

Volum monogràfic

ARDVA QVAE PVLCHRA

CONTRIBUCIONS D'ESTUDIS CLÀSSICS PRESENTADES
AL VII CONGRÉS NACIONAL GANIMEDES



David Solé Gimeno
Carlos Prieto Espinosa
Anahí Álvarez Aguado
Alba Domínguez Carceller
(eds.)

Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia

© Ganimedes, Asociación de Investigadores Noveles de Filología Clásica

ganimedes.asociacion@gmail.com

<https://ganimedesasociacion.wordpress.com>



GANIMEDES
Asociación de Investigadores
Noveles de Filología Clásica

© Dels textos, els seus autors

ISSN: 2014-1386

Imatge de portada: detall de la *kýlix* àtica del pintor d'Èdip (Ciutat del Vaticà, Museus Vaticans, inv. 16541). © Wikimedia Commons

L'organització del VII Congrés Nacional Ganimedes (Barcelona, 13-15 de març de 2019) comptà amb el suport i el finançament de la Universitat de Barcelona, de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC), de la Secció Catalana de la SEEC i de la Societat Catalana d'Estudis Clàssics (SCEC), filial de l'Institut d'Estudis Catalans adscrita a la Secció Filològica.



Vicerectorat de Doctorat i Promoció de la Recerca
Vicerectorat d'Estudiants i Política Lingüística
Facultat de Filologia i Comunicació
Secció de Filologia Grega i Secció de Filologia
Llatina i Lingüística Indoeuropea del Departament de
Filologia Clàssica, Romànica i Semítica
Programa de Doctorat en Estudis Lingüístics,
Literaris i Culturals



De la mateixa manera, l'organització del congrés va rebre, també, el suport del Grup d'Innovació Docent Cinestèsia.



Cinestèsia
Grup d'Innovació Docent

ÍNDIX

David SOLÉ GIMENO, Carlos PRIETO ESPINOSA, Anahí ÁLVAREZ AGUADO, Alba DOMÍNGUEZ CARCELLER, « <i>Ardua quae pulchra</i> o l'esforç de perpetuar els estudis clàssics, malgrat tot»	7
Anahí ÁLVAREZ AGUADO, «Fenómenos de innovación en los adjetivos de la documentación latina de la Cataluña altomedieval»	11
María Belén BONED, «La morfología del tema de aoristo en los léxicos y gramáticos aticistas (siglos I-III d.C.)»	21
Míriam CARRILLO RODRÍGUEZ, «Los orígenes de un héroe: <i>Edipo en Colono</i> »	33
Marina DÍAZ MARCOS, «Problemas de autoría en la traducción latina medieval del libro VI del <i>De simpl. med. fac.</i> de Galeno»	43
Alexandra DINU, «Viejos mitos para «nuevos» tiempos: el mito del Minotauro como reivindicación de la alteridad y espejo escéptico frente a los grandes relatos»	53
Martí ESQUIROL DOMENECH, «Algunes consideracions sobre l'autoria dels versos solonians»	63
Andrés GUTIÉRREZ TEMIÑO, «La poesía elevada desde abajo. Marcial frente a la épica y la tragedia»	69
Alba HONTANAR PÉREZ, «Entre la sensualidad, la astucia, el engaño y la muerte: los monstruos femeninos como descendientes de Pandora»	77
Gonzalo JEREZ SÁNCHEZ, «Arcaísmo, clasicismo y epigrafía en Cos: notas a IG XII 4»	85
Pablo PINEL MARTÍNEZ, «Lo que el análisis léxico de ἄθεος en las fuentes del siglo V a.C. puede revelar sobre el estado del ateísmo en ese período»	97
Alessia Maria SCALERA, « <i>E' lecito ai poeti alterar le favole</i> : The Story of Dido According to Giovan Battista Busenello»	109

David SOLÉ GIMENO, «Perspectives audiovisuals de l'espai a Llucià de Samòsata»	119
Miriam URBANO-RUIZ, «San Jorge en la himnografía bizantina: el himno 66 de Romano Melodo»	129
Rocío VALERA SÁNCHEZ, «Graciela y Medea, mujeres en el teatro: de Eurípides a García Márquez»	137
Ignasi VIDIELLA PUÑET, «La poesia profètica en l' <i>Oratio ad coetum sanctorum</i> »	149

ARDVA QVAE PVLCHRA O L'ESFORÇ DE PERPETUAR ELS ESTUDIS CLÀSSICS, MALGRAT TOT

DAVID SOLÉ GIMENO

Universitat de Barcelona

dsolog@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0184-0664

CARLOS PRIETO ESPINOSA

Universidade de Lisboa

cprieto@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0001-9133-4636

ANAHÍ ÁLVAREZ AGUADO

Universitat de Barcelona

anahialvarez@ub.edu

ORCID: 0000-0001-9652-9985

ALBA DOMÍNGUEZ CARCELLER

Universitat de Barcelona

albadominguezcarceller@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2780-7512

En un món cada vegada més (con)centrat i (pre)ocupat pel progrés econòmic, tècnic i científic —ignorant, aquí, l'extens domini que abasta el latent significat de *scientia*—, l'interès a recordar d'on venim per preguntar-nos cap a on anem resulta, en general, força escàs. Tanmateix, sabem que, inevitablement, des de tots els seus prismes, l'antiguitat grecollatina segueix evocant la seva essència a la nostra quotidianitat: només ens cal ser conscients, en aquests temps tan malauradament particulars, de com el testimoni de Tucídides sobre la pesta atenesa del segle V aC va servir perquè especialistes en medicina n'extraguessin importants aspectes nosològics. Gràcies a aquesta i a tantes altres evidències —tot i que progressivament negligides—, l'impertorbable llegat de Grècia i Roma deixa empremta en la curiositat de moltes persones, fins al punt que algunes encara gosen emprendre el camí dels estudis clàssics. I tothom que intenta evitar les aportacions de l'antiguitat a qualsevol preu —molts de mal anomenats 'científics'— acaba comprovant que mai no en pot prescindir del tot.

Si bé una precària promoció social i institucional amb prou feines facilita l'interès pel món clàssic als més joves estudiants, el moviment constant (i sovint ardu) dels investigadors i docents de Filologia Clàssica —tots ells, divulgadors a diferents nivells— resulta decisiu per mantenir el grec i el llatí en el lloc que els pertoca. De la mateixa manera que Glaucó, davant la decisió de Sòcrates d'examinar els tres elements que conformen l'ànima, explicita que «les coses

belles són difícils» (χαλεπὰ τὰ καλὰ, Pl. R. 435c), així nosaltres (investigadors, docents, discents o, simplement, interessats en el món grecoromà) fem front a la dura però alhora bella —preciosa— tasca de seguir posant en vàlua tot el solatge del qual l'antiguitat clàssica ens ha fet hereus. D'aquesta manera, tenim l'oportunitat d'esdevenir una generació que s'esforci a optimitzar tant com sigui possible la transmissió d'aquest tresor i procurar, per tant, que tothom pugui reflexionar sobre el valor de consignes com la que encapçala aquest volum: *ardua quae pulchra*. Es tracta, en aquest cas, d'una adaptació llatina de la cèlebre cita platònica que hom troba a Erasme de Rotterdam (*Adagia* 1012), humanista que il·lustrà, de la millor de les maneres, la metamorfosi que pot arribar a generar en l'ésser humà el coneixement de Grècia i Roma.

Les pàgines que vindran a continuació reflecteixen d'una manera fefaent com hi ha quelcom que es mou —i molt— en els primers estadis de la recerca dels estudis clàssics a nivell espanyol. Efectivament, el present volum de *l'Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia (AFAM)* és fruit d'algunes de les nombroses contribucions que diversos investigadors novells en Filologia Clàssica van presentar durant el VII Congrés Nacional Ganimedes. Organitzat anualment en diverses ciutats estatals per l'Asociación Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología Clásica, des de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona vam entomar el repte d'acollir-ne la setena edició els dies 13, 14 i 15 de març del 2019. Estudiants de doctorat i màster de tot el país (i també de fora) hi exposaren les seves primeres recerques en cadascun dels àmbits que suposen els estudis clàssics: lingüística, literatura i crítica textual gregues i llatines, tradició clàssica i humanisme. Tals aportacions testimonien, novament, no només la complexitat de la nostra disciplina, sinó també un rigor, una passió i un compromís a mantenir-la i posar-la de relleu.

A banda de les diverses comunicacions i pòsters que aquestencontre va acollir, també vam tenir el plaer d'escoltar les ponències de tres catedràtics de de les Seccions de Filologia Grega i Filologia Llatina i Lingüística Indoeuropea del Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica de la Universitat de Barcelona. Des de la vessant de la Lingüística Indoeuropea, el Dr. Ignasi-Xavier Adiego Lajara va parlar de *L'estudi de l'antroponímia minorasiàtica: balanç i perspectives*; en termes de Filologia Grega, el Dr. Jaume Pòrtulas Ambrós va presentar *Reflexions velles i noves sobre la Ilíada*; i, finalment, des de l'àmbit de la Filologia Llatina, el Dr. José Luis Vidal Pérez va exposar *El poder de la palabra en Roma: poder y seducción*.

Amb tot plegat, el VII Congrés Nacional Ganimedes va gaudir d'una molt bona rebuda i va arribar a ser una realitat gràcies al màxim esforç i les millors intencions del comitè organitzador, conformat per doctorands de les Seccions suara citades: Anahí Álvarez Aguado, Anna Cortadelles i Adzerias, Eloi Creus Sabater, Alba Domínguez Carceller, Rubén José García Muriel, Elena Martínez Rodríguez, Carlos Prieto Espinosa, Víctor Sabaté Vidal, David Solé Gimeno i Ignasi Vidiella Puñet. També cal reconèixer l'excel·lent i no gens fàcil tasca del

comitè científic, encarregat d'avaluar les propostes de participació rebudes per a l'ocasió: Daniel Ayora Estevan, Ibor Blázquez Robledo (president, aleshores, de l'associació), Álvaro Cancela Cilleruelo, Sandra Cruz Gutiérrez, Marina Díaz Marcos, Pedro Fernández Requena, María Flores Rivas, Marina Míguez Lamanuzzi, Cynthia Pérez Carrillo, Isaac Pérez Hernández, Soraya Planchas Gallarte, Víctor Sabaté Vidal i Carlos Sánchez Pérez. Indispensable, també, fou el recolzament de tots els organismes i institucions que van disposar la seva confiança en el nostre equip i que van contribuir a la celebració del congrés amb generoses aportacions monetàries i materials. Ens referim a la pròpia Universitat de Barcelona (concretament, el Vicerectorat de Doctorat i Promoció de la Recerca; el Vicerectorat d'Estudiants i Política Lingüística; el Deganat de la Facultat de Filologia; el Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica; i el Programa de Doctorat d'Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals), a la Sociedad Española de Estudios Clásicos i a la Societat Catalana d'Estudis Clàssics. A més, els organitzadors vam comptar amb el suport logístic del Grup d'Innovació Docent Cinestèsia i d'Anna Agramunt, editora de la pàgina web del congrés.

Volem aprofitar per agrair les aportacions de totes aquestes persones, així com també dels assistents i participants, que van aconseguir que el congrés es convertís en una autèntica celebració d'enriquiment — científic i humà — entre les fornades més joves del món dels estudis clàssics. Com dèiem fa un moment, algunes de les aportacions que els joves investigadors van presentar durant aquelles jornades s'ofereixen, ara, en aquest monogràfic, convertides en articles científics, que han estat sotmesos a un procés de revisió per parells cecs. També apreciem, doncs, la feina feta per part dels revisors dels subsegüents articles, ja que n'han acabat d'assegurar la qualitat i el rigor científics exigibles. De la mateixa manera, agraiem la plena disposició de *L'AFAM* a recollir, des de bon principi, les contribucions del VII Congrés Nacional Ganimedes en aquest número. Finalment, d'una manera especial, volem donar les gràcies a Ignasi Vidiella Puñet que, essent president del comitè organitzador durant el congrés i membre del comitè editorial en un començament, va ajudar d'una manera significativa a les primeres i decisives etapes de confecció d'aquest volum.

Barcelona, setembre de 2021

FENÓMENOS DE INNOVACIÓN EN LOS ADJETIVOS DE LA DOCUMENTACIÓN LATINA DE LA CATALUÑA ALTOMEDIEVAL¹

ANAHÍ ÁLVAREZ AGUADO
Universidad de Barcelona
anahialvarez@ub.edu
ORCID: 0000-0001-9652-9985

RESUMEN

En los textos notariales de la Cataluña altomedieval se documenta un latín con ciertas particularidades léxicas y semánticas. En este tipo de documentos, es especialmente frecuente el uso de adjetivos con el fin de determinar y detallar el acto jurídico, testimonio de máximo valor. El objeto de este estudio es recoger y sistematizar los principales cambios que se documentan en el uso de adjetivos en nuestro corpus de textos.

PALABRAS CLAVE: latín medieval, catalán, Edad Media, lexicografía, adjetivos.

INNOVATION PHENOMENA IN THE ADJECTIVES OF THE LATIN DOCUMENTATION IN EARLY MEDIEVAL CATALONIA

ABSTRACT

In the notarial texts of the Early Medieval Ages in Catalonia it is reported the use of a Latin language with lexical and semantic characteristics. In this type of documents, the use of adjectives is particularly frequent, in order to determine and detail the purpose of the legal act, which represents the most valuable testimony. The object of this study is to collect and systematize the main changes documented in the use of adjectives in our corpus.

KEYWORDS: Medieval Latin, Catalan, Middle Ages, lexicography, adjectives.

¹ Este artículo ha sido elaborado con el apoyo de una beca FPI del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (BES-2017-081474), en el seno del equipo del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae (GMLC)*, beneficiario del proyecto «Informatización del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (8)» subproyecto «Redacción del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae (GMLC)* (2)» (FFI2016-77831-C2-2-P), sufragado por el Ministerio de Economía del Gobierno de España y beneficiario, igualmente, de las ayudas del Institut d'Estudis Catalans (IEC) y de la Union Académique Internationale (UAI). Asimismo, el equipo del CODOLCAT forma parte de la Red de Excelencia *Corpus Documentale Latinum Hispaniarum (CODOLHisp)*, reconocida y financiada por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2016-81889-REDT). Además, el grupo del GMLC está reconocido como Grupo de Investigación Consolidado (2017SGR553) por la Generalidad de Cataluña.

Quiero agradecer, también, a la Fundación Universitaria Agustí Pedro i Pons la ayuda de movilidad concedida para el año 2019, gracias a la cual he podido redactar este trabajo, durante una estancia de investigación en Roma.

1. CORPUS: LA DOCUMENTACIÓN ALTOMEDIEVAL CATALANA

Los documentos notariales de los siglos IX, X, XI y XII constituyen una rica fuente de información para el estudio del mundo medieval desde la perspectiva de cualquiera de sus disciplinas: filólogos, historiadores medievalistas o juristas, entre otros, encontrarán en el estudio del léxico medieval una fuente de conocimiento para muchas cuestiones de *realia*. Mediante estos diplomas (testamentos, donaciones, dotaciones, compras, ventas, litigios, etc.) es posible aproximarse, a través de la lengua escrita, a la lengua hablada en el territorio catalán de aquel momento y, por consiguiente, a su compleja realidad lingüística.

Gracias al hecho de que Cataluña fue muy prolífera en la producción de documentación escrita, contamos con un legado de textos en latín en los que se evidencia la relación e influencia de la lengua románica de aquella zona, es decir, el catalán. Esta documentación es estudiada por el equipo del *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* (GMLC), con el objetivo de redactar el glosario homónimo del latín medieval de este período en los territorios del dominio lingüístico del catalán.

El período cronológico que abarca el GMLC va desde el año 800 hasta el 1100. Sobre la cronología, cabe destacar que se toma como punto de partida el año 800, puesto que es en ese momento cuando se establece una división entre el latín tardío y el latín medieval y se constata que lo que se hablaba ya no era latín, mientras que los textos de carácter oficial sí seguían —y así fue durante varios siglos— escribiéndose en esa lengua. El límite está establecido en el año 1100, de forma que encontramos un marco cronológico que permite «estudiar conjuntamente lo que es latín y lo que es catalán sin tener que hacer una distinción entre fuentes latinas y fuentes románicas», tal y como se indica en la propia Introducción del *Glossarium*.² Entre los años 1130 y 1160 nació el notariado catalán, que comporta, aparte de la profesionalización de la actividad de escribir, un cambio en la fisonomía de esta escritura en latín que, a partir de entonces, se vuelve más culta, cuidada, uniforme y técnica.³

El léxico del latín medieval de la documentación de la que se ocupa el GMLC presenta una serie de particularidades. Por un lado, contiene términos propios del latín clásico y, especialmente, del latín tardío; por otra parte, términos propios del latín cristiano, así como términos procedentes del latín vulgar. Finalmente, se caracteriza por la abundante presencia de términos propiamente románicos.⁴ Este es, sin duda, uno de los aspectos principales del léxico de nuestra documentación y el que suscita mayor interés para nuestro estudio.

La producción escrita prenotarial es sin duda abundante y está bien conservada; a pesar de tratarse de textos cuya naturaleza es poco literaria,

² Cf. GMLC, vol. I, XXV-XXVI.

³ Para más información acerca de cronología y límites, cf. Puig (2013: 16-22).

⁴ Vid. Puig (2013: 16-22).

después de una atenta lectura se comprende que justamente por ello surge la necesidad de calificar, mediante la adjetivación, toda descripción que se ofrezca. Un primer análisis de la amplia producción medieval escrita conservada nos ha permitido fijar un corpus⁵ de aproximadamente 600 adjetivos. En un momento en que el documento notarial era el más valioso testimonio y la prueba del acto jurídico, resultaba ciertamente necesario determinar no solo aquello que se entregaba, donaba o vendía, sino también sus características más específicas, sus límites y sus particularidades, de modo que nada de lo que constaba por escrito diera lugar a dudas o a posteriores litigios entre los diversos interesados.

El uso de adjetivos responde a la necesidad de detallar aquello que será, en la mayoría de los casos, el objeto central del documento y del acto jurídico. Sobre los cambios y variaciones que presentan los adjetivos se puede decir que mayoritariamente son los mismos que sufrieron las otras categorías gramaticales.⁶ En líneas generales, podemos establecer que uno de los fenómenos más recurrentes (e interesantes desde el punto de vista de la lengua) es la latinización, por un lado, y la introducción de formas plenamente románicas, por otro. Así, los escribas de los documentos recurrían a menudo al uso de un adjetivo románico latinizado o directamente románico, si consideraban que era más apropiado que su equivalente en latín, o incluso si no existía un término en latín para expresar la realidad a la que se aludía. Será objeto de nuestro estudio sistematizar los cambios, modificaciones e innovaciones que presentan los adjetivos a partir de nuestro corpus.

2. TIPOLOGÍA DE LOS CAMBIOS Y TESTIMONIOS

Incidiremos en cuatro apartados atendiendo a cambios gráfico-fonéticos, morfológicos, semánticos e innovaciones léxicas, y los ilustraremos con los testimonios pertinentes.

⁵ El corpus de trabajo se ha establecido gracias al *GMLC*, a partir del fichero manual y del corpus de textos digitalizados (más de 22.000 documentos). En este sentido, la consulta léxica se ha agilizado a través de la base léxica del *Corpus Documentale Latinum Cataloniae (CODOLCAT)*, disponible en: <http://gmlc.imf.csic.es/codolcat>.

⁶ Para una explicación detallada de la lengua latina medieval en este territorio, cf. Bastardas (1953: XVIII-XIX): «el manejo de este latín [...] ofrecía grandes dificultades a los notarios, quienes no siempre se hallaban en condiciones de superarlas; la ignorancia gramatical y la falsa interpretación de fórmulas provocan el empleo sistemático de ciertas construcciones que [...] están asimismo alejadas de lo que podríamos llamar *corrección escolástica*».

2.1. Cambios gráfico-fonéticos

2.1.1. EREMUS/ETERNUS

El adjetivo *eremus* («yermo») presenta un fenómeno de monoptongación, un tipo de cambio gráfico muy frecuente, especialmente ante la presencia del diptongo *-ae-*. Como este, se encuentran muchos otros ejemplos: *ereus* («de bronce»), *eternus* («eterno»), etc.⁷

- (1) 1062 *AComtalPerg* II 587, 1054: aedificiis et discursibus aquosis, ripe, torrentes, fontes, petre, cultum et eremus.
- (2) 987 *CSCugat* I 211, 176-177: et in antea ista donacio suam obtineat firmitatem in eterno tempore.

2.1.2. SUPRASCRIPTUS / OPTIMUS

Uno de los fenómenos fonéticos más frecuentes reflejado en la grafía es el de la sonorización ante la aparición de consonantes oclusivas sordas, como muestra el participio con valor adjetival *suprascriptus* («escrito arriba»), y el adjetivo *optimus* («excelente»).

- (3) 1069 *AComtalPerg* III 748, 1290: mandabit illa regi domno Sancio suprascripto facere.
- (4) 1006 *Dip.Amer* 17, 49: de cuius factis et dictis probi et optimi viri sumpser[unt] exempla.

2.2. Cambios morfológicos

2.2.1. FIRMIS

El adjetivo *firmis*, *-e* («válido», «vigente») presenta un cambio de declinación respecto a la forma clásica *firmus*, *-a*, *-um*. Se trata de un adjetivo de aparición muy frecuente en documentos de los siglos IX y X,⁸ en lugar del latín clásico *firmus*, si bien esta forma seguía utilizándose en los documentos de esta época. En la mayoría de los casos, *firmis* hace referencia a sustantivos como *kartula*, *testamentum*, *donationem*. Su significado se ciñe a este contexto en expresiones como las que siguen:

- (5) 940 *CSCugat* I 18, 20: ista donacio firmis et stabilis permaneat omnique tempore.
- (6) 1058 *CSCugat* II 611, 276: Hunc testamentum [...] firme et stabilis permaneat.

⁷ Las citas de las ediciones de documentos que irán apareciendo a continuación siguen los criterios del *GMLC*: van introducidas por el año del documento, seguido de la abreviatura de la obra en la que está publicado, el número que tiene en la edición y, finalmente, la página.

⁸ Cf. *GMLC*, fasc. 11, 123-123: cast. «firme», pero cat. «ferm», «ferma».

2.3. Cambios semánticos

2.3.1. DOLOSUS

El adjetivo *dolosus*, que originalmente en latín clásico tenía el significado de «astuto», «engañoso», «fraudulento», presenta en nuestra documentación la acepción de «doloroso». El origen de este nuevo significado para *dolosus* es complejo, si bien se establece que toma su valor del latín *dolus* («dolor»). Una posibilidad es que el escritor del documento confundiera los adjetivos *dolosus* y *dolorosus* en cuanto a significado, probablemente por el hecho de que en esa época se establecía tal vez una relación semántica entre los sustantivos *dolor* y *dolus*. Además, recogen la idea de ‘engaño’ o ‘fraude’ de manera más frecuente las formas *engan*, *enganno* o *frau*. Es más, según establece el GMLC,⁹ «el latín tardío *dolus* ‘dolor’ ha sido objeto de interpretaciones diversas: ya como abstracto verbal de *doleo* o variante de *dolor*, ya como atracción de *dolus* a la esfera semántica de *dolor*».

A través de las fuentes románicas vemos que *dolus* evolucionó en los términos «dol» en catalán, «duelo» en castellano, con el significado de «tristeza» producida por la muerte de alguien.¹⁰ Contamos con pocos ejemplos del adjetivo *dolosus*, pero está claro que su significado se circunscribe a este contexto. En el ejemplo propuesto se ve cómo el adjetivo complementa al sintagma *funebria Oliba*, referido a la muerte de Oliba en el contexto de una epístola encíclica:

- (7) 1046 Junyent, *Oliba* Tex. 24, 77: adiit uester limina pedifer sancti cenobii Petri Kastriserre, ferens dolosa pio patri Oliba funebria.

2.3.2. SOLIDUS

El adjetivo *solidus* consta de distintas acepciones. Proviene del latín clásico *solidus* («sólido», «fuerte», «duro»). De esta forma deriva el término sustantivado *solidus* -i como denominación de un tipo de moneda. Asimismo, se encuentra también una forma verbal derivada de este último: *solidare*. En nuestra documentación, encontramos frecuentemente la forma *solidus* con un significado distinto, circunscrito al campo semántico feudal. Se refiere a la relación establecida entre el vasallo y el señor en que se determina una fidelidad absoluta y exclusiva¹¹ del

⁹ Lo encontramos en el vol. I, 1506-1507.

¹⁰ Según la definición de la Real Academia Española, el término «duelo» expresa, por un lado (1), «dolor, lástima, aflicción o sentimiento» y, por otro lado (2), «demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien».

¹¹ En este sentido, Rodón (1957: 235) indica que los vasallos podían ser «sólidos» o simplemente «encomendados». Por ello, este adjetivo es de carácter típicamente feudal y se encuentra circunscrito a este campo semántico.

primero hacia el segundo. De este término proviene el catalán «soliu».¹² Se trata de un adjetivo que siempre va referido al sustantivo *homo*.

- (8) 1065 *LFeud.* I 40, 56: ut propter hoc sit solidus illorum, sicut homo debet esse de suo meliori senior.
- (9) 1174 *LFeud.* I 52, 68-69: Convenit Raimundus comes Artallo comiti, ut adiuvet et valeat ei contra cunctos homines et feminas per fidem sine malo ingenio, excepto Aragonensium regem, et exceptis suis hominibus solidis.

2.3.3. GROSSUS / MINUTUS

El adjetivo *grossus*, documentado en latín tardío, aparece en nuestra documentación con el significado de «grande», «mayor». Su etimología es algo incierta.¹³ La forma *minutus* sí aparece documentada en latín clásico, pero en el contexto de nuestros documentos suele hallarse coordinado con *grossus*, con un significado que se circunscribe al campo semántico del rebaño o el ganado. Así pues, su significado en este contexto es el de «(rebaño) mayor» y «(rebaño) menor»:

- (10) 1022 Udina, *La successió testada* 119, 294: concessit a die nupcialis et de ipsas bestias quam de minutas vel grossas.
- (11) 1120 Alturo, *Sta. Anna* 183, 93: et bestias grossas uel minutas propter melioracionem in tali conuentu.

2.4. Innovaciones léxicas

2.4.1. ALODARIUS (PL. ALODERS)

El término *alodarius* en función adjetiva define aquello relativo al alodio o bien el poseedor de un alodio. Es un derivado del franco *alôd*¹⁴ mediante la adición del sufijo latino *-arius*,¹⁵ y presenta una forma plural románica: *aloders*.

El alodio fue un elemento de suma importancia en el contexto que estudiamos; se trataba de un régimen de propiedad de bienes inmuebles (tierras por lo general) en el cual el propietario tenía el dominio completo sobre ellas. Además, el alodio estaba libre de toda carga señorial y su propiedad se obtenía por medio de una herencia. La propiedad alodial se oponía a la propiedad feudal

¹² *GEC* (vol. XIII, 745), s. v. *soliu*. Entre los siglos XII y XV en Cataluña, este término se refería al hombre propio que estaba bajo la dependencia exclusiva de un solo señor y no podía tomar tierras de otros en enfiteusis.

¹³ Se le relaciona con el latín clásico *crassus*, aunque ciertamente el origen de este adjetivo es incierto.

¹⁴ *Vid.* Seco (2003: 42).

¹⁵ Sobre este término ofrece una amplia descripción etimológica Jaime (2015: 3-5). Indica una posible etimología paralela para *alodarius*, que estaría relacionada con el germánico. Por su parte, Rodón (1957: 19) señala la importancia del alodio dentro del sistema feudal, que fue en un principio una propiedad libre de toda carga y derecho señorial.

por el hecho de que en esta última el señor cedía al vasallo el uso del feudo a cambio de cargas y prestaciones. En el primer ejemplo, el adjetivo se refiere al término *vocem*. Hay que explicar que la palabra *vox* es uno de los términos específicos del lenguaje técnico feudal, y se refiere al 'derecho que se tiene sobre una cosa'. Se trata de un término muy frecuente a lo largo del siglo XI.¹⁶ En este caso, el sintagma *vocem alodariam* designa el derecho relativo a la posesión de un alodio; en el segundo ejemplo, el adjetivo se refiere a los *milites* que son poseedores del alodio.

(12) 1020 *MNHistóricas IX*, ap. VII, 216: ego praedictus Guifredus Comes omnem meam uocem et alodariam et feualem et pascuarium et paratalem...

(13) 1068-1095 *LFeud. II* 558, 70: de castro propter mittendum atque tradendum, et milites aloders.

2.4.2. FOLLADOR

Forma ya románica, procedente de **fullare* («pisar»), que aparece en el sintagma *cupus folador* (y sus variantes). El «cubo follador» designa el recipiente en el que se pisaba la uva y el mosto se convertía en vino.¹⁷ Tanto el *cupus* como su diminutivo, el *cubellus*, aparecen cualificados a menudo con el adjetivo *follador*. Sin embargo, a veces *follador* aparece sustantivado y designa él mismo el recipiente destinado a tal fin, como sucede con otras construcciones semejantes (por ejemplo, el *caesus formaticus*). En catalán, el término *follador* ha pervivido para designar la misma acción de pisar la uva, así como los recipientes destinados a esta tarea.

(14) 1066 Puig i Ustrell, *Dipl. St. Llorenç del Munt* 432, 1227: cubello I folladoro et parilio I de portadores.

(15) 1065 Puig i Ustrell, *Dipl. St. Llorenç del Munt* 418, 1203: simul cum cubo uno obtimo et follador et tonna una obtima.

3. CONSIDERACIONES FINALES

A partir de la clasificación presentada, es posible realizar algunas consideraciones sobre las características generales de los adjetivos en la documentación latina altomedieval catalana. En la siguiente tabla recogemos la información descrita anteriormente:

¹⁶ En su estudio, Rodón (1957: 18-19) relaciona la forma plural *aloders* del adjetivo sustantivado con el significado de «el que detenta un alodio».

¹⁷ Para profundizar en el campo léxico de los recipientes de almacenamiento y transporte y, concretamente, en referencia a la voz *cupus folador*, cf. Terol (2016: 420-421): «Sovint el raïm es trepitjava en el follador, recipient destinat a tal fi, i després es traspassava al cup perquè fermentés; per això, en algunes ocasions, tots dos receptacles apareixen aparellats (*cubo I cum ipso folador*)».

Fenómenos de innovación y cambios documentados

TÉRMINO	TIPO DE CAMBIO	FORMA CLÁSICA
Gráfico-fonético		
<i>eremus, -a, -um</i> <i>eternus, -a, -um</i>	Monoptongación	<i>aeremus, -a, -um</i> <i>aeternus, -a, -um</i>
<i>suprascriptus, -a, -um</i>	Sonorización	<i>suprascriptus, -a, -um</i>
<i>obtimus, -a, -um</i>	Sonorización	<i>optimus, -a, -um</i>
Morfológico		
<i>firmis, -e</i>	Cambio de declinación	<i>firmus, -a, -um</i>
Semántico		
<i>dolosus, -a, -um</i>		<i>dolosus, -a, -um</i>
<i>solidus, -a, -um</i>		<i>solidus, -a, -um</i>
<i>grossus, -a, -um</i>		No documentada en latín clásico.
<i>minutus, -a, -um</i>		<i>minutus, -a, -um</i>
Innovación		
<i>alodarius, -a, -um</i>	Latinización	-
<i>follador</i>	Término románico	-

Una de las características del léxico latino medieval es la presencia de irregularidades y variantes respecto a la grafía. Fenómenos como la monoptongación y la sonorización podrían proporcionar información sobre la fonética de la lengua romance y de la propia lengua latina, si bien algunos de estos fenómenos ya se daban en latín mucho antes del nacimiento de las lenguas románicas. Respecto a las irregularidades morfológicas, se observa en el caso de *firmis* un cambio de declinación, un tipo de variante que ya se daba en el latín vulgar, así como las demás confusiones entre declinaciones y el fenómeno de sincretismo de casos. Sin embargo, son cambios propios de la lengua de nuestra documentación los que afectan a la semántica. El léxico de nuestro corpus presenta a menudo una adaptación de términos que en latín clásico tenían otro significado. Esto responde a la natural evolución de la lengua, que debía expresar una realidad ya muy diversa. Destacamos en esta categoría la influencia del feudalismo¹⁸ a la hora de adaptar términos del latín clásico.

En cuanto a la creación e incorporación de nuevos términos, podemos decir que se producía a través de dos mecanismos: por un lado, latinización, y, por otro, introducción de formas románicas. El primer caso es el de los términos

¹⁸ Tal y como apunta Rodón (1957: 5-6), «el feudalismo [...] informó a lo largo de varios siglos toda la vida política, social y económica de Cataluña». Y, aún más, «la influencia del feudalismo en la lengua catalana, y muy especialmente en su léxico, es patente y manifiesta».

románicos a los que se les atribuye caso y flexión, como en el ejemplo de *alodarius*. En segundo lugar, es frecuente la introducción de términos románicos sin ninguna marca de latinización, como *follador*. Esta interferencia con la lengua hablada se fue consolidando cada vez más en un período aún preliterario. Sin duda, se trata de uno de los fenómenos más interesantes por lo que a la lengua se refiere, y el que nos proporciona una fuente de información más rica sobre la situación del habla de aquel tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BASTARDAS, J. (1953), *Particularidades sintácticas del latín medieval (Cartularios españoles de los siglos VIII al XI)*, Barcelona, CSIC.
- JAIME, J. J. (2015), *El lèxic d'origen germànic en el llatí medieval de Catalunya* (tesis doctoral inédita), Universidad de Barcelona. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/386397>>.
- PUIG, M. (2013), *Innovacions lèxiques i semàntiques en la documentació llatina medieval*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- RODÓN, E. (1957), *El lenguaje técnico del Feudalismo en el siglo XI en Cataluña (contribución al estudio del latín medieval)*, Barcelona, CSIC.
- SECO, M. (ed.) (2003), *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*, Madrid, Espasa.
- TEROL, A. (2016), *El lèxic de l'alimentació en la documentació llatina de la Catalunya altmedieval*, (tesis doctoral inédita), Barcelona, Universidad de Barcelona.

SIGLAS Y ABREVIACIONES

- AComtalPerg* = FELIU, G. y SALRACH, J. M. (dirs.); ARNALL, M. J. y BAIGES, I. J. (coords.); BENITO, P., CONDE, R., FARIAS, V. y TO, LL. (1999), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*, vol. I-III, Barcelona, Fundació Noguera.
- Alturo, Sta. Anna* = ALTURO I PERUCHO, J. (1985), *L'arxiu antic de Santa Anna de Barcelona del 942 al 1200 (Aproximació històrico-lingüística)*, vol. I-III, Barcelona, Fundació Noguera.
- CSCugat* = RIUS SERRA, J. (1981), *Cartulario de Sant Cugat del Vallés*, vol. I-III, Barcelona, CSIC, 1945-1947; *Índices*, vol. IV, Madrid, Ministerio de Cultura.
- DipAmer* = PRUENCA I BAYONA, E. y MARQUÈS, J. M. (eds.) (1995), *Diplomatari de Santa Maria d'Amer*, Barcelona, Fundació Noguera.
- Junyent, Oliba Tex.* = JUNYENT I SUBIRÀ, E. (1992), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba* (a cura de Mundó, A. M.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- LFeud.* = MIQUEL ROSELL, F. (1945), *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, vol. I-II, Barcelona, CSIC.

- MNHistóricas = MONSALVATJE Y FOSSAS, F. (1899-1919), *Noticias históricas*, vol. I-XXVI, Olot, Imprenta y Librería de Juan Bonet.
- Puig i Ustrell, *Dipl. St. Llorenç del Munt* = PUIG I USTRELL, P. (1995), *El monestir de Sant Llorenç del Munt sobre Terrassa, Diplomataris dels segles X i XI*, vol. I-III, Barcelona, Fundació Noguera.
- Udina, *La successió testada* = UDINA I ABELLÓ, A. M. (1984), *La successió testada a la Catalunya Altomedieval*, Barcelona, Fundació Noguera.

OBRAS LEXICOGRÁFICAS

- CODOLCAT = QUETGLAS, P. (dir.) (2019, v. 8), GÓMEZ RABAL, A. (coord. ed.), SEGARRÉS, M., PUNSOLA, M., ARBÓ, C., MATEO, E., JIMÉNEZ, L., EXTREMERA, R. y ÁLVAREZ, A. (eds.), *Corpus Documentale Latinum Cataloniae*, Barcelona, Institució Milà i Fontanals, CSIC-Universidad de Barcelona. Disponible en: <<http://gmlc.imf.csic.es/codolcat>>.
- GEC = *Gran enciclopèdia catalana* (1970), vol. I-XVI, Barcelona, Enciclopèdia Catalana. Servicio de consulta en línea: <<https://www.enciclopedia.cat>>.
- GMLC = BASSOLS, M. y BASTARDAS, J. (dirs.) (1960-1985), *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae. Voces latinas y romances documentadas en fuentes catalanas del año 800 al 1100*, vol. I (A-D), Barcelona, CSIC-Universitat de Barcelona.
- GMLC = BASTARDAS, J. (dir.) (2001, 2006), *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.
- ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae* (1900-), Leipzig, Teubner.
- RAE = Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>>.

LA MORFOLOGÍA DEL TEMA DE AORISTO EN LOS LÉXICOS Y GRAMÁTICOS ATICISTAS (SIGLOS I-III D.C.)

MARÍA BELÉN BONED

Universidad Complutense de Madrid

mabelbon@ucm.es

ORCID: 0000-0001-7917-0288

RESUMEN

En los siglos I-III d.C. la lengua griega ya ha sufrido notables cambios a nivel fonético, morfológico y sintáctico respecto al griego ático del siglo V a.C. Por esa razón, hacia el siglo II d.C. surgen los llamados gramáticos aticistas, que tienen como objetivo corregir los cambios que está sufriendo el griego teniendo como modelo el dialecto ático. En este breve estudio, se pretende describir la situación morfológica del aoristo en los SIGLOS I-III d.C. a partir de las denuncias que hacen los gramáticos aticistas sobre las formas de aoristo que consideran incorrectas y verificar en qué medida estas denuncias se reflejan en la literatura de estos siglos.

PALABRAS CLAVE: morfología, aoristo, aticismo, diacronía, koiné.

MORPHOLOGY OF THE AORIST'S THEME IN THE ATTICIST LEXICA AND GRAMMARS (I-III AD)

ABSTRACT

In the 2nd-3rd centuries AD the Greek language had already undergone considerable phonetic, morphological and syntax changes from the Attic Greek of the 5th century BC. Therefore, ca. 2nd century AD the so-called Atticist Grammarians appeared, whose objective was to correct the undergoing changes of the Greek language using the attic dialect as a model. This brief study aims to describe the morphological situation of the aorist during the 1st-3rd centuries AD examining the complaints of the Atticist Grammarians towards the forms of the aorist which they considered to be incorrect, as well as to verify in what measure such complaints were reflected on the literature of those centuries.

KEYWORDS: morphology, aorist, Atticism, diachrony, koiné.

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio sobre la morfología del tema de aoristo en los siglos I-III d.C., se han utilizado las ediciones presentes en el *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG)¹ de los gramáticos aticistas Frínico, Meris, Herodiano, Oro, Elio Dionisio, Timeo y el Antiaticista (quien busca ejemplos de lo que los gramáticos anteriores condenan en la literatura de época clásica). Se han utilizado las glosas en las que denuncian formas de aoristo que consideran de nueva creación e

¹ TLG = *Thesaurus Linguae Graecae Digital Library*: <<http://www.tlg.uci.edu>> (acceso: 20 de mayo de 2020).

incorrectas respecto al ático del siglo V a.C., aunque, como veremos, en algunas ocasiones se equivocan.² Todos ellos vivieron y escribieron entre los siglos II-IV d.C., época en la que la lengua griega empieza a tener cada vez más rasgos que la acercan al griego moderno y la alejan del antiguo dialecto ático que tanto buscan imitar estos gramáticos aticistas.³

Las glosas, para aquellos que no las conozcan, tienen todas la misma estructura: primero, las formas de aoristo que tratan y, después, las formas que consideran adecuadas (1a). En ocasiones incluyen una pequeña explicación sobre los cambios que se han producido (1b) o una cita de algún autor clásico mostrando el uso ático (1c).

- (1a) ἀπέδομεν ἀπέδοτε ἀπέδοσαν Ἀττικοί· ἀπεδώκαμεν ἀπεδώκατε ἀπέδωκαν Ἑλληνες. (Moer. α 19)
- (1b) ἀφειλόμην: διὰ τοῦ ο, τὰ δὲ βάρβαρα διὰ τοῦ α, οἶον ἀφειλάμην καὶ ἀφείλατο. ὁμοίως καὶ τὸ ἀφείλω. (Phryn. PS 288)
- (1c) «ἐφλεγμάνθη οὐ χρῆ λέγειν, ἀλλ' ἐφλέγμηνεν. Ἀριστοφάνης «εἶτ' ἐφλέγμηνεν αὐτοῦ / τὸ σφυρὸν γέροντος ὄντος». (Orus 51)

A la hora de llevar a cabo este estudio, por un lado, se han agrupado las glosas de los gramáticos por raíces (treinta y cuatro en total) con lo cual se analizan juntas en un solo grupo las glosas que denuncian formas de aoristo de un mismo verbo. A su vez, los grupos de glosas están clasificados en: a) aoristos radicales atemáticos; b) aoristos intransitivos en -η- y -θη-; c) aoristos radicales temáticos; y d) aoristos sigmáticos.

Por otro lado, la búsqueda se ha limitado al corpus literario del TLG, acotándolo a los autores y obras de los siglos I-III d.C., y concretamente a las formas de aoristo que mencionan los gramáticos para verificar en qué medida aparecen en los textos. De este modo, si condenan, por ejemplo, una tercera persona del singular del aoristo pasivo de indicativo del verbo ἀρπάζω (*vid.* 11), me he limitado únicamente a esta tercera persona del singular, tanto en la forma clásica como en la postclásica que denuncian. En muchas ocasiones, se encuentran ejemplos de ambas formas, la ática que recomiendan los gramáticos y la postclásica que condenan, pero solo he considerado que las formas de nueva creación se han extendido cuando superan en su uso a las formas áticas en más de un sesenta o sesenta y cinco por ciento.

Por cuestiones de extensión, en este breve estudio se muestran únicamente las conclusiones respecto a la extensión de las formas de aoristo sin profundizar qué autores prefieren las formas áticas y cuáles las de formación posterior.

² Me gustaría agradecer al Dr. José Manuel Floristán por haberme facilitado las glosas exactas en las que estos gramáticos condenan las formas no áticas de aoristo.

³ Para más información sobre los gramáticos y el aticismo, *vid.* Christidis (2007: 1193-1212) y Cassio (2006: 405-409).

2. AORISTOS RADICALES ATEMÁTICOS

Los aoristos radicales atemáticos son bastante escasos: son los del tipo ἔβην, ἔγνων, ἔδυν, ἀπέδραν y ἐχάσθη, y los de los verbos en -μι, que presentan una alternancia vocal larga y -κ- en singular y vocal breve sin -κ- en plural (ἔδωκα - ἔδομεν). En época clásica, la -κ- se extendió también al plural (cf. Willi 2018: 299, Van Emde Boas *et al.* 2019: 160-166), hecho que ya se observa en Heródoto: ἔδωκαν (1, 89, 4). La tendencia de estos aoristos en el desarrollo del griego es a desaparecer y a convertirse analógicamente en formas más comunes, como la de los aoristos sigmáticos (ἔδυν > ἔδυσα) (Chantraine 1945, Christidis 2007: 627, Horrocks 2010: 109-110).

Dentro de este primer apartado, nos encontramos seis grupos de glosas con las raíces de los aoristos de los verbos δίδωμι (1), en el que se extiende la -κ- del singular al plural; ἀποδιδράσκω (2) y γηραίνω (3), a los que se les añade la -σ- de los aoristos sigmáticos; ὠνέομαι (4), que parece estar perdiendo su forma supletiva de aoristo (ἐπρίαμην) en favor de una forma de aoristo formada a partir del tema de presente (ἔωνησάμην); φθάνω (5), que estaría empezando a formar su aoristo de manera sigmática, en lugar de mantener el radical atemático; y ὀνίμι (6), cuyo aoristo es confundido con el de ὄνομαι por el cambio de vocalismo de η > α, lo que provoca el uso de ὄνομαι ('reprochar') con el significado de ὀνίμι ('beneficiarse') y viceversa.

Tabla 1. Situación del aoristo radical atemático.

Glosas	Se ha extendido	Gramáticos
(1) ἀπεδώκαμεν	Sí	Moer. α 19. ⁴
(2) ἀπέδρασα	Sí	Phryn. <i>PS.</i> 16, 6; Moer. α 80; Hdn. <i>Philet.</i> 423; Orus <i>Att.</i> A 11; Ael. Dion α 156; Tim. <i>Lex.</i> A 977a28.
(3) γηράσαι	Sí	Moer. γ 20.
(4) ἔωνησάμην	No	Ael. Dion. ε 59; Phryn. <i>Ecl.</i> 108 (= 412); Hdn. <i>Philet.</i> 410-411.
(5) φθάσωσιν	Antigua	Moer. φ 26.
(6) ὠνάμην	Sí	Phryn. <i>Ecl.</i> 5; Moer. ω 5; Hdn. <i>Philet.</i> 409.

En (1), (2), (3) y (6) los gramáticos condenan unas formas de aoristo que sí se han extendido en la literatura griega de los siglos I-III d.C. Concretamente, en (3) se ha impuesto por completo la forma helenística a la ática. En (4), en cambio, no se ha extendido la forma helenística que denuncian. Por último, en el grupo

⁴ A la hora de citar se siguen las abreviaturas del *Diccionario Griego-Español* (DGE).

(5), el gramático Meris se confunde al denunciar una forma de aoristo que ya utilizaban autores clásicos como Jenofonte (*Cyr.* 3, 2, 4: φθάσωμεν) o Tucídides (7, 42: ἔφθασεν).

3. AORISTOS INTRANSITIVOS EN -Η- Y -ΘΗ-

Los aoristos en -η- y -θη- en origen eran activos, expresaban estado y tenían un sentido intransitivo (ἔφρανην *vs.* ἔφρηνα). Si el verbo, semánticamente, se prestaba a ello, estos aoristos adquirían un valor pasivo (ἐπλήγην). De esta manera, a pesar de tener flexión activa, acabó usándose como pasivo. Por las inconveniencias de añadir el sufijo -η- a los verbos con raíces terminadas en vocal se introdujo el sufijo -θη-, que adquirió sobre todo significación pasiva (*cf.* Van Emde Boas *et al.* [2019: 168-179]). En los siglos I-III d.C., por un lado, hay confusión a la hora de usar uno u otro sufijo y, por otro, los aoristos en -θη- toman una -σ- analógica de los aoristos en dental (ἐψεύσθη) (Chantraine 1945, Brandenstein 1954).

En este apartado encontramos siete grupos de glosas: ἀγριαίνω (7), que parece estar sustituyendo su aoristo supletivo (ἀγριωθείς) por uno formado a partir del tema de presente (ἀγριανθείς); ἀπελάυνω (8), que presenta en algunas ocasiones una -σ- analógica de los aoristos en dental en su aoristo pasivo; βλάπτω (9) y ἀρπάζω (11), que forman su aoristo pasivo con el sufijo -η- en lugar del esperable -θη-; δέρω (10) y καταλέγω (12), que, al contrario que el anterior, parecen formar su aoristo pasivo con -θη- en lugar de con -η-. Es preciso matizar que, en los casos de ἀρπάζω (11) y καταλέγω (12), ambas formas de aoristo, con el sufijo -η- y -θη-, están documentadas en época clásica, si bien las formas habituales son con -θη- en el caso de ἀρπάζω (11) y con -η- en el de καταλέγω (12).

En el último grupo, del aoristo de καίω (13), una de las glosas está corrupta y opone una forma de aoristo (κατεκαύθη) con una de futuro (κατακαυθήσεται), ambas en voz pasiva. Mientras que la otra deja de manifiesto la confusión entre los sufijos -η- y -θη-, que hemos visto en los grupos anteriores, por lo que en época postclásica se estaría extendiendo el aoristo con -η- (épico) sobre el aoristo con -θη-.

Tabla 2. Situación del aoristo intransitivo en -η- y -θη-.

Glosas	Se ha extendido	Gramáticos
(7) ἀγριανθείς	No	Phryn. <i>PS</i> . 24, 12.
(8) ἀπηλάσθη	No	Moer. α 25; Moer. α 37.
(9) βλαβείς	Sí	Antiatt. β 14; Moer. β 40.
(10) δαρείς	No	Antiatt. δ 18.
(11) ἠρπάσθη	Sí	Moer. η 21.
(12) καταλεχθείς	Sí	Phryn. <i>PS</i> 83, 1; Moer. κ 7.
(13) κατεκάη	No	Moer. κ 59 (corrupta); Antiatt. π 15.

Resumiendo, en tres grupos —(9), (11) y (12)— los gramáticos condenan una situación del aoristo que sí se refleja en la literatura de los siglos I-III d.C., pero en ninguno de los casos se ha impuesto la forma helenística, y en las otras cuatro —(7), (8), (10) y (13)—, en cambio, los autores utilizan más las formas áticas o, incluso, no se documenta la forma que se denuncia (καταλεχθείς [12]), aunque del participio pasivo del verbo καταλέγω con el sufijo -θη- hay ejemplos de otros casos.

4. AORISTOS RADICALES TEMÁTICOS

Los aoristos radicales temáticos no se distinguen formalmente del imperfecto. Dentro de cada verbo se distinguen del tema de presente por tener otro grado vocálico (λείπω - ἔλιπον), por la carencia de sufijos (πυθάνομαι - ἐπυθόμην) o reduplicación de presente (γίγνομαι - ἐγενόμην), o por tener reduplicación cuando el tema de presente no lo tiene (ἄγω - ἤγαγον) (cf. Van Emde Boas *et al.* 2019: 155-160). Todos ellos se mantuvieron en jónico-ático. También hay una serie de aoristos radicales en -α- que se alternan con aoristos radicales temáticos, como εἶπον/εἶπα; ἤνεγκον/ἤνεγκα. En la koiné los aoristos radicales temáticos fueron sustituidos paulatinamente por el aoristo sigmático, primero tomando las desinencias de este, como los aoristos radicales en -α- (ἔλαβον > ἔλαβα), y luego con la extensión completa del aoristo sigmático (ἔτραπον > ἔτρεψα) (Hoffmann, Debrunner y Scherer 1969; Dieterich 1970; Christidis 2007: 616, 697; Horrocks 2010: 143-144; Cassio 2016: 390). Antes de desaparecer por completo se crea para los aoristos radicales temáticos una terminación de tercera persona del plural -οσαν, analógica a la terminación -σαν del aoristo sigmático, para evitar la confusión con la primera persona del singular (Hoffmann, Debrunner y Scherer 1969; Dieterich 1970; Christides 2007: 988, 1442; Horrocks 2010: 321).

Dentro de este tercer grupo, los gramáticos denuncian formas de aoristo de diez verbos: ἄγω (14), que parece estar siendo sustituido por una forma sigmática

en lugar de mantener el aoristo ático reduplicado; (ἀπο)λέγω (15), (ἀφ)αιρέω (16), φέρω (18) y εὐρίσκω (20), de los que señalan la extensión de la -α- de los aoristos sigmáticos; (ἐκ)λείπω (17), ἐρεύγομαι (21) y ὀσφραίνομαι (22), cuyos aoristos temáticos parece que empiezan a ser sustituidos por uno completamente sigmático; ὀσφράνω (19), en el que se habría extendido el aoristo sigmático ἐρρόφρησα, del verbo ὀσφρέω y documentado ya en época clásica, sobre el temático ἔρροφρον. En el último grupo (23), el gramático menciona cuáles son las formas correctas del aoristo de (ἀπο)πέτομαι, pero no indica cuál considera incorrecta, por lo que no se puede comparar.

Dentro de (ἀπο)λέγω (15), λείπω (17) y φέρω (18) es necesario hacer algunas precisiones. En los aoristos de (ἀπο)λέγω (15) y φέρω (18) ya se documentan en época clásica los dobles εἶπον/εἶπα (Hdt. 1, 207, 4: εἶπον/Hdt. 3, 61, 8: εἶπα) y ἤνεγκον/ἤνεγκα (S. OC 521: ἤνεγκον/S. El. 13: ἤνεγκα). En el caso de (ἐκ)λείπω (17), el Antiaticista afirma que Aristófanes utiliza el participio λείψας en su obra *Andrómeda*, pero no se nos conserva.

Tabla 3. Situación del aoristo radical temático.

Glosas	Se ha extendido	Gramáticos
(14) ἄξωσιν	No	Phryn. <i>Ecl.</i> 250 (252), 326 (253) y 327 (328).
(15) ἀπεῖπα	Antigua	Moer. α 27; Ael. Dion. ε 22 (156).
(16) ἀφείλατο	No	Phryn. <i>Ecl.</i> 154 (116); Phryn. <i>PS</i> 288; Orus <i>Att.</i> A 16; Hdn. <i>De locutionum pravitatibus</i> (An. Cramer 3, 258, 16); Antiatt. ε 31.
(17) ἐκλείψας	No	Phryn. <i>Ecl.</i> 343; Antiatt. 106, 24.
(18) ἐνέγκαί	Antigua	Ael. Dion. η 10 (156); Phryn. <i>PS.</i> 73, 1, fr. 314, fr. 315 y 63, 8; Antiatt. η 1.
(19) ἐρρόφρησα	No hay ejemplos	Ael. Dion. ε 343.
(20) εὐρασθαι	No	Phryn. <i>Ecl.</i> 110 (115).
(21) ἤρευξάμην	No hay ejemplos	Phryn. <i>PS</i> 73, 15; Phryn. <i>Ecl.</i> 42.
(22) ὀσφρησάμενος	No	Moer. o 18.
(23) ἔπτην	¿Forma incorrecta?	Phryn. <i>PS</i> 13, 7.

En tres grupos de glosas —(16), (17) y (20)—, se observa dentro del corpus que se han introducido las formas condenadas, aunque utilizan mucho más el aoristo temático.⁵ En cuatro grupos —(14), (19), (21) y (22)—, no se documentan

⁵ Es necesario especificar que en [17] en la forma con preverbio no se documenta ningún ejemplo del aoristo que se condena y en la forma sin preverbio la gran mayoría de las veces que se documentan es en un único autor, Diofanto.

las formas que los gramáticos denuncian, concretamente en (19) y en (21) no hay ejemplos ni de la forma helenística ni de la ática. En dos —(15) y (18)—, se confunden al denunciar formas que ya se utilizaban en época clásica. Finalmente, en una (23), es imposible saber en qué medida se refleja en los textos la situación de ese aoristo porque, como se ha mencionado antes, el gramático Frínico se limita a especificar cuáles son las formas áticas.

5. AORISTOS SIGMÁTICOS

Los aoristos sigmáticos son los que añaden a la raíz la formación $-\sigma\alpha$. Hay tres grupos de verbos que tienen un tratamiento especial al entrar en contacto con la $-\sigma-$ del aoristo con la raíz: verbos en oclusiva (gutural, labial y dental), verbos nasales y líquidos, y los verbos en vocal (*cf.* Van Emde Boas *et al.* 2019: 148-155).

Los verbos en gutural presentan una $-\xi-$ por la unión de la gutural con la sigma ($\pi\lambda\acute{\epsilon}\kappa\omega$ - $\acute{\epsilon}\pi\lambda\epsilon\xi\alpha$); los labiales, una $-\psi-$ ($\tau\rho\acute{\iota}\beta\omega$ - $\acute{\epsilon}\tau\rho\iota\psi\alpha$); y los verbos en dental mantienen la $-\sigma-$ por asimilación de la dental y posterior simplificación ($\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$ - $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\sigma\alpha$). Por lo general, los verbos en $-\zeta\omega$ procedentes de una raíz con gutural presentaban un aoristo con $-\xi-$ ($\acute{\alpha}\rho\pi\alpha\zeta\omega$ - $\acute{\eta}\rho\pi\alpha\xi\alpha$) y los procedentes de una raíz con dental, una $-\sigma-$ ($\acute{\epsilon}\lambda\pi\iota\zeta\omega$ - $\acute{\eta}\lambda\pi\iota\sigma\alpha$).

En los verbos nasales y líquidos la consonante final de la raíz (μ , ν , λ , ρ) asimila la $-\sigma-$ del sufijo de aoristo produciendo un grupo geminado que, en ático, al simplificarse en una fase posterior, produce un alargamiento compensatorio de la vocal precedente (de pr. $\varphi\acute{\alpha}\iota\nu\omega$: aor. $*\acute{\epsilon}\varphi\alpha\nu\sigma\alpha > *\acute{\epsilon}\varphi\alpha\nu\nu\alpha > \acute{\epsilon}\varphi\bar{\alpha}\nu\alpha > \text{jón-át. } \acute{\epsilon}\varphi\eta\nu\alpha$; de pr. $\kappa\alpha\theta\acute{\alpha}\iota\omega$: aor. $*\acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\alpha > *\acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\rho\alpha > \acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\theta\bar{\alpha}\rho\alpha > \text{jón-át. } \acute{\epsilon}\kappa\acute{\alpha}\theta\eta\rho\alpha$; *cf.* Sihler 1995: 52, 216-218).

Los verbos en vocal en principio perdieron la $-\sigma-$ en posición intervocálica, pero luego la volvieron a introducir por analogía con los aoristos que la habían conservado tras consonante. Crearon sus aoristos sobre el tema alargado en $-\eta-$ u $-\omega-$ ($\tau\iota\mu\acute{\alpha}\omega$ - $\acute{\epsilon}\tau\iota\mu\eta\sigma\alpha$).

Entre estos aoristos sigmáticos, dos de los tres grupos (oclusivos y nasales y líquidos) sufrieron cambios importantes entre (o desde) el ático clásico y los siglos I-III d.C.: en los verbos en $-\zeta\omega$, ya en jónico-ático se generalizó la $-\sigma-$ y solo los verbos que tenían relación clara con la raíz gutural presente en los sustantivos mantuvieron la $-\xi-$ ($\acute{\epsilon}\sigma\acute{\alpha}\lambda\pi\iota\gamma\xi\alpha$) (Chantraine 1945). Y los verbos en $-\pi\tau\omega$ pasaron a verbos en $-\beta\omega$ a partir del aoristo (pr. $\kappa\rho\acute{\upsilon}\pi\tau\omega$ [aor. $\acute{\epsilon}\kappa\rho\upsilon\psi\alpha$] $>$ pr. $\kappa\rho\acute{\upsilon}\beta\omega$). Por otro lado, en época de la koiné la $-\eta-$ que presentaban en el aoristo los verbos en nasal y líquida, fruto del alargamiento compensatorio, tendió a ser sustituida por la $-\alpha-$ de la raíz por analogía con el tema de presente (Dieterich 1970).

En este último apartado, nos encontramos condenas a los aoristos de once verbos: $\acute{\alpha}\lambda\omicron\acute{\alpha}\omega$ (24), cuyo aoristo tendría diferentes significados según fuera con $-\alpha-$ ('moler') o $-\eta-$ ('moler a palos'); $\acute{\alpha}\pi\omicron\sigma\beta\acute{\epsilon}\nu\nu\mu\iota$ (25), que presentaría en el aoristo la $-\epsilon-$ del tema de presente en lugar de una $-\eta-$; $\acute{\alpha}\nu\alpha\beta\acute{\alpha}\iota\nu\omega$ (26), que habría perdido la diferencia de significado entre su aoristo radical atemático ('subir') y

su aoristo sigmático ('hacer que alguien suba') y estaría utilizando el aoristo del verbo βιβάζω con el valor causativo/factitivo; παίζω (27) y σαλπίζω (28), en los que se ve la confusión a la hora de utilizar -ξ- o -σ- para formar el aoristo; σημαίνω, καθαίρω, θερμαίνω, φλεγμαίνω, (ἀπο/προ)φαίνω, τεκταίνομαι, μαίνομαι, ἐκμαίνω, ἐχθαίρω, σφάλλω, ξαίνω, ιαίνω, ῥυπαίνω y ὑφαίνω (29-34), todos ellos verbos líquidos o nasales en los que se ve, en mayor o menor medida, la extensión de la -α- del tema de presente al aoristo.

Tabla 4. Situación del aoristo sigmático.

Glosas	Se ha extendido	Gramáticos
(24) ἀλοάσαντα	No hay ejemplos	Orus B 8.
(25) ἀπέσβεσε	Antigua	Phryn. PS 26, 9.
(26) ἀναβῆναι / ἀναβῆσαι	No	Phryn. PS 37, 3; Antiatt. κ 63; Antiatt. β 22.
(27) παῖξαι	Sí	Phryn. Ecl. 211 (217); Moer. π 4; Moer. ε 33.
(28) σαλπίσαι	Sí	Phryn. Ecl. 162.
(29) σηᾶναι, καθᾶραι, θερμαᾶναι	Sí	Phryn. Ecl. 15 (16); Phryn. PS 108, 10.
(30) ἐφλέγμανε	Sí	Phryn. Ecl. 17 (17); Orus 51.
(31) ἐμᾶνατο, σφαλα, ἐτεκτᾶνατο, φᾶναι, ἐκμᾶναι, ἐχθάρας,	No	Phryn. PS 108, 10.
(32) ξᾶναι, ιᾶναι, σηᾶναι, θερμαᾶναι	No	Phryn. PS fr. 341; Orus Att. B 109.
(33) ἐρρύπανα	No	Moer. 126.
(34) ὑφάνασα	Sí	Moer. 341.

En cinco grupos —(27), (28), (29), (30) y (34)— los gramáticos condenan unas formas que sí se reflejan en la literatura de estos siglos, concretamente en (27), (28) y (34) se ha impuesto por completo la forma helenística, mientras que en (29) y (30) aún se pueden ver las formas áticas. En cuatro —(24), (26), (31) y (32)— se denuncian hechos que no se observan en los textos: en (24) y (31) no se documentan ejemplos de las formas condenadas; en (32) solo dos de los cuatro aoristos que condenan hay ejemplos (θερμαίνω y σημαίνω) y en (26) se mantiene la diferencia de significado factitivo o no según sea sigmático o no. Por último, en el grupo (25) Frínico denuncia una forma que ya se utilizaba en época clásica.

6. CONCLUSIONES

Después de haber analizado brevemente lo que sucede en los treinta y cuatro grupos de glosas, podemos observar que los cambios más habituales en los aoristos radicales atemáticos (1-6) son la regularización interna de los paradigmas (como la extensión de la $-\kappa-$ del singular al plural en el verbo $\delta\acute{\iota}\delta\omega\mu\iota$ [1] y la regularización del aoristo mediante la extensión de la $-\sigma-$ de los aoristos sigmáticos).

En los aoristos intransitivos en $-\eta-$ y $-\theta\eta-$ (7-13), por su parte, nos encontramos la introducción de una $-\sigma-$ analógica de los aoristos en dental en su aoristo pasivo (8) y la confusión entre ambos sufijos, de tal manera que algunos verbos en los que sería esperable la utilización de $-\eta-$ toman en su lugar $-\theta\eta-$ y viceversa —(9) o (10), por ejemplo.

Respecto a los aoristos radicales temáticos, vemos una paulatina regularización hacia los aoristos sigmáticos mediante la introducción, en un primer lugar, de la $-\alpha-$ propia de estos aoristos —(14) o (20), por ejemplo— y, después, de la $-\sigma-$ —(17) o (22), por ejemplo. Aun así, la tendencia más habitual de los autores de los siglos I-III d.C. es la utilización de las formas temáticas antes que las sigmáticas.

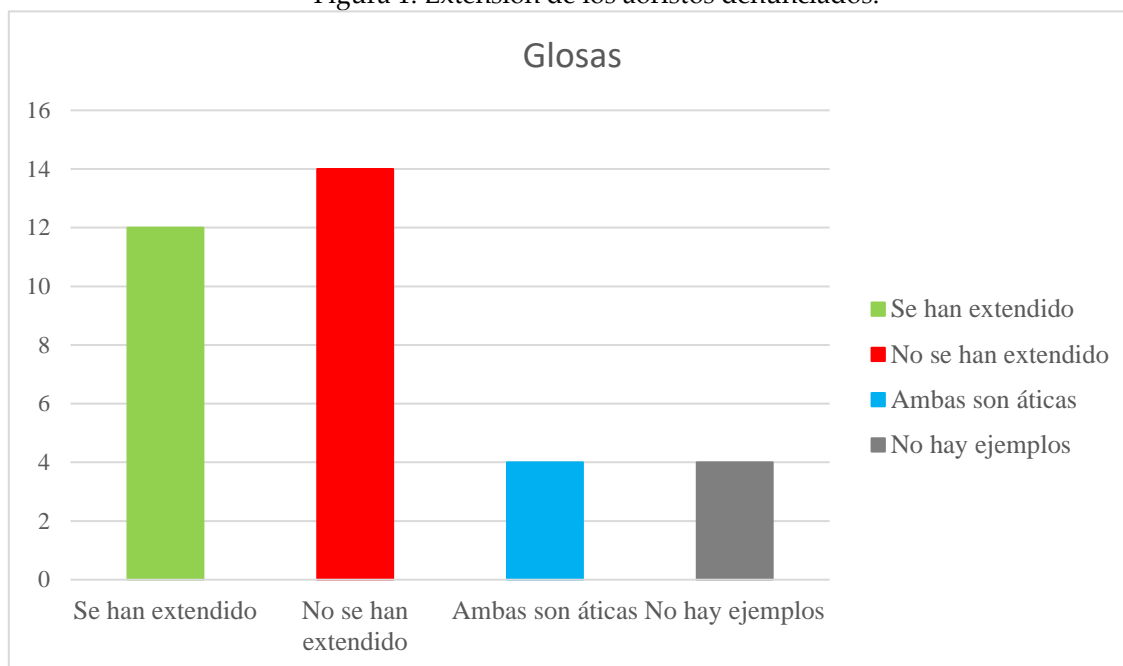
Por último, en los aoristos sigmáticos, los errores más habituales respecto al ático del siglo V a.C. son la confusión entre el uso de $-\sigma-$ o $-\xi-$ en los verbos en $-\zeta\omega$ —(27) y (28)— y la extensión de una $-\alpha-$ por analogía con el tema de presente en detrimento de la $-\eta-$ fruto del alargamiento compensatorio en los verbos en nasal y líquida (29-34).

En lo que concierne a si los gramáticos aticistas denuncian unas formas de aoristo que se reflejan en la literatura de los siglos I-III d.C., se puede observar que en dieciocho grupos de glosas, catorce —(4), (7), (10), (13), (14), (16), (17), (20), (22), (26), (31), (32), (33)— más los cuatro en las que ambas formas son áticas —(5), (15), (18), (25)—, de los treinta y cuatro grupos —lo que supone más de la mitad de las glosas— los gramáticos denuncian una situación del aoristo que no se refleja en el corpus analizado, ya sea porque la forma postclásica, a pesar de estar presente, no se utiliza tanto como la ática, ya sea porque condenan formas de aoristo que ya están presentes en el ático clásico.

Por otro lado, en doce de los treinta y cuatro grupos de glosas —(1), (2), (3), (6), (9), (11), (12), (27), (28), (29), (30), (34)—, los gramáticos condenan aoristos que sí se han extendido notoriamente por la literatura de estos siglos. Y, en cuatro grupos —(19), (21), (23), (24)—, no puede saberse porque no se documenta ningún ejemplo o porque no se especifica cuál es la forma helenística que se condena (23).

Todo ello queda resumido en el siguiente gráfico:

Figura 1. Extensión de los aoristos denunciados.



Por último, es necesario precisar que, para interpretar adecuadamente estos datos, hay que tener en cuenta que se refieren únicamente a los testimonios literarios y no se ha de cometer el error de asociarlos automáticamente al griego hablado del momento. Durante el uso de la koiné, la lengua hablada se fue separando cada vez más de la escrita, que tendió a parecerse lo más posible al dialecto ático de época clásica. Como consecuencia, desde principios de época bizantina, o incluso antes, se estableció una diglosia entre la lengua vernácula, que evolucionaba paulatinamente hacia el griego moderno, y la lengua literaria, más conservadora por elitismo frente a lo popular y lo «bárbaro».

Según el grado de conocimiento del griego del autor, el público al que estuviera dirigido el escrito y la claridad o expresividad que se buscara, existen diferentes variedades de lengua escrita, algunas con más elementos de la lengua hablada que otras. Por lo que, en ocasiones, si se trata de un texto de algún autor culto, como podría ser Plutarco, no siempre se pueden observar los cambios más extendidos y presentes en la lengua hablada (Egea 1988: 26-29; Horrocks 2010: 135, 229-230).

BIBLIOGRAFÍA

- BRANDENSTEIN, W. (1954), *Griechische sprachwissenschaft i: einleitung, lautsystem, etymologie*, Berlín, De Gruyter. (trad. de García Yebra, V., *Lingüística griega*, Madrid, Gredos, 1964)
- CASSIO, A. C. (ed.) (2016²), *Storia delle lingue letterarie greche*, Florencia, Le Monnier Università.

- CHANTRAINE, P. (1945), *Morphologie historique du grec*, París, Klincksieck. (trad. de Sanz Franco, F., *Morfología histórica del griego*, Barcelona, Avesta, 1983)
- CHRISTIDIS, A. F. (ed.) (2007), *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIETERICH, K. (1970), *Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Sprache von der hellenistischen Zeit bis zum 10 Jahrhundert n. Chr.*, reimpr., Hildesheim, Zürich y Nueva York, OLMS.
- EGEA, J. M (1988), *Gramática de la Crónica de Morea: un estudio sobre el griego medieval*, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- HOFFMANN, O., DEBRUNNER, A. y SCHERER, A. (1969), *Geschichte der griechischen Sprache*, Berlín, De Gruyter. (trad. de Moralejo Laso, A., *Historia de la lengua griega*, Madrid, Gredos, 1986)
- HORROCKS, G. (2010²), *Greek: A history of the language and its speakers*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- SIHLER, A. (1995), *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, Oxford, Oxford University Press.
- VAN EMDE BOAS, E. et alii (2019), *The Cambridge Grammar of Classical Greek*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLI, A. (2018), *Origins of the Greek Verb*, Cambridge, Cambridge University Press.

LOS ORÍGENES DE UN HÉROE: *EDIPO EN COLONO*

MÍRIAM CARRILLO RODRÍGUEZ

Universidad de Málaga

miriamcr@uma.es

ORCID: 0000-0002-7819-6360

RESUMEN

En el presente trabajo haré un análisis de la evolución de Edipo de mortal a héroe en *Edipo en Colono*. Para ello tomaré como base la descripción que hace el poeta de las limitaciones mortales del personaje (vejez, ceguera, debilidad, *miasma*...) y la forma en que Edipo se sobrepone a ellas en el momento de su muerte y heroización. Luego pondré en contexto la obra en el marco de las tradiciones antiguas sobre la muerte y el culto de Edipo. Esto mostrará cómo Sófocles pudo haber puesto en escena elementos del paisaje ático y el culto a Edipo que podrían haber sido conocidos por los espectadores.

PALABRAS CLAVE: Edipo en Colono, Sófocles, héroe, culto heroico.

THE ORIGINS OF A HERO: *OEDIPUS AT COLONUS*

ABSTRACT

In this paper, I will analyse the transition of Oedipus from mortal to hero in *Oedipus at Colonus*. This analysis will be based on the description the poet gives about the mortal character's limitations, such as old age, blindness, weakness and *miasma*, and the way Oedipus overcomes them when his death and heroization are near. Then, I will contextualize the play within the ancient traditions about Oedipus' death and cult. This will illustrate how Sophocles could have staged elements of the Attic landscape and Oedipus' cult which may have been known to the audience.

KEYWORDS: Oedipus at Colonus, Sophocles, hero, hero cult.

El concepto griego de «héroe» es diferente del que tenemos actualmente. En los poemas homéricos se denomina «héroes» a aquellos guerreros con el potencial de llevar a cabo grandes hazañas; el término no tiene ningún tipo de connotación religiosa y no implica que los personajes a los que el poeta llama así sean premiados con una inmortalidad *post mortem*, ni que sean objeto de culto religioso tras su muerte. Un uso más tardío del término, en cambio, indica que el héroe es un individuo que, una vez muerto, posee cierta influencia sobre el mundo de los vivos y exige que se le rindan honores, lo que conocemos como «culto heroico».¹ En esta última categoría se cuentan numerosas figuras del mito que recibieron culto como Pélope, Aquiles, Áyax o Edipo (en el que me centraré en las siguientes páginas), y tampoco faltan ejemplos femeninos como Helena, Ifigenia o

¹ Para un estudio sobre el estatus particular del héroe, véase González González (2018: 16-19).

Cassandra.² Sin embargo, también fue común el rendir culto heroico a figuras históricas. Es el caso de los fundadores de colonias (οἰκισταί) y de los héroes de guerra, especialmente a partir de época clásica. En época helenística, este proceso fue especialmente notable y, en efecto, se hizo frecuente la heroización de gobernantes y otros individuos de alto estatus.

Los héroes gozan de un estatus intermedio entre los mortales y los dioses. Mueren, como corresponde a todo ser humano, y es precisamente a partir de su muerte cuando surge un culto en torno a su cuerpo o a su tumba, que se creían una fuente de poder y protección. *Edipo en Colono* es una obra que muestra muy claramente estas características: Edipo, que acaba de ser exiliado de Tebas, llega con ayuda de Antígona al bosque sagrado de las Euménides, en Colono, donde un oráculo había predicho que moriría. Allí, se acoge como suplicante para no ser expulsado de la ciudad y, al final, es recibido por Teseo, que le permite quedarse. Según los oráculos, el sitio donde Edipo muriera recibiría su protección y los tebanos buscarán a Edipo para tratar de llevárselo de vuelta. Y, en efecto, eso es lo que acaba pasando: Creonte llega a Colono de parte de Eteocles con la intención de obligar a Edipo a volver a Tebas; a su vez, Polinices trata de convencer a su padre de unirse a él, que deseaba destronar a su hermano y ser rey. Edipo, con la ayuda de Teseo, rechaza las pretensiones de ambos. La obra acaba con la muerte de Edipo y su heroización en Colono, pero la transición de simple mortal a héroe se hace patente a lo largo de toda la obra.

1. EL CUERPO DEL HÉROE EN *EDIPO EN COLONO*: CONTAMINACIÓN Y MORTALIDAD

Es significativa la evolución de Edipo a héroe, que se hace más y más notable cuanto más se acerca su muerte. El cambio en Edipo se manifiesta en la forma en que su cuerpo supera sus limitaciones humanas (edad, ceguera, debilidad...) y en cómo es percibido por los demás. Edipo es un anciano ciego y débil, que necesita a su hija para sobrevivir, y que carga sobre su cuerpo la *miasma* por el asesinato de Layo y su matrimonio con Yocasta. El tebano es un *miarós*, una persona contaminada y estigmatizada por su crimen, cuestión especialmente delicada debido al lugar en el que transcurre la obra: el bosque de las Euménides, un lugar sagrado y, por ende, especialmente vulnerable ante la contaminación.³

Tanto la *miasma* como la súplica juegan un papel fundamental en la obra, debido a sus implicaciones religiosas: cuando Edipo revela quién es al coro (formado por habitantes de Colono), ellos se horrorizan y le instan a marcharse, temiendo que su presencia les ocasione algún mal (220 y ss.). Los habitantes de Colono temen las consecuencias de aceptar a un *miarós* en la ciudad y dejarlo

² Sobre el tema de las heroínas griegas son fundamentales los estudios de Larson (1995) y Lyons (1997).

³ La contaminación de un lugar sagrado se consideraba un sacrilegio (ἄγος). Véase Parker (1983: 8).

profanar territorio sagrado, pero tampoco pueden obligar al suplicante a marcharse, pues el expulsar, matar o dejar morir a un suplicante se consideraba un sacrilegio.

La *miasma* también influye en gran medida en la forma en que el resto de los personajes percibe el cuerpo de Edipo y en cómo interactúa el tebano con ellos: en el transcurso de toda la obra, el coro constantemente expresa su miedo a que un hombre contaminado esté entre ellos, en un lugar sagrado. Creonte incluso afirma que pensaba que la ciudad no recibiría a «un hombre parricida e impuro» (ἄνδρα καὶ πατροκτόνον κἄναγνον), y «partícipe de unas bodas impías» (ἀνόσιοι, 944 y ss.). Es esta impureza la razón de que el coro pida a Edipo que lleve a cabo un rito de «purificación» (καθαρομός) ante las Euménides (466 y ss.), gesto que cobra un gran valor simbólico, al ser estas diosas las vengadoras de los crímenes familiares.

La *miasma* es también la razón por la cual Edipo no puede ser enterrado en Tebas en caso de volver. Cuando Ismene entra en escena, informa a su padre de las disputas de Eteocles y Polinices por el poder de Tebas y de la intención de Creonte de instalar a Edipo a las afueras de la ciudad, haciendo énfasis en que no será enterrado en tierra tebana debido al asesinato de Layo (396-407). Más tarde, Creonte captura a Antígona e Ismene a fin de obligar a Edipo a volver a Tebas, pero ambas son devueltas por Teseo a su padre. El tebano, agradecido, se aproxima para tomar la mano del rey ateniense y besar su rostro, pero se detiene en el último momento, dando a entender que nadie, salvo sus hijas, debe tocar su cuerpo (1130 y ss.).

Tanto la *miasma* como las limitaciones mortales de Edipo contrastan en gran medida con el potencial heroico que demuestra el personaje a lo largo de la obra y con los beneficios que Edipo brindará al Ática una vez muerto. Edipo es un anciano de gran debilidad y frecuentemente se hace alusión al lamentable aspecto de sus ropas y su cuerpo (109-110, 285-286, 495-503, 555-556 y 1256-1263). Por otra parte, una de las mayores limitaciones de Edipo, y sin duda una de las más representativas, es su ceguera. Como mortal, Edipo no puede ver y necesita constantemente de un guía para poder moverse a su alrededor. Sin embargo, como héroe en potencia, el personaje demuestra una clase de visión que va más allá de lo meramente físico.⁴ Aunque Edipo es ciego, al igual que Tiresias en *Edipo Rey*, es capaz de «ver» lo que está por llegar: el tebano profetiza la muerte de Eteocles y Polinices el uno a manos del otro (421-427, 789-790 y 1383-1396) y las desgracias que sufrirán Creonte y su familia (864-870), profecías, además, de un carácter sobrenatural, en tanto que Edipo las profiere en forma de maldiciones que surtirán efecto una vez de que él ya haya muerto y sea un héroe. Esta clase de «visión» de Edipo es especialmente notable precisamente momentos antes de su muerte, pues, cuando el tebano ha de buscar el lugar donde reposará su

⁴ La ceguera es una característica muy repetida en personajes del mito como adivinos y poetas, véase Bettini y Guidorizzi (2008: 111-119).

cuerpo, lo hace, para maravilla de todos, sin necesidad de un guía y guiando él a los demás, como si pudiera ver (1587 y ss.).

Estas características, físicas (vejez, ceguera, debilidad) y no físicas (*miasma*) dotan al cuerpo de Edipo de una apariencia indeseable que contrasta en gran medida con los beneficios que, según los oráculos, su cuerpo otorgará al lugar donde sea enterrado (87-95). Esta dualidad queda especialmente patente en las palabras que Edipo dirige a Teseo cuando se presenta ante él: «He venido para ofrecerte el don de mi infortunado cuerpo. No es apreciado para la vista, pero los beneficios que de él obtendrás son mejores que un bello aspecto».⁵

Los beneficios que traerá Edipo son profetizados por el oráculo de Apolo: algún día los tebanos invadirán el Ática y Edipo dará protección a los atenienses (409 y ss., 619 y ss., 1518 y ss.). Esta guerra entre Atenas y Tebas podría ser muy evocadora para los espectadores de *Edipo en Colono*, pues posiblemente Sófocles aludiera a un conflicto entre ambas ciudades en el marco de los últimos años de la guerra del Peloponeso, idea apoyada por el hecho de que los espartanos hicieron una incursión en Declea con ayuda de los tebanos poco tiempo antes de la composición de *Edipo en Colono*.⁶

Otro elemento que refleja el tránsito de Edipo a héroe son los singulares sucesos que rodean su muerte. Cuando su paso al otro mundo se acerca, Edipo insiste en que el único al que se permite saber la localización de la tumba es al rey ateniense, y que este deberá mantenerlo en secreto y solo decírselo a uno de sus descendientes (1520 y ss.). El paso de Edipo a la otra vida se parece más a una *katábasis* que a una muerte y funeral propiamente dichos, de acuerdo con la descripción del lugar al que se aproximó Edipo para morir:

Una vez que llegó al abrupto camino sólidamente arraigado desde la tierra por bronceos cimientos, se detuvo en uno de los senderos que se bifurcan, cerca de la cóncava hondonada de la roca, donde reposan los pactos de lealtad eterna entre Teseo y Pirítoos. A partir de aquí, colocándose en el medio, entre la roca Toricia y el peral silvestre hueco y la tumba de piedra, se sentó.⁷

Llegado el momento, truena Zeus Infernal y una divinidad desconocida llama a Edipo desde el otro lado. Entonces, según el mensajero, el tebano desaparece, dejando solo a Teseo (1648-1652). Esto es significativo porque, pese a que durante toda la obra se ha hecho énfasis en que Edipo debía recibir «sepultura» en Colono, y se ha llamado a aquel lugar la «tumba sagrada» de Edipo (θήκη ἱερὰ, ἱερὸς τύμβος), no hay un cuerpo que enterrar, ni una tumba física. Según Antígona, Edipo fue tragado por el otro mundo (1678-1683), e Ismene incluso dice que su padre murió ἄταφος, «sin enterrar» (1732). Esto dota de un cariz misterioso y sobrenatural a los hechos, si bien contrasta en gran

⁵ S. OC. 576-578. Traducción de Alamillo (1981).

⁶ Lardinois (1992: 323-324).

⁷ S. OC. 1590-1597.

medida con los cultos heroicos griegos corrientes, que suelen tener como punto de partida la recuperación de los restos de un héroe, o una tumba conocida.

2. LA TRADICIÓN DE LA MUERTE Y CULTO HEROICO DE EDIPO

Existen varias tradiciones literarias que sitúan la muerte de Edipo y la suerte de sus restos o su tumba en diversas ciudades, en algunos casos acompañadas de un culto en torno a su figura. Estas tradiciones se pueden localizar principalmente en dos regiones: en Beocia y en el Ática.

2.1. Tradiciones beocias: Tebas, Ceos y Eteono

La tradición más antigua, la épica, sitúa los funerales y la tumba de Edipo en Tebas, pero no menciona ninguna clase de culto (Hom. *Il.* 23, 677-680). Esta tradición todavía perdura en la tragedia griega del s. V a.C., pues Esquilo y el mismo Sófocles mencionan una tumba de Edipo en Tebas (A. *Th.* 914 y 1004; S. *Ant.* 899-902).⁸ Esto contrasta en gran medida con *Edipo en Colono*, que sitúa la tumba fuera de Tebas, debido a que incluye el *tópos* del destierro de Edipo y la mancha por el asesinato de su padre, que no permite que sea enterrado en la ciudad.

Otra tradición sitúa la tumba de Edipo no en Tebas, sino en dos ciudades cercanas a ella, Ceos y Eteono. Esta tradición podría tener orígenes tebanos: la noticia está en la *Tebaida*, obra de un autor desconocido llamado Aricelo, si bien este nombre parece ser de procedencia tebana.⁹ La obra hoy está perdida, pero conservamos un fragmento gracias a un escolio:

Los hay que dicen que la tumba de Edipo está en el templo de Deméter en Eteono, trasladada allí desde un pueblo desconocido de Ceos, como dice Lisímaco el de Alejandro que cuenta Aricelo en su decimotercer [¿en su tercer?] libro de la *Tebaida*, pues dice así: “tras morir Edipo, y pensando sus familiares si enterrarlo en Tebas, los tebanos los previnieron, en la idea de que él era impío por las desgracias que le habían sucedido. Decidieron entonces que lo enterrarían en un lugar de Beocia llamado Ceos. Pero como les ocurrieron ciertas desgracias a los que vivían en el territorio, pensaron que la causa era la tumba de Edipo y ordenaron a sus familiares que se lo llevaran del territorio. Ellos, desconcertados por lo ocurrido, tomaron el cadáver y lo llevaron a Eteono. Quiriendo darle sepultura en secreto, lo enterraron de noche en el templo de Deméter, sin darse cuenta de dónde estaban. Cuando se dieron cuenta, los habitantes de Eteono enviaron un emisario al dios para preguntar qué debían hacer. Entonces el dios respondió que no expulsaran al suplicante de la diosa, por lo que lo dejaron enterrado allí. El templo se llamó Οἰδιπότηδειον”.¹⁰

Aunque esta historia aún no incorpora el exilio de Edipo, posee diversos elementos en común con la de Sófocles. En primer lugar, está la prohibición de

⁸ Edmunds (1981: 225).

⁹ Lardinois (1992: 326).

¹⁰ Schol. S. OC. 91. Traducción de la autora.

enterrar a Edipo en Tebas por la mancha del asesinato de Layo, lo cual queda patente en el hecho de que se le considera «impío» (ἀσεβοῦς) y en el temor de los habitantes de Tebas y Ceos a las desgracias que podría acarrear el enterrar a un *miarós* en su tierra. Otros puntos en común son la implicación del oráculo en el enterramiento de Edipo y la repetición del motivo de la súplica. No queda tan claro, en cambio, que el culto heroico a Edipo fuera también orden del oráculo, si bien el resultado es el mismo, como demuestra el templo en su honor. Finalmente, es también significativo el hecho de que la tumba de Edipo se sitúa en el recinto sagrado de una divinidad, en este caso no las Euménides, sino la diosa Deméter.

2.2. Tradiciones áticas: Colono y el Areópago

El otro foco de tradición del culto a Edipo es el Ática. Sófocles no es el primero en situar la muerte de Edipo y su culto en Colono, sino que posiblemente sigue una tradición preexistente, presente también en Eurípides (*Ph.* 1705-1707).¹¹

El historiador Androción, del s. IV a.C., también sitúa la tumba de *Edipo en Colono*. Este es el testimonio más cercano (cronológica y temáticamente) al de Sófocles, pues, según la versión de Androción, Edipo es desterrado, se acoge como suplicante en un templo de Colono y recibe la ayuda de Teseo ante la intervención de Creonte. La principal diferencia frente a *Edipo en Colono* es que las divinidades a cuyo santuario se acoge Edipo no son las Euménides, sino Deméter, Atenea y Zeus, y que Edipo pide que su tumba sea un secreto por miedo a que sea ultrajada:

Edipo, desterrado por Creonte, marchó hacia el Ática y se estableció en Colono, llamado Hipio. Se hizo suplicante en el santuario de los dioses Deméter, Atenea protectora de la ciudad y Zeus. Queriendo llevárselo Creonte, Edipo consiguió que Teseo desconfiara de este, y cuando estaba a punto de morir de viejo, pidió a Teseo que no mostrara su tumba a ningún tebano, no fuera que desearan llevárselo y la ultrajaran. La historia está en Androción.¹²

En este caso, se hace referencia a una tumba de Edipo y, aunque no se menciona explícitamente un culto al tebano, el verbo utilizado para referirse a su establecimiento en la ciudad (ᾠκησεν) tiene un matiz cultural que puede apuntar en dicho sentido.¹³

Según Pausanias, existía un templo compartido por Edipo y Adraastro en Colono, de acuerdo con una tradición que situaba a Edipo allí:

Se muestra también un lugar llamado Colono Hipio, el primer lugar del Ática al que dicen que Edipo llegó —esto es diferente de lo que dice la poesía de Homero, pero es una

¹¹ Se ha discutido que dichos versos pudieran ser una interpolación, si bien se ha defendido su autenticidad. Véase Lardinois (1992: 323 y n. 35).

¹² Schol. Hom. *Od.* Λ 271. Traducción de la autora.

¹³ Edmunds (1981: 223 y n. 8).

tradición— y un altar de Posidón Hípico y de Atenea Hípica, y un *heróon* de Pirítoo y Teseo, y otro de Edipo y Adrasto. El bosque sagrado de Posidón y el templo los incendió en un ataque Antígono, el que también devastó la tierra de los atenienses en otras ocasiones con su ejército.¹⁴

Resultan significativas las alusiones a Atenea y Posidón, especialmente al recinto sagrado y templo del último, mencionados en *Edipo en Colono*, así como al *heróon* de Teseo y Pirítoo, el cual puede ponerse en relación con el lugar donde, según Sófocles, «residían los pactos» de dichos héroes, cerca de donde Edipo murió (1593-1594).

Colono, sin embargo, no sería el único lugar del Ática conectado a la figura de Edipo. Según el mismo Pausanias (1, 28, 6-7), en el Areópago, situada en un recinto consagrado a las Euménides, existía una tumba de Edipo; pese a que sus funerales se habían celebrado en Tebas, sus huesos habían sido traídos desde allí. Valerio Máximo, por su parte, hace alusión a un altar en su honor en el Areópago, así como una posible tumba (5, 3, 3 ext.).

Como puede comprobarse, son numerosos los puntos en común de las diferentes tradiciones sobre la muerte y culto de Edipo con la obra de Sófocles. Un análisis de *Edipo en Colono* y estos testimonios muestra que Sófocles pudo utilizar varias tradiciones para ofrecer la suya propia.

3. Conclusiones: *Edipo en Colono* y las tradiciones del culto a Edipo

La mayoría de los testimonios acerca del culto a Edipo son posteriores a Sófocles, algo que hace difícil separar qué es tradición y qué innovación. Sin embargo, es bastante plausible que Sófocles se inspirara en tradiciones que sitúan el enterramiento y culto a Edipo en Eteono, Colono y el Areópago y las fusionara en su obra, tomando elementos de cada una que podrían haber sido conocidos por los espectadores.

Edipo en Colono incluye el tópico del exilio de Edipo y la prohibición de enterrarlo en la ciudad por el asesinato de Layo. El comentario de Ismene de que si Edipo volviera a Tebas no sería enterrado en la ciudad, sino en los alrededores, podría ser una sutil referencia a la tradición de Eteono, probablemente más antigua que la obra de Sófocles.¹⁵

Sófocles sitúa la muerte y culto de *Edipo en Colono* siguiendo, probablemente, una tradición preexistente, como demuestra el hecho de que Eurípides así lo hiciera en sus *Fenicias*, y que Pausanias haga referencia a un templo de Edipo y Adrasto en Colono. De ser esta tradición lo suficientemente antigua, Sófocles pudo trasladar la tumba de Edipo y el santuario de las Euménides del Areópago a Colono, fusionando dos cultos en uno solo. De no ser

¹⁴ Paus. 1, 30, 4. Traducción de Herrero Ingelmo (1994).

¹⁵ Lardinois (1992: 326) y Kelly (2009: 42-43).

lo suficientemente antigua, la obra pudo haber trasladado el culto del centro de la ciudad a Colono, o haber creado un culto totalmente nuevo.¹⁶

En la obra de Sófocles, la localización de la tumba de Edipo es un secreto guardado solo por unos pocos privilegiados. El que el lugar de la tumba de Edipo sea secreto es un *tópos* que pudo estar ya presente en la tradición, con la diferencia de que, mientras que el tebano originalmente pide que el lugar de su tumba sea oculto para que no sea ultrajada, en *Edipo en Colono* Sófocles reinterpreta esta idea y solo Teseo y sus descendientes conocen la localización de la tumba, pero no por miedo a que sea ultrajada, sino como un privilegio en relación con el culto al héroe.

El hecho de que Sófocles haga a las Euménides dueñas del recinto sagrado y no a Deméter, que era la diosa original del culto en Eteono, o a Deméter, Atenea y Zeus, del culto en Colono, encajaría mejor en el mito por su cualidad de divinidades vengadoras de los crímenes familiares, así como por su carácter dual, benéfico y maléfico.¹⁷ No obstante, aún se encuentran ecos de estas otras tradiciones en la obra de Sófocles: según el mensajero, el lugar al que se dirige Edipo para morir está cerca de una colina consagrada a Deméter (1600-1601), y tanto la Diosa Madre como las Erinias son divinidades femeninas, ctónicas y genealógicamente anteriores a Zeus, pero reintroducidas en el nuevo orden olímpico en las figuras de Deméter y las Euménides. Las otras divinidades, Atenea y Zeus, además de Posidón, están muy presentes en la acción de *Edipo en Colono*: Posidón y Atenea juegan un importante rol en la identidad y paisaje de Atenas.¹⁸ Zeus, por su parte, es la divinidad invocada por los personajes en momentos de gran tensión emocional, además de quien marca el momento en que Edipo ha de pasar al otro mundo, por medio de un rayo (1456 y ss., y 1606).¹⁹

De esta manera, *Edipo en Colono* combina diversos elementos del paisaje y panorama religioso ateniense, así como de las tradiciones tebanas y áticas sobre Edipo, y juega con lo que los espectadores ya conocían sobre la muerte y el culto al héroe.

¹⁶ Kelly (2009: 43).

¹⁷ Tanto las Euménides/Erinias como Edipo tienen un carácter dual, benéfico y maléfico; véase Edmunds (1981: 228-229). Sobre la función de estos personajes en la tradición épica y trágica previa a *Edipo en Colono*, véase Brillante (2014).

¹⁸ Estas divinidades son clave en la descripción del paisaje de *Edipo en Colono*. Los tres, Atenea, Zeus y Posidón, están presentes en el elogio del coro a la ciudad de Colono (668 y ss.). Cerca del bosque sagrado de las Euménides se hallaba el recinto sagrado de Posidón (54 y ss.), donde Teseo menciona haber acudido a ofrecer sacrificios (887 y ss., 1491 y ss.), y donde Polinices se acoge como suplicante para poder hablar con Edipo (1156 y ss.). El coro menciona a Atenea y Posidón al hablar sobre el poderío de la caballería ateniense, y tanto la diosa como Zeus son invocados para pedir ayuda cuando Creonte trata de llevarse a las hijas de Edipo (1067 y ss.).

¹⁹ Sobre la relación de Edipo con Posidón, Atenea y Zeus en *Edipo en Colono*, véase Kelly (2009: 68-71).

BIBLIOGRAFÍA

- BETTINI, M. y GUIDORIZZI, G. (2008), *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal.
- BRILLANTE, C. (2014), «Edipo e le Erinni: dall' Odissea all' Edipo Re», *QUCC*, 108/1, 11-45.
- EDMUNDS, L. (1981), «The Cults and the Legend of Oedipus», *HSCP*, 85, 221-238.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2018), *Creencias y rituales funerarios. El más allá en la Grecia Antigua*, Madrid, Síntesis.
- HERRERO INGELMO, M. C. (1994), *Pausanias. Descripción de Grecia*, vol. 1, Madrid, Gredos.
- KELLY, A. (2009), *Sophocles: Oedipus at Colonus*, Londres, Duckworth.
- LARDINOIS, A. (1992), «Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' Eumenides and Sophocles' Oedipus Coloneus», *GRBS*, 33, 313-327.
- LARSON, J. L. (1995), *Greek Heroine Cults*, Wisconsin, University of Wisconsin.
- LASSO DE LA VEGA, J. y ALAMILLO, A. (1981), *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos.
- LYONS, D. (1997), *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton, Princeton University.
- PARKER, R. (1983), *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford y Nueva York, Clarendon.

PROBLEMAS DE AUTORÍA EN LA TRADUCCIÓN LATINA MEDIIEVAL DEL LIBRO VI DEL *DE SIMPL. MED. FAC. DE GALENO*¹

MARINA DÍAZ MARCOS
Escuela de Traductores de Toledo
marina.diaz@uclm.es
ORCID: 0000-0002-5743-8068

RESUMEN

En el Occidente medieval apenas existían versiones en latín de las obras científicas griegas hasta el siglo XII, cuando nace la traducción científica propiamente dicha. En el ámbito de la Escuela de Traductores de Toledo una de las figuras más destacadas fue Gerardo de Cremona (s. XII), quien tradujo del árabe al latín el *De simplicium medicamentorum facultatibus I-V/VI* de Galeno, un tratado de farmacología compuesto por once libros. La complejidad de la transmisión del texto y los escasos estudios sobre las traducciones de textos médicos realizadas por Gerardo han supuesto un obstáculo en el análisis de la obra. Uno de los libros que más problemas suscita es el VI, ya que se conserva solo en 5 manuscritos (los libros I-V en 55) y se duda de su autoría, puesto que Gerardo nunca firmaba sus obras.

El objetivo de esta propuesta es defender la autoría de dicho libro por parte de Gerardo mediante su estudio y posterior comparación con los otros libros, sí atribuidos a él. El resultado mostrará que el traductor es el mismo y que el libro VI fue publicado con posterioridad a los cinco primeros.

PALABRAS CLAVE: *De simplicium medicamentorum facultatibus*, Gerardo de Cremona, Galeno, libro VI, autoría.

PROBLEMS OF AUTHORSHIP IN THE MEDIEVAL LATIN TRANSLATION OF BOOK VI OF GALEN'S *DE SIMPL. MED. FAC.*

ABSTRACT

In the Medieval Occident there were not much Latin versions of scientific Greek works until the 12th century, when scientific translation was truly born. At this time, Gerard of Cremona, one of the most important personalities of the Toledo School of Translators, translated the eleven books of Galen's pharmacological work *De simplicium medicamentorum facultatibus I-V/VI* from Arabic into Latin. The study of this treatise has always been quite difficult due to the complexity in the transmission of the text and the scarce information about the translations of medical texts made by Gerard. Book VI is the most problematic regarding its authorship, given that it is only preserved in 5 manuscripts (55 for books I-V) and without the signature of the translator.

The aim of this article is to defend Gerard's authorship of book VI by means of its study and comparison to the other books, already attributed to him. The result will show that, in fact, the

¹ Este trabajo se inscribe dentro de las líneas de investigación del proyecto «*Galenus Latinus: Recuperación del Patrimonio de la Medicina Europea II*» (FFI2016-77240-P) del grupo I+D *Interpretes Medicinae* (INTERMED), que lidera la Red de Excelencia «*Opera Medica: Recuperación del Patrimonio Textual Grecolatino de la Medicina Europea II*» (RED2018-102781-T).

translator is the same and that book VI was published afterwards.

KEYWORDS: *De simplicium medicamentorum facultatibus*, Gerard of Cremona, Galen, book VI, authorship.

1. LA ESCUELA DE TRADUCTORES DE TOLEDO MEDIEVAL Y LA LABOR TRADUCTORA DE GERARDO DE CREMONA

La Edad Media no fue una época de creación de nuevos conocimientos, sino más bien de transmisión del saber antiguo. Las traducciones al latín de textos científicos árabes y griegos (a través del árabe) fueron un método de trabajo extendido en esta época por diferentes puntos de Europa (Montero Cartelle 2010: 33), especialmente en el siglo XII, cuando nace la traducción propiamente dicha. Toledo, dotada de una población de gran diversidad lingüística, es famosa por ser el principal centro de traducción de textos científicos y filosóficos del árabe al latín, los cuales cambiaron el saber científico del momento al ser introducidos en otros centros de enseñanza europeos (Gil 1985: 15-17).

En el ámbito de la Escuela de Traductores de Toledo medieval, Gerardo de Cremona fue el traductor más prolífero de obras científicas en el siglo XII. A diferencia de otros traductores, llevó a cabo una búsqueda de diferentes manuscritos que pudieran contener el texto, dando lugar a trabajos muy literales resultado de la comparación de copias fidedignas (Jacquart 1991: 185-8).

Esos tratados científicos, de frecuente origen griego, antes de tener una versión en lengua latina, habían pasado, como ya hemos indicado, por un eslabón intermedio: el árabe. Una obra de este tipo es el *De simplicium medicamentorum facultatibus I-V/VI* (a partir de ahora *De simpl.*) de Galeno. Está compuesta por once libros, los cuales se han transmitido de manera bipartita desde los primeros testimonios en griego (salvo en algunos manuscritos recientes), llegando a generar una tradición propia: por un lado, los libros I-V, correspondientes a la teoría (propiedades del cuerpo y medicamentos simples), y, por otro, los libros VI-XI, la parte práctica (cualidades de remedios simples particulares) (Petit 2010: 147). La problemática de la traducción latina de Gerardo viene dada, como se indica en el título de este trabajo, por la autoría del libro VI.

2. LA TRANSMISIÓN DEL *DE SIMPL.* DE GALENO

En la tradición manuscrita de este tratado existen testimonios griegos bastante antiguos, a diferencia de otras obras, pero también traducciones en siríaco, árabe y latín, ya sea por tradición directa o indirecta (Garofalo 1985: 317). Antes de ser vertido a la lengua latina, el *De simpl.* pasó por diversas fases. En primer lugar, en el siglo VI, Sergius de Rēš 'Aynā tradujo la obra del griego al siríaco; Ḥunayn ibn Iṣḥāq, en el siglo IX, hizo lo mismo. Sin embargo, este, del mismo modo que Al-Biṭrīq y Hubaiš, tradujo más tarde la obra al árabe a partir o bien del siríaco o

bien del griego, dando lugar a un panorama en el que varias traducciones árabes del tratado circulaban en Oriente al mismo tiempo. Más adelante, Gerardo de Cremona llevó a cabo en el siglo XII una traducción muy literal de los cinco primeros libros (y quizás del VI) del árabe al latín (Petit 2016: 2, 18). Dos siglos más tarde, Niccolò de Reggio realizó una nueva traducción latina, pero en este caso a partir del griego y de los once libros completos (Petit 2010: 148; 2013: 1069). Fue más conocida su segunda parte, ya que ayudó a la hora de completar el trabajo de Gerardo.

La transmisión conjunta de las traducciones de Gerardo (libros I-V y ¿VI?) y Niccolò (VII-XI) dio lugar a la publicación de una edición en el año 1490 a manos de Diomedes Bonardus, la única por la que fue conocido el tratado hasta comienzos del siglo XVI (Fortuna 2005: 472-3, 2012: 394-5, Díaz Marcos 2020: 240-1).

No obstante, este tratado ha sido mal comprendido hasta la publicación de las primeras ediciones humanistas (Petit 2013: 1077-8, Díaz Marcos 2020: 238-9): la edición griega de Aldo Manuzio, la *Aldina* (1525); la edición latina (1530) de Theodoricus Gerardus Gaudanus (Calà 2013: 1105-7) realizada a partir del griego. Surgió como reacción de algunos estudiosos que, rechazando las traducciones árabe-latinas, se afanaron en depurar los textos antiguos consultando las versiones griegas de las obras y recuperando el latín de época clásica. Esta obra, que aseguró la difusión del tratado en el Renacimiento, fue publicada de manera póstuma por Johannes Sturn (1507-1589), ya que Gaudanus la había escrito para uso privado.

Tras esta última, se fueron sucediendo diversas ediciones de la obra, a veces simplemente reimpressiones, hasta la de Kühn, de principios del siglo XIX, que recoge todas las obras de Galeno en 20 volúmenes.

3. EL LIBRO VI DEL *DE SIMPL.*: PROBLEMAS DE AUTORÍA

El libro VI en latín está formado por una introducción seguida de un listado de 145 simples (23 menos que en las otras traducciones) acompañados de su correspondiente descripción: propiedades de las plantas basadas en las cuatro cualidades básicas (cálido, húmedo, seco y frío) que definían la materia orgánica y las enfermedades o dolencias contra las que se usaban en todos los aparatos del cuerpo humano.

Algunos investigadores como Richard Lemay, Danielle Jacquart y Charles Burnett han rechazado la autoría de este libro por parte de Gerardo, apoyándose en los siguientes puntos que recoge Petit (2013: 1069-70):

1. Gerardo nunca escribía su nombre en los trabajos que realizaba. Hay dos manuscritos que lo mencionan como autor al comienzo del libro I, en una rúbrica, pero ninguno contiene la traducción del libro VI: el *Vat. Pal. lat.* 1092, f. 22r (final s. XIII), y el Kraków 800, f. 1r (1279). También en el *Par. lat.* 9331, f. 202r (esta vez sí con el libro VI), aparece el nombre de

Gerardo, pero en una glosa escrita en el margen por otra mano diferente a la del texto.

2. La parte práctica apenas era conocida en el Occidente medieval a excepción del libro VI.
3. No existe ningún manuscrito latino que ofrezca una traducción completa de los once libros a partir del árabe.

Es importante también mencionar que no se sabe con certeza qué manuscrito(s) árabe(s) pudo utilizar Gerardo como modelo(s) para la traducción de la obra, ni siquiera si contenía(n) la versión árabe de Ḥunayn, la más extendida. Atendiendo al número de arabismos presentes en el texto latino y a la técnica traductora de aquel (Ventura 2019: 403), podemos afirmar que, gracias a sus conocimientos de árabe, seguía fielmente la sintaxis del texto escrito en esta lengua y acudía más a la transliteración («préstamo léxico») que a la traducción de los términos. Cuando se trataba de un fitónimo, generalmente utilizaba este recurso y después ofrecía el sinónimo latino precedido de la locución *id est*.

Para la edición latina del libro VI me he servido de los siguientes manuscritos² árabes para realizar correcciones, algunos de los cuales están siendo también utilizados en el corpus trilingüe online (en proceso) del proyecto *HUNAYNNET*: la versión de Ḥunayn (Derenbourg 1941: 3-4, Diels 1905-1907: 97): El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, *ar.* 793, ff. 90v-110r; y 794, ff. 1v-22r; la de Ḥubaiš (Garofalo 1985: 318): Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Orient.* 193, ff. 100r-124r; la de Al-Biṭrīq (Ventura 2019: 402): Estambul, Saray Ahmet III, 2083, ff. 127r-152v.

Es oportuno, pues, acercarse al texto latino para examinar la autoría del libro VI. Frente a los 55 manuscritos datados hasta el momento que conservan la traducción de Gerardo de los cinco primeros libros, del VI solo hay cinco, como he podido comprobar tras el estudio de los catálogos de H. Diels (1905-1907: 97), R. J. Durling (1967: 471) y S. Fortuna (2008: online), continuadora del trabajo de este. Desgraciadamente, dichos manuscritos son posteriores a la fecha de la traducción de Gerardo:

VP¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat.* 1094.

(2^a mitad s. XIV). L. VI: ff. 549r-563r.

V¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 2376.

(1^a mitad s. XIV). L. VI: ff. 89r-90r.

V² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 2385.

(1^a mitad s. XIV). L. VI: ff. 125v-135r.

L¹ Leipzig, Universitätsbibliothek, 1136.

(1^a mitad s. XIV). L. VI: ff. 239v-250v.

P¹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Par. lat.* 9331.

(Final s. XIV). L. VI: ff. 256r-266r.

² Son bastante tardíos, de los siglos XIII y XIV.

Podemos establecer la existencia de dos ramas diferentes para estos manuscritos, agrupación que se repite tanto para la transmisión de los libros I-V como para el VI. Veámoslas con relación a este último:

1. En una encontramos solo el VP¹, en el que el libro VI aparece separado de los cinco primeros (ff. 31v-85v) dentro del códice y escrito por un copista diferente. Ofrece una versión más reducida del texto, con 25 simples menos que el resto de manuscritos, pero mejor transliterados del árabe al latín. Su sintaxis es más sencilla, no coincidente en muchos casos con la del texto árabe, pero conserva pasajes que omiten el resto de testimonios. He podido comprobar, además, que no sirvió de modelo a la edición de 1490. Incluye al final un listado alfabético de simples redactado por el mismo copista del libro, pero con el nombre latino del simple en primer lugar. Por ejemplo, en lugar de *karm albarri, id est, uitis siluestris* (lo esperable), encontramos *uitis siluestris dicitur kemal*.³
2. En la segunda encontramos el resto de los testimonios: el V¹ conserva solo la parte introductoria de la obra; el V² añade en rúbricas el nombre latino del simple en caso Ablativo precedido de la preposición *de*; el L¹ presenta en el margen el nombre griego de la planta con caracteres latinos; el P¹ vio completadas sus lagunas con la ayuda de hasta tres manos diferentes.

Ofrecemos algunos ejemplos⁴ que apoyan la existencia de dos ramas para el libro VI:

1. El nombre de Ḥunayn aparece al comienzo del libro en todos los testimonios excepto en el VP¹. En el V¹ y el L¹ suponemos que debería haberse escrito en el espacio en blanco destinado a la rúbrica. Es probable, pues, que el texto de Ḥunayn sí sirviera de modelo al traductor latino, al menos para este libro.
2. En la parte conservada en el V¹ encontramos pasajes en los que todos los manuscritos omiten alguna parte del texto por un *saut du même au même*, excepto el VP¹. Me refiero a la parte destaca en negrita en este ejemplo, conservada también en el texto árabe:⁵

(...) in tractatu primo in quo locuti fuimus *de aqua et aceto et in tractatu secundo quando locuti fuimus de oleo et oleo rosaceo*] in quo loquti sumus de aqua et aceto et in tractatu secundo quando loquti sumus de oleo et oleo rosaceo VP¹ : in quo locuti fuimus de oleo et oleo rosaceo L¹P¹V¹V².

3. En cambio, el VP¹ suele cambiar algunos términos por sinónimos o presentar una sintaxis más breve, no coincidente con la del texto árabe:

³ *Kemal* corresponde a la lectura del simple sin editar.

⁴ Todos han sido tomados del texto de mi edición crítica.

⁵ في المقالة الأولى من هذا الكتاب حيث بحثنا عن الماء والخَلّ وفي المقالة الثانية أيضاً لما بحثنا عن الزيت وعن دهن الورد

lumbricos⁶] uermes VP¹.

(...) res aliquas narratione bona, sed nullus hominum narrauit omnes nisi solummodo iste] sicut et ipse fecit VP¹.

4. Dentro del segundo grupo, los manuscritos también presentan algunas variantes propias que demuestran que ninguno sirvió de modelo a otro, sino que proceden de uno varios testimonios no conservados:

(...) ex sucis plantarum et quedam ex gummis et quedam] om. V¹ : ex succis plantarum et quedam ex gummis et quedam VP¹.

O los siguientes ejemplos, donde el V¹ ya no conserva texto:

(...) hoc nomen est deriuatum a nomine regionis in qua crescit et est nomen terre Centonia] hoc namque est deriuatum a nomine regionis in qua crescit et est nomen terre Centonia P¹ : om. V².

(...) oleum saporiferum, quod est factum ex oliuis maturis, sed oleum, quod est extractum ex oliuis immaturis] oleum saporiferum quod est factum ex oliuis immaturis L¹ : oleum saporiferum quod est factum de oliuis maturis sed oleum quod est factum ab oliuis immaturis P¹ : oleum saporiferum quod est factum de oliuis maturis sed oleum quod est tractum ex oliuis immaturis VP¹.

Para poder defender la autoría de Gerardo con respecto al libro VI, hay una serie de recursos utilizados en la traducción que se van a repetir a lo largo de todos los libros. Encontramos, por ejemplo, bastantes transliteraciones de términos árabes al latín, sobre todo de simples: *zaiton*,⁷ *id est*, '*oliua*'; o la traducción literal de palabras, como el topónimo *Fonte Zeruina*⁸ (o *Ceruina*), que se presenta como un calco del árabe عين زربة / *Ayn Zarba*/. En cuanto a la aparición del orden de las palabras, ya hemos visto en el ejemplo 2 que sigue literalmente la sintaxis del texto árabe.

Según Jacquart (1989: 113), otra característica de la técnica de Gerardo es la repetición de una serie de expresiones que lo identifican como traductor: *secundum quod narrauimus, donec, non... nisi...*, etc. Sin embargo, aún quedan muchas obras del cremonense por editar, por lo que no podemos hablar de la existencia de un estudio propiamente dicho sobre su técnica de traducción. Por ejemplo, si comparamos los libros I y VI, vemos que en ambos se repiten también ciertas estructuras, que, no obstante, no coinciden totalmente con las que indica Jacquart: *uerumtamen, uero, immo, non... nisi..., propterea quia/quod*, etc. También señala esta que el Cremonense siempre traduce de la misma manera ciertas locuciones árabes, como, por ejemplo, *وذلك أنا* (*wa dālika anna*), que en latín sería *quod est quia*. Sin embargo, en el *De simpl.* no siempre es así, ya que esta expresión la encontramos como *illud est quia/quoniam* (L. I) y *hoc est quia/quoniam* (L. VI). Como afirma McVaugh (2009: 107-111), es probable que las variantes de esta estructura sean fruto del momento en que Gerardo realizó cada traducción, con

⁶ El V¹ no conserva este pasaje.

⁷ الزَيْتُون /*al-zaītuwn*/. Las variantes de los mss. latinos son: *zartion* L¹, *çaiton* P¹ y *çayton* V².

⁸ La ciudad de Anazarba.

el consecuente cambio o mejora de su técnica, y no de la existencia de dos traductores.

Por último, advertimos una serie de errores que llevan a pensar que la intención de Gerardo era la de traducir toda la obra y revisarla posteriormente, pero, por razones desconocidas, no terminó su trabajo.⁹ Por ejemplo, el nombre propio árabe latinizado como *Abrucalis*, que hace referencia a Empédocles, en el *De simpl.* es Herófilo. El error es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que los manuscritos árabes carecían de signos diacríticos y, por tanto, podían llevar a confusión (en este caso, -اير- /Ayr-/¹⁰ por -ابر- /Abr-/). Gerardo, pues, transliteró los nombres propios de médicos griegos en lugar de traducirlos al latín. Otros ejemplos son los siguientes (en gen. sing.):

L. I: Praxágoras como *Faraxagori*¹¹ < فراكساغورس /Frāksāgwrs/.

L. VI: Cratevas como *Farataus*¹² < فراطاوس /Frātāws/.¹³

4. CONSIDERACIONES FINALES

La historia de las traducciones del *De simpl.* de Galeno constituye un componente importante de la historia de la farmacología. En los cinco manuscritos que conservan la traducción latina, el segundo grupo es el que sigue de forma más literal la sintaxis del texto árabe, mientras que VP¹ conserva pasajes que los otros omiten. En cuanto a los simples, VP¹ contiene un menor número, pero suele presentar los nombres de los mismos menos deformados con respecto al original.

Todavía es pronto para establecer un estudio completo sobre la técnica de traducción y uso del lenguaje del cremonense, ya que quedan muchas obras cuyas por editar y estudiar. Sin embargo, sí podemos afirmar que el traductor de los seis libros del *De simpl.* en latín es el mismo debido a las semejanzas y errores compartidos entre ellos.

La principal conclusión que planteamos con relación a la autoría y carácter inacabado del libro VI es que, por la razón que fuese, Gerardo no finalizó la traducción completa de la obra. Es sabido que sus *socii* publicaron el listado de obras traducidas por él al final del *Tegni* (Jacquart 1989: 111), entre cuyos títulos se puede leer: *Liber G. de simplici medicina tractatus V*. Por tanto, desconocían la existencia del borrador del libro VI. Cuando este fue descubierto, los cinco primeros libros ya habían empezado a ser copiados, lo que explicaría que la difusión de estos junto con el VI fuera menor y concentrada en un único grupo de

⁹ Ya hemos señalado más arriba que la versión latina conserva 23 simples menos que la griega, siríaca y árabe.

¹⁰ Ayr- > Her-.

¹¹ Gen. sing. en -i en lugar de en -(a)e.

¹² Nombre transliterado directamente del árabe que no ha adoptado la terminación del Gen. sing. latino.

¹³ Variante de los manuscritos árabes con respecto a la forma correcta فراطاوس /Qrātāws/.

manuscritos.¹⁴ Esta idea se vería reforzada por el *explicit* del libro VI del manuscrito L¹, en el que el copista era consciente de que dicho libro era una traducción de Gerardo y que no había sido incluido en la lista ofrecida por los *socii*: *Explicit sextus liber Galieni De simplicibus medicinis noviter inventus*.

BIBLIOGRAFÍA

- CALÀ, I. (2013), «Theodoricus Gerardus Gaudanus traduttore di Galeno», *Medicina nei secoli*, 25/3, 1105-16.
- DERENBOURG, H. (1941), *Les manuscrits arabes de l'Escorial. Vol. 5*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- DÍAZ MARCOS, M. (2020), «La tradición latina renacentista del *De simplicium medicamentorum facultatibus* de Galeno», en *Acta Conventus Neo-latini Albasitensis. Proceedings of the Seventeenth International Congress of Neo-Latin Studies* (Albacete 2018), Schaffenrath, F. y Santamaría Hernández, M^a. T. (eds.), Leiden, Koninklijke Brill NV, 236-247.
- DIELS, H. (1905-1907), *Die Handschriften der antiken Ärzte. I. Hippocrates und Galenos*, vol. 1, Berlín, Verlag der königlichen Akademie der Wissenschaften.
- DURLING, R. J. (1967), «Corrigenda and addenda to Diel's *Galenica I. Codices Vaticani*», *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, 23, 461-476.
- FORTUNA, S. (2005), «Galeno latino, 1490-1533», *Medicina nei secoli*, 17/2, 469-506.
- FORTUNA, S. *Galeno. Catalogo delle traduzioni latine* [en línea]. Università Politecnica delle Marche, 2008 [Consulta: 19 mayo 2020]. Disponible en: <www.galenolatino.com>.
- FORTUNA, S. (2012), «The Latin Editions of Galen's *Opera omnia* (1490-1625) and their prefaces», *Early Science and Medicine*, 17, 391-412.
- GAROFALO, I. (1985), «Un sondaggio sul *De simplicium medicamentorum facultate* di Galeno», en *Studi arabo-islamici in onore di Roberto Rubinacci nel suo settantesimo compleanno*, Sarnelli Cerqua, C. (ed.), vol. 1, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 317-325.
- GIL, J. S. (1985), *La Escuela de Traductores de Toledo y los colaboradores judíos*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- KESSEL, G. HUNAYNNET. *Transmission of classical scientific and philosophical literature from Greek into Syriac and Arabic* [en línea]. Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2016 [Consulta: 19 mayo 2020]. Disponible en: <<https://hunaynnet.oeaw.ac.at>>.
- JACQUART, D. (1989), «Remarques préliminaires a une étude comparée des traductions médicales de Gérard de Crémone», en *Traduction et traducteurs au Moyen Âge. Actes du colloque international du CNRS organisé à Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, les 26-28 mai 1986*, Contamine, G. (ed.), París, CNRS, 109-118.
- JACQUART, D. (1991), «L'école des traducteurs», en *Tolède, XIIIe-XIIIe. Musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, Cardaillac, L. (ed.), París, Autrement, 177-191.

¹⁴ El VP¹, como ya hemos señalado, parece un caso aislado, una copia realizada con posterioridad a la de los cinco primeros libros como demuestran su sintaxis más sencilla, la omisión (¿intencionada?) de algunos simples y la letra del copista.

- MCVAUGH, M. (2009), «Towards a stylistic grouping of the translations of Gerard of Cremona», *Mediaeval studies*, 71, 99-112.
- MONTERO CARTELLE, E. (2010), *Tipología de la literatura médica latina: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*, Oporto, Gabinete de Filosofía Medieval, Faculdade de Letras.
- PETIT, C. (2010), «La tradition manuscrite du traité des *Simples* de Galien. *Editio princeps* et traduction annotée des chapitres 1 à 3 du livre I», en *Histoire de la tradition et édition des médecins grecs - Storia della tradizione e edizione dei medici greci. Serie Collectanea*, 27, Boudon-Millot, V., Jouanna, J., Garzya, A. y Roselli, A. (eds.), Nápoles, D'Auria, 143-165.
- PETIT, C. (2013), «La tradition latine du traité des *Simples* de Galien: étude préliminaire», *Medicina nei Secoli*, 25/3, 1063-1090.
- PETIT, C. (2016), «La tradition manuscrite du Livre VI du traité des *Simples* de Galien», en *Atti del VII Colloquio internazionale sull'Ecdotica dei testi medici greci (Procida 11-13 giugno 2013)*, Boudon-Millot, V., Garzya, A., Jouanna, J. y Roselli, A. (eds.), Nápoles, D'Auria, 1-20.
- VENTURA, I. (2019), «Galenic Pharmacology in the Middle Ages: Galen's *On the Capacities of Simple Drugs* and its Reception between the Sixth and Fourteenth Century», en *Brill's Companion to the Reception of Galen*, Bouras-Vallianatos, P. y Zipsler, B. (eds.), Leiden y Boston, Brill, 393-433.

VIEJOS MITOS PARA «NUEVOS» TIEMPOS: EL MITO DEL MINOTAURO COMO REIVINDICACIÓN DE LA ALTERIDAD Y ESPEJO ESCÉPTICO FRENTE A LOS GRANDES RELATOS

ALEXANDRA DINU
Universitat de Barcelona
alexandradinu@ub.edu
ORCID: 0000-0001-9949-4319

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es mostrar y analizar las variaciones que sufre el mito del Minotauro en las obras de dos escritores familiarizados con el mundo clásico como Julio Cortázar en *Los Reyes* y Jorge Luis Borges en el cuento «La casa de Asterión». Se indaga en las posibles razones que los animaría a volver sobre la tradición clásica, especialmente griega, y a actualizar el mito del Minotauro a finales de la década de los años cuarenta en una reescritura intertextual propia de la posmodernidad que arranca de distintos hipotextos; entre ellos, la *Biblioteca* de Apolodoro, la *Descripción de Grecia* de Pausanias, *Hipólito* de Eurípides, o Plutarco en los capítulos dedicados al Minotauro en la *Vida de Teseo* de *Vidas paralelas*. Para ello, se parte de la hipótesis de que ambos escritores miraron y leyeron con escepticismo el mitema en sus distintas configuraciones, reforzando la historia con aspectos imprevisibles y fantásticos y combatiendo la fe en la razón griega.

PALABRAS CLAVE: Minotauro, identidad, experimentación, reescritura, posmodernidad.

OLD MYTHS FOR “NEW” TIMES: THE MYTH OF THE MINOTAUR AS A VINDICATION OF THE OTHERNESS AND AS A SKEPTICAL MIRROR AGAINST THE GREAT STORIES

ABSTRACT

The objective of this work is to show and analyze the variations that the myth of the Minotaur undergoes in the works of two writers familiar with the classical world, such as Julio Cortázar in *Los Reyes* and Jorge Luis Borges in his tale “La casa de Asterión”. In this study, we investigate the possible reasons that would encourage them to return to the classical tradition, especially the Greek one, and to update the myth of the Minotaur at the end of the 1940s in an intertextual rewriting. This is a typical trait of postmodernity that starts from different hypotexts; among them, Apollodorus’ *Library*, Pausanias’ *Description of Greece*, Euripides’ *Hippolytus* and Plutarch in his chapter about Theseus in *Parallel Lives*. For this, this work is based on the hypothesis that both writers looked and read with skepticism the mytheme in its different configurations, reinforcing the story with unpredictable and fantastic aspects, and fighting the faith in the Greek reason.

KEYWORDS: Minotaur, identity, experimentation, rewriting, postmodernity.

1. INTRODUCCIÓN

En 1949, el mito del Minotauro cobra especial relevancia en la literatura argentina. Jorge Luis Borges escribe para el diario *Los anales de Buenos Aires* «La casa de Asterión», un cuento en el que ofrece un minotauro redimido con el que consigue la implicación emocional del lector. En el mismo año, Julio Cortázar publica *Los reyes*, una obra clasificada de poema con dramático en la que el auténtico héroe es el minotauro, porque encarna ya no valores épicos y guerreros como los de Teseo, sino lírico-filosóficos. Así, este trabajo se propone como un recorrido por las razones y modos de la reformulación de este mito en las obras mencionadas, desde las modificaciones formales realizadas por Borges y Cortázar hasta las distintas metamorfosis genéricas caracterizadas por la inversión del héroe de la historia. Abordaremos desde el ser incapaz de conocer y conocerse de Borges hasta la defensa del ser diferente y transgresor de las reglas del *establishment* de Cortázar.

Sobre los cambios temáticos y estructurales, «La casa de Asterión» (1947) no plantea ningún problema respecto a su forma o género, pues es un cuento breve incluido en *El Aleph* (1949), que reflexiona sobre el tema de la soledad y que, además, se inicia con una cita libre procedente del compendio mitográfico de la *Biblioteca* de Apolodoro (III 1, 11), en la que ya descubrimos el nombre que recibe el personaje: «Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión» (Borges 1984: 69). Se trata de la primera señal del vínculo entre la fuente clásica y el texto borgeano, esto es, del proceso intertextual, según la concepción restrictiva de Genette (1989: 10) respecto de otros estudiosos como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro».

En cambio, *Los Reyes* parece una obra de teatro formada por cinco escenas, aunque en realidad es un poema dramático, como lo ha llamado su autor, un poema dialogado que combina versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Ateniéndonos al capítulo VI de la *Poética* de Aristóteles, la obra debería considerarse una tragedia, por la presencia de personajes nobles, el fin trágico y la incorporación especial de mitos clásicos. No obstante, carece de elementos propios de una obra de teatro, como acotaciones (apenas contiene didascalias para indicar el paso de una escena a otra) o alguna referencia a una posible representación. Las únicas indicaciones de su naturaleza dramática son los diálogos y los monólogos de los personajes. Por tanto, a partir de la transgresión de género, sin límites claros entre poesía y teatro —lo cual contraviene las «reglas» de la obra de Aristóteles— se pueden interpretar los cambios formales como una férrea reivindicación de la experimentación literaria que el propio autor pone de manifiesto en declaraciones como la siguiente:

Si hay alguna cosa que defiendo por mí mismo, por la escritura, por la literatura, por todos los escritores y todos los lectores, es la soberana libertad de un escritor de escribir lo que su conciencia y su dignidad personal lo llevan a escribir. (Cortázar 2015: 33)

2. LAS VARIACIONES POSMODERNAS SOBRE EL MITO CLÁSICO Y SUS EFECTOS ESCÉPTICOS Y DESMITIFICADORES

La historia propiamente dicha presenta, en las nuevas reescrituras, un inicio que cabría denominar *in medias res*, ya que tanto Borges como Cortázar eliminan la secuencia temporal de los orígenes y el nacimiento del Minotauro para retomar el mito a partir de su encierro en el laberinto y su posterior muerte a manos de Teseo. De esta manera, nos encaminamos hacia una transgresión del fondo, del contenido, que afecta al «argumento central» de la historia y a los motivos secundarios, pues ambos autores conceden absoluto protagonismo a la figura del Minotauro, y no a la del héroe habitual, Teseo. Esta forma de aproximación a un motivo clásico basado en omisiones, alusiones, citas, plagios, traducciones y nuevas incorporaciones rompe con la lógica y la estructura de los textos que leyeron los autores objeto de nuestro análisis con la «finalidad [de] poner en crisis el carácter sacro, clausurado y original de un texto» (Scavino y Buzón 2008¹).

Así, Cortázar prescinde de los personajes de Pasífae, Dédalo, Androgeo, Egeo o de los dioses Poseidón y Zeus; Borges va más allá y borra los rastros del hecho contra natura de Pasífae (a diferencia de Cortázar) o la traición de Ariadna, y convierte a Asterión no solo en el personaje principal, sino también en el narrador del relato en forma de monólogo hasta la última línea. En el cuento borgeano, con la irrupción de Teseo y Ariadna, se cambia de perspectiva y de voz narrativa, y se revela de forma clara el proceso de intertextualidad presente. De este modo, el texto dialoga con la fuente clásica a modo de espejo, y asume y transforma parte del texto de Apolodoro para intervenir y contravenir la historia primigenia. Ello es posible a través de un proceso de elusión presente en todo el cuento con el que se esconde la identidad del protagonista hasta la última línea, en la que se menciona la mansedumbre del minotauro, su total rendición bajo el acero de Teseo.

En el drama de Cortázar, el tríptico dibujado enmarca a Minos, Teseo y al Minotauro como protagonistas absolutos de la acción y del final fatal de este último. Minos, en la versión de Cortázar, continúa siendo un rey carcomido por la codicia que vive compungido, desgraciado y con miedo a ser destronado por el ser que lo avergüenza y atormenta hasta en sus pesadillas por más que lo haya tratado de olvidar, ocultar y reducir en una prisión. El supuesto antihéroe, el Minotauro, por el contrario, es un ser tierno, dócil, incomparablemente bello, pacífico, afligido por su doble naturaleza humana y animal, el «señor de los juegos» y «amo de los ritos» (Cortázar 1970: 73), es decir, un auténtico rey que despierta la sensibilidad por las artes y crea una forma de gobierno utópica e ideal en una cárcel-laberinto que se revela casa, en la que sus «víctimas», su corte feliz y agradecida, son los amigos que no tenía el Asterión de Borges. Esta caracterización implica una fundamental reconfiguración de la noción de

¹ La versión consultada para la elaboración de este estudio carece de numeración.

heroicidad, dado que a Teseo se le atribuyen asesinatos anteriores motivados por una enfermiza y obsesiva sed de poder. Además, la relación que Cortázar propone entre la figura del minotauro y la música no es casual, ya que esta «lleva, pues, al límite del sistema del signo» (Kristeva 1988: 280), que es una propuesta constante en la obra del autor argentino. Con ello, crea una radical división de Teseo, representante de un territorio lógico y racional, frente a un minotauro que pretende dominar a través de lo lúdico —motivo fundamental en la poética cortazariana—, de su canto, de la poesía, en un plano ontológico. De este modo, convierte al monstruo caracterizado por su grandeza e hibridez humano-animal en un «monstruo» destacado por lo maravilloso, esto es, por lo artístico e inocente. Así se explica que el Minotauro anime al citarista a seguir cantando y, a su compañera, a continuar danzando, pues en su obra de carácter crítico, ensayístico y teórico, concretamente en el texto titulado *Para una poética*, Cortázar (2017: 387-388) «glosa» las implicaciones identificativas del canto y del ser.

El Minotauro, tanto en la versión cortazariana como en la borgeana, invierte las características que se le atribuían por indefensión, desamparo y fragilidad. Estamos, así, ante una *uariatio* tanto de los rasgos de este personaje como del acto fundamental desencadenante del viaje del héroe, esto es, del sacrificio (esa tauromaquia sagrada que es el asesinato del Minotauro, propia de las religiones prehelénicas), el entorno donde se desarrolla (el laberinto) y el momento, desprovistos de su carácter de ritual sagrado (Eliade 1992: 17). La intención del autor se puede resumir en un deseo de derribar los valores militares. Así, las reminiscencias de la historia minoica, materializadas en forma de referencias al asunto del Laberinto, el tributo ateniense a Cnosos o la unificación del Ática por Teseo, pueden responder a una crítica a la figura de los «héroes» nacionales argentinos, un hecho habitual en la obra de Cortázar, si se valora el desencanto político que motivó, entre otros asuntos, su marcha de Argentina.

La demonización de Teseo y la dotación de atributos distantes de los del caudillo (de la obra de Eurípides) parecen indicar el rechazo de Cortázar al gobierno peronista: podría ser su respuesta a los grandes relatos sobre la nación argentina. Y es que, en los años 30 y 40, Cortázar no era el escritor comprometido que sería a raíz de los movimientos de liberación cubana y nicaragüense, ni mucho menos era aún consciente de su «latinoamericanidad», sino que era un escritor de maneras burguesas, partidario del socialismo y reacio al populismo peronista que afloró desde el año 1945, cuatro años antes de la publicación de las obras que analizamos. En consecuencia, el Teseo de Cortázar ya no actúa como héroe de su pueblo, sino como sujeto individualista que aspira a acallar la fama del rival que le hace competencia, porque Teseo no puede «volver a Atenas sin que lo sobrevuele la noticia de otro monstruo vencido» (Cortázar 1970: 41).

En el mundo de Cortázar, el mito se convierte en una forma de pensamiento filosófico; es un arma de carácter emocional, en el sentido que le da Aristóteles a la tragedia, en tanto que causante de una catarsis de temor y, especialmente, de piedad (también en el cuento de Borges). Esta «arma» se usa para combatir la

lógica, la razón, la convención y la costumbre entendida como enemiga de la imaginación, la intuición y la espontaneidad; el mito, pues, es un instrumento propicio dada su proximidad con el mundo onírico y del inconsciente.

La promoción de los atenienses es ahora exaltación del Minotauro. Y es que tanto el «mito» de Cortázar como el de Borges aspiran al cumplimiento de un deseo personal: una mejor forma de gobierno en la que tenga cabida la diferencia y las excepciones a la convención, a la razón y al orden, en el caso de Cortázar; o, en el caso de Borges, la expresión de la idea de que en todo hombre hay un otro o la obsesión por el tema del laberinto como construcción metafísica, psicológica y existencial, que en última instancia refleja la condición del hombre moderno (y posmoderno) y su radical soledad.

El segundo eje de variación más importante en Cortázar afecta a Ariadna —ahora Ariana—, ya que esta siente por el cabeza de toro la misma pasión irrefrenable que su madre sentía por el toro de mar no sacrificado. En la tercera escena, se produce la transgresión fundamental de la historia: se introduce el *leitmotiv* del incesto —o, mejor dicho, del deseo de incesto— frecuente en la mitología griega, pero también en otras obras del argentino. Es este aspecto el que convierte al Minotauro en un monstruo, sus orígenes, el «pecado» que cometió su madre, ya que, si nos atenemos a la tipología establecida por Kappler (2004: 138-150), nuestro personaje no posee defectos físicos como ausencia de alguna parte del cuerpo o algún tipo de exceso o desproporción. Se trata de un ser híbrido, y ese es su defecto, pues también según Kappler (2004: 171) «los seres humanos con cabeza de animal aparecen en la imaginación mítica desde las más antiguas civilizaciones y llegan hasta nosotros».

3. EL YO, EL OTRO: LOS ESPEJOS DE LA ALTERIDAD Y LOS CONFLICTOS DE LA IDENTIDAD

En cuanto a la alteridad, para Cortázar es Teseo el ser incapaz de conocer al otro, es decir, al Minotauro, cegado por su soberbia y por el deseo de poder en tanto que lo ve en términos de monstruo y no acepta lo distinto, la parte animal, al toro, y lamenta no poder salvar «el resto», su «cuerpo todavía adolescente» (Cortázar 1970: 60). Podríamos considerar a Teseo, por tanto, como un sujeto posmoderno en tanto que sufre una crisis de identidad al ir al encuentro del otro, para reafirmarse como héroe dominante y universal, al enfrentar la lógica de la razón sobre la que sostiene su superioridad sobre el monstruo y finalmente descubrirse otro en la figura del Minotauro. Por otro lado, este también se siente ser un «otro» diferente en la mirada ajena de Teseo una vez liberado de su casa, el laberinto, porque ahí, dado que aceptaba su propia condición, era completamente libre: «era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia» (Cortázar 1970: 61). Debido a los desafíos de Teseo con el único fin de enaltecer su propia vanidad y rebajar al monstruo a nada más que miedo, el Minotauro vuelve, no obstante, a la «doble condición animal» (*Ibidem*), al ser mirado.

La concepción de lo monstruoso en la cultura y más concretamente en la literatura a partir de la definición de Santiesteban Oliva en su Tratado de monstruos (2003: 97), que resume sus principales características, será la que nos encontramos en el Minotauro: forma híbrida, reducida a bestia por su cabeza animal, propias del mito original aquí transgredido. Así, los rasgos que lo conforman (carácter efímero, muerte predestinada en manos de un «héroe», figura animal que infunde horror, ser moralmente malo, etc.) lo hacen propicio para el interés de un escritor como Borges, cuyos temas esenciales son la inmortalidad y, por tanto, su contrario (la figura del doble). En este recopilatorio queda implícita nuevamente la habitual práctica de la inter/transtextualidad en su obra, que desempeña dos funciones principales: cuestionar la autoría y lanzar a los lectores ante el problema de «la muerte del autor», tal como se entiende a partir de Barthes (1994: 65-72). El Minotauro cortazariano es pieza imprescindible en el juego de espejos de la fama en el que Teseo se quiere proyectar, pues su intento no es otro que el de intentar acabar con la representación que el Minotauro tiene de sí mismo, esto es, con la obscenidad de lo oculto, lo secreto, lo reprimido, lo oscuro, elementos siempre gratos para Cortázar y habituales en su obra. Teseo no lo mira con los ojos del que va a rendir al mito, como le increpa el Minotauro, sino con los ojos de alguien que busca poner fin a la imagen, a la representación. Bajo esta interpretación es el Minotauro quien rinde realmente a Teseo por el temor de este a la obscenidad comunicacional y cercana de la cabeza de toro: entre ambos, se impone la saturación superficial de Teseo, que no está dispuesto a la solicitud incesante del otro ni permite ningún espacio intersticial de comunicación, que no tolera la extraversion forzada de su interioridad que le tantea el Minotauro en su diálogo.

El desconocimiento es el motor de las acciones de Teseo en el drama de Cortázar; por ello, se dirige al Minotauro con unas palabras tan elocuentes e indicativas de su forma de pensar e intenciones como las siguientes: «No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano» (1970: 64). Aunque el Minotauro le cuestiona su capacidad de matar sin imaginar ni conocer al otro (con el consiguiente bloqueo comunicativo), Teseo se mueve no por los discursos, sino por la acción. De este modo, siempre rechaza el diálogo (como Asterión rechaza el sistema cultural escritocéntrico y logocéntrico como forma de la felicidad), la manera de conocer al otro, y ordena silencio, «harto de palabras, perras sedientas» (Cortázar 1970: 68) porque «los héroes odian las palabras» (*Ibidem*). Así se explican la distancia e inconsciencia desde las que deshumaniza al otro y le posibilitan la violencia cuando dice: «Mataré a ese demonio, arrastraré su cuerpo vestido de polvo por las calles de Cnossos» (1970: 39). Incomunicación y soledad tienen un efecto similar sobre el Minotauro de Borges, porque este no acepta su monstruosidad, sino que se cree único por su nacimiento y orígenes reales. Su incapacidad para comprender el mundo exterior ligada a la desconfianza de las palabras (otro laberinto) y la escritura (como posible refugio) niegan cualquier posibilidad de relación, ya que ni Teseo conoce al Minotauro de atributos infantiles de Borges

ni el Minotauro percibe su propia ferocidad. En suma, el minotauro es símbolo de una identidad cuestionada, del escepticismo y relativismo del que hacen gala los autores.

En «La casa de Asterión» y *Los reyes* representa la caída del hombre moderno, la quiebra de las seguridades. Por ello en la obra de Borges el Minotauro es un ser solitario que despierta compasión o conmiseración en su configuración patética; así pues, desconfía de cualquier sistema, de todo intento de conocimiento y transmisión del pensamiento, del mundo cultural, del laberinto mismo que constituyen la escritura y el lenguaje. No podía ser de otro modo si, partiendo de los principios básicos de lingüística y comunicación descritos por Kristeva (1988: 9), consideramos que «el mensaje destinado al otro está, en cierto sentido, destinado en primer lugar al propio hablante: de lo que deducimos que hablar es hablarse».

Resulta revelador que Borges haya optado por la focalización del pensamiento del minotauro, porque este desplazamiento del foco de atención indica la búsqueda no solo de un otro o un doble, sino también el anhelo de sus palabras y pensamientos, del diálogo. La identidad se construye en relación con la exterioridad; por ello, Asterión imagina posibles amigos e incluso sale a ese otro laberinto inmenso y manifiesta que el doble habita en el propio «yo», en clara búsqueda de un otro que al no ser encontrado propicia la revelación del «yo» como alteridad. El diálogo no surge tanto como una invitación, sino como una necesidad de la identidad en un mundo de otros, pues, como indica Alvarado (2019: 17), en la obra de Borges

el Minotauro se hace humano a través de la palabra, se muestra consciente de su apariencia, [...] se muestra consciente de su identidad, y se desvela, además de su carácter reflexivo, su sensibilidad. (Alvarado 2019: 17)

En suma, ambos autores demuestran que la identidad como sinónimo de unicidad (como reivindica el minotauro en el cuento de Borges en un sentido político-nobiliario como hijo de la reina Pasífae, pero también con un sentido ontológico —cada ser es único—) requiere de un «otro» para su conformación, pues los tres reyes se configuran por contraposición con un doble.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En esta dislocación de la historia originaria, tanto Cortázar como Borges invirtieron el sentido del mito de acuerdo con sus concepciones de la realidad, de acuerdo con sus propias lecturas de este mito. El resultado de la transformación de algunos de los elementos más corrientes del mito son unos nuevos metarrelatos propios de sus tiempos, pues dan lugar a unas obras que potencian precisamente la sensibilidad creadora, la formación de una cultura generadora. Con ello, además, Borges y Cortázar se apropian del mito de Teseo y el Minotauro y aprovechan las funciones sociales y especulativas para acercar el

mito a una sociedad como la argentina, que no cuenta con el respaldo de una gran civilización antigua y cuyo proceso de culturización se ha destacado por ser predominantemente occidental, europeo.

Los mitos ya no son tanto parte de la cultura oral como sí del acervo literario, de ahí que sean susceptibles de experimentar transformaciones determinadas por los fines estéticos, las técnicas o los géneros literarios a los que recurren, pero también por los intelectuales, emocionales e incluso político-sociales con los que neutralizan ese carácter repetitivo de los mitos heroicos en cuanto a sus temas y los límites racionales con los que se ata la fantasía, según Kirk (1992: 174-175). Así, las particulares relecturas del mito clásico de estos escritores pretenden devolverle a la historia clásica del minotauro su antigua intensidad y, por tanto, «actualizarla» para así mantener su efecto e impacto en las nuevas lecturas, lo que según G. Steiner

equivale a conferirle [al texto original] una dignidad inmediata, y a involucrarlo en una dinámica de magnificación (sujeta por supuesto, a posterior revisión, y, quizá, hasta a destitución) [en la que] el desplazamiento de la transferencia y de la paráfrasis acrece la estatura del original. (Steiner 1980: 344)

En ambas adaptaciones se innova a partir de una marcada reflexividad y un tono nostálgico sobre el mito, incluyendo las propias obsesiones e inquietudes personales, y las nuevas versiones responden a miedos y anhelos de sus autores y se explican a partir de su pensamiento y experiencias vitales. Podemos decir que ambos buscan cambiar el modo de pensar al rehacer el mito, que es, en definitiva, reflejo de una determinada concepción del mundo y de la naturaleza humana. Sin embargo, la importancia de la elección de este mito y su «reelaboración» no ha cesado de radicar en lo que Eliade (1992: 149) ha cifrado en el interés de los hombres por el mito entendido como «algo vivo» en el que «el mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo [que] se revela como lenguaje».

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, T. (2019), «El Minotauro y su transformación. Un recorrido desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX. Desde la alegoría hasta la búsqueda ética», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 20, 34-55.
- ALSINA CLOTA, J. (2000), *Aristóteles. Poética*, Barcelona, Icaria.
- BARTHES, R. (1994), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BORGES, J. L. (1971), *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J. L. (1984), *Obras completas 1964-1975*, vol. III, Barcelona, Círculo de Lectores.
- BORGES, J. L. y GUERRERO, M. (1966), *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CORTÁZAR, J. (1970), *Los Reyes*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CORTÁZAR, J. (1980 [2015]), *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Barcelona, Debolsillo.

- CORTÁZAR, J. (1994 [2017]), *Obra crítica*, Barcelona, Debolsillo.
- ELIADE, M. (1992), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- KIRK, G. S. (1992), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Labor.
- KAPPLER, C. (2004), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- KRISTEVA, J. (1988), *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos.
- SANTIESTEBAN, H. (2003), *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés.
- SCAVINO, L. Y BUZÓN, R. (2008), «Traducción y transtextualidad en 'La casa de Asterión' de J. L. Borges: una poética de la polifonía», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 38. Disponible en: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/asterion.html>>.

ALGUNES CONSIDERACIONS SOBRE L'AUTORIA DELS VERSOS SOLONIANS

MARTÍ ESQUIROL DOMENECH
Universitat de Barcelona
marti.esqui@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1775-543X

RESUM

L'objectiu d'aquest treball és presentar un estat de la qüestió partint d'allò que han dit els antics sobre l'obra poètica de Soló i, alhora, d'allò que en comenta la crítica moderna per arribar a esclarir si alguns dels versos que conservem sota la rúbrica «Soló» poden ésser considerats autèntics o han patit un procés de congruïment divers.

PARAULES CLAU: Soló, elegia arcaica, fonts antigues, autoria, crítica contemporània.

SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE SOLONIANS VERSES' AUTHORSHIP

ABSTRACT

Starting from both the ancients' interest in Solonian poetry and the different points of view of contemporary criticism, the aim of this paper is to offer a state of investigation to clarify the authorship of several Solonian verses. The problem is that some contemporary scholars consider a good few poetical fragments of the Solonian corpus inauthentic.

KEYWORDS: Solon, archaic elegy, ancient sources, authorship, contemporary criticism.

La figura de Soló, tal com assenyala Herwig Maehler (Noussia 2001: 5-6), ha estat tractada llargament pel que fa a la política, mentre que s'ha deixat de banda la seva obra poètica. I és que, efectivament, els primers estudis monogràfics dedicats a Soló d'ençà mitjan segle XX, com el de Masaracchia (1958), han posat molt més èmfasi en la dimensió política que en la poètica, per bé que per a abordar la primera tots els estudiosos moderns, talment com l'autor de l'*Athenaíon Politeía* i Plutarc, s'han hagut de servir necessàriament dels fragments — també poètics — conservats per reconstruir la figura de Soló.

Al primer llibre de *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres*, Diògenes Laerci (1, 61) atribueix a Soló cinc mil versos,¹ una xifra que a tots els estudiosos ha semblat altament improbable; amb tota seguretat, exagerada. Les anomenades *δημηγορίαί* —és a dir, els discursos públics— són, sens dubte, exercicis retòrics

¹ Γέγραφε δὲ δήλον μὲν ὅτι τοὺς νόμους, καὶ δημηγορίας καὶ εἰς ἑαυτὸν ὑποθήκας, ἐλεγεία, καὶ τὰ περὶ Σαλαμίνος καὶ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας ἔπη πεντακισχίλια, καὶ ἰάμβους καὶ ἐπωδοὺς («I va escriure, evidentment, les lleis, i parlaments públics, però també exhortacions per a ell mateix, elegies, els cinc mil versos sobre Salamina i la política dels atenesos, i també iambes i epodes»). Traducció de Grau [2014]).

tardans atribuïts a Soló. Potser la tradició que reporta que Soló també hauria compost epodes pretenia igualar-lo amb els altres elegíacs arcaics.

Lardinois (2006: 15-16) fa notar que, des de l'Antiguitat, hi ha tres temàtiques de fragments d'*ipsissima verba* atribuïts a Soló: les lleis (νόμοι), les dites (γνώμαι) i la seva poesia. Pel que fa al canvi de codi legal respecte al de Dracont, la figura de Soló ha interessat més als historiadors que no pas als filòlegs clàssics per raó de la seva empresa constitucional. Esbrinar quina va ser realment l'aportació legislativa soloniana ha ocupat llargament els historiadors, que s'han esforçat a dilucidar què hi ha de veritat i què hi ha de fals en les fonts antigues i en els mateixos versos de Soló. Avui dia podem afirmar, tot i que molt prudentment, que Atenes sí que devia canviar de sistema legislatiu, però sense poder precisar gaire més, perquè aquesta qüestió encara ara és tema de constant debat, sobretot pel que fa a l'esclariment dels ὄροι i la σεισάχθεια.²

En relació amb les dites (γνώμαι), n'hi ha moltes de les quals se li atribueixen que són recurrents a d'altres savis arcaics. Els antics el recorden com un moderat i mediador en els problemes polítics i socials de l'Atenes de tombant de segle VII-VI aC. A això, cal sumar-hi la sagacitat característica dels savis arcaics: tot un honor, perquè la tradició sempre el comptarà entre el cànon que Plató va establir de comptar-ne set.

Tanmateix, pel que fa a la poesia, en les darreres dues dècades, d'ençà que Raaflaub (1996: 1041) va apreciar que la destinació —aparentment— pública de la poesia de Soló és una peculiaritat pròpia, l'estat de la qüestió sobre els versos solonians ha canviat força. Molts dels dístics que descriuen la crisi de la ciutat o l'amenaça de lluites intestines i, en particular, l'avidesa de riqueses dels nobles o la relació entre la *hýbris* dels poderosos i la ruïna de la ciutat són objecte de constant reformulació i reciclatge dins del corpus teognideu i, per tant, es demostren «llegibles» més enllà de l'específica realitat de l'Atenes d'inicis del segle VI aC i del pensament polític de Soló, fet que demostra que haurien adquirit entre els segles VI i V aC una mena de sort «panhel·lènica», tal com creu Nagy (1990: 36-82). En la mateixa línia, Raaflaub (1996) és de l'opinió que la poesia de Soló és una síntesi generalitzant de tradicions que obvia l'especificitat política de l'Atenes del segle VI aC, fet que el duu a considerar-lo com una etiqueta estereotipada d'aquest tipus d'elegia política; d'aquí que proposi parlar de

² Les narracions aristotèlica (*Ath.* 6-9 i 10, 1) i plutarquea (*Sol.* 14, 3-16), tal com presenten les reformes solonianes, fan pensar en dos moments diferents: primerament, haurien estat decretades les reformes de caire econòmic i, després, les constitucionals. Així mateix ho pensen Musti (1990: 227-234) i Lane Fox (2007: 101). Plutarc afirma que el terme σεισάχθεια era un eufemisme per referir-se a la remoció dels deutes, la reforma soloniana més mediàtica. Fins i tot els antics, com Androcíó (*Plu. Sol.* 15, 3) i Aristòtil (*Ath.* 6, 1), creuen que fou una reducció d'interessos, però Plutarc (*Sol.* 15, 5) s'entesta a adduir que la majoria (οἱ δὲ πλείστοι πάντων) creu que fou una remoció absoluta (χρεῶν ἀποκοπή). Actualment, molts historiadors com Musti (*ibid.*), Canfora (1986: 69-80) o Lane Fox (2007: 101) han maldat per esclarir-ne els dubtes sobre si fou o no total, però l'opinió majoritària considera que va ser com deia Aristòtil (*Ath.* 6, 1): una reducció quantiosa, però en cap cas una *tabula rasa*.

«Soló» en lloc de Soló. Això no obstant, tant Lefkowitz (1981) com Raaflaub (1997) consideren les composicions poètiques de Soló genuïnes i que constitueixen, per tant, l'evidència més fiable de les reformes que l'atenès va dur a terme.³ Lardinois (2006: 19-32), que segueix les passes de Nagy (1985), creu que hi ha raons per a dubtar de la paternitat soloniana d'una mínima part dels fragments conservats sota la rúbrica de Soló. Així doncs, Lardinois afirma que, en el cas de Soló, també s'hauria produït el fenomen d'atribució a posteriori, que situa cronològicament entre els segles V i IV aC a Atenes, explicant, així, el mateix fenomen que es va produir amb Hesíode i Homer en la poesia èpica, i amb Tirteu, Simònides i Teognis en el cas del gènere de l'elegia.

Seguidament, comentarem quatre fragments a partir dels quals s'argumenta aquest debat entre filòlegs, que tan breument hem exposat.

1. FRAGMENTS 1, 2 I 3 DE WEST⁴

1. αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἰμερτῆς Σαλαμῖνος,
κόσμον ἐπ<έω>ν τῶιδὴν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος.

2. εἶην δὴ τότε' ἐγὼ Φολεγάνδριος ἢ Σικινήτης
ἀντί γ' Ἀθηναίου πατρὶδ' ἀμειψάμενος·
αἶψα γὰρ ἂν φάτις ἦδε μετ' ἀνθρώποισι γένοιτο·
“Ἀττικὸς οὗτος ἀνὴρ, τῶν Σαλαμιναφετ<έω>ν”.

3. ἴομεν ἐς Σαλαμῖνα μαχησόμενοι περὶ νήσου
ἰμερτῆς χαλεπόν τ' αἴσχος ἀπωσόμενοι.

1. «Jo mateix vinc en qualitat d'herald de la nostra estimada Salamina, i he compost un cant, ornament de paraules, en lloc d'un discurs».⁵

2. «Voldria ser de Folegandros o de Sícinos abans que d'Atenes en haver canviat de pàtria; immediatament hi hauria aquesta dienda entre els homes: 'Aquest home és àtic, dels que van abandonar Salamina'».

3. «Anem a Salamina a lluitar per l'estimada illa i per foragitar la greu ofensa».

Aquests tres fragments constitueixen el nus de totes les dissensions actuals entre els estudiosos. A l'Antiguitat, segons recull Plutarc a la *Vida de Soló* (8, 1-3), aquesta elegia hauria constat de cent versos i Soló l'hauria recitada a l'àgora. Ara bé, el problema que es planteja és si aquests versos són un *unicum* dins de totes les elegies, car Soló — sempre segons Plutarc — els hauria compost per recitar-los a l'àgora enfilat a la pedra de l'herald (ἀναβὰς ἐπὶ τὸν τοῦ κήρυκος λίθον) i, per tant, fora del marc del simposi. Les discrepàncies de tots els estudiosos tenen un denominador comú: el lloc de recitació i, en estreta relació, el públic que devia

³ Per a més detalls sobre les reformes i els problemes que presenten, *vid. supra* (n. 2).

⁴ West (1972).

⁵ La traducció, si no s'indica el contrari, és pròpia.

tenir aquesta elegia. Mentre que West (1974: 12) afirma que caldria considerar la possibilitat que aquestes elegies fossin la publicació literària de discursos escrits en prosa, Noussia (2001: 46) només ho contempla en el cas de l'elegia *Salamina*. L'autora (2001: 45) argumenta que la ficció de la *performance* assembleària s'hauria de posar en paral·lel a l'autorepresentació fictícia i contextual de voler mostrar-se com a κῆρυξ de Salamina (fr. 1-3 W.), alhora que es vol dotar el missatge d'una determinada oficialitat. Vetta (1996: 208) s'aventura a dir que la primera execució d'aquesta elegia intitulada *Salamina*, així com també la famosa elegia de les Muses (fr. 13 W.), hauria tingut lloc al Pritaneu d'Atenes. Tedeschi (1982) emmarca tota la producció poètica de Soló en el simposi i creu que el públic és sempre la seva ἑταιρεία. Finalment, segons Lardinois, l'obra va ser atribuïda a Soló de manera tardana (vers el segle V aC).⁶

2. FRAGMENT 31 DE WEST

31. Πρῶτα μὲν εὐχόμεσθα Διὶ Κρονίδῃ βασιλῆϊ
θεσμοῖς τοῖσδε τύχην ἀγαθὴν καὶ κῦδος ὀπάσσαι.

31. «Primer preguem al sobirà Zeus Crònida
que concedeixi a aquestes lleis bona sort i glòria».

Aquests dos versos són considerats unànimement espuris per la crítica recent, és a dir, que, tot i que figuren entre les seves composicions a les edicions dels seus versos, en realitat no ho són. Els estudiosos Gerber (1999) i Noussia (2001) així ho creuen perquè el mateix Plutarc (*Sol.* 3, 5) posava en dubte que fossin de Soló, car escriu el següent: ἔνιοι δὲ φάσιν ὅτι καὶ τοὺς νόμους ἐπεχείρησεν ἐντείνας εἰς ἔπος ἔξενεγκεῖν, καὶ διαμνημονεύουσι τὴν ἀρχὴν οὕτως ἔχουσιν. Sobre aquests ἔνιοι dels quals parla Plutarc, la crítica moderna (Noussia 2001: 385-386) manté el dubte que té l'autor de Queronea a l'hora de reportar la notícia i la jutja dubtosa. Manfredini i Piccirilli (1977) creuen haver detectat la font d'aquesta notícia, atès que consideren que es tracta d'Hermip d'Esmirna, el Cal·limaqueu.

En fi, hem mirat de resseguir alguns dels punts més debatuts sobre els quals la crítica moderna dissenteix i que han dut a qüestionar a diversos estudiosos la paternitat de determinats versos. Entre aquests investigadors es compta Lardinois (2006) que, amb una proposta recent força interessant, presenta comparativament els versos que conservem de Soló i els que aporten fonts antigues diverses. Tant *l'Athenaíon Politeía* com Teognis i Plutarc presenten versos lleugerament modificats, cosa que porta a Lardinois a afirmar que la poesia de Soló s'hauria transmès indubtablement de manera oral, però que l'atribució a

⁶ Lardinois (2006: 17): «The conquest of Salamis (together with this elegy?) may have been assigned to the older statesman [...]».

aquest autor és només convencional i que, en cap cas, els seus versos es poden considerar autèntics.

BIBLIOGRAFIA

- CANFORA, L. (1986), *Storia della letteratura greca*, Roma i Bari, Laterza.
- GERBER, D. E. (1999), *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge, Loeb Classical Library.
- GRAU, S. (2014), *Diògenes Laerci. Vides i doctrines del filòsofs més il·lustres*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- LANE FOX, R. (2006), *The Classical World: an Epic History of Greece and Rome*, London, Penguin Books (trad. de Lozoya, T. i Rabasseda-Gascón, J., *El mundo clásico: la epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2007).
- LARDINOIS, A. P. M. H. (2006), «Have we Solon's verses?», a *Solon of Athens: New Historical and Philological Approaches*, Lardinois, A.P.M.H. i Blok, J. (eds.), Leiden i Boston, Brill, 15-35.
- LEFKOWITZ, M. R. (1981), *The lives of the Greek poets (Classical Life and Letters)*, Londres, Duckworth.
- MANFREDINI, M. i PICCIRILLI, L. (eds.) (1977), *Plutarco. La Vita di Solone*, Verona, Fondazione Lorenzo Valla i Arnoldo Mondadori.
- MASARACCHIA, A. (1958), *Solone*. Florència, La Nuova Italia.
- MUSTI, D. (1990), *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma i Bari, Laterza.
- NAGY, G. (1990), *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca i Londres, Cornell University.
- NAGY, G. (1985), «Theognis and Megara: a Poet's Vision of his City», a *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*, Figueria, T. i Nagy, G. (eds.), Baltimore, Johns Hopkins University, 22-81.
- NOUSSIA, M. (2001), *Solone. Frammenti dell'opera poetica*, Milà, Biblioteca Universale Rizzoli.
- RAAFLAUB, K. (1997), «Legend or Historical Personality? Solon Reconsidered», a *Acta: First Panhellenic and International Conference on Ancient Greek Literature (23-26 May 1997)*, Papademetriou, J-Th. (ed.), Atenes, Hellenic Society for Humanistic Studies, 97-117.
- RAAFLAUB, K. (1996), «Solone, la nuova Atene e l'emergere della politica», a *I Greci. Storia, cultura, arte, società, 2.I. Una storia greca. Formazione*, Settis, S. (coord.), Torí, Einaudi, 1035-1081.
- TEDESCHI, G. (1982), «Solone e lo spazio della comunicazione elegiaca», *QUUC*, 10, 33-46.
- VETTA, M. (1996), «Convivialità pubblica e poesia per simposio», *QUUC*, 54 (3), 197-209.
- WEST, M. L. (1972), *Iambi et elegi Graeci*, 2, Oxford, Clarendon.
- WEST, M. L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlín, De Gruyter.

LA POESÍA ELEVADA DESDE ABAJO. MARCIAL FRENTE A LA ÉPICA Y LA TRAGEDIA¹

ANDRÉS GUTIÉRREZ TEMIÑO

Universidad de Oviedo

andresgutierreztemino@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9387-7383

RESUMEN

Muchos son los estudios sobre la épica y la tragedia: estudios desde dentro, es decir, a partir de los eruditos y poetas. El poeta latino Marcial, en cambio, nos da en sus epigramas una razón humanista y realista de los escenarios, y así lo demuestra en epigramas programáticos como 1, 107; 4, 49; 5, 53; 8, 3; 8, 55; 9, 50; 10, 4; 11, 90 y 14, 1, entre otros. Un motivo de peso puede ser ensalzar el género del epigrama, en auge con el propio poeta, e intentar destacar; un segundo motivo puede ser que los géneros elevados colocan a dioses y héroes demasiado cerca del pueblo y se alejan de la realidad y de la vida cotidiana. Contra este tipo de poesía, Marcial nos enseña cuánta pedantería y vacuidad había en cada esquina donde se recitaba la épica.

Se da, pues, en Marcial un rechazo programático contra la poesía elevada de gran formato, oscura erudición y temática mitológica. Lo verdaderamente notable de Marcial es que rechaza la materia misma de la que se nutría la poesía elevada, el relato mitológico, y lo hace desde unos presupuestos exclusivamente literarios, volviendo la mira de su poesía hacia el hombre: *hominem nostra pagina sapit* (10, 4, 10).

PALABRAS CLAVE: épica, tragedia, epigrama, mito, literatura latina, Marcial.

THE HIGH POETRY FROM BELOW. MARTIAL AGAINST THE EPIC AND THE TRAGEDY

ABSTRACT

There are many studies on epic and tragedy: studies from within, that is, from scholars and poets. The Latin poet Martial, on the other hand, gives us in his epigrams a humanistic and realistic reason for the scenarios, and this is demonstrated in programmatic epigrams such as 1, 107; 4, 49; 5, 53; 8, 3; 8, 55; 9, 50; 10, 4; 11, 90 and 14, 1, among others. A strong motive may be to extol the genre of the epigram, which is booming with the poet himself, and to try to stand out; a second reason may be that the high genres place gods and heroes too close to the people, away from reality and everyday life. Against this type of poetry, Martial teaches us how much pedantry and emptiness there was in every corner where the epic was recited.

There is, then, in Martial a programmatic rejection against elevated poetry of great format, dark erudition and mythological theme. What is really remarkable about Martial is that he rejects the very subject that high poetry was nourished by, the mythological story, and he does it from purely literary presuppositions, turning the focus of his poetry towards man: *hominem nostra pagina sapit* (10, 4, 10).

KEYWORDS: epic, tragedy, epigram, myth, Latin literature, Martial.

¹ Quisiera agradecer a la profesora María del Carmen Hoces Sánchez (UGR) su ayuda en este trabajo.

1. *VIS SCRIBAM THEBAS TROIAMVE MALASVE MYCENAS?* (14, 1, 11)

¿Cuál es ese diferente enfoque con el que puede mirar un autor de un género «menor», en este caso el epigrama, donde el filtro para hablar de la realidad es mucho más cristalino, sin tantos tapujos o trabas?

Bien es sabido que los géneros trágico y épico no son del agrado de Marcial, y así lo desarrolla a lo largo de su obra epigramática. Una razón de peso puede ser realzar el género del epigrama, que empieza a estar en auge con el bilbilitano, y destacar a la par que la tragedia y la épica, tan en boga en el siglo I d.C.; otra, el hecho de que coloca a los dioses y héroes demasiado cerca del pueblo y se aleja de la realidad y de la vida cotidiana, de lo importante. El héroe del epigrama es el hombre de carne y hueso.

2. *SCRIBIT IN AVERSA PICENS EPIGRAMMATA CHARTA* (8, 62, 1)

Marcial se ganó la vida en la urbe como cliente de diversos patronos,² una vida sencilla y sin pretensiones que le permitía escribir libros de epigramas. Ser cliente implicaba convivir con otros poetas para ganarse la benevolencia de su patrono. De aquí sus ataques a Publio Papinio Estacio,³ por ejemplo, que componía obras épicas de gran extensión, y con quien rivalizaba. La poesía de Marcial, en cambio, pretendía ser sencilla y humana, natural y humilde, pero con una gran complejidad.

Marcial elige el epigrama, un género en aquel entonces menor, lo que implica crear manifiestos poéticos que lo defiendan frente a otros géneros más en boga, como la épica y la tragedia. El epigrama es un género difícil de tomar en serio, pero Marcial insiste en que también tiene su trasfondo⁴ tanto estético como poético y, de este modo, compone poemas programáticos en los que reflexiona sobre la naturaleza de su poesía: la brevedad (2, 1), el tono distendido (4, 8; 9, 20), la función social (5, 15), la inofensiva mordacidad (5, 15; 6, 60) y el realismo (8, 3; 10, 4). Del mismo modo, Marcial hace que el género epigramático no se reserve a unos pocos lectores elegidos y entendidos, sino que se dirija a un público amplio, al romano normal y corriente (8, 3; 10, 3; 11, 3; 12, 2); es naturaleza misma del epigrama que se muestre como la antítesis de la épica y bien alejado también de la poesía bucólica y la poesía didáctica.⁵ Por lo tanto, el epigramista es cualquier cosa menos el poeta en su torre de marfil.

² Como Eliano, Lucio Domicio Apolarinar, Faustino, Instante Rufo, Cayo Julio Próculo, Licinio Sura, Marcela, Marco Atelio Mélior, Marco Aquilino Régulo, Lucio Arruncio Estela, Lucio Estertino Avito, Terencio Prisco (*vid.* Moreno Soldevila, Fernández Valverde, Montero Cartelle 2005: 286-327). Dos de ellos, Estela y Mélior, fueron también patronos de su rival Estacio.

³ También cultivó la poesía de ocasión y convival.

⁴ Fitzgerald (2007: 1).

⁵ Muñoz Jiménez (1994: 106-107).

Hay tres epigramas que no pueden ser ignorados en una reconstrucción de la actitud con la que Marcial coloca su vocación artística dentro de la poesía de la era post augustal. En dos de ellos, que sirven para delinear el tipo de poeta que no quiere ser, Marcial se especializa en una controversia que invierte los contenidos de la poesía contemporánea, en el primer caso (10, 4), y las elecciones formales, el estilo hinchado y rimbombante con el que se intentó renovar la desgastada repetición del mito y el poco beneficio para la construcción positiva del ideal poético de Marcial, en el segundo (4, 49). Es, en cambio, el epigrama 8, 3 el que permite comprobar cómo, detrás de una ironía y autoironía alternativas, parodia y autoparodia, se esconde no solo una sincera vocación poética, sino también una gran seriedad de compromiso artístico.⁶ Marcial sabe cómo atacar los géneros predominantes y elevar el carácter menor de su campo: no ataca gratuitamente.

En cuanto a la métrica, frente a la rica variedad de versos en los epigramas, el género épico se enquista en la única vieja forma del hexámetro y se presenta como un largo *carmen continuum*, al contrario del epigrama, *breue uiuidumque carmen* (12, 61, 1), distinguido, pues, por la *breuitas*. La defensa del epigrama largo — con el cual Marcial fuerza los límites canónicos del género, intentando ampliar sus potencialidades expresivas — está representada por la reflexión teórica sobre el criterio de longitud y brevedad (2, 77) y por un ingenioso monodístico (1, 110).⁷ Marcial es capaz de componer largos epigramas para atacar las grandes obras épico-trágicas.

Respecto a los personajes, se observa que los protagonistas se diferencian totalmente en los géneros elevados (héroes poderosos, audaces y valientes, dioses omnipotentes) de los géneros humildes (personajes cotidianos, el hombre del día a día, personajes cómicos y dignos de compasión). Del mismo modo, el tono se diferencia: frente a la *musa grauis* que inspira el género épico se muestra la *musa tenuis* del epigrama, cuya función principal es la diversión, sin preocupación por crear modelos de moral y de virtud.⁸ Que sea el último género en el rango no impide a Marcial poder elevar a la altura de la épica y la tragedia el epigrama, al que inculca su propio matiz latino, distinto al griego. Así pues, no se considera un poeta menor, ni cree estar cultivando una obra menor; a lo largo de sus composiciones, forja un programa poético de mucha coherencia, confianza y fuerza, a pesar de escribir *nugae* y *ioci*, con la reivindicación del epigrama y de la poesía humana.

En la Edad de Plata, la pérdida del mecenazgo de la cultura hace al autor abrirse y dirigir su poesía hacia un público amplio: aunque hay aún algunos epigramas laudatorios y dedicados a patronos y al emperador, el autor ya no tiene que dedicar obligatoriamente los poemas a sus promotores, sino que

⁶ Sergi (1987: 376-377).

⁷ Fusi (2009: 720).

⁸ Muñoz Jiménez (1994: 109).

vocifera al pueblo para que le reconozca su mérito. El público es el juez que determina la producción artística de Marcial, que, para satisfacer su gusto, compone una poesía de entretenimiento, aunque no banal, de calidad literaria notable, aunque no inaccesible, y que, sobre todo, ofrece una visión divertida, aunque no conformista, de la vida real.⁹

Pero el caso es que los epigramas ni son tan populares ni tan accesibles en su entendimiento como se pueda pensar a poco que se pare en que las alusiones literarias y de civilización que incorpora de manera habitual requieren de un lector con un nivel elevado de formación. Así pues, Marcial aspira también a un público más selecto y culto, no en todas sus composiciones, pero sí en una parte de su poesía epigramática que desea que sea equiparada a la de los grandes autores y, sobre todo, que supera la poesía seria contemporánea (4, 49). Su obra no es, por lo tanto, una concatenación de epigramas sin sentido: el poeta ofrece un engranaje complicado con una gran intertextualidad, pues el lector medio es el intelectual de clase alta que tiene *otium* para poder leer libros sin problemas y que conoce tan bien la literatura griega contemporánea y pasada como el canon literario latino (Virgilio, Catulo, Ovidio, Propertio, etc.).¹⁰ Marcial subvierte el gusto de su época y la crítica: no a todo el mundo le agrada la poesía predominante. Marcial toma la figura del maestro y le reprocha el promover y perpetuar una literatura epigonal, negando la cabida en la escuela a formas más vitales de literatura (8, 3, 13-16), y también le recrimina la enseñanza de mitología y del lenguaje pomposo, en vez del *latine loqui* que él promulga (1, *Prol.*, 12).

3. *ET DOLET AVERSO QVOD FACIT ILLA DEO* (8, 62, 2)

Marcial quiere alzar la consideración del epigrama y por ello no ve problema en polemizar provocadoramente contra los géneros ya elevados y predominantes, la épica y la tragedia. Las referencias a ellos tienen un doble objetivo: por una parte, el rechazo y la crítica de la poesía épica contemporánea sirve como contraste de su proyecto poético, que queda, así, presentado por antítesis; por otra parte, épica y tragedia sirven como punto de referencia, esto es, marcan el nivel literario del que se parte —afirmación, con frecuencia, no exenta de falsa modestia— y que se aspira a alcanzar.¹¹ El ataque a estos dos géneros, de hecho, forma parte de su programa y se convierte en un claro blanco de sus críticas: los temas alejados de la realidad, como la mitología, y dirigidos a unos lectores sumamente cultos.

Otro motivo para despreciar estos géneros es la enemistad con su contemporáneo Estacio, poeta épico con quien rivalizaría por conseguir el favor de los patronos literarios. Estacio no solo se adhirió al campo epigramista que

⁹ Citroni (1990: 88).

¹⁰ Sapsford (2012: 228).

¹¹ Beltrán (2005: 159).

Marcial sin duda consideró suyo, sino que también se dirigió a los clientes a los que Marcial había estado cortejando durante varios años.¹² Además, pudo haber entre ellos una incompatibilidad de caracteres: Estacio es un griego nacido en Nápoles, Marcial un romano de Hispania;¹³ y conociendo la latente xenofobia o fuerte *romanitas* que tenía el hispano para con los griegos, es entendible esta hostilidad mutua.

El bilbilitano paga con la misma moneda a las críticas que, desde los presupuestos poéticos canonizados por la tradición, iban dirigidas contra sus epigramas. Resulta, pues, que el género inmoral no es el epigrama, sino los grandes géneros elevados que tratan el mismo tema trillado de siempre. Marcial da la vuelta a la crítica tradicional y señala que no es el ingenuo epigrama sino la épica y la tragedia las que carecen de seriedad moral y literaria. Entonces, el autor de poesía elevada se entretiene más y *ludit magis* (4, 49, 3) que aquel que compone epigramas, dotado de una dignidad y una ética que posibilitan que el fino caramillo venza las trompetas épicas (8, 3, 21-22).¹⁴ La coherencia del epigramista reside más en una perspectiva moral: ataca la mitología en nombre propio, no en nombre de las teorías literarias. Los epigramas 4, 49 y 10, 4 son dos claros programas contra la mitología, en que Marcial encuentra una base moral vanidosa. Estos dos epigramas son manifiestos del realismo: en ellos se desarrolla su ataque a la poesía mitológica, no por su contenido, sino por su inutilidad frente a la vida real. Crea una polémica más moral que literaria. Marcial se da cuenta de las vacías ampulósidades y del alejamiento de lo esencial de la épica y la tragedia, e intenta sacar partido de la baja condición de su género: no cuenta historias de héroes y dioses, sino la vida que su público puede experimentar. Esta es su poética: escribir lo que vive y siente el lector. Y no solo el lector romano, sino el lector universal de cualquier tiempo.

En una breve ojeada a sus libros, se ve cuán importante es el mito en Marcial y cómo aparece por doquier, aunque —y he aquí un punto clave en su programa poético— no condena la mitología en sí, sino su uso. No puede escapar de ella: la mitología es la regla en toda la poesía latina y constituye su medio privilegiado de expresión, así como en la cultura antigua y en las escuelas. Lo que juzga es su inutilidad, y arremete en perfecta coherencia consigo mismo: ni la mitología ni ninguna esfera cultural están libres de esta inutilidad. No todos los epigramas comparten el programa moral del tardío 10, 4 (fue compuesto en 95, pero reeditado en 98), pero nunca se encuentra en ellos —y eso se opone de hecho a la epopeya (es decir, a Estacio), o a la tragedia— un nombre cultural que no tenga un papel textual, ya sea halagador, satírico o poético.¹⁵ Marcial reclama para su poesía un claro valor social frente a las composiciones mitológicas¹⁶ y, por ello, su continuo uso del mito estriba en rebajar a los dioses a la altura de los mortales: los baja a la calle y se ayuda

¹² Henriksén (2012: 218-219).

¹³ Wolff (2008: 18).

¹⁴ Citroni (1968: 276).

¹⁵ Vallat (2008: 164-165).

¹⁶ Muth (1976: 201).

de ellos para hacer juegos, bromas, comparaciones con sus conciudadanos. Marcial ha de tener maestría y un gran bagaje cultural para apropiarse de ecos de diferentes autores (Virgilio, Horacio, Ovidio, Catulo, etc.) y modelarlos para convertirlos en burla o en alabanza con su firma personal.

También la crítica a la poesía elevada tradicional se fundamenta en el estilo que utiliza (4, 49, 7-8). El lenguaje que reivindica Marcial es el propio de la vida cotidiana romana (8, 3, 19-20): la *lasciua uerborum ueritas*, el *latine loqui* (1, *Prol.*, 8 y 12). Llega incluso a afirmar que la poesía docta necesita un gramático que la explique para ser entendida (10, 21). Esta aproximación del epigramista a la realidad, al contrario que la poesía elevada y ampulosa, le da un matiz moral. El marco temático del día a día le brinda un gran abanico de posibilidades literarias para plasmar artísticamente cada experiencia de la vida cotidiana (10, 4, 8).¹⁷ Así, Marcial se permite adaptar los diferentes gustos de su lector, el gran público, para que se vea más identificado. Su poesía pretende ser un reflejo de la vida cotidiana, como el tumulto de la gente por las calles, los malos y buenos olores, los colores de las ropas, los ruidos de la urbe... Si bien no se trata de una imagen fiel, le interesa destacar esos aspectos curiosos, contradictorios y sorprendentes de la realidad: no se limita a ser un retratista, sino que deforma esta realidad romana como un espejo y devuelve un reflejo humorístico y esperpéntico.¹⁸ En el prefacio del libro 12, se queja de la poca inspiración que tiene en BÍlbilis y de la *prouinciali solitudine* (v. 4), no porque allí no haya vicios ni personajes corruptos y risibles, sino porque Roma está más caricaturizada con su muchedumbre y porque echa de menos el auditorio de la ciudad (v. 7). Si bien su idea antimitológica lo lleva a elogiar el campo con una filosofía estoica y tópicos como el *beatus ille* y el *carpe diem* y a rechazar la vida de la urbe, Marcial necesita de la ciudad y los mitos.

4. *SED MARCVS NON DOLET*

A lo largo de sus libros, Marcial desarrolla un rechazo programático hacia la poesía elevada de grandes dimensiones, erudita hasta la pedantería y de temática mitológica; y lo hace desde su posición literaria como autor de un género menor. Ciertamente es que el argumento mitológico había venido siendo desaprobado por poetas como Lucano y Persio, pero esta repulsa era resultado de una actitud moral: la reprensión de una cultura oficial, en el caso de Lucano, y la de un mundo ficticio en beneficio de la realidad, en el de Persio. En cambio, en Marcial la polémica antimitológica no es resultado de una actitud moralizante, sino el reconocimiento de la vacuidad de este material y su sustitución por una temática de lo real.¹⁹ Ni el estudiante en la escuela ni el hombre cotidiano van a tener que enfrentarse a dioses

¹⁷ Beltrán (2005: 170).

¹⁸ Citroni (1989: 337).

¹⁹ Citroni (1968: 278-280).

y monstruos mitológicos, pero sí al cazador de testamentos, al avaro y a la vieja lasciva que menciona Marcial en su obra.

Frente a los episodios mitológicos, épicos y trágicos, admirados por los literatos pretenciosos y tan alejados de la realidad que vienen a convertirse en despropósitos, el punto de mira del epigrama es el hombre y la vida cotidiana: se trata, pues, de una poética de lo real (10, 4).²⁰ Marcial eleva el epigrama hasta convertirlo en un género capaz de rivalizar con la gran poesía aristocrática del siglo I d.C. Lo que hace es una labor titánica, una labor hercúlea: no toma un género ya aceptado y sigue la corriente dominante, sino que crea un nuevo tipo de poesía, con su programa y bases literarias propias, contrarios al gusto preponderante en literatura y, por ende, marginales y mal vistos. Sin embargo, que cree un nuevo género poético y arremeta contra la mitología no obsta para que no utilice en sus epigramas el mito, código estilístico común a todos los géneros literarios.²¹ De hecho, es un motivo muy recurrente, aunque con un fin distinto al de la poesía culta: Marcial hace referencia a los dioses para denotar cualquier elemento cotidiano. Szelest (1974) sistematiza este uso del mito señalando que hay un simbolismo paródico en el que la confrontación con la realidad depara burlas y, por tanto, Marcial desmiente el nutriente mitológico. También cumple en ocasiones su función paradigmática. Habría que incluir un empleo neutro, cuando el mito forma parte de figuras de estilo (metonimia, metáfora, etc.). Otro uso del mito es decorar, aclarar, ilustrar o enfatizar un tema²² para que el lector lo entienda, pues este código mitológico es conocido por todo romano.

El éxito de Marcial es muestra de la personalidad literaria del autor, de su fuerza creadora, sincera y humana. Crea una ficción poética auténtica y equiparable a los grandes géneros: se convierte a sí mismo en un héroe épico (si bien, no protagonista de hexámetros dactílicos), que combate contra grandes monstruos mitológicos y sale vencedor. No se queja de que escribe con los dioses en contra (8, 62). Al final de su vida se retira a Hispania con el deber hecho, habiendo abierto caminos para nuevas vías literarias de temática humana.

Exista o no frustración por el estilo elegido y haya o no enfrentamientos con otros poetas líricos de la época, al parecer por envidia de Marcial, lo cierto es que el poeta ha sobrevivido sin ayuda de los dioses. No sabemos si el bilbilitano creía en los dioses o no, ni si era aficionado al teatro o a escuchar episodios épicos en los banquetes. Lo que sí sabemos es lo que nos ha dejado escrito: el epigramista hace ver que la conducta de los mitos resultaría inadmisibles en la sociedad humana con el gran catálogo de ejemplos negativos que hemos visto a lo largo de los epigramas comentados; por lo tanto, Marcial desmitifica los mitos y, por consiguiente, la tragedia y la épica.

²⁰ Muñoz Jiménez (1994: 108).

²¹ Wolff (2008: 39).

²² Allen *et al.* (1970: 356).

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, W. *et al.* (1970), «Martial: Knight, Publisher, and Poet», *CJ*, 65 (8), 345-357.
- BELTRÁN, J. A. (2005), «Claves de la poética de Marcial», en *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Beltrán, J. A., Encuentra, A. P. *et al.* (eds.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 151-219.
- CITRONI, M. (1968), «Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale», *DArch*, 2, 259-301.
- CITRONI, M. (1989), «Musa pedestre», en *Lo spazio letterario di Roma antica I: La produzione del testo*, Cavallo, G., Fedeli, P. y Giardina, A. (dirs.), Roma, Salerno, 311-341.
- CITRONI, M. (1990), «I destinatari contemporanei», en *Lo spazio letterario di Roma antica III: La rizezione del testo*, Cavallo, G., Fedeli, P. y Giardina, A. (dirs.), Roma, Salerno, 53-116.
- FITZGERALD, W. (2007), *Martial: The World of the Epigram*, Chicago-Londres, University of Chicago.
- FUSI, A. (2009), «La musa epigrammatica di Marziale», en *Lo spazio letterario di Roma antica VI: I testi. 1. La poesia*, Parroni, P. (dir.), Roma, Salerno, 716-751.
- HENRIKSÉN, C. (2012), *A commentary on Martial: «Epigrams» Book 9*, Oxford, Oxford University Press.
- MORENO SOLDEVILA, R., FERNÁNDEZ VALVERDE, J. y MONTERO CARTELLE, E. (2004-2005), *Marcial. Epigramas*, vols. I y II, Madrid, Alma Mater.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M^a J. (1994), «La doble presencia de Virgilio en Marcial», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 7, 105-132.
- MUTH, R. (1976), «Martials Spiel mit dem *ludus poeticus*», en *Studies in Greek, Italic and Indo-European Linguistics, Offered to L. R. Palmer*, Davies, A. M. y Meid, W. (eds.), Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 199-207.
- SAPSFORD, F. M. (2012), *The 'Epic' of Martial*, tesis doctoral, Birmingham, University of Birmingham. Disponible en: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3671/2/Sapsford_12_PhD.pdf>.
- SERGI, E. (1987), «Parodia del poeta ispirato ed autoironia in Marziale (Epigramma VIII 3)», *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti*, 63, 375-381.
- SZELEST, H. (1974), «Die Mythologie bei Martial», *Eos*, 62, 297-310.
- VALLAT, D. (2008), *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*, Bruselas, Latomus.
- WOLFF, É. (2008), *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses Universitaires.

ENTRE LA SENSUALIDAD, LA ASTUCIA, EL ENGAÑO Y LA MUERTE: LOS MONSTRUOS FEMENINOS COMO DESCENDIENTES DE PANDORA

ALBA HONTANAR PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid
albahontanar@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-7916-9188

RESUMEN

En la mitología griega, los monstruos femeninos, que son mujeres bárbaras y animalizadas, encarnan la contrafigura del hombre griego, la figura del Otro. No obstante, en este trabajo se pretende resaltar el hecho de que estos seres sean femeninos, pues no se trata de un aspecto casual: tanto su fisonomía como su conducta encuentran paralelos con Pandora e incluso con Gea y Afrodita. Tanto estos seres como las mujeres fatales y las mujeres salvajes comparten varias características que las acercan a la primera mujer, como la belleza, la sensualidad, la astucia, el engaño y la vinculación con la muerte. De este modo, se puede citar la capacidad de seducción de las Sirenas, la astucia de las Harpías y de la Esfinge, la cercanía a la muerte de la Gorgona, el carácter devorador de las Lamias y Estriges o la tendencia al engaño de las Empusas, entre otras. Todos estos seres híbridos se sirven de atributos tanto positivos como negativos para conducir a los hombres al Más Allá. Así, su naturaleza es malvada y, como es habitual en el imaginario griego, femenina.

PALABRAS CLAVE: monstruos femeninos, Pandora, sensualidad, muerte.

BETWEEN SENSUALITY, CUNNING, DECEIT AND DEATH: FEMALE MONSTERS AS DESCENDANTS OF PANDORA

ABSTRACT

In Greek Mythology, female monsters, who are savage and animalized women, personify the opposite figure of the Greek man, the figure of the Other. However, the aim of this work is to highlight the fact of these creatures being female, given that this is not a casual aspect: not only their appearance but also their behaviour remind of Pandora and even of Gea and Aphrodite. *Femmes fatales*, savage women and female monsters share several characteristics, which find a precedent in the first woman. These common attributes are beauty, sensuality, cunning, deceit and connection to death. In this way, there are some recognizable attributes, such as Sirens' ability to seduce, Harpies and Sphinx's cunning, Gorgo's proximity to death, Lamias and Striges' devouring behaviour, or Empusas' deceiving attitude. All these hybrid beings combine not only positive but also negative attributes, which serve them to drag men to the Underworld. Thus, their nature is evil and female, as usual according to Greek conception.

KEYWORDS: female monsters, Pandora, sensuality, death.

1. INTRODUCCIÓN

Pandora, la primera mujer, fue creada por Hefesto a partir de agua y tierra por disposición de Zeus como castigo para los hombres. Después, otros dioses le otorgaron diversos atributos: Atenea le enseñó las labores femeninas, Afrodita le otorgó sensualidad y Hermes le infundió inteligencia cínica y carácter voluble (Hes. *Op.* 53-83). Una vez preparado este engaño con forma de mujer, Pandora, inevitablemente, trajo el mal a los hombres (*ibid.* 90-105).¹ La raza de mujeres adquiriría a partir de entonces una serie de connotaciones negativas y se consideraría, así, dañina y seductora, ya que «de ella descende la estirpe de femeninas mujeres [pues de ella descende la funesta estirpe y las tribus de mujeres]. Gran calamidad para los mortales» (Hes. *Th.* 590-593, traducción de Pérez Jiménez y Martínez Díez [1978]).

Así, *femmes fatales* como Clitemnestra, Medea o Fedra y mujeres salvajes como las Amazonas, las Lemnias y las Danaides compartirán atributos heredados de Pandora, a saber: la belleza, la sensualidad, la astucia, la tendencia al engaño y la vinculación con la muerte. No obstante, antes de Pandora existían ya el engaño y la seducción en el ámbito femenino: lo evidencian, ya en la configuración del mundo primigenio, la astucia de Gea y el nacimiento de Afrodita (Hes. *Th.* 159-181 y 188-197, respectivamente). Del mismo modo, estas características positivas y negativas aparecen en los monstruos femeninos que acechan en los confines del mundo y que siempre son vencidos por el hombre.

Todos estos seres femeninos, hermosos y terribles al mismo tiempo, suponen la unión de Eros y Thánatos (Vernant 1989: 134; Pedraza 1991: 262). Así, este artículo quiere demostrar que las características que las distintas mujeres comparten son también comunes a los monstruos femeninos, criaturas a las que se tiende a relegar y que son advertidas como quimeras alejadas de la civilización, ligadas a la muerte y la barbarie. Se pretende explicar así, precisamente, su naturaleza femenina.

2. LOS MONSTRUOS FEMENINOS

«Por tres cosas daba gracias a la Fortuna. Primero por haber nacido hombre y no animal, luego varón y no mujer, y en tercer lugar griego y no bárbaro» (traducción de García Gual [2007]). Con estas palabras, Diógenes Laercio (1, 33) distingue al ciudadano griego del animal, de la mujer y del bárbaro; es decir, de la figura del Otro. Teniendo en cuenta las características de los monstruos

¹ Además del testimonio de Hesíodo, hay una referencia a Pandora en la obra de Apolodoro (1, 7, 2), que la describe como «la primera mujer a quien los dioses dieron forma» (traducción de Rodríguez de Sepúlveda [1985]). Asimismo, el mito también es recogido por Higino (*Fab.* 142), que describe la modelación de Pandora y los dones que recibe de todos los dioses sin hacer referencia a la calamidad que supone esta primera mujer para los hombres.

femeninos, estos encarnan las tres figuras opuestas al hombre griego, pues están formados por distintas partes anatómicas de animales, viven fuera de la *pólis*, en lugares bárbaros, y son de naturaleza femenina.

Si bien es cierto que Pandora nació para atormentar a los hombres dentro del mundo civilizado (Hes. *Op.* 53-58; 90-105), los hombres que se acercan a los confines del mundo encuentran a los monstruos femeninos, quienes reinan en un espacio salvaje y hostil, donde las normas se invierten y se conjuga la naturaleza humana y animal (Cabrera 2012: 13-14). El caos que imponen estos seres híbridos se expresa también mediante su número: como se comprobará más adelante, la mayoría actúa en grupos de tres, número simbólico asociado al desorden y el conflicto (Rodríguez Blanco 2011: 67).

La tendencia a aparecer en grupo acerca a estos monstruos a las mujeres salvajes, pues tanto las Amazonas, mujeres guerreras enemigas del pueblo griego que se comportan como hombres (Hdt. 4, 114, 3), como las Lemnias, que asesinaron a sus maridos bajo el gobierno de Hipsípila (A. R. 1, 609-615), y las Danaides, las cincuenta hijas de Dánao que degollaron a sus maridos, excepto Hipermnestra (A. *Pr.* 861-866), se caracterizan por convivir normalmente en grupo, alejadas de los hombres, a los que tratan de aniquilar. Asimismo, no parece una coincidencia que los monstruos sean femeninos, pues esta condición es la que los obliga a aprovecharse de sus poderes de seducción y a servirse de su astucia para conducir a los hombres a la muerte. Este comportamiento aparece también en mujeres fatales como Helena, «destructora de barcos, de hombres y pueblos» (A. *Ag.* 689-690, traducción de Perea [1982]); Clitemnestra, que asesinó a su marido Agamenón (A. *Ag.* 855-914; *Eu.* 631-637); Medea, la extranjera que asesinó a sus propios hijos para perjudicar a Jasón (E. *Med.* 1340); y Fedra, que acusó falsamente a Hipólito de haberla forzado y se suicidó (Hyg. *Fab.* 47).

De este modo, los monstruos femeninos se caracterizan por su naturaleza contradictoria. A continuación, se estudian algunos de los más representativos, buscando en ellos características que recojan su cercanía a la doble naturaleza de Pandora.

2.1. Las Sirenas

Las Sirenas (Grimal 2010: 438-484, *s. v.*) son monstruos femeninos descendientes de Aqueloo y de Terpsícore (A. R. 4, 895-896), Melpómene (Hyg. *Fab.* 141, 1) o Estérope (Apollod. 1, 7, 10). El número de Sirenas también es variable, aunque suelen contarse tres: Pisínoe, Agláoipe y Telxíepia. Con rostro de doncellas y cuerpo de ave, Homero no las describe físicamente, como sí hacen Apolonio de Rodas (4, 898-899) e Higino (*Fab.* 125, 13), quien afirma (*ibid.* 141, 1) que su aspecto de ave fue un castigo de Deméter por no proteger a Perséfone.

Homero (*Od.* 12, 44-46) fue el primero en describir su morada: «con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada» (traducción de

Pabón [1993]). Varios autores se refieren al lugar que habitaban: Apolonio (4, 892-894) las sitúa en la isla Antemóesa, Virgilio (*Aen.* 5, 864-866) recoge el prado de huesos ya señalado e Higino (*Fab.* 141, 3) las ubica entre Sicilia e Italia, en el Occidente, lugar ligado al Más Allá en la mentalidad griega.

Estos híbridos, sirviéndose de sus poderes de conocimiento y adivinación, entonaban bellos cantos para hechizar a los marineros, quienes, aturridos, perecían en las aguas, sin retornar jamás a su hogar (Hom. *Od.* 12, 40-44). Sobresale el episodio de la *Odisea* (12, 166-200), en el que Odiseo ordenó a sus hombres ungir sus oídos con cera mientras él era amarrado a un mástil con los oídos descubiertos para lograr, así, deleitarse con los cánticos y escapar. Asimismo, tampoco pasa desapercibida la victoria de Orfeo frente a estas en las *Argonáuticas* (4, 892-910).

En cuanto a la relación de las Sirenas con Pandora, estos monstruos resultan enormemente atrayentes para los hombres, al igual que la primera mortal. Por su parte, además de su sensualidad, estos seres cuentan con conocimientos absolutos y gozan de gran astucia, característica que en Pandora se vuelve cínica. Por último, si se sigue la versión de que las Sirenas sufrieron una metamorfosis por castigo de Deméter, se encuentra como elemento común el acto punitivo, pues la propia creación de Pandora surgió como castigo para los hombres.

2.2. Las Harpías

Las Harpías (Grimal 2010: 224, s. v.) son hijas de Taumante y la oceánide Electra y hermanas de Iris, como recogen tanto Hesíodo (*Th.* 265-269) como Apolodoro (1, 2, 6), si bien Higino (*Fab.* 14, 18) asegura que su madre es Ozómene. Se suelen contar tres: Aelo (también llamada Nicótoe), Ocípete y Celeno (*ibid.* 14, 18).

Híbridos semejantes a las Sirenas, las Harpías también eran genios alados. Parece que no existe una descripción griega de estos seres, sino que Virgilio es el primero en exponer su aspecto:

Jamás ha habido monstruo más funesto ni plaga más cruel lanzó la ira divina / de las ondas estigias. Es de muchacha el rostro de estas aves; su vientre / depone la inmundicia más hedionda. Tienen las manos corvas. / El hambre empalidece de continuo su faz. (Virgilio, *Aen.* 3, 214-217, traducción de De Echave-Sustaeta [1992])

Higino (*Fab.* 14, 18) también las describe como mujeres-pájaro, pero Virgilio (*Aen.* 3, 246-258) las dota además de un saber sobrenatural: Celeno es mostrada como una profetisa que da vaticinios. En cuanto a su localización, Virgilio (*ibid.* 6, 285-289) las sitúa en el Aqueronte, en el Inframundo, mientras que Higino (*Fab.* 14, 18) las ubica en las islas Estrófades.

Son varios los mitos que protagonizan, si bien sobresale la maldición de Fineo (A. R. 2, 183-194), rey viejo y ciego al que las Harpías robaban todos sus bienes, especialmente sus alimentos, o los cubrían con sus excrementos. Fineo pidió ayuda a los Argonautas para que lo librasen de este mal: «socorredme, [...]

las Harpías me arrebatan la comida de la boca, precipitándose desde algún lugar imprevisto para mi perdición» (A. R. 2, 218-224, traducción de Valverde Sánchez [2011]). Este episodio es relatado por varios autores, si bien destaca la versión de Virgilio (*Aen.* 3, 225-244), en la que los ataques de las Harpías son sufridos por Eneas y sus hombres.

En cuanto a las Harpías, como descendientes de Pandora, cabe mencionar que el acto de robar comida o hacerla incomedible supone ingenio y planificación para llevar a cabo su fin: que los hombres no prueben estos alimentos y terminen por perecer. Además de esta astucia, Virgilio atribuye a uno de estos monstruos la adivinación, lo que lo acerca a las Sirenas no solo por su cuerpo en forma de ave y también, como veremos a continuación, a la Esfinge. Asimismo, a pesar de que las Harpías no resulten eróticas, su vinculación con la sensualidad podría encontrarse en su semejanza física con las Sirenas, portadoras de deseo por antonomasia.

2.3. La Esfinge

Existen varias tradiciones acerca del nacimiento de la Esfinge (Grimal 2010: 174, s. v.): según Hesíodo (*Th.* 326), es hija de Equidna y Ortro (*ibid.* 295-300), pero según Apolodoro (3, 5, 8) e Higino (*Fab.* 67, 4) es hija de Tifón. Descrita por Eurípides (*Ph.* 1020-1025) como «mitad doncella, monstruo asesino, con alas frenéticas y garras ávidas de carne» (traducción de García Gual y De Cuenca [1979]), la Esfinge es un híbrido con cabeza de mujer, pecho, patas y cola de león y alas de ave de rapiña (*Apollod.* 3, 5, 8).

Enviada para asolar la ciudad de Tebas, Sófocles (*OT* 36, 130, 391 y 1199) la denomina «cruel cantora», «Esfinge, de enigmáticos cantos», «perra cantora» y «doncella de corvas garras cantora de enigmas» (traducción de Alamillo [1981]), por lo que la Esfinge se encuentra ligada a la inteligencia y la adivinación. Destaca el enfrentamiento entre Edipo y la Esfinge, recogido, entre otros autores, por Séneca (*Oed.* 92-102), quien destaca el carácter devorador del monstruo, rodeado de huesos, como las Sirenas. Cabe mencionar que, al igual que estas, la Esfinge es una «anti-musa» que entona un canto que conduce a la muerte (Cabrera 2012: 25).

Existe otra faceta de la Esfinge: su lujuria, erotismo y ferocidad, pues con su abrazo placentero y mortal a la vez (Pedraza 1991: 23-25) se abalanzaba, con fines sexuales, sobre jóvenes. Así, «su acción es mortífera y fecundadora, [...] espera ansiosa a sus víctimas para, mientras que se une en cópula fecundadora, transportarlas al reino de la muerte» (Cabrera 2012: 27-29).

De la Esfinge sobresale su sabiduría y poder de adivinación. No obstante, estas cualidades están ligadas a la muerte, estado al que precipitaba a todo aquel incapaz de resolver su duelo de astucia. Por otro lado, también destaca su sensualidad y deseo sexual, como muestran los mencionados asaltos a jóvenes,

Estas características parecen heredadas de Pandora, sin olvidar las semejanzas con el astuto, violento y sexual acto de Gea.

2.4. Las Gorgonas

Las Gorgonas (Grimal 2010: 217-218, *s. v.*), hijas de Forcis y Ceto (Hes. *Th.* 270-275), eran Esteno, Euríale y Medusa, la única mortal (*ibid.* 277-278). Esquilo (*Pr.* 798-800) asegura que eran «tres hermanas aladas, con cabellera de serpiente [...] odiadas por los mortales, pues no hay mortal que, si las mira, conserve el aliento» (traducción de Perea [1982]). Por su parte, Apolodoro asegura que

tenían la cabeza cubierta por escamas de dragón, grandes dientes como de jabalíes, manos de bronce y alas de oro [...]; a los que miraban los convertían en piedra. (Apolodoro, 2, 4, 2, traducción de Rodríguez de Sepúlveda [1985]).

Según Ovidio (*Met.* 4, 779-801), Medusa era la única que podía petrificar con la mirada y la única con serpientes en lugar de cabello, por un castigo de la diosa Atenea: siendo una bella joven, su metamorfosis se debió a que Poseidón la había violado en el templo de la diosa, lo cual constituía un sacrilegio.

En la *Odisea* (11, 634-635) se recoge que la Gorgona, que es como se conoce normalmente a Medusa, vivía en el Hades. Por su parte, Esquilo (*Pr.* 793-794) ubica a las tres hermanas en Cístene, en una llanura más allá del Océano. Posteriormente, Virgilio (*Aen.* 6, 289) también las sitúa más allá del Océano. Entre los mitos relacionados con ella, sobresale la hazaña de Perseo, héroe que llegó a este lugar y decapitó a Medusa sirviéndose de varias armas, como relata Apolodoro (2, 4, 2).

En cuanto a su relación con Pandora, a pesar de que las Gorgonas no cuentan con algunas cualidades compartidas por otros monstruos femeninos, como la astucia o la adivinación, resulta evidente su vinculación con la muerte. Además, la tradición sobre la unión entre Poseidón y Medusa también estaría relacionada con la belleza y la sensualidad, así como con el castigo, elemento esencial en la configuración de Pandora.

2.5. Las Lamias, las Empusas y las Estriges

La Lamia (Grimal 2010: 303-304, *s. v.*) es un híbrido que suele aparecer con rostro de mujer y cuerpo de dragón, pero a veces es descrita con cuerpo leonino, lomo escamoso y pecho de hiena e incluso puede mostrarse como una mujer atractiva. Según la leyenda, robaba y devoraba niños debido a la envidia: la doncella Lamia tenía amores con Zeus, pero Hera hacía perecer a todos sus hijos. Si se sigue el relato de Pausanias (10, 12, 1), la Lamia tuvo a la sibila Herófile, que fue la primera mujer en cantar oráculos.

Asimismo, destaca Empusa (Pedraza 1991: 150), un espectro infernal del cortejo de Hécate, o incluso la cara perversa de la diosa. Las Empusas tenían la

capacidad de transformarse en animales y en mujeres seductoras para atraer y devorar a los jóvenes. Parece que el remedio contra estas era descubrir su verdadera identidad, como muestra Filóstrato (VA 4.25).

Otros monstruos similares son las Estriges (Pedraza 1991: 146-147), que son descritas por Ovidio (*Fast.* 6, 131-140) como pájaros feroces que desgarran los cuerpos de los niños pequeños y beben su sangre. Sobresale el caso del rey Procas, que de niño fue atacado por estas aves devoradoras (*ibid.* 6, 140-151). También Trimalción (*Petr.* 63) narra cómo estos seres buscan la sangre y las entrañas de los jóvenes.

En relación con Pandora, tanto las Lamias como las Empusas y las Estriges están vinculadas con la sensualidad, la violencia y la muerte. Asimismo, destaca su capacidad mágica para cambiar de forma, junto con su habilidad para el engaño, que supone un ejercicio de planificación y astucia. Asimismo, si Lamia es la madre de la Sibila, parece evidente que esta figura femenina tiene relación con el conocimiento sobrenatural y la adivinación.

3. CONCLUSIONES

Los monstruos femeninos comparten varias características con las mujeres fatales y las mujeres salvajes, rasgos que, como se ha sugerido a lo largo del artículo, parecen heredados de Pandora, pues conjugan belleza, sensualidad, astucia y engaño para alcanzar el poder mediante la muerte del adversario masculino.

Existe una diferencia entre las mujeres fatales, las mujeres salvajes y los monstruos femeninos: el espacio en el que desarrollan sus actividades mortíferas. Mientras que las mujeres fatales, al igual que Pandora, se sirven de su astucia para vencer a los hombres en la *pólis*, las mujeres salvajes luchan contra ellos en el límite de lo civilizado y lo bárbaro, donde finalmente reinan los monstruos femeninos: estos se encuentran en lugares alejados de las normas sociales, en los confines del mundo. Aunque esta diferencia los aparta de Pandora, existe otro paralelismo evidente: al igual que la primera mujer nació como un castigo para los hombres, algunas fuentes recogen que tanto las Sirenas como Medusa tuvieron un origen punitivo.

Del mismo modo, los monstruos femeninos cuentan con atributos heredados de Pandora que los unen tanto a las mujeres fatales como a las mujeres salvajes, a saber: la belleza, la sensualidad, la astucia, el engaño y la muerte.

La belleza y sensualidad son inherentes a los monstruos femeninos, pues con estas armas seducen a los hombres y los llevan a la perdición. Este aspecto atractivo y erótico ya se hallaba en el encuentro sexual entre Cronos y Gea, en el nacimiento de Afrodita y en la propia Pandora. Así, los monstruos femeninos ofrecen belleza y engaño, dulzura y maldad. Otra de sus características es la astucia, que se encuentra relacionada con la inteligencia, el engaño y la muerte, pues será su instrumento para conseguir alimentos, como las Harpías, o para atraer a los hombres, como las Sirenas. También destaca el don de la adivinación,

pues algunos monstruos poseen conocimientos absolutos, como las Sirenas y la Esfinge, y el uso de la magia, de la que se sirven las Lamias y las Empusas para transformarse en distintos seres y atraer a los hombres. Finalmente, una característica ya mencionada es la tendencia al engaño para conducir a los hombres a la muerte. Asimismo, la vinculación de los monstruos con el Más Allá se percibe también al estar situados cerca del Inframundo.

De este modo, los monstruos femeninos encarnan la contrafigura del hombre griego, la figura del Otro, pues son mujeres bárbaras y animalizadas. No obstante, lo que se pretende resaltar en este artículo es el hecho de que sean femeninos: tanto su fisonomía como su conducta encuentran paralelos con Pandora, Gea y Afrodita.

Como reminiscencia del caos primigenio, el peligro y la muerte, los monstruos femeninos conducen a los hombres a este mundo oscuro mediante espejismos bellos y sensuales, cantos y adivinanzas. Estos seres indómitos, al igual que Pandora, constituyen un bello mal para el hombre, pues buscan su perdición mientras él, deslumbrado por la atracción a lo desconocido, se lanza a los brazos de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMILLO, A. (1981), *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos.
- CABRERA, P. (2012), «Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica», en *Seres híbridos en la mitología griega*, Bernabé, A. y Pérez de Tudela, J. (eds.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 11-48.
- DE ECHAVE-SUSTAETA, J. (1992), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA GUAL, C. (2007), *Diógenes Laercio. Vidas de los filósofos ilustres*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA GUAL, C. y DE CUENCA, L. A. (eds.) (1979), *Eurípides. Tragedias III*, Madrid, Gredos.
- GRIMAL, P. (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- PABÓN, J. M. (1993), *Homero. Odisea*, Madrid, Gredos.
- PEDRAZA, P. (1991), *La Bella, Enigma y Pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets.
- PEREA, B. (1982), *Esquilo. Tragedias*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. y MARTÍNEZ DÍEZ, A. (1978), *Hesíodo. Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ BLANCO, M. E. (2011), «Mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega», en *Ideas de Mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, López Gregoris, R. y Unceta Gómez, L. (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, 65-91.
- RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, M. (1985), *Apolodoro. Biblioteca*, Madrid, Gredos.
- VALVERDE SÁNCHEZ, M. (2011), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, Gredos.
- VERNANT, J. P. (1989), «Figures féminines de la mort en Grèce», en *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, París, Gallimard, 131-152.

ARCAÍSMO, CLASICISMO Y EPIGRAFÍA EN COS: NOTAS A IG XII 4¹

GONZALO JEREZ SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid
gonzalojerez@ucm.es
ORCID: 0000-0003-0087-515X

RESUMEN

El clasicismo es un fenómeno en la historia del arte que no solo abarca manifestaciones de las artes plásticas (en donde se origina el concepto) sino también la literatura y, como es el propósito de la presente contribución, la epigrafía, campo de estudio donde lo lingüístico y lo plástico se dan de la mano. En efecto, el recurso a formas de expresión pretéritas es un fenómeno conocido de la época helenística e imperial tanto en las artes plásticas como en la literatura, dando lugar a movimientos como, por ejemplo, el arte helenístico o, más tarde, la segunda sofística o el arcaísmo. En la epigrafía esta última corriente no ha recibido suficiente atención dada la inherente dificultad de su estudio. No obstante, el objetivo de este trabajo es presentar cómo el arcaísmo puede detectarse en la epigrafía, en concreto en las inscripciones de Cos. El antecedente inmediato y único de nuestro trabajo es el de Aleshire (1997), la cual establece algunas conclusiones sobre el arcaísmo epigráfico en las inscripciones áticas. La aportación de la estudiosa inglesa será tomada en cuenta y revisada.

PALABRAS CLAVE: epigrafía griega, dialectología griega, Cos, estética.

ARCHAISM, CLASSICISM AND EPIGRAPHY IN COS: SOME REMARKS ON IG XII 4

ABSTRACT

Classicism is a phenomenon in art history that encompasses not only manifestations of the plastic arts (where the concept arises) but also literature and, as in this contribution, epigraphy, a field of study where linguistic and plastic arts come together. Indeed, the recourse to past forms of expression is a well-known phenomenon of the Hellenistic and Roman Imperial times both in the plastic arts and in literature, which gave rise to movements such as, for example, Hellenistic art or, later, the second sophistic or archaism. In the epigraphy, this last trend has not received enough attention given the inherent difficulty of its study. However, the objective of this contribution is to present how archaism can be detected in epigraphy, specifically in the inscriptions of Cos. The immediate and unique antecedent of our work is that of Aleshire (1997), who establishes some conclusions about epigraphic archaism in Attic inscriptions. Her contribution will be taken into account and reviewed.

KEYWORDS: Greek epigraphy, Greek dialectology, Kos, aesthetics.

¹ Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto «Modos de contacto e interacción dialectal en los textos epigráficos del griego antiguo II» (FFI2017-82590-C2-1-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

1. ARCAÍSMO Y CLASICISMO

En general, el arcaísmo consiste en el empleo de recursos en desuso en un entorno en el que tales elementos ya son extraños.² En la Antigüedad el concepto era eminentemente lingüístico³ pero también tenía su manifestación en el arte. Así, podemos constatar cómo en el siglo II d.C. este consistía en la afectación de un estilo ático, no solo arcaico, mediante el uso de vocabulario, formas gramaticales y expresiones áticas.⁴ Además, por otra parte, téngase en cuenta que Becatti⁵ define un estilo «arcaístico» como lineal u ornamental y un estilo «arcaizante» como cualquier otro estilo que mire a formas expresivas del pasado. Más aún, en el estudio del arcaísmo o clasicismo en el arte hay que añadir un «manierismo decadente», como lo caracteriza Brahms (*vid. infra*).⁶ El origen de esta corriente, según el estudio de Becatti, está en el helenismo y se ha estudiado principalmente en la historia del arte.⁷ Por otro lado, si bien «clásico» en el sentido corriente de «consagrado» ya tenía su validez en época antigua,⁸ el concepto de clasicismo es moderno. En efecto, a comienzos del s. XIX el concepto de «clasicismo» comenzó a ser usado en contraposición al de «romanticismo». Solo con Wilamowitz (1900) quedó clara la distinción entre lo «clásico» (una fase concreta del arte) y lo «clasicista» (la tendencia a imitar esa fase concreta del arte que ha llegado a su cénit). Como hemos señalado *supra*, podemos considerar «arcaísmo» el uso deliberado de formas (en vocabulario, semántica, morfología, sintaxis o paleografía) que están obsoletas. Consecuentemente, se establece de manera análoga una diferencia neta entre «arcaístico» y «arcaizante». En efecto, desde Wilamowitz (1900) se ha visto un mero motivo estético en esta tendencia y, según el mismo, se da en épocas de mal gusto. El riesgo que supone apostar por esta moda es grande, pues se está recurriendo a formas expresivas que no son propias del tiempo presente y, por extensión, puede incurrirse en errores groseros. Es entonces cuando el clasicismo o el arcaísmo pueden devenir en un manierismo de mal gusto al no ser capaces de manejar hábilmente el arte que se trabaja, como apuntó Wilamowitz (1900: 38).

Se ha querido buscar, y con acierto, la razón de ser de estas corrientes en motivos estéticos y prácticos a la vez.⁹ Por ejemplo, en el caso de la lengua latina, una vez esta hubo alcanzado su máximo esplendor formal, devino pobre en recursos léxicos. Así, fue necesario recurrir a vocabulario que ya no se usaba con

² Cf. Brahms (1993: 23).

³ *Vid.*, entre otros, D.H. *Comp.* 22, Men.Rhe. 11D, Scholia Eur. *Hippol.* 23 y Porph. *Abst.* 2.55.

⁴ La obra más completa al respecto es la monografía de Vessella (2018), donde, aunque el tema sea la fonética dentro del fenómeno del aticismo, trata cuestiones más generales de este movimiento.

⁵ *Vid.* Becatti (1941: 30).

⁶ Cf. Brahms (1993: 36).

⁷ *Vid.* Schmidt (1922).

⁸ *Vid.* García Jurado (2010).

⁹ Norden (1958: 189ss).

el fin de enriquecerla. Por otra parte, como señalábamos, además de en las artes plásticas, el estudio del clasicismo y el arcaísmo ha recibido también cierta atención en la paleografía y se ha observado cómo, por ejemplo, en los siglos XIII y XIV, época del Renacimiento Paleólogo, hubo un interés por reavivar la caligrafía de los siglos X y XI con una escritura elegante, clara y con pocas abreviaturas.¹⁰ La causa del arcaísmo o del clasicismo en ambos casos era, pues, una necesidad práctica. Sin embargo, en la epigrafía entran en juego, como veremos, otros factores que resultan más bien difíciles de detectar.

En epigrafía, la primera estudiosa en publicar un trabajo sobre el arcaísmo fue Lazzarini¹¹ y más tarde Donderer¹² señaló algunos problemas con los que se enfrenta el estudioso del arcaísmo en epigrafía. Asimismo, este último indicó la falta de este tipo de estudios.¹³ Sin embargo, fue Aleshire (1997) quien emprendió un estudio en profundidad y sistemático (*vid. infra*).

El primer problema es definir qué es el arcaísmo en epigrafía, ya que, por una parte, se han llevado a cabo estudios sobre el arcaísmo en arquitectura o escultura y, por otra parte, se han hecho incluso catálogos de inscripciones arcaizantes,¹⁴ como el de Larfeld,¹⁵ pero no se ha razonado suficientemente el criterio de selección. Por el contrario, para intentar definir este criterio, Aleshire se ciñe al Ática, ya que es la región donde se ha encontrado el mayor número de inscripciones con rasgos arcaizantes.¹⁶ Los rasgos que hemos de tener en cuenta en este estudio son los siguientes:

El primer rasgo es la forma de las letras, aunque este criterio es engañoso, ya que puede tratarse de espejismos.¹⁷ Así, cita el caso de una inscripción¹⁸ tradicionalmente clasificada como arcaizante en donde el único rasgo arcaizante parece ser la *rho caudata*, que, sin embargo, ella considera que está imitando la <R> latina.

La disposición del campo epigráfico también puede ser indicio de arcaísmo. Así, es un claro arcaísmo el empleo del *stoichedón*, en uso hasta mediados del siglo III a.C.¹⁹

De manera similar, un arcaísmo recurrente es el uso de grafías <E>, <O> para notar /e:/ y /o:/ o incluso el diptongo [ei], la grafía <H> para el espíritu áspero

¹⁰ Pueden verse ejemplos concretos en Hunger (1980: 187-236).

¹¹ Lazzarini (1986: 147-154).

¹² Donderer (1995: 97-122).

¹³ Donderer (1995: 113).

¹⁴ Aleshire (1997: 153 n. 3 con bibliografía).

¹⁵ *Vid.* Larfeld (1907: 312-313), quien juzga estos rasgos arcaizantes como medio para crear falsificaciones, en lugar de entenderlos dentro del contexto estético que tratamos en este artículo.

¹⁶ Es manifiesta la difícil aporía a la que se enfrentó Aleshire al intentar dar con algo cuya definición aún se desconoce.

¹⁷ *Vid.* McLean (2002: 43) sobre el escaso valor de la forma de las letras a la hora de datar una inscripción de época helenística o romana.

¹⁸ *SEG XXV 266.*

¹⁹ *Vid.* Guarducci (1967: 413).

o dígrafos como <ΠΗ> = φ o <KH> = χ que, como es sabido, tras la adopción del alfabeto milesio cayeron en desuso. Este arcaísmo ortográfico puede llevar a «hiperarcaísmos» como la grafía <EKSETE> (sc. ἔκσετε = ἔξετε) del oráculo de Harmodio y Aristogitón,²⁰ cuando el ático arcaico lo representaba mediante el dígrafo <ΧΣ>.²¹

Asimismo, el uso de fórmulas o procedimientos en desuso pueden ser considerados arcaísmos.

Aleshire²² encontró 32 inscripciones arcaizantes, principalmente datadas en el reinado de Adriano y, algunas pocas, del principado de Augusto. De las inscripciones arcaizantes de la época de Adriano,²³ colige que probablemente hubiera un grupo de lapicidas en la época especializado en inscripciones funerarias arcaizantes.

La razón del arcaísmo es dotar al documento de una pátina de venerable solemnidad.²⁴ De esta manera, por ejemplo, si se trata de un documento público, cobra mayor autoridad. Si se trata empero de uno privado, gana en admiración.

En resumen, Aleshire plantea dos ejes según los cuales orientar una investigación sobre el arcaísmo epigráfico:

En primer lugar, para identificar una inscripción arcaizante, tenemos que encontrar alguno de estos elementos: formas de letras arcaicas, ortografía arcaizante, sistema numeral ático, fórmulas o procedimientos en desuso.

En segundo lugar, una vez identificado el arcaísmo, cabe preguntarse la causa de este, el tipo de inscripción, quién la comisionó y la reacción que podía generar en los receptores. Evidentemente, muchos de estos interrogantes quedarán sin responder.

2. CORPUS: LAS INSCRIPCIONES DE COS

La reciente conclusión (Hallof *et al.* 2010-2018) de la edición de las inscripciones de la isla griega de Cos ha proporcionado a los estudiosos del mundo antiguo una herramienta que se esperaba desde que se proyectara hace más de un siglo. En efecto, esta obra consta de unas 4 000 inscripciones, muchas de ellas inéditas, que casi decuplican las 400 inscripciones de la primera edición de conjunto de las inscripciones de Cos, la de Paton y Hicks (1891). Este acontecimiento bibliográfico (desde que se anunciara el plan de *IG* en 1895 hasta hoy ha transcurrido más de un siglo) permite renovar los estudios sobre la isla griega y de esta manera se verán beneficiadas muchas disciplinas de las Ciencias de la Antigüedad, como la historia, la arqueología, la epigrafía o la lingüística. Con el fin de comprender la cantidad de datos manejados en nuestro estudio y apreciar

²⁰ *IG* II² 5007.29, s. II d.C., L. 10.

²¹ Threatte (1980: 21 y 555).

²² Aleshire (1997: 160-161).

²³ Aleshire (1997: 158).

²⁴ *Vid.* Aleshire (1997: 159) y *cf.* McLean (2002: 43).

mejor los resultados obtenidos es conveniente tener en cuenta cuál es el *corpus* de trabajo.

El primer volumen (Berlín 2010) contiene 423 inscripciones divididas en seis categorías (1-6):

1. Decretos. IG XII 4,1.1-206: 206 inscripciones (ss. IV a.C.-II d.C.).
2. Inscripciones relacionadas con la *asilía* (incluye 6 epístolas). IG XII 4,1.207-245: 38 inscripciones (s. III a.C.).
3. Epístolas. IG XII 4,1.246-263: 17 inscripciones (ss. III a.C.-III d.C.).
4. Sentencias, senadoconsultos y edictos. IG XII 4,1.264-273: 9 inscripciones (ss. III a.C.-IV d.C.).
5. Leyes sacras. IG XII 4,1.274-396: 122 inscripciones (ss. IV a.C.-s. II d.C.).
6. Altares. IG XII 4,1.397-423: 26 inscripciones (ss. IV a.C.-II d.C.).

El segundo volumen (Berlín 2012) contiene 815 inscripciones repartidas en cuatro categorías (7-10):

7. Catálogos: IG XII 4,2.424-495: 71 inscripciones (ss. III a.C.-II d.C.).
8. Dedicaciones: IG XII 4,2.496-816: 320 inscripciones (ss. IV a.C.-III d.C.).
9. Honorarias: IG XII 4,2.817-1188: 371 inscripciones (ss. III a.C.-III d.C.).
10. Mojones: IG XII 4,2.1189-1239: 50 inscripciones (ss. IV a.C.-I d.C.).

El tercer volumen (Berlín 2016) contiene las inscripciones funerarias, el tipo de inscripción más numeroso con 1 813 inscripciones en total: IG XII 4,3.1240-3053. Además, incluye la única inscripción del s. VI a.C. en alfabeto epicórico (IG XII 4,3.1240, fin. s. VI a.C., fun.), así como otras dos inscripciones del s. V a.C.: IG XII 4,3.1241-1242.

Por último, el cuarto volumen (Berlín 2018) completa las inscripciones funerarias con otras 275 inscripciones (IG XII 4,4.3054-3329) procedentes de los *demos*, así como 6 testamentos y 23 inscripciones funerarias de fuera de la isla. Por otra parte, en este volumen hay 117 inscripciones (IG XII 4,4.3330-3447) de diverso tipo (una tablilla de maldición, un oráculo, inscripciones de gladiadores, etc.) y 71 grafitos (IG XII 4,4.3448-3519) de época imperial. En último lugar, hay 94 inscripciones (IG XII 4,4.3520-3614) de contenido dudoso y 224 fragmentos (IG XII 4,4.3615-3839).²⁵

3. ARCAÍSMOS EN LAS INSCRIPCIONES DE COS²⁶

El estudio del arcaísmo en Cos presenta la dificultad añadida del *corpus* (*vid. supra*), el cual es inmenso, y del nimio número de inscripciones realmente

²⁵ Adviértase que en este último volumen se han publicado juntamente las inscripciones de Leros, Lepsia y Patmos: IG XII 4, 4.3868-3932.

²⁶ *Nota bene*: EV = Segre (1993), IG XII 4 = Hallof *et al.* (2010-2018), PH = Paton y Hicks (1891).

arcaicas con las que comparar los posibles casos de arcaísmo. Estas tres inscripciones arcaicas tampoco nos informan mucho respecto a la situación del arcaísmo en la isla, pues dos de ellas constan de una o dos palabras y la restante es un epigrama que, dado el género, que condiciona la manera de presentación, no nos va a aportar gran información:

IG XII 4,3.1240 (fin. s. VI a.C., fun.)
 IG XII 4,3.1241 (com. s. V a.C., fun. [métr.])
 IG XII 4,3.1242 (s. V a.C., fun.)

Los arcaísmos en las inscripciones de Cos son ortográficos y, en menor número, tienen que ver con la forma de las letras. A continuación, presentamos los arcaísmos relacionados con las formas de las letras:²⁷



1. IG XII 4,4.3283 (s. V a.C., fun. [métr.]):
 Καλλίστρατε, παιδί τε καὶ σο[ι] : κοινὸν ἐπέστησαμ μν[ῆμα]
 [οὐ γάρ] τις ἐρίζετό σοι δέμας ἀστών : οὐδ' ἀρετήν, ὦ παῖ Κλεωνυ[...].

Tiene la <Π> con el asta derecha más corta (Π) y usa la interpunción (tres puntos) habitual en la epigrafía arcaica.²⁸

2. IG XII 4,1.1 (med. s. IV a.C., decr.):
 [ἔ]δοξε τᾷ [ἐκκλησίαι],
 [ἐ]πὶ προστ[ατᾶν]
 [.] Φιλεωνί[δ. . . .⁸. . . .]
 [.] ναιό.

Además de la <Π> como las de la anterior inscripción, el centro de la <Ο> y <Ω> está punteado. La incisión de este punto en el centro de la <Ο>, usado para apoyar la aguja del compás, era facultativo y en la inscripción se ve por la incisión en la piedra la intencionalidad de dejar constancia de este.

3. IG XII 4,3.2433 (ss. II-III d.C., fun.):
 Καρνητέλης
 [Κ]άρπωνος χα<ι>ρε.


Tiene una <Ν> con la forma arcaica  así como una <Χ> en forma de cruz  como la <Ξ> de Tesalia o Eubea.

4. IG XII 4,3.2767 (ss. II-III d.C., fun.):
 [ὄ]ρος θ]ηκα<ι>ων
 [Γν]αῖου Δαμᾶ
 [κ]αὶ Γαῖου Γεριλ-

²⁷ Se pueden consultar imágenes de las inscripciones, cuando las hubiere, siguiendo la nota bibliográfica que introduce cada inscripción en *IG*.

²⁸ Sobre la interpunción en las inscripciones griegas, puede consultarse la tesis doctoral de Kaiser (1887) y el manual de Larfeld (1907: 429ss).

[Λ]ανοῦ Λ<ε>υκίου
[Γ]οργία.

Tiene una <A> arcaica con el asta central inclinada: .

Estos ejemplos muestran que el empleo de formas de letras arcaicas es un recurso esporádico y en ningún momento sistemático. Además del tipo de letra, imitando modelos más antiguos, puede constatarse el recurso a signos ortográficos en desuso, como la interpunción del epigrama (nº 1).

Los siguientes ejemplos (números 5-23) son arcaísmos ortográficos. Estos consisten en el uso de la <H> para la aspiración inicial, en época posterior a la adopción del alfabeto milesio, así como de <O> para notar la vocal larga cerrada procedente de contracción *o+o* (genitivos temáticos), *o+e* (compuestos en -ουργός) o *e+o* (genitivos de temas en silbante) y <E> para notar tanto la /e(:)/ como la /ε:/. El caso más peculiar y de más difícil interpretación es la forma Ἄρτημις (nº 22) = Ἄρτεμις. En caso de no tratarse de un mero error mecánico del lapicida con <H> en lugar de <E>, podemos estar ante el caso opuesto a arcaísmos ortográficos esperables como Ἐπιγόνε Φανοδέμου = Ἐπιγόνη Φανοδήμου (nº 23) donde se usa <E> = /ε:/ como en la epigrafía arcaica. En efecto, Ἄρτημις podría tratarse de un «hiperarcaísmo». ²⁹ Por último, nótese que en el ejemplo nº 10 convive αἰρέσθω (grafía arcaizante, si no estamos ante un error del lapicida) con αἰρεῖσθων, donde aparece el esperable para la época dígrafo <EI> notando la vocal larga cerrada procedente de la contracción isovocálica junto a la grafía arcaizante <E>.

5. IG XII 4,2.1237 (fin. s. V a.C., mojón): τεμ|ένος³⁰ (1-2).
6. IG XII 4,2.1238 (fin. s. V a.C., mojón): τ|εμένοσ (1-2).
7. EV 333 (s. V a.C., mojón): ήοροσ τεμένοσ α[...].
8. EV 328 (ss. V-IV a.C., mojón): ήορο[ς].
9. IG XII 4,1.278 (med. s. IV a.C., ley sacra): ἐπει δέ κα σπονδὰσ ποιήσωνται, αἰρέσθω ό ίαρεὺσ [σ|φ]αγῆ τῶν ίαροποιῶν βοόσ τοῦ θυσομένου τῶι Ζηνί τῶι Πολιῆι (Ll. 41-42), pero: τοὶ δὲ κάρου[κε|ς] αἰρεῖσθω σφαγῆ τοῦ βοόσ (Ll. 43-44).
10. IG XII 4,2.509 (med. s. IV a.C., ded.): Κόροι | Λυκοργίς (1-2).
11. EV 332 (s. IV a.C., mojón): ήοροσ.
12. IG XII 4,3.2633 (ca. 350-300 a.C., fun.): Πολυνικό (1), pero: ἀποφθιμένου (3).
13. IG XII 4,1.366 (s. IV a.C., decr.): [μον]άρχῶ (3), Πολυγνώτῶ (4).
14. IG XII 4,1.1 (ca. 350 a.C., decr.): [...]ναίῶ (4).
15. IG XII 4,1.278 (ca. 350 a.C., cal.): κυέῶσα [2x] (57, 61).
16. IG XII 4,1.397 (ca. 350-300 a.C., altar): Ἄλιῶ (1).
17. IG XII 4,2.1210 (ca. 350-300 a.C., mojón): Πατρώιῶ (2).
18. IG XII 4,2.1213 (ca. 300 a.C., mojón): Φατρίῶ (1).
19. IG XII 4,3.1676 (ca. 350-300 a.C., fun.): Ἄρτεμιδώρῶ (2).

²⁹ Para el uso de <H> como <E> en Ática, cf. Threatte (1980: 39-40 y 45).

³⁰ Esta misma grafía arcaizante se usó para la misma categoría gramatical en Atenas hasta el ca. 350 a.C.; vid. Threatte (1980: 131s).

20. IG XII 4,1.398 (fin. s. IV a.C., altar):

Νικομέδευς³¹ καὶ Νησιάδος.

21. IG XII 4,2.513 (fin. s. III a.C., ded.):

Δήμητρι : ἀνέθεκεν : Ἀρισταγόρη

Ἐρίσιος : θυγάτηρ, Εὐαράτο <δ>ἔ γυνή.

22. PH 357a (s. I a.C., fun.): Ἄρτημις (1).

23. IG XII 4,3.1661 (s. I d.C., fun.):

Ἐπιγόνε

Φανοδέμου.

A este grupo de arcaísmos pertenecen los infinitivos breves de Cos.³² Estos infinitivos se conocen a lo largo de toda la historia del dialecto. Sin embargo, en los testimonios más antiguos (ya tras la adopción del alfabeto milesio) no podemos dirimir con seguridad si se trata de infinitivos breves con /e/ o grafías arcaizantes notando la contracción /e:/ procedente de *-ehen para la desinencia del infinitivo. Las dos inscripciones con los ejemplos más antiguos de infinitivo breve proceden del s. IV a.C.:

24. IG XII 4,1.332 (med. s. IV a.C., ley sacra): [ἐ]σέρεπεν (16), ἀπάγεν [2x] (57, 59), φέρεν (64).

25. IG XII 4,1.348 (fin. s. IV a.C., ley sacra): θύεν (59).

Por último, recogemos dos casos especiales, que no entran en las dos primeras categorías. El primer caso es la forma aparentemente eolia μοισᾶν, que encontramos en una dedicación redactada en el dialecto de Cos y el segundo es un hibridismo.³³ La explicación del primer caso podría estar en la mítica relación entre Tesalia y Cos,³⁴ conocida por otras inscripciones³⁵ o bien, dado que es la dedicación a un niño exitoso en sus estudios, puede ser una forma que evoque algún recuerdo literario. En cualquier caso, la lectura de la forma es epigráficamente clara; su interpretación *non satis liquet*. El segundo ejemplo, en el que el nombre de la divinidad Τύχη está en *koiné* o jonio y su advocación en el dialecto dorio local puede deberse a dos razones distintas, que su culto se haya

³¹ Aunque existe el nombre Νικομέδης, en Cos se trataría del único caso. Dado que el individuo es el mismo Νικομήδης (*sic*) de IG XII 4,1.129-130 y que es más frecuente el formante -μήδης en antropónimos (6x: -μέδης < *μέδος *cf.* umbr. mers 'ius' y *vid.* Bechtel 1917: 301 frente +50x: -μήδης < μῆδος, *vid.* Bechtel 1917: 313s), el ejemplo nº 20 es un caso de arcaísmo ortográfico.

³² *Cf.* Buck (1955: 118 §147.2). La desinencia -εν de infinitivo se encuentra en diversas hablas doria (incluidas las vecinas islas de Calymna y Nisiros). En nuestras inscripciones los ejemplos de este infinitivo aparecen entre los siglos IV y II a.C. Puede consultarse un estado de la cuestión en García Ramón (1977) así como la objeción planteada por Méndez Dosuna (1985: 216) y respondida en Domínguez Casado (2014: 226). *Vid.* además Bile (1979).

³³ Para la hibridación, *vid.* Brixhe (1993: 51-53) y Consani (2015: 9-32).

³⁴ Hom. *Il.* 2, 676-677.

³⁵ Por ejemplo, el decreto en honor del médico, de origen tesalio, del general romano Gn. Octavio de IG XII 4,1.55 (*ca.* 168 a.C., *decr.*), donde se alude a la συγγένεια de Cos con Tesalia.

introducido desde Jonia y de ahí la forma jónica o bien que el uso del dialecto aporte solemnidad a la advocación.

26. IG XII 4,2.599 (s. I a.C., ded.): μιοσᾶν (4).

27. IG XII 4,1.398 (fin. s. IV a.C., altar): Ἀγαθοῦ Δαίμονος καὶ Ἀγαθᾶς Τύχης.

4. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que hemos llegado en este trabajo pueden resumirse en los siguientes puntos:

- El arcaísmo, al igual que en el Ática, la otra región que cuenta con estudio al respecto, se manifiesta en Cos también en la epigrafía.
- Sin embargo, a diferencia del Ática, en Cos no podemos establecer una correlación entre la fecha de los testimonios y la historia de la isla, ya que es un fenómeno diacrónico que se da desde el siglo V a.C. al I d.C.
 - o De este modo, hemos constatado que el arcaísmo no es necesariamente un hecho dependiente de las circunstancias históricas (como en el Ática) y que en Cos es idiosincrásico.
 - Al igual que en otros ámbitos, como el religioso,³⁶ los habitantes de Cos muestran gran apego a su pasado en este caso mediante la epigrafía.³⁷
- La manera en que se manifiesta es múltiple.
 - o Como era de esperar, lo hace mediante grafías o formas de letras en desuso.
- Por último, el fenómeno estudiado, en pocos casos ha dado lugar a arcaísmos sorprendentes como son las formas Ἄρτημις o la <X> en forma de cruz.³⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ALESHIRE, S. B. (1997), «The Identification of Archaizing Inscriptions from Roman Attica», *Atti XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina. Roma, 18-24 settembre 1997*, Roma, Università La Sapienza, 153-161.
- BECATTI, G. (1941), «Lo stile arcaistico», *La Critica d'Arte*, 6, 32-48.
- BECHTEL, F. (1917), *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, Max Niemeyer.

³⁶ Sherwin-White (1978: 290-374).

³⁷ Luraghi (2008: 342): «The Greeks were clearly aware that the shape of the letters could point to an inscription's antiquity».

³⁸ Considerados tradicionalmente como «grotescos» (siguiendo el juicio de Wilamowitz 1900: 38) o «decadantes» (*vid.* Brahm 1993: 36).

- BILE, M. (1979), «Deux questions de dialectologie grecque: A. La phonologie vocalique de Théra et de Cyrène. B. Les infinitifs contractes en -Ev», *Verbum*, 2.2, 153-168.
- BRAHMS, T. (1994), *Archaismus: Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaistischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus*, Bern, Peter Lang.
- BRIXHE, C. (1993), «Le déclin du dialecte crétois: essai de phénoménologie», en *Dialectologia graeca. Actas del II Coloquio Internacional de Dialectología Griega*, Crespo, E. et al. (eds), Madrid, Ediciones de la UAM, 37-71.
- BUCK, C. D. (1955), *The Greek dialects*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CONSANI, C. (2015), «Dinamiche, esiti e limiti del contatto interlinguistico fra presente e passato. Un bilancio», en *Contatto linguistico fra presente e pasato*, Consani, C. (ed.), Milán, Edizioni Universitarie LED, 9-32.
- DOMÍNGUEZ CASADO, R. (2014), *El Dialecto de Tera. Gramática y estudio dialectal* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- DONDERER, M. (1995), «Merkwürdigkeiten im Umgang mit griechischer und lateinischer Schrift in der Antike», *Gymnasium*, 102, 97-122.
- GARCÍA JURADO, F. (2010), «La ciudad invisible de los clásicos: entre Aulo Gelio e Italo Calvino», *Nova tellus*, 28 (1), 271-300.
- GARCIA RAMON, J. L. (1977), «Le prétendu infinitif occidental du type ἔχεν vis-à-vis du mycénien e-ke-e», *Minos: revista de filología egea*, 16, 179-206.
- GUARDUCCI, M. (1967), *Epigrafia Greca I*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- HALLOF, K. et al. (ed.) (2010-2018), *Inscriptiones Graecae XII 4: 1-4*, Berlín, Gruyter.
- HUNGER, H.-KRESTEN, O. (1980), «Archaisierende Minuskel und Hodegonstil im 14. Jahrhundert. Der Schreiber Theoktistos und die Κράλαινα τῶν Τριβαλῶν», *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik*, 29, 187-235.
- KAISER, R. (1887), *De inscriptionum Graecarum interpunctione*, Berlín, Schade.
- LARFELD, W. (1907), *Handbuch der griechischen Epigraphik*, Leipzig, Reisland.
- LAZZARINI, M. L. (1986), «L'arcaismo nelle epigrafi greche di età imperiale», *AION(ling)*, 8, 147-53.
- LURAGHI, N. (2009), *The Ancient Messenians Constructions of Ethnicity and Memory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCLEAN, B. H. (2002) *An Introduction to Greek Epigraphy of the Hellenistic and Roman Periods from Alexander the Great down to the Reign of Constantine (323 BC - AD 337)*, Ann Arbor, University of Michigan.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. V. (1985), *Los dialectos Dorios del Noroeste, gramática y estudio dialectal*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- NORDEN, E. (1958), *Die antike Kunstprosa*, Stuttgart, Teubner.
- PATON, W. R.-E. L. HICKS (1891), *The inscriptions of Cos*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- SCHMIDT, E. (1922), *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, Múnich, B. Heller.
- SEGRE, M. (1993), *Iscrizioni di Cos, Epigrafi votive e onorarie*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

SHERWIN-WHITE. S. M. (1978), *Ancient Cos: An Historical Study from the Dorian Settlement to the Imperial Period*, Göttingen, Vandenhoeck y Ruprecht.

THREATTE, L. (1980), *The Grammar of Attic Inscriptions 1: Phonology*, Berlín, De Gruyter.

VESSELLA, C. (2018), *Sophisticated Speakers: Atticistic Pronunciation in the Atticist Lexica*, Berlín, De Gruyter.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. VON (1900), «Asianismus und Attizismus», *Hermes*, 35, 1-52.

LO QUE EL ANÁLISIS LÉXICO DE ἄθεος EN LAS FUENTES DEL SIGLO V A.C. PUEDE REVELAR SOBRE EL ESTADO DEL ATEÍSMO EN ESE PERÍODO¹

PABLO PINEL MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid
ppinel@ucm.es
ORCID: 0000-0003-0571-6158

RESUMEN

En este artículo pretendo hacer una aproximación a la conceptualización de la irreligiosidad y su relación con la *increencia* a partir del análisis léxico del término ἄθεος. En primer lugar, se procede a ver algunos de los usos primitivos del término y su relación con la irreligiosidad, para lo cual se va a realizar el análisis desde un punto de vista semántico; a continuación, se analizan algunos de los pasajes en los que el uso de esta palabra parece ambiguo, en los que se tendrán en cuenta aspectos pragmáticos; finalmente se comentan los contextos en los que, de manera inequívoca, el adjetivo ἄθεος define a una persona «que no cree en los dioses».

PALABRAS CLAVE: ateísmo, irreligiosidad, filosofía, lexicografía, Grecia Clásica.

WHAT THE LEXICAL ANALYSIS OF ἄθεος WITHIN THE SOURCES OF THE 5TH CENTURY BC CAN TEACH US ABOUT THE STATE OF ATHEISM AT THE TIME

ABSTRACT

In this article I attempt an approximation to the conceptualization of irreligiosity and its relation to *unbelief* from the lexicographical analysis of the term ἄθεος. First, some of the primitive uses of the term are assessed in their relation to irreligiosity through a semantic analysis; next, some passages in which the use of this term is ambiguous are examined with a focus on pragmatics. Finally, the attention turns to those contexts in which, unequivocally, ἄθεος designates a person «who does not believe in the gods».

KEYWORDS: atheism, irreligiosity, philosophy, lexicography, Classical Greece.

INTRODUCCIÓN

La terminología irreligiosa de la Antigüedad ha recibido una atención desigual en el mundo académico. Por un lado, hay cierta despreocupación por parte de los estudiosos del pensamiento religioso: así, Rudhardt (1958: 36-37) apenas dedica una página a describir el significado de los términos ἀνίερος y ἀνόσιος, frente a las quince anteriores que dedica a analizar sus antónimos. Sin embargo,

¹ La investigación que ha dado lugar a estos resultados ha sido impulsada por la Obra Social «La Caixa».

el más reciente estudio de Peels (2016) en torno a la *ᾠσιότης* tiene en cuenta el espectro completo de la (ir)religiosidad, pero solo aplicado a su contrapartida (lo *ἄνόσιον/οὐχ ὄσιον*). Por su parte, debido a la orientación filológica de muchos de los estudios sobre ateísmo en la Antigüedad, algunas expresiones irreligiosas sí que han recibido una atención particular. Un claro ejemplo es el de la secuencia *θεοῦς (οὐ/μὴ) νομίζειν (εἶναι)* que, sobre todo enfocada hacia la negación de la creencia, ha sido discutida desde Tate (1936, 1937) hasta Meert (2017), pasando por las aportaciones de Fahr (1969).

En cambio, el análisis de los usos de *ἄθεος* todavía no ha recibido atención más que tangencial² y, en muchos casos, los comentarios parten de la traducción de Drachmann (1922: 5) como *godless* (con un carácter más moral que religioso) para sus primeras apariciones en el siglo V a.C., antes de que desarrollara la acepción correspondiente al moderno «ateo».³ Por ello, en este artículo pretendo arrojar algo de luz sobre el tránsito desde estas primeras acepciones hasta el primer contexto en el que este término designa la *increencia*,⁴ y precisar la relación de esta evolución léxico-semántica con el surgimiento del ateísmo radical como postura filosófico-religiosa en la Atenas de finales del siglo V a.C., según asegura Winiarczyk (1990: 14). Lo realizaré a través del comentario de los ejemplos más ilustrativos de entre los 31 pasajes en los que aparece el término desde su primer uso⁵ hasta la segunda década del siglo IV.⁶ Las consideraciones que se van a realizar son, por un lado, de tipo semántico y, por otro, de tipo pragmático, todo ello en relación con el contexto intelectual y religioso de la época. Para los aspectos semánticos, seguiremos la teoría semántica aplicada por Peels (2016: 14-23) en su estudio de *ὄσιος*, que resumo en los siguientes puntos:

- a. el «conocimiento semántico de un lexema» es el conocimiento de la distribución de sus usos;
- b. al inventario de usos hay que añadir un *esquema*, o una idea abstracta de aquello que todos los usos tienen en común;
- c. a la hora de discernir la acepción pertinente en cada contexto, el oyente *co-activa* temporalmente todas las acepciones posibles, y estas influyen en la comprensión de la acepción pretendida;

² Fahr (1969: 15-17) tan solo hace una consideración sobre su primera aparición en Píndaro; Meert (2017: 198-203) hace un comentario breve de algunos pasajes, pero su interés es la relación con la evolución de la expresión *θεοῦς (οὐ/μὴ) νομίζειν*; finalmente, en el estudio coordinado por Ramón Palerm *et al.* (2018), por la propia naturaleza del trabajo, no hay un estudio sistemático y unificado del término.

³ Desde entonces, esta observación ha sido reafirmada por Fahr (1969: 17), Bremmer (2007: 19), Durán López (2011: 180), Whitmarsh (2015: 116) y Meert (2017: 198-199).

⁴ A lo largo de este artículo se utilizará el neologismo *increencia* (como traducción del francés *incroyance* y del inglés *unbelief*) como alternativa sinónima pero menos cargada connotativamente del término «ateísmo». Para esta decisión sigo la reflexión de Soneira Martínez (2018: 297-298).

⁵ La primera aparición del término se da en Baquílides (*Ep.* 11, 109).

⁶ Los últimos pasajes tenidos en cuenta pertenecen al *Gorgias* de Platón.

- d. las acepciones son categorías difusas, con casos prototípicos y marginales en cada caso;
- e. cada término está asociado a uno o varios «marcos culturales» o «estructuras experienciales», relacionados con los momentos y situaciones en los que se utilizan, y su comprensión no se puede separar de estos marcos.

En lo referente a la pragmática, resultará interesante el uso peyorativo que adopta este adjetivo y cómo pudo acabar utilizándose como una etiqueta estigmatizante. Ambos niveles estarán imbricados y se complementan a la hora de aportarnos algo de información sobre el comienzo y estado del ateísmo en este momento histórico.

LA INTERPRETACIÓN DE LAS DOS DIÁTESIS

Ya hemos mencionado brevemente la acepción popularizada por Drachmann, y que corresponde, en realidad, a la primera que recoge nuestro DGE (I.1: «que desprecia a los dioses y leyes, impío, sacrílego, criminal»). Años más tarde, Fahr (1969: 17) precisó en mayor medida las posibles acepciones al defender que, dependiendo de la semántica del sustantivo del que dependa ἄθεος, se puede entender un sentido activo (que cabría entender como «que odia a los dioses»⁷), y un sentido pasivo («odiado/abandonado por los dioses»⁸). Como vamos a ver, lo que describe este adjetivo es una situación en la que, ya sea por voluntad humana o por voluntad de los dioses, estos últimos se encuentran ausentes. De esta manera, nos encontramos con un *esquema* que implica la ausencia de dioses (literalmente, ἄ- + θεός) y, en principio, dos acepciones opuestas por la diátesis, que se activarían en función de la semántica del sustantivo al que modifique ἄθεος: cuando el sustantivo se refiere a un ser animado (sobre todo un ser humano), va a tender a aplicarse la diátesis activa; cuando el sustantivo se refiere a un ser inanimado, sin capacidad agentiva (incluidas entidades abstractas), debería ser forzoso activar la diátesis pasiva. Los estudiosos que han seguido a Fahr por lo general solo han tenido en cuenta estas dos posibilidades, y así lo hace, por ejemplo, Vicente Sánchez cuando afirma que la alternancia entre una diátesis y otra

depende de la opinión que el emisor tiene del elemento sobre el que pronuncia el calificativo, teniendo ese sentido activo si lo considera responsable de la acción contraria a los dioses, y pasivo si no le atribuye dicha responsabilidad. (Vicente Sánchez 2018: 139)

Sin embargo, parece que se puede hablar de una tercera acepción en los casos en los que el adjetivo depende de un sustantivo que designa una acción,

⁷ Aunque la mencionada acepción I.1 también se compadece bien con esta diátesis, probablemente la acepción más cercana en el DGE es la II.1: «sacrílego, blasfemo, impío».

⁸ Tal y como recoge el DGE en su acepción III: «abandonado, maldito por los dioses».

donde la oposición activa-pasiva se puede neutralizar, y da lugar a una acepción menos marcada semánticamente y más cercana al esquema original («al margen de los dioses»), que podemos equiparar con la acepción II.2 del DGE. Varios pasajes parecen confirmar esta distribución, pero, por una cuestión de brevedad, procedemos a comentar solo los más prototípicos de cada caso:⁹

ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέληι,
νέος δὲ γραΐας δαίμονας καθιππάσω
τὸν ἰκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα
καὶ τοκεῦσιν πικρὸν,
τὸν μητραλοΐαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός. (A. *Eu.* 149-153).

¡Eh, hijo de Zeus, eres un ladrón!

Siendo un jovenzuelo has atropellado a divinidades vetustas,
al honrar a ese suplicante, un hombre contrario a los dioses
y amargo para sus padres;
y tú, un dios, nos has arrebatado a un matricida.

στέγαι δ' ἔρημοι φίλων,
τὰν δ' ἀνόστιμον τέκνων
Χάρωνος ἐπιμένει πλάτα
βίου κέλευθον ἄθεον ἄδι-
κον. (E. *HF.* 432-434)

Tus moradas desiertas de amigos,
y el remo de Caronte aguarda
el camino sin regreso de la vida de tus hijos,
abandonado de todo dios y de toda justicia.

ἄθεος ἄνομος ἄχαρις ὁ φόνοσ (E. *Andr.* 491)

Al margen de los dioses, al margen de la ley y desagradable es el asesinato.

Así, en el primer pasaje, que pertenece a las Euménides, el coro de Erinis es el que otorga a Orestes el apelativo de ἄθεος y, si tenemos en cuenta la relación que se establece entre estas y el protagonista, no es raro que ellas lo acusen de ser «contrario a los dioses», siguiendo la diátesis activa, que además es la generalizada en Esquilo (Vicente Sánchez 2018: 78). En el segundo, el adjetivo ἄθεος depende de κέλευθος («camino»), entidad sin capacidad agentiva, por lo que parece que, en efecto, la traducción más acertada es «abandonado de todo dios» y, de hecho, es recogido por Vicente Sánchez (2018: 139) entre los usos pasivos del término. Más complejo es el tercer pasaje, puesto que en este caso ἄθεος califica a la acción del φόνοσ («asesinato»): de ella se podría decir que ofende a los dioses o que es contraria a ellos en tanto que garantes de la moralidad; sin embargo, también llama la atención el paralelo con el pasaje anterior por la yuxtaposición de ἄδικος y ἄθεος, que podría invitar a una interpretación pasiva en la línea de «condenado por los dioses». Es un caso claro de neutralización de la oposición activa-pasiva y precisamente creo que, por la

⁹ Otros casos que cabe entender como prototípicos, en diferentes grados, incluyen: acepción activa: S. *Tr.* 1036; E. *Or.* 925; E. *Ba.* 995-995=1015-1016; acepción pasiva: B. *Ep.* 11, 106-109; E. fr. 953m Kannicht, 28-29; acepción neutralizada: E. *Hel.* 1147-1148; Antipho orator 1, 21 y 23.

ambigüedad que ocasiona, lo más acertado es entender el sentido neutro, tal y como lo presento en la traducción. De hecho, considero que mientras que en los otros contextos la diátesis aporta información relevante, en este tercero, en cambio, lo que se pone en primer plano es la ausencia de dioses, una ausencia que se manifiesta con la suspensión de la moralidad. Es decir, mientras que en el segundo pasaje la mencionada yuxtaposición permite extender esta diátesis pasiva de ἄθεος a ἄδικος (tal y como he reflejado en la traducción), en el tercero parece que traslada el adjetivo ἄθεος al ámbito de la moralidad, en el que se distinguen dos planos complementarios: la justicia de los hombres y la garantizada por los dioses; no cumplir con este segundo implica actuar al margen de los dioses e incluso prescindir de su existencia. Por ello se podría entender que el «asesinato está al margen de los dioses».

Tras la exposición de los casos más prototípicos, se observa que los sentidos activo y neutro, en realidad, nos acercan a nociones irreligiosas: el uno por su relación con la impiedad en tanto que acción contra los dioses y su culto y el otro por su posible relación con el ateísmo o el agnosticismo, por el hecho de actuar sin tener en cuenta a la divinidad e, incluso, ignorando su existencia. Por tanto, la irreligiosidad constituye un marco cultural importante para el término ἄθεος.

Frente a los casos prototípicos, existen otros marginales o que, al menos, necesitan una explicación más concienzuda de su distribución. De nuevo, nos centraremos en los casos más representativos:

νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
 ὁμογενῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας. (S. OT. 1360-1361)
 Ahora me hallo sin dioses, hijo de unos impíos,
 y, desdichado, he engendrado con aquella de la que nací.

ἐς τὸ πᾶν σοι λέγω,
 βωμὸν αἶδεσαι Δίκας,
 μηδέ νιν κέρδος ἰδὼν ἀθέωι ποδὶ
 λάξ ἀτίσηις· ποινὰ γὰρ ἐπέσται. (A. Eu. 538-540)
 En general, te digo:
 respeta el altar de la Justicia,
 y al ver la ganancia, con sacrílego pie
 de una patada no lo ultrajes, pues llegará el castigo.

ἄθεον ἱκεσίαν μεθεῖναι
 πόλει ξένων προστροπᾶν. (E. Heracl. 106-107).
 Es un sacrilegio para una ciudad rechazar
 a un grupo suplicante de extranjeros.

Como vemos en el primero, Edipo se declara a sí mismo ἄθεος, pero no por no creer en los dioses ni por considerarse contrario a ellos, sino más bien porque se siente abandonado por ellos, de manera que encontramos aquí la diátesis propia de las entidades sin capacidad agentiva. En una obra en la que se nos presenta a un protagonista a merced de la voluntad divina, es comprensible que este pueda activar la acepción pasiva del término, lo que acentúa más todavía la

apraxia de Edipo.¹⁰ Por otro lado, en Sófocles a menudo la diátesis pasiva es la única interpretación posible, independientemente de la entidad a la que califique el adjetivo, por lo que parece que es casi un rasgo estilístico del autor, y que podría revelar mucho sobre su concepción de las relaciones entre dioses y hombres.¹¹ En el segundo pasaje vemos que se habla de un «ἄθέωι ποδί» con el que se ultraja el altar de la Justicia, lo que nos obliga a entender un sentido activo a pesar de estar referido a una cosa; sin embargo, aquí podemos entender que hay una metonimia, por lo que realmente lo que sería ἄθεος es la persona que lleva a cabo esta acción (con el pie). Finalmente, en el último de los contextos vemos claramente que lo que es calificado como ἄθεος es la acción del infinitivo μεθεῖναι, y el contexto también nos invita a entender que tal acción es «contraria a los dioses», más que ajena a ellos. Por ello, aunque vemos que algunas de las excepciones que no cuadran con la distribución que planteábamos más arriba se pueden explicar individualmente para que no resulten incompatibles con dicho planteamiento, no se puede plantear una distribución perfecta, lo cual está en línea con la teoría semántica que seguimos. Por otro lado, lo que sigue sucediendo es que, incluso en los casos menos prototípicos, está presente el marco de la irreligiosidad, como es el caso del segundo y tercer pasaje mencionados.

En conclusión: en origen, el adjetivo ἄθεος parte de un esquema que implica la ausencia de dioses; tiene tres acepciones que se pueden entender a partir de una oposición diatética activa-pasiva, así como su neutralización; finalmente, dos de esas acepciones (la activa y la neutralizada) van a encuadrarse con especial facilidad dentro del marco cultural de la irreligiosidad. No es de extrañar, por tanto, que la conjunción del esquema y el marco cultural permitieran el desarrollo posterior de la acepción que designa la *increencia*.

OTRAS DINÁMICAS INTERESANTES: GRADACIÓN Y SUSTANTIVACIÓN

Más allá del nivel puramente semántico, hay dos aspectos en el uso de este término que pueden resultar especialmente reveladores. El primero es una cuestión pragmática, y tiene que ver con el uso peyorativo, como vemos ejemplificado en este texto, que pertenece al *Pluto*, representado en el 388, y por tanto en el límite posterior del período que nos ocupa:

φανερὸν μὲν ἔγωγ' οἶμαι γινῶναι τοῦτ' εἶναι πᾶσιν ὁμοίως,
ὅτι τοὺς χρηστοὺς τῶν ἀνθρώπων εὖ πράττειν ἔστι δίκαιον,
τοὺς δὲ πονηροὺς καὶ τοὺς ἀθέους τούτων τάναντία δήπου.

¹⁰ Al final, lo que vemos aquí en funcionamiento es la dinámica de *markedness* que aplica Peels (2016: 149-150), con la que explica que los usos más marginales tienden a estar más *marcados*, en el sentido de que suelen tener una intención comunicativa adicional. En este caso, la intención es llamar la atención sobre la apraxia de Edipo.

¹¹ Cf. S. OT 254 y 661-662; El. 1181.

τοῦτ' οὖν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦντες μόλις ἠύρομεν, ὥστε γενέσθαι
 βούλευμα καλὸν καὶ γενναῖον καὶ χρησίμον εἰς ἅπαν ἔργον.
 ἦν γὰρ ὁ Πλοῦτος νυνὶ βλέψη καὶ μὴ τυφλὸς ὢν περιουστῆ,
 ὡς τοὺς ἀγαθοὺς τῶν ἀνθρώπων βαδιεῖται κοῦκ ἀπολείψει,
 τοὺς δὲ πονηροὺς καὶ τοὺς ἀθέους φευξεῖται· (Ar. Pl. 489-496)

Al menos yo considero que esto es fácil de comprender para todos por igual:

que es justo que los nobles entre los hombres medren,
 mientras que los mezquinos y los ἄθεοι, seguro, al revés.

Afanados en esto, nosotros a duras penas hemos hallado la manera de que se dé
 un plan bueno, noble y útil para todo hecho.

Pues si Pluto empezara a ver ahora y no vagabundeara con su ceguera,
 iría a casa de las personas de bien y no las abandonaría
 y huiría de los mezquinos y los ἄθεοι.

Como vemos, en realidad poco nos dice este texto sobre el significado del término. Parece tentador hablar de que esta es la primera vez que tenemos la posibilidad de traducir el término como «los ateos», y aunque nada aquí nos permite realizar este salto, tampoco hay suficiente información para negarlo. En este sentido, estoy de acuerdo con Ramón Palerm cuando afirma que

en todo caso, bien parece que el adjetivo presenta aquí una acepción polisémica, conjugando tanto la noción de impiedad religiosa cuanto el concepto de repudio formal hacia los preceptos divinales y aun los mismos dioses. (Ramón Palerm 2018: 201)

Es por esta razón por la que se ha dejado el término sin traducir en este texto. Sin embargo, como decíamos, nuestro interés aquí está en el hecho de que funciona como un término despectivo. Esto se aprecia con facilidad gracias al hecho de que aparece coordinado con τοὺς πονηροὺς, un término que no solo es negativo en el nivel denotativo, sino también en el connotativo. Más interesante aún es el hecho de que aparezca sustantivado: dentro del período que nos ocupa, esto solo sucede en las dos ocasiones que presenta este pasaje. Sin embargo, la utilización de adjetivos sustantivados para referirse a grupos es un síntoma de discriminación: en lengua inglesa, por ejemplo, Marshall (2004: 8) explica cómo el colectivo LGBTI+ ha intentado que no se hable de *the gays*, sino de *gay people*, puesto que esta sustantivación contribuye a la «asunción errónea de homogeneidad en tales grupos, al mismo tiempo que define a las personas por un único aspecto de quiénes son». Además, esta homogeneización y simplificación agrupa a las personas según sus diferencias y permite la aparición del estigma social (Link y Phelan 2001: 367-368).¹² Según pienso, esta percepción de la cualidad de ser ἄθεος como algo que es sustantivo a la persona va a cristalizar con la aparición del sustantivo ἀθεότης en las obras más tardías de

¹² La idea de que ἄθεος sea una etiqueta estigmatizante aparece igualmente en Whitmarsh (2015: 124), que también compara el funcionamiento de esta palabra con otras como *geek*, *gay* y *nigger*. Sin embargo, él lo hace para conjeturar que la etiqueta ἄθεος pudo ser reapropiada (como estos otros términos en inglés) por los ateos de la época y, en particular, por Diágoras de Melos.

Platón.¹³ Por otro lado, otro aspecto que puede apoyar el hecho de que este término se esté convirtiendo en una etiqueta estigmatizante es el tránsito que presenta desde textos líricos y trágicos hacia la prosa (oratoria, sobre todo) y la comedia, lo que parece que nos habla de un cambio desde un registro poético o elevado hacia uno más estándar o incluso coloquial, en el que es más esperable encontrar términos despectivos.

El siguiente pasaje pertenece al *Contra Andócides* de Lisias, que corresponde a la acusación de ἀσέβεια que sufrió Andócides y tuvo lugar en el año 400, por lo que de nuevo nos encontramos en el final de nuestro período. Por ello, no es raro que encontremos alguna similitud con el texto del *Pluto*:

τὸ δὲ τελευταῖον νυνὶ παραδέδωκεν αὐτὸν ὑμῖν χρῆσθαι ὅ τι ἂν βούλησθε, οὐ τῷ μὴ ἀδικεῖν πιστεύων, ἀλλ' ὑπὸ δαιμονίου τινὸς ἀγόμενος ἀνάγκης. οὐκ οὐκ χρῆ μὰ τὸν Δία οὔτε πρεσβύτερον ὄντα οὔτε νεώτερον, ὀργῶντας Ἀνδοκίδην ἐκ τῶν κινδύνων σφζόμενον, συνειδόμενος αὐτῷ ἔργα ἀνόσια εἰργασμένῳ, ἀθεωτέρους γίνεσθαι, ἐνθυμούμενος ὅτι ἡμῖς ὁ βίος βιώνει κρείττων ἀλύπως ἐστὶν <ἢ> διπλάσιος λυπούμενῳ, ὥσπερ οὗτος. (Lys. 6, 32)

Por último, ahora se ha entregado a vosotros para que dispongáis de él como creáis conveniente, no porque crea que no ha cometido injusticias, sino llevado por alguna necesidad divina. Ciertamente, es necesario que, seáis ancianos o jóvenes, al ver que Andócides se ha salvado de sus peligros, y sabiendo que ha cometido impiedades, no dejéis de lado a los dioses, al daros cuenta de que es mejor vivir media vida sin sufrimiento que vivir el doble, pero sufriendo, precisamente como él.

Lo primero que podemos apreciar es la gran ambigüedad de ἀθεωτέρους; Meert (2017: 198) defiende que podría tratarse del primer contexto en el que ἄθεος significa 'ateo', pero es difícil afirmarlo con seguridad. En mi traducción he intentado dar una traducción lo más cercana al esquema semántico que se ha descrito en el primer apartado, sin decantarme por ninguna acepción en concreto. En segundo lugar (y esto no ha podido reflejarse en la traducción) parece razonable entender que en este texto ἄθεος vuelve a tener un uso peyorativo: teniendo en cuenta que el orador está intentando disuadir a su audiencia de una actitud que él condena, podemos asumir que un término despectivo podía servir para convencer a los oyentes de apartarse de lo que esa palabra denota. Y tercero, nos encontramos con la primera aparición del adjetivo ἄθεος en un grado distinto del positivo. Si entendiéramos que ἄθεος es traducible por nuestro moderno «ateo» en este contexto, resultaría difícil de entender cómo alguien se puede volver «más ateo», puesto que se trata de una cualidad absoluta, no susceptible de gradación. Ello nos obliga a entender que, como decía Vicente Ramón para el anterior pasaje, ἄθεος puede incluir formas variadas de irreligiosidad, las cuales cabría colocar en una escala, desde la menos a la más grave, de manera que el orador estaría animando a sus oyentes a que no ascendieran en esa escala hacia posturas más ἄθεοι. ¿Cuáles serían, sin embargo, estas posturas más ἄθεοι? El propio contexto nos puede dar una pista: el orador

¹³ E. g.: Pl. Lg. 13, 967c.

está hablando del hecho patente de que Andócides no ha recibido castigo divino y, precisamente, la ineficacia o inexistencia del castigo divino es un argumento que en la época estaba empezando a esgrimirse en contra de la existencia de los dioses.¹⁴ Por tanto, parece que en la escala de las actitudes ἄθεοι (que, gracias a uno de los marcos culturales en los que se encuadra el término, podemos entender aproximadamente como irreligiosas), la *increencia* es de las más graves. Por ello, la utilización de los grados comparativo y superlativo puede ser una forma de desambiguar la referencia a la *increencia* en un término que engloba muchas otras formas de irreligiosidad.

LOS ἌΘΕΟΙ COMO NEGADORES DE LA DIVINIDAD

Finalmente, podemos comentar dos pasajes en los que el uso del adjetivo designa de manera inequívoca la *increencia*. Ambos son muy cercanos en el tiempo a los dos últimos textos comentados, y nos pueden permitir confirmar en mayor medida las tendencias mencionadas. El primero de ellos pertenece a la *Apología* de Platón, y existe consenso de que es aquí donde por primera vez ἄθεος se puede traducir con nuestro moderno «ateo»:¹⁵

—Πρὸς αὐτῶν τοίνυν, ὦ Μέλητε, τούτων τῶν θεῶν ὧν νῦν ὁ λόγος ἐστίν, εἰπέ ἔτι σαφέστερον καὶ ἐμοὶ καὶ τοῖς ἀνδράσιν τουτοισί. ἐγὼ γὰρ οὐ δύναμαι μαθεῖν πότερον λέγεις διδάσκειν με νομίζειν εἶναι τινὰ θεοῦς — καὶ αὐτὸς ἄρα νομίζω εἶναι θεοῦς καὶ οὐκ εἰμὶ τὸ παράπαν ἄθεος οὐδὲ ταῦτη ἀδικῶ — οὐ μέντοι οὔσπερ γε ἡ πόλις ἀλλὰ ἑτέρους, καὶ τοῦτ' ἐστὶν ὃ μοι ἐγκαλεῖς, ὅτι ἑτέρους, ἢ παντάπασί με φῆς οὔτε αὐτὸν νομίζειν θεοῦς τούς τε ἄλλους ταῦτα διδάσκειν.

— Ταῦτα λέγω, ὡς τὸ παράπαν οὐ νομίζεις θεοῦς. (Pl. *Ap.* 26b-c)

— Así pues, por esos mismos dioses, Meleto, sobre los que discutimos, hablemos con aún más claridad tanto a mí como a estos hombres. Pues no consigo enterarme de si dices que yo creo que existen unos dioses –y por tanto entonces creo que los dioses existen y no soy totalmente ateo, ni cometo injusticia de esta manera–, pero que no son precisamente a los que la ciudad da culto, sino otros, y esto es por lo que a mí me acusas, porque son otros, o si afirmas que no creo en los dioses en absoluto, y que en esto adoctrino a otros.

— Esto digo: que no crees en absoluto en los dioses.

Como vemos, aquí el adjetivo hace referencia de manera inequívoca al ateísmo, puesto que Sócrates afirma que, si cree que existe algún dios, entonces no puede ser τὸ παράπαν ἄθεος («completamente ateo»), para lo cual existe un

¹⁴ Por ejemplo, en numerosas obras de Eurípides la certeza sobre la existencia de los dioses por parte de algunos personajes está sujeta a su eficacia como garantes de la moralidad y la justicia (Fahr 1969: 65 y ss.). Además, también merece la pena tener en cuenta la descripción de Tucídides de la reacción de la gente ante la realidad de que la plaga de Atenas estaba acabando con justos e injustos, piadosos e impíos por igual (Th. 2, 53). Además, Winiarczyk (2016: 139-140), en su apéndice *Contra deos testimonium*, recoge múltiples pasajes de la época que hablan de la falibilidad de los dioses a la hora de repartir justicia como posible prueba de su inexistencia.

¹⁵ Fahr (1969: 138), Winiarczyk (1990: 4), Bremmer (2007: 19), Durán López (2011: 412), Sedley (2013: 347).

paralelismo en la respuesta de Meleto, que le acusa de no creer en absoluto en los dioses («τὸ παράπαν οὐ νομίζεις θεούς»). Por tanto, no solo vemos la relación del adjetivo con la *increencia*, sino que además se confirma que los *increyentes* eran entendidos como los ἄθεοι más extremos y que, además, los superlativos (en este caso, un superlativo léxico) se podían utilizar como un mecanismo de desambiguación semántica entre las acepciones de ἄθεος.¹⁶

El último pasaje que merece la pena comentar también presenta un superlativo, pero es cierto que en este caso no es tan claro como el que nos ofrece Platón. El pasaje al que me refiero se encuentra en el *De morbo sacro* y hace referencia a los curanderos-chamanes a quienes el autor pretende desacreditar y diferenciar de los médicos:

Καθαρμοῖσί τε χρέονται καὶ ἐπαιδιῆσι, καὶ ἀνοσιώτατόν γε καὶ ἀθεώτατον ποιέουσιν, ὡς ἔμοιγε δοκέει, τὸ θεῖον. (Hipp. *Morb.Sacr.* 1, 93-95)

Se sirven de purificaciones y conjuros y, con respecto a la divinidad, llevan a cabo las acciones más sacrílegas y ajenas a los dioses.

Aquí ἀθεώτατον califica los rituales realizados por estos individuos, y en un principio en estas palabras nada nos permite deducir que el autor se esté refiriendo al ateísmo a pesar de usar el superlativo. Sin embargo, no mucho antes ha declarado que es imposible que estos curanderos, si se comportan de esta manera, crean en los dioses, sino que construyen sus discursos «no sobre el principio de la piedad, según creen, sino sobre el de la impiedad, y sobre la creencia de que los dioses no existen».¹⁷ Por tanto, para el autor del tratado este tipo de actividades implican una suerte de *increencia* en los dioses.¹⁸ Además, esto se puede poner en relación con la tercera forma de ἀσέβεια que Platón describe en sus *Leyes*, la creencia de que a los dioses se les puede sobornar con sacrificios o encantamientos, que está al mismo nivel que el ateísmo, el primer tipo de impiedad (Pl. *Lg.* 10, 885b). Es, por tanto, coherente con la propuesta realizada anteriormente de que el superlativo de ἄθεος se utiliza para designar lo que se percibía como la forma más extrema de religiosidad: el ateísmo. Por otro lado, en este texto se vuelve a hacer bastante aparente que ἄθεος, como en el pasaje del *Pluto*, se utiliza como una etiqueta estigmatizante. Esto se ve confirmado, de un lado, por el hecho de que ἀνόσιος se usa frecuentemente en contextos de

¹⁶ De hecho, Fahr (1969: 138-140) hace una consideración similar sobre el uso de adverbios intensivos (como παντάπασιν en el texto que nos ocupa) para distinguir el uso de θεούς νομίζειν como «respetar según la convención» del de «creer en los dioses».

¹⁷ «ἔμοιγε οὐ περὶ εὐσεβείης δεοκέουσι τοὺς λόγους ποιέεσθαι, ὡς οἴονται, ἀλλὰ δυσσεβείης, καὶ ὡς οἱ θεοὶ οὐκ εἰσὶ» (Hipp. *Morb.Sacr.* 1, 65-68).

¹⁸ Cf. Hipp. *Morb.Sacr.* 1, 73-76: οἱ ταῦτ' ἐπιτηδεύοντες, δυσσεβέειν ἔμοιγε δοκέουσι καὶ θεοὺς οὔτε εἶναι νομίζειν οὔτ' ἔόντας ἰσχύειν οὐδὲν οὔτε εἰργεσθαι ἂν οὐδενὸς τῶν ἐσχάτων, ὧν ποιέοντες πῶς οὐ δεινοὶ αὐτοῖσιν εἰσιν («A mí me parece que los que se sirven de estas cosas se comportan impiamente, y que piensan que no existen los dioses, o que, aunque existan, no tienen poder alguno y, además, creo que no se refrenarían de las acciones más extremas, haciendo las cuales no tienen temor alguno»).

evaluación negativa en el campo religioso (Peels 2016: 106), pero también por el tono general del tratado, que pretende desacreditar a la figura de estos curanderos o «chamanes».

CONCLUSIONES

Como hemos visto, el adjetivo ἄθεος comienza siendo un término propio de registros poéticos y elevados que, a nivel semántico, consta de un esquema que designa de manera general la ausencia de dioses, lo cual se concreta en determinadas acepciones que, normalmente, están condicionadas por la semántica del sustantivo al que acompañan. Por otro lado, algunas de estas acepciones hacen referencia al marco cultural de la irreligiosidad desde muy pronto en la historia de este término. Con el paso de tiempo, este término aparece en registros más coloquiales, como la comedia, dentro de la poesía y la prosa en general. En este tránsito, según parece, desarrolla un carácter despectivo, y parece que podemos apreciar la inepción de una etiqueta estigmatizante, como revela su uso sustantivado para homogeneizar de manera artificial a un grupo de personas. Por otro lado, hemos visto que, en esta segunda etapa, el adjetivo ἄθεος puede aludir a la *increencia*, pero a menudo la incluye entre otra serie de posturas consideradas irreligiosas. Sin embargo, esta era tenida como una forma extrema entre estas manifestaciones; por ello, los comparativos y los superlativos (ya sean morfológicos o léxicos) van a funcionar como una forma de desambiguación, que se usará para referirse específicamente a la *increencia*. Esto nos permite sacar una serie de conclusiones sobre el estado del ateísmo en el siglo V a.C.:

- a. el hecho de que ἄθεος desarrolle la capacidad de designar la *increencia* nos invita a pensar que, en efecto, estamos ante la época en la que se plantea por vez primera la posibilidad de no creer en los dioses, conclusión que es paralela a la que llega Fahr (1969) en su estudio;
- b. la irreligiosidad se estaba empezando a constituir como una categoría estigmatizada;
- c. en concreto, el término ἄθεος parece haber sido una de las herramientas de estigmatización y descrédito de la irreligiosidad;
- d. la *increencia* era entendida como una de las formas extremas (si no la más extrema) de irreligiosidad, y es probable que por ello fuera la más estigmatizada.

BIBLIOGRAFÍA

- BREMMER, J. (2007), «Atheism in Antiquity», en *The Cambridge Companion to Atheism*, Martin, M. (coord.), Cambridge, Cambridge University Press, 11-26.
- LINK, B. G. y PHELAN, J. C. (2001), «Conceptualizing Stigma», *Annual Review of Sociology*, 27, 263-385.

- DRACHMANN, A. B. (1922), *Atheism in Pagan Antiquity*, Londres, Gyldendal.
- DURÁN LÓPEZ, M. A. (2011), *Los dioses en crisis. Actitud de los sofistas ante la tendencia religiosa del hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- FAHR, W. (1969), *ΘΕΟΥΣ ΝΟΜΙΖΕΙΝ: Zum Problem der Anfänge des Atheismus bei den Griechen*, Hildesheim, Georg Olms.
- MARSHALL, S. (2004), *Difference and Discrimination in Psychotherapy and Counseling*, Londres, Thousand Oaks y Nueva Dehli, SAGE.
- MEERT, A. (2017), *Positive Atheism in Ancient Greece: A Philosophical and Sociological Analysis (500 BC – 200 AD)*, Gante, Universiteit Gent.
- PEELS, S. (2016), *Hosios. A Semantic Study of Greek Piety*, Leiden y Boston, Brill.
- RAMÓN PALERM, V. M. (2018), «Comedia», en *Irreligiosidad y Literatura en la Atenas Clásica*, Ramón Palerm, V. M., Sopeña Genzor, G. y Vicente Sánchez, A. C. (coords.), Coímbra, Universidade de Coímbra, 154-205.
- RAMÓN PALERM, V. M., SOPEÑA GENZOR, G. & VICENTE SÁNCHEZ, A. C. (coords.) (2018), *Irreligiosidad y Literatura en la Atenas Clásica*, Coímbra, Universidade de Coímbra.
- RUDHARDT, J. (1958), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Ginebra, E. Droz.
- SEDLEY, D. (2013), «The atheist underground», en *Politeia in Greek and Roman Philosophy*, Harte, V. y Lane, M. (coords.), Cambridge, Cambridge University Press, 329-348.
- SONEIRA MARTÍNEZ, R. (2018), «Reflexiones de ateísmo e 'increencia' en torno al fragmento del *Sísifo* (88 B25)», *Ilu*, 23, 279-303.
- TATE, J. (1936), «Greek for 'Atheism'», *The Classical Review*, 50 (1), 3-5.
- TATE, J. (1937), «More Greek for 'Atheism'», *The Classical Review*, 51 (1), 3-6.
- VICENTE SÁNCHEZ, A. C. (2018), «Tragedia», en *Irreligiosidad y Literatura en la Atenas Clásica*, Ramón Palerm, V. M., Sopeña Genzor, G. y Vicente Sánchez, A. C. (coords.), Coímbra, Universidade de Coímbra, 65-150.
- WHITMARSH, T. (2015), *Battling the Gods. Atheism in the Ancient World*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- WINIARCZYK, M. (1990), «Methodisches zum antiken Atheismus», *Rheinisches Museum für Philologie*, 133, 1-15.
- WINIARCZYK, M. (2016), *Diagoras of Melos. A Contribution to the History of Ancient Atheism*, Berlin y Boston, De Gruyter.

E' LECITO AI POETI ALTERAR LE FAVOLE: THE STORY OF DIDO ACCORDING TO GIOVAN BATTISTA BUSENELLO

ALESSIA MARIA SCALERA

Università degli studi di Bari 'Aldo Moro'

alessia.scalera@uniba.it

ORCID: 0000-0002-7393-0378

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the rewriting of Dido's myth by Giovan Battista Busenello, the librettist of the first opera named after the queen of Carthage. The imposing regality of Dido and the highly dramatic tension of the Aeneid are absent in Busenello's libretto. Interestingly, if in the fourth book of the Virgilian poem Dido kills herself with Aeneas' sword, in the final act of the opera she marries Iarbas, king of Gaetulians. Poignantly, in her only aria Dido sings her rejection of Iarbas' advances, instead of her death wish or her sorrow for Aeneas' departure.

The tragic *éthos* we expect of Dido surfaces in two other characters in the opera, Hecuba and Cassandra, specifically through their laments. The *basso* lines of their laments call to mind the formal archetype at the heart of the famous Dido's lament, Dido's aria in *Dido and Eneas*, composed by Henry Purcell forty-eight years after the *Didone*. In that way, Hecuba and Cassandra constitute the actual tragic characters in the *Didone*, while, conversely, Dido is granted a happy ending, a deviation from the source just as peculiar as its author.

KEYWORDS: Dido, opera, Busenello, Virgil, Cavalli.

E' LECITO AI POETI ALTERAR LE FAVOLE: LA HISTORIA DE DIDO SEGÚN GIOVAN BATTISTA BUSENELLO

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la reescritura del mito de Dido por Giovan Battista Busenello, libretista de la primera ópera que lleva el nombre de la reina de Cartago. La imponente realeza de Dido y la dramática tensión de la Eneida están ausentes en el libreto de Busenello. Curiosamente, si en el cuarto libro del poema virgiliano Dido se suicida con la espada de Eneas, en el acto final de la ópera se casa con Iarbas, el rey de los gaetulianos. De forma conmovedora, Dido canta en su única aria su rechazo a los avances de Iarbas, en lugar de su deseo de muerte o su dolor por la partida de Eneas.

El *éthos* trágico que esperamos de Dido surge en otros dos personajes de la ópera, Hécuba y Cassandra, a través de sus lamentos. Las líneas de bajo de sus lamentos recuerdan el arquetipo formal en el corazón del famoso lamento de Dido, el aria de Dido en *Dido y Eneas*, compuesto por Henry Purcell cuarenta y ocho años después del *Didone*. De esa manera, Hécuba y Cassandra constituyen los verdaderos personajes trágicos de *Didone*, mientras que, a la inversa, a Dido se le concede un final feliz, una desviación de la fuente tan peculiar como su autor.

PALABRAS CLAVE: Dido, ópera, Busenello, Virgilio, Cavalli.

Data de recepció: 10/VII/2019

Data d'acceptació: 6/V/2020

1. SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT

Dido appears for the first time on the Italian and European opera scene in the homonymous melodrama, with music by Francesco Cavalli and libretto by Giovanni Francesco Busenello; the *Didone* was premiered at the San Cassiano Theater in Venice in 1641.¹

Until 1637, when the first public theater was opened in Venice, operas were mainly performed in courtly or academic feasts, or they could take place in patrician manors: opera was therefore characterized by exceptionality and unrepeatability. Within a few years after the opening of San Cassiano theatre, five more opera theaters were opened in Venice: the San Moisè (1639), the SS. Giovanni and Paolo (1639), the Novissimo (1641), the Sant'Apollinare (1651), and the San Luca or San Salvador (1661).

The proliferation of public opera theaters in Venice set a new direction for the operatic activity: the entrepreneurial vision of opera required a precise organization, a solid economic structure, consistent and regular productions and, most important, it needed continuously new repertoire.

The singer's and the composer's social status underwent a remarkable change: in Rome as well as in Naples they were paid for their regular service (*e.g.* in the Pope's chapels or in Roman churches) and received donations — not a salary — for extra services; there was no professional specialization for them. Singers and composers in Venice, on the other hand, were professionals under contract, therefore interested in achieving a competitive level of their performance in view of future earnings. In Venice, although the ruling class owned the theaters² and ensured the continuity of the company by enlarging the number of boxes, the real foundation of the theatrical economy, the higher number of theatres and noble families guaranteed competition and high artistic quality of the performances, which still had to be in the public's taste. The first Venetian librettists, including Giovanni Francesco Busenello, were on one side under a sort of patronage, on the other side they depended on the *impresario's* contingent economic situation: almost all noble or wealthy families were promoters of the first public performances and they reserved the writing of *libretti* as a literary hobby.

1.1. The story of Dido, variations on a theme

We owe Dido's debut on the Italian operatic stage to two well-known personalities of the seventeenth century musical scene: the librettist, Giovanni

¹ Cf. Ivanovich (1681: 433).

² Sometimes the theatre belonged to a noble family, either as in the case of the SS. Giovanni and Paolo theatre, owned by the Grimani family; in most cases they participated to their management, associated with an *impresario*, or as financiers.

Francesco Busenello,³ was a member of the Accademia degli Incogniti, a group of maverick intellectuals; the composer, Francesco Cavalli, was one of the most prominent opera managers in Venice.⁴

The fact that one of the first operas in the European musical scene is named after the Carthaginian queen is a clear proof of the millennial fortune of that mythological figure; the first mention of Dido's story occurs in a fragment of the Sicilian historian Timaeus,⁵ in which Elissa/Dido appears as a paradigm of conjugal fidelity and chastity. The story as told by Timaeus differs from the one by Dante, who portrayed the woman in hell among the lustful ones with Semiramis, Cleopatra and Elena, paying the eternal chastise for not resisting to unfaithful passion (*Inf.* v, 61-62 "L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo"). Anyway, Dante could not have had any other destiny for Dido, considering that his guide during his mystic journey was Virgil himself. The historical version, which exalts the utmost virtue for a married woman, is in fact reworked and overthrown by Virgil: in his interpretation, the queen of Carthage is subjugated by the desperate love for Aeneas and, after being abandoned, commits suicide by throwing herself on his sword. However, Virgil had probably in mind Naevius' version of Dido's story in his *Bellum Poenicum*, which could have linked the foundations of Rome and Carthage. Indeed, Naevius' influence is uncertain, given the lack of explicit references in the *Bellum Poenicum* surviving fragments. Anyway, in some late epigrams, Dido complains with Virgil rather than with Naevius, for compromising her morality in his version of the legend.⁶

Virgil's "interpolation" provides Busenello with the opportunity to justify his own re-thinking of the *fabula*, in which the Queen of Carthage, put aside her husband's memory and now abandoned by Aeneas, married Iarbas, the king of Gaetulians. In the *argumentum* preceding the 1651 libretto, in fact, Busenello writes:

E se fu anacronismo famoso in Virgilio che Didone, non per Sicheo suo marito, ma per Enea, perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle istorie. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'uomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i libri, e non è forestiera in questo mondo la erudizione. Vivete felici.

³ Busenello's first book of literary works was named *Delle ore ociose* and contained several librettos that belong to classics: *Gli amori di Apollo e Dafne*, *La Didone*, *L'Incoronazione di Poppea*, *La Prosperità di Giulio Cesare dittatore*; cf. Lattarico (2006: 8-9) and Decroisette (1995: 63). For further details on Giovan Francesco Busenello, see Bonomi-Buroni (2010: 13-46).

⁴ The Dido myth had a great fortune not only in literature, but also in art and music: cf. Kailuweit (2005).

⁵ *FGrHist* F 82 Jacoby.

⁶ Cf. *AP* 16, 151, 5-6; *Epigrammata Bobiensia* 45 Speyer.

As a member of the Accademia degli Incogniti, and oblivious to any dogmatic restriction, Busenello does not merely bring to the scene an extensive and complex epic story in the form of opera in three acts,⁷ but transforms Dido's Virgilian tragedy into a true happy ending tragicomedy, crowned by a marriage so different from ancient tales to be still astonishing today.⁸

Therefore, even if both Virgil and Busenello largely change the story, the librettist intervenes on the Virgilian version in a particularly invasive way, because until that time Dido's tale used to have a tragic epilogue, the point of convergence of the two variants of the myth.

Of course, some modifications are caused by the different genre. On stage, and in particular in opera, we cannot find a narrator's voiceover, which is very much present in epic, so there are no character comments and descriptive moments. On the other hand, on the stage the attention is all focused on the characters, on their actions, gesture, and voices. Lastly, we have to consider the setting design and the music, which sometimes can replace an actor's speech or a description.⁹

Busenello's interventions mostly consist of extensions and additions to the story in first four books of the *Aeneid*: in particular, it is important to underline that several original parts are comic and sarcastic, such as Sinon speech in Act 1, scene 8, and the scenes that show Iarbas comically in love (e.g. Act 3, scene 2). Of course, we can find serious inserts: the dialogue between Creusa, Ascanius and Aeneas (Act 1, scene 1), the episode in which Ascanius shows his will to fight in war but is stopped by Anchises (Act 1, scene 2), the debate between Iarbas declaring his love and Dido refusing it (Act 2, scenes 1-2), the detail of Anchises made prisoner in Carthage (Act 2, scene 9) and the focus on Iarbas's love that leads him to madness. In only three cases the model is been modified and totally changed: in Act 1, scene 3 Coroebus throws himself against Pyrrhus in order to protect Cassandra and is killed by him, while in the *Aeneid* he dies in battle with many other soldiers, killed by Peneleos (*Aen.* 2, 424-5); in Act 1, scene 6, Creusa intentionally leaves her husband and her son to come back home, because she wanted to take some jewels;¹⁰ the last modification is, of course, the happy ending and the final wedding.

⁷ The first act is set in Troy, the second and the third in Carthage and the Mediterranean.

⁸ This is, for example, E. Rosand's opinion (1990: 60): "His treatment of the Virgilian episode of Dido and Aeneas bows so deeply to modern taste that it is vergent on the absurd: he supplied that quintessentially tragic story with a happy ending". A few years later, in 1997, such motivations led Thomas Hengelbrock, directing the Balthasar-Neumann-Ensemble, to cut off drastically the entire end of the opera by lowering the curtain on a lifeless Dido.

⁹ This is the case of Act 2, scene 5, in which the storm that brings Aeneas to Carthage is described by a *sinfonia navale*, a musical piece almost certainly accompanied by actor's actions, without words.

¹⁰ For further details on the modification of Creusa episode, see Scalera (2017: 146-151).

2. DIDO'S HAPPY ENDING: DIDONE ACT III, SCENES 11-12

Although the striking Virgilian episode of Dido's death¹¹ is not completely ignored in the Busenello's *libretto*, it does not constitute the very ending of the opera. This main, big modification is anticipated at the beginning of the entire opera: Iris, the character that helps Dido to die at the end of the fourth book of the *Aeneid* (4, 693-5), is the protagonist of the prologue of the opera in Act 1 and explains to the public the initial situation of the drama. The goddess shows the result of the Trojan war, taking the role that belonged to Hector, Pantous, Venus and Aeneas in the *Aeneid*.¹²

In act 3, scene 11, the emotional condition of Dido is expressed by a long lament in common time (4/4) in the tonal area of D. At the beginning of the scene, Dido's suicidal purpose already emerges from the mention of the sword ("porgetemi la spada / del semideo troiano") and from the invitation to maids and servants to leave ("ritiratevi tutte, o fide ancelle; / appartatevi, o servi"). In the Virgilian ipotext, the queen dismisses Barcen, on the pretext of summoning Anna (*Aen.* 4, 634-640), and takes out the sword only after the woman has turned away (*Aen.* 4, 646-647).

In this scene Cavalli privileges the discursive linearity of the text, without giving particular emphasis to single words or lines: for this reason it is significant that a single line: "Io regina, io Didone?" is repeated twice on a progression of four sounds that emphasizes emotional tension. The answers to the two questions, arranged in a chiasmic scheme ("né Didon, né regina / io son più"), point out the deep trouble of the queen: already surrendered to the passion for Aeneas and abandoned by him, now she feels "vilipesa dai vivi, / minacciata dai morti, / ludibrio uguale agl'uomini, e all'ombre".

Like the Virgilian one, the Busenellian Dido seems sensitive to the repercussions of her 'betrayal' of her royal dignity: if in *Aeneid* she lists her feats to decisively reaffirm her integrity before dying (*Aen.* 4, 655-656: *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi, / ulta virum, poenas inimico a fratre recepi*), in the opera the queen complains because she lost her regal dignity and worries that her subjects will look upon her as the vile concubine of Aeneas. The two different attitudes also affect the vision of her soul after her death: Busenellian Dido speaks about her infamous soul and feels that she will always suffer for her mistakes ("fossa pur anco / le genti senza lingua, / le penne senza inchiostri, / muta la fama"). On the contrary, the Virgilian heroin, in her proud re-affirmation of his dignity, sees his soul proudly going under the earth (*Aen.* 4, 654: *et nunc magna mei sub terras ibit imago*).

Another difference concerns the value of Dido's death: for the Virgilian one, death will restore her to her queen role, but it will not avenge her (*Aen.* 4, 659:

¹¹ For a detailed comment of the last episode of the fourth book of the *Aeneid*, see Pease (1935 *ad loc*).

¹² Estefanía (2010: 54).

moriemur inultae!). It is the personal redemption that moves the Busenellian Dido (“e se me stessa offesi / or vendico me stessa”).

Dido speaks to the sword, which she turns into the heart with firm determination. Unlike the Virgilian model, she still spends benevolent words for Aeneas, because she still keeps his name in her heart: “no’l punger, no l’offender, ma ferisci / il mio cor solo [...] il bel nome di Enea, / per cui finir convengo i giorni afflitti / vada impunito pur de’ suoi delitti”. Virgilian Dido’s words, however, are very different: the hero, in fact, throws himself on the sword after cursing Aeneas in *Aen.* 4, 661-662, *hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus et nostrae secum ferat omina mortis*.

The Virgilian description of suicide, with its realistic and cruel details (*Aen.* 4, 663-665), is reflected in the words used by Busenello’s Dido to wish her death (“nella strage mia / sgorghi il sangue, esca il fiato / resti ogni membro lacerato, e offeso”); a fleeting nod to Carthage (“Cartagine ti lascio”) fits into the triple apostrophes to the sword (“ferro passami il core [...] spada vanne con l’elsa e’l pomo in terra [...] e tu punta cortese...”), in which the queen speaks to an ever smaller part of the weapon. Only in the end of the scene, the Busenellian Dido calls Aeneas impious, as Iuno had already done in the fourth scene of the second act (“Enea quel reo, quell’empio”).

According to stage directions, at this point Dido would throw herself on the sword, but Iarba prevents her; however, from the first words of Iarba in scene 12 it seems that the queen is actually dead.

The beginning of scene 12, in fact, is a typical tragic finale. After the eloquent words of Dido at the end of scene 11, Iarba thinks that his beloved queen is dead and in front of what is likely to appear on the scene as a dead body reacts like the protagonist of a serious opera. After protesting against gods and their vain promises,¹³ the king of Gaetulians demonstrates the authenticity of his love at first by restraining the impulse of kissing the now lifeless face of Dido (“rapisca il vostro disperato duolo / dall’altar della morte un bacio solo. / No, che se viva fosse / mi negherebbe la mia Dido i baci; / e non debb’io, se ben amor m’ingombra / noiarla in spirito, e fastidirla in ombra”), and then deciding through tears¹⁴ to reach the woman and kill himself (“ma senza te / non sia mai ver, / ch’io viva un dì; / ciò, che non puote amor, possa la morte”).

However, at this point Dido almost resurrects to save the life of those who, judging by her own words, have just rescued her, and to repay Iarba with equal love. Thanks to Dido’s unexpected return to life and love for the first time, the two characters are no longer opposed but complementary.

¹³ His words recall his outburst in *Aen.* 4, 206-218.

¹⁴ Iarba must have begun to weep from his first words, though he does not point out; however, this detail emerges from the intervention of the king of Gaetulians immediately after he found Didone (“Occhi miei, che stancaste lacrimando / i pianti e l’amarezze, / ora diluviate / del cor mio l’ineffabili dolcezze”).

The tonal structure of the second part of the scene is indicative of this change: after the initial short dialogue, characterized by an appropriation by each character of the sonority of the other, as a sort of courtesy, finally Dido and Iarba sing in the same tonal area (C) after a brief invasion of Iarba in the tonal area of D. It is not by chance that the final duet is a triumph of Love: the idea expressed by Iarba ("Son le tue leggi, Amore, / troppo ignote, e profonde, / nel tuo martir maggiore / la gioia si nasconde. / Dalle perdite sai cavar la palma, / dalle procelle tue nasce la calma") is promptly picked up by Dido ("L'ancora della speme, / de' pianti il mare insano / qualor ondeggia, e freme, / non mai si getta invano; / ch'Amor nel mezzo ai casi disperati / i porti più felici ha fabbricati"). Finally, it resounds in the final duet of the opera, trimmed with a remarkable use of *sticomitia* in the last couple of rhymes.

3. TRAGIC CHARACTERS IN CAVALLI'S *DIDONE*

Even if Cavalli's opera is named after Dido, the queen of Carthage does not play a leading role: she actually enters the scene only from Act 2, scene 2 and appears in 9 of 45 scenes. In each act, in fact, the protagonist changes. Aeneas is the main character of the Trojan section in Act 1. Iarba is the protagonist of Act 2, which is opened and closed by solos of the king of Gaetulians, although it also contains the beginning of the affair of Aeneas and Dido. Finally, act 3 contains the actual development of the story in fourth book of the *Aeneid*, with an unexpected and strange happy ending, in which Iarba is still the protagonist, together with Dido.

The imposing regality of Dido and the highly dramatic tension of the *Aeneid* are absent in Busenello's libretto. It emerges from the analysis of the arias: in the period of codification of the opera, the first arias were the most 'lyrical' sections that emphasize the personality of the character who sings it. In the *Didone*, almost every character has its own aria: in Act 1, scene 7 there is the Ecuba's aria (*Tremulo spirito*), a lament that connotes her as a deeply suffering character. In scene 8, Sinon plays a farcical aria (*Ognun millanta riputazione*), that points out his behavior. In Act 2, scene 1 there is Iarba's aria (*Chi ti diss'io lasso cor mio*), which portrays him as the most loving lover. Dido sings her aria in Act 2, scene 2, in which she refuses to love Iarba (*Il mio marito già seppellito*). The strong religious feeling of Aeneas emerges in his aria, in Act 2, scene 7 (*Non fu natural vento a creder mio*). Mercury also has its own aria, Act 3, scene 5 (*Leva l'ancore, e in alto al gran passaggio*), in which he casts out madness from the mind of Iarba.

In addition to the arias, in this opera there are other significant pieces, almost similar to the arias, but not mentioned as 'arias' by Cavalli: in Act 1, scene 4 Cassandra, suffering for Coroebus's death, sings *L'alma fiacca svanì*, and in Act 1, scene 1 Ascanius sings *Padre ferma i passi e l'armi*. If in these pieces the essences of characters are gathered, then we can deduct that Enea is *pious*, Iarba is a man in love and Dido is ... frigid. Her role in the drama, rather than protagonist, seems to be the co-protagonist and antagonist of the true protagonist of this

opera, Iarba, a complex character that frequently switches between tragic and comic. The tragic ethos we expect of Dido, however, surfaces in two other characters, Ecuba and Cassandra, specifically through their laments. This element gains even greater importance if one observes that the story of both characters in the opera is different from the one in the *Aeneid*. Cassandra sings her lament after Coroebus has died for her, but in Virgil's poem the story of Coroebus is fragmented and shortly treated¹⁵ and, as we already noticed, his death is not linked to Cassandra, even if he fights *insano Cassandrae incensus amore* (*Aen.* 2, 342); moreover, in the *Aeneid* Cassandra never speaks. Through her lament, Ecuba shows her death desire, because in one night she has lost everything she had, but in the *Aeneid*, she only appears close to her husband Priamus just before Pyrrhus kills him: her only words are to persuade her old husband not to fight.¹⁶ For the drama of these two characters, probably Busenello depends on Greek tragedy, in particular from Euripide's *The Trojan women*. It is almost sure about Ecuba, because her words in Act 1, scene 7 "onde va l'alma mia / cercando oltre le lagrime il tenore / di lamentarsi, mentre in questa notte / in un punto perdei / regno, patria, marito, e figli miei" are very close to the ones she says in the prologue of the tragedy (*Tro.* 105-7 "αἰαῖ αἰαῖ. / τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν, / ἧ πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;"). Cassandra and Coroebus episode can be compared with the final duet of Iarbas and Dido: the two are both original, not linked to a specific ancient (or modern) source, and in both love has repercussions on life, even if in opposite ways. When he realizes that he is dying in Act 1, scene 3, Coroebus says that he has saved Cassandra's life by losing his own. For that reason, she will have to live her and his days ("liberato mio bene / per salvarti la vita / io la vita perdei; / vivi i tuoi giorni, o cara, e vivi i miei"). Cassandra's reaction is to mourn her dead lover and to wait, scared, her own death. In the epilogue of the opera, when Iarbas sees Dido's body he wants to die with her, but for this very reason the Queen of Carthage 'resurrects'. This sort of exchange of lives is well remembered until the opera ends. First, Dido says "da me ricevi in dono / quell che tu mi donasti / La vita a me salvasti, / la vita e la salute a te ridono" and calls Iarbas "preservator della mia vita"; then Iarbas replies "Didon tu preservasti i miei respire, / la vita mia di tua pietade è dono". It is certainly not a case that the last word of the entire opera, that everyone expected to end with a suicide, is "vita".

But there is more: both Cassandra and Ecuba are two profoundly and completely tragic characters who intonate their lament on a descending chromatic tetrachord: the lament of Ecuba, in particular, is based on a simple tetrachord that starts from G; the lament of Cassandra on two adjacent tetrachords starting respectively from D and G.

¹⁵ Verg. *Aen.* 2, 341-346; 403-408; 424-425.

¹⁶ *Ibidem*, 515-525.

These basso lines call to mind the formal archetype at the heart of the famous Dido's lament, *When I am laid in earth*, from *Dido and Eneas* by Henry Purcell,¹⁷ composed forty-eight years after the *Didone*. In particular, Purcell's lament employs the same single tetrachord of Hecuba's lament, and its exposition before the beginning of the vocal line, as in Cassandra's lament.

In conclusion we can say that Hecuba and Cassandra are the actual tragic characters in the *Didone*, while, conversely, Dido is granted a happy ending, a deviation from the source just as peculiar as its author.

BIBLIOGRAPHY

- BONOMI, I. & BURONI, E. (2010), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milan, FrancoAngeli.
- DECROISSETTE, F. (1995), "Réécriture et écriture dans La Didone de Giovan Francesco Busenello", *Les langues Néo-latines*, 295, 57-86.
- DIMUNDO, R. A. (2013), *La Didone virgiliana sulla scena del barocco inglese*, Nordhausen, Traugott Bautz.
- ESTEFANIA, D. (2010), "La Didone de Busenello: una historia con final feliz", *CFC(L)*, 30.1, 51-76.
- IVANOVICH C. (1861), *Minerva al tavolino*, Venice.
- KAILUWEIT, T. (2005), *Dido-Didon-Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt, Peter Lang.
- LATTARICO, J. F. (2006), "Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica del melodrama", *Chroniques italiennes*, 77/78 (2/3), 7-26.
- PEASE A. S. (1935), *Publii Vergilii Maronis Aeneidos Liber IV*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- ROSAND, E. (1990), *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California.
- SCALERA, A. M. (2017), "Le alterne vicende di Didone e Creusa, da Virgilio all'opera lirica veneziana", *Vichiana*, 54, 139-160.

¹⁷ For further details on Virgilian reception in Purcell's opera, see Dimundo (2013).

PERSPECTIVES AUDIOVISUALS DE L'ESPAI A LLUCIÀ DE SAMÒSATA

DAVID SOLÉ GIMENO
Universitat de Barcelona

dsoleg@ub.edu

ORCID: 0000-0002-0184-0664

RESUM

En un context en què els estudis sobre la percepció sensorial en l'Antiguitat són tendència, aquest article es proposa analitzar i demostrar com els sentits de la vista i l'oïda juguen un paper determinant en la construcció imaginària de l'espai a Lluçia de Samòsata.

Si diverses evocacions sensorials activen una vívida ficció a *Relats verídics* (el receptor de la narració n'experimenta amb molta *enárgeia* les *circumstantiae* espacials), una sèrie de reflexions de caràcter audiovisual reproduïxen l'espai (*circumstantia* que, aquí, esdevé temàtica principal) descrit a *Sobre la sala*. Efectivament, l'autor insisteix en una sèrie d'evocacions visuals i auditives que promouien la imaginació d'un autèntic espai de declamació i *performance* fins al punt que arribarem a considerar aquesta *laliá* com una metàfora il·lustrativa de les bones pràctiques d'un sofista.

Comprovarem, doncs, com l'autor de Samòsata tenia una tendència habitual a recórrer als sentits de la percepció per captar l'atenció de l'auditori, implicar-lo en el context de les seves composicions i fer que imaginés vivament les situacions i els espais descrits.

PARAULES CLAU: Lluçia de Samòsata, percepció sensorial, *ékphrasis*, *enárgeia*, narrativa, *laliá*.

AUDIOVISUAL PERSPECTIVES OF SPACE IN LUCIAN OF SAMOSATA

ABSTRACT

Studies in sensorial perception of space in the Classical Antiquity are currently trendy. Thus, the aim of this paper is to analyze and demonstrate how the sight and the audition senses have a special role to build an imaginary space in Lucian of Samosata.

On the one hand, in *True Stories* we identify sensorial evocations activating a fiction as vivid, so the public would experiment the *circumstantiae* of the plot in his own mind: something that appears ironically hyper realistic. On the other hand, we find similar examples and, specially, more reflexive ones that reproduce the space in *The Hall*, in which the main subject is the topographic *circumstantia* of a declamation room that would be a metaphor of the good techniques, which a sophist executes in their discourses.

Hence, we will demonstrate how the Samosata's writer used to apply the sensorial perception to make the public more interested and immersed in the spaces of the plot, imagining it as vividly as Lucian describes them.

KEYWORDS: Lucian of Samosata, sensorial perception, *ékphrasis*, *enárgeia*, narrative, *laliá*.

Data de recepció: 12/VII/2019

Data d'acceptació: 08/II/2020

1. LA PERCEPCIÓ SENSORIAL EN L'ANTIGUITAT, TENDÈNCIA ACTUAL

Avui dia, diversos estudis analitzen com era l'espai físic que envoltava els antics i la manera com aquests el concebien a través dels seus cinc canals sensorials. En efecte, investigadors que es dediquen a fer recerca sobre aquesta matèria¹ recorren a diferents fonts literàries de l'Antiguitat per a descriure com era el món grecoromà a ulls, oïda, pell, olfacte i gust dels seus coetanis.

Tanmateix, aquí no pretenem fer una exposició exhaustiva de l'*status quo* d'aquests estudis, sinó que ens centrarem a comentar com diferents evocacions literàries als sentits de la vista i l'oïda exerceixen un rol important per a construir —de manera imaginària— l'espai físic.² Abordarem aquesta qüestió comentant dues obres de Lluçia de Samòsata: parlarem breument sobre *Relats verídics*³ i, tot seguit, centrarem l'atenció en el discurs retòric de *Sobre la sala*.⁴

2. CIRCUMSTANTIAE PARADOXALS A RELATS VERÍDICS

En el recorregut argumental de *VH*, trobem diverses evocacions sensorials que fan palesa una vívida ficció. Gràcies a aquesta tendència, el receptor de l'obra hauria experimentat amb molta vivacitat els fets relatats i, sobretot, les *circumstantiae* referents a l'espai de l'acció narrada (στοιχεία τῆς διηγήσεως).⁵ A més, l'experiència directa del contingut del text hauria estat encara més efectiva gràcies a una *performance*, la veu i la gestualitat de la qual⁶ haurien posat de manifest l'*enárgeia* d'uns passatges evocadors als cinc sentits de la percepció. De fet, tals situacions constitueixen generalment casos d'*ékphrasis* (en el sentit més etimològic de la paraula) de les anomenades στοιχεία.

2.1. Indrets ficticis però sensorialment hiperrealistes

Així, si bé els escenaris de *VH* són plenament irrealistes, paradoxalment, semblen hiperrealistes a la *phantasia* dels receptors a través de les referències sensorials que presenten. Amb això, ens trobem davant d'una evident provocació de Lluçia, ja que vol fer penetrar el seu auditori⁷ en un món que, declaradament, és *pseûdos*.⁸

¹ Cf. Butler i Purves (2013), Emerit *et al.* (2016), entre d'altres.

² Per a una explicació retòrica i filosòfica de l'espai segons Aristòtil, cf. Corrales (2013).

³ D'ara endavant, *VH* (*i.e.* *Verae Historiae*).

⁴ Designat com a *Dom.* (*i.e.* *De Domo*). Les traduccions dels passatges que citem són pròpies.

⁵ *Vid.* Nic. *Prog.* 13.

⁶ Segons Bueche (2008: 108), «Des cinq parties de l'art oratoire, la plus importante est l'*actio* (ou *pronuntiatio*), qui règle à la fois la gestuelle, les mimiques et la voix de l'orateur».

⁷ Considerem plausible que *VH* (o alguns dels seus passatges) fossin recitats davant d'un públic oient. De fet, *Dionís* (una *prolaliá*) hauria servit a tall d'introducció del segon llibre de *VH*, segons Bompaire (1958: 288).

⁸ *Vid.* *VH* 1, 2.

En efecte, l'autor aconseguirà aquesta fita a través de la vivacitat que estimula les parts cerebrals relacionades amb la percepció sensorial de la pròpia realitat.

2.1.1. Una mirada irònicament crítica

Encara que Lluçia deixi palès que no ha vist res del que explicarà en el decurs de l'obra,⁹ la insistència en evocacions visuals durant tota l'aventura és evident. Aquest fenomen paradoxal demostra dos fets: d'una banda, es fa un blasme a la mala praxi de l'*autopsia* que, encabida sovint en *ekphrāseis*, era conreada per part d'alguns historiadors;¹⁰ i, d'altra banda, la insistència en accions que impliquen la vista per tal d'afirmar que el protagonista és testimoni de les situacions més inversemblants representa una hipèrbole irònica que encaixa amb el perfil provocador de Lluçia.¹¹

2.1.2. Ressons plàstics

Diversos recursos sonors (al·literacions, harmonies imitatives i un cert ritme prosaic)¹² apareixen en moments on el mateix text parla de situacions que perceben auditivament els personatges narratius (i, consegüentment, el públic oient).¹³ Trobem ja precedents d'aquesta tendència en la tradició èpica, la qual recreà escenes de combat realment sorolloses,¹⁴ un *koinós tópos* que Lluçia també hauria posat en pràctica.

Així doncs, aquests recursos «audiovisuals» (i també de la resta de sentits de la percepció)¹⁵ haurien promogut una vívida representació imaginària de les *circumstantiae* locatives de la narració.

⁹ Vid. *ibid.* 1, 4.

¹⁰ Els quals les utilitzaven com una digressió i desmesuradament, segons el propi Lluçia. De fet, l'*ékphrasis* «has tended to make people nervous» (Fowler 1991: 26); gent com el nostre autor a *Com cal escriure la història* (vid. Luc. *Hist. conscr.* 20).

¹¹ Cf. Saïd (1994).

¹² La plausibilitat del ritme d'alguns *côla* és evident a simple oïda a partir d'una emfàtica lectura oral.

¹³ Podem escoltar el ressò del ventre de la balena (Luc. *VH.* 1, 38), el bramar d'uns ases (*ibid.* 1, 17) o la remor llunyana d'un banquet (*ibid.* 2, 5).

¹⁴ Com els combats cos a cos entre troians i aqueus: cf. Braghin 2016: 75-80.

¹⁵ Trobem situacions en què els protagonistes perceben una sèrie d'olors, com el fort contrast entre l'aura asfixiant de l'Illa dels Benaurats (Luc. *VH.* 2, 5) i la desagradable fetor de l'illa dels condemnats a suplicis eterns (*ibid.* 2, 29); l'omnipresència de les corrents ventoses que acaricien totes les superfícies de l'espai narratiu (*ibid.* 1, 6; 2, 37, etc.) o escenes sexuals (*ibid.* 1, 8; 2, 45, etc.), que activarien el tacte; i, finalment, peixos amb gust de vi (*ibid.* 1, 7) o illes de formatge (*ibid.* 2, 3) que suposarien evocacions gustatives.

3. SOBRE LA SALA O LA MONOGRAFIA D'UN ESPAI RETÒRIC

Dom. és una *ékphrasis* d'una sala erigida *ad hoc* per a pronunciar discursos retòrics. A diferència del context narratiu al qual acabem de referir-nos, a *Dom.* la descripció de la *circumstantia* espacial no és complementària al fil argumental, sinó que constitueix la temàtica principal del text. En efecte, tota la *laliá* se centra a fer circumloquis sobre la idoneïtat de l'indret on es parla. Aquest elogi conté sobretot una sèrie de reflexions basades en el paper dels sentits visual i auditiu que, indirectament, reproduïxen l'espai en la *phantasia* del públic. En general, l'admiració que provoca la bellesa de l'indret és l'element a partir del qual es teixeix la descripció al llarg de la *laliá* i, a diferència de *VH*, les referències «audiovisuales» voldrien reproduir, *de facto*, l'espai «real» del qual es parla i a l'interior del qual es parla per tal d'incitar el públic a fer-hi declamacions.

3.1. Reflexions audiovisuals en un context de *performance*

Al començament de l'obra, Lluçia provoca els seus oients tot reflexionant sobre la necessitat de no quedar-se en silenci davant d'un bell espectacle que s'està contemplant. Així, en aquest context (*Dom.* 2), censura els ignorants conformistes (τοῖς μὲν ἀποχρῆ τὸ κοινὸν τοῦτο) que, posseïts per la bellesa de l'espai, només es resignen a ser muts espectadors (ἄφωνος θεατής) davant dels instruïts (ὅστις δὲ μετὰ παιδείας), els quals tractarien de respondre a l'espectacle a través del seu discurs, ja que la sensació d'admiració profunda provocada els interpel·laria de manera efectiva a fer-ho. De fet, aquesta contraposició ja queda ben palesa a *Dom.* 1, on Lluçia contrasta l'actitud d'una persona culta i refinada (Ἀλέξανδρος) en un *locus amoenus* prototípic¹⁶ amb la d'algú qualsevol (τις) davant d'una idònia sala de conferències:¹⁷ el primer aprofitaria l'indret ocupant-lo físicament (banyant-se al riu) i el segon no ho faria (deixant-lo buit de paraules). Sigui com sigui, la resposta a l'espectacle contemplat hauria de consistir no només en un elogi de la sala (οὐκ ἔπαινος τοῦ οἴκου μόνον), sinó també en una demostració d'eloqüència (ἀλλὰ καὶ τὸ εἰπεῖν ἐν αὐτῷ [...] λόγον ἐπίδειξις).¹⁸ I aquesta és una declaració d'intencions, ja que la sala de conferències serà omplerta amb les seves paraules en el decurs de la *laliá*; l'autor donarà tanta importància a aquest fet que fins i tot el ressò del propi discurs, personificat, prendrà tot el protagonisme i seguirà fent reflexions diverses sobre l'«audiovisualitat» (és a dir, en definitiva, la idoneïtat) de la sala.

De fet, si ens fixem en l'estructura discursiva, podem dividir la *laliá* en dues parts, a propòsit de dues veus parlants diferents: d'una banda, l'elogi de la sala (*Dom.* 1-14) i, d'altra, el ressò del mateix discurs confirmant allò que s'ha dit a la

¹⁶ El qual, de fet, recordaria a tantes altres situacions de la literatura grega com, per exemple, Sapph. *P. Oxy.* 2 o Pl. *Phdr.* 230b.

¹⁷ Presentada, aquí, com un *locus amoenus* paral·lel a l'anterior.

¹⁸ *Vid.* Luc. *Dom.* 3.

primera intervenció i que procura fer una demostració d'eloqüència al final de l'obra (*Dom.* 14-32). Aquesta estructura d'«acció-reacció» es correspondria amb les paraules pronunciades per l'orador i les d'agraïment del discurs, reverberades per l'eco de la pròpia sala.

3.2. Aspectes visuals de la sala

Durant la intervenció de la primera veu, es posa de relleu la bellesa de la disposició de la sala aportant informació sobre diversos fenòmens visuals: llums, colors i materials. Per exemple, es fa referència a l'harmonia de les seves proporcions i de la disposició dels seus elements estructurals o a la llum que hi entra, que és semblant a la que penetra en els temples.¹⁹ D'altra banda, explica la barreja de colors que esclaten com un llamp en entrar en contacte amb la llum, tot creant, així, una imatge realment espectacular.²⁰ I, a més, els elements principals que componen la sala es comparen a la perfecció que caracteritza la pròpia primavera, ja que representen l'estació més plaent d'una manera perenne en contrast amb la real (efímera), fet que estableix una dicotomia freqüent a Llucià entre ficció i realitat.²¹

L'ús d'elements de la natura és novament recurrent per a evocar la visió de la sala i remarcar la seva funcionalitat: l'autor exposa com de plaent és córrer en una bella plana per a un cavall o passejar a través d'un prat per a un paó, ja que és aquí on aquests animals fan gala de la seva ufanosa bellesa.²² De la mateixa manera que en aquests *loci amoeni* els animals demostren les seves millors destreses o atributs (el cavall, la cursa; i el paó, la seva cua acolorida), es pot llegir entre línies com s'incita al fet que un deixeble de la *paideía* demostrï també les seves grans habilitats en un espai tan *ικανός* com és aquesta sala. És a dir, es tracta que, inspirat per la *paideía*, l'orador admiri l'espai i aprofiti l'avinentesa per a pronunciar-hi discursos ben construïts. Aquesta hipòtesi s'acaba confirmant a *Dom.* 13, on s'afirma que la sala pot causar el mateix efecte al sofista que una plana o un prat als animals que hem esmentat.²³

3.3. Aspectes auditius de la sala

Llucià fa servir nombroses vegades el recurs de l'eco per tal d'il·lustrar la sonoritat de la sala, una reverberació recreada en una sèrie de símls. A *Dom.* 3, s'equipara el ressò amb el que hi ha a les coves, un element que podria recordar la mateixa sonoritat que Llucià diu que es reproduïx a l'interior de la balena de

¹⁹ *Vid. ibid.* 6.

²⁰ *Vid. ibid.* 8.

²¹ Com hem vist, de fet, en el cas de *VH* (*vid. supra*): una ficció que conté descripcions hiperrealistes de l'espai.

²² *Vid. Luc. Dom.* 10-11.

²³ «De la mateixa manera, la bellesa d'aquesta sala també és capaç d'incitar al discurs, de desvetllar l'orador i fer-lo triomfar en tots els sentits».

VH.²⁴ Tot seguit, en el mateix paràgraf del text, l'autor parla de la repetició de la veu pronunciada amb el ressò de les flautes dels pastors als cims de les muntanyes, una remor que recordaria la que s'escolta en un primer moment de l'arribada dels protagonistes de VH a l'Illa dels Benaurats.²⁵ De l'eco i l'òptima sonoritat de la casa, en tornarà a fer referència, també, més tard, a Dom. 16, quan parla sobre la potència de la veu: s'acaba intuïnt que el ressò que emet la sala, la «resposta» al discurs de l'orador (en definitiva, l'eco d'una deguda demostració d'eloqüència), acaba esvaint la veu primerament emesa.

Amb la descripció d'aquestes sonoritats, volem fer notar com Lluçia evidencia un interès per implicar l'oient en l'espai i, alhora, convidar-lo a reproduir-hi discursos que l'elogiïn. Tenint això en compte, doncs, suposem que el públic al qual es dirigia l'autor devia estar format per aspirants a la *paideía*, els quals haurien posat en pràctica els seus exercicis retòrics *in situ*.

3.4. Hegemonia visual sobre l'audició

Ja a Dom. 4, comprovem com la visió de l'espai és una mena de Musa que estimula l'intel·lecte de l'orador i l'incita a crear un discurs. Així, la vista (διὰ τῶν ὀφθαλμῶν) constitueix la font principal d'inspiració i es troba íntimament relacionada amb la veu del discurs, que omple l'espai. Amb aquesta reflexió, que recorda al procés d'inspiració pel qual el poeta és testimoni d'allò que les Muses li fan saber (és a dir, «veure») i, després, cantar, es palesa com la vista és un sentit superior (o «causant», «anterior») a l'oïda.

Si bé Lluçia es refereix a la sonoritat de la sala, sempre tindrà un paper predominant l'aspecte visual. Tant és així que l'autor farà aparèixer en escena (Dom. 20) un autèntic argument d'autoritat perquè el recolzi en la seva tesi. Es tracta de l'historiador Heròdot, que, tenint en compte el fenomen de l'*autopsía*, dona molta més importància a tot allò vist que a allò escoltat, cosa que emfasitza la importància del paisatge visual de la sala. A més, tot seguit, Lluçia recorda que els ἔπεα πτερόεντα són indiscutiblement efímers davant d'allò que pot ser contemplat de manera permanent, com la pròpia sala.

De fet, quan el discurs personificat es proposa fer l'*ékphrasis* de la sala (diu que va a fer-ho),²⁶ ja l'ha duta a terme anteriorment a partir dels elogis i afirmant que qualsevol discurs que s'hi pogués pronunciar seria insignificant en comparació amb el que s'hi pot contemplar. Així, la visió guanya l'audició, essent aquesta darrera un mer complement. Tanmateix, abans d'iniciar el seguit d'*ékphrásaies* dedicades als frescos murals de la sala, el discurs evoca una evident sinestèsia audiovisual: ἦσθήσεσθε γάρ, οἶμαι, ἀκούοντες ἂ καὶ ὁρῶντες θαυμάζετε.²⁷

²⁴ Vid. Luc. VH. 1, 38.

²⁵ Vid. *ibid.* 2, 5.

²⁶ Vid. Luc. Dom. 21: «[...] au!, us faré la millor descripció que pugui amb el meu discurs».

²⁷ Vid. *ibid.*: «Gaudireu, crec, escoltant les mateixes escenes que admireu en veure-les».

Així doncs, quan pronuncia l'*ékphrasis*, es limita a fer-la de les obres d'art que hi ha a les parets i no pas d'una manera molt detallada. En conjunt, doncs, *Sobre la sala* demostra l'erudició de l'autor pel que fa a l'*ἀκρόασις* retòrica²⁸ i la importància de la visió en el coneixement de la veritat, però no pas per la confecció d'una *ékphrasis* molt detallada. La contínua provocació de Llucià ens faria concloure que el més espectacular és imaginar-se a través de la *phantasia* els detalls que queden difosos no només dels frescos sinó també de la resta de la sala, que ha estat extremadament lloada i, en realitat, menys descrita del que es podia esperar. Així doncs, ens trobem davant d'una *ékphrasis* més reflexiva que descriptiva, però on l'expressió i l'eficàcia retòriques no deceben el públic receptor.

4. LA SALA IDÒNIA: UN MODEL A SEGUIR

A partir dels passatges que hem anat comentant, podem considerar que l'espai de *Dom.* constitueix una metàfora de les bones pràctiques d'un sofista a l'hora de compondre els seus discursos. En efecte, els atributs de la sala es podrien relacionar, a mode d'hipàllage, amb els atributs d'un bon orador. Veiem com, d'entre els elements visuals que hem apuntat, Llucià parla sobre la conveniència visual i material de la sala (*Dom.* 7): comentant la proporció equilibrada d'or que conté (τὸ τοῦ χρυσοῦ ἐς τὸ εὐπρεπὲς σύμμετρον), recorda que el més assenyat és mostrar una quantitat moderada d'elements decoratius i posa, com a exemple, el cas dels complements ornamentals que duen les dones belles. Tot seguit, contrasta aquest fet amb el cas de les prostitutes, especialment les més lletges, les quals s'empolainen exageradament d'or i porpra per a emmascarar la seva lletjor inevitable. Aquest paràgraf acaba amb un parell de períodes contraposats que demostren perfectament la preferència per una sala amb una quantitat d'ornaments «proporcionats»: ἀλλ' ἐκεῖναι μὲν οὕτως· ἡ δὲ γε σώφρων οἰκία χρυσῶ μὲν τὰ ἀρκοῦντα καὶ μόνον τὰ ἀναγκαῖα προσχρῆται, τὸ δ' αὐτῆς κάλλος οὐκ ἂν αἰσχύνοιτο, οἶμαι, καὶ γυμνῆ δεικνύουσα.²⁹

Així, si tenim en compte el paral·lelisme que hem interpretat, empolainar amb complements ornamentals un discurs que *per se* ja és de mala qualitat (és a dir, una prostituta lletja i, en definitiva, una sala no pas ben disposada) no serveix per a res. Efectivament, per a la confecció d'un bon discurs (és a dir, una dona bella o una sala digna d'elogis), sempre hi ha d'haver un bon rerefons, una bona «essència» que es pugui ornamentar amb un nombre equilibrat de complements per tal de fer-lo encara més agradable, no només aparent. Per tant, se'ns diu que la proporció d'or és convenient a la sala de la mateixa manera que una sèrie de

²⁸ D'aquesta pràctica retòrica en fa una bona descripció Berardi (2017: 41-44).

²⁹ «Elles [*i.e.* les prostitutes lletges] actuen d'aquesta manera. Tanmateix, una casa [*i.e.* la sala] assenyada utilitza l'or en la mesura convenient i necessària i no s'avergonyiria de la seva bellesa, crec, ni tan sols en mostrar-se nua».

complements estètics acaben de fer més bonica una dona que, en principi, ja ho és. En canvi, una prostituta lletja (o sigui, interpretem, un «discurs insensat»), tot i que s'engalani amb joies i coloraines segueix sent, en el fons, una ampul·lositat buida de contingut.³⁰ Finalment, tenint en compte que estem comparant un espai amb una dona, Lluccià ratifica tot seguit la personificació de la sala mitjançant una metonímia de proximitat física, ja que considera el sostre de l'edifici com el seu «cap», introduint κεφαλή com una aposició explicativa d'ὄροφῆ (*Dom.* 8): καὶ τοῖνυν ἢ τοῦδε τοῦ οἴκου ὄροφῆ, μᾶλλον δὲ κεφαλή [...].³¹

Així doncs, si equiparem la desmesura de complements ornamentals d'una dona lletja (o d'una sala) amb el nombre d'aticismes que potinegen encara més un mal discurs, ens trobaríem amb un cert paral·lelisme amb els consells que el protagonista del *Mestre de Retòrica* dona al seu deixeble per guanyar-se el favor de la Retòrica amb un resultat evidentment nefast.³²

5. EXPERIÈNCIES VÍVIDES D'ESPAIS DIFERENTS

En aquestes dues obres de Lluccià hem comprovat com l'autor presenta una evident tendència a recórrer als sentits de la vista i l'oïda a fi de captar l'atenció del públic, atrapar-lo en el context de les seves composicions i estimular una vívida imaginació que recrearia els espais narrats o descrits. Els uns, els de *VH*, són receptacles d'una paradoxal ficció literària i els altres, els de *Dom.*, constitueixen el tema central del fil discursiu amb una finalitat metaliterària, de formació retòrica.

BIBLIOGRAFIA

- BERARDI, F. (2017), *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim, Zurich i Nova York, OLMS.
- BOMPAIRE, J. (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création*, París, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.
- BRAGHIN, A. (2016), «La vista e l'udito di Omero», a *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*, Camerotto, A. i Pontani, F. (eds.), Milà i Udine, Mimesis, 69-83.
- BUECHE, S. (2008), «Vox, conditio sine qua non», a *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Dasen, V. i Wilgaux, J. (eds.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 107-117.
- BUTLER, S. i PURVES, A. (2013), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Londres, Routledge.

³⁰ La contraposició entre la dona bella i la prostituta lletja ens faria pensar en l'ampul·lositat característica del moviment asianista davant la sobrietat i la concisió de la corrent aticista, del qual Lluccià fou un dels grans exponents.

³¹ «De la mateixa manera, el sostre d'aquesta sala o, millor dit, el seu cap [...]».

³² *Vid.* Luc. *Rh. Pr.* 16.

- CORRALES, D. (2013), «Espacio, tiempo físico y lugares retóricos en Aristóteles», a *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai*, Jufresa, M. et al. (eds.), Tarragona, ICAC, 51-57.
- EMERIT, S., PERROT, S. i VINCENT, A. (2015), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, El Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire.
- FOWLER, D. P. (1991), «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis», *The Journal of Roman Studies*, 81, 25-35.
- SAÏD, S. (1994), «Lucien ethnographe», a *Lucien de Samosate: actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Études Romaines et Galloromaines, le 30 septembre - 1er octobre 1993*, Billault, A. (ed.), Paris, Centre d'études romaines et gallo-romaines, 149-170.

SAN JORGE EN LA HIMNOGRAFÍA BIZANTINA: EL HIMNO 66 DE ROMANO MELODO

MIRIAM URBANO-RUIZ
Universidad de Granada
urmiriam@ugr.es
ORCID: 0000-0003-1194-2100

RESUMEN

El himno surge en las civilizaciones primitivas dentro de rituales de culto a las deidades paganas como una especie de poesía sagrada. La introducción del cristianismo marcará definitivamente la remodelación de los himnos griegos, que cuentan con, además de una clara ascendencia clásica, el influjo de la tradición semítica. San Jorge es uno de los retratos de relevancia en el campo de los santos denominados militares y además cuenta con una larga tradición en Occidente y Oriente. Es un santo muy estudiado, pero no por ello carece de interés la revisión de aquellos textos que, aun gozando de un carácter distinto al de los textos hagiográficos principales, aportan datos a su figura y culto. En este trabajo se lleva a cabo la contextualización y un breve análisis de un himno a san Jorge atribuido a Romano Melodo (nº 66), haciendo especial énfasis en la estructura formal y narratológica del texto, de acuerdo con las posibles fuentes hagiográficas.

PALABRAS CLAVE: Himnografía, literatura bizantina, tradición, san Jorge.

SAINT GEORGE IN THE BYZANTINISTIC HYMNOGRAPHY: THE HYMN 66 OF ROMANOS THE MELODIST

ABSTRACT

Hymnography finds its origins in cult rituals of pagan civilizations as a kind of sacred poetry. The introduction of Christianity will definitely mark a new era in Greek hymns, comprising not only a clearly classical ancestry, but also influence from Semitic tradition. Saint George is one of the main characters in the sphere of warrior saints, having as well a very long tradition in the West and East. Although he is a much-studied saint, it is noteworthy the revision of those texts, as they provide us with information about his figure and cult. In this essay, a Saint George's hymn attributed to Romanos the Melodist (Nº 66) is contextualized and succinctly analysed, with special attention to its formal and narratological structure according to its possible hagiographic sources.

KEYWORDS: Hymnography, Byzantine literature, Tradition, Saint George.

1. EL HIMNO BIZANTINO

La cuestión del surgimiento de la himnografía cristiana es un tema muy debatido debido a la falta de fuentes documentales. En etapa bizantina, la evolución del himno es controvertida. Hoy en día se establece una división tripartita de las fases de desarrollo de la himnografía.

Data de recepció: 19/VI/2019
Data d'acceptació: 6/V/2020

De los tres periodos que se señalan, el primero consiste en una fase de preparación donde la producción se centra en lo que se conoce como *tropáron*; el segundo, en lo que se considera la etapa de apogeo de la himnografía bizantina, cuya producción se ve centrada en la creación del denominado *kontákion*; y el tercero, en la creación del *kanón* tras la desaparición de los *kontákia* (McGuckin 2008: 641-675).

El *kontákion* es un tipo de himno que se desarrolló con gran influencia siríaca¹ en el transcurso del s. V y que tuvo su máximo apogeo en el s. VI. Este tipo de composición se estructura en tres partes principales; proemio, estribillo y estancias (D'Aiuto 2004: 271, Hörandner 2008: 896, McGuckin 2008: 650-651).

Los himnos bizantinos estaban destinados a cantarse en la liturgia, obedeciendo a una función exclusivamente religiosa (Rotolo 1993: 480). La métrica del *kontákion* es acentual y sigue un patrón definido que se conoce como *heirmós*. Este es la melodía base del himno que se presenta en la primera estancia y sirve de modelo para toda la composición. Sus características principales son el isosilabismo y la homotonía. Además, estos himnos estaban compuestos con vistas a su canto y recitación según los ocho tonos de la música bizantina, descritos en el trabajo de Wellesz (1961). En primer lugar, los cuatro denominados «auténticos»: ἦχος α'-δ'; y, en segundo, los cuatro «plagales»: ἦχος πλ. α'-δ' (D'Aiuto 2004: 279, Wellesz 1961: 300-303).

Según Signes Codoñer (2019: 279), es gracias al género himnográfico que aparecen estos nuevos patrones rítmico-métricos, indiferentes a la métrica clásica, de carácter cuantitativo. En este ámbito juega un importantísimo papel el himnógrafo Romano Melodo, sirio natural de Emesa, que vivió a caballo entre los ss. V y VI.² Es de hecho a este autor a quien se le debe el perfeccionamiento del género, así como la entrada en su etapa de máximo esplendor.

2. ROMANO MELODO. VIDA Y OBRA

Hasta finales del siglo pasado se conocían relativamente pocos datos acerca de este himnógrafo. En el *Sinaxario Constantinopolitano* (cols. 95-96) se nos transmite un breve resumen de la vida del himnógrafo que nos cuenta que Romano era originario de Emesa,³ Siria, y que, tras haber sido diácono de la iglesia de Dios conocida como «de la Resurrección» en Beirut, llegó a Constantinopla en tiempos

¹ La afinidad del *kontákion* con la poesía litúrgica siríaca queda de manifiesto y puede incluso verse como una transposición en lengua griega de un género que fue formado y evolucionó casi por completo en su lengua siríaca natal. Sus principales representantes son los géneros del *mêmra*, el *mâdrâshâ* y la *sôgîthâ*, según Grosdidier (1977: 16-17).

² Su obra hoy en día comprende un total de 89 piezas himnódicas, de las cuales únicamente 59 se consideran genuinas sin duda alguna (*vid.* Maas-Trypanis 1963, 1970).

³ No se conocen los datos exactos acerca del nacimiento del himnógrafo, pero generalmente se sitúa en torno al año 485 en el seno de una familia judía.

del emperador Anastasio⁴ y se instaló en el templo de la Madre de Dios⁵ en el barrio de *Kýros*. Allí fue donde recibió el don de componer *kontákia* de parte de la Virgen,⁶ que se le apareció en sueños en el día del nacimiento de Cristo y le dio un pedazo de papiro para que lo comiera. Súbitamente se despertó, subió al ambón y comenzó a cantar su *Himno a la Natividad*. Este talento, de procedencia divina, lo acompañaría a lo largo de toda su vida, que dedicó a la creación de este tipo de poemas. Murió en Constantinopla y fue enterrado en la misma iglesia donde había ejercido su ministerio.⁷

La obra de Romano había permanecido casi totalmente desconocida hasta la publicación de los *Analecta Sacra* por parte de J. B. Pitra (1876), donde se hallaban veintinueve de los himnos de Romano. Fue ya K. Krumbacher (1911) quien se propuso llevar a cabo una edición de todos sus himnos, tarea que quedaría en manos de su alumno, P. Maas y de C. A. Trypanis (1963), y que sería retomada más tarde por J. Grosdidier de Matons (1977).

De las mil piezas que la tradición atribuye a Romano, ochenta y nueve han llegado hasta nuestros días, y no todas se consideran genuinas. Estas están claramente divididas por su temática: treinta y cuatro tratan sobre Cristo, siendo las principales de su obra, mientras que el resto encuentra su inspiración en figuras diversas.

2.1. Himnos a san Jorge atribuidos a Romano Melodo

En cuanto a los himnos a san Jorge de Romano, tanto Krumbacher (1911) como Maas y Trypanis (1970) cuentan con ediciones de estos. Las piezas hímnicas editadas por Krumbacher fueron recogidas y publicadas tras su muerte, gracias

⁴ Se sabe que en Bizancio hubo dos emperadores que llevaron por nombre Anastasio. Ninguna de las fuentes que hablan de Romano especifica cuál de los dos emperadores homónimos reina en el momento de su traslado a Constantinopla. La necesidad de concretar cuál de los dos fue quien reinó en aquellos momentos se hace evidente si se tiene en cuenta que de su cronología depende, no solo la fecha en la que Romano vivió o la de la composición de sus himnos, sino también la del momento de apogeo máximo del *kontákion* tras la evolución experimentada por parte del género hímnico. De los dos emperadores mencionados, Anastasio I gobernó entre los años 491 y 518; y Anastasio II, entre 713-715. Bousquet (1900) dice que, tras el descubrimiento de Romano por parte de Pitra, una de las cuestiones más importantes que queda en el aire es si vivió en tiempos del primero o del segundo. Mientras que Krumbacher se inclinó en su momento en favor del segundo de los emperadores, hoy en día la opinión no es la misma: por ejemplo, Pitra (*AS I: XXVI-XXVIII*) se decanta por Anastasio I, Grosdidier (1977: 175-178) parece aceptar esta teoría, así como Maas y Trypanis (1963: XVI) y Mulard (2016: 11).

⁵ La iglesia formaba parte de un monasterio homónimo del barrio, nombrado así por el prefecto Ciro de Panópolis, quien murió en el año 45. Este templo dedicado a la Virgen fue la primera de las iglesias marianas de Constantinopla (Arentzen 2017: 191).

⁶ Es famosa la miniatura del *cod. Vat. gr. 1613*, que representa este episodio en el que Romano obtiene el don de la composición de himnos por haber comido un papiro que la Virgen le entrega en sueños.

⁷ Romano murió con toda seguridad un 1 de octubre, *ca.* 555.

A. Ehrhard, en el estudio *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung* (1911: 84-95). La edición del texto de Maas y Trypanis se encuentra en el volumen *Sancti Romani Melodi cantica. Cantica dubia* (1970: 45-58).

Únicamente aportan el texto de los himnos a san Jorge dos manuscritos:⁸ el primero de ellos es el *cod. Mosquensis Synod.* 437 (s. XII), y el segundo el *cod. Patmiacus* 213 (s. XI). La tradición manuscrita para ambas ediciones es la misma; beberán de los códices anteriormente mencionados tanto Krumbacher como Maas y Trypanis.

El primero de los himnos —nº 66— tiene como fuente principal una vida de san Jorge atribuida a Pasícrates. Maas y Trypanis (1970: 193) ponen en duda la autoría de Romano argumentando que la fecha de composición de tal documento se sitúa en el s. VII, pero, teniendo en cuenta que la versión interpolada estaba difundida ya en el s. VI (Krumbacher 1911: 290), no se puede descartar la autoría de Romano con este argumento.

El segundo himno —nº 67— también ha generado cierto escepticismo entre los estudiosos; hoy en día se considera espurio sin duda alguna, como se puede observar gracias al epíteto del acróstico del texto y algunos elementos de carácter lingüístico o retórico, que probablemente no serían de la elección del himnógrafo (Maas y Trypanis 1970: 194).

2.1.1. Breve anotación sobre el santo

San Jorge es una de las figuras centrales del cristianismo y ocupa un lugar privilegiado en el mundo eclesiástico y el sistema cultural. Los textos acerca de su persona conforman una masa, cuanto menos, confusa. La primera edición de su tradición hagiográfica se halla en los *Acta Sanctorum* y pertenece a D. Papebroch, J. Bolland y G. Henschen (1675), pero es a principios del s. XX cuando la cuestión llega a su momento máximo de auge, con las ediciones a cargo de Delehaye (1909), Krumbacher (1911) y J. B. Aufhauser (1913), revisadas y ampliadas, como resultado.

El testimonio más antiguo de la *Passio* de san Jorge se halla en el palimpsesto de Viena de manera muy fragmentaria y fue editado por D. Detlefsen (1858), F. Vetter (1896) y Krumbacher (1911). Esta redacción de la vida de san Jorge se nombra como *Dadianustypus*, ya que en ella es Dadiano el rey imperante y antagonista del joven mártir. Dado que es un relato de corte oriental con muchos elementos de carácter fabuloso acabó siendo condenado entre los textos apócrifos por el Papa Gelasio I en el año 494 (Casas Olea 2018).

La segunda de las redacciones es la llamada *Diokletiantypus*. Aunque esta versión de la *Passio* no cuenta ya con los motivos fantásticos del *Dadianustypus*, sí que recoge relatos típicos hagiográficos, como la genealogía y la infancia del

⁸ Maas y Trypanis (1963: XXV-XXVIII; 1970: XIV-XV) dividen en dos grupos los manuscritos que transmiten la obra del himnógrafo: por un lado, los códices primarios, y por otro, los secundarios. Tanto el *Mosquensis* como el *Patmiacus* pertenecen al primer bloque mencionado.

santo, que confieren historicidad al relato. Dentro de esta variante es posible distinguir también diferentes redacciones. La más simple es la llamada por Krumbacher *Normaltext* (Krumbacher 1911: 41-51). No obstante, hay otra variante la cual probablemente se gestó en el mismo tiempo e incluye el relato de la infancia y la juventud (Krumbacher 1911: 51-58); se conoce como *interpolierte Normaltext*.

Casas Olea (2018) ofrece una distribución del dossier hagiográfico del santo según las diferentes tipologías de texto. Así, hace notar que además de las *Passiones*⁹ —agrupadas en las dos variantes ya mencionadas (BHG¹⁰ 670-677)—, la tradición hagiográfica de san Jorge cuenta con una serie de *Laudationes*, donde tienen cabida himnos compuestos por autores como Romano Melodo o Andrés de Creta (BHG 681-686). A estas se adhiere la colección de *Miracula* (BHG 687-691), en los cuales se narra el episodio del dragón, que es el más difundido (BHG 687), pero también otros como el de *De bobus Theopisti* (BHG 689) o el *De columna viduae* (BHG 691).

2.1.2. Primer himno a san Jorge

El himno 66 de Romano Melodo representa de manera muy clara el esquema formal del *kontákion*. En primer lugar, cuenta con un proemio de siete versos, siendo el último de ellos uno de los dos refranes que se alternan en este himno.¹¹

A continuación, se presentan las veinticuatro estancias —también de siete versos— que, sucediéndose, conforman el poema. Estas alternan en su cierre dos estribillos diferentes: el ya introducido en el proemio y otro que aparece por primera vez en la quinta estancia.¹²

El acróstico que se puede leer es el de τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ ποίημα, formado por la primera letra de cada una de las estancias, sin tener en cuenta el proemio. Los *heirmoi*¹³ a los que se ajustan los versos de Melodo son dos. El primero, para el proemio, se conoce con el nombre de Ἡ προσευχή; y el segundo, para las veinticuatro estancias dispuestas a continuación, con el de Κατεπλάγη Ἰωσήφ. El modo en el que se entonaba esta composición era el auténtico 4º o ἦχος δ'.

La estructura narrativa del *Himno a san Jorge* se divide en cuatro partes. La primera es el proemio. En ella se hace una introducción al tema que se va a tratar a continuación a lo largo de la composición. La segunda está constituida por las

⁹ Precisamente las *Passiones* constituyen la base sobre la que Romano construye la secuencia narrativa del himno. También aparecen en BHG una serie de *Vitae et martiria* (BHG 678-679) y una *Conceptio et Nativitas* (BHG 680) del santo.

¹⁰ i. e. *Bibliotheca Hagiographica Graeca*.

¹¹ Vid. Maas-Trypanis (1970: 45).

¹² Vid. Maas-Trypanis (1970: 47).

¹³ Para más exactitud en los patrones rítmicos de los versos de este himno y sus variantes, vid. Maas-Trypanis (1963: 511 ss., 1970: 210 ss.).

cuatro primeras estancias, que tienen un claro contenido de carácter doxológico. A continuación, la tercera parte del poema son las estancias cinco a veintitrés, que constituyen el núcleo del himno; cada una de ellas narra un episodio de la hagiografía. Finalmente, la última parte, que es la estancia final.¹⁴ De esta manera se cierra el himno con una breve oración y se hace una petición para el pueblo y el himnógrafo.

El tema central del himno es la narración de la vida de san Jorge. En ellas se habla de los padres del santo, Gerontio y Policronia (66.ε.1-3); se narra la juventud del santo y se citan los cargos que ostentó (66.ζ.1-3); Jorge aconseja a su padre, quien a la vejez se convierte a la fe cristiana (66.η.1-7); destruye los ídolos (66.ι.3); es llevado ante el emperador Diocleciano, quien está furioso por ello y lo martiriza (66.ια.1-4); pero se niega a sacrificar a los ídolos tras el interrogatorio que mantiene con el emperador (66.ιγ.3-7); se salva mediante una oración a Dios pese a la magnitud de todos los tormentos (66.ιδ.1-7); convence a la emperatriz Alejandra de convertirse a la fe cristiana, por lo que posteriormente muere (66.κβ.1-4) hasta que, finalmente, es mandado decapitar (66.κγ.3-7).

En cuanto al registro lingüístico que presenta la pieza himnográfica, cabe hacer notar que Romano es buen conocedor de la gramática y prosodia griegas, por lo que apenas hay excepciones a lo que entendemos como regla en este himno dedicado a san Jorge. Además, el léxico que se observa es en general relativo al ámbito clásico. Llamamos la atención, entre otros, elementos como los préstamos y calcos del latín (66.ζ.3: *τριβουνᾶτα, κόμης*;¹⁵ 66.ιδ.3: *κασσίδαν*¹⁶) presentes en el texto, la simplificación de paradigmas verbales que se observa en 66.δ.2 (*διδῶν*,¹⁷ de *δίδω*, *διδῶ*), la confusión entre activa y pasiva en el caso de algunos aoristos (66.ιθ.3: *καὶ βοῦν [γὰρ] θανέντα*¹⁸ ἤγειρε) o la presencia de hebraísmos, como constituye el uso de tiempos perifrásticos (66.κβ.1: ἦν βουλευθείς). En cuanto al uso excesivo o defectivo del artículo o a las —pocas— variaciones en la acentuación, son fenómenos que atañen al ámbito de la métrica o ritmo acentual de la pieza himnódica (Mitsakis 1965, 1967).

3. CONCLUSIONES

Se pueden extraer dos conclusiones principales a partir de los datos expuestos. La primera es que por la propia secuencia narrativa que sigue el himnógrafo —la narración de la infancia y juventud del santo, la aparición de personajes como sus padres o la conversión la emperatriz Alejandra y su muerte mientras

¹⁴ Vid. Maas-Trypanis (1970: 52).

¹⁵ Cf. lat. *tribunatum* (pl. *tribunata*), *comes*.

¹⁶ Cf. *cassis*. Sobre la formación de *κασσίδαν*: Mitsakis 1965: 187, 1967: 28. También *vid.* Trapp, *LBG*, s. v. *κασσίς*, ἦ.

¹⁷ Frente a *διδούς*, de *δίδωμι*.

¹⁸ En lugar de la voz activa *θανόντα*.

se desarrolla el martirio— se determina que la fuente principal de la que se toma la estructura narrativa del poema es la variante de la vida de san Jorge conocida como *Diokletiantypus*. Romano debió de seleccionar la redacción interpolada de esta variante como fuente para el himno precisamente por estar dispuesta para un auditorio no culto, al igual que lo estaban sus poemas. La elección de la variante, dada por una motivación popular y de novedad sirve, además, para justificar la afirmación de la atribución de la autoría de Romano a este himno. Pese a que Maas y Trypanis (1970: 173) la ponen en duda argumentando que la redacción pertenece al s. VII, es asumible la propuesta de Krumbacher, que afirma que la redacción del *Diokletiantypus* y su versión interpolada se localiza en el s. VI.

La segunda es que la situación de la lengua en Bizancio es una de las piezas clave para comprender los hechos lingüísticos que se observan en el texto —el cual, por razones de brevedad, hemos dejado fuera del trabajo. El Imperio se hallaba en situación de diglosia con dos variantes lingüísticas funcionalmente complementarias, una popular y otra literaria aticista, a lo que se añadía la imposición del latín como lengua oficial. Si además se tiene en cuenta el bilingüismo presente en las comunidades de Asia Menor en las que se hablaba griego como segundo idioma, se comprende el porqué de la complicada situación en que se encontraba la lengua griega de la época (Horrocks 2010: 189-368). Todo esto justifica los hechos lingüísticos mencionados en el epígrafe anterior.

En fin, la lengua del himnógrafo Romano Melodo intenta acercarse al pueblo, mostrándose sencilla y fácil de comprender y adaptándose a unas necesidades nuevas, propias de un público nuevo. Esto no implica que Romano haga un mal uso de la lengua griega a propósito, o que sea desconocedor de las normas, sino todo lo contrario: sabe a quién se dirige y conoce sus necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENTZEN, TH. (2017), *The Virgin in Song: Mary and the poetry of Romanos the Melodist*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- AUFHAUSER, J. (1913), *Miracula Sancti Georgii*, Leipzig, Teubner.
- BOUSQUET, R. (1900), «Le culte de saint Romain le Mélode dans l'Église grecque et l'Église arménienne», *Échos d'Orient*, 6(3), 339-342.
- CASAS OLEA, M. (marzo de 2018), «Literacy and Orality in Traditions and Cults of Saint George», en *Heroic Saints or Holy Heroes: the Blending of Epic and Hagiography between Orality and Literacy in the Popular Religion of Eastern Christianity*, European Academy of Religion First Annual Conference.
- D'AIUTO, F. (2004), «L'innografia», en *Lo spazio letterario del Medioevo. III le culture circostanti*, Capaldo, M., Cardini, F., Cavallo, G. y Scarcia Amoretti, B. (eds.), vol. I, Roma, Salerno, 257-300.
- DELEHAYE, H. (1902), *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano. Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, Bruselas, Société des Bollandistes, cols. 95-96.

- DELEHAYE, H. (1909), «Saint Georges», en *Les légendes grecques des saints militaires*, París, Alphonse Picard et Fils, 45-76.
- DETLEFSEN, D. (1858), *Über einen griechischen Palimpsest der K. K. Hofbibliothek mit Bruchstücken einer Legende vom heiligen Georg*, Viena, Akademie der Wissenschaften.
- GROSDIDIER DE MATONS, J. (1977), *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, París, Beauchesne.
- HALKIN, F. (1957), *Bibliotheca hagiographica graeca*, 3 vols., Bruselas, Societé des Bollandistes.
- HÖRANDNER, W. (2008), «Poetry and romances», en *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Jeffreys, E., Haldon, J. y Cormack, R. (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 896.
- HORROCKS, G. (2010), *Greek. A History of the Language and its Speakers*, Malden MA-Oxford, John Wiley & Sons, 189-368.
- KRUMBACHER, K. (1911), *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Múnich, Akademie der Wissenschaften.
- MAAS, P. y TRYPANIS, C. A. (1963), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica genuina*, Oxford, Oxford University Press.
- MAAS, P. y TRYPANIS, C. A. (1970), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica dubia*, Berlín, De Gruyter.
- MCGUKIN, J. A. (2008), «Poetry and Hymnography (2): The Greek World», en *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, Harvey, S. A. y Hunter, D. G. (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 641-657.
- MITSAKIS, K. (1965), «The vocabulary of Romanos the Melodist», *Glotta*, 43, 171-197.
- MITSAKIS, K. (1967), *The language of Romanos the Melodist*, Múnich, C. H. Beck'sche.
- MULARD, CH. (2016), *La pensée symbolique de Romanos le Mélode*, Turnhout, Brepols.
- PAPEBROCH, D., BOLLAND, J. y HENSCHEN, G. (eds.) (1675), *Acta Sanctorum Aprilis collecta, digesta, illustrata, a Godefrido Henschenio et Daniele Papebrochio e Societate Iesu. Tomus III quo ultimi IX dies continentur. Præmittitur Exegesis Præliminaris Diatribam de tribus Dagobertis olim æditam innovans et stabiliens. Subiunguntur Acta Græca, ad eosdem dies pertinentia*, Antwerp, Chadwyck-Healey.
- PITRA, J. B. (1876), *Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi Parata I*, París.
- ROTOLO, V. (1993), «La poesia», en *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Cambiano, G., Canfora, L. y Lanza, D. (eds.), vol. II, Roma, Salerno, 478-484.
- SIGNES CODOÑER, J. (2019), *Breve guía de la literatura griega desde Hesíodo hasta Pletón*, Madrid, Cátedra.
- VETTER, F. (1896), *Der heilige Georg des Reinbot von Durne: mit einer Einleitung über die Legende und das Gedicht*, Halle, Niemeyer.
- WELLESZ, E. (1961), *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press.

GRACIELA Y MEDEA, MUJERES EN EL TEATRO: DE EURÍPIDES A GARCÍA MÁRQUEZ

ROCÍO VALERA SÁNCHEZ
Universidad de Murcia
rocio.valera@um.es
ORCID: 0000-0002-7585-8656

RESUMEN

El presente trabajo aborda un estudio literario de carácter comparativo de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, única pieza teatral de García Márquez, en su relación con *Medea* de Eurípides. Nos centraremos principalmente en estudiar las similitudes y diferencias que caracterizan a las heroínas de cada obra, Graciela y Medea, la evolución que presentan como personajes y la fuerza que poseen como figuras femeninas. Asimismo, estudiaremos la reelaboración y adaptación que hay del mito de Grecia a Hispanoamérica.

En *Diatriba* encontraremos a una Medea reencarnada en Graciela, una mujer del Caribe que retoma las riendas de su vida, rompiendo con los roles masculinos, y abandona todo en pos de su libertad individual.

PALABRAS CLAVE: Medea, Eurípides, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, García Márquez.

GRACIELA AND MEDEA, WOMEN IN THE THEATER: FROM EURIPIDES TO GARCÍA MÁRQUEZ

ABSTRACT

This project concerns a comparative literary study of *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, García Márquez's first theatrical production, and its relation to *Medea* by Euripides. We will study, firstly, the similarities and differences which characterize the heroines of both masterpieces, Graciela and Medea, the evolution which they present as characters and the strength they have as female characters. At the same time, we will study how the myth is reconstructing and adapted from Greece to Latin America.

In *Diatriba* we can find Medea reincarnated as Graciela, a Caribbean woman who takes up her life, breaks with the male roles and drops out everything because of her freedom.

KEYWORDS: Medea, Euripides, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, García Márquez.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Medea

Para hablar del teatro de Eurípides es necesario hablar de su propio pensamiento, ya que el tragediógrafo, inserto dentro de la corriente de los sofistas,¹ se aleja de

¹ Seguimos a los estudiosos que relacionan a Eurípides con la sofística, aunque hay otros que discrepan respecto a esta relación. Cf. Campos Daroca, García González, López Cruces y Romero Mariscal (2007).

la idea tradicional que defiende la actuación del individuo según el *nómos*, según la costumbre, tanto en el plano religioso como en el político. De este modo, podríamos ver en Eurípides la noción de que el individuo debe actuar bajo sus propias normas y modo de pensar. Como ha señalado Herreras,

tanto héroes como dioses forman parte de una crisis religiosa y social. Eurípides acaba aportando un moralismo basado en la conciencia del hombre. Moralismo de base, si se quiere, ya que en sus personajes la razón establece unas normas de conducta fundadas en la conciencia del mismo. (Herreras 2012: 167)

Todo este pensamiento lo observamos precisamente en *Medea*, donde Eurípides nos muestra a una heroína que lucha por dejar a un lado la humillación causada por Jasón y que muestra al mundo cómo ha vengado su ultraje castigándole para encontrar su razón de ser, su sitio en el mundo conforme a su propio pensamiento. A través de *Medea*, Eurípides indaga en el ser humano que se consume y disputa una lucha interna entre la pasión y la razón (Lesky 2001: 275, Miranda Cancela 2005: 70). Como ha señalado Lesky (2001: 257), «por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada [...]» y en ella toda la tradición pierde gran parte de su valor a la hora de enfocar algún problema. Los dioses y su posición en la religión y el pensamiento tradicional ya no tendrán una función tan primordial en un mundo donde el hombre se define como ser pensante capaz de decidir por sí mismo.

1.2. *Diatriba de amor contra un hombre sentado*²

Los personajes femeninos ocupan gran parte de la obra de Gabriel García Márquez y se convierten en numerosas ocasiones en sus protagonistas, como ocurre en obras como *La cándida Eréndira*, *Los funerales de Mamá Grande*, *Cien años de soledad* o *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Las mujeres de estas obras se insertan en un ambiente en el que asumen un rol reducido a la esfera privada, al hogar y a la maternidad, o en un ambiente en el que rompen con los roles masculinos para definirse como mujeres poderosas que toman conciencia de su autonomía, perfiladas, de este modo, dentro de una sociedad patriarcal.³

² La relación de García Márquez con los trágicos griegos es importante para entender gran parte de su obra literaria. Esta relación es mencionada por él mismo en numerosas entrevistas y en *Vivir para contarla* (2015: 360), donde apunta al descubrimiento y la lectura constante que él hizo de los clásicos grecolatinos y la influencia que ejercieron sobre él, especialmente Sófocles con *Edipo rey*.

³ De esta misma manera se entendía el personaje femenino en la Antigüedad, donde cualquier desvío en el camino recto suponía un acto de rebeldía. Esteban Santos (2005: 63-93) realiza un catálogo de mujeres de la mitología griega, a las cuales divide entre mujeres víctimas y mujeres terribles. Entre las muchas clasificaciones que lleva a cabo dentro del segundo grupo, el último es el que más nos interesa, pues es ahí donde cataloga a las mujeres justicieras y vengativas, donde se encuentran *Medea*, *Electra*, *Hécuba*, etc. Esteban Santos las define como «las que se alzan asesinas contra quienes les ha hecho profundo agravio e injusticia, contra el varón casi siempre» (2005: 70). No obstante, tenemos que dejar claro que, aunque encontremos similitudes entre *Graciela* y *Medea*, hay un aspecto que las diferencia y en cierta medida también las distancia: la

Precisamente, el personaje de Graciela en *Diatriba* es el de una mujer subordinada a su marido; su vida y su identidad están determinadas por el hombre, y se ciñe a los roles que la sociedad le asigna. Como ha señalado Medina Cano,

Graciela, en su monólogo, deconstruye el rol femenino, hace una evaluación de su historia personal y renuncia a su papel como esposa por una vida mejor y más digna, pone en entredicho el juego de apariencias, los valores y los roles (de esposa y madre) que la sociedad le ha designado como única opción, las posibilidades que la sociedad le niega y las únicas opciones que le ofrece. (Medina Cano 2005: 1)

2. CARACTERÍSTICAS COMUNES A LAS DOS PROTAGONISTAS

2.1. Arrepentimiento por dejar la casa paterna y maldición de los hijos y el marido

Por un lado, Graciela y Medea guardan un estrecho paralelismo como mujeres arrepentidas por haber abandonado la casa paterna, a la que traicionan para casarse con unos esposos que no las quieren y las han despreciado.

Dice la nodriza en los versos 34-39 de *Medea*:⁴

Y en su infortunio aprende la mísera qué bueno es el no partir nunca de la paterna tierra. Y aborrece a sus hijos y en verlos no se goza; temo incluso que algún raro proyecto trame. Pues duro es su carácter y soportar no puede que nadie la maltrate.

Más adelante, la propia Medea apunta a este hecho evocando a su madre y a su hermano, a los que traicionó (vv. 253-258):

Tú tienes aquí tu ciudad, la casa de tu padre, la ilusión de la vida, la compañía de tus amigos; pero yo, estando sola y sin ciudad, sufro las injurias de mi marido, cogida como botín desde un país bárbaro, sin tener madre, ni hermano, ni pariente adonde ir a anclar alejándome de mi desdicha.⁵

Una idea similar se ve en el monólogo de Graciela, en el que se muestra arrepentida por haberse ido con su marido años atrás (García Márquez 1995: 23-24), y en el que evoca, al igual que Medea,⁶ a su madre, contra la que se rebeló para casarse con el hombre que la ha humillado:

brutalidad que caracteriza a Medea por matar a sus hijos y en lo terrible que esto convierte al personaje.

⁴ Las traducciones de la *Medea* de Eurípides corresponden todas a López Férez (2005).

⁵ Aquí vemos el motivo de la princesa que traiciona a su familia por amor hacia un extranjero, como ocurre con otras mujeres de la mitología como Hipodamía o Ariadna. Como señala García Gual (1971: 85-107), la princesa ayuda al héroe a superar sus pruebas más difíciles y Medea es un ejemplo de ello. Más tarde se fuga con él por amor, e incluso mata a su hermano para tomar ventaja en la huida. Pero, cuando el héroe ya no necesita a la joven muchacha, se deshace de ella.

⁶ La diferencia entre Medea y Graciela en este punto es que Medea sí que huye de la casa paterna y se va con Jasón por el profundo amor que siente hacia él. En el caso de Graciela, en cambio, la

Ganas me dan de romperme la cabeza contra las paredes, nada más de pensar que mi madre será la única que no vendrá esta noche. La primera que merecía estar. [...] Otra habría sido mi suerte si hubiera heredado su virtud de ver las cosas antes que sucedieran. (García Márquez 1995: 23-24)

Y más adelante vuelve a decir (1995: 26): «Si me emperre contigo desde el principio fue solo para contrariar a mi madre [...]». Y luego vuelve a lamentarse recordando aquellos viejos tiempos (1995: 27): «Quedamos parejos: tú repudiado por tus padres y yo por los míos. Pero felices por lo que no teníamos. Al revés de ahora, que nos sobra de todo menos el amor».

Por otro lado, otra característica que perfila a nuestras protagonistas es que maldicen el fruto de su matrimonio, sus hijos, a la vez que maldicen al marido. Su actitud hacia los hijos no es por un odio en sí mismo hacia ellos, pues no han cometido ningún acto impío contra su madre, sino por un odio hacia el marido que pagan con los hijos:

—Medea (vv. 112-114): «[...] ¡Malditos muráis, pues nacisteis de mí, una madre funesta, y perezca también vuestro padre y la casa con él!»

—Graciela (García Márquez 1995: 12): «Y todavía debo agradecerle que me haya dado todo lo necesario para gozar de mi estupidez, día por día, durante veinticinco años. Todo, hasta un hijo seductor y holgazán, y tan hijo de puta como su padre».

No obstante, hay aquí varios aspectos que diferenciar entre Medea y Graciela. Cada vez que Graciela habla de su hijo, muestra una actitud muy crítica y contundente hacia él, comparándolo constantemente con el padre. Quizás, incluso, podemos decir que lo aborrece, ya que es la viva imagen de un marido que no se porta bien con ella. El caso de Medea es diferente, ya que ella se ve movida por sentimientos que chocan entre sí: la razón y la pasión la llevan a un debate interno antes de perpetrar el crimen. Como ha señalado Esteban Santos (2005: 74), Medea es consciente de que debe asesinar a sus hijos y de que no hay alternativa, pero es para ella un acto terrible y doloroso, pues los ama profundamente.

2.2. Desencadenante trágico: la aparición de una mujer más joven en el contexto de la efeméride de unas nupcias

Lo que lleva a las heroínas a terminar de aborrecer al marido y la vida que hasta ahora han llevado bajo su yugo es la aparición de una mujer más joven que ellas y el modo en que proceden los maridos.

Por un lado, Jasón utiliza como argumento el hecho de que él actúa de acuerdo con lo que cree que es mejor para su familia. Según él, decide casarse con la hija de Creonte para dar un mejor estatus social a su familia y poder cuidar mejor de ellos (vv. 550 ss.). Pero con su decisión no mejora la condición familiar,

protagonista se marcha con su marido más por contrariar a su madre que por que verdaderamente quiera a su marido, hecho que la diferencia profundamente de Medea.

sino que rompe la unión conyugal con Medea, a la que priva del *oikos* y deja en una situación desesperante. Como ha señalado Morenilla,

Medea [...] ha sido privada de su honor, del reconocimiento que se le debe, que en el caso de una mujer se objetiva en el lecho, que representa su posición en la casa y, por ello, en la sociedad. (Morenilla 2006: 469)

En el caso de *Diatriba*, el marido de Graciela actúa a sabiendas de que está actuando mal, pues es infiel a su mujer y no disimula ante ella. Él no pretende mejorar su estatus social ni poner facilidades a su familia, porque ya posee estas condiciones.⁷ Además, hay una diferencia notable entre Jasón y el marido de Graciela, ya que mientras que Jasón toma parte en la obra y se defiende de las acusaciones y los reproches de Medea, el marido de Graciela, por su parte, no habla en ningún momento, pues es un personaje silente. Ambos personajes se muestran desagradables con sus mujeres, pero de maneras diferentes: el primero de ellos mediante la palabra, el segundo con el silencio, también igual de hiriente.

Así, la manera de actuar de estos desencadenará la rebelión de las dos protagonistas. Ambas lo afirman con su actitud en las obras y también con sus propias palabras. Dice Medea (vv. 263-266):

Pues una mujer normalmente está llena de miedo y es cobarde para contemplar la pelea y el hierro, mas, cuando resulta injuriada en lo referente a su lecho, no hay otro espíritu más sanguinario.

Y también dice Graciela en tono irónico y dañino a propósito de la fiesta en la que celebran sus bodas de plata:

Y vendrá ella, por supuesto, ella primero de todos. ¿Qué creías? ¿Que me iba a someter a la humillación de no invitarla? ¡Ja, ja! Si nos ha hecho el honor en otros tantos aniversarios, infaustos o gloriosos, no veo por qué no iba a estar en el más memorable de todos: el último. (García Márquez 1995: 15-16)

No obstante, la venganza que perpetran las heroínas es diferente y ello hace distintas las obras. El objetivo principal de Medea es vengarse de Jasón para mantener su honra, que no es el mismo en Graciela, ya que esta última lo que quiere es pronunciar contra él un largo reproche y mostrar su lugar en el mundo. Tras años de infidelidad, Graciela rompe con todo y le muestra a su marido que ahora es ella quien va a marcar su propio camino. Si al final Graciela mata a su marido, será de manera espontánea, decidiéndolo en el último momento y casi como una travesura. En el caso de Medea, el asesinato de los hijos está pensado y calculado, ya que ella piensa a lo largo de la obra cómo puede vengarse de Jasón, haciéndole pagar tanto daño. Como ha señalado Esteban Santos,

⁷ De hecho, García Márquez pretende mostrar en la obra una crítica a la sociedad alta del Caribe en aquella época a través del estatus social que representan Graciela y su marido.

El horrendo asesinato de sus hijos es para ella dolorosísimo. Pero lo ve irremediable, según los impulsos de su carácter fuerte y soberbio, y como único medio de lavar su honra mancillada, lo que para ella está por encima de todo. Lo justifica además como preferible a que los niños se vean expuestos a una cruel venganza por parte de los corintios tras el regicidio. De modo que llega a ello conscientemente y no ofuscada su razón por la locura. (Esteban Santos 2005: 74)

Por otro lado, las dos jóvenes amantes aparecen como intrusas y destructoras, junto con el marido, del lecho conyugal. Además, la aparición de las muchachas en las obras se hace efectiva en el momento de celebración de un acto matrimonial, ya les afecte este acto de manera directa o indirecta. En el caso de *Medea*, el rito matrimonial se celebrará entre Glauce y Jasón muy pronto, lo que desencadena la ira de Medea. En el caso de *Diatriba*, Graciela y su marido acaban de festejar sus bodas de plata y la amante se encuentra entre los invitados. Es en ese momento cuando Graciela desata la diatriba contra su marido silente e inmóvil ante el periódico.

2.3. La promesa del marido de un matrimonio feliz y el incumplimiento de esta promesa

Tanto Jasón como el marido de Graciela formulan a sus esposas una promesa matrimonial, pero finalmente la rompen y ellas quedan desengañadas. Jasón viola los juramentos sociales, religiosos y familiares, lo que conlleva la ruptura del núcleo familiar (*cf.* López Galocha 1995: 122) y el consecuente castigo por el delito tan grave que Jasón ha cometido (romper los sagrados juramentos para mejorar su situación político-social). También el marido de Graciela rompe el compromiso matrimonial cuando le es infiel a su esposa, pero su acto alcanza un nivel de ultraje menor para Graciela que en el caso de Medea, debido al contexto social de la época en el que una mujer griega quedaba totalmente marginada si era repudiada por el marido.

Graciela pierde así veinticinco años de su vida por un hombre que realmente no merece la pena, igual que Medea, que ha sido capaz incluso de matar a su hermano por Jasón. Ambas protagonistas han dejado y dado todo por sus maridos, y han renunciado a su casa paterna por ellos.⁸ Como Medea, que ayuda a Jasón a cumplir las pruebas impuestas por Eetes y que escapa con él sabiendo que su familia no la perdonará, Graciela huye una noche con su futuro marido sabiendo que será repudiada por su familia. Y por esto ellas ahora se sienten ultrajadas y traicionadas, de manera que se lo reprochan todo a sus maridos. Así dice Graciela:

⁸ No obstante, como ya mencionamos anteriormente, Medea abandona la casa paterna por amor y Graciela por contrariar a su madre. Además, otra diferencia que hay entre las dos protagonistas es que Medea, movida por el amor que siente hacia Jasón, mata su hermano, mientras que Graciela simplemente huye, sin perpetrar la muerte de ningún familiar.

No tenía nada, pero renuncié a todo por ti. [...] Claro que nunca lo valoraste como una inmolación. ¡Qué va! Ni te enteraste siquiera. ¿Sabes por qué? Porque toda tu vida has sido inferior a tu propia suerte. En cambio yo no tengo quien me cargue la cruz, porque yo misma me serví mi láudano con cucharitas de oro. (García Márquez 1995: 25)

Por su parte, Medea le dice a Jasón (vv. 483 ss.):

Yo misma, tras traicionar a mi padre y mi palacio, vine contigo a la peliótide Yolco, con más resolución que cordura. Y logré eliminar a Pelias del modo más doloroso de morir, por mano de sus propias hijas, y destruí todo su hogar. Y, habiendo recibido ese trato de parte nuestra, ¡oh el peor de los hombres!, nos has traicionado y has contraído nuevo matrimonio, aunque tenías hijos.

Pero los maridos encienden aún más la cólera de sus esposas al decirles que no es a ellas a quienes tienen que agradecer sus éxitos. Jasón le dice a Medea que no fue gracias a ella sino a Cipris por quien salió exitoso de su viaje y que esta, por la ayuda que le pudo prestar, ya está recompensada (vv. 524 ss.):

Yo, toda vez que exageras en demasía tus servicios, pienso que Cipris fue respecto de mi viaje por mar la única salvadora entre los dioses y los hombres. Tienes fina inteligencia, pero te resulta odioso explicar que Eros te forzó, con sus dardos inevitables, a salvar mi vida. Mas no lo expondré con demasiada exactitud, pues de cualquier forma que me hayas ayudado, no está mal. Sin embargo, por haberme salvado, has recibido más de lo que diste [...].

También la actitud del marido de Graciela se muestra muy similar a la de Jasón. La diferencia entre uno y otro es que el marido de Graciela no habla directamente. Lo que conocemos de él, lo que dice y piensa, es a través del parlamento de Graciela, de modo que tenemos una visión subjetiva de él. Dice Graciela:

¿Qué esperas, que me precipite en tus brazos para agradecerte lo que has hecho por mí? ¿Que te rinda el tributo de mi gratitud eterna por haberme cubierto de oro y gloria? (García Márquez 1995: 17)

Además, los maridos atacan a sus esposas mostrando un desprecio hacia el género femenino. Jasón le dice a Medea que las mujeres se ofenden fácilmente y que el mundo sería mejor si no existieran (vv. 569 ss.):

Mas las mujeres habéis llegado al extremo de que, si vuestro matrimonio marcha bien, pensáis que lo tenéis todo, pero si acontece algún infortunio en lo referente a vuestro lecho, lo más convincente y lo más hermoso lo tomáis por lo más hostil. En verdad, sería necesario que los mortales engendrasen hijos de alguna forma distinta y que no existiera el linaje femenino. De ese modo los hombres no tendrían ninguna desgracia.⁹

⁹ El nivel de soberbia al que Jasón llega se muestra también en los versos 573 ss., donde dice que debería existir otra forma de engendrar hijos para poder prescindir de la raza de las mujeres (θηλυ δ' οὐκ εἶναι γένος, v. 574). Este concepto de la raza de las mujeres en la cultura griega, tan

Y Graciela también habla a propósito de su marido (1995: 25): «Y todavía tienes el descaro de decirme que la vejez me está volviendo celosa».

De este modo vemos cómo Jasón y el marido de Graciela se configuran como maridos traidores¹⁰ y egoístas desagradecidos que abandonan a sus esposas y las humillan. Se muestran altaneros y no reconocen la ayuda que otrora ellas pudieron prestarles. En el caso de Jasón, además, este se muestra cínico al decirle a Medea que es ella quien debería agradecerle, pues vive en tierras griegas siendo bárbara y es conocida entre los griegos gracias a él (vv. 536 ss.).

2.4. La falta de libertad moral y personal de las protagonistas frente a la total autonomía del marido.

Tanto Diatriba como Medea se insertan dentro de una sociedad patriarcal en la que la mujer, como ya hemos comentado, está totalmente relegada a la esfera familiar y conyugal. Como ha señalado Medina Cano,

La división del trabajo de las sociedades patriarcales le otorgaba el mundo exterior al hombre, y el hogar y la procreación a la mujer. La identidad del hombre se consolidaba en su relación con el mundo exterior, en la apropiación que realizaba de él, en su actividad de dominio y control. [...] La mujer [...] estaba ausente del mundo exterior, sus tareas no excedían el ámbito de lo doméstico, su voz no se hacía oír en el mundo que tradicionalmente le pertenecía al hombre (en el mundo de la política, de la historia, de la ciencia). (Medina Cano 2005: 19)

Nuestras heroínas son las que deciden romper con esa sociedad patriarcal y definirse, a partir de ese momento, como mujeres libres. Importantes son, en este punto, los dos monólogos que pronuncian Graciela y Medea, hartas de la sociedad que les asigna un fin determinado como mujeres: ser esposas y madres. Cada una de ellas rechaza la situación social que les ha tocado vivir como mujeres subordinadas al hombre, sin tener que quejarse, callando y contentando al marido. Así, Medea hace en su parlamento hacia el coro de mujeres corintias una fuerte crítica al desajuste social entre hombres y mujeres, en el que estas últimas son las más desfavorecidas (vv. 230 ss.):

De todos los seres animados y dotados de pensamiento las mujeres somos el más desdichado. Pues, en primer lugar, tenemos que comprar un marido con excesivo gasto de dinero y conseguir un dueño de nuestro cuerpo, pues esta es una desgracia más dolorosa aún. Y el combate supremo consiste en conseguirlo malo o bueno. Las separaciones no reportan buena fama a las mujeres, y no es posible repudiar al esposo. Cuando una ha arribado a nuevas costumbres y leyes menester es que sea adivina, sin haberlo aprendido en casa, de cómo tratará mejor a su compañero de lecho. Y si logramos cumplir eso bien y nuestro marido habita con nosotras sin imponernos el yugo por la fuerza, envidiable es

importante en Eurípides, también lo encontramos en la *Teogonía* de Hesíodo: γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτερόων (*Th.* 590-591).

¹⁰ Además, Jasón se muestra ambicioso, pues su propósito es ascender en la escala social, aspecto en el que difiere con el marido de Graciela.

nuestra vida. Pero, si no, menester es morir. Un hombre, en cambio, cuando se hastía de convivir con los de dentro, yéndose fuera, calma el fastidio de su corazón, tras dirigirse a casa de un amigo o de uno de su edad. Para nosotras, al contrario, es forzoso dirigir la mirada a un solo hombre. Dicen que nosotras pasamos en nuestros hogares una vida carente de peligros, mientras que ellos combaten con la lanza. Pero razonan con torpeza. Que tres veces preferiría yo permanecer junto al escudo, antes que tener un solo parto.

Como ha señalado Esteban Santos (2005: 79), «su dolor atroz y su humillación no solo las siente de manera individual, sino también como representante de la mujer en general. Pues no se resigna tampoco a la situación común de inferioridad de la mujer respecto al hombre», y todo ello lo podemos ver en este parlamento.

Graciela, por su parte, habla al final de la obra de todas las cosas de las que está harta respecto a su marido. Aunque no ha dejado de hacerlo a lo largo de todo el monólogo, en esta última parte la tensión dramática es mayor, sobre todo por la repetición incesante de un «no aguanto más». En este parlamento, Graciela se queja de lo mismo que Medea: dedicarse por completo a contentar al marido en pos de su felicidad y no de la propia. Dice Graciela (1995: 72): «Si el matrimonio no puede darme más que honor y seguridad, a la mierda: ya habrá otros modos». Y más adelante dice:

No aguanto más los incordios minúsculos de la felicidad cotidiana. No aguanto más no saber a qué hora se come porque nunca se sabe a qué hora vas a llegar. [...] No aguanto más que cuando llegas seas tan seductor que me tratan a mí como si fuera yo la que llega tarde, o peor, la que no te deja llegar [...]. No aguanto más difamaciones de imbéciles contra mis hombres de letras. [...] No aguanto más el inventario matutino de tus desgracias [...]. (García Márquez 1995: 73-74)

Y en otro momento Graciela reprocha al marido, como Medea se queja a las mujeres corintias, que este pueda salir y entrar del hogar familiar cada vez que le apetezca, mientras que la mujer no puede salir de casa o es cuestionada inquisitoriamente por el marido. Dice:

En cambio, nada los vuelve tan valientes como los celos. Porque el colmo del descaro es ese, que no hay nadie más celoso que un marido infiel. Figúrate. Se pasan la tarde con la otra, y vuelven a casa enloquecidos por saber con quién hablábamos por teléfono. [...] En cambio regresas de tus gatuperios haciendo preguntas con emboscadas, diciendo mentiras para sacar verdades, y tratando de enterarte de paso dónde voy a almorzar, con quién, a qué hora, para saber adónde puedes ir con ella sin tropezarte conmigo. (García Márquez 1995: 51-52)

Así, las cualidades de la esposa perfecta en esta sociedad patriarcal serían la obediencia al marido y la capacidad de sacrificarse por él, así como confiar plena y ciegamente en él (Medina Cano 2005: 18). Hasta el momento, los hombres de las dos obras han gozado de la presencia de estas cualidades en Medea y Graciela, pero, cuando ellas se han visto ultrajadas y abandonadas por sus maridos, han tomado conciencia de cuál era la realidad que las circundaba. Por

medio de la palabra, del discurso que pronuncian, se liberan del yugo que las oprime para realizarse como mujeres y encontrar su propia libertad. Como ha señalado Medina Cano a propósito de Graciela, pero extensible también a Medea, el monólogo de ambas sería

el resultado de un acto de lucidez, de una revelación, de un cambio en su manera de entender el mundo y su papel como mujer. Graciela es una mujer conocedora de sí misma y de su deseo, es una feminidad autoafirmativa que pone en evidencia en su monólogo su capacidad de decidir, que busca ser autónoma en sus acciones, y que pretende construir su mundo propio y ubicarse en él según su propio arbitrio y no según los dictados ajenos. Su parlamento no es un discurso incoherente y apasionado, es el resultado «de un análisis serio y desgarrador», de un cambio de mentalidad cuando ella logra descifrar el sentido de su infidelidad: es una liberación. (Medina Cano 2005: 12)

3. CONCLUSIONES

Medea y Graciela rompen con la vida que llevan hasta ahora para rebelarse contra sus maridos y mostrar su propia voz. Son mujeres que han estado a la sombra y lo han dado todo por sus maridos —incluso escapar de sus casas en contra de sus familias—, hasta que han sido conscientes de sí mismas y han tenido la necesidad de mostrar que tienen un lugar en el mundo. El punto de inflexión para ambas es la intrusión de una nueva mujer en el ámbito marital, destructora del lecho conyugal (bien sea con unas nuevas nupcias, en el caso de Medea, o con una infidelidad, en el caso de Graciela), que les hace ver la falta de libertad moral que tienen como mujeres en una sociedad patriarcal en que los hombres están dotados de absoluta autonomía. Además, ambas, en su rebelión, se encuentran con unos maridos llenos de soberbia y cinismo que no agradecen a sus esposas lo que han hecho por ellos. Finalmente, se vengarán de ellos, aunque de modo diferente: Medea mata a Glauce y a sus hijos para hacer daño a Jasón en un plan premeditado; Graciela, en cambio, mata a su propio marido en un arrebato final, casi como una travesura, algo improvisado en el último momento.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS DAROCA, J., GARCÍA GONZÁLEZ, F. J., LÓPEZ CRUCES, J. L. y ROMERO MARISCAL, L. P. (2007), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, Hakkert.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2005), «Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)», *CFC(G)*, 15, 63-93.
- GARCÍA GUAL, C. (1971), «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», *Habis*, 2, 87-107.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1995), *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2015), *Vivir para contarla*, Barcelona, Debolsillo.

- HERRERAS, E. (2012), «Eurípides: de la moral pensada a la moral vivida», *Contrastes*, 17, 159-177.
- LESKY, A. (2001), *La tragedia griega*, Barcelona, Acantilado.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2005), *Eurípides. Tragedias I*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ GALOCHA, M. D. (1995), «Estudio socio-político de la *Medea* de Eurípides», *Ilu*, 0, 117-127.
- MEDINA CANO, F. (2005), «*Diatriba de amor contra un hombre sentado* y el papel de la mujer», *Colombia Escritos*, 30/30, 46-86.
- MIRANDA CANCELA, E. (2005), «Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo», *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 22, 69-90.
- MORENILLA, C. (2006), «Prefigurando a Medea», en *Medea: teatro e comunicazione*, De MARTINO, F. (ed.), monográfico de *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell' Antico*, 11, Bari, Levante, 453-486.

LA POESIA PROFÈTICA EN L'ORATIO AD COETVM SANCTORVM¹

IGNASI VIDIELLA PUÑET
Universitat de Barcelona
ividiella@hotmail.es
ORCID: 0000-0003-3728-0571

RESUM

En l'*Oratio ad coetum sanctorum*, atribuïda a Constantí el Gran, trobem dues peces de caire poètic: un *Oracle Sibyl·lí* (8, 217-250) i diferents versos de l'*Ègloga* 4 de Virgili, textos que, en un primer moment, semblaria que són inconnexos al context del discurs i que tan sols hi són transmesos com a exercici retòric. No obstant això, l'emperador emprà aquestes dues composicions per demostrar que l'adveniment de Crist ja havia estat vaticinat anteriorment i les posa a tall d'exemple, l'una de tirada, l'altra intercalant-hi una anàlisi exegetica.

En aquest article, mirem de veure quina relació s'estableix amb la resta del discurs i de quina manera l'emperador Constantí mira d'enllaçar les diferents idees inserides en ambdós textos poètics per treure el màxim de profit possible al seu ús.

PARAULES CLAU: Constantí el Gran, discurs, poesia, Virgili, Sibyl·la.

PROPHETIC POETRY AT ORATIO AD COETUM SANCTORUM

ABSTRACT

In the *Oratio ad coetum sanctorum*, attributed to Constantine the Great, we can find two poetical pieces: the *Oracula Sibyllina* 8 (217-250) and many verses of the Virgil's 8th *Ecloques*. At first glance, they seem unconnected with the rest of the speech and it looks like they serve as a rhetorical exercise. Nevertheless, the emperor used those texts to show that the coming of Christ had been foreseen before. He utilized them as example: the first one on the trot; the second one with an exegetical analysis alternated.

The aim of this article is to see how those are related with the rest of the speech. We want to show in which way Constantine linked the different ideas inside those both poetical texts to squeeze its use.

KEYWORDS: Constantine the Great, speech, poetry, Virgil, Sibylla.

L'*Oratio ad coetum sanctorum* és intitulat a la majoria de manuscrits com Βασιλέως Κωνσταντίνου λόγος ὃν ἔγραψε τῷ τῶν ἁγίων συλλόγῳ (és a dir, «Discurs que l'emperador Constantí composà per a l'assemblea dels sants»), i és transmès, gairebé sempre, entre la *Vita Constantini* i el *Laus Constantini* d'Eusebi de Cesarea. El bisbe, a la seva *Vita Constantini* (4, 32), anuncia que l'adjuntarà, en acabar el seu panegíric, amb el propòsit de demostrar que els traductors s'encarregaven de

¹ Volem agrair a les Dres. Montserrat Camps i Pilar Gómez l'haver llegit i millorat amb els seus comentaris aquest article.

traslladar al grec els discursos que l'emperador proclamava en llatí. Aquest text va ser transmès als manuscrits, doncs, com un annex a la *Vita Constantini* de vegades, o bé en determinades ocasions com un cinquè i darrer llibre del panegíric.² Així doncs, és gràcies a la tasca transmissora del bisbe de Cesarea, a la qual devem la pervivència d'una quantitat ingent de testimonis de vegades únics, que ha sobreviscut també aquest discurs fins als nostres dies.

El discurs es pot dividir en tres parts diferenciades. Al llarg de vint-i-sis capítols, tracta, en primer lloc, l'existència de Déu i l'ordenació de l'univers per la seva voluntat, així com la prova d'aquesta existència i la necessitat del culte cristià (§ 3-10); en segon lloc, un raonament introductori a la figura del Crist i la seva encarnació (§ 11-21). En la darrera part d'aquesta composició tripartida, es tracta la confrontació entre el cristianisme i la religió tradicional, l'enumeració d'alguns dels emperadors persecutors i el seu destí i de quina manera el triomf del propi emperador està vinculat a la seva fe en el Crist (§ 22-26).³

És en el segon d'aquests tres apartats que trobem dos textos poètics inserits en el discurs, i que han estat transmesos de manera diferent. El primer d'ells, un passatge d'un oracle de la Sibilla (§ 18 = *Orac. Sibyllarum* 8, 217-250), d'interès per l'acròstic que crea l'inici de cada vers, és una tirada de trenta-quatre versos de caire apocalíptic emprats per justificar l'adveniment de Crist; el segon és un comentari de diferents versos de l'*Ègloga* 4 de Virgili⁴ traduïts al grec, en el qual la transmissió no segueix el poema tal i com el conservem, sinó que ha estat alterat a conveniència. Així, com és recurrent en citacions i comentaris, hi ha alteracions en l'ordre intern dels versos però també en l'ordre compositiu. Això permet pervertir-ne l'ús, tot modificant-lo per tal de forçar el significat i contingut de cada vers a fi de crear un nou significat en aquest nou context.

Per tal de situar aquest discurs, subratllem que el text presenta diferents problemes a l'hora de ser datat i localitzat. Eusebi no el contextualitza, més enllà d'informar-nos que és una traducció grega d'un original llatí, i el propi text tampoc no dona gaires dades que puguin ser-nos d'utilitat.⁵ No és aquest l'espai ni el lloc per desenvolupar aquestes qüestions,⁶ però creiem, amb totes les reserves que calen, que Maraval (2010: xxii) podria encertar en establir que fou

² Només hi trobem diferència en aquells manuscrits on es conserven els *excerpta* dels versos sibil·lins, com és el cas del manuscrit *Bodleianus F.06.1*, el *Toletanus 096-37* o el *Venetianus gr. 260*, per mencionar algun exemple; o, d'altra banda, del *Savilianus thel. gr. 260*, un *florilegium* del s. xv que només transmet l'*Oratio* juntament amb tres altres obres de Demetri Cidoni.

³ Seguim, en aquest cas, la proposta de divisió que fan Rochette (2003: 218) i Barnes (2013: 116-119); Decker (1976: 79-80) creu veure només dos temes principals: l'existència de Déu i la relació que s'estableix entre l'emperador i la divinitat.

⁴ L'emperador cita i analitza la totalitat del poema, exceptuant-ne els versos 2-3; 11-14; 23-25; 28 i 46-47.

⁵ Quant a aquesta problemàtica, cf. Decker (1976), Drake (1985) o Barnes (2001).

⁶ *Vid.* Morlet (2018: 107-111) per a un detall dels diferents postulats.

pronunciat a Nicomèdia, durant la Pasqua, tal com evoca el bell inici del text.⁷ Si tal és així, això situa aquest discurs entre la batalla de Crisòpolis, el setembre del 324, i el Concili de Nicea, el 325.

Es tracta, a més, d'un discurs que no es pot emmarcar fàcilment en una única categoria literària, atès que l'orador hi combina l'homilia, la filosofia, el gènere apologètic i l'exegesi literària.⁸ Fins i tot, en el darrer tram del text, participa de l'exaltació de la seva pròpia figura i la connecta amb la de Crist, a qui pren com a aliat i reconeix el mèrit de les seves victòries en front dels enemics. Aquest és un punt interessant, que haurem d'observar més endavant, atès que Constantí es farà propi el senyal de la creu⁹ que va veure abans de la batalla del pont Milvi.¹⁰ Malgrat aquest fet puntual, el nivell de coneixement dels temes tractats al llarg del parlament és, en general, pobre, i mostra en diferents passatges un desconeixement parcial o total del contingut, no només bíblic, sinó també filosòfic que el propi emperador cita.¹¹

Si ens centrem en els textos poètics, es tracta, com hem comentat abans, de dos textos en el bloc dedicat a la part cristològica del text: els versos pertanyents als *Oracula Sibyllina* (8, 217-250), que ocupen tot el capítol 18 sencer; i el comentari de la traducció, lliure i tendenciosa, dels versos de l'*Ègloga* 4 de Virgili, que coincideixen amb els capítols 19-21. Aquestes dues peces poètiques s'emmarquen en la reiteració que fa l'emperador quan diu que la passió i l'adveniment de Crist havien estat anunciats pels profetes (§ 16). De fet, tot just en començar la seva dissertació, l'emperador manifesta que és la revetlla de la Passió, i recorda que aquesta ja ha estat anunciada pels oracles ([...] *θεσπίσμασι προσαγορευόμενος*, § 1, 1). Aquesta encarnació, com especificarà més endavant, havia estat predita per tal de destruir els fruits de la injustícia i abolir la superstició. Tal afirmació li servirà d'excusa per poder introduir, abans dels textos que ens interessin, la figura de Moisès i Daniel.

En primer lloc, Constantí explica que ciutats com Memfis i Babilònia, que ell havia vist ([...] *καὶ ταῦτα οὐκ ἔξ ἀκοῆς λέγω, ἀλλ' αὐτός τε παρῶν καὶ ἱστορήσας ἐπόπτῃς τε γενόμενος τῆς οἰκτρᾶς τῶν πόλεων τύχης*, § 16, 2), han caigut per voluntat de Déu, i que va ser Moisès qui va vèncer el faraó. La figura de Moisès, que Constantí empra com a *exemplum maiorum*, servirà a l'emperador per posar un referent de personatge vencedor — com ell mateix — en virtut de la seva aliança amb la divinitat.¹² L'esment d'aquest personatge és oportú, atès que

⁷ *Or.* 1: Τὸ τηλαυγέστερον ἡμέρας τε καὶ ἡλίου φέγγος, προοίμιον μὲν ἀναστάσεως, ἀρμογὴ δὲ νέας τῶν πονησάντων ποτὲ σωμάτων, ἔρμα θ' ὑποσχέσεως, καὶ ἀτραπὸς ἐπὶ τὴν αἰωνίαν ζωὴν ἄγουσα, ἢ τοῦ παθήματος ἡμέρα πάρεστιν, [...]. Per al text de Constantí, seguim l'edició de Heikel (1902).

⁸ Barnes (1981: 75).

⁹ *Vid.* Edwards (1999: 257-258).

¹⁰ *VC* 1, 27-32.

¹¹ Maraval (2010: 226).

¹² Miglietta (2000: 247) només interpreta com a figures profètiques Daniel, la Sibil·la i Virgili. Això no obstant, el fet que la figura de Moisès aparegui en aquest punt del discurs, i atesa la

l'emperador es vincula amb el lloc que ha testimoniats i, alhora, li serveix d'introducció en les figures veterotestamentàries i de prelude per parlar del profeta Daniel, de tal manera que ocupa aquests dos capítols (§ 16-17) emprant referents profètics de l'Antic Testament, tot i que la figura de Moisès no hagi complert aquest propòsit.¹³

Per parlar de Daniel, l'emperador relata que el qui fou un dels quatre grans profetes rebé com a càstig per les seves profecies i la seva pietat el ser llençat als lleons¹⁴ per part de Cambises —segons la versió de l'orador (§ 17, 2). Tanmateix, existeixen dos elements que podem observar: en primer lloc, hi ha la inexactitud de la versió veterotestamentària i el poc coneixement per part de l'emperador dels referents que empra. Allò que és atribuït a Cambises per part de l'emperador, la tradició ho ha imputat sempre a Cir (Dn. 14, 31-42). Veïem, però, que, malgrat tot, recorda les parts més rellevants de l'escena, com és el final en què els lleons no devoren el profeta sinó els persecutors per ordre de Déu.

En segon lloc, trobem la introducció al tema profètic. Constantí, que ja ha dit que els profetes havien anunciat l'arribada (§ 16, 1), empra la figura de Daniel com a referent (§ 17, 2), encara que no esmenta cap profecia en concret en relació amb el Crist. Daniel, que és un dels personatges més rellevants a l'Antic Testament, serveix novament a l'emperador d'*exemplum maiorum*, tal com havia emprat abans la figura de Moisès. Diu que va fer vaticinis, però sense concretar-ne cap i que, fruit d'això i de la seva pietat, va ser condemnat al martiri. La història serveix a l'emperador per introduir la temàtica; gairebé com una excusa. Constantí s'ha vinclat, voluntàriament, amb la tradició judeocristiana en esmentar dos referents profètics vencedors de la persecució dels enemics, malgrat no dir quins foren els seus vaticinis. Acte seguit, farà referència al vaticini de la Sibil·la eritrea; Constantí citarà, de tirada i de forma literal, el text que s'atribueix a la Sibil·la, de manera que dedicarà tot el capítol 18 a presentar el personatge i al seu vaticini.

El primer que cal destacar és l'oportunitat d'aquest recurs: Constantí no es limita a esmentar els elements bíblics que li puguin ser favorables, sinó que recorre als textos pagans.¹⁵ Aquest recurs el trobem a bastament testimoniats a Eusebi de Cesarea o a Climent d'Alexandria, els quals sovint farceixen el seu propi discurs de cites paganes¹⁶ per tal que el cristianisme sigui compatible amb

coneguda vessant profètica del personatge, fa que hom pugui establir una doble funció: s'empra un profeta que, afavorit per la divinitat, és vencedor davant d'enemics poderosos.

¹³ Amb tot, la figura de Moisès és vinculada estretament, en el cristianisme, amb la figura del Crist, i en podem veure ja mostres al Nou Testament, Ac 7: 39-53.

¹⁴ La figura del lleó serà recollida més endavant per Constantí, atès que apareix novament al poema de Virgili (*Or.* 20, 2). Constantí veurà l'oportunitat de posar en comú ambdues referències en fer esment als persecutors del cristianisme i hi emprarà la figura dels lleons.

¹⁵ *Vid.* Drake (2017: 71). *Or.* 18, 1: Παρίσταται δέ μοι καὶ τῶν ἀλλοδαπῶν τι μαρτυριῶν τῆς τοῦ Χριστοῦ θεότητος ἀπομνημονεῦσαι.

¹⁶ Vidiella (2017: 78).

la lectura de textos de tradició grega.¹⁷ Esdevenen un sol riu que beu de diferents tradicions, que serveixen als cristians per adoptar gent de cultura, que reconeix els diferents relats i que pot arribar a acceptar la unificació de les diferents tradicions.

Així, els primers personatges esmentats per Constantí són Moisès i Daniel, els quals ell no pot fer-se propers de cap manera, ni etnogràficament ni culturalment, atès que pertanyen a la raça «assíria», tal i com anomena a l'antic poble de l'aliança (§ 20, 5). Això no obstant, es vincula amb ells mitjançant la unió cultural que els uneix amb Crist. El segon dels vaticinis, d'altra banda, és el d'una estrangera, a nivell etnogràfic i cultural, però no a nivell cultural, atès que aquella era grega i, per tant, pertany a la pròpia tradició de l'emperador romà. És un testimoni absolutament útil: és sacerdotessa d'Apol·lo, com especifica el propi emperador, fent incidència en la seva desconexió amb el culte cristià, però, tanmateix, profetitza la figura de Jesús.

El propi cant sibil·lí transmès és interessant: Constantí ens llega una tirada de trenta-quatre versos (217-250) del llibre VIII que formen l'acròstic Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτὴρ σταυρός. Aquest text narra un punt entre l'adveniment de Crist i el Judici Final, on es diu que, gràcies a l'encarnació del primer, els mortals veuran Déu, s'esdevindrà la resurrecció dels morts i la destrucció de la terra i, en darrer terme, els escollits veuran la fusta (ξύλον), com a sinècdoque de la creu, i la banya desitjada. Finalment, els dos darrers versos serveixen per informar, mitjançant l'acròstic, que ha estat anunciat aquest adveniment.¹⁸ L'oracle manté un tipus de llenguatge volgudament obscur i deliberadament apocalíptic, propi de l'embriagament de la inspiració divina en què fou pronunciat (§ 18, 2).

És pertinent de tenir en compte que, si aquest text fou pronunciat en llatí, tal i com Eusebi de Cesarea diu que va succeir,¹⁹ aquests versos sibil·lins en grec tindrien poc sentit davant del seu auditori.²⁰ No se'ns fa difícil pensar que es va limitar a pronunciar l'acròstic i que la resta de text va ser afegida en el procés de traducció. Sí que és curiós, però, que la darrera paraula de l'acròstic sigui el mot σταυρός. La creu, en aquest context, no té cap altre sentit fora de la seva vinculació amb aquella creu que l'emperador ha fet emblema propi un cop assolida la victòria del pont Milvi i que se li havia aparegut en una visió.²¹ De fet, la paraula no encaixa sintàcticament en l'acròstic i no està transmesa, per

¹⁷ Es pot veure una defensa d'aquest fet en Basili de Cesarea; *vid.* Gómez Cardó (2018).

¹⁸ *Or.* 18, 4: [...] Οὗτος ὁ νῦν προγραφεῖς ἐν ἀκροστιχίαις θεὸς ἡμῶν // Σωτὴρ ἀθάνατος βασιλεὺς ὁ παθῶν ἔνεχ' ἡμῶν.

¹⁹ Cal recordar que aquest text és annexat a la *Vita Constantini* per demostrar que l'emperador feia els discursos en llatí i després la cancelleria imperial els traduïa al grec. *Vid.* VC 4, 32.

²⁰ Edwards (2015: 186).

²¹ VC 1, 18.

exemple, en la traducció d'Agustí, que és l'altra via per la qual ens ha arribat aquest text.²²

La fórmula 'Jesús Fill de Déu Salvador' tenia tradició entre els cristians i permetia ser abreujada en ἰθχύς, «peix», símbol del col·lectiu.²³ Això no obstant, Constantí té la voluntat de pronunciar un discurs que manté connotacions polítiques i referències a la seva pròpia persona. En aquest parlament, al final de l'acròstic sibil·lí, hi fa apareixer la creu, que s'ha fet seva. Així i tot, és l'única vegada que s'esmentarà la creu en aquest discurs. Enlloc més no cita de manera directa aquest símbol, més enllà d'aquell ξύλον que apareix, justament, en el segon vers dels set que conformen el mot σταυρός.²⁴ Això ens fa pensar que, si aquests versos no foren pronunciats completament, sinó que només se'n recità l'acròstic, potser va ser un afegit del propi emperador que després el traductor va haver de maldar per introduir i desenvolupar.

El personatge de la Sibil·la havia estat ja emprat anteriorment pels cristians. Justí, en la seva *Apologia* 1, 44, l'esmenta com a coneixedora d'un bé suprem que és prohibit i castigat amb la mort a qui en llegeixi els escrits. També la trobem a Atenàgores (*Leg.* 30) i a Lactanci, clar influent de Constantí, que transmet altres llibres de la Sibil·la.²⁵ Atès el seu ús anterior i que alguns polemistes deien que aquests testimonis eren inventats,²⁶ Constantí es remet a dues veus de *summa auctoritas* per donar veracitat al testimoni: en primer lloc, invocarà la figura de Ciceró (§ 19, 2) per dir que ell també va conèixer aquesta Sibil·la —si bé no va fer, evidentment, referència a aquests versos. De fet, per bé que Ciceró parla del *furor* en el seu text,²⁷ Constantí descriu que la Sibil·la, tot i servir l'estupidesa antiga, va ser omplerta per la inspiració divina i va profetitzar l'adveniment de Jesús (§ 19, 2). El segon testimoni serà Virgili.

Constantí usa el recurs de la temporalitat per tal de garantir la veracitat de la Sibil·la. Segons ens explica, pertany a la sisena generació després del diluvi (§ 18, 1), i Ciceró, que fou mort per Antoni, ja emprà els seus textos. Al seu torn, Antoni fou vençut per August, que precedí Tiberi, durant el regnat del qual es produí l'encarnació de Crist.²⁸ Així doncs, en l'afany de situar el personatge, l'emperador recorre a tot un seguit d'idees que encadena i, al seu parer, cadascuna d'aquestes avala l'anterior. Fa servir el pes del passat per donar-li segell de veracitat. De fet, és en el regnat de Tiberi quan, diu, «esclatà

²² Aug. *Ciu.* 18, 23; *vid.* Guillaumin (1978: 198), que defensa que la diferència rau en dues famílies manuscrites dels *Oracula Sibyllarum* i que considera que Agustí i Constantí no llegiren el mateix.

²³ Miglietta (2000: 251).

²⁴ Or. 18, 4: [...] Σῆμα δέ τοι τότε πᾶσι βροτοῖς ἀρδεΐκετον, οἶον // Τὸ ξύλον ἐν πιστοῖς, τὸ κέρας τὸ ποθοῦμενον ἔσται [...].

²⁵ Lact. *Inst.* 4, 18, 13; 18, 17; 18, 19; 19, 4, 10.

²⁶ *Vid.* Orig. *Cels.* 7, 53.

²⁷ Cic. *div.* 1, 2, 4; 1, 36.

²⁸ Aquest regnat és identificat també per Eusebi de Cesarea (*PE* 5, 17, 13) com el moment del naixement de Crist. Segons el bisbe, va ser aleshores que moriren tots els dimonis, i amb ells el déu Pan, que il·lustra amb una cita de Plutarc (*Moralia* 29, 418e-420a).

l'adveniment» (§ 19, 3), la qual cosa Virgili havia recollit en el primer vers que l'emperador cita de l'*Ègloga* 4, en dir que «apareix una nova munió d'homes» (Ἐνθεν ἔπειτα νέα πληθὺς ἀνδρῶν ἐφάανθη, § 19, 4).

Virgili és introduït per Constantí com el més insigne poeta d'Itàlia (τὸν ἔξοχώτατον τῶν κατὰ Ἰταλίαν ποιητῶν, § 19, 4) i és el portador, segons l'emperador, d'una nova profecia que vaticina l'adveniment de Crist. El de Màntua, a més, és enllaçat en aquest entramat de textos profètics mitjançant el seu propi poema i serveix per partida doble els seus interessos: com a poeta que coneix la Sibila (la cumana, en aquest cas)²⁹ i com a portador d'una profecia. Això reforça la idea unitària del sentit dels dos textos i enllaça de manera molt forta el sentit d'ambdues peces poètiques, a part de vincular la realitat romana, mitjançant el gran poeta, amb la realitat cristiana.

Al llarg de dos capítols, l'emperador va fent un comentari exegetíc del text de Virgili, citant versos i fent una interpretació del que hi diuen, amb una clara intenció messiànica. Aquests versos citats, tal i com ha estudiat Rochette (2003), no mantenen l'ordre del text virgilià, i la traducció, que segons l'estudiós belga no va ser feta pel mateix personatge que va traduir la resta del discurs,³⁰ té un biaix absolutament intencionat cap a un propòsit apologetic. L'autor del text considera que Virgili era del tot conscient del que feia, però que es mantingué ambigu en la seva producció per tal de no ser castigat pels governadors del seu temps, que actuen com a lleons. De fet, és aquí on tornem a trobar els lleons que ja havíem vist en la part dedicada al profeta Daniel. L'emperador, en referir i col·locar els versos virgiliàns on li van millor, sense respectar-ne l'ordre original, diu que en venir el Crist (§ 20, 1) la terra generarà de manera espontània i, quan les cabres seran plenes, l'adveniment no permetrà que els lleons esbocinin els ramats (§ 20, 2). Així, veiem que de nou es torna a fer menció a uns lleons l'objectiu primer dels quals hauria de ser el de destruir quelcom protegit per la divinitat: ara, les cabres, que no atacaran per l'adveniment del Crist; abans, aquells lleons que no havien volgut atacar Daniel, per mandat diví. Aquí, en el text virgilià, els lleons, que són assimilats posteriorment amb els governadors de la cort imperial per l'exegeta impliquen la desaparició del poder de la cort per deixar únicament la figura imperial, atès que ja s'ha produït l'aparició de Crist. En aquell altre apartat que parla del profeta Daniel, Déu protegia qui anunciava aquest adveniment provocant, fins i tot, la destrucció dels seu perseguidor (§ 17, 4).

Malgrat tot, Constantí sembla tirar-se pedres al propi teulat perquè, si bé diu que el text virgilià anunciava aquest adveniment, i ja a l'inici del discurs (§ 1, 2) rememorava que això havia estat vaticinat per profetes, l'emperador recorda que Virgili no era un profeta, sinó un poeta (§ 20, 8).³¹ Així, si bé Constantí fou un

²⁹ *Or.* 19, 4: Ἦλυθε Κυμαίου μαντεύματος εἰς τέλος ὁμφί [...].

³⁰ Rochette (2003: 219).

³¹ Courcelle (1957: 314).

dels impulsors de la consideració profètica del poeta,³² ell mateix li treu aquesta categoria. Considerem, però, que allò que el fa profeta, o com a mínim fa que se l'inclogui entre els transmissors de profecies és, precisament, la poesia. L'autor del comentari exegetíc del poema virgilià ens diu que va emprar la seva facultat poètica per narrar l'avenir (§ 20, 8). I és probable que el fet que el text, volgudament coincident amb la realitat, estigui en forma de poesia faci que el poeta sigui considerat com un profeta, tot i que no ho sigui.

Lactanci, preceptor en la cort constantiniana, que també havia posat en paral·lel —encara que no *in extenso* com en el text que ens ocupa— els oracles sibil·lins (el tercer llibre, en el seu cas) i les *Geòrgiques* virgilianes,³³ afirma que el valor de la veritat poètica rau en com la poesia s'aproxima a la veritat de les Escriptures.³⁴ I és aquí on trobem una bona ocasió per comparar els versos virgilians amb el que ha estat pronosticat per la Sibil·la i el que havia passat amb els que intentaren matar Daniel. Així, Virgili no és un profeta *stricto sensu*, sinó que ho és en virtut de l'obra produïda.

L'existència d'un text poètic que parli de l'adveniment d'un infant permet als cristians recordar les profecies de l'Antic Testament, poètiques en la seva gran majoria, i fa que els oients trobin la relació entre la poesia i la profecia com a pertinent. L'emperador ha esperat a posar a Virgili en el darrer lloc. Primer ha mencionat Moisès i més tard ha parlat de Daniel, del qual no n'ha citat cap text ni profecia; més tard ha posat els versos Sibil·lins, si bé hem dit que segurament no van ser recitats en el moment de pronunciar el discurs, però el fet que fossin en vers i l'explicació de l'acròstic ja creaven una bona porta d'entrada a considerar Virgili poeta, com a autor, i profeta, en funció, tot i que encobert pels temps que li tocaren viure (§ 20, 8).

Així doncs, com a conclusió, podem assenyalar que l'*Oratio ad coetum sanctorum*, text pronunciat per Constantí en llatí i traduït més endavant al grec pels secretaris de la cancelleria, segons reportà Eusebi, recull dos poemes amb finalitats profètiques. D'aquests dos, un segurament no fou recitat més enllà de l'acròstic que formen els versos pel fet d'estar en grec. Del segon, se'n va fer una manipulació voluntària de l'ordre dels versos per tal de donar un sentit específicament messiànic al text. Ambdós es justifiquen en un context que necessita recordar que l'adveniment de Crist ja fou profetitzat i l'autor emprà diferents recursos amb una finalitat gairebé holística que cerca les diferents tradicions a fi de fer-les harmòniques amb la voluntat de demostrar els vaticinis de l'adveniment. Així, esmenta els profetes veterotestamentaris i, seguidament, cita el poema de la Sibil·la eritrea, el qual fa seu afegint el mot *σταυρός*. En darrer terme, emprà la poesia virgiliana. Virgili, que com el mateix emperador recorda

³² Rochette (2003: 232).

³³ Lact. *Inst.* 1, 5 i 11; 7, 24.

³⁴ Cf. Swift (1968: 146).

és un poeta, exerceix de profeta en haver fet la seva poesia pròxima a la veritat revelada a les escriptures.

BIBLIOGRAFIA

- BARNES, T. D. (1981), *Constantine and Eusebius*, Cambridge i Londres, Harvard University Press.
- BARNES, T. D. (2001), «Constantine's Speech to the *Assembly of the Saints*: place and date of delivery», *The Journal of Theological Studies*, 52(1), 26-36.
- BARNES, T. D. (2013), *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- COURCELLE, P. (1957), «Les exégèses chrétiennes de la quatrième Églogue», *Revue des Études Anciennes*, 59(3-4), 294-319.
- DECKER, D. (1976), «Le *Discours à l'assemblée des saints* attribué à Constantin et l'œuvre de Lactance», a *Lactance et son temps. Recherches actuelles. Actes du IVe colloque d'études historiques et patristiques. Chantilly 21-23 septembre 1976*, Fontaine, J. i Perrin, M. (eds.), Paris, Beauchesne, 75-87.
- DRAKE, H. (1985), «Suggestions of Date in Constantine's *Oration to the Saints*», *The American Journal of Philology*, 106(3), 335-349.
- DRAKE, H. (2017), *A Century of Miracles. Christians, Pagans, Jews, and the Supernatural, 312-410*, Nova York, Oxford University Press.
- EDWARDS, M. (1999), «The Constantinian Circle and the *Oration to the Saints*», a *Apologetics in Roman Empire. Pagans, Jews and Christians*, Edwards, M., Goodman M. i S. Prince (eds.), Oxford, Oxford University Press, 251-275.
- EDWARDS, M. (2015), *Religions of the Constantinian Empire*, Nova York, Oxford University Press.
- GÓMEZ CARDÓ, P. (2018), «Apuntes de un sofista cristiano en torno a la literatura griega: *Ad adolescentes* de Basilio el Grande», *Emerita*, 86(2), 277-301.
- GUILLAUMIN, M.-L. (1978), «L'exploitation des *Oracles Sibyllins* par Lactance et par le *Discours à l'Assemblée des Saints*», a *Lactance et son temps. Recherches actuelles. Actes du IVe colloque d'études historiques et patristiques. Chantilly 21-23 septembre 1976*, J. Fontain, J. i Perrin, M. (eds.), Paris, Beauchesne, 185-200.
- HEIKEL, I. A. (1902), *Eusebius Werke*, Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- MARAVAL, P. (2010), *Constantin. Lettres et Discours*, Paris, Les Belles Lettres.
- MIGLIETTA, M. (2000), «La conoscenza profetica del vero nella *Oratio ad sanctorum coetum* di Costantino Magno», a *Gli arconti di questo mondo. Gnosi: politica e diritto. Profili di simbolica politico-giuridica*, Bonvecchio, C. i Tonchia, T. (eds.), Trieste, Università di Trieste, 245-281.
- MORLET, S. (2018), «À propos du prince théologien. Constantin, Eusèbe, et le discours À l'assemblée des saints», a *Le prince chrétien. De Constantin aux royautés barbares (IVe-VIIIe siècle)*, Destephen, S., Dumézil, B. i Inglebert, H. (dirs.), Paris, Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, 101-125.
- ROCHETTE, B. (2003), «De la Rome païenne à l'Empire Chrétien: la traduction grecque de la *Quatrième Églogue* dans le *Discours à l'assemblée des saints* attribué à Constantin», a *Hommages à Carl Deroux, V (christianisme et Moyen Âge. Néolatin et survivance de la latinité)*, Defosse, P. (ed.), Brussel·les, Latomus, 217-232.

- SWIFT, L. J. (1968), «Lactantius and the Golden Age», *The American Journal of Philology*, 89(2), 144-156.
- VIDIELLA, I. (2017), «Algunas muestras de Homero en la *Praeparatio Euangelica* de Eusebio de Cesarea», *Studia Philologica Valentina*, Anejo 1, 77-86.

