe troyano distinguido. La batalla que acaba con él ocupa un lugar central en el libro IV (4.311-343) y en el resto de la obra Troilo es un héroe caracterizado como vemos en 2.41-42²:

*Magnus erat Troilus, fortis, pulcherrimus, acer,
Virtutis cupidus et sine fece bonus.*

* Trabajo insertado en el Proyecto FFI2013-42671-P *La Mitología Clásica en la Literatura Latina Clásica y Renacentista*, financiado dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma de Generación del Conocimiento del MINECO.

¹ Para más bibliografía específica sobre *Troilus*, cf Gärtner (2007: 7).

² Seguimos la edición de Gärtner (2007).

El título es explicado por A. Estadense en el proemio (35-36):

*Troicus est Troilus Troiano principe natus,
Et liber est Troilus ob Troica bella vocatus.*

También en el proemio el autor justifica el empleo del dístico elegíaco en lugar del hexámetro, reflexionando sobre la relación entre métrica y contenido (18-34). Alega que para los *facta heroum* puede convenir el hexámetro, pero él no escribe sus hazañas sino sus miserias (24-30):

*(...)Sane concedo: sed gesta miserrima scribo
Et strages miseris miserorum, qui miseri
Noluerant sibi nec aliis, sed morte metebant
Se misera misere misero stimulante furore.
Per miseros igitur elegos hoc ducere carmen
Decrevi miseram sortem miseratus eorum,
De quibus hic legitur, miseri qui castra secuntur.*

La trama se inicia con la expedición de los Argonautas y concluye con la toma de Troya y el destino de los héroes. Su fuente primordial es el *De excidio Troiae* de Dares³, siendo una de una de las muchas obras medievales que tomó a Dares como fuente, configurando la llamada corriente anti-homérica⁴.

De Excidio Troiae resulta un ejemplo paradigmático para estudiar las relaciones intertextuales aplicando las metodologías actuales de la literatura comparada, pues se presta a observar fácilmente cómo una misma trama da lugar a discursos muy diversos⁵. *Troilus* es una muestra de ello: una epopeya engendrada a partir de un epítome.

Los procedimientos literarios que A. Estadense emplea en esta metamorfosis afectan a la forma (versificación), a la *elocutio* y al contenido (amplificación, reducción, supresión, adición o modificación de determinados pasajes, etc.). Uno de estos procedimien-

³ Principal, pero no única; cabe mencionar a Orosio para los libros IV y V y Dictis para el VI.

⁴ Sobre la corriente homérica y antihomérica en la tradición clásica, cf. Del Barrio Vega - Cristóbal López (2001: 145-148).

⁵ Usamos los términos «trama» y «discurso» en el mismo sentido que Pozuelo Yvancos (1998: 228-229).

tos, muy fructífero en *Troilus*, es la conversión del estilo indirecto en directo, que constituye el objeto principal de nuestro análisis.

Para A. Estadense los diálogos son una oportunidad para caracterizar a los personajes e introducir deliberaciones que trascienden el ámbito del debate concreto, reflexiones acerca de la naturaleza del hombre, la sociedad, la ética y la moral. Son también la ocasión perfecta para emplear los procedimientos retóricos aprendidos y su técnica poética⁶.

Un ejemplo de este método compositivo lo observamos en el diálogo entre Anténor y Telamón (1.201-216). Nos encontramos en los preámbulos a la guerra: Hércules, ofendido por la hostilidad mostrada por Laomedonte, organiza una expedición contra Troya que acaba con el saqueo y destrucción de la ciudad. Príamo, convertido en rey, se propone recobrar a su hermana Hesíone, raptada y otorgada a Telamón como premio a su arrojo. Para buscarla, envía a Anténor a Salamina, lugar donde habita Telamón.

Si nos fijamos en las palabras que intercambian Telamón y Anténor en *De Excidio Troiae*, vemos que se ofrece únicamente la información necesaria para entender los motivos que alegan ambas partes y que, no habiendo surtido efecto la reclamación, Anténor es expulsado de la isla (5 p.7, 8-13)⁷:

Antenor (...) rogare eum coepit, ut Priamo Hesionam sororem redderet: non enim esse aequum in servitute habere regii generis puellam. Telamon Antenori respondit nihil a se Priamo factum, sed, quod virtutis causa sibi donatum sit, se nemini daturum: ob hoc Antenorem de insula discedere iubet.

A. Estadense transforma este pasaje en un diálogo (1.201-216):

*«O Thelamon, reor esse nefas, quod filia regis
Hac quasi captiva detineatur humo.
O Thelamon, regi spoliatam redde sororem!
Dedecus hoc spoliū dissimulare ducem.
O Thelamon, iuste reddendam redde puellam!
Non est iniusta preda tenenda tibi.»*

⁶ Recordemos brevemente que la enseñanza de la gramática y la retórica latinas ocupaba un lugar central en los programas escolásticos europeos de la Edad Media. Para un análisis detallado, cf. G.C. Alessio (1986: 3-28).

⁷ Seguimos la edición de G. Garbugino (2011).

*Extimplo miles respondit ad istud et istis:
 «Esset ad hec, o vir, obticuisse pudor.
 Anthenor, quod filia regis habetur apud nos
 Utpote victores, non reor esse nefas.
 Anthenor, si dissimulet rex necne, puellam
 Pro virtute mihi reddere nolo datam.
 Anthenor, iuste predatam predo tenebit:
 Tam bona constanter preda tenenda fuit.
 Ergo redi! Rediens te finibus exue nostris!
 Non habet effectum quod geris: ergo redi!».*

La extensión es mayor que en Dares y, sin embargo, la cantidad de información ofrecida es casi idéntica: no hay ningún argumento nuevo, salvo 204: *Dedecus hoc spoliium dissimulare ducem*, frase que se dice teniendo en cuenta cómo en el *De excidio Troiae* Príamo dice estar dispuesto a pasar por alto el resto de atrocidades (Dar. Phryg. 4 p.6, 20-21).

La transformación más significativa reside en lo formal. Son muchas las figuras retóricas que componen este diálogo. La más llamativa es, a nuestro juicio, la anáfora intermitente, construida mediante el vocativo del héroe al que se dirige. Sólo se interrumpe en los dos últimos versos, cuando además se deja de argumentar para dar una orden. Y esta misma orden tiene un comienzo y final en epanadiplosis (*ergo redi, ergo redi!*). Ambos parlamentos siguen la misma estructura; dos versos para cada argumento, comenzando con el vocativo (*O Thelamon / Anthenor*). Argumentos y contraargumentos que se dan repitiendo los mismos sintagmas, como se observa en el primero de ellos: el *reor esse nefas* y *quod filia regis hac quasi captiva detineatur* de Anténor se repiten contra Anténor. Ambas intervenciones se cierran con el *preda tenenda*, cambiando la adjetivación que se da a ésta; en el primero, *iniusta*, en el segundo, *bona*.

La intención poética del autor es manifiesta. Este diálogo es, además, una muestra de las figuras retóricas más frecuentes en *Troilus*; aquellas que consisten en la contraposición de conceptos junto con figuras de repetición (ya sea de palabras iguales, del mismo campo léxico u homófonas, ya sea de estructuras sintácticas). Su combinación es un recurso recurrente: busca la contraposición de significados usando significantes idénticos, aumentando así la ironía de la antítesis.

Este procedimiento no atañe, a nuestro juicio, únicamente al estilo, sino que deja traslucir una concepción del mundo donde lo idéntico da lugar a lo diverso, los contrarios comparten la misma esencia. Y es que la transformación que se realiza no es sólo de forma y género, sino que en *Troilus* podemos leer un código ético y una ideología que no es aquella de la Antigüedad Tardía de Dares, sino la de un hombre que vive en la Edad Media y mira a la Antigüedad sabiéndose heredero y transformador de ésta al mismo tiempo⁸. No sólo encontramos las actuaciones de los héroes sino que éstas vienen insertas en una determinada moral.

La conversión del significado general del *De Excidio Troiae* así como su transformación formal son una constante en las múltiples obras medievales que hallaron en este opúsculo su materia literaria. Un procedimiento muy recurrente es el que acabamos de abordar: el paso del estilo indirecto al directo, como medio para definir a los personajes e introducir reflexiones varias. Como muestra de ello, presentamos este diálogo en dos obras cuya fuente principal es el *De Excidio Troiae* y que ocupan un lugar relevante en la literatura medieval: *De bello Troiano*, de José Iscano, que nos ofrece el tratamiento en una obra análoga a *Troilus* en cuanto a género y lengua, y el *Roman de Troie*, de género y lengua muy diversos y cuyo valor literario excede los propios límites del *roman*, siendo el punto de partida⁹ para obras de autores celeberrimos como Chaucer, Boccaccio o Shakespeare, cuyos *Troilus and Criseyde*, *Filostrato* y *Troilus and Cressida*, respectivamente, versan sobre el triángulo amoroso entre Troilo, Briseida y Diomedes, creación literaria de Benoît de Sainte-Maure.

Veamos en primer lugar el pasaje en el *Roman de Troie* (vv. 3393-3440)¹⁰:

*Antenor fu sages parliers:
«Sire, nos somes messagiers.
Par mer nos a tei tramis.
Prianz li reis en cest país.
Nel lasserai que nel te die:
Par mei te mande mout a prie.*

⁸ Cf. Curtius (1955: 36-61).

⁹ Highet (1949: 94-95) señala el *Roman de Troie* como ejemplo de intertextualidad en la tradición clásica.

¹⁰ Edición de L. Constans (1912).

Que tu li rendes sa soror,
 Que as ja tenue maint jor.
 Fille a rei est, de grant parage:
 Ne la deis plus en soignantage
 Tenir n'aveir, quar trop est lait.
 Rent li, si avras mout bien fait:
 Ancor sereit bien mariee,
 S'il la raveit en sa contree.»
 Telamon art e esprent d'ire,
 De mautalent prist a sozrire:
 «Vassaus», fait il, «o vostre rei
 N'ai rien a faire, n'il o mei;
 Ne sai qu'il est, onc nel conui,
 Ne rien ne fereie por lui.
 Ço sai jo bien qu'a Troie alames
 Por un tortfait, que nos venjames:
 Por ço que j'i entrai premier,
 Me rendirent itel loier,
 Une pucele fille al rei:
 Icele en amenai o mei.
 Tenue l'ai, tenir la vueil,
 Quar mout est franche senz orgueil.
 Amar la dei e tenir chiere:
 Bele est e sage a grant maniere.
 De ma victoire est guerredon,
 Qu'ensi le voustrent li baron:
 Par grant proëce la conquis.
 De ço ai bien mon conseil pris,
 Que ja nul jor ne la rendrai,
 Tant com jo sains e vis serai.
 Da me victorie fu loiers:
 Ja ne serai puis chevaliers,
 Que vos ne autre l'en menez.
 N'i enveit il pas autre feiz,
 Quar assez tost le comparreit
 toz li premiers qui i vendreit.
 A vos meïsmes di jo bien
 Que vos gardeiz sor tote rein
 Que en cest païs n'aresteiz,
 Isnelment vos en railleiz:
 Pesera mei d'ore en avant,
 Se jo vos i truis sojornant.»

Los argumentos que expone son prácticamente los mismos que en *Troilus*, pero ampliados. Añade poca información nueva o motivos distintos, pero éstos son muy significativos, pues sitúan al *Roman de Troie* en otra tradición literaria. El hecho de que Telamón arguya que ama a Hesione y hable sobre la belleza de la muchacha nos retrotrae al universo cultural del amor cortés.

La relación de Benoît de Sainte-Maure y A. Estadense respecto a su fuente, Dares, es muy similar en algunos aspectos: los dos dan mucha importancia a los diálogos y son muy fieles a su fuente cuando se trata de «parafrasearla». Benoît de Sainte-Maure introduce noticias nuevas (como el ya mencionado triángulo amoroso) pero no altera significativamente la información cuando convierte directamente algún fragmento de Dares. Sin embargo, la intención poética de cada uno es opuesta. A. Estadense escoge el ciclo troiano para realizar una epopeya cuyos modelos literarios son los autores épicos clásicos¹¹ y que pretende ser émula de este género. El *Roman de Troie*, en cambio, es un *Roman Antique*, donde los elementos clásicos están medievalizados, se recurre a la Antigüedad para hablar del tiempo presente y no encontramos la intención de recuperar un género clásico, sino de realizar un *roman*, germen de la novela moderna, de carácter amoroso y bélico al mismo tiempo (Carmona, 1984: 57-60). El universo cultural que nos transmiten y la tradición literaria a la que pertenecen son divergentes, y es ahí donde radica la diferencia fundamental entre ambos diálogos más allá del contenido concreto de los mismos.

A continuación, el tratamiento en *De Bello Troiano* de J. Iscano (2.161-187)¹²:

*«Inclita sceptrigeri proles Iovis et minus uno
In natum perducte gradu, reverende Pelasgis
Iusticia belloque potens, tibi supplicat omnis
Cum duce Troia suo, Thelamon. Miserescite, cives
Tuque prior, non tot terraque marique labores
Incassum fluxisse sinas! Post aspera multa
Huc tandem, huc veni. Cerno, quam querere iussus,*

¹¹ No sólo por la trama, siendo el ciclo troiano el tema por antonomasia de la épica clásica, sino también por los tópicos, motivos, etc. Con esta afirmación no descartamos otros modelos clásicos cuyo género cultivado no fuese principalmente la épica (p.ej., Ovidio) y coetáneos.

¹² Edición de L. Gompf (1970).

*Hesionem cerno. Non hec commercia certe
 Iuno probat: victore suo captiva fruetur,
 Flens hilari, famulans domino vel barbara Greco?
 Redde magis! Tot vestra nurus Europa superbas,
 Tot celebres habet illa faces, melioribus ortam
 Quere aliam fatis! Hec edita sidere diro
 In raptus dampnata fuit facilisque vel omni
 Preda venit semperque suis rapienda minatur.
 Noverat Argolicas Alcides, noverat alter
 Cum Polluce error, novit cum Nestore Peleus.
 Cum levis assensu facili tibi preda daretur
 Hesione meque haut fines trusisset in istos
 Infelix Priamus, si quid de gente superstes
 Cognata patrie pensaret dampna ruine.
 Hanc tibi, non superis animam debere fatetur,
 Quam sibi servatam gaudet». «Sibi? Sed <<Thelamoni>>
 Dic potius!» Subicit Thelamon invitaque flentis
 Oscula predatur et, «in hos» ait «ire lacertos
 Emerui gladio». Sic interfatur et illud
 Dirceum memorat: «Teneo longumque tenebo».*

Ambos parlamentos comparten muy pocos elementos comunes. Y esto no se debe sólo a un tratamiento muy diverso de Dares, sino también al hecho de que Iscano utiliza para este diálogo otra fuente adicional, Draconcio¹³. Así, aunque A. Estadense e Iscano han coincidido en el hecho de resaltar la visita de Antéonor y convertir su diálogo con Telamón en estilo directo, Iscano ha buscado otras fuentes para desarrollar la discusión, mientras que para A. Estadense el fragmento de Dares ha sido suficiente.

La particularidad de A. Estadense frente a los otros autores estudiados es su capacidad para, sin adiciones, transformar radicalmente el estilo indirecto de Dares, convirtiéndolo en un «receptáculo» de figuras; figuras que no son sólo un recurso expresivo, sino también una forma de pensamiento, como la antítesis. Y en la elaboración de ambas argumentaciones, encontramos que éstas no sólo quedan transformadas individualmente, sino que de la combinación de ambas nace algo cualitativamente distinto a su suma individual; pues mediante una cuidada colocación de los elementos y la repetición de los mismos, el segundo discurso, la

¹³ Gärtner (1999: 399-408).

intervención de Telamón, resulta en realidad el espejo invertido de la intervención de Anténor.

Bibliografía

- G.C. Alessio, «Le istituzioni scolastiche e l'insegnamento» in C. Leonardi & G. Orlandi (coords.), *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII, atti del primo convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latino (AMUL)*, Perugia & Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 3-28.
- M^a. F. Del Barrio Vega & V. Cristóbal López (eds.), *La Iliada Latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, Madrid, Gredos, 2001.
- F. Carmona, *Literatura Románica Medieval, I*, Murcia, Ediciones Límites, 1984.
- L. Constans (ed.), *Le Roman de Troie*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1904-1912.
- E. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols. (=Berna, 1948).
- G. Garbugino (ed.), *Darete Frigio, La storia della distruzione di Troia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Th. Gärtner, *Klassische Vorbilder mittelalterlicher Trojaepen*. Leipzig, B.G. Teubner 1999.
- Th. Gärtner (ed.), *Albert Von Stade, Troilus, Hidesheim*, Weidmann, 2007.
- L. Gompf, (ed.) *Josephus Iscanus. Werke und Briefe*, Leiden- Köln, E. J. Brill, 1970.
- G. Highet, *La tradición clásica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols. (=Oxford, 1949).
- J. M. Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- M^a. R. Ruiz de Elvira (ed.), José Iscano, *La Iliada de Dares Frigio*, Madrid, Coloquio Editorial, 1988.

RESUMEN

En este artículo intentamos mostrar cómo Alberto Estadense en su poema épico *Troilus* transforma el estilo indirecto de Dares, su fuente principal, en estilo directo. Comenzamos con una introduc-

ción al autor y la obra y proseguimos con un análisis de su estilo narrativo tomando como ejemplo el diálogo entre Telamón y Anténor cuando éste va en busca de Hesione. Comparamos este pasaje en otras dos obras medievales que también tienen a Dares como fuente principal, el *Roman de Troie* y *De Bello Troiano*, señalando las similitudes y diferencias que presentan respecto a *Troilus*.

PALABRAS CLAVE: Tradición, Troya, Alberto Estadense, *Troilus*, Dares.

ABSTRACT

In this article we aim to show how Albert of Stade in his epic poem *Troilus*, transforms the not-direct style of Dares, his main inspiration, into direct style. We begin with a short presentation to the author and his work to continue with an analysis of his narrative style taking as an example the dialogue between Telamon and Antenor when the latter embarks on the search of Hesione. We compare this fragment in two other medieval poems who also have Dares as a main source of inspiration, *Roman de Troie* and *De Bello Troiano*, pointing out the similarities and differences that they show with *Troilus*.

KEYWORDS: Tradition, Troy, Albert of Stade, *Troilus*, Dares.

Erasmus traductor de Eurípides:
investigaciones sobre la *Hécuba* erasmiana
Érasme traducteur d'Euripide: étude de la version
érasmienne d'*Hecuba*

Eleonora Paone
eleonora.paone@gmail.com
Università degli Studi di Bologna

Introducción

Erasmus de Rotterdam trabajó en su traducción en versos latinos de la *Hécuba* euripídea en los primeros años del siglo XVI. La versión erasmiana de la tragedia fue impresa por primera vez, junto con la análoga traducción del texto de la *Ifigenia en Áulide*, en París, en 1506, por la imprenta de Badius. Sin embargo, Erasmo rechazó esta primera edición por las muchas faltas que contenía y, el año siguiente, encontrándose en Italia, le pidió a Aldo Manucio que re-imprimiera el texto de las traducciones. Aldo aceptó y así, en 1507, las dos tragedias quedaron impresas en Venecia, por la imprenta de Aldo Manucio, en la que, de hecho, constituyó la *editio princeps* oficialmente reconocida por el autor¹.

A pesar de que Erasmo no ofrece informaciones directas sobre el texto utilizado como modelo para su traducción, hay varios indicios que hacen suponer que la fuente del humanista no ha sido una sola². En efecto, aunque fuera posible que Erasmo –vistos sus estrechos contactos con Aldo Manucio– tuviera acceso a la *editio princeps* aldina de las tragedias euripídeas, al cuidado de Marco Musuro y publicadas en 1503, es muy probable que, antes de obtener una copia de la edición aldina, Erasmo hubiese comenzado

¹ Sobre la historia de la edición de las dos tragedias cf. Waszink 1969, 195-20.

² Cf. Waszink 1969, 195-198 (con bibl.).

a trabajar en su traducción de *Hécuba*, sobre el texto de manuscritos (de momento no identificables) accesibles ya en 1501³. Por esa razón, la hipótesis más probable, confirmada también por el análisis textual concreto, es que, a partir de 1503, el texto de la edición aldina ha constituido el modelo principal para la traducción erasmiana, aunque este texto fuese sometido a críticas y revisiones continuas por el mismo Erasmo, quien no lo aceptaba como antígrafo único e incontestable, sino que lo leía con ojo crítico y lo confrontaba con otros testimonios.

Si se considera la obra de Erasmo en su conjunto, la traducción de las dos tragedias euripídeas se inscribe en la fructífera actividad de traductor de textos griegos llevada a cabo por el humanista que, de hecho, tradujo en latín textos de Libanio, Luciano, Galeno y Plutarco y que llegó a la cumbre de esta actividad con su traducción del texto del *Nuevo Testamento*. En el específico, las versiones erasmianas de *Hécuba* y de *Ifigenia en Aulide* constituyeron unas de las primeras traducciones de los dos dramas que se difundieron en Europa durante el Renacimiento. En este contexto, la obra del humanista tuvo inmediatamente éxito, dio nuevo impulso al género trágico, y sirvió como fuente para generar nuevos modelos⁴.

Respecto al tipo de traducción que Erasmo quiere producir, el propósito programático que él expresa⁵ es traducir el texto del drama euripídeo *versum versui, verbum... verbo* (*Epist.* I 188,419 Allen): es decir, ofrecer una traducción literal del texto griego, intentando al mismo tiempo reproducir el estilo y las estructuras métricas de los versos euripídeos. Sin embargo, si nos fijamos en el número de los versos, notamos cómo a los 1295 versos griegos corresponden 1378 versos latinos. Esta discrepancia, en principio, puede parecer una contradicción con la declaración del humanista; sin embargo, no es difícil entenderla si consideramos la voluntad del traductor de ofrecer una traducción que sea, además

³ Como él mismo testimonia en su carta a Nicholas Bemsrott: I 158, 365 Allen *Euripidem et Isocratem ad te mittimus* y I 160, 368 Allen *misimus ad te Euripidem et Isocratem*.

⁴ Cf. Pertusi 1963, 113-126 (con bibl.).

⁵ Cf. *Epist.* I 188,419 Allen *dum conor, quoad licet, Graecanici poematis figuras quasique filum representare, dum versum versui, dum verbum pene verbo reddere nitior, dum ubique sententiae vim ac pondus summa cum fide Latinis auribus appendere studeo*.

de fiel al modelo, comprensible y agradable para sus lectores: en fin, una traducción que, como veremos, quiere ser a la vez, y quizás de manera utópica, literal y exegética.

Análisis de unos pasajes significativos del texto

A fin de observar en qué medida y en qué forma este propósito programático del autor se concreta en la interpretación del texto, vamos a fijarnos en unos ejemplos de la técnica de traducción adoptada por Erasmo, centrándonos en las elecciones lingüísticas, estilísticas y métricas del traductor. Por lo que respecta a la selección de las secciones de texto analizadas, se ha optado por tres secciones de tipo diferente: una monológica, una coral y una dialógica, con el fin de ofrecer un panorama que, aunque sea limitado a una pequeña parte del texto, tenga en cuenta la variedad interna del mismo texto que Erasmo traducía.

vv. 32-34 τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος, / ὄσονπερ ἐν γῆ τῆδε Χερσονησίᾳ / μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα ~ vv. 34-38 *mihi supernis devaganti sedibus / superaque in aura, sol agitur hic tertius; / itidemque misera tertium mater diem / extorris amplis Ilii pomoeris / in hac adest tellure Cherronesia.*

Estamos en el Prólogo. El fantasma de Polidoro cuenta su dramática historia: el joven, matado por el huésped infiel Poliméstor y tirado al mar por él, quedándose sin enterramiento, vaga ahora en forma de espectro. Son tres días que vuela sobre la cabeza de la madre, provocándole sueños terribles.

Estos pocos versos son un ejemplo notable de la técnica de traducción exegética –o «expanded translation» (Waszink 1969, 224)– ampliamente usada por Erasmo a lo largo del texto. En primer lugar, se puede notar cómo al participio αἰωρούμενος griego corresponde la larga perífrasis *mihi supernis devaganti sedibus / superaque in aura*, que ocupa casi dos versos. Es probable que Erasmo, con su ampliación, además de expresar de manera más clara el término griego, quiera intentar reproducir el estilo poético euripídeo, insertando expresiones de alto nivel como *supernis... sedibus*, propias ya del lenguaje de Séneca, Virgilio y Ovidio⁶. De la misma manera, resulta muy eficaz la elección de la fórmula

⁶ Cf. Sen. *Phaedr.* 845, Verg. *Aen.* XI 532, Ov. *Fast.* III 324.

superaque aura, también propia del lenguaje poético de Virgilio y Ovidio⁷. Además, es interesante observar, desde esta perspectiva, la colocación de los términos aliterantes *supernis* y *sedibus* justo a los dos lados del participio *devaganti*, que forma una particular estructura «a marco». Otros ejemplos de traducción exegética son la interpretación *itidemque tertium diem* por el sintético ὄσονπερ euripídeo, así como la altisonante perífrasis *amplis Iliis pomoeriis*, paralelo del griego ἐκ Τροίας. Por otro lado, conviene destacar la elección del término metonímico *sol* como traducción del griego φέγγος, «luz».

Vv. 913-921 μεσονύκτιος ὠλλύμαν, / ἦμος ἐκ δεῖπνων ὕπνος ἠδὺς / ἐπ' ὄσσοις κίδναται, / μολπᾶν δ' ἄπο, καὶ χοροποιῶν / θυσιῶν καταπαύσας / πόσις ἐν θαλάμοις ἔκειτο, / ζυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ, / ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον / Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα ~ vv. 962-971 *noctis medio interibam*, / *cum iam a coena somnus suavis / in oculos spargitur. / Solennibus ac sacris choreis / cantibusque peractis, / iacet in thalamo maritus / suffixaque lancea / paxillo haeret in alto. / Et necdum agmina nautica Tro-/iae conscendere moenia sentit.*

Estamos en el tercer estásimo. El coro de mujeres troyanas describe la última noche de Troya, cuando, después de los cantos y bailes de júbilo por la presunta liberación del asedio griego, la mujer troyana se acuesta en el tálamo con el marido.

El pasaje resulta interesante para observar unos ejemplos significativos de traducción literal, técnica fundamental adoptada por el autor, que intenta reproducir el texto griego *versum versui, verbum... verbo* (*Epist.* I 188,419 Allen). En esta perspectiva, destaca la elección de la expresión *medio noctis* por el griego μεσονύκτιος, del que mantiene también la colocación enfática en inicio de verso, así como el uso del imperfecto *interibam*⁸, que reproduce perfectamente el griego ὠλλύμαν respetando su connotación aspectual⁹, y la interpretación de la construcción griega ἐκ + genitivo a través del correspondiente latino *a* + ablativo. Interesante también re-

⁷ Cf. e.g. Verg. *Georg.* IV 486, *Aen.* V 427, VI 128, VII 768, Ov. *Met.* III, V 641, X 11.

⁸ Las ediciones A y B del texto erasmiano presentaban la forma *interivi*; sin embargo, en las siguientes ediciones C, D, E y F, el autor prefiere el imperfecto *interibam*, para respetar el aspecto durativo del corespondiente griego.

⁹ Cf. Waszink 1969, 256.

sulta la elección del término *oclus* –forma sincopada por *oculos*¹⁰– raro y exclusivo del latín medieval¹¹, que parece motivada por razones métricas: de hecho, la elección de esa forma bisilábica (en lugar de la forma clásica *oculus*, que habría implicado una sílaba en exceso), da origen a una perfecta correspondencia prosódica entre el verso erasmiano y el verso griego (v. 915 de Eurípides). Por contra, la exegética expresión *solemnibus ac sacris* amplifica la caracterización sacra de los banquetes, probablemente para que los lectores entiendan sin esfuerzo de qué banquetes se habla. También exegética es la interpretación del sintético *ξυστόν δ' ἐπὶ πασσάλῳ* en los dos versos latinos *suffixaque lancea / paxillo haeret in alto*. Desde el punto de vista léxico destaca la elección de la expresión *noctis medio* propia del latín cristiano, que tiene como modelo *Vulg. Ps. 118,62 medio noctis surgam*, así como el uso de la forma tardía *oclus*, propia del latín medieval y atestiguada en Prudencio (cf. Prud. *Perist. X 592*), autor al cual Erasmo es muy aficionado¹².

vv. 986-1000 ~ vv. 1045-1056

EK. πρῶτον μὲν εἰπέ, παῖδ', ὄν
ἐξ ἐμῆς χερρὸς Πολύδωρον ἔκ τε
πατρὸς ἐν δόμοις ἔχεις, εἰ ζῆ· τὰ
δ' ἄλλα δευτέρων σ' ἐρήσομαι.

ΠΟ. μάλιστα· τοῦκείνου μὲν
εὐτυχεῖς μέρος.

EK. ὦ φίλαθ', ὡς εὖ κάξίως
σέθεν λέγεις.

ΠΟ. τί δῆτα βούλη δευτερον
μαθεῖν ἐμοῦ;

EK. εἰ τῆς τεκούσης τῆσδε
μέμνηταί τί που.

ΠΟ. καὶ δευρό γ' ὡς σὲ κρύφιος
ἐζήτει μολεῖν.

HE. dic hoc prius, quem creditum domi tenes patris e manu meaque, Polydorus meus vivitne? Deinceps reliqua percontabimur.

PO. vivit profecto, hac parte res bene habent tuae.

HE. vir optime, ut probe loqueris ac digna te.

PO. post haec quid ex me concupiscis discere?

HE. etiam parentis nunquid est memor mei?

PO. quin clanculum ad te studuit huc accurere.

¹⁰ Cf. Lewis-Short 1255.

¹¹ Cf. e.g. Dante, *Vulg. El. I 14,3,1*, Lios Mon. *Libell. sacer. MGH IV 281,97, 282,119*.

¹² Acerca de la influencia de Prudencio sobre el lenguaje poético de Erasmo cf. Waszink 1969, 260 y Rummel 1985, 33.

EK. χρυσὸς δὲ σῶς ὄν ἦλθεν ἐκ
Τροίας ἔχων;

ΠΟ. σῶς, ἐν δόμοις γε τοῖς ἐμοῖς
φρουρούμενος.

EK. σῶσόν νυν αὐτόν, μηδ' ἔρα
τῶν πλησίον.

HE. *sed saluum id aurum
est, Ilio quod attulit?*

PO. *servatur istud in aedi-
bus saluum meis.*

HE. *servare perge, nec appe-
tas res hospitum.*

Finalmente, en esta tercera y última sección de texto, que forma parte del diálogo entre Hécuba y Poliméstor, sólo vamos a comentar unos rasgos léxicos que destacan en el lenguaje utilizado por Erasmo traductor. De hecho, especialmente en las secciones dialógicas, son numerosos los términos y las expresiones coloquiales propios de la lengua de uso, cuya atestiguación es frecuente en el lenguaje cómico, que bajan el tono trágico, llevándolo a una dimensión más cotidiana. En particular, en este pasaje observamos unos ejemplos del uso de este lenguaje: el verbo *percontor*, propio de la lengua de Plauto, Terencio y Horacio¹³, totalmente ajeno al lenguaje trágico, como traducción del épico ἐρήσομαι¹⁴; la expresión *bene habere*, típicamente plautina y propia del léxico de Terencio¹⁵, de uso frecuente en la prosa clásica, especialmente de forma impersonal, como locución afirmativa¹⁶, que encontramos en la misma acepción en escritos de Erasmo¹⁷; el diminutivo *clanculum*, típico del lenguaje cómico de Plauto, Terencio, Atta¹⁸, y propio también del léxico satírico de Afranio y Lucilio¹⁹, común en el latín tardo y cristiano, frecuente también en la producción prosaica erasmiana²⁰; la perífrasis *servare perge*, que aporta a la exhortación una entonación afectiva (cf. Hofmann 1985, 194s.), una vez más rasgo típico de la lengua de uso. Además, resulta interesante en este sentido la elección de la antipoética expresión

¹³ Cf. *e.g.* Pl. *Amph.* 709, *Asin.* 343, *Aul.* 210, *Bacch.* 190, *Capt.* 459, *Men.* 922, *Mil.* 292, *Most.* 463, 682, 940, *Pers.* 592, 598, *Poen.* 960, *Pseud.* 462, *Stich.* 366, 370, *Trin.* 1077, Ter. *Haut.* 78, *Hec.* 111, 810, *Phorm.* 462, Hor. *Epist.* I 8,14, 16,1, 18,69, 20,26, *Sat.* I 2,7, 6,112, 10,25.

¹⁴ Cf. LSJ⁹ 691.

¹⁵ Cf. *ThLL* II 2123,39-55, McGlynn 1963, 75.

¹⁶ Cf. *e.g.* Cic. *Mur.* 14,24; Liv. VI 35,8, VIII 6,4, 9,1, 35,4, XXXIX 50,8.

¹⁷ Cf. *Epist.* IV, 1039,115 Allen, *Ad.* 3704, 3718.

¹⁸ Cf. *ThLL* III 1260,36-53.

¹⁹ Cf. Afr. *Com.* 47, Lucil. 722.

²⁰ *Epistulae* (21 atestiguaciones), *Adagia* (26 atestiguaciones), *Prefazione al Nuovo Testamento* (2 atestiguacione).

vir optime, por la forma griega φίλτατε, de uso principalmente poético²¹, típica del lenguaje de Cicerón²² y, en general, de la prosa clásica y post-clásica²³.

Por último, resulta notable la presencia, en esta como en muchas otras secciones de texto, de formas del latín humanístico: aquí destacan la forma *nunquid* en lugar de la clásica *numquid* y el adverbio *deinceps*, raro en la poesía clásica (cf. Lucr. II 333, Hor. Sat. II 8,80), un poco más común en la poesía de autores de época tardía (6 testimonios, uno de los cuales podemos leer todavía en Prudencio, *Cath.* 7,136).

Conclusiones

En conclusión, a través del análisis de los pasajes textuales comentados, hemos abierto una pequeña ventana sobre el largo panorama de la actividad de traductor de clásicos practicada por Erasmo y hemos intentado llevar a la luz algunos de los rasgos más característicos de la técnica de traducción adoptada por el humanista en las secciones de texto examinadas. En este sentido, elemento muy destacado resulta –como se ha observado– la actitud del autor que, traduciendo el texto griego, oscila todo el rato entre la voluntad de ofrecer una traducción literal y fiel y su continua exigencia exegética, que se concreta en el uso de perífrasis, interpretaciones explicativas y en la introducción de adiciones con finalidad exegética. Además, gracias al horizonte abierto de esta investigación –limitada a una parte muy pequeña del texto y por eso ciertamente parcial, a la espera de un análisis más amplio– ha sido posible observar la capacidad del traductor de combinar en el mismo textos elementos clásicos, cristianos y humanísticos, y fundir registros lingüísticos diferentes (desde lo poético hacia la lengua de uso) en una mezcla nueva.

Bibliografía

- S. G. Daitz, *Euripides. Hecuba*, Leipzig, Teubner, 1973.
 J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, trad. it. Bologna, Pàtron, 1985 (ed. or. Heidelberg 1951).

²¹ Cf. LSJ⁹ 1942.

²² Cf. e.g. *De orat.* I 256, II 54,1, *Fin.* II 18,58, 22,72, IV 26,73, *Prov.* 18,12, *Quinct.* 16, 19, 38, *Rep.* III 28,22, *Sest.* 2, 76.

²³ Cf. e.g. *Liv.* XXIX 11,6, 11,8, 14,6, XXXVI 40,8, *Plin. Nat.* I 1, VII 120, *Sen. Benef.* I 1,1, *Epist.* 30,1, *Tac. Dial.* 14,3.

- Lewis-Short = C. T. Lewis-C. Short, *A Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- LSJ⁹ = H. G. Liddell-R. Scott-H. Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1940⁹ (+ *Supplements* 1968, 1996).
- A. Manutius, *Euripidis tragoediae septendecim, ex quib. quaedam habent commentaria, et sunt hae. Hecuba Orestes Phoenissae Medea Hippolytus Alcestis Andromache Supplices Iphigenia in Aulide Iphigenia in Tauris Rhesus Troades Bacchae Cyclops Heracidae Helena Ion*, I, Venetiis, Aldus, 1503.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- A. Pertusi, «Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento», *Byzantion* 33 (1963), pp. 391-426.
- E. Rummel, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- G. B. Squarotti-F. Spera, *Erasmus Desiderio da Rotterdam, Tragedie di Euripide (Hecuba – Iphigenia in Aulide)*, Torino, Res, 2000.
- J. H. Waszink, *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide latine factae Erasmo interprete*, in AA. VV., *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, I/1, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969, pp. 193-268.

RESUMEN

En los primeros años del siglo XVI Erasmo de Rotterdam trabajó en su traducción en versos latinos de la *Hécuba* de Eurípides, que quedó impresa en su *editio princeps* en 1507, constituyendo una de las primeras traducciones del drama que se difundieron en Europa durante el Renacimiento. A partir del análisis de unos pasajes significativos del texto de la versión erasmiana de la *Hécuba* enfrentados al modelo griego, vamos a observar las elecciones lingüísticas, estilísticas y métricas a través de las que el traductor adapta el texto del modelo griego al contexto latino, e identificar las fuentes literarias latinas que más influyen en el lenguaje y en el estilo del humanista. Gracias al examen global de estos factores, nos proponemos delinear los rasgos más típicos de la técnica de traducción utilizada por Erasmo con el objetivo, así mismo, de

observar en qué medida el propósito de presentar una traducción literal del texto euripídeo, según afirma el traductor, se concreta en su versión de la tragedia.

PALABRAS CLAVE: *Hécuba*, Eurípides, Erasmo, traducción literal, traducción exegética.

RÉSUMÉ

Début XVI^e siècle, Érasme de Rotterdam travaille à la traduction latine de l'*Hécuba* d'Euripide, qui sera imprimée en 1507 dans son *editio princeps*, l'une des premières traductions de la tragédie diffusées en Europe pendant la Renaissance. À partir de l'analyse comparative d'extraits significatifs de la version érasmienne et de la version grecque, nous allons observer les choix linguistiques, stylistiques et métriques à travers lesquels le traducteur adapte le texte original au contexte latin et identifier les sources littéraires latines qui influencent davantage le langage et le style de l'humaniste. Grâce à l'étude de ces facteurs, nous allons définir les aspects les plus caractéristiques de la technique de traduction utilisée par Érasme dans le but de comprendre dans quelle mesure le traducteur atteint l'objectif de réaliser une traduction littérale du texte d'Euripide.

MOTS CLÉS: *Hécube*, Euripide, Érasme, traduction littérale, traduction exégétique.

La pervivencia del mundo clásico en el género comentario: la visión renacentista de Juan Luis Vives

La survivance du monde classique dans le genre du
commentaire : la vision de Juan Luis Vives

Pedro Fernández Requena
peferequena@gmail.com

Universitat de València & Université de Bordeaux Montaigne

Victor Daremberg y Edmond Saglio, en el primer tomo de su diccionario (1877: 1404 y ss.), definen el «comentario» como «un conjunto de libros destinado a conservar las tradiciones, pues se trataban de memorias escritas cuyo interés radicaba en una transmisión generacional de hechos históricos y materiales». En este sentido, Julieta Cardigni afirma en su artículo (2008: 276): «(...) distintas operaciones de lectura, tales como el comentario, son recursos para interpretar el pasado, son ecos y formas de memoria, ya que permiten la supervivencia de ciertos textos en otra situación histórica y discursiva, y aseguran la continuidad de los valores culturales».

Todas las épocas requieren una reinterpretación de su pasado, que converge en una reconstrucción verbal a la hora de establecer su esquema identitario. A propósito de esto, George Steiner nos dice (1975: 39): «Cualquier lectura, salida del pasado de la propia lengua y literatura, constituye un acto múltiple de interpretación». El comentario posee una larga tradición, cuya importancia –por todos conocida– ha perdurado desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Por ello, no es necesario hablar de cuán influyente ha sido a través del tiempo; inmensa es la bibliografía al respecto. Claro ejemplo de esto son algunas contribuciones bibliográficas de especialistas como Ana Castaño con su obra *El comentario literario en la España del Siglo de Oro* (1998), Danièle James-Raoul con su tratado *Les genres littéraires en question au Moyen Âge* (2011)

o Pierluigi Domini y Mauro Bonazzi con su manual *Commentary and tradition* (2011).

Ahora bien, un ejemplo de comentario en la Antigüedad sería la labor realizada por Ambrosio Teodosio Macrobio, que entre el 420 y el 440 compuso sus *Commentarii in somnium Scipionis*. No menos importantes fueron otros trabajos al respecto como la labor realizada por Elio Donato, entre otros, que se entregó al estudio de las comedias de Terencio y al análisis de la obra de Virgilio. Durante el Medievo el espacio textual del comentario fue el marco en el que se reorganizó la memoria de los clásicos, cuya presencia siguió siendo muy notoria entre los intelectuales del momento. Prueba de ello son los tantísimos escolios de obras, como las *Metamorfosis* de Ovidio que fueron glosadas por los teólogos John de Garland y Arnulf de Orleans en el siglo XII.

Varios siglos más tarde –en plena época humanística– los comentarios asumieron generalmente la categoría de producto literario. Éstos fueron proyectos renovadores que estuvieron muy en boga en una época, en la que los intelectuales prestaron especial atención a la literatura de la Antigüedad. De hecho, un ejemplo muy claro de análisis y crítica textual del momento fueron las *Adnotationes in Novum Testamentum* de Lorenzo Valla (1444). Por otra lado, Juan Luis Vives también formó parte de esta tradición como lo demuestra en sus *Commentarii in XXII Libros de Civitate Dei* (1522), así como en el *De ratione dicendi* (1533).

Dentro de la revalorización que el Humanismo le dio al texto de San Agustín, hemos de tener presente la aproximación filológica y ecdótica de Juan Luis Vives. La estima de Lutero hacia Aurelio Agustín frente al menosprecio, que en general sentía hacia el aristotelismo –pues prefería dedicarse a los estudios teológicos que a los filosóficos–, fue el motivo para que Erasmo llevara a cabo la edición de las obras del doctor de Hipona. Con todo, el holandés pretendía demostrar al altanero fraile agustino que también conocía muy bien al santo africano; dicho cometido, que resultó ser agotador, corrió a cargo del intelecto y de la pluma de Luis Vives.

En sus *Comentarios*, Vives se presenta como un perfectísimo investigador, capaz de mostrar al lector un holgadísimo conocimiento de todo el saber, tanto cristiano como profano, de la Antigüedad. Toda esa erudición, implícita en la obra de San Agustín, fue escudriñada con acierto por nuestro humanista, amén de los tantísimos obstáculos que se le presentaron. A propósito de esto, Ismael Roca

Meliá nos dice (2000: 15): «De hecho, no disponía de buenos índices de los libros de San Agustín que facilitaran su trabajo; menos aún contaba (...) con un mínimo de textos de autores griegos para elaborar un comentario sólido». Unido a los ejemplos extraídos de los *Comentarios a la Ciudad de Dios*, su *De ratione dicendi* ofrece una mejor intelección sobre la visión de Vives en lo referente a este género.

El *De ratione dicendi* –El arte retórica– se compone de tres libros y tiene como principal objetivo ilustrar el arte de hablar, analizando el lenguaje y todas sus manifestaciones. Pues bien, la lengua es responsable de muchas obras de gran valía, siendo una de ellas el «comentario». En el prefacio Vives nos dice que, para argumentar con eficacia, el estudioso estará versado en la tradición recibida y en el recuerdo de la Antigüedad; con todo, realizará una rigurosa selección de aquello que necesite. A más, conviene hacer un buen uso del lenguaje para enseñar (*docere*) algo a alguien. Una de las partes de la «didáctica retórica» es la «interpretación» (*interpretatio*), que traduce un contenido material –ya existente– a una nueva forma de expresión.

Según nuestro humanista (1. 6), la ampliación del lenguaje (*dilatatio sermonis*) radica en el empleo de una palabra o sentencia, a partir de la cual disertamos sobre algo, o volvemos atrás sobre un argumento ya establecido. Así son las historias, las fábulas o el género comentario. Un ejemplo, en el que se discurra sobre un término, sería el comentario vivesiano a propósito del siguiente pasaje de San Agustín¹:

«En su discurso lleno de energía, les convenció para que no introdujeran la molicie griega en la conducta varonil romana y no consintieran el desmoronamiento y muerte de su virtud por causa de una ajena depravación».²

A propósito de este pasaje de la *Ciudad de Dios*, Luis Vives establece el siguiente comentario:

«Molicie griega... Los griegos tenían teatros muchos siglos antes que los romanos. Su propio nombre en griego demuestra que esa

¹ Por cuestiones de espacio no se ha incluido el texto en latín. Para la traducción del texto de Vives y de San Agustín se ha usado la edición de G. Mayans.

² August. *De Civ.* 1. 31.

realidad fue tomada de Grecia. En efecto, procede éste de *θεᾶσθαι*, que es “contemplar”.³

En este capítulo del primer libro del *De civitate Dei*, el santo africano trata la corrupción en Roma que, en una constante escalada, estimuló en los romanos la sed de poder. Como ejemplo de afán desmedido por la acumulación de riquezas, San Agustín menciona a Publio Cornelio Escipión Nasica, que en el 141 a.C. sucedió a su padre como Máximo Pontífice. Éste, concitando la plena unanimidad en el Senado, hizo que retirase su ansiado proyecto de construir un teatro. Nuestro humanista, en cambio, toma el sintagma nominal «molicie griega» (*graeca luxuria*) y aporta al lector un conjunto de datos cuya finalidad es poner en claro lo más significativo de este pasaje. Para ello, Vives introduce una serie de argumentos que se materializan en un razonamiento metódico y bien estructurado.

Asimismo, el comentario instruye y, según Luis Vives, «enseñar» a veces quiere decir «mostrar», a saber «probar con argumentos». A continuación, el humanista español dice (2. 16) que toda acción agente tiene un motivo y toda acción paciente va encaminada hacia el mismo. El agente es el que habla y el paciente, el que escucha. Dicho de otro modo, el agente sería el comentarista, siendo el paciente el receptor del mensaje, en otros términos el comentario. El paciente sería en este caso el amigo del comentarista, pues según nos dice Carmen Codoñer (2008: 623-624): « (...) puede decirse que el destinatario implícito en la mente del comentarista son sus colegas, lo cual justifica el creciente aparato erudito con que se presenta».

Apenas haya reunido el comentarista materia suficiente para utilidad del lector, las palabras empleadas serán adecuadas al tema tratado. Nuestro humanista sostiene (2. 16) que la claridad ha de primar desde el primer momento en que se escribe sobre algo, empleando un orden exacto y con los preceptos bien estudiados a la luz de la verdad. Por esta razón, la frase empleada será sucinta y muy directa, viéndose, por lo tanto, desprovista de divagación; la cláusula carecerá de cualquier adorno que la engalane sobremanera. Un ejemplo de período oracional, en el que podamos

³ T. II: 1. 31 -179.

advertir brevedad y precisión en la forma de expresarse, sería el comentario vivesiano al siguiente pasaje de la *Ciudad de Dios*:

«Olvidemos las habladurías de los escritos apócrifos, pues su origen oscuro fue desconocido para los Padres, gracias a los cuales nos ha llegado, por una transmisión bien segura y conocida, la autoridad de las escrituras veraces».⁴

A propósito de este pasaje, nuestro humanista establece el siguiente comentario:

«Apócrifos (*apocryphae*)... En latín *absconditae* o *secretae* (escondidos, secretos). *Απόκρυφον* deriva de *κρύπτω*, «esconder» o «guardar en secreto». Eran escritos que la iglesia no usaba en público, pero en privado los tenía y leía quien quería. Tales eran el *Apocalipsis* de San Pedro y sus *Actos*».⁵

San Agustín nos habla en este pasaje de los «evangelios extra-canónicos», surgidos en los primeros siglos del Cristianismo y no incluidos, posteriormente, en el canon de la Iglesia Católica. El doctor de Hipona afirma que los *Patres Ecclesiae* desempeñaron una labor importantísima, que consistió en un exhaustivo proceso de selección de aquellas escrituras, cuyo contenido carecía de toda autoridad canónica y presentaba cuantiosas falsedades. Por su parte, Luis Vives ofrece al lector de su época una información adicional que el santo de Hipona no presenta en su obra. Para ello, se vale de un estilo breve y conciso, cuya construcción sintáctica obsequia al destinatario con una lectura superficial.

Según Vives (praef. 3), se enseña lo que genera desconocimiento acerca de un asunto determinado. A continuación, sostiene (3. 2) que las narraciones pueden ser de muy diverso tipo y se ordenan teniendo en cuenta su finalidad. Sea cual sea la narración u obra literaria, el propósito siempre será la «enseñanza» o explicación de un determinado concepto. Acto seguido, el humanista valenciano expone (3. 11) que la interpretación de cada una de las palabras es una «glosa». Cuando el comentario o interpretación es más extenso, se denomina «escolio», nombre tomado del ejercicio

⁴ August. *De Civ.* 15. 23.

⁵ T. IV: 15. 23 –91.

de las escuelas. En este mismo capítulo Vives sostiene que, si el pasaje es oscuro, el comentarista deberá volver a la fuente.

Como ejemplo de «una nueva lectura o interpretación», por mor de la consulta y cotejo de varios *exempla*, citaremos la glosa esclarecedora del siguiente pasaje de la *Ciudad de Dios*:

«Desde que uno empieza a estar en este cuerpo, destinado a morir, nunca pierde de vista la muerte».⁶

Luis Vives aclara el pasaje de San Agustín de la siguiente manera:

«Nunca pierde de vista la muerte (*Nunquam in eo non agitur, ut mors non veniat*)... Se ha de suprimir esta segunda negación, leyéndose de este modo: *nunquam in eo non agitur ut mors veniat*, pues siempre se va tras ésta».⁷

En este capítulo de la *Ciudad de Dios*, San Agustín afirma que la vida merece más el nombre de muerte que el de vida, pues, desde el primer momento de nuestra concepción, nos encaminamos hacia el óbito. Por tanto, el maestro africano nos dice que, para alcanzar el sueño eterno, sólo se necesita estar vivo. Según San Agustín, el hombre tiende a la muerte y, al gozar de un cuerpo, es más bien un ser muriente que viviente. Luis Vives, por su parte, no pretende entrar en disquisiciones filosóficas de tal envergadura, exponiendo ideas sobre un asunto tan trascendental como la muerte. Por ello, conviene señalar que nuestro humanista no tiene por objeto introducirse en el pensamiento del doctor de Hipona, sino comentar el texto agustiniano. En consecuencia, el humanista valenciano se limita, tan sólo, a sacarle un rendimiento ecdótico al texto de San Agustín, reconstruyendo el pasaje que parece haber sido deturpado por el paso del tiempo.

De hasta el comienzo del siglo XVI, se conservan en la actualidad casi cuatrocientos manuscritos –parciales o completos– del *De Civitate Dei*; desgraciadamente muchos de ellos no nos han llegado. A propósito de esto, Valentín Moreno Gallego afirma en su tratado (2006: 356) que «este número era lógicamente mayor cuando Vives se dedicó a comentarlo». Según nos dice Bonilla San

⁶ August. *De. Civ.* 13. 10.

⁷ T. III: 13. 10 –17.

Martín en su obra (T. I, pp. 120 y T. III, pp. 45): «Luis Vives se sirvió, tan sólo, de tres códices: *Brugense*, *Brugense Carmelitano* y *Coloniense*. El primero se lo agenció el deán de la Iglesia de San Donaciano en Brujas, Marcos Laurino; el segundo los carmelitas y el tercero fue enviado a Erasmo desde Colonia y era muy antiguo. Es muy probable que se lo prestara el holandés. También consultó impresos, en especial alguna edición de Friburgo (...). Por su parte, el profesor Jordi Pérez i Durà sostiene (1995: 317) que «se han perdido esos códices».

A la postre, según nuestro humanista (3. 11), existen dos clases de comentarios: los «simples» (*simplices*) y los «relativos a otra cosa» (*in aliud*). Los comentarios son «relativos a otra cosa» cuando ilustran el sentido del autor; su extensión suele ser breve, en cambio, puede prolongarse si el comentarista muestra vasta erudición y ciencia. Por otro lado, los comentarios «simples» son aquellos cuyo objetivo es anotar brevemente algunas cosas para avisar a la memoria. Como ejemplo de una anotación recordatoria, podemos valernos del siguiente fragmento de sus *Comentarios a la Ciudad de Dios*, que esclarece el siguiente pasaje de San Agustín:

«Hablaré, por fin, contra aquellos que, vencidos y refutados con pruebas evidentes, se esfuerzan en continuar con sus cultos, no para provecho en la presente vida sino en la de ultratumba. Tema éste, si no me equivoco, mucho más complejo y meritorio de una delicada discusión».⁸

Vives anota el presente pasaje agustiniano de la siguiente manera:

«Mucho más complejo (*operosior*)... «Más difícil, laborioso»».⁹

En este capítulo 36 el doctor de Hipona comunica al lector la temática del resto de su obra. Con todo, San Agustín continuará con su reprobación hacia los dioses grecorromanos, considerados falsos e inútiles. Asimismo, su ferviente crítica arremeterá contra aquellos que prosiguen con sus cultos paganos, adorando a una caterva de deidades que no han sido capaces de librar a Roma de la devastación. En cambio, Luis Vives toma el adjetivo superlativo

⁸ August. *De Civ.* 1. 36.

⁹ T. II: 1. 36 -195.

operosior, cuyo sentido –no directo pero asociado– alberga fuerza e intensidad, con vistas a evocar su significado. Por último, Luis Vives (3. 12) declara que las «interpretaciones» son absolutamente necesarias, tanto para todas las disciplinas y artes como para casi todas las circunstancias de la vida, siempre que éstas sean fieles.

A modo de conclusión y a tenor de lo anteriormente expuesto en este trabajo, el lector –gracias a los comentarios de Vives– dispone de la suficiente información para introducirse, de pleno, en la lectura del *De Civitate Dei*. Sus *Commentarii* podrían perfectamente calificarse de alta divulgación científica por sus abundantes glosas, que aportan al lector un amplio abanico de datos y contribuyen a un adecuado entendimiento del texto agustiniano. Por ello, destacaremos el rigor intelectual del humanista valenciano, que se manifiesta en el tratamiento de la información, mediante un proceso filológico que no admite sospecha.

Llegados a este punto y por cuestiones de espacio, no vamos a abordar la importancia histórica de esta obra, desde su publicación en Brujas en 1522 hasta la actualidad. Prueba de ello es la labor traductológica de estudiosos, como el controversista católico francés Gentien Hervet que tradujo los *Comentarios* de Vives en 1570, o el inglés John Healey, cuya edición y traducción de la obra del humanista apareció en 1610. A estas ediciones se une la versión española del profesor Rafael Cabrera Petit, cuya traslación data del año 2000. Por último, cabría destacar –en calidad de trabajo anterior al de Vives– el escolio realizado por el francés Raoul de Presles, que tradujo y comentó el *De Civitate Dei* entre 1371 y 1375. Sirva, pues, el estudio de Presles para advertir posibles similitudes y diferencias, así como para mostrar la originalidad del trabajo de Vives. Con ello, dejamos aquí abierto un interrogante para ulteriores indagaciones.

Bibliografía empleada

- A. Bonilla San Martín, *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento* {2.ª ed. 3 vols.}, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
- J. Cardigni, «El comentario como género de la memoria: *Commentarii in somnium Scipionis* de Macrobio (1.3.17-20)», *Habis* 30 (2008), pp. 275-283.
- C. Codoñer, «El comentario de Hernán Núñez de Guzmán a las *Trescientas* de Juan de Mena», *Humanismo y pervivencia del*

- mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, 4. 2 (2008), pp. 615-639.
- V. Daremberg & E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, {T. I-X}, París, Hachette, 1877.
- G. Mayans i Siscar, *Ioannis Ludovici Vivis Opera Omnia* {eds. Jordi Pérez Durà & José María Estellés}, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1992.
- V. Moreno Gallego, *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2006.
- J. Pérez i Durà, «Posición de J. L. Vives ante el texto del *De civitate Dei* de S. Agustín», *Actas VIII Conventus ALF*, (1995), pp. 311-317.
- I. Roca Meliá, *Introducción General sobre los «Comentarios» a los XXII Libros de la «Ciudad de Dios» del Divino Aurelio Agustín*, Valencia, Ajuntament de València, 2000.
- G. Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- J. L. Vives, *El arte retórica* {Texto en latín, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Título original: *De ratione dicendi*}, Barcelona, Anthropos Editorial, 1998.

RESUMEN

Este artículo pretende describir la percepción que Juan Luis Vives posee sobre el «género comentario». Hablar de «comentario» en el Renacimiento es hablar, a su vez, de pervivencia del mundo clásico, pues dicho quehacer radicó en un profundo análisis de todo el saber procedente de la Antigüedad.

Pues bien, el *De ratione dicendi* de Vives nos ofrece una mejor intelección sobre su visión al respecto. Un ejemplo muy claro de apreciación vivesiana es la labor editora de Erasmo de Rotterdam, que encargó a Vives la composición de sus *Commentarii in XXII Libros de Civitate Dei*. En éstos el humanista español supo escudriñar con acierto la grandísima variedad temática de la obra agustiniana, realizando un trabajo filológico y ecdótico muy exhaustivo.

PALABRAS CLAVE: Humanismo, Juan Luis Vives, comentario, San Agustín, *De ratione dicendi*.

RÉSUMÉ

Cet article vise à décrire la manière dont Juan Luis Vivès comprend le «genre commentaire». Ce travail littéraire résida dans une analyse approfondie de tout le savoir provenant de l'Antiquité. C'est pourquoi le concept de «commentaire» à la Renaissance est synonyme de survivance des idées et des formes d'expression du Monde Gréco-romain.

Or, le *De ratione dicendi* de Vivès nous offre une meilleure compréhension de sa vision au respect. Un exemple très évident d'appréciation vivésienne est le travail éditorial d'Erasmus, qui demanda à Vivès d'élaborer les *Commentarii in XXII Libros de Civitate Dei*. Dans cette œuvre, l'humaniste espagnol démontre qu'il est un grand chercheur, car il est tout à fait à même d'enquêter sur les aspects les plus importants du texte augustinien.

MOTS-CLEF: Humanisme, Juan Luis Vivès, commentaire, Saint Augustin, *De ratione dicendi*.

Ifigenia en Áulide como tragedia política y su repercusión en el mundo ilustrado: la *Iphigenia* de Jovellanos

Iphigenia in Aulis as politic tragedy and its
repercussion on the age of the enlightenment:
Jovellanos' *Iphigenia*

María Sebastià Sáez
m.sebastia.saez@gmail.com
Vilniaus universitetas

El presente artículo pretende introducir la *Iphigenia* de Don Gaspar de Jovellanos, es decir, la traducción que éste hace del francés de la tragedia neoclásica *Iphigénie* de Jean Racine, quien toma, a su vez, como principal fuente la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

Dicha tragedia jovellanista es relativamente poco conocida respecto al resto de obras del autor y no es hasta mayo del 2007 cuando es hallado en el monasterio de San Millán de Yuso por el archivero y bibliotecario del mismo, el padre Juan Bautista Olarte, el manuscrito de ésta, cuya portada así reza:

*IPHIGENIA / Tragedia escrita en francés / por Juan Racine / y / traducida al Español por / Dn Gaspar de Jove y Llanos, / Alcalde de la Quadra de la Rl / Auda de Sevilla. Para uso del Theatro de los Sitios Rs. / Año de 1769.*¹

Este descubrimiento no vino exento de controversia; sino, más bien al contrario, ligado a diversos interrogantes en mayor o menor medida esclarecidos a día de hoy, como la autoría, el porqué de haberse mantenido *oculto* y las motivaciones que impulsaron a Jovellanos a traducir la *Iphigénie* de Racine.

¹ E. Cortarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, pp. 68-6.

Asimismo y en esta línea, nuestro trabajo persigue esbozar las causas, creemos, sobre todo políticas, que condujeron a la *ocultación* de la obra, el porqué de que la traducción del drama raciniano pudiera ser interpretado en clave política y por qué la *Ifigenia en Áulide* clásica se toma como modelo político de tragedia en los s. XVII y XVIII:

ULISES: Vos sabéis la inquietud en la que fluctuamos,
 ¡y un himeneo ocupa vuestras ansias!
 Nos niega el mar el paso, el aire quieto
 nos rehúsa su influjo, nuestra armada
 dentro del mismo puerto se consume,
 toda la Grecia gime. El sabio Calcas
 exige incienso y sangre (y por ventura,
 una sangre preciosa) y entre tanta
 calamidad ¡Aquiles, sólo Aquiles,
 sigue el ardor de una amorosa llama!
 El caudillo de Grecia, despreciando
 los sustos de su pueblo, ¿irá a las aras
 sólo a encender la antorcha del Himeneo?
 ¿Esto os deben los griegos y la patria?
 (vv. 208-222)²

La *Iphigénie* de Racine nos presenta el mismo conflicto ético-moral, el derramamiento de la sangre de una inocente, la joven doncella Ifigenia, en aras de la victoria militar, el sacrificio de la joven muchacha en pro de la salvación de los griegos; pero, a su vez, potencia la trama amorosa entre ésta y el aguerrido Aquiles. Ya desde el primer acto el personaje de Ulises, que Racine introduce de facto en el drama, enlaza en su parlamento las dos tramas.

Comencemos, ahora pues, por ver las circunstancias del descubrimiento de la obra. El hallazgo del manuscrito se da a conocer por primera vez en las II Jornadas Científicas San Millán de la Cogolla en la Universidad de La Rioja, por parte del padre Olarte. Ningún jovellanista había dado cuenta de la traducción hasta el s. XIX, casi en los albores del s. XX, hasta que en 1897, Emilio Cortarelo y Mori da noticias de ella en su obra *Iriarte y su época*:

² I. Urzainqui (ed.), *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 20 (2010), pp. 33-34.

«[...] Así nacieron en 1768 los teatros Reales de los Sitios, y a ellos fueron a pedir hospedaje las aristocráticas musas de Molière, Racine, Crebillon, Corneille, Destouches, La Chaussée, Voltarie, Marivaux, etc. [...] y hasta D. Gaspar de Jovellanos tradujo la *Ifigenia*, de Racine, todas antes de octubre de 1770».³

Más tarde,⁴ siguiendo la pista de Cortarelo, José Miguel Caso González en su edición crítica de las *Obras completas* de Gaspar de Jovellanos incluyó una referencia a los manuscritos y ediciones que conocía de la traducción de *Ifigenia*. Según él, además del citado por Cortarelo, llegó a manejar tres ejemplares más: uno anónimo ubicado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo «que se atribuye a Jovellanos» y dos ejemplares más en la Biblioteca Nacional también anónimos, pero en este caso atribuidos al Duque de Medina Sidonia.

En definitiva, Caso pensaba que el manuscrito que Cortarelo atribuía a Jovellanos no era realmente de su autoría, sino que su autor no era otro que el Duque de Medina Sidonia. Pero los últimos estudios a la luz del manuscrito de San Millán de Yuso parecen demostrar lo contrario.⁵

Respecto a la ubicación del manuscrito y el modo en el que llegó a San Millán, se plantean diversos interrogantes. Parece ser que las obras de Jovellanos nunca estuvieron en la biblioteca benedictina del monasterio de San Millán hasta después de la Desamortización o si lo estuvieron pudieron haber desaparecido en el periodo de casi cincuenta años que ésta estuviera abandonada durante el s. XIX. La vía de llegada del manuscrito es confusa: al parecer llegó a San Millán a través de un monje emilianense llamado Braulio Cónsul Jove a todas luces paisano de Jovellanos y probablemente pariente suyo.⁶

³ E. Cortarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁴ Entre 1984 y la actualidad, la edición de la obra –en varios volúmenes– sigue en proceso.

⁵ M. T. Caso Machicado, ‘¿Jovellanos autor de la traducción de *Ifigenia*?’ en J. Menéndez Peláez (coord.) *Iphigenia*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias-Cajastur, 2007, pp. 20-22.

⁶ El susodicho monje nació en Santa Martín de la Vega de Poja (Pola de Siero) en Asturias, muy cerca de Gijón, ciudad natal de Jovellanos. Asimismo, comparten el mismo apellido, recordemos que la forma Jovellanos recoge los dos apellidos del ilustre jurista «Jove y Llanos», modo en el que, por otro lado, siempre rubricó, cf. J. B. Olarte, ‘Un inédito de Jovellanos en San Millán’ en J. Menéndez Peláez (coord.),

Tras haber tratado las circunstancias concomitantes a su descubrimiento, pasemos ahora a atender a las razones que pudieron conducir a nuestro prohombre a relizar la traducción de *Ifigenia*. Como ya sabemos, sin lugar a dudas, Jovellanos fue el ilustrado más prestigioso del Siglo de las Luces español. Pese a haber sido especialmente conocido por su faceta como jurista y político, se dedicó a muchas otras disciplinas como la economía o la literatura.

Para seguir la pista del joven Jovellanos literato, debemos situarnos pues en el círculo intelectual sevillano de Pablo de Olavide, quien –cual Mecenas dieciochesco– transmitió las ideas ilustradas, enciclopédicas, políticas, literarias, artísticas y de la vanguardia filosófica de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Bacon, Hume o Milton. Jovellanos llega a Sevilla en 1768 y pronto se queda fascinado por el europeísmo y los aires de cambio de era que impregnaban la ciudad y sobre todo por las tertulias de Olavide, donde comienza a conocer el ensalzamiento de las tragedias griegas por parte de los ilustrados y, por ende, los dramas neoclásicos franceses.⁷ Cabe destacar que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII Racine y Voltaire se convertirían en los principales referentes para las traducciones al español que de las tragedias griegas se hacen.⁸

Por su parte, Jovellanos bebió de las enseñanzas clásicas, de su moral estoica, leyendo con especial interés a Cicerón. Como hombre religioso, se interesó por la Patrística y las ideas de Kempis,⁹ sin olvidarse de las nuevas ideas filosóficas experimentales de Bacon y Newton y el naturalismo de Buffon, abandonando así los antiguos métodos escolásticos.¹⁰

op. cit., pp 66-68. Otros autores, sin embargo, como Guzmán Sancho opinan que Braulio Cónsul Jove no fue en realidad familiar de Jovellanos, sino que al mencionado monje se lo hizo llegar alguien a quien sí se lo entregó en mano Don Gaspar. Este intermediario pudiera haber sido, apunta Sancho, Juan Nepomuceno Cónsul Requejo, director de la Escuela de Dibujo de Oviedo, muy aficionado al teatro con quien Jovellanos tuvo relación, *cf.* A. Guzmán Sancho 'Conjeturas sobre la Ifigenia de Jovellanos', *Boletín Jovellanista* 7-8 (2008), p. 95.

⁷ J. E. Canseco, *La evolución política e ideológica de Jovellanos*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2011, p. 64.

⁸ F. Lafarga, 'La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVII', *MonTi* 5 (2013), pp. 299-232.

⁹ T. H. de Kempis, *Imitación de Cristo*, Buenos Aires, Bonum, 2004.

¹⁰ A. G. Menéndez, *Las ideas lingüísticas de don Gaspar de Jovellanos*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2008, 64-65.

Respecto a por qué se mantuvo manuscrita y oculta en un principio la *Iphigenia*, una de las posibles razones sería la vinculación de la *Ifigenia* de Racine a las renovadoras ideas ilustradas. Ello se sentiría con algunas de las afirmaciones pedagógicas de Jovellanos en las que recomendaba la enseñanza de las lenguas modernas, sobre todo el inglés y el francés, destacando de esta última que «está más enlazada con nuestros actuales intereses y relaciones políticas».¹¹

De este modo, con la reelaboración de la tragedia eurípidea, el dramaturgo francés pretendió acaso reflexionar sobre los deseos individuales y el bien común del Estado; así pues, el joven Jovellanos pudo temer una reacción persecutoria por parte de la Inquisición a la propagación de unas ideas que se estaban imponiendo a través de las tragedias neoclásicas sobre los autos sacramentales o las comedias:¹²

AGAMENON: [...]¡Ah! Si libres mis lágrimas pudiesen
emplearse en llorar esta desgracia,
al menos sentiría un triste alivio.
Pero, oh suerte infeliz de los monarcas:
nosotros somos miseros esclavos
de la murmuración y la incostancia
del vulgo y la fortuna; mil testigos
nos cercan de continuo, y nuestras ansias
jamás pueden turbar nuestro semblante.
(vv. 391-400)¹³

¹¹ E. de Diego, 'Jovellanos y el pensamiento europeo de su época', en *Jovellanos, el hombre que soñó España*, Madrid, Encuentro, p. 277.

¹² En el s. XVIII se recupera el mito de *Ifigenia en Áulide*, tanto a través de Eurípides como de Racine, como *leitmotiv* dramático político-moral, para saber más sobre el carácter político de la tragedia griega cf. J. B. Monleón, 'La tragedia griega, vigencia política', en J. Monleón Bennacer (coord.), *Mediterráneo: memoria y utopía: una expresión colectiva del pensamiento mediterráneo*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 249-256; V. Bañuls Oller, 'Tragedia griega y compromiso político' en K. Andressen, J. V. Bañuls Oller & F. De Martino (coord.), *El teatre, eina política: homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht amb motiu del centenari del seu naixement: 6-9 de maig del 1998*, pp. 35-49 1999; C. Meler, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991; más concretamente en referencia a la tragedia griega en el pensamiento ilustrado cf. C. Rocco, *Tragedia e ilustración: el pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona, Andrés Bello, 2000.

¹³ I. Urzainqui (ed.), *op.cit.*, pp. 40.

El rey de los aqueos plantea con honda amargura la dicotomía que se le presenta entre sus deberes para con el pueblo y su sentir de padre sufriente que no puede aliviar de ningún modo el dolor que siente por la inminente muerte de su hija.

De este modo, la intriga creada en torno a Jovellanos, Racine y la Inquisición parece ser uno de los argumentos que más fuerza toma respecto a la necesidad de mantener la *Iphigenia* oculta. Habría que partir del presupuesto, aunque sabemos que ello haya sido discutido por algunos autores,¹⁴ de que Racine era jansenista y Jovellanos se vio vinculado a estas ideas, incluso pudo formar parte de un movimiento neojansenista cuyo foco se habría ubicado en Madrid.¹⁵

Es precisamente en esta ciudad, en Madrid, en el círculo de la condesa de Montijo, donde conoció a quien sería el futuro bibliotecario real Pedro de Silva, a quien recurría cuando quería obtener libros prohibidos por la Inquisición y quien además llegaría a traducir hasta veinticinco tragedias de Racine.¹⁶ De hecho, esta hipótesis cobraría más fuerza si recordamos que fue muy común que determinadas obras susceptibles de ser perseguidas por cuestiones inquisitoriales o políticas fueran manuscritas, precisamente para evitar esta persecución, y fueran destinadas a cierto tipo de difusión privada.¹⁷

Con todo, la tragedia pudiera haber sido escrita para ser representada en los Sitios Reales de Aranjuez, atendiendo a lo que en la propia portada se indica: «*Para el uso del Theatro de los Sitios Rs*», además de estar elaborada de manera impecable, lo que indicaría que estaría escrito con una cierta *profesionalidad* y no únicamente como ejercicio autodidacta del propio autor como algunos autores han indicado.¹⁸

Para realizar su traducción Jovellanos sigue con el mayor rigor posible, teniendo en cuenta las técnicas traductorales de la época, la *Ifigenia* de Racine.¹⁹ El texto está traducido en endecasílabos cas-

¹⁴ F. A. Waterhouse, 'Racine janséniste malgré lui', *The Sewanee Review* 36 (1928), pp. 441-455.

¹⁵ V. Llombart, *Jovellanos y el otoño de las Luces: educación, economía, política y felicidad*, Gijón, Somonte-Cenero, 2013, pp. 215.

¹⁶ A. Guzmán Sancho, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷ J. B. Olarte, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸ J. M. Fernández Cardo, 'De Racine a Jovellanos. Estudio de la traducción de *Ifigenia*' en J. Menéndez Peláez (coord.), *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ Para profundizar en el modo de traducción de la época y saber más sobre la influencia de la tragedia francesa en las tragedias neoclásicas hispanas, cf. M. J.

tellanos desde los alejandrinos franceses, ocupando la traducción 2055 versos frente a los 1796 de la original francesa. Precisamente, esta traducción en endecasílabos es uno de los argumentos a favor para corroborar la autoría de Jovellanos de la traducción de la *Ifigenia* de Racine, pues la cuestión del verso endecasílabo ha tenido un lugar privilegiado en la poética jovellanista.²⁰

Así pues, todo parece apuntar que Jovellanos realiza la traducción de la *Ifigenia* de Racine por motivos políticos y por esos mismos motivos políticos fue manuscrita, no se publicó y la autoría quiso mantenerse *oculta*, por protegerse de las posibles represalias tanto por parte del Estado como de la Iglesia.²¹

IFIGENIA: [...] La victoria
 os va a seguir en todos los combates
 y el terreno de Frigia sería estéril
 para vos, sin el riego de mi sangre.
 Tal es la ley dictada por los dioses.
 En vano pretendió mi triste padre
 hacerse sordo a Calcas y eludirla.
 Las bocas del ejército se abren
 contra mí y a favor de aquel decreto.
 (vv. 1724-1732)²²

En este pasaje podemos apreciar el marcado carácter político de la obra: *Ifigenia* acepta el destino que le es asignado, está dispuesta a morir por su patria acatar los designios de sus dioses y los deseos de su padre; aunque como sabemos, en la versión de Racine, y por ende en la traducción de Jovellanos, finalmente no se lleva a cabo la muerte de una joven *sine macula*, sino que es Erifila, una hija ilegítima de Helena de Troya —personaje que introduce el dramaturgo francés en la trama—, quien debe dirigirse hacia el altar sacrificial.

García Garrosa & F. Lafarga 'La historia de la traducción en España en el s. XVIII' en J. A. Sabio Pinilla (Ed.) *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, Granada, Comares, 2009, pp. 27-80.

²⁰ J. M. Fernández Cardo, *op. cit.*, pp. 91-104.

²¹ En este sentido la Profa. Tolivar también apoyaría la *función política* de la traducción de la *Ifigenia*, cf. A. C. Tolivar Alas, 'Algunas consideraciones sobre la Ifigenia de Jovellanos', *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 20 (2010), pp. 155-166.

²² I. Urzainqui (ed.), *op.cit.*, pp. 93.

Sin duda, y en conclusión, al igual que las tragedias clásicas *escondían* un trasfondo político para retratar las sociedades de la época a través de los mitos, el mito de *Ifigenia en Áulide* fue retomado en los siglos XVII y XVIII por los mismos motivos, para hablar del conflicto *individuo-Estado*, del bien común y colectivo frente a los sentimientos, emociones y pasiones particulares. Además, a todo ello se sumaron las inquietudes teológicas y cosmológicas de la época: lo justo frente a lo injusto, *el ser* frente a *deber ser*, en definitiva, las acciones humanas en interacción con la voluntad divina.

RESUMEN

El objetivo de nuestro trabajo es presentar la *Iphigenia* de Jovellanos, es decir, la traducción que éste hace en 1769 de la *Iphigénie* (1674) de Jean Racine, y atender a los motivos que llevaron al joven ilustrado a llevar a cabo dicha traducción y a los motivos que conllevaron la posterior ocultación de la misma. La tragedia no fue publicada ni había sido contemplada en los corpora canónicos de la obra jovellanista, hasta el año 2007 no sale a la luz el manuscrito de la obra hallado en el monasterio de San Millán de Yuso por su archivero y bibliotecario. Estudiaremos la *Ifigenia en Áulide* como tragedia política desde Eurípides hasta sus posteriores versiones, recreaciones y traducciones dieciochescas: concebida para tratar conceptos universales, pero también para reflejar los distintos panoramas socio-políticos contemporáneos de cada uno de sus autores, evitando de este modo la censura. Así pues, presentaremos una visión general del mito en relación a la cuestiones bélicas y de Estado y la especificidad de la recreación del mismo en el contexto de la Ilustración tomando como referente la traducción de Jovellanos.

PALABRAS CLAVE: Jovellanos, Racine, Ifigenia, Ilustración.

ABSTRACT

The focus on this paper is to bring to light Jovellanos' translation (1769) of Jean Racine's *Iphigénie* (1674), regarding to the purpose of this translation and the subsequent hiding of it. The

tragedy was not published or was included in canonical Jovellanos' corpora. In 2007 the drama manuscript appears in the Spanish Monastery of San Millán de Yuso: its archivist and librarian finds it. I shall study *Iphigenia in Aulis* as a political tragedy since Euripides drama to lately versions, recreations and 18th century translations. It was written to show universal facts, but also the different contemporary social and political backgrounds of their authors, trying to avoid the censorship. Therefore, I will show a general outlook of the myth attending to warlike and estate issues, and to the specific recreation of the myth during the age of Enlightenment taking Jovellanos as a model.

KEYWORDS: Jovellanos, Racine, Iphigenia, Enlightenment.

Frankenstein o el moderno teúrgo: la recepción de la magia hermética en la obra de Mary Shelley*

Frankenstein or the modern theurgist, the reception
of Hermetic magic in Mary Shelley's work

Carlos Sánchez Pérez
carlos.sanchezp@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid

1. Introducción

La novela de Mary Shelley *Frankenstein, o el moderno Prometeo* supuso un hito en el momento de su publicación en 1818: tuvo una amplia acogida y, a la postre, fue encumbrada como una de las novelas clave de la literatura gótica y de terror, además de haber sido considerada posteriormente la primera obra del moderno género de la ciencia ficción. La obra ha estado sujeta a muy diferentes análisis desde ópticas muy variadas: la Tradición Clásica ha sido una de ellas¹. Sin embargo, el influjo del esoterismo y el ocultismo de la Antigüedad tardía en la literatura de la época ha sido un campo poco estudiado, especialmente lo que se refiere a una de sus principales vertientes —y cuyo legado ha sido el más rico en la posteridad—: el hermetismo. Esta corriente esotérica de principios de nuestra era ha seguido un largo recorrido que ha terminado desembocando en algunos géneros literarios concretos, principalmente a través de la influencia de determinados autores del siglo XIX.

Si bien ya se ha señalado la conexión de *Frankenstein* con las ciencias ocultas de la Antigüedad y en concreto con el hermetis-

* El autor de este trabajo es beneficiario de una ayuda FPU (ref. FPU 14/03291).

¹ González-Rivas ha llevado a cabo en su tesis doctoral (2010: 257-318) un análisis de la presencia de elementos y autores clásicos en *Frankenstein*.

mo², en este trabajo me propongo llevar a cabo un análisis comparativo con algunos de los textos con los que guarda relación. En concreto, me propongo examinar cómo se manifiesta un aspecto concreto de la magia hermética, la teúrgia o el arte de animar estatuas, y qué implicaciones tiene para la obra de Shelley.

2. Autores esotéricos en la obra de Mary Shelley

El argumento de la novela es de sobra conocido: Víctor Frankenstein, un joven científico obsesionado con la idea de desentrañar los secretos de la Naturaleza y alcanzar un poder semejante al de Dios, decide crear vida de manera artificial reanimando a una grotesca criatura hecha de partes de diferentes cadáveres utilizando el poder de la electricidad, con trágico resultado.

La novela recoge varios elementos culturales o relativos a los avances científicos de la época: por ejemplo, los desarrollos de la electricidad relacionados con el galvanismo³. En lo que concierne a los elementos esotéricos, probablemente Mary Shelley tuvo acceso a ellos a través de su padre, William Godwin, intelectual versado en el ocultismo⁴. Sin ir más lejos, el lugar en el que estudia Frankenstein será revelador a este respecto: la universidad alemana de Ingolstadt. Este lugar se hizo famoso por haber acogido en el siglo XVIII el nacimiento del famoso grupo ocultista de los *Illuminati*⁵, quienes fomentaron un estudio combinado de ciencia y esoterismo y que tan populares han sido en la posteridad. Por otra parte, sabemos que Mary Shelley contribuyó en la redacción de la entrada dedicada a Marsilio Ficino en la *Cabinet Cyclopaedia*, intelectual renacentista de importancia capital para el desarrollo de las ideas herméticas (Tanaka 2009: 27). Estas manifestaciones ocultistas resultan aún más patentes en la devoción que profesa el joven Prof. Frankenstein por tres autores de la Edad Media y el Renacimiento: Alberto Magno, Cornelio Agrippa y Paracelso. Las ideas de estos autores, profundamente

² Es el caso, por ejemplo, de Tanaka (2009), quien también ha puesto de relieve la posible influencia del hermetismo y el *Asclepio* con la novela.

³ Véase Holmes (2008) para un análisis sobre *Frankenstein* y la ciencia de su tiempo.

⁴ Mazlish (2005: 182-188).

⁵ Knellwolf y Goodall (2008) han llevado a cabo un análisis sobre la significación de este lugar.

vinculados a la magia y la alquimia, inspirarán al protagonista para la creación del monstruo.

La relación con el hermetismo y, en concreto, con la teúrgia y la animación de estatuas es algo que subyace al pensamiento de estos tres autores. La teúrgia surge en la Antigüedad tardía vinculada a las numerosas corrientes platonizantes de la época y consiste en una serie de rituales para purificar o perfeccionar el alma del teúrgo de cara a su ascenso hacia la divinidad⁶. En su vertiente hermética, consiste en elaborar estatuas compuestas de piedras, hierbas u otros elementos que sirviesen como *symbola*, esto es, que compartiesen, en una cadena de correspondencias, atributos con la divinidad que está intentando invocarse. Entre los textos que presentan instrucciones de esta práctica, destacan los *Oráculos Caldeos* (siglo II d. C.) —fuente más antigua a nuestra disposición que documenta esta práctica—, *Sobre el arte hierático* de Proclo (siglo V d. C.), o el tratado hermético conocido como *Asclepio* (ca. Siglo IV d. C.), el de mayor repercusión y en el que me centraré. Vinculado a la figura de Hermes Trismegisto, esta obra en latín expone algunos de los principios de la sabiduría hermética, entre ellos, algo que será clave en su influencia posterior: que el hombre tiene poder creador equiparable al de la divinidad y participa de la raza de los démones (*Ascl.* 6). Otro de sus elementos centrales será el arte de «fabricar dioses» mediante la atracción de los poderes celestiales al interior de estatuas:

Ascl. 37: Todo lo que hemos dicho hasta ahora sobre el hombre, aun siendo digno de admiración, es inferior a otra de sus facultades, pues, de todo lo que puede maravillarnos en el hombre, lo que sin duda produce asombro es que puede descubrir la naturaleza de los dioses y reproducirla. Un mérito que corresponde a nuestros antepasados, pues aunque en un principio se equivocaban por completo en torno a la doctrina de los dioses, no creían en ellos ni prestaban atención a la piedad para con Dios, posteriormente inventaron el arte de hacer dioses (Trad. Renau 1999)⁷.

⁶ Según señala Johnston (2008: 453): «Completing» or «perfecting» a soul, then meant making it as similar as possible to those entities whom it expected to meet once the process was finished».

⁷ *Minus enim miranda, etsi miranda sunt, quae de homine dicta sunt; omnium enim mirabilium vincit admirationem, quod homo divinam potuit invenire naturam eam que efficere. quoniam ergo proavi nostri multum errabant circa deorum ratio-*

La popularidad del hermetismo decayó hacia finales del siglo V, pero resurgió nuevamente gracias a la literatura árabe y sus traducciones al latín, en torno al siglo XIII. En particular, hay que destacar una obra de autoría dudosa conocida en latín como *Picatrix*, uno de los manuales de magia más importantes de la Edad Media. En ella, se dan también todo tipo de consejos sobre cómo atraer potencias astrales a talismanes y figuras. A lo largo de toda la obra, Hermes Trismegisto es citado como protector o suerte de patrón de la magia.

Textos semejantes al *Picatrix* provocaron el rechazo de uno de los inspiradores de Víctor Frankenstein, Alberto Magno (1193/1206-1280), una figura muy relacionada con las prácticas alquímicas (se le atribuyeron obras alquímicas espurias tras su muerte) y que parecía conocer varios libros de este tipo adscritos a Hermes Trismegisto⁸. Pero lo fundamental es que el *Picatrix* sirvió como vía de acceso al hermetismo para numerosos intelectuales del Renacimiento que propiciaron una revitalización de esta corriente a partir del siglo XV. En consonancia con el antropocentrismo de este periodo, el pasaje de las estatuas del *Asclepio* fue ampliamente usado y reelaborado en clave mágica: el teúrgo es un mago que puede atraer a los demonios en su propio beneficio. Humanistas de la talla de Marsilio Ficino o Giordano Bruno incorporaron a su pensamiento ideas neoplatónicas o herméticas y, particularmente, este tipo de magia astral mediante la que se pretendía atraer la influencia del *spiritus mundi* a objetos terrenales. Para llevar a cabo esta atracción era clave el poder de la imaginación. Finalmente, en el Renacimiento, el hermetismo es también la filosofía subyacente a los otros dos autores admirados por Frankenstein: Cornelio Agrippa y Paracelso. Agrippa (1486-1535), en su famosa obra *De occulta philosophia*, comenta la filosofía hermética en general y el *Asclepio* en particular. De la animación de estatuas atribuida a Trismegisto dice:

De occulta philosophia, I, xxxviii: Escribe Mercurio Trismegisto que una estatua armada según el rito con ciertos objetos adecuados acordes con su demonio, cobrará vida gracias a ese demonio. Lo menciona también Agustín en el libro octavo de la *Ciudad de Dios*. Esta es la armonía del mundo, que las entidades supracelstiales

nem increduli et non animadvertentes ad cultum religionem que divinam, invenerunt artem, qua efficerent deos.

⁸ Como el listado que ofrece en su *Speculum Astronomiae*, XI.

sean atraídas por las celestiales y que las sobrenaturales resuenen a la vez y sean atraídas por las naturales (Traducción propia).

Finalmente, Paracelso (1493-1541), llamado el «segundo Hermes»⁹, combina el arte de fabricar estatuas animadas con otro proveniente también de la tradición hermética: la alquimia, en sus comentarios para generar homúnculos u hombres artificiales.

Después de que la popularidad de los textos herméticos decayese de nuevo a principios del siglo XVII, estos sirven de base para algunas sociedades secretas, como los masones o los rosacruces. En la literatura inglesa, encontramos influencias herméticas en autores como Dee, Spencer o Milton¹⁰. En el siglo XVIII, el hermetismo es parcialmente recuperado por los románticos alemanes, así como determinadas ideas neoplatónicas (Hornung 2001: 128-141).

3. La creación del monstruo y la reescritura de la teúrgia

¿De qué manera, entonces, se hace uso de la teúrgia en la obra? En primer lugar, esa visión del poder demiúrgico del hombre ya presente en *Asclepio*, que lo iguala a la divinidad, tiene su reflejo en la actitud de Frankenstein, si bien aparece filtrada a través de los pensadores renacentistas: Frankenstein lleva a cabo sus operaciones con la ambición de equipararse a la divinidad —de «completar» su alma— de una manera errónea, pues el científico está dispuesto a transgredir lo que sea necesario para acceder a ese poder. Más aún, la electricidad podría ser considerada el equivalente tecnológico de la atracción de las potencias celestiales, actualizando, según los conocimientos científicos de la época, el mecanismo para la creación de vida de manera artificial y cuasi-divina. De hecho, la electricidad era considerada en los círculos esotéricos como la manifestación y prueba de la existencia del mencionado *spiritus mundi*¹¹. El poeta alemán Novalis decía de Johan Wilhelm Ritter, científico que pudo servir de inspiración para el personaje de Frankenstein, lo siguiente:

⁹ Así es llamado en el apéndice a la edición de sus obras de 1603. Véase, al respecto, Ebeling (2007: 75).

¹⁰ La primera traducción al inglés del *Corpus Hermeticum* (1650) es de John Everard. Véase Faivre (2006: 538).

¹¹ Aunque con algunos precedentes, esta visión esotérica y mágica de la electricidad puede rastrearse hasta el siglo XVIII, en la figura del ocultista Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782). Véase al respecto Goodrick-Clarke (2004: 69-90).

¡Ritter está indudablemente buscando la verdadera *Alma del Mundo* en la Naturaleza! Quiere descifrar su lenguaje visible y tangible, y explicar el surgimiento de las Fuerzas Espirituales Superiores!¹².

En las fuentes herméticas, se habla de talismanes o de figuras hechas de piedra, hierbas, etc., elementos que permitan establecer una conexión con el *spiritus mundi*. En el caso de la novela, estos son miembros humanos, que evocan, por una parte, los avances en anatomía de la época y, por otra, la idea de Paracelso de que, para crear vida, tiene que producirse una putrefacción previa¹³.

Una vez animado, el protagonista se refiere al monstruo, en numerosas ocasiones como «démon», algo que algunos editores, como Hunter (2012: 15), han considerado un uso equivalente a «demonio»; sin embargo, a la luz de lo expuesto aquí, parece que Shelley está aludiendo a la naturaleza divina de la criatura. El uso de la imaginación, tan necesario para los autores renacentistas, también asume aquí un significado complejo: Frankenstein ha decidido no seguir las leyes del mundo real, creando un ser más fruto de la magia que de la ciencia, y luego renegando de él. Así, parece que el protagonista está llevando a cabo una actualización de los rituales de magia astral o «talismánica» renacentista que transmiten Ficino o Agrippa.

Conclusiones

Hemos visto que Shelley, mediante el uso de la magia hermética claramente presente en los modelos de Víctor Frankenstein (Agrippa, etc.), recoge una tradición que contrasta con los avances científicos de la época. De esta manera, actualiza los motivos que aparecen en estas prácticas mágicas (el hombre como demiurgo, la fuente de la animación de la estatua, la condición sobrenatural de la misma...), para llevar a cabo una crítica de la ciencia aplicada sin medida (opuesta al ideal romántico). La autora representa una serie de saberes muy propios del gusto gótico por lo medieval y lo arcano, rescatando la figura del teúrgo en su vertiente renacentista. Por otra parte, dentro de las prácticas herméticas, la teúrgia era una de las que más controversia había creado en el cristianismo, tanto en la Antigüedad —por su condición de idolatría pagana—

¹² La cita procede de Holmes (2012: 186). La traducción es propia.

¹³ Así lo expone en su *De natura rerum* (ed. Sudhoff, 11, p. 213).

como en el Renacimiento, algo que contribuiría a su consideración de saber prohibido y, por ende, a su inclusión en esta obra de terror. Si bien la teúrgia originalmente proponía la equiparación con la divinidad, esta se llevaba a cabo mediante la veneración a la misma. Así, la recepción de la magia hermética nos lleva lejos de su propósito original: ya no queda nada de la veneración a los dioses, sino al contrario, la soberbia de querer contarse entre ellos de manera transgresora. La imagen del teúrgo, influida fuertemente por su vertiente renacentista y por las críticas del cristianismo, es la de alguien que actúa con fines oscuros y egoístas.

Finalmente, *Frankenstein* está escrita en 1818, lo que la convierte en precursora de toda una serie de obras de fantasía que incorporarían motivos ocultistas y herméticos, como algunas de las obras de Bulwer-Lytton. A tenor de esto último, cabría considerar si la obra de Shelley, por otorgar a la magia del *Asclepio* un trasfondo moderno e inaugurar un nuevo género, fue clave para desligar las ideas herméticas de lo puramente filosófico y religioso, e introducirlas en la literatura de ciencia ficción y fantasía.

Bibliografía

- F. Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegistus*, Ithaca (NY), CUP, 2007.
- A. Faivre, «Hermetic Literature IV: Renaissance-Present», in W. J. Hanegraaff (ed.) *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Brill, Leiden/Boston, 2006, pp. 533-544.
- A. González-Rivas Fernández, *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*, Madrid, Tesis doctoral (UCM), 2011.
- N. Goodrick-Clarke, «The Esoteric Uses of Electricity: Theologies of Electricity from Swabian Pietism to Ariosophy», *Aries* 4/1 (2004), pp. 69-90.
- B. Graver, «Romanticism», in C.W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden (Mass.), Blackwell, 2007, pp. 72-86.
- B. Mazlish, «The Man-Machine and Artificial Intelligence», in S. Franchi & G. Güzeldere (eds.), *Mechanical Bodies, Computational Minds. Artificial Intelligence from Automata to Cyborgs*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, pp. 175-202.
- G. Hight, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, OUP, ³1985.

- R. Holmes, «Mary Shelley and the Power of Contemporary Science» en J. Paul Hunter (ed.) *Frankenstein* (Mary Shelley), New York, Norton, 2012, pp. 183-194.
- E. Hornung, *The Secret Lore of Egypt*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2001.
- S. I. Johnston, «Animating Statues: A Case Study in Ritual», *Aethusa* 41 (2008), pp. 445-477.
- C. Knellwolf & J. Goodall, «The Significance of Place: Ingolstadt» in J. Paul Hunter (ed.) *Frankenstein* (Mary Shelley), New York, Norton, 2012, pp. 194-198.
- X. Renau, *Textos herméticos*, Madrid, Gredos, 1999.
- C. Tanaka, «Frankenstein and Hermetism», *Essays in English Romanticism* 33 (2009), pp. 27-40.

RESUMEN

En este trabajo se plantea un estudio de la relación entre la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* y el esoterismo decimonónico con el hermetismo y sus prácticas mágicas. Nos centraremos en la influencia de la teúrgia, una práctica mágico-religiosa muy popular entre los movimientos neoplatónicos de los primeros siglos de nuestra era. En su plasmación hermética destaca el arte de animar estatuas a través de la atracción de poderes divinos a su interior. Por una parte, se ofrecerá un análisis del recorrido que sigue esta singular práctica hasta llegar a *Frankenstein* y, por otra, se tratará la recepción del motivo en esta obra.

PALABRAS CLAVE: *Frankenstein*, hermetismo, teúrgia, recepción.

ABSTRACT

This work considers the relationship between the novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* and nineteenth-century esotericism with Hermeticism and its magical practices. We will focus on the influence of theurgy, a very popular magical-religious practice among the Neoplatonic movements of the first centuries of our era. In its Hermetic form, the art of animating statues through the attraction of their internal divine powers stands out. On the one hand, we will present an analy-

sis of the path that this unique practice follows until it reaches *Frankenstein*. On the other hand, we will deal with the reception of the motive in this work.

KEYWORDS: *Frankenstein*, Hermeticism, theurgy, reception.

La nostalgia por la tierra natal: *Ifigenia en Táuride* de Lesya Ukrainka

The homesickness: *Iphigenia in Tauris* by Lesya Ukrainka

Tetyana Nizhelovska Pereginets
tenizh@gmail.com
Universitat de València

Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra, es una heroína a la que ya Hesíodo inmortalizó en sus versos (Paus. 1.43.1). Posteriormente, los tres grandes tragediógrafos nos la presentaron en escena como una gran heroína trágica, aunque sólo conservamos las dos tragedias de Eurípides.¹

1. *Ifigenia entre los tauros*, compuesta en torno al 414 a.C., nos presenta una novedosa resurrección de la heroína en las costas de los tauros. Se expone en escena el tema del rescate de una muchacha por sus salvadores (Hall, 2012: 1). En esta obra nos encontramos con una Ifigenia afligida por estar obligada a ofrecer sacrificios humanos. La joven añora a su familia y llora la fama perdida. Tras la llegada de Orestes a las costas de los tauros y durante la *anagnórisis* de los hermanos (*IT* 657–1088), vemos a una Ifigenia preocupada por buscar un plan para solucionar la complicada situación en la que se encuentran.
2. *Ifigenia en Áulide*, puesta en escena póstumamente en el 406 a.C., más fiel a la tradición clásica, nos presenta a una joven que va a la perdición por su propia patria, por la glo-

¹ Sabemos que tanto Esquilo como Sófocles le dedicaron una tragedia a Ifigenia gracias a fragmentos y citas de otros autores.

ria militar (IA 1446): ὡς εὐτυχοῦσά γ' Ἑλλάδος τ' εὐεργέτις. En esta tragedia es donde encontramos la imagen más heroica de Ifigenia, pues decide sacrificar su vida por el bien de los griegos que se han visto retenidos en Áulide por la voluntad de Ártemis.

Es esta segunda Ifigenia la que ha tenido mayor acogida entre los autores posteriores a la hora de componer sus propias versiones del mito.² Aun así, *Ifigenia entre los tauros* también ha gozado de una buena acogida en la posteridad (Hall, 2012).

Entre los interesados por la historia de la Ifigenia desterrada y olvidada en las frías costas del mar Negro destaca el impulsor del movimiento romántico en Alemania Johann Wolfgang von Goethe. El alemán, a petición de los duques de Weimar, compuso en 1779 el drama *Iphigenie auf Tauris*, el cual acabó versificando en 1793. En este drama Goethe nos presenta a una Ifigenia que con su alma bondadosa consigue purificar la sangre derramada tanto en el país de los tauros, como en la familia de los Átridas (Aguirre Martínez, 2011). La *Ifigenia* de Goethe nos presenta la idealización del concepto de la feminidad del siglo XIX de Europa.

Otra gran interesada –la autora que ocupa nuestro estudio– en la historia del destierro de la sacerdotisa fue Larysa Petrivna Kosach-Kvitka, mejor conocida bajo el pseudónimo de Lesya Ukrainka.³ Esta poetisa neorromántica, que nació el 13 de febrero de 1871 en el seno de una familia aristocrática ucraniana, por problemas de su tuberculosis ósea se veía forzada a viajar todos los inviernos lejos de su casa en busca de temperaturas más cálidas. Así, en 1898 en Yalta –Crimea– la joven fue inspirada por el am-

² Una de las más importantes recepciones de este mito la encontramos en la *Iphigénie* de 1674 de Jean Racine. Éste innova varios aspectos de la tradición trágica anterior: se elimina el coro de la escena, algo que marcará la estructura del drama moderno a partir de aquí; Ifigenia no muere porque se presenta Erifila, otra muchacha para el sacrificio; además, Racine profundiza más en el amor entre Ifigenia y Aquiles (Sebastià, 2015: 157–167).

³ Hija de otra reconocida poetisa ucraniana –Olena Pchilka– debutó en 1884 a los 14 años con las poesías *Конвалія –Convallaria–* y *Сафо –Safó–* en la revista literaria *Зоря –Estrella–*. Lesya Ukrainka, más conocida en la literatura ucraniana por sus composiciones dramáticas que por su lírica, comenzó su carrera artística componiendo breves poemas. La poetisa siempre estuvo buscando nuevas formas de expresión en la literatura, lo que la llevó a traspasar los límites formales de la lírica para centrarse en la composición de dramas en verso –en pentámetro yámbico–.

biente clásico que la rodeaba en la *Villa Iphigenia*, donde residía, para componer uno de sus primeros intentos oficiales de drama en verso como es el poema *Ifigenia в Таєрїді –Ifigenia en Táuride*.⁴ Asimismo, en la figura de Ifigenia, Lesya encontró a la perfecta portavoz de su propia nostalgia.⁵

Tras escribir la primera escena, la joven le envió una copia a su madre el 21 de enero de 1898 junto a esta explicación sobre la pieza:

Como ves, te envío la «Ifigenia» [...]. Yo misma me doy cuenta de que el monólogo es horriblemente largo, en otro momento, para el escenario (!) se podrá recortar, pero para la lectura, creo que está bien. En el caso de que fuera un drama cotidiano, un monólogo como este sería un crimen, pero para un poema dramático en style classique me lo puedo permitir. Escribo esto para que tú y Mykh[aylo] Petr[ovych Staryzkyj] no os penséis que he abandonado mi principio de eliminar los monólogos de los nuevos dramas. «Ifigenia» precisamente no será una innovación: en ella habrá un coro, un diálogo a parte y, a lo mejor, ¡incluso un deus ex machina! (Косач-Кривинюк, 1970: 427).⁶

Vemos en esta carta un claro propósito de presentarnos un intento de composición clásica en los tiempos modernos del drama. Es por ello que este monólogo dramático, donde se presenta la tristeza de Ifigenia por la lejanía a su tierra natal, quedó sin un desarrollo posterior.⁷ A pesar de la brevedad de esta composición, la pieza presenta varias innovaciones a la hora de describir tanto el mito como a Ifigenia.

⁴ Antes de publicar en 1902 el primer drama en verso, *Одержима –Obsesa–*, en la revista *ЛНВ*, Lesya compuso varios poemas que se encuentran en las fronteras de la lírica y el drama. Por otra parte, *Ifigenia en Táuride* fue su primer intento oficial, puesto que fue publicado como una escena dramática en la recopilación poética *Pensamientos e ilusiones* y agrupado en el ciclo *Reflexiones de Crimea*.

⁵ Durante ese invierno, Lesya compuso varias poesías que reflejaban su nostalgia por Volynia, como el poema *Зимова ніч на чужині –Noche invernal en el extranjero–* o *Весна Зимова –Primavera invernal–*.

⁶ Las traducciones aquí presentes han sido realizadas por nosotros.

⁷ No ignoramos que en este poema dramático nos encontramos con el heroísmo de Ifigenia y con el prometeísmo tan presente en toda composición de la autora (Пеленська, 1980: 145–162). Sin embargo, en el presente trabajo nos enfocamos en el carácter melancólico de la heroína y el papel de la nostalgia en esta breve escena dramática siguiendo los estudios de Dray-Khmara (1926) y Zerov (1960).

La primera novedad que nos ofrece la *Ifigenia en Táuride* de Lesya Ukrainka es la minuciosa descripción del escenario en el que transcurre la acción, pues ni Eurípides ni Goethe se detienen en ello. El drama se sitúa en Partenit, Táuride –Crimea–, ante el templo de *Ártemis*. Por una parte, tenemos un escenario rocoso con vistas al mar y, por la otra, un templo con un bosquecillo de cipreses y laureles –árboles de gran simbolismo en la Antigüedad– y las magnolias –flores de las que podía disfrutar la autora durante su estancia en la villa– (Турган, 2008: 74–74). Esta descripción y especificación de las flores es un ejemplo de la intención de la autora de entrelazar modernidad y antigüedad clásica en su obra, un elemento fundamental en toda su composición artística.

En segundo lugar, vemos que Lesya Ukrainka recupera la participación del coro en escena, un claro ejemplo del *style classique* del que la joven le habla a su madre. La escena dramática se abre con la entrada del coro que entona un himno a *Ártemis*. El coro de muchachas, mientras prepara todo lo necesario para realizar el sacrificio –no se especifica de qué tipo– a la *fría diosa*, nos explica la situación actual de Ifigenia y cómo ha llegado a su templo a modo de prólogo: *Ártemis nos la ha traído de tierras lejanas, de tierras desconocidas, todo sobre esta muchacha está cubierto por un halo de misterio: su familia, su demo y su propio nombre*. Este canto coral, dividido en estrofas y antistrofas le permite a Ifigenia salir al escenario y realizar unas libaciones en compañía de su séquito de jóvenes de Táuride.

Tras presentarle una ofrenda a *Ártemis*, Ifigenia, ya sola y abrazada a una columna, hace introspección en voz alta sobre su lucha interna por su «destierro» en las frías costas de Táuride. Este *monólogo horriblemente largo* es el que nos presenta a la Ifigenia de Lesya Ukrainka y el que refleja el heroísmo que Eurípides nos presentaba en su *Ifigenia en Aulide*.

Por otra parte, su constante tristeza –objeto de nuestro análisis– empuja a Ifigenia a rebelarse contra la diosa y a querer quitarse la vida. La heroína, al empezar a recordar su tierra natal, lo primero que evoca es el dulce amor materno, que ahora ha mutado en frío mármol:⁸ *¡Frío mármol –mi único cobijo! Tiempo atrás,*

⁸ Lesya Ukrainka, al no desarrollar más la escena dramática –como estaba previsto en un primer momento– acaba ampliando las ideas expuestas en esta escena en otras composiciones posteriores. Así, en 1902 vuelve a este tema en su poema

cuando dejaba reposar mi cabeza sobre el pecho de mi madre y escuchaba como palpitaba el corazón materno... Mientras que la Ifigenia de Eurípides, al recordar su patria lo primero que evoca es el linaje paterno y el sacrificio en Áulide y la de Goethe llora por su destierro mientras recuerda la casa paterna, en Lesya vemos que el primer recuerdo de Ifigenia es el cálido abrazo de su madre.

A continuación, como si buscara empatizar con la diosa al hablar de su relación fraternal con Orestes le recuerda a ésta que también tiene un hermano:

Qué dulce sensación la de aguantar entre mis brazos la esbelta figura de mi joven hermano, de mi Orestes de áureos rizos... ¡Hija de Leto, hermana de Apolo! ¡Perdona a tu esclava por estos recuerdos!.. Ojalá, al menos, los vientos me traigan alguna noticia...

A modo de plegaria, con un trato siempre de dulzura, de aprecio y respeto hacia la diosa, la sacerdotisa le pide que el viento le traiga noticias de su familia. Vemos que a diferencia de la *Ifigenia* de Eurípides (IT. 354 –360), que con amargura desearía que el viento le trajera a Helena o Menelao para derramar su sangre en venganza de la traición que sufrió en Áulide, la heroína de Lesya conserva un espíritu más semejante a la Ifigenia de Goethe, quien no le guarda rencor a nadie, sino que desea volver a su patria o, como ocurre en este caso, saber qué ocurre al otro lado del mar. Además esta Ifigenia nos habla de Aquiles con la misma ingenuidad que lo hará años después Polixena en la *Cassandra* de Lesya Ukrainka (1903).

Esa soledad y aislamiento que expresa Ifigenia recordando a todos los de aquel lado del mar es el punto de partida para entender a este *monólogo dramático* y a su heroína que se diferencia de las de sus predecesores. Por una parte, en la tragedia de Eurípides vemos a una Ifigenia decidida a salvar a su hermano Orestes mediante el engaño y así, al igual que ocurre en *Electra* (266–270), recuperar su posición social (Eur. IT 1056 –1060). En el drama de Goethe el papel de Ifigenia es influir, ayudar y glorificar a los personajes con su pureza y así volver a su tierra, así lo podemos ver en las últimas palabras de la heroína en el Acto V, escena 5: *no te dejaré descontento y sin recibir tu bendición. ¡No nos destierres!*

Niobe: A lo mejor, los preciosos labios, impetuosamente, podrían acariciar el pétreo pecho, de tal forma que despertarían la vida en mi corazón.

Que un derecho de amistosa hospitalidad reine entre nosotros. Pero en Lesya Ukrainka nos encontramos con una Ifigenia que entona un canto nostálgico hacia su tierra natal. Por tanto, al no desarrollarse más la acción, tenemos un poema cuyo tema principal gira en torno al aislamiento del personaje en el extranjero que ocasiona un estado de melancolía en su ánimo y una lucha interna que la empuja a cuestionarse los problemas de la vida y la muerte para comprender hasta qué punto es capaz de sacrificarse por la gloria de su tierra natal.

En la costa de los Tauros, Ifigenia es una desconocida ya sea por voluntad de Ártemis –en Lesya– o por voluntad propia –en Goethe–, lo cual la aísla más del mundo en el que vive, es decir ya no es tan solo la aridez del sitio que la rodea, sino la anulación de su persona:

Todo, todo por lo que es bella la corta existencia del hombre, lo he dejado todo en ti, mi Hélide! ¡La familia, la gloria, la juventud, el amor se han quedado más allá del mar, mientras que yo estoy aquí en este hostil país, como una sombra de una persona olvidada, que vaga por los campos del Hades, triste, pálida, débil, fútil sombra!

Esta muerte en vida por el destierro la encontramos también en la Electra de Eurípides (v.1315), aunque el trasfondo que hay en Lesya Ukrainka es diferente, pues más adelante, vemos cómo Ifigenia dice: *a lo mejor, recordarán en sus canciones a la gloriosa Ifigenia*. Por lo tanto, lo que teme Ifigenia es el olvido y no la muerte. El temor aquí expresado refleja el temor de la propia Lesya de morir incomprendida y olvidada y que su obra –su sacrificio– no haya podido llegar a la gente.⁹

Ifigenia, tras recordar el pasado y pedir a Ártemis la información del presente, siente cómo se acerca el viento invernal por el mar y recuerda con calidez y tonos primaverales su casa: *en nuestra lejana Argos, estará floreciendo dulcemente la eterna primavera*, lo que lleva a Ifigenia a cuestionarse su sacrificio por la gloria de su querida tierra y cansada de su soledad proclama:

⁹ Un temor latente durante toda la vida de Lesya que se observa en su correspondencia con sus familiares y amigos: *¿Qué significa el reconocimiento de todo el mundo si el propio autor no cree en su propia fuerza?* (Косач-Кривинюк, 1970: 482).

¿O acaso, nosotros, los mortales somos quienes debemos ir contra los dioses? [...] ¿Quién nos ha dado un alma y el sagrado fuego? [...] Tú necesitabas la sangre de una helena para aplacar tu enfado contra la Hélade, [...] Recíbela, es tuya, diosa. ¡Que pare de quemar mis venas!

Tras estas palabras, vemos la resolución de Ifigenia, ha decidido dejar de sufrir con el recuerdo de su hogar y se acerca al altar de sacrificios, pero justo antes de inmolarsse y de ofrecerle su sangre a Ártemis, Ifigenia se detiene, pues: *¡No, esto no es algo digno de una descendiente de Prometeo!* Con la mención de Prometeo en este poema, nos encontramos con una innovación de Lesya, pues ningún otro autor, ni Eurípides ni Goethe le insuflan la llama de Prometeo a su heroína.¹⁰ Lesya Ukrainka guía a su heroína a un auto-sacrificio –el de seguir viva– voluntario y plenamente consciente, en el que ella encuentra el cumplimiento de sus obligaciones y la mayor de las satisfacciones. Sabe que, si fue capaz de aceptar su joven muerte en Áulide e ir al altar con dignidad (Eur. *IA* 1375–1378), tiene que aceptar con la misma dignidad la vida en Táuride, en el destierro. El personaje de Lesya lucha consigo mismo, con los dioses y con su naturaleza de hija de Prometeo. Su ininterrumpido recuerdo por su casa explica la dureza y la dificultad del sacrificio de permanecer viva lejos de su tierra: *¡Mi Argos natal! ¡Desearía morir cien veces, antes que vivir aquí! ¡Las aguas de Estigia o del Leteo no podrán apagar mis recuerdos de mi querida tierra natal! ¡Tal es tu herencia, padre Prometeo!*

Es decir, aceptar la anulación de su persona es justamente la máxima representación de Ifigenia como heroína. Aunque en Táuride desconozcan su procedencia y en la Hélade nadie sepa que ella sigue viva, sin embargo, el sacrificio de Ifigenia la legitima como la personificación de la gloria de su tierra natal y una descendiente de Prometeo, cuyo fuego ayuda a combatir su nostalgia, sin la que Ifigenia no podría llegar a ser una heroína.

¹⁰ El prometeísmo presente en esta obra, es como una firma de la propia Lesya, pues todas sus composiciones están llenas de esta filosofía que se opone totalmente a cualquier posibilidad de rendición y al pesimismo.

Bibliografia

- G. Aguirre Martínez, «A la estela de los clásicos: un paso más hacia el ideal de humanidad en la *Ifigenia* de Goethe», *Cartaohilus* 9 (2011), pp. 1–7.
- J. Diggle., *Euripidis: Fabulae, tomus II*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- J. Diggle., *Euripidis: Fabulae, tomus III*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- М. Драй-Хмара, Леся Українка. Життя й творчість, ЛВУ, Куїв, 1926.
- J. W. Goethe, *Obras completas I*, México D.F., Aguilar, 1991.
- E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris, a cultural history of Euripides' Black Sea tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- М. Зеров, Нове українське письменство, Інститут літератури, Мюнхен, 1960.
- А. А. Каспрук, Українка Леся. Твори: у 12-ти т. Т. I. Київ: Наукова думка, 1975.
- О. Косач-Кривинюк, Леся Українка: хронологія життя і творчості, Одарченко Петро (ed.), Нью-Йорк, 1970.
- D. Monro & T.W. Allen, *Homeri Opera in Five Volumes. Vols. 1, 2: Iliad*. Oxford, Oxford University Press, 1920.
- І. В. Пеленська, «Гене́за „Іфігенії в Тавриді“ Лесі Українки» в Романенчук, Б. (упоряд.), 1971-1980, Леся Українка 1871-1971: збірник праць на 100-річчя поетки, Філадельфія, Світовий Комітет для відзначення 100-річчя народження Лесі Українки, 1980, pp. 145-162.
- M. Sebastià Sáez, *De la Ifigenia en Áulide de Eurípides a la Ifigenia in Aulide de Manuel Lassala* (Tesis doctoral), València, Universitat de València, 2015.
- F. Spiro, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vols., Leipzig, Teubner, 1903.
- О. Турган, «„...Славутня Іфігенія, що радо життя своє довочє положила за славу рідного нараду»» в *Біблія і культура: Зб. наук. ст.* (2008) Вип. 10, Чернівці, Рута, 2008, pp. 73-77.

RESUMEN

El personaje de Ifigenia, desde la antigüedad, es el símbolo del sacrificio femenino por la gloria de su tierra natal. Muchos auto-

res adoptan la tradición eurípidea para representar la tristeza y la melancolía que ocasiona la lejanía de la patria. Así pues, Lesya Ukrainka, una escritora ucraniana de principio del siglo XX, se basa en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides y su recepción en Goethe, para expresar su anhelo de volver hacia su propia tierra natal. Encontramos en su breve drama *Іфігенія в Тавриді –Ifigenia en Táuride–* la perfecta simbiosis entre la cultura de la Grecia clásica con la de la Ucrania del siglo XX. Se expondrá, pues, cómo se nos transmite el mito griego, que se sitúa en las tierras de la actual Crimea, en la obra de Lesya Ukrainka.

PALABRAS CLAVE: Ifigenia, Eurípides, Lesya, tierra natal, sacrificio.

ABSTRACT

Since Ancient Greek era, the character of Iphigenia is the symbol of female sacrifice for homeland glory. Many authors represent their homesickness with their own version of the Euripides' *Iphigenia in Tauris*. Therefore, Lesya Ukrainka, an Ukrainian writer from the early 20th century, is based on Euripides' *Iphigenia in Tauris* and Goethe's version of it. She expresses her own desire to return to her home. In her brief drama *Іфігенія в Тавриді –Iphigenia in Tauris–*, it is shown the perfect symbiosis of the classical Greek culture with the Ukrainian 20th century one. I shall present the reception of Ancient Greek myth, located in actual Crimea, in Lesya Ukrainka's literary work.

KEYWORDS: Iphigenia, Eurípides, Lesya, homeland, sacrifice.

Els *Diàlegs Socràtics* de Llorenç Villalonga Llorenç Villalonga's *Diàlegs Socràtics*

Eloi Creus
eloicreus@ub.edu
Universitat de Barcelona

Malgrat que Llorenç Villalonga (1897-1980) és un dels narradors més importants de la literatura catalana¹, i també un notable escriptor en llengua castellana, l'estudi de la seva obra des de la vessant de la tradició clàssica ha estat poc conreat. No estem parlant d'un escriptor erudit en el qual la tradició clàssica sigui de fàcil rastrejar com ho és, per exemple, en Carles Riba, que coneixia de primera mà els textos clàssics. No, el coneixement de Villalonga del món clàssic era realment superficial i la presència de la tradició clàssica no és sempre evident en un primer cop d'ull. Villalonga era un autor de formació francesa, un enamorat del segle de les llums francès, i, en conseqüència, l'interès en Grècia només li arribava de biaix, a través de la lectura dels seus referents literaris, la majoria francesos, com Racine, Valéry, o A. France. Villalonga se sentia atret per la Grècia del neoclassicisme: la Grècia apol·línica, bressol de la raó, la filosofia². Així, va descobrir Heràclit, Zenó d'Elea i, sobretot, Plató-Sòcrates, tan importants en la seva obra. El seu coneixement de Grècia, doncs, no era directe ni profund, ans al contrari. Es fonamentava en les lectures dels autors que

¹ Per als aspectes bibliogràfics de Villalonga i la seva obra, vegeu Vidal Alcover 1980 i Ferrà-Ponç 1997.

² El coneixement dels clàssics per via francesa es troba descrit a bastament a Bosch 1981.

ja he citat, i d'algunes traduccions de clàssics que sabem que va llegir, com Homer, Plató i Xenofont, que, de fet, li van servir com a veritable model de les seves obres de caràcter més inequívocament clàssic: *Fedra*, *Aquil·les o l'impossible*, aquestes sí, ja àmpliament estudiades, i els relats de *Xantipa i Diàlegs socràtics*.

Tot i que l'ús de la tradició clàssica en Villalonga sol concretar-se en l'ús de personatges de l'Antigor com a patrons arquetípics del caràcter dels seus personatges, també hi és freqüent l'aparició de figures provinents del món de la Raó, tant mítica com filosòfica, que sovint representen una mena d'*alter ego* de l'escriptor, qui, d'aquesta manera, s'introdueix a si mateix en el relat a través d'un personatge del món de l'avui anomenada filosofia. Si hi ha, però, una figura clàssica que fascina Villalonga és el que considera el pare de la Raó³, Sòcrates, la presència del qual, directament o indirecta, apareix de manera constant al llarg de tota la seva producció⁴.

Per entendre la vertadera importància que desenvolupa Sòcrates en l'obra de Villalonga, però, hem de tenir en compte la visió de la vida que tenia el nostre autor. Ell era un escèptic i un relativista consumat. Davant d'una vida canviant abocada a la mort, l'escriptor mallorquí tria la Raó divuitesca com a única facultat de la intel·ligència hàbil per entendre (i sobreviure a) un món absurd i estúpid. Així, el conflicte entre la Raó i l'Absurd esdevé el leitmotiv de l'obra de Villalonga.

En bastir i dibuixar aquest conflicte no és estrany que l'autor busqués referents comuns de l'imaginari col·lectiu per recolzar el seu discurs i construir els seus personatges. Normalment aquests referents els buscava a França, però, la filosofia, la Raó, per a Villalonga, havia nascut a Grècia. En aquest sentit, les figures de la Raó grega prenen especial rellevància en el seu món literari, amb la influència de Sòcrates al capdavant, però també amb la presència d'Heràclit, Zenó d'Elea o la del mateix Odisseu, aquest ja en l'esfera del mite⁵. Sòcrates, però, és qui sobresurt per damunt de tots. Tal és el seu interès en el pensador atenenc que, fora de les moltes citacions que li dedica⁶, el féu el protagonista indirecte

³ Cf. *Bearn o la sala de les nines* dins *El cicle de Bearn*: p. 483.

⁴ Cf. *Ibidem*: 362, *Charlus a Bearn* dins de *Tots els contes I*: p. 43, o *Flo la Vigne*: pp. 165, 185...

⁵ Cf. Cabré 2007.

⁶ Recollides a Bosch 1989.

de dues de les seves obres: *Xantipa* i *Diàlegs socràtics*. Es tracta de dos relats breus, que des de perspectives molt diferents, la primera irònica i còmica, la segona, tràgica i cínica, tracten un mateix tema d'influència spengleriana: el de la lluita entre la Raó i l'Absurd d'una vida mortal. Davant de la mort inevitable, Villalonga tenia por de la desaparició total, de l'oblit. Aquesta por el va portar a buscar camins per deixar una petja inesborrable. Un d'ells, l'horacià, va ser la seva pròpia producció literària, l'altre va ser el de perpetuar-se en la pròpia descendència. Villalonga, però, no va poder tenir fills. Això li provocà una frustració obsessiva que féu que l'autor mallorquí adoptés sovint una actitud de paternalisme i de mestratge amb diferents joves de l'illa que, com l'escriptor B. Porcel, s'hi acostaven pel seu prestigi com a escriptor reconegut. Per això s'explica que la seva obra literària estigui plena d'aquestes relacions d'aire ambivalent que fan que hom les pugui considerar de tipus homosexual⁷. És en aquest marc que Villalonga se serví irònicament, encara que no sempre de manera evident, de la figura de Sòcrates, que li anava com l'anell al dit per la seva condició de descobridor de la Raó en qui reflectir-se, però també pel personatge irònic i mordaç que pintava Plató als seus *Diàlegs* i que concordava molt amb la seva manera de fer. A més, Sòcrates despertava una especial fascinació en l'escriptor mallorquí per la seva condició de Mestre per antonomàsia, per la seva habilitat dialèctica a través de la qual podia conduir (o manipular) els seus deixebles, cosa que li havia valgut, com a ell, l'acusació de corruptor.

De fet, si hi ha una obra que il·lustra clarament aquesta relació de l'autor amb la mort i les conseqüents relacions amb els joves que prenia sota el seu mestratge és *Diàlegs socràtics* (1974)⁸. Es tracta d'una narració breu dividida en nou capítols, el primer d'introducció, i els altres vuit corresponents a les converses entre el narrador, de nom inconnegut i que desenvolupa el rol de Mestre, i Antoni, el seu amic, més jove. Són converses del més pur estil

⁷ La manca d'espai no em permet aprofundir en el tema de la pretesa homosexualitat de l'autor mallorquí ni en l'ús de la tradició clàssica per justificar relacions de caire homosexual, però és sens dubte una qüestió clau per entendre l'obra de Villalonga que desenvoluparé en futurs estudis.

⁸ Una primera versió, ben diferent, es va publicar durant els anys 30 en castellà: *Diálogos socráticos: sobre la muerte*.

socràtic entre aquests dos personatges, amb afegitons narrats pel protagonista. Socràtics a les mans de Villalonga, és clar, que en fa el que vol. El nom del protagonista, de fet, no el sabem fins al final, i l'acció està situada al segle XX en una localitat mallorquina. Sòcrates, aparentment, no hi és sinó pel tipus de figura que representa el Mestre i per la maièutica de què se serveix.

La trama del relat es concreta en els intents del narrador de, a través de la maièutica, fer despertar en Antoni, un amic seu sense cap mena de formació, la raó i la consciència sobre l'absurditat d'una vida que condueix a la mort. Com en tot el món literari de Villalonga, basat en l'equilibri heraclitià entre contraris, cadascú representa un pol oposat i els diàlegs es construeixen sobre els trets diferencials de cadascun. El primer és un intel·lectual desenganyat amb el món dels sentits i els sentiments que decideix aïllar-se de la vida mundana per dedicar-se al cultiu de la Raó. El segon és un home inculte, més jove, entregat al beure i a les dones, sense cap altre objectiu vital. L'home racional vs. l'home animal. El Mestre posarà en qüestió el món del deixeble, a qui ha convidat a passar uns dies de vida frugal i reflexiva a casa seva. Les paraules del Mestre portaran el deixeble a un replantejament tan pregon de l'existència de l'home animal que acabarà per dur-lo a la desesperació i a la mort.

La presència de l'ombra de Sòcrates i el seu món és fàcilment distingible ja amb el caràcter del narrador i protagonista: el Mestre es presenta com un ens objectiu, les idees i les intencions del qual no prenen part en la conversa. Figura que només és un guia que a través de la maièutica socràtica mena el deixeble a una conclusió. La conclusió que ell ha volgut, és clar, perquè Antoni l'ha de creure cegament⁹. Es tracta, doncs, del Sòcrates del Banquet de Plató, el més idiosincràtic i autoritari.

Les reminiscències dels *Diàlegs* de Plató, però, no acaben només en aquesta imatge de Sòcrates i en l'ús de quelcom semblant a la maièutica socràtica, sinó que Villalonga també en pren la forma i alguns dels temes: així, les converses entre Mestre i deixeble han de ser pures, i s'han d'allunyar de tot l'enterboliment dels sentits corporals. «El goig dels sentits s'escapa massa aviat» diu el Mestre al seu deixeble. És per això que abans de conversar sobre

⁹ Cf. *Diàlegs socràtics* dins de *Tots els contes II*: p. 181.

la vida i la mort el deixa sol durant tot un matí i tota una tarda sense poder fer res: només exercici físic, observar i reflexionar. Quan té la ment neta i predisposada, se l'endú a passejar: «No es pot parlar sense un poc de mètode. Si et sembla bé anem a fer una volta pel bosc» (p. 184).

En aquest passeig és quan les lliçons socràtiques són més clarividents.

—Observa, medita, recorda, recapacita. [...] A una de les seves *astracanadas*, Aristòtil ens mostra els deixebles de Sòcrates aficats dins paners penjats del sòtil, per comptes de tenir idees elevades. Però no es tracta de tenir idees sublimes. És suficient procurar tenir idees, ordre, per ara (p. 183)¹⁰.

El món de Sòcrates i de l'Atenes clàssica també es veu reflectit en la presència, per exemple, «d'un vell criat que es diu Critó» (p. 178) o en la comparació de l' enamorada d'Antoni amb Aspàsia, així com en altres mostres d'influències platòniques.

El tema d'aquests diàlegs, la mort, també es pot considerar d'influència clàssica, encara que no el tracta a partir de la perspectiva clàssica, sinó de la de les teories d'Ehrenberg. Es tracta de la idea de la confrontació entre la vida alta vs vida llarga que representa el punt central d'aquesta obra i que, de fet, ja es troba en els clàssics, com ara en X. *Ap.* 5-9 i 26-27. Com que la mort és ineludible perquè «viure és «anar-se morint»», l'home ha d'escollir com vol viure, això és, com i quan morir. Així, només s'ha de preocupar de morir «el més oportunament possible» (p. 184). Per fer-ho, hom ha de triar com vol viure la mica d'existència que se li concedeix: «viure manco temps, però més intensament, o viure més temps i vegetar?» (pp. 190-191). Els personatges de Villalonga solen triar la primera opció, afegint tot d'al·licients i de perills que els permeten viure al màxim la vida, però que els acosten cada cop més a la mort, que duu a la glòria, l'única via a la immortalitat.

Aconseguir la glòria consisteix a, com citava més amunt, «morir oportunament», és a dir, a la manera de Mimnerm: morir al capdamunt de la trajectòria vital, i evitar així les inclemències del

¹⁰ És evident que Villalonga es volia referir a *Els Núvols* d'Aristòfanes, però n'erra l'autor, en una clara demostració del seu poc coneixement directe de la literatura clàssica.

temps. En paraules del Mestre: «aquella vida és la que en diríem heroica, nom que, en efecte, donam a tota voluntària anticipació a la mort» (p. 190).

A través de la maièutica, el Mestre acabarà per inculcar a Antoni que la vida és un absurd. Havent-se desmuntat el seu plantejament vital i incapaç d'assimilar les teories del Mestre, Antoni acaba per trastornar-se, i matar-se, no sense abans haver acusat de corruptor de joves el seu Mestre. Com es pot veure repetidament (pp. 180, 190, 191) el Mestre realitza aquest procés d'educació o, si es vol, de civilització d'Antoni tot i ser conscient que despertar-lo de la ignorància significa la seva perdició. Endut per l'obsessió de voler imposar la raó a aquell qui no la pot dominar, acaba per ser contagiats i dominats per una voluntat destructora de tot allò que per a ell és inútil: els sentiments, l'optimisme, la ingenuïtat. Un món que el narrador ja fa temps que ha perdut de vista, que ja no pot ni somiar i que enveja de l'home animal d'Antoni. La frustració de no poder ni retornar a aquest món d'innocència de què el deixeble encara disposa, així com el desengany constant producte del fracàs de voler despertar el discurs racional en Antoni, fa perdre els estreps al Mestre que acaba destruint-li moralment tot el seu món. Li anuncia la seva decrepitud, la pèrdua de la raó de ser de la seva vida: la joventut, la bellesa física que donaven sentit a la seva existència es perdran i tot ell serà plàstic i pols. El pobre intel·lecte d'Antoni no podent suportar més aquesta escena i, condemnat, havent comprès perfectament per fi les ensenyances del Mestre, tomba d'un cop el seu amic i li engega:

Adéu, Sòcrates –s'escapolí, muntant al seu Bugati-. Adéu corruptor! La represa del cotxe era vertiginosa, màgica. Vaig guaitar a la carretera. Abans de trenta metres, a un revolt, sortí de la pista i s'incendià (p. 202).

Aquestes són les últimes paraules del relat, en què, per primer cop s'anomena amb nom propi el narrador: Sòcrates¹¹. És evident que el fet de no esmentar de cap manera el narrador tot al llarg de la narració era intencionat: tot portava a aquest punt en què

¹¹ És interessant assenyalar que a *Visca la revolució!* (1971), de Vidal Alcover, coetani i paisà de Villalonga, el protagonista també mor evocant Sòcrates, en un joc intertextual a analitzar en futurs treballs.

el Mestre, «havent intentat pervertir», i per tant, condemnat el seu deixeble, se'l cita com a Sòcrates, com a corruptor de menors. No queda clar si es tracta de l'ús del nom propi del narrador, o és un insult d'Antoni al seu amic, anomenant-lo per via de l'arquetip del (pretès) corruptor de menors més famós de tots els temps. En tot cas, la confusió és deliberada.

Per bé que resumir aquest problema en aquestes poques ratlles és certament absurd, la manca d'espai no em permet allargar-m'hi gaire, però s'han de tenir presents les obsessions de Villalonga que dèiem abans en aquestes relacions (pederastes?) dels seus personatges, atès que aquest esquema del jove que s'acaba perdent un cop format i independitzat del seu Mestre, es repeteix una vegada i una altra en l'obra de Villalonga¹². Aquest pensament elitista del coneixement exclusiu per a uns escollits va lligat a la idea de *moira-tyché* grega segons la qual hom no pot canviar el Destí que li ha tocat en sort¹³.

Recapitulant, *Diàlegs socràtics* és un relat breu, d'unes 20 pàgines i escaig, que representa una perfecta síntesi de molts dels temes fonamentals en Villalonga i de com s'hi entrellacen els elements clàssics: la mort, la Raó i l'Absurd, i, fins i tot i encara que no ens hi haguem endinsat, l'ambivalència homosexual que apareix en els relacions de Mestre-deixeble. Tot plegat s'ubica en el món intel·lectual que ofereix un millor i més universal promontori des del qual discórrer sobre aquests temes: Grècia i Sòcrates, un cop més. El fet de situar la trama en un context de diàlegs socràtics, permet a Villalonga sintetitzar tot el que pensa sobre la mort com si d'una doctrina filosòfica es tractés, d'una manera no gaire diferent a la de Plató.

He intentat donar una petita mostra de com funcionen les influències clàssiques en l'obra de Villalonga, exemplificades a partir del model arquetípic que ofereix la figura de Sòcrates en aquest relat. El fet d'utilitzar Grècia i els seus pensadors implica sempre prestigi i universalitat, però la raó de ser de la presència de la tradició clàssica en Villalonga crec que s'ha de buscar en el caràcter juganer de l'autor. Per això quan es tracten temes sensibles a la lectura homosexual, l'autor hi fa aparèixer a consciència personatges de tema clàssic. És el cas de *El Misanthrop*, o *d'Aquil·les* o

¹² A *Bearn* o *la sala de les nines*, *Aquil·les* o *l'impossible* o *Flo la Vigne*.

¹³ Cf. *Andrea Victrix*: p. 68.

l'impossible on apareixen el fill de Peleu i Patrocle en situacions clarament homosexuals.

És un ús, al capdavant, menor de la tradició clàssica, però més important del que podria fer pensar una primera lectura del corpus de l'escriptor mallorquí.

Bibliografia

FONTS

- Ll. Villalonga, *Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora*, Palma, Editorial Moll, 1964.
 —, *Flo la Vigne*, Barcelona, Club Editor, 1972.
 —, *Andrea Victrix*, Barcelona, Edicions Destino, 1973.
 —, *Tots els contes. I i II*, Barcelona, Edicions 62, 1986.
 —, *El Cicle de Bearn*, Barcelona, RBA La Magrana, 2014.

ESTUDIS

- M.C. Bosch, «Llorenç Villalonga entre Grècia i França», *Randa*, 11, 1981. pp. 159-169.
 M.C. Bosch, «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga. Citacions gregues», in *Miscel·lània d'homenatge a Francesca Massot Villalonga*, Palma, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1989, pp. 23-52.
 R. Cabré, «Aquil·les i Patrocle en Llorenç Villalonga», in J. Malé & E. Miralles (eds.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la UB, 2007, pp. 147-160.
 D. Ferrà-Ponç, *Escrits sobre Llorenç Villalonga*, Palma i Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
 J. Vidal Alcover, *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980.

RESUM

Per la seva condició d'inigualable narrador, Llorenç Villalonga ha estat estudiat des de múltiples vessants, també des de l'estudi de la tradició clàssica. Les seves dues obres de tema més eminentment clàssic, *Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*, han estat àmpliament investigades. Aquest article, però, es dedica a repas-

sar la influència de la figura de Sòcrates en l'obra de Villalonga, molt important a partir de la publicació de *Bearn o la sala de les nines* (1956), centrant-se, sobretot, en *Diàlegs socràtics*, un relat fascinant de l'autor mallorquí que tracta un dels punts centrals de l'obra de Villalonga, la mort, a través de la figura del pensador atenès, i que mai ha estat analitzat a fons.

PALABRAS CLAVE: Literatura catalana, Tradició clàssica, Sòcrates.

ABSTRACT

Being a peerless story-teller, Llorenç Villalonga has been studied from various points of view, including the study of classical tradition. His two most classically influenced works, *Fedra and Aquil·les o l'impossible*, have been fairly well researched so far. This paper attempts to trace the influence of Socrates on Villalonga's output, which is particularly important since *Bearn o la sala de les nines* was published (1956). It focuses mainly on *Diàlegs socràtics*, a fascinating story dealing with one of the central topics in Villalonga's work, i. e. death, through the persona of the Athenian thinker, which has not yet been thoroughly analyzed.

KEYWORDS: Catalan Literature, Classical Tradition, Socrates.

Eros / Thanatos en El rapto de las Sabinas
de Francisco García Pavón

Eros / Thanatos in El rapto de las Sabinas
by Francisco García Pavón

José Ignacio Andújar Cantón
aureaverba@yahoo.es

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. Introducción

García Pavón (Tomelloso, 1919–Madrid, 1989), Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, Catedrático de Historia de Literatura Dramática y director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, con su primera novela, *Cerca de Oviedo*, escrita mientras realizaba las milicias universitarias en la Capital del Principado, quedó finalista del Premio Nadal en 1945¹, galardón que conseguiría en 1969 con *Las hermanas coloradas*.

Publicó artículos periodísticos, libros de crítica literaria, antologías de cuentos y la parte fundamental de su obra, sus trece relatos policíacos.

Inauguró una tendencia inédita en la literatura española al crear una novela policíaca autóctona con ambiciones literarias y exquisito cuidado estético (Claudín 1981: 23), que gozó de un enorme éxito de ventas con traducciones a diversas lenguas y contó con una adaptación televisiva, emitida en TVE durante 1972².

El presente trabajo se centra en *El rapto de las Sabinas*, una de las primeras novelas del ciclo detectivesco, cuyo título tan mitoló-

¹ Belmonte 2005: 52.

² Belmonte 2005: 69.

gico, así como la aventura que el mismo implica, responden al famoso episodio inserto en la leyenda de la fundación de Roma que conocemos principalmente por Tito Livio (1.9-13), si bien otros autores antiguos también trataron este episodio, como Dionisio de Halicarnaso (2.30-48) o Plutarco (*Rom.* 14-21)³.

Sin duda el empleo de un título tan grandilocuente, a partir del cual esperamos formidables gestas heroicas (García Pavón 2002: 24) y sólo encontramos vulgares raptos con motivos prosaicos en un pueblo manchego, responde al humorismo de contrastes con el que García Pavón adereza constantemente su obra⁴.

En *El rapto de las Sabinas* la pervivencia del mundo clásico se conjuga de forma magistral con las experiencias del autor, quien crea un universo rico en referencias clásicas en el que los lectores reviven la Antigüedad grecolatina, a la vez que disfrutan de las andanzas de unos personajes actuales por tierras manchegas en las que el paso del tiempo parece detenerse⁵.

Tal pervivencia se plasma en los *topoi* literarios que García Pavón, gran conocedor de las letras clásicas, recrea continuamente en su narrativa detectivesca, conformando un hilo conductor común que le confiere una clara unidad temático-estilística.

No sólo la fiel evocación de *topoi* clásicos actúa de elemento unificador de la obra policíaca de García Pavón, sino que también el apodo del personaje principal de su ciclo narrativo representa otro recurso axial relacionado con el mundo grecolatino, ya que todos los relatos están protagonizados por Manuel González, alias Plinio, el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, quien tras cada aventura adquiere tintes casi heroicos.

El seudónimo del policía destila clasicismo, pues su abuelo recibió dicho sobrenombre cuando estudiaba latín en el seminario de Ciudad Real⁶. Conforme se va conociendo al personaje, se comprueba que el apelativo se convierte en una anticipación de su forma de ser, pues destaca su sagacidad a la vez que cumple una función integradora en su entorno⁷.

³ Macías 2008: 213.

⁴ Ynduráin 1982: 7.

⁵ Colmeiro 1994: 151.

⁶ García Pavón 2002: 168.

⁷ Godón 2005: 18.

2. *Eros/thanatos*

Uno de los *topoi* de la literatura clásica presente en la obra de García Pavón como una constante vital y literaria es la unión/contraposición del amor y la muerte⁸, elementos que representan un doble impulso contradictorio que mueve al ser humano a la creación y a la destrucción. Tal carácter complementario de los opuestos se encuentra ya en los mitos de Edipo, Perséfone y Electra⁹.

En la literatura griega estos dos conceptos están íntimamente ligados, siendo el *Agamenón* de Esquilo la obra en la que de forma más evidente lo erótico y lo sangriento se mezclan en una estrecha y compleja relación (Amaya 2011: 67). La lujuria destructora de Helena y Paris representa la fatídica unión entre el sexo y la muerte. Helena achaca su aventura con Paris a una demencia infundida por Afrodita, diosa del sexo y del placer amoroso. Por otro lado, la locura amorosa de Paris que provoca el rapto tendrá funestas consecuencias (Amaya 2011: 71), exactamente igual que en *El rapto de las Sabinas*, pues los secuestros de las jóvenes tommeloseras que investiga Plinio son protagonizados por personajes trastornados a causa de enfermizos deseos sexuales.

Si bien en la Antigüedad grecolatina Pandora, Circe o Medea representan la unión de poderes destructivos en la mujer (O'Connor 1975: 175), es Helena quien encarna mejor que nadie la dualidad *eros/thanatos*, debido a que su hermosura es capaz de hipnotizar, pero deja herida el alma de quienes la contemplan.

Y en *El rapto de las Sabinas* la primera muchacha secuestrada y que da nombre a la novela, Sabina Rodrigo, es descrita de forma idéntica a las figuras femeninas clásicas citadas, ya que su belleza semejante a la de Helena o Penélope es alabada desmesuradamente¹⁰, a la vez que despierta ocultos temores acerca de los motivos de su desaparición, que se piensa ha sido obra de alguien similar a Zeus, un fauno o un centauro¹¹.

Pero el delito es cometido por un personaje perturbado, cuya locura espoleada por la beldad de Sabina, de la que es pretendiente, hace que lleve a cabo sus delirantes planes¹².

⁸ Moraga 2007: 343; Ynduráin 1982: 8 y 10.

⁹ Bekes 2009: 143.

¹⁰ García Pavón 2002: 20, 33 y 82.

¹¹ García Pavón 2002: 26.

¹² García Pavón 2002: 224.

Sin embargo, la virtud de Sabina (comparable a su belleza) nunca es puesta en duda y es celebrada continuamente por quienes la conocen¹³, evocación del *topos* clásico de la alabanza de mujeres virtuosas, presente en la obra de Valerio Máximo o de Plutarco.

Si en la tragedia de Esquilo el asesinato de Agamenón supone la escena en la que el sexo y la muerte están más íntimamente ligados (Amaya 2011: 77), en la novela de García Pavón el crimen de una turista sueca a manos de su pareja motivado también por los celos representa igualmente el clímax de la unión de *eros/thanatos*¹⁴.

En términos parecidos Hesíodo (*Th.* 116) considera que el amor es una pasión ígnea, ya que *eros* es como el fuego que abrasa a quien alcanza. De igual modo en Homero (*Il.* 4.261) las flechas de Cupido provocan una pasión incontrolable que lleva a la perdición¹⁵.

Aunque Catulo (5.1-6) supone la primera expresión latina del vínculo entre amor y muerte, en Virgilio se halla de forma más evidente la dicotomía de una pasión que provoca la destrucción (Bekes 2009: 152)¹⁶, mientras que en Horacio (*Carm.* 3.20) ambas fuerzas, bien que contradictorias, se dan de forma simultánea¹⁷.

De la misma manera que en Horacio (*Carm.* 1.19) *eros* representa el deseo carnal, en *El rapto de las Sabinas* los delitos que se cometen (raptos y asesinato) están motivados por descontroladas pasiones sexuales¹⁸.

En los versos de Propercio (1.19, 2.13, 2.15), espíritu apasionado y doliente, destaca un *pathos* en el que se mezclan el amor y la muerte¹⁹. Por consiguiente, su entusiasta goce de la vida no está nunca muy lejos de la imagen de la muerte (Luck 1993: 127), en la misma línea que Horacio (*Carm.* 2.16, 3.24), cantor insaciable del *carpe diem*, pero que a la vez ha sido quien con más fuerza y serenidad ha acercado al hombre a la muerte²⁰.

¹³ García Pavón 2002: 21, 37, 82 y 99.

¹⁴ García Pavón 2002: 235.

¹⁵ Amaya 2011: 70.

¹⁶ El apasionado amor de Dido por Eneas causa la muerte de la reina cuando el héroe troyano la abandona (Aen. 4.393-705), y Orfeo desciende a los Infiernos por amor a Euridice, deseo que le provocará a su amada una nueva muerte (Georg. 4.453-527).

¹⁷ Otón 1976: 68.

¹⁸ García Pavón 2002: 173.

¹⁹ Bekes 2009: 156.

²⁰ Otón 1976: 49.

Paralelamente en *El rapto de las Sabinas* la asociación de lo sexual y lo delictivo supone una seña de identidad dentro de las constantes vitales de García Pavón, mixtura que se hace más patente en la parte final de la novela, pues Plinio va a buscar a uno de los implicados en los raptos al barrio de los burdeles (García Pavón 2002: 213), relación acentuada cuando las prostitutas le dan a Plinio las pistas necesarias para resolver el delito que investiga²¹.

Y el retrato de dicho personaje nos acerca igualmente al mundo clásico, en concreto a la maga Circe y sus encantamientos deshumanizadores²², pues es descrito con términos que exhiben un evidente proceso de pérdida de humanidad a la vez que de progresiva animalización.

Tanto en Propercio como en García Pavón se produce una identificación del amor y de la muerte como obsesión de sus respectivas épocas, ya que ambos pertenecen a generaciones marcadas por la tragedia de guerras civiles²³.

Esta común obsesión por la muerte inunda las obras de los dos autores con un constante toque macabro en el comportamiento y las relaciones de los personajes, así como con un mórbido placer por las descripciones de cementerios y tumbas²⁴. La pareja protagonista de García Pavón muestra continuamente una especial predilección por lo tétrico, ya que Plinio y don Lotario pasan gran parte de la novela descubriendo cadáveres, visitando el camposanto o haciendo de la muerte el argumento principal de sus conversaciones²⁵.

En las narraciones de García Pavón Plinio y don Lotario no soportan fácilmente los periodos de inactividad, por lo que intentan paliar la desazón que les abrumba con recursos que les ofrece su tranquila vida en Tomelloso²⁶.

Paradójicamente un delito supone el entusiasta antídoto para el aburrimiento de ambos personajes (Moraga 2007: 396), a quienes un crimen les proporciona la vida y la resurrección del ánimo (García Pavón 2002: 9), como de sus paisanos, que convierten los

²¹ García Pavón 2002: 220.

²² Apolonio de Rodas, Arg. 4.555-591; Homero, Od. 10.237-324; Ovidio, Met. 14.1-74 y 241-415; Virgilio, Aen. 7.10-20.

²³ Bekes 2009: 158.

²⁴ Luck 1993: 126; O'Connor 1975: 177.

²⁵ García Pavón 2002: 14, 27, 68 y 77.

²⁶ Godón 2005: 20.

raptos, acontecimiento extraordinario en su monótona rutina diaria, en el centro de sus conversaciones²⁷.

Sin embargo, en don Lotario esta actitud ante la muerte está descrita con indudables connotaciones sexuales, pues ante la perspectiva de un nuevo caso muestra evidentes señales de gozo e impaciencia semejantes al deseo erótico²⁸.

Igualmente hallamos una sorprendente contraposición de sexo y muerte aderezada con un toque macabro cuando el novio y los padres de una de las muchachas desaparecidas, haciendo gala de un extremo sentido del honor y de una religiosidad exacerbada, prefieran que la joven aparezca muerta antes que deshonrada²⁹.

Esta paradoja relacionada con *eros/thanatos* da lugar a las burlas de Plinio, recurso clásico de la mezcla de lo trágico y lo cómico (Curtius 1976: 594) que en García Pavón se convierte en un ideal estilístico y temático. El contraste de una situación seria con una nota de comedia produce un humor tétrico asentado en contradicciones característico de su obra³⁰.

En *El rapto de las Sabinas* hallamos numerosos ejemplos en los que la muerte y el sexo dan lugar a situaciones surrealistas. Con *thanatos* como protagonista asistimos junto a Plinio al funeral con caja mortuoria y multitudinario velatorio de un loro famoso en Tomelloso por su longevidad (García Pavón 2002: 128), situación que provoca la incomodidad de los dueños del loro al no tener muy claro cómo comportarse en las exequias de su ave, honras forzadas por la afluencia de tomelloseros deseosos de despedirse de un símbolo casi perenne del pueblo. En esta escena podemos rastrear otro elemento clásico, pues el canto fúnebre a una mascota aparece en la literatura latina ya en el siglo I a. C. como argumento del famoso poema que Catulo dedica al gorrión de su amada Lesbia. Posteriormente Ovidio (*Am.* 2.6) se lamenta por la muerte del papagayo de Corina, y Estacio (*Silv.* 2.4) canta el óbito del papagayo de su amigo Atedio Melior. Pero García Pavón mezcla elementos trágicos y cómicos en esta situación al utilizar su habitual ironía siguiendo el modelo grecolatino. Así, el loro es acompañado en sus últimos momentos por un gran cortejo que, al modo de una *lau-*

²⁷ García Pavón 2002: 105.

²⁸ García Pavón 2002: 21 y 78.

²⁹ García Pavón 2002: 185.

³⁰ Colmeiro 1994: 162; Marqués 2000: 204.

datio funebris, enumera las *virtutes* del fallecido³¹, ligadas en este caso a su dilatada vida.

García Pavón aprovecha los muchos años del loro para que varios personajes rememoren nostálgicamente momentos pasados y reflexionen acerca de la fugacidad del tiempo. Esta circunstancia permite que en el velatorio se evoque el tópico de la *consolatio* (Curtius 1976: 123), ya que los tomelloseros hallan consuelo siendo conscientes de que todo el mundo ha de morir, de la misma manera que los grandes héroes y los insignes poetas de la Antigüedad clásica aceptaron su destino³². Incluso al loro, aun habiendo vivido tanto que parecía que sus muchos años no tendrían fin, asemejándose a la eterna ancianidad de Titono (Horacio, *Carm.* 2.16), le ha llegado su hora, como le ocurrió en Roma al longevo Mecenas (*In Maecenatis obitum* 138).

De la misma manera que Horacio, García Pavón acepta la muerte no como algo lejano y extraño cargado de patetismo, más bien con una serenidad propia del sabio clásico, de manera natural y sobria, sin desesperación. En sus respectivas obras *thanatos* no aparece aislado como metáfora, sino como la realidad cotidiana del existir, como una nueva y personal visión integradora de la muerte en la vida³³.

Como complemento de *thanatos* el amor es sinónimo de vida, pues la actividad amorosa del ser humano es lo que marca el límite entre la vida y la muerte. En la narrativa de García Pavón se manifiesta una interpretación mítica de *eros* como hacedor de vida. En *El rapto de las Sabinas* se puede sentir la tensión ineludible, aunque no contradictoria, entre el goce y la angustia por la muerte en un deseo de vencer la natural tendencia del hombre a dicha congoja vital, postura característica del autor que lo asemejaría al epicureísmo acendrado de Horacio, quien a su vez lo había aprendido de Lucrecio³⁴.

3. Conclusión

A lo largo del presente trabajo se han pretendido poner de manifiesto las raíces clásicas que presenta el tratamiento dado al *topos*

³¹ Bieler 1987: 37.

³² Homero, Il. 18.117-118; Horacio, *Carm.* 1.28; Lucrecio 3.1024-1044; Ovidio, *Am.* 3.9.

³³ Otón 1976: 56.

³⁴ Otón 1976: 53.

literario de *eros/thanatos* por García Pavón, quien realiza constantemente una evocación similar a los autores clásicos citados.

Por otro lado, se puede afirmar que la pervivencia del mundo clásico en *El rapto de las Sabinas* es buscada y reflejada conscientemente por el autor, pues se manifiesta de forma nítida conformando una recreación fiel de los *topoi* literarios grecolatinos originales, escogidos como el principal referente cultural de sus relatos policíacos.

Con este recurso confiere unidad espacio-temporal y coherencia temático-estilística a toda su narrativa, estrategia unificadora que logra también con una prosa que destila aromas clásicos.

Bibliografía

- V. Amaya, «Sexo y muerte. Dos historias, una misma consecuencia», *Thamyris* 2 (2011), pp. 67-80.
- A. Bekes, «Roma de amor y muerte: *eros* y *thánatos* en tres poetas latinos», *Revista de Estudios Clásicos* 36 (2009), pp. 141-165.
- J. Belmonte, *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Ciudad Real, Almud, 2005.
- L. Bieler, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1987.
- V. Claudín, «Plinio y las migas de Tomelloso», *Gimlet* 2 (1981), pp. 19-23.
- J. Colmeiro, *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- F. García Pavón, *El rapto de las Sabinas*, Barcelona, Destino, 2002.
- N. Godón, «La novela policíaca y Francisco García Pavón», *Céfiro Journal* 5 (2005), pp. 14-27.
- G. Luck, *La elegía erótica latina*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- C. Macías, «Picasso y El rapto de las Sabinas», *Minerva* 21 (2008), pp. 211-234.
- A. Marqués, *Francisco García Pavón y su detective Plinio*, Tomelloso, Soubriet, 2000.
- M. L. Moraga, *Francisco García Pavón y sus relatos policíacos*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2007.
- P. O'Connor, «*Eros* and *Thanatos* in Francisco García Pavón's *El último sábado*», *Journal of Spanish Studies* 3 (1975), pp. 177-185.

- S. Oropesa, «Todo por la patria: Lorenzo Silva y su contextualización en la novela policíaca española», *Espéculo* 22 (2002), pp. 1-15.
- E. Otón, «Horacio y su poesía de la muerte», *EClás* 77 (1976), pp. 49-71.
- F. Ynduráin, *Francisco García Pavón*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

RESUMEN

García Pavón es un autor casi desconocido actualmente, a pesar de que en su época gozó de una enorme popularidad gracias a sus éxitos literarios y a la adaptación televisiva de sus narraciones policíacas.

Pretendemos rescatar a García Pavón de tal olvido estudiando ciertos aspectos de la tradición clásica en una de sus novelas detectivescas, *El rapto de las Sabinas*.

El autor, gran conocedor de la Antigüedad grecolatina, recurre como fuente principal a numerosos poetas latinos que evocan en sus obras temas vitales rastreables asimismo en las narraciones de García Pavón.

Nuestro objetivo principal es constatar que el mundo clásico pervive abundantemente en la obra policíaca de García Pavón, confiriéndole dicha pervivencia una clara unidad temático-estilística a toda ella.

PALABRAS CLAVE: Narraciones policíacas, *eros/thanatos*, poesía latina.

ABSTRACT

García Pavón is currently an almost unknown author, in spite of the fact that he enjoyed a great popularity in his time because of his countless literary awards and the television adaptations of his police stories. Our paper, which deals with the Classical tradition in one of his first detective stories, *El rapto de las Sabinas*, attempts to save him from oblivion.

This same writer, who is an expert in Classical Literature, considers Latin authors a valuable resource to shape a peculiar work with a setting and features of its own.

This tradition may be observed in both the classical recurrent themes collected by García Pavón in his stories. It is therefore our aim to prove that the Classical World survives in García Pavón's work, where it is wisely given a sense of thematic and style unity.

KEYWORDS: Police Story, *eros/thanatos*, Latin Poetry.

**Normes de publicació de la revista
STUDIA PHILOLOGICA VALENTINA**

1. *Studia Philologica Valentina*, publicació de periodicitat anual, acollirà en les seues pàgines col·laboracions inèdites referides a la Filologia Clàssica en general i als estudis relacionats amb aquesta. El criteri preferent per la publicació atindrà sobretot al caràcter científic del mètode i els resultats.

2. Els treballs rebuts per la revista seran revisats i informats per dos avaluadors. Els originals s'enviaran per correu electrònic al Secretariat de la revista. E-mail: dep.filologia.classica@uv.es.

3. En tots els originals hauran de figurar el títol del treball, el nom de l'autor o autors, la seua adreça, telèfon i/o correu electrònic (qualsevol canvi haurà de ser comunicat immediatament a la redacció), així com el nom de la institució científica a la qual pertany. També es farà constar igualment la data de lliurament de l'article.

4. Tots els originals es presentaran es suport informàtic, en format Word, RTF i PDF, a doble espai i amb amples marges. Les notes a peu de plana, també a doble espai, es numeraran consecutivament. Per a els textos grecs s'utilitzarà una font Unicode.

5. Els articles no hauran de sobrepassar l'extensió màxima de vint-i-cinc planes de trenta-dos línies, i no mes de seixanta caràcters per línia, sent tres planes el màxim acceptable per a una ressenya.

6. Tot original haurà d'anar acompanyat d'un breu resum en l'idioma original del treball i en anglès o francès, amb una extensió màxima de deu ralles, amb els corresponents mots clau (Keywords).

7. Tots els gràfics (mapes, taules, figures...) que acompanyen el treball hauran de ser originals i es presentaran en format electrònic, o en el seu defecte en paper vegetal i perfectament rotulats. En cas de reproducció hom exigirà el permís exprés de reproducció de l'autor i/o editorial. Les fotografies hauran de ser de la millor qualitat per a evitar la pèrdua de detall en la reproducció. Tots els gràfics d'un article hauran d'anar numerats i acompanyats d'un breu peu o llegenda que permeta la seua identificació. Així mateix, hom indicarà el lloc aproximat d'inserció.

8. Les citacions s'atindran al següent sistema:

a) Textos clàssics: hom emprará les abreviatures dels lèxics de *A Greek-English lexicon*, Oxford, 1968... (Liddell-Scott-Jones), *The Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1968-82, del Index del *Thesaurus Linguae Latinae*, i del DGE. Exemple:

A. Ch. 350-5; Pla. Ap. 34a; Th. 6.17.4

Apul. Met. 11. 10.6; Ov. Ars. 3.635; Verg. Aen. 5.539

b) Bibliografia moderna. Exemple:

Llibres:

R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1939, p. 230 n. 4

Revistes: hom citarà d'acord amb les abreviatures de *L'Année Philologique*:

W. Chausen, "Callimachus and Latin Poetry", *GRBS* 5 (1964), pp. 181-196.

9. Durant la correcció de proves, que hom enviarà a l'autor sense l'original, no s'admetran alteracions significatives del text que suposen despeses addicionals de composició o impressió. En cas que l'autor desitge realitzar cap alteració d'aquesta mena, les despeses li seran facturades a preu de cost.

10. Els autors es comprometen a corregir les proves en un termini màxim de deu dies des del lliurament de les mateixes.

11. La publicació d'articles en *Studia Philologica Valentina* no dona dret a cap remuneració. Els drets d'edició són propietat de la Universitat de València i hom requerirà el permís d'aquesta per a qualsevol reproducció, fent sempre constar l'origen de la mateixa.

12. La presentació d'originals per a la revista *Studia Philologica Valentina* suposa l'acceptació d'aquestes normes. L'incompliment d'aquestes pot causar demora en la publicació del treball.

**Normas de publicación de la revista
STUDIA PHILOLOGICA VALENTINA**

1. *Studia Philologica Valentina*, publicación de periodicidad anual, acogerá en sus páginas colaboraciones inéditas referidas a la Filología Clásica en general y a los estudios relacionados con ésta. El criterio preferente para la publicación atenderá, sobretodo, al carácter científico del método y a los resultados.
2. Los trabajos recibidos por la revista serán revisados e informados por dos evaluadores. Los originales se enviarán por correo electrónicos al secretariado de la revista. E-mail: dep.filologia.classica@uv.es.
3. En todos los originales deberá figurar el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección, teléfono y/o correo electrónico (cualquier cambio deberá ser comunicado de inmediato a la redacción), así como el nombre de la institución científica a la que pertenece. Asimismo, se hará constar también la fecha de entrega del artículo.
4. Todos los originales se presentarán en soporte informático, en formato Word, RTF y PDF, a doble espacio y con amplios márgenes. Las notas a pie de página, también a doble espacio, se numerarán consecutivamente. Para los textos griegos se utilizará una fuente Unicode.
5. Los artículos no deberán sobrepasar la extensión máxima de veinticinco páginas de treinta y dos líneas, y no más de sesenta caracteres por línea, siendo tres páginas el máximo aceptable para una reseña.
6. Todo original deberá ir acompañado de un breve resumen en el idioma original del trabajo y en inglés o francés, con una extensión máxima de diez líneas y las correspondientes palabras clave (*Keywords*).
7. Todos los gráficos (mapas, tablas, figuras...) que acompañen al trabajo deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal y perfectamente rotulados. En caso de reproducción se exigirá el permiso expreso de reproducción del autor y/o editorial. Las fotografías deberán ser de la mejor calidad para evitar pérdida de detalle en la reproducción. Todos los gráficos de un artículo deberán ir numerados y acompañados de un breve pie o leyenda que permita su identificación. Asimismo, se indicará el lugar aproximado de inserción.
8. Las citas se atenderán al siguiente sistema:
 - a) Textos clásicos: se usarán las abreviaturas de *A Greek-English lexicon*, Oxford, 1968... (Liddell-Scott-Jones), *The Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1968-82, del Index del *Thesaurus Linguae Latinae* y del DGE. Ejemplo:
A. Ch. 350-5: Pla. Ap. 34a: Th. 6.17.4
Apul. Met. 11. 10.6; Ov. Ars. 3.635; Verg. Aen. 5.539
 - b) Bibliografía moderna. Ejemplos:
Libros:
R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1939, p. 230 n. 4
Revistas: se citarán de acuerdo con las abreviaturas de *L'Année Philologique*:
W. Chausen, "Callimachus and Latin Poetry", *GRBS* 5 (1964), pp. 181-196.
9. Durante la corrección de pruebas, que se enviarán al autor sin el original, no se admitirán alteraciones significativas del texto que conlleven gastos adicionales de composición o impresión. En caso de que el autor desee realizar alguna alteración de esta índole, los gastos le serán facturados a precio de coste.
10. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo máximo de diez días desde la recepción de las mismas.
11. La publicación de artículos en *Studia Philologica Valentina* no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición son propiedad de la Universitat de València y se requerirá el permiso de ésta para cualquier reproducción, haciendo siempre constar el origen de la misma.
12. La presentación de originales para la revista *Studia Philologica Valentina* supone la aceptación de estas normas. Su incumplimiento puede causar demora en la publicación del trabajo.

**Editing Rules (Style Sheet) for
STUDIA PHILOLOGICA VALENTINA**

1. *Studia Philologica Valentina*, an annual journal, will include unpublished works about Classical Philology in general and related studies. The preferential criterion for acceptance will specially take into account the scientific methodology used and the results.
2. All the papers received by the journal will be assessed and peer-reviewed by two assessors. Originals should be addressed to the Secretariat of the Journal. E-mail: dep.filologia.classica@uv.es.
3. Originals should include the title of paper, name of author(s), address, telephone number and/or e-mail, name of institution (the editors should be immediately informed of any change in these), and the date in which the paper is sent.
4. Originals must be submitted in digital format, Word, RTF and PDF, double-spaced and with wide margins. Footnotes, also double-spaced, should be consecutively numbered. For Greek texts a Unicode font should be used.
5. Articles should be no longer than 25 pages (32 lines per page and 60 characters per line), and reviews no longer than 3 pages.
6. Originals will include a ten-line abstract in the matter language of the article and in English or French. Also will include the relevant keywords.
7. All graphic work (maps, tables, drawings.. .) should. be printed using grease-proof paper. Should this be a reproduction it is the author's responsibility to obtain written permission from the author(s) and/or editor(s). Photographs should be of the best possible quality to avoid losses in the process of reproduction. All graphics in an article should be numbered and include a text to allow identification. Place of insertion should also be indicated.
8. Quotations should observe the following rules:
 - a) Classical texts should use the abbreviations of *A Greek-English lexicon*, Oxford, 1968... (Liddell-Scott-Jones), *The Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1968-82, the Index from *Thesaurus Linguae Latinae*, and those of the DGE. Example:

A. Ch. 350-5: Pla. Ap. 34a: Th. 6.17.4

Apul. Met. 11. 10.6; Ov. Ars. 3.635; Verg. Aen. 5.539
 - b) Modern texts. Example:

Books:

R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1939, p. 230 n. 4

Journals: According to the abbreviations in *L'Année Philologique*:

W. Chausen, "Callimachus and Latin Poetry", *GRBS* 5 (1964), pp. 181-196.
9. Proofs will be sent to author(s) without the original text. During correction no substantial changes, involving composition or printing of the text, will be allowed. Should the author(s) require these to be made, additional costs will be charged.
10. The author(s) commit themselves to return proofs to the editor within ten days of reception.
11. Publication of articles in *Studia Philologica Valentina* are not subject to any economic remuneration. The rights belong to the University of Valencia and, should the author(s) wish to reproduce the article mentioning the original publication, prior permission should be obtained from the University of Valencia.
12. Sending a proposal to the journal *Studia Philologica Valentina* implies the acceptance of these rules. Non-fulfilment may cause a delay in its publication.

Originales para publicación y libros para recensión: envíense a nombre del Director, de los Secretarios o de cualquier miembro del Consejo de Redacción:

Departamento de Filología Clàssica. Facultat de Filologia
Universitat de València. Avgda. Blasco Ibàñez, 32
46010, Valencia (SPAIN)

Teléfono: 963 864 861 Fax: 963 864 817

E-mail: dep.filologia.classica@uv.es

<http://www.uv.es/filoclas>

Intercambios:

Departamento de Filología Clàssica. Facultat de Filologia
Universitat de València. Avgda. Blasco Ibàñez, 32
46010, Valencia (SPAIN)

Teléfono: 963 864 861 Fax: 963 864 817

E-mail: dep.filologia.classica@uv.es

<http://www.uv.es/filoclas>

Venta:

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

C/ Arts Gràfiques, 13 46010, València.

Tel.: 963 864 115. Fax: 963 864 067.

E-mail: publicacions@uv.es

<http://www.uv.es/publicacions>

Suscripción:

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

C/ Arts Gràfiques, 13 46010, València.

Tel.: 963 864 115. Fax: 963 864 067.

E-mail: publicacions@uv.es

<http://www.uv.es/publicacions>

ISSN: 1135-9560

Depósito legal: V. 887 - 1996

PETICIÓN DE INTERCAMBIO/EXCHANGE REQUEST

Institución
Institution

Dirección Postal
Address
.....
.....

País
Country

Teléfono
Phone

Estamos interesados en recibir su Revista
We would like to receive your Academic Title
.....
.....

en intercambio con nuestra Revista/Serie
in exchange for our Academic Journal/Series
.....
.....

(Por favor, adjunte información sobre su/s Revista/s o Serie/s:
periodicidad, contenido...)

(Please enclose information about your/s Academic Title/s:
frequency, contents...)

Dirección de Intercambio
Exchange Address

Departamento de Filología Clàssica
Facultat de Filologia
Universitat de València
Avgda. Blasco Ibáñez, 32
46010, Valencia (SPAIN)
Teléfono: +34 963 864 861 Fax: +34 963 864 817
E-mail: dep.filologia.classica@uv.es
<http://www.uv.es/filoclas>

