

# La renovación de la elegía en la época clásica

Al bosquejar, normalmente, la literatura de la época clásica, las obras mayores requieren la atención del crítico o del historiador casi de modo exclusivo. En verdad, la cuestión no es discutible, y en la escena, para tragedia o para comedia, está la mejor poesía del siglo, sin lugar a dudas, y Tucídides puede hacer que olvidemos a cualquier otro historiador, no tan grande y con quien la suerte no ha sido, en consecuencia, tan favorable. Sobre todo en el caso de la poesía, andamos escasos de información sobre los poetas en las formas tradicionales, apenas si de sus obras nos ha llegado alguna cita de Ateneo, de Diógenes Laercio, de Plutarco o de algún gramático tardío; y a veces, cuando los papiros nos dan, por ejemplo, un buen pedazo de Timóteo, no falta quien se pregunte si una lectura en la que había que empeñar tanto esfuerzo y fatigar a tantos intérpretes valía realmente la pena.

Y, sin embargo, luego, cuando se llega a la época helenística, por algún rincón, inesperadamente, aparece citado tal o cual poeta de antes, para bien o para mal, pero se ve que los helenísticos los conocen, que han leído y estudiado sus obras, que se sienten influidos por ellos o que los imitan. O, sencillamente, pueden detectarse en ellos rasgos casi helenísticos: su modo de hacer, sus temas, su vocabulario... Quizá la tradición haya sido digamos justa con algunos de estos poetas, considerados al menos bajo el punto de vista de lo poético. Pero la poesía tiene, aparte unas realizaciones que valen, también una historia en la que los intentos cuentan.

La elegía helenística es un bosque en gran parte devastado (pensemos sólo en los *Aetia* de Calímaco), pero en el que los árboles dieron, sin duda, su sombra y sus frutos (pensemos ahora en la elegía latina). En este bosque los árboles de antes tienen su importancia, y la intención del presente estudio es calibrar, en los textos y en la época, hasta donde sea posible, esta importancia. No estrictamente, claro está, desde el punto de vista de lo poético.

A principios del siglo v, hacia el 490 seguramente, nacen Ión de Quíos y Dionisio Calco. Fueron sin duda personajes muy distintos: polígrafo el uno, autor de tragedias, amigo de Sófocles, imitado luego por Calímaco,<sup>1</sup> vivió al

1. En el treceavo y último de los yambos de Calímaco este poeta se defendía, según la *Diégesis*, de las acusaciones de πολυειδεια que algunos habían formulado contra su obra, y decía imitar en ello a Ión de Quíos, poeta incluido por los alejandrinos en el canon de trá-

gicos. Para su sorprendente actividad literaria puede verse A. v. BLUMENTHAL, *Ion von Chios. Die reste seiner Werke*, Stuttgart, 1939. Sobre las relaciones entre Ión de Quíos y Calímaco, cfr. CAPOVILLA, *Callimaco*, Roma, 1967, I, pp. 174 ss.

parecer hasta muy entrados los años 20 del siglo; del otro no se sabe vocación ni actividad literaria sino la atestiguada en sus elegías,<sup>2</sup> de las que poseemos fragmentos. De esta misma época debe de ser también Eveno de Paros, poeta, como quizás otros de su tiempo, que anduvo perdido entre los versos del *corpus theognideum*.

Con ser poco lo que de él tenemos, con ser claramente insuficiente, el poeta a mi entender más importante —por su espíritu innovador, reflejado en la audacia metafórica, en las libertades métricas— es Dionisio Calco. De él ha escrito Croiset que “n'est qu'un bel esprit de société, qui cherche à faire valoir des riens par des expressions ingénieuses”.<sup>3</sup> Ello es quizá cierto —aunque puede preguntarse qué significan “des riens”, al hablar del material significado de un poeta—, pero, en todo caso, parece correcto, antes de decidimos, que intentemos valorar estas “expresiones ingeniosas” que dice Croiset.

De Dionisio Calco nos quedan siete fragmentos, de seis versos el más extenso de ellos: en total su obra conservada no excede en mucho a los veinte versos. De estos fragmentos, ni uno puede no atribuirse, referente a la ocasión, al banquete; o sea, parece conveniente situarlos en la tradición de la poesía simposiaca, y tratándose de un poeta ateniense o que vivió en Atenas no poco tiempo,<sup>4</sup> podríamos ejemplificar esta tradición en el llamado *escolio ático*. Los temas del escolio ático tampoco eran demasiado trascendentes: eran políticos, eróticos, conviviales simplemente —el tema convivial, reflejado en la referencia al vino, tiene naturales implicaciones en todos los demás temas, dado el lugar—, o gnomológicos, por este orden de frecuencia.<sup>5</sup> Pero el escolio ático no venía, como género, determinado por otro factor que no fuera el de la ocasión en que eran cantados, a juzgar por ejemplo por los números 8 y 9 Diehl, en metro eólico, y con características notables de este tipo de poesía.<sup>6</sup> Y en muchas de las elegías que nos han llegado bajo el nombre de Teognis se alude ya al vino y al banquete (en un tono que hace pensar a menudo en el epigrama helenístico), y Jenófanos 1 Diehl, una elegía, ejemplifica bien el ambiente de estas comidas: en ellas el metro elegíaco debió de servir, en un principio, para el *παιᾶν συμποσιακός*, para el canto de apertura, la acción de gracias que todo hombre prudente ha de tributar a los dioses. Pero luego debió de suplir, en algunos casos, al escolio propiamente dicho, a la canción ocasional en algún momento del banquete: esto es lo que parecen reflejar los fragmentos elegíacos de Dionisio Calco.

El primero de ellos (Diehl) está formado por cinco versos dirigidos a un compañero en el banquete, y constituye, en cuanto al tema, puramente una cortesía ofrecida al compañero en cuestión, de nombre Teodoro:

ὦ Θεόδωρε, δέχου τήνδε προπινομένην  
τὴν ἀπ' ἐμοῦ ποιήσιν. ἐγὼ δ' ἐπιδέξια πέμπω  
σοὶ πρώτῳ Χαρίτων ἐγχεράσας χάριτας.  
καὶ σὺ λαβὼν τὸδε δῶρον αἰδιδάς ἀντιπρόπιθι  
συμπόσιον κοσμῶν καὶ τὸ σὸν εὐθέμενος.

2. Para lo poco que podemos saber sobre su vida, cfr. GARZYA, *Dionisio Calco*, en *Riv. di fil. class.*, 1952, pp. 193 ss.

3. *Histoire de la littérature grecque*, Paris, 1899, III, p. 661.

4. Cfr. GARZYA, *cit.*, p. 196.

5. Cfr. CUARTERO, *Estudios sobre el escolio ático*, en *B.I.E.H.*, 1967, pp. 5 ss.

6. *Ibidem*, pp. 37-38.

Lo curioso en esta elegía es que, según Ateneo (13, 602c), el pentámetro precedía al hexámetro, tal como atestigua, en este fragmento, el que parece constituir el primer verso del poema. Es sólo un indicio que no debe sin duda exagerarse en el sentido de atribuir grandes progresos y audacias métricas a la obra de este poeta, pero que, evidentemente, ha de ponerse en relación con todo un contexto, el de la restante poesía clásica, que alumbraba sobre este indicio.

La poesía en sus formas tradicionales había acusado, en efecto, el auge y la entronización oficial, en la vida ciudadana, de los festivales dramáticos. A finales de siglo se lamentará Quérilo de los nuevos tiempos, en unas quejas que han sido bien interpretadas como prehelenísticas,<sup>7</sup> en los primeros versos de su poema épico sobre la guerra contra Persia (frag. 1 Kinkel). Primero es la referencia a un pasado como virgen, cuando no había reglas excesivas (pensemos en cómo se sobrecargaría, en cambio, el hexámetro helenístico), ni temas trillados, ni metáforas sabidas:

Feliz quien tenía en aquel tiempo habilidad en el canto, ministro de las Musas, cuando estaba intacto aún el prado...

Una referencia melancólica, un tiempo ya lejano opuesto al presente:

ahora, en cambio, todo está parcelado, tienen su límite las artes, hemos quedado atrás, últimos en la carrera; por más que se escudriñe por doquier, no puede hallarse un carro que lleve uncidos caballos nuevos.

Un cierto cansancio, digamos. Y la solución puede estar en las pequeñas innovaciones, y aquí volvemos a Dionisio Calco, pongamos en darle la vuelta a los dos versos del dístico elegíaco. Pero en algo más: no hablaremos de audacia metafórica, todavía, en el frag. 1. Pero fijémonos: le pide a Teodoro que acepte (¿un algo material o no?); ahí tenemos, "coger" y "regalo", en el verso 4, que podrían sugerirnos algo material, pero no: el objeto es un poema que viene del poeta, de Dionisio, y que el poeta le brinda (y le entrega: la misma sugerencia de materialidad), a su amigo, a Teodoro, y además se lo manda, de izquierda a derecha, como se solía enviar la copa en el banquete, haciéndola pasar de mano en mano de los comensales (cfr. Dionisio, 4 D. y Critias, 4 D.). Se juega aquí con el doble sentido del verbo *προπίνειν*, según se echa de ver: "entregar", sí, y algo material, pues es la copa, y "beber por", "brindar", también la copa, pero el poema que hay que decir mientras se bebe. Es una copa que contiene el brindis, y lo brindado es el poema; por eso se retoma el término (*ἀντιπροπίθη*) cuando el poeta le pide, a su vez, a Teodoro, recibir de él brindis y poema: son estas dos cosas las que van con la copa.

El poema juega con un doble sentido de los términos técnicos del banquete, igual en este fragmento 1 que, cuando, más brevemente, se exhorta a alguien a *ὑμνους οἰνοχοεῖν ἐπιδέξια σοὶ τε καὶ ἡμῖν* en el primer verso del frag. 4, a derramar himnos como vino; lo que sigue, de izquierda a derecha, para ti y para nosotros, confirma el lugar y el uso que hemos visto ejemplificado en el frag. 1.

El frag. 3 ha sido, con mucho, el más discutido de este poeta, y es, desde

7. Cfr. ROSTAGNI, *Poeti alexandrini*, reimpr., Turin, 1963, p. 18.

luego, el que más problemas presenta y, por determinados motivos, el más interesante. Tiene tres dísticos, holodáctilos los seis versos, y dice como sigue:

κότταβον ἐνθάδε σοὶ τρίτον ἐστάναι οἱ δυσέρωτες  
 ἡμεῖς προστίθεμεν γυμνασίῳ Βρομίου  
 κώροκον. οἱ δὲ παρόντες ἐνείρετε χεῖρας ἅπαντες  
 ἐς σφαίρας κυλίκων· καὶ πρὶν ἐκεῖνον ἰδεῖν,  
 ὄμματι βηματίσαισθε τὸν αἰθέρα τὸν κατὰ κλίνην,  
 εἰς ὅσον αἱ λάταγες χωρίον ἔκατάει.

La traducción de este fragmento podría ser: "en tercer lugar, nosotros, que te amamos perdidamente, ponemos el *cóttabo*, como el *córico* en la palestra de Dioniso, y los presentes, todos, aplicad vuestras manos a las asas de las tazas, y, antes de verle a él, calibrad con la vista el espacio más allá del lecho, por ver a qué distancia hay que arrojar las gotas de vino".

El *cóttabo*, suerte de prueba de la margarita para comensales desesperados de amor, es un juego que recibe su nombre del recipiente (cfr. frag. 1 Critias, vv. 1-2) que se usa para jugar, y que se pone en medio del banquete, a igual distancia de los comensales, para que cada uno lance el sobrante de vino de su copa: tiene importancia acertar, por una parte, y también cómo suena el recipiente, al recibir las *látagues*, las gotas de vino. El *cóttabo* implica una competición entre los comensales, enamorados del *tú* a que va referida esta primera parte del fragmento: de ahí que, del hecho de poner el recipiente en el medio, se pase a recordar el *córico*, o saco de boxeo. Pero la imagen no acaba ahí: el poeta recomienda acto presente a los comensales que cojan por el asa su copa, su taza de vino, pero *sphaira* es cualquier forma redonda, como el asa, en efecto, y también una suerte de guante al cual se ciñen la mano los boxeadores, antes de darle al *córico*,<sup>8</sup> justo como los comensales han de ceñir sus manos al asa de sus copas antes de darle el golpe que a ellos toca (lanzar las *látagues*) al *cóttabo*: ἐνείρετε tiene, pues, el sentido de "aplicad", "ajustad", para sujetar bien la taza y no fallar en el blanco.

Hemos de ver a cada jugador en su sitio, reclinado en su lecho, durante el banquete, escuchando las instrucciones del poeta. La comparación del *cóttabo* con un ejercicio atlético debió de estar muy de moda, al menos a juzgar por los dos versos de Critias de que antes se dijo y que ahora cito:

κότταβος ἐκ Σικελῆς ἐστὶ χθονός, ἐκπρεπὲς ἔργον,  
 ὃν σκοπὸν ἐς λατάγων τόξα καθιστάμεθα.

Se dice aquí que "ponemos al *cóttabo* como blanco para los dardos de las gotas de vino", es decir, las gotas de vino son comparadas a dardos que han de dar en un blanco, el *cóttabo*. Volviendo al texto de Dionisio Calco, se deja ahora la imagen del *córico* y se pasa a considerar el *cóttabo* más o menos como

8. Sobre la difícil comprensión del doble juego de alusiones es imprescindible consultar el ceñido y sustancioso artículo de BORTHWICK,

*The symposium of Bromios. A note on D. Ch. fr. 3, en J. Hell. St., 1964.*

en Critias, cual si se tratara de un blanco al que hay que acertar. Lo siguiente son las instrucciones del poeta para apuntar: normalmente se mira al lugar a que queremos acertar y se tira; Dionisio, con más práctica, avezado sin duda en tales lides, recomienda calcular a ojo cuántos pasos hay por el espacio vacío (aire) de delante del lecho en que está reclinado cada comensal: o sea, no mirar primero el objeto, el *cóttabo*, y luego tener una impresión de la distancia, sino, antes de mirarlo, calcular, partiendo del lecho, a qué distancia habrá que mandar las gotas de vino.<sup>9</sup>

A partir de aquí sí hay, sin duda, pie para hablar, y largamente, de la audacia metafórica de Dionisio Calco, anticipando el *γρίφος* de los helenísticos. El *cóttabo* es, para nosotros, una suerte de caballo de batalla para calibrar esta audacia y esta oscuridad, no sólo en Dionisio, sino también en Critias —que es, sin embargo, más claro—, y hasta en Ión de Quios, si nos decidimos a interpretar según Schmid<sup>10</sup> los vv. 6-7 del frag. 1 Diehl de este autor. Vamos a leer aquí desde el 4:

ἐξ ὃ βοτρυόεσσ' οἰνάς ὑποχθόνιον  
 πτόρθον ἀνασχομένη θαλερῶ ἐπτόξατο πήχει  
 αἰθέρος· ὀφθαλμῶν δ' ἐξέθορον τοκίνοι  
 παῖδες φωνήεντες, ὅταν πέσῃ ἄλλος ἐπ' ἄλλω...

Schmid lee, en el v. 5, ἐπτόξατο, pero hay una conjetura ἐπτόξατο de Casaubon, que aceptan Diehl y Defradas,<sup>11</sup> que nos obliga a una interpretación metafórica más audaz, por parte del poeta. Si la aceptamos, entenderemos que la vid “se plegaba”, digamos “se retorció, con sus brazos en flor, en el aire”; esto refleja bien la imagen de las como arrugas, de los nudos de la vid, y los retoños, ya floridos, y doblados por el codo, como un brazo. Esta última interpretación es la de Wilamowitz, y me parece más acertado mantenerla precisamente por razones aducidas por Schmid, que prefiere la primera.

Schmid, en efecto, ve, en los vv. 6-7 una imagen del juego del *cóttabo*: “apretados, murmurantes, saltan los hijos de los ojos al caer, unos sobre otros”; los ojos son los granos de uva, sus hijos las gotas de vino que caen, una tras otra, apretadas, en el *cóttabo*, después de saltar de los ojos de la vid, que ya antes se preparaba para lanzarlos con su brazo florido. Porque, en efecto, πτόσσα significa tanto plegarse como doblegarse, agacharse, y de ahí puede pasar a ilustrar la imagen del lanzador de la jabalina, por ejemplo. Tenemos con ello, aceptando la conjetura de Casaubon (seguida, como dijimos, por Diehl, Defradas y Wilamowitz<sup>12</sup>), que la imagen atlética empieza aquí en la viña, que se prepara para lanzar sus propios ojos, que, a su vez, lanzarán las gotas que luego, en la taza, serán a su vez lanzadas al *cóttabo*.

El frag. 4 Diehl de Dionisio Calco, que antes se ha citado para mayor comprensión del juego de palabras, de términos técnicos, contenido en el frag. 1,

9. Es de resaltar, ahí, el “ardito impegno metafórico (quasi «caminare con gli occhi»)” que representa el uso del verbo βηματίζασθε, según GARZYA, *cit.*, p. 202, dice.

10. Parcialmente, al menos, según se verá por lo siguiente y confrontando *Geschichte der*

*griechischen Literatur*, reimp., Munich, 1959, I, 2, p. 519.

11. *Les élégiaques grecs*, París, 1962, p. 84.

12. DEFRAĐAS, *cit.*, p. 83; WILAMOWITZ en *Hermes*, 1927.

continúa, tras el primer verso (el antes citado: “escanciar, de izquierda a derecha, vino, para ti y para nosotros”), así:

τόν τε σὸν ἀρχαῖον τηλεδαπόν τε φίλον  
 εἰρησῖη γλώσσης ἀποπέμφομεν ἐς μέγαν αἶνον  
 τοῦδ' ἐπὶ συμποσίου· δεξιότης τε λόγου  
 Φαίακος Μουσῶν ἐρέτας ἐπὶ σέλιματα πέμπει.

A mí particularmente, este fragmento me parece el menos inteligible de los de Dionisio Calco: el “amigo de antes y lejano” puede ser el vino, como dice Garzya (o digamos Bromio, su dios),<sup>13</sup> pero, si es Dioniso, parece que haya de remitirle “a una gran historia”, a un gran consejo, a algo, pero si esta historia no se sobreentiende, para el oyente, de la alusión a la “habilidad oratoria de los feacios”, entonces no sabemos cuál pueda ser. Con todo, es probable que se refiera a algo claro para el oyente y que no es tan claro veinticinco siglos después, pero queda la posibilidad de entender αἶνον como elogio, sencillamente, y comprender que Dionisio promete elogiar al amigo (quizá el dios del vino, pero Wilamowitz pensó<sup>14</sup> en un huésped extranjero).<sup>15</sup>

Sin embargo, lo que ahora nos importa especialmente es señalar aquí la expresión realmente rebuscada, del v. 3, esta εἰρησῖη γλώσσης con la cual hay que mandar, a quien sea, al gran consejo, o con la cual hay que elogiar al mismo quien sea: significa, literalmente, “con la acción de remar de la lengua”, lo cual ha de ser una metáfora que asimile el habla, y la lengua concretamente, moviéndose en

13. *Cit.*, p. 204, n. 3.

14. *Hellenistische Dichtung*, Berlín, 1924, II, p. 150, n. 2.

15. La interpretación de Wilamowitz, tajante y cortada, como muchas de las suyas, no es convincente; es probable que la llave esté en δεξιότης λόγου Φαίακος, para el cual existe otra posibilidad, aparte de la tradicional; Feaco, es, en efecto, nombre de persona; un Feaco ateniense fue en 422 encargado de una misión especial en Sicilia y en el sur de Italia; de él dejó Eupolis dicho (frag. 95 Kock) que era λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν; basado en ello y en Aristófanes, *Caballeros*, 1375-1378, y en Plutarco, *Alcibíades*, 13, escribe BERENGUER (*Tucidides, Historia de la guerra del Peloponés*, V, Barcelona, 1970, en nota a Tuc., V, 4) que era “uno de los más insignificantes políticos del día”; de su actuación en el pasaje citado de Tucídides parece, sin embargo, que obtuvo un relativo éxito, convenciendo (cfr. V, 4, 6) a los ciudadanos de Camarina y de Acragante y tratando con tacto (V, 5, 2) a los locrios; por otra parte, Tucídides, si bien hace mención de otros dos enviados, sólo a este Feaco cita. No puede, realmente, asegurarse que de este personaje se hable en el texto de Dionisio Calco; no sabemos a ciencia cierta cuál pueda haber sido la posición personal de éste en la política contemporánea: sólo que en 444 participó en la fundación de Turios

(Plutarco, *Nicias*, 5) y que un hijo suyo, de nombre Hierón, formó entre los seguidores y aduladores de Nicias, según la misma fuente. Feaco era filolacedemonio y más partidario, seguramente, de Alcibíades que de Nicias, aunque en 417 participó en la maniobra de ambos para conseguir el ostracismo de Hipérbolo, demócrata radical, de muy mala fama, tanto en Tucídides (VIII, 73, 3) como en Plutarco, y desde luego en Aristófanes, que nos lo caracteriza continuador de Cleón (*Paz*, 680-692). No sabemos ni si en 422 vivía todavía Dionisio Calco, ni cuál era, según digo, su personal actitud política; tampoco si estamos en lo cierto al pensar en este Feaco. Sólo se insinúa aquí una posibilidad, distinta de la tradicional, y según ella, vuelto Feaco (quizá de esta misión en Sicilia), la habilidad oratoria por él mostrada, entonces, sería el tema de los poemas en el banquete en su honor. Otra posibilidad es que el banquete de que se dice en verso 3 se celebre en Atenas cuando Feaco está todavía ausente; llegan nuevas de sus gestiones, y estas nuevas (la “buena nueva”, podría conjeturarse, del fragmento 2, y cfr. lo que se dice más adelante en el texto) hacen que la sesión se dedique al elogio del amigo, “viejo amigo”, ahora “lejano”, el propio Feaco. Todo esto sólo significa que el poema dista mucho, en su estado fragmentario, de ofrecer una interpretación satisfactoria.

el paladar, con el movimiento de los remos en una nave, y lo ilustra perfectamente el verso 5, en donde se dice, de la habilidad en cuestión del dicho feacio, o de un cierto Feaco al hablar, que “manda a los bancos a los remeros de las Musas”, o sea, que manda a los poetas (que mueven su lengua por las Musas, como si remaran —retomando los términos de la metáfora— por ellas) a los bancos, o sea, a su misión. Que el dios Dioniso es la persona asociada a esta acción, aquella a la que hay que aplicar el gran consejo, o a la que hay que celebrar, quizá pueda atestiguarlo el frag. 5, en cuyo primer verso se habla de unos que llevan vino ἐν εἰρεσίᾳ Διονύσου, y se dice que son συμποσίου ναῦται καὶ κυλίκων ἐρέται, marineros del banquete y remeros de las copas. Querrá decir, todo ello, que las Musas favorecen a los que reman por ellas, pero que Dioniso acelera la acción de los poetas, que son así, amén de remeros de las Musas, también de las tazas de vino (frags. 4, 3, y 5, 2). Así los comensales son marineros del banquete, en efecto, y bogan en los remos de las Musas (pues, con sus composiciones poéticas) y en los de Dioniso, el dios del vino, bebiendo, y el dios en ellos —lo podríamos decir casi en términos platónicos— favorece la acción de las Musas.

Audacia y complicación metafórica, pues, unida a un deseo de novedad en un antiguo metro y a perfecciones del tipo de los fragmentos holodáctilos que nos han llegado (al citado 3, súmese el 2). Pero Dionisio Calco no es poeta de entre los citados o imitados por los helenísticos, y, aparte las citaciones de Ateneo, que nos ha transmitido todos sus fragmentos, sólo tenemos el testimonio de Aristipo, que en su *Retórica* 3, 2, p. 1405a 31, nos cita, como ejemplo de mal gusto, una metáfora del tipo de las que ya conocemos: atestigua Aristipo que Dionisio Calco llamó κραυγὴν Καλλιόπης a la poesía, grito, pues, de Calíope. Que Calíope es la Musa de la bella voz, y, por tanto, de la poesía, lo atestigua, con referencia a la etimología de su nombre, Diodoro Sículo 4, 7.4; pero la estridencia que significa κραυγὴν dice bien la concepción, aparatosa y artificiosa, que de la poesía tenía Dionisio Calco, y así podríamos calificar con sus propias palabras, ya que no la poesía en general, sí al menos la suya, a juzgar por lo que de ella nos ha pervenido.

No basta, pues, con la bella voz que hay en el nombre de Calíope, como hemos visto que sabía Diodoro de Sicilia: hay además el grito, seguramente una concepción casi divinal del oficio poético, no ya porque Orfeo sea hijo de Calíope según Virgilio (*Bucólicas*, 4, 57), sino también porque gritar, vociferar, se ha dicho alguna vez (Aristófanes, *Ranas*, 265, etc.) κράξω referido justo a Dioniso, el dios a cuyos remos se sentaban, en metáfora, los remeros de las Musas que decía el Calco en el fragmento 4, y que también lo eran, en el 5, de las tazas de vino.

Un último fragmento, el 2 Diehl, no ha de ser objeto de especial comentario: lo interesante, a mi juicio, sería poder ver en la “buena nueva” que anuncia el poeta en el v. 1 una buena nueva política, de interés del grupo que se reúne a banquetear: por ella habría que oír al poeta que la trae y dejar las “riñas de las tazas” (quizá la competición por ver cuál de los comensales bebe más, o una nueva alusión al *cóttabo*). Pero nos quedamos, tras sólo tres versos, sin saber cuál es la noticia. Es el escolio ático, con sus frecuentes noticias políticas, lo que me induce a creer (y no ninguna evidencia textual, cfr., con todo, n. 15) en una buena nueva, como digo, de carácter político, y también los fragmentos elegíacos de Critias de intención y contenido político a que dentro de poco habré de referirme.

Ahora bien, tanto en Dionisio como en Ión de Quios hay un elogio sin conce-

siones del vino: Ión de Quios, aun, al final del frag. 1 Diehl (v. 16) pide πίνειν καὶ παίξειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν, en donde el vino y el juego parecen como frenados, o digamos temperados, por los pensamientos de justicia que también pide el poeta; de Dionisio Calco, en cambio, se saca la impresión de un pasar desenfrenado las tazas, de comensal en comensal, de un confiarlo todo a Dioniso, de un concentrar incluso la intención y la ambición poéticas en un desenfreno como de remeros, con el acicate, su movimiento, de la acción del vino en ellos. Al parecer, esto pasaba a menudo en Atenas, en este tipo de banquetes, hasta tal punto que la elegía algo posterior está llena de reproches y de llamadas al orden. Para Critias, por ejemplo, en su frag. 4 Diehl (vv. 5 ss.), se trata de una costumbre asiática, que lleva a los comensales εἰς αἰσχροῦς μύθους (v. 9); y hasta pudiera parecer que hay una punta de polémica con la εἰρεσίη γλώσσης de Dionisio Calco cuando se contraponen en Critias (vv. 14-16), esta costumbre de beber en tazas grandes, asiáticas, y de pasarse la taza los comensales, a la sazón imperante en Atenas, con los usos de la juventud lacedemonia:

οἱ Λακεδαιμονίων δὲ κόροι πίνουσιφ τοσοῦτον,  
ὥστε φρέν' εἰς ἰλαρὰν ἐλπίδα πάντας ἄγειν  
ἔς τε φιλοφροσύνην γλώσσαν μέτριόν τε γέλωτα.

El reír es allí medido, diríamos que el vino alegra sólo, que hace sonreír, y se manifiesta en un hablar contento (para el sentido de φιλοφροσύνην cfr. Jenofonte, *Conv.* 2, 24, en donde el sustantivo correspondiente significa "buen humor"). Veremos que Critias sigue, bellamente, explicando las ventajas del beber sujeto a medida, pero estas divagaciones y explicaciones, a menudo etiológicas, nos han de interesar más tarde, en detalle. Constatemos ahora que también para Eveno son malos los excesos en el beber. Dice él, muy en la línea de la moderación apolínea, de aquello del nada en exceso; dice (frag. 2 Diehl):

Βάχχου μέτρον ἄριστον ὃ μὴ πολὺ μηδ' ἐλάχιστον.  
ἔστι γὰρ ἡ λύπης αἴτιος ἢ μανίης.  
χαίρει κιννάμενος δὲ τρισὶν Νύμφαισι τέταρτος  
τῆμος καὶ θαλάμοισ' ἔστιν ἐτοιμώτατος.  
εἰ δὲ πολὺς πνεύσειεν, ἀπέστραπται μὲν Ἐρωτας,  
βαπτίζει δ' ὄπνῳ, γείτονι τοῦ θανάτου.

Ni mucho ni muy poco; en exceso, el vino enloquece o aflige: "mezclado con las tres Ninfas agrada, cuarto, y entonces es el más apropiado compañero para el tálamo; pero si llega a inspirar en exceso, aleja a los Amores y hace caer en el sueño, vecino de la muerte". Aquí vemos a Eveno, aunque sea indirectamente, avisando contra la "inspiración" que preconizaba Dionisio Calco: digamos que compañero del Ión platónico. Aquí de nuevo hay que contrapuntar estos versos con otros de Critias, bellos versos, en que se dicen las ventajas del beber con medida, típico allí, según vimos, de los lacedemonios: "bien se acuerda, dice Critias, a las obras de Afrodita, y al sueño que es puerto de fatigas", y es conveniente para el cuerpo y para el entendimiento, ha dicho antes, y aún añadirá



la alusión a unos abstractos divinizados (la Salud, la Prudencia, la Piedad) muy en el gusto religioso de la época,<sup>16</sup> de este modo (es el frag. 4 Diehl, vv. 17-21):

τοιαύτη δὲ πόσις σώματι τ' ὠφέλιμος  
 γνώμη τε κτήσει τε' καλῶς δ' εἰς ἔργ' Ἀφροδίτης  
 πρὸς θ' ὕπνον ἤρμωσται, τὸν καμάτων λιμένα,  
 πρὸς τὴν τερπνοτάτην τε θεῶν θνητοῖς' Ὑγίαιαν  
 καὶ τὴν Εὐσεβίης γείτονα Σωφροσύνην.

El v. 18 es aquí sin duda comparable al cuarto del frag. 2 antes aducido de Eveno, y los dos sueños están claramente contrapuestos: el que viene tras beber con moderación es el puerto de las fatigas cotidianas, el que dice Eveno, tras una buena borrachera, es vecino de la muerte: la pesadez, las pesadillas, etc. En el fragmento de Eveno hay, además, esta alusión, tan digamos helenística, a los Érotos, que yo he escrito en mayúscula, sin duda en el recuerdo de los de Asclepiades y de tantos otros poetas de la *Palatina*.

Eveno es el poeta más arcaico, más diríamos teognídeo, de los que estamos considerando: así el verso 1 de este fragmento antes transcrito podría compararse, como ilustra el aparato de la edición Diehl, a Teognis 509 ss. y 211 ss. Lo que más sorprende en Eveno, al lado de Dionisio Calco, es su tono gnomológico, moralizante, como cuando dice: “ser audaz, si uno es sabio, es muy conveniente, pero la audacia, sin sabiduría, es dañina, y comporta maldad”, en el frag. 4 Diehl, o cuando recomienda, como parte no desdeñable de la sabiduría, saber qué clase de hombre es cada uno (frag. 3 de la misma edición), y en otros casos, entre los cuales el más extenso fragmento 1, muy en un estilo desdeñoso de la mayoría “cuya costumbre es contradecir, igual en todo, pero no contradecir con rectas razones”.

También de Critias se ha escrito que fue “un Teognis en la escuela de los sofistas”,<sup>17</sup> pero realmente su poesía, ya a finales del siglo v, ha dado un paso notable desde la elegía arcaica. A pesar de su temática y de su vocación apolínea y moderada, oligárquica (por estos ideales murió, combatiendo, en 403), por sus innovaciones y por algunas características, también, de su poesía bajo el punto de vista de los temas, Critias mira muy de cerca, en algunos puntos, a lo helenístico: es el poeta que, en lo elegíaco, podría hacer mejor de puente entre lo arcaico y lo que vendrá, contrapuntado a veces con Dionisio Calco, como se ha hecho, y también con Antímaco de Colofón, que representa, sin duda, el comienzo (quizás albos en Mimnermo) de una tradición temática elegíaca de indudable trascendencia —aunque sin duda fue allí superada,<sup>18</sup> al azar de nuevas circunstancias y de distintas implicaciones— en la elegía latina.

16. Cfr. MIRALLES, *La religió*, en el volumen *Grecia en el siglo IV a. C.*, B.I.E.H., 1970-1971; pp. 104 (n. 10) y 105; es básico el peán dedicado por Arifón a la Salud, del que existe una interesante traducción castellana en GIL, *Therapeia*, Madrid, 1969, pp. 45-46.

17. CANTARELLA, *La letteratura greca clas-*

*sica*, Florencia y Milán, 1967, p. 373.

18. Cfr. DEL GRANDE, *Elegia alessandrina e sviluppo novellistico*, en *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Turín, 1963, pp. 225 ss. También MIRALLES, *Grecia i Roma: originalitat de l'elegia eròtica llatina*, en ΔΟΡΨΙ ΣΥΝ ΟΛΙΓΨΙ, Barcelona, 1968, pp. 151 ss.

Por Critias, el oligarca tío de Platón, doblado de político y de poeta, empezaremos aquí con el frag. 2 Diehl,<sup>19</sup>

καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω  
 Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὕμνησας τρόποις·  
 οὐ γὰρ πως ἦν τοῦνομ' ἐφαρμοῦζειν ἔλεγεῖψ,  
 νῦν δ' ἐν ἱαμβεῖψ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

cuyos lectores han pasado normalmente sobre él sin advertir más que el reconocimiento del poeta hacia Alcibiades, que le había hecho volver del exilio, comparándolo sin más al siguiente fragmento (3 Diehl) que también conviene traer aquí a colación:

γνώμη δ' ἦ σε κατήγαγ', ἐγὼ ταύτην ἐν ἄπασιν  
 εἶπον καὶ γράφας τοῦδρον ἔδρασα τόδε·  
 σφραγὶς δ' ἡμετέρης γλώττης ἐπὶ τοῖσδεσι κεῖται.

A mi entender hay aquí elementos valorables como muy nuevos, conscientemente nuevos, y hasta atentados contra los límites a que aludía Quérilo en el antes citado frag. 1 Kinkel. Digamos el trímetro yámbico en lugar del pentámetro esperado, en el verso 2 del frag. 2, para hacer entrar en él el nombre de Alcibiades, como ya notaba Hefestión, el gramático que nos lo ha transmitido, seguramente por esto mismo. Pero además existe, por parte del poeta, la consciencia hasta orgullosa de haber transgredido las normas, y, sobre todo, la de haberlo hecho "de una manera nueva", y, todavía, para salir al paso de cualquier punta de polémica, acoplar un metro yámbico en un ritmo elegíaco, hacer que en él quepa y "suene", diríamos, el nombre de Alcibiades, el poeta cree haberlo hecho, y así lo dice, οὐκ ἀμέτρως, nosotros podríamos parafrasear: sin incurrir en malsonancia métrica, o cosa parecida.

Sobre el sello que se dice en el último verso del frag. 3, los intérpretes no se han puesto en lo absoluto de acuerdo. La punta de orgullo que hemos visto en su anterior afirmación puede ser consecuencia, quizá, de este sello. Hay una interpretación política, la de Kroll,<sup>20</sup> que parece la más inteligente aducida hasta hoy: según este filólogo, el sello que ha puesto Critias en sus versos (él dice en sus discursos) ha sido su constante preocupación por la vuelta de Alcibiades del destierro: "otros, después, se atribuirán el mérito que a él correspondía. Pero, escribe Critias, sólo por voluntad mía has vuelto a la patria; la intercesión pública es obra mía: lleva mi sello". Ésta es, pues, la interpretación de Kroll, que habría que completar y precisar por el lado de la posible significación poética de este "sello".

El sello en cuestión no parece ser algo fijo y fácilmente identificable, como el *senhal* de los trovadores provenzales, pongo por caso, ni es probable que sea la afirmación orgullosa, por parte del poeta, de lo que hoy llamamos estilo. Es sin duda muy probable que Critias, al escribir estos versos, haya

19. Para este poeta es imprescindible, aparte la ed. de Diehl (también entre los presocráticos, editado en Diels-Kranz), la de Battagazzore, en el fasc. 4 de los *Softisti. Testimonian-*

*ze e frammenti*, de M. Untersteiner, Florencia, 1962.

20. *Theognisinterpretationen*, en *Philologus*, supl. 29, 1936, p. 53, n. 132.

recordado los famosos 19 ss. de Teognis, pero tampoco eso nos aclara nada más, en principio, porque tampoco sobre la naturaleza del "sello" han llegado los críticos a un acuerdo, en el texto teognídeo.

Digamos que en Teognis el sello puede ser o el nombre mismo del poeta (v. 22) o el de la persona a que va dirigido el poema (v. 19, Cirno). De tratarse de lo primero, Teognis no habría hecho sino adoptar como sello la firma, por ejemplo, de Focílides, el καὶ τὸδε Φωκυλίδεω que encabeza seis de las dieciséis *gnomai* que de este poeta se nos han conservado. Si el sello es Cirno —aunque la cuestión no está solucionada<sup>21</sup>—, entonces se trataría de una innovación, relativa, desde luego, pero que tendría sus consecuencias en la contraposición de los sellos de Teognis y de Critias. Porque en el fragmento del segundo (y aquí podría suponerse que los frag. 2 y 3 Diehl lo son de una misma elegía, con base a lo que se dirá), el sello podría también ser el nombre del destinatario, Alcibíades, y ver ahí las implicaciones políticas que quiere Kroll. Pero lo que nos interesaría aquí, más que estas implicaciones, sería ver cómo el nombre, entonces, del destinatario, queda perfectamente "sellado", como dice el poeta en el frag. 3, por el metro yámbico en contexto dactílico.

Si esto es así, y no parece muy improbable, lo cierto es que sería considerable el paso entre Teognis y Critias, y relacionable con las nuevas maneras que dice el segundo en el frag. 2 y en el verso justamente más novedoso, en el trímetro yámbico. Estas nuevas maneras no se circunscriben bajo el punto de vista de lo poético a estos dos fragmentos, como tendremos ocasión de señalar, y, evidentemente, deben relacionarse, en un contexto generacional, con el "carro que lleve

21. El estado de la cuestión planteado en VAN GRONINGEN, *Théognis. Le premier livre, édité avec un commentaire*, Amsterdam, 1966, especialmente pp. 446-449; allí se encontrarán las referencias bibliográficas más importantes. No es, desde luego, probable que el sello haya de explicarse desde fuera del texto, como hizo IMMISCH (*Die Sphragis des Theognis*, en *Rh. Mus.*, 1933, pp. 298 ss.), creyendo en la materialidad de un sello que hubiera puesto Teognis en el rollo de sus elegías; "por razones semejantes, hay que rechazar —escribe F. R. ADRADOS (*Introducción a Teognis*, en *Est. Clás.*, 1956, p. 274)— la interpretación de Allen y otros de que el "sello" era el arte de Teognis. Ambas interpretaciones (*la de Immisch y ésta*) son anacrónicas". La opinión de F. R. Adrados es que el sello "es un nombre y no la invocación Κύρνε, pese a la reacción de Carrière contra la tendencia universal; ello sería insólito en la literatura griega, y además la imitación de Critias (fr. 3), que alude al "sello" que representaba su nombre a la cabeza del decreto proponiendo el regreso de Alcibíades, así lo manifiesta"; aquí Adrados sigue, sin duda, la interpretación de Kroll (cfr. nota anterior y texto correspondiente), sin advertir que ἐπι τοῖσδεσσι mal puede significar "en aquéllos" (o sea, en los discursos de Critias; no "en éstos", porque "éstos" son versos, que no discursos), como parece creer Kroll, pero tampoco γνῶμη, que, además de ser fe-

menino, no hay razón para que sea aludido en plural; esto es lo que parece creer Adrados, sin embargo, a juzgar por sus palabras. En cuanto a la reacción de Carrière, a mi me parece justísima; no creo que Teognis, tan preocupado por el porvenir de su poesía (como nota Woodbury, *The riddle of Theognis*, en *Phoenix*, 1951, p. 1), pueda considerarse que ha "firmado" de un modo tan arcaico y primario como Focílides, según he dicho ya en el texto, y que, a su juicio, su nombre sólo pueda preservar de contaminaciones todas sus elegías —según razona Carrière, en su ed. Budé, París, 1948, p. 96. Es probable que Carrière haya entendido mal —como nota Woodbury, *cit.*, p. 5, n. 9— el verso 21, y ello, si deduce un tanto su exposición, no puede, en cambio, ser obstáculo para su interpretación general del "sello", que, por otra parte, no es una "reacción contra la tendencia universal", como tan taxativamente dice Adrados, sino que muchos otros le han precedido en ello (por ejemplo Jacoby), y otros muchos le han seguido (por ej. Del GRANDE: cfr. ΦΟΡΜΙΤΕ. *Antologia della lirica greca*, Nápoles, 1963<sup>3</sup>, p. 226). De todos modos, lo que aquí nos interesa, fundamentalmente, es el texto de Critias, y en él no es dudoso que el "sello" deba tomarse en sentido figurado, como dice Peretti (*Teognide nella tradizione gnomologica*, Pisa, 1953, p. 316, n. 1), referido, entiendo, al nombre de Alcibíades.

uncidos caballos nuevos” del frag. 1 Kinkel de Quérilo, y también con estos versos de Timóteo, el afortunado por los descubrimientos papirológicos, que constituyen una suerte de manifiesto de las nuevas maneras que, a principios ya, casi, del siglo iv, se imponían, por su obra y por la de otros (los criticados en Platón, *Leyes*, 3, 700d-e):

οὐκ αἶδω τὰ παλαιά,  
καινὰ γάρ ἀμὰ κρείσσω.  
νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει,  
τὸ πάλαι δ' ἔην Κρόνος ἄρχων·  
ἀπίτω Μοῦσα παλαιά.

Este fragmento (7 Diehl), constituye, como se ha dicho, un manifiesto en el que lo nuevo es lo raro, contrapuesto de modo tajante a lo antiguo, y en que se acaba casi “mandando al cuerno” a la Musa de los poemas de antaño. Timóteo era orgulloso y le gustaba hablar bien de sí mismo (*Persas*, vv. 229 ss.). Quede todo esto dicho a propósito del sello y de las nuevas maneras de Critias.

El fragmento 1 Diehl de Critias constituye una suerte de catálogo elegíaco de algunas excelencias de determinadas regiones griegas, Sicilia, Tesalia, Mileto y Quíos, Tebas, Corinto, Atenas, y de pueblos extranjeros, etruscos y fenicios, en razón de descubrimientos de cada una de estas ciudades o pueblos. Es un tema muy sofisticado, este de los descubrimientos: Battegazzone, al comentar, en su edición,<sup>22</sup> este fragmento, se refiere al tono didascálico que empieza a tomar, a veces, la elegía de finales del v. Sin embargo, más bien parece que la elegía, en este caso, se haga eco de un estado de cosas generalizado en otros géneros literarios: también en la segunda mitad de este siglo v, un poeta cómico, Hermipo, nos ofrece (frag. 63 Kock) un recuento de todos los objetos de utilidad de la vida cotidiana con referencia a su lugar de origen: su introducción viene datada en un pasado mítico; y en la obra en prosa del mismo Critias no faltan alusiones a objetos también de tipo cotidiano (cfr. B 35 Battegazzone) y a copas y tazas, distintas según sus usos y lugares de origen (frags. B 33 y B 34 de este mismo editor). Comoquiera, se inicia aquí, en el frag. 1 de Critias, para la elegía, uno de los caminos más frecuentados del género hasta la época helenística: no sin razón ha visto ahí Cappovila<sup>23</sup> un antecedente de la elegía etiológica al modo de Calímaco.

A Sicilia (vv. 1-3) se atribuye el origen del juego que ya conocemos, el *cóttabo* —que en el texto, antes aludido, designa el recipiente que sirve para jugar, como es visible—, así como la excelencia, ya loada por Píndaro, de los carros siciliotas. Después de una laguna, pero siguiendo la enumeración, se habla de un trono tesalio, “el más comfortable asiento”, que ha dado pie a una oscura interpretación de Cadiou.<sup>24</sup> En todo caso, puede estar hablando de molicie mobiliaria o cosa parecida, porque inmediatamente (vv. 5-6) alude a la “belleza de un lecho nupcial” que puede suministrar tanto la ciudad de Mileto como la de Quíos, ἔναλος πόλις Οἰνοπίωνος, expresión con la que se alude a un hijo de Dioniso allí llamado Enopión, que sabemos por Teopompo (en Ateneo, 26 B C; cfr.

22. Ya cit., pp. 252 ss.

23. *Callimaco*, cit., I, p. 159.

24. *Critias élégiaque*, en *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1966, pp. 121 ss.

Defradas en su comentario) enseñó a los de Quíos a gobernarse y a cultivar la vid. La alusión es aquí significativa, muy ornante a la manera helenística, porque lo es a una versión mítica, por lo demás paralela a la contenida más tarde en Megástenes sobre el propio Dioniso y a propósito de la India (cfr. Diodoro de Sicilia, 2, 38-39, con notables paralelismos con Alejandro).

Los versos 7-9 están destinados a celebrar la pátera etrusca, "del todo trabajada en bronce, con hendiduras de oro", que, "destinada al uso que sea, es adorno de la casa". Y la invención de las letras, "que vienen a preservar las palabras", por parte de los fenicios, según la opinión generalizada entre los antiguos (el introductor en Grecia habría sido Cadmo, según dice, otra vez, Diodoro Sículo, 3, 67. 1, que "Cadmo se trajo de Fenicia las letras, así llamadas" cfr. Heródoto, 5, 58-61). Vienen luego (vv. 10-11) dos nuevas invenciones, sorprendente la primera, pues que del carro de guerra, por parte de los tebanos, se trata, y menos, en verdad, la segunda: las naves de transporte, invención de Corinto. Remata lo que de este poema tenemos (vv. 12-14), la atribución a Atenas de la invención de la cerámica "hija de la rueda del alfarero, de la tierra y del fuego del horno". La invención corresponde a Atenas, ciudad ἡ τὸ καλὸν Μαραθῶνι καταστήσασα τρόπαιον, y no a Rodas, seguramente, contra lo que insinúa Cadiou en una interpretación quizá muy rebuscada. Si bien es cierto que resulta rara la invención en Atenas de la cerámica, también lo es, según se ha dicho, la del carro en Tebas, pero, como dice Defradas en su comentario, "la cerámica ática estaba en su apogeo en tiempos de Critias", y pudo ahí asimilarse descubrimiento y auge o importancia actual de la industria; por otra parte, descubrimiento es, en el siglo IV, todo paso dentro de una *techne* tal como se ilustra en el *De arte* hipocrático, y especialmente, según se lee en el cap. 1, "llegar hasta el final en el conocimiento de algo que se conocía a medias"; así se podría decir que Critias piensa en la aportación ateniense, cuya cerámica llenaba a la sazón los mercados de oriente y de occidente, habiendo vencido a los competidores de antaño, corintios, calcidios, minorasiáticos y tantos otros, llenas, las ánforas atenienses, de los productos del Ática, aceite de oliva y vino.

Este fragmento de Critias no es, evidentemente, una elegía etiológica en sentido helenístico. Falta aquí, desde luego, el elemento mitográfico fundamental en aquélla (la alusión a Enopión no puede considerarse más que como un adorno); pero es sintomática de muchas maneras: así, por el gusto por la adjetivación brillante, a menudo sólo de adorno (como decíamos antes de Enopión), como en el v. 11, en donde el carro invención de los tebanos es ἀρματόντα; o por epítetos rebuscados como el que las letras sean ἀλεξίλογα, en el v. 10, o que en el 12 los carios resulten ἄλως ταμίαι, porque como el dispensero manda en la casa así ellos en el mar.

Y, si no es etiológica como alguna de las de los *Aetia* o como a veces en Ovidio y otras veces en el Propercio del libro IV, es porque la explicación viene aquí concebida como catálogo —al menos en este fragmento— y porque no sabemos que sirviera de marco a un material narrativo como el que encontramos en los helenísticos y latinos. Pero, evidentemente, el tipo de poesía que aquí tenemos, según se ha dicho ya, está en la base de aquel otro tipo que luego se haría famoso y sería profusamente cultivado.

Sobre el más extenso fragmento poético de Critias, el 4 Diehl, se ha hablado ya un poco: tiene 27 versos, con dos lagunas, tras el cuarto y después del vigésimoprimero, y es una contraposición entre el modo de beber y banquetear de los

lacedemonios y el de los atenienses. Critias, de acuerdo con su temperamento oligárquico y apolíneo, según una tradición que en el siglo siguiente cuajará en Jenofonte y en Platón, resulta hacer gala de un filolacedemonismo que halla sus bases en el elogio de las costumbres de la juventud espartana (puede otra vez confrontarse su fragmento en prosa B 35 Batteggazzore). Hay aquí, como en Eveno (y puede confrontarse el frag. 94 Kock de Eubulo), un andar por el camino "des technischen Lehrgedichts", en palabras de Nestle,<sup>25</sup> si bien aquí, aunque el afán etiológico sea menos perceptible (existe, sin embargo), podemos darnos cuenta de que hay realmente, no una narración pero sí un argumento que va contrapuntando, con elegancia, rebuscadamente, atenienses y espartanos. Y los elementos etiológicos que hemos hallado en el frag. 1 no faltan tampoco en éste: así en el v. 5, tras la primera laguna, un nuevo descubrimiento, el de los vasos grandes, se le antoja al poeta refinamiento que en Lidia habría descubierto algún minorasiático y que se habría introducido en la muelle Atenas, abierta a lo refinado, que quiere describir Critias. Hay aquí realmente un *aition* que sirve para introducir la imagen de unos atenienses como bárbaros, porque de ellos han aceptado esta costumbre de beber sin medida.

Por lo demás, se echa de ver en este extenso fragmento la misma pasión de Critias por la adjetivación compuesta: una simple taza es οἰνοφόρον en el v. 2, y la mano que, en el 5, ha descubierto los vasos grandes de que hablábamos es Ἀσιατογενής; el dispendio que, en el v. 14, viene, tras la disolución de costumbres entre los esclavos —y aquí se podría confrontar el pseudo Jenofonte de la *Resp. Ath.*—, es οἰκοτριβής, como la lengua, en cambio, que resulta del beber moderado, es en el v. 17, según antes se decía al confrontar unos versos de Eveno y de Dionisio Calco, φιλοφροσύνη.

Sorprende en estos versos la pobreza digamos mitológica: ningún dios olímpico, salvo Afrodita (que se dice en v. 19 para significar "amor"), aparece en ellos, y cuando hay un atisbo de una cierta dimensión religiosa (vv. 20-21), entonces aparecen la Salud, compañera infatigable de Asclepio durante el siglo iv, Higia a la que dedicó un bello poema Arifrón (1 Diehl), y Sofrosine y Eusebia, la prudencia y la piedad: esta prudencia parece tener aquí un sentido tradicional, en todo caso no del todo concorde con el frag. B 41a Batteggazzore del mismo Critias. Podría tener, si acaso, resabios apolíneos, porque Apolo devino, desde su oráculo de Delfos, el dios de la *sofrosine*, según atestiguan diversos lugares platónicos.<sup>26</sup> Lo que es claro, de todos modos, es que lo apolíneo y lo lacedemonio son dos aspectos del modo de vivir que propugna Critias, y así se echa de ver del frag. 5 Diehl:

ἦν Λακεδαιμόνιος Χεῖλων σοφός, ὃς τὰδ' ἔλεξε·  
"μηδὲν ἄγαν· καιρῷ πάντα πρόσσεστι καλά."

Un fragmento de comentario más complejo es el 7 Diehl, de un solo verso, citado por Estobeo, ἐκ μελέτης πλείους ἢ φύσεως ἀγαθοί, que tiene además su correlato exactísimo en el dicho de Demócrito πλέονες ἐξ ἀσκήσιος ἀγαθοί γίγνονται ἢ ἀπὸ φύσιος, Diels-Kranz 68 B 242. Con este fragmento huelga decir que, de la mano de Critias, nos metemos en el meollo de la discusión sobre lo natural y lo

25. *Von Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940, p. 420.

*ner Studien*, 1941, pp. 18 y ss., y *BATTEGAZZORE, cit.*, p. 266.

26. Cfr. KOLLMANN, *Sophrosyne*, en *Wie-*

adquirido. En principio (cfr. Teognis, 429) la opinión aristocrática es que no hay forma de educar a la plebe, y que el nacimiento, claro está, es la base de la formación y de la importancia politicosocial de los mejores. Pero a partir de Protágoras<sup>27</sup> se confirió una especial importancia a la educación, y los demócratas vieron en la naturaleza no una fuerza discriminadora, sino el origen de una sabiduría natural, accesible a todos, y dieron importancia a esta idea, base, por ejemplo, del sorteo en la atribución de cargos, etc. La naturaleza se convirtió así en una aliada del espíritu democrático, y entonces los aristócratas, los oligarcas atenienses, tuvieron que buscar algo que oponer a esta naturaleza que ya no servía a sus planes. Fue entonces la práctica, la dedicación a algo, *μελέτη*, lo que no mucho después iba a llamarse *τέχνη* y fraccionarse en todas las especializaciones posibles, desde un oficio de rey hasta lo que sea:<sup>28</sup> no más que en este

27. Sobre sus ideas políticas puede consultarse el planteamiento de RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, pp. 201 ss. A mi juicio debe considerarse que los esfuerzos de Protágoras por sistematizar, hasta cierto punto, una correcta actuación política y su enseñanza responden a la ideología democrática periclea, o a la concreta coyuntura histórica, al menos, de la época de Pericles. Es bastante claro que en Protágoras y en Pericles hay un intento por crear un equilibrio entre un presente lleno de posibilidades, rico e incierto, y una tradición llena de realizaciones y de logros; no todo encaja, claro está, y surgen inconexiones y lagunas, y hasta posibles contradicciones agravadas por nuestra fuente platónica para las más de las ideas políticas de Protágoras (cfr. *Coloquios sobre teoría política de la antigüedad clásica*, en *Est. Clás.*, 1965; p.95 [LASSO DE LA VEGA] y p. 97 [R. ADRADOS]); en todo caso lo que no está demostrado es que el pensamiento político del sofista esté “en la tradición más ortodoxa del pensamiento político griego”, como viene a decir GIUSEPPINA B. DONZELLI (*Un ideologia «contestataria» del secolo IV a. C.*, en *St. It. Filol. Class.*, 1970, pp. 232 ss.), ni tampoco que él sea maestro de una *techne politiké* (como le induce a decir Sócrates: *Protág.* 318 ss.; cfr. VIVES, *Génesis y evolución de la ética platónica*, Madrid, 1970, p. 55), sino, más bien, de una *areté* de este tipo (cfr. GUNNING, *De sophistis Graeciae praecceptoribus*, Amsterdam, 1915, pp. 78 ss.); en el texto del *Protágoras* (322 c ss.) se pone en boca de este sofista un curioso “ejemplo” mitográfico según el cual Zeus ha dado a los hombres, como base de una convivencia política, *aidós* y *dike*; Hermes pregunta a Zeus si son recipiendarios de estas dos cualidades algunos hombres, sólo, o si todos; y Zeus, tajantemente, responde que todos; parece, pues, tratarse de algo natural, pero que debe aunarse a una recepción activa ( *ὄψεται καὶ ἀσκήσει διδασκαλία δεῖται*. D.-K. B3), por medio de una adecuada educación (*ἀπὸ νεότητος δὲ ἀρξαμένους δεῖ μάθαινεῖν*). La importancia de esta distinción es fundamental

si se atiende a lo que se dice en la nota siguiente.

28. El proceso de teorización de *technai* particulares es complejo, y no culmina, en según qué casos, hasta finales del s. IV, hasta época helenística; uno de los ejemplos “políticos” con que puede ilustrarse es el de la “tecnificación” del derecho, frente al carácter tradicional que quiere darle Demóstenes (cfr. MIRALLES, *Panorama del siglo IV*, en el vol. *cit.* en primer lugar en n. 16, pp. 65 [n. 13] y 73 [n. 53]); para Demóstenes la *techne* de los nuevos abogados es fundamentalmente antidemocrática; con esta afirmación Demóstenes no formula ningún principio de validez universal, como es lógico, pero sí refleja cómo el proceso evolutivo posterior a la democracia del s. V se ha ido apartando de los antiguos ideales de *areté* común a todos, en principio, por un proceso de especialización que ha querido ir asimilando la *techne* política a otras *technai*: no ya patrimonio de todos (en mayor o en menor grado: esto es otra cuestión) sino de unos pocos especialistas, por ej., en lo jurídico, los “técnicos del decir” contra que arremete con especial encono, en distintos lugares, Demóstenes. Que existe un proceso paralelo, en la concepción de lo poético, que culmina, concretamente en Calímaco (*arte* —que es la traducción latina de *techne*; cfr. MIRALLES, *cit.* en n. 18 y en la introducción a *Herodes. Mimiambos*, Barcelona, 1970, pp. 12 ss.— *ualet*, dijo de él Ovidio), esto está claro si se piensa en que la poesía tiende —como la filosofía, después de Sócrates— a encerrarse en el círculo de los elegidos, por la razón que sea: no ya tragedia o comedia “políticas”, vinculadas al mito nacional, a la historia nacional, a las vicisitudes concretas de la *polis*, en un teatro de todos y para todos, sino poesía “cincelada”, tecnificada, para leer y no para escuchar; es lógico que sea la poesía marginal, por así decir, del siglo V, y no la “política”, la que resulte perpetuada en lo posterior, y es precisamente el trágico en que la crisis “política” es más palpable, o sea Eurípides, el que Rostagni (*cit.* en n. 7) pudo definir más prehelenístico.

pentámetro, pero la preocupación de las corrientes oligárquicas atenienses, a finales del v, está ahí, reflejada en la obra elegíaca de Critias.

Al llegar a este punto hemos avanzado ya bastante en nuestro estudio: sobre todo, hemos podido ver reflejada, en el género elegíaco, la manera de ser, los problemas y vicisitudes, del siglo clásico ateniense. Estamos ahora ya a las puertas del siglo iv, el llamado —con razón o con menos— el siglo de la prosa: y, en efecto, hasta la poesía parece refugiarse en la oratoria de Isócrates, en la prosa de arte, o en el diálogo, a veces, de Platón, bajo apariencia de mito o por caminos de ambigüedad y de analogía.<sup>29</sup> Súmese a ello el desierto que es para nosotros la comedia media, apenas unos nombres de autores y unos pocos fragmentos.

Ciertamente, no vamos a ir mucho más allá en nuestro recorrido: el último poeta que vamos a considerar aquí, y brevemente, es Antímaco, de Colofón, sobre cuya vida y cronología sabemos poco: fue en algún momento contemporáneo de Platón (cfr. Plutarco, *Lisandro*, cap. 18), que “le animó y consoló” ante las críticas de que su obra fue objeto: “Platón, nos dice Plutarco, era a la sazón joven y admiraba a Antímaco como poeta”. Vivió, pues, probablemente hasta entrado el siglo iv, pero debió de ser una generación, o más, mayor que Platón. Es desesperante lo poco que sabemos de él, y más aún lo poquísimo que nos queda de su obra, todo citas, las más hechas por autores tardíos en virtud de la importancia, bajo el punto de vista erudito, de algunos pasajes de su obra.

Fue poeta épico, que rivalizó con Quérilo en la valoración de los venideros, pero, especialmente, debe su fama a un poema, escrito en dísticos elegíacos, que incorporaba, sin duda, materia épico-mitográfica, la *Lide*, famoso en la antigüedad, al que Asclepiades dedicó uno de sus más bellos epigramas (*Ant. Pal.* 9.63: casi tan bello y delicado como el que este poeta escribió para Hesíodo: *Ant. Pal.* 9.64), y cuya motivación nos explica Hermesianacte (frag. 7 Powell, vv. 41-46). *Lide* fue, al parecer, el nombre de la amada del poeta: y ella murió y dejó a su amante sumido en la desesperación, y así fue que Antímaco γόων δ' ἐνεπλήσατο βιβλους, libros de los que dice acto seguido (v. 46) Hermesianacte que son sagrados, porque libraron de su pena al poeta. Lamentos, empero, en los que se reflejan, como en el mismo Hermesianacte, amores de otros, y hazañas de héroes, combinando en lo posible (como hará luego la novela de época ya romana<sup>30</sup>), el amor y las aventuras: así en la leyenda de los Argonautas (frags. 56-65 Wyss), que era narrada largamente, hasta la boda de Jasón con Medea (frag. 64). En otros lugares se hace más difícil saber cuál era el papel del sentimiento amoroso, como en la descripción del viaje de Edipo hacia Tebas con los caballos que le había regalado Pólipo (frag. 70); sin embargo, Edipo puede sin duda citarse como ejemplo de amor desgraciado.

De todas formas, aquí es lo que Del Grande ha llamado “sviluppo novellistico”<sup>31</sup> (que quiere decir narrativo, pero no “novelístico”, en castellano: y piénsese

29. Cfr. VIVES, *Génesis y evolución de la ética platónica*, cit. en n. 27.

30. Cfr. MIRALLES, introducc. a *Xenofont d'Efes. Efesiaques*, Barcelona, 1967, pp. 26 ss.,

y *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, 1968, pp. 55 ss.

31. Cit. en n. 18.



en los ejemplos de Bocaccio que da Del Grande), lo que tiene realmente importancia. Esto y lo que podemos saber, por referencias, del estilo de Antímaco: tiene importancia, amén del hecho de que Platón haya sido entusiasta de su poesía, también que Plutarco (*Timol.* cap. 36) diga de él que su poesía tenía fuerza y tensión (cfr. Quintiliano, 10, 1, 53: “in Antimachō uis et grauitas et minime uulgare eloquendi genus habet laudem”), pero sobre todo que Dionisio de Halicarnaso (*De compos. uerb.* cap. 22) le cite, en lugar privilegiado, juntamente con Empédocles, como ejemplo de armonía austera, o sea, seca, ruda, severa, pero encomiásticamente, y no en el sentido de Calímaco refiriéndose desdenosamente a la *Lide*, “escrito macizo y nada claro”, και παχὺ γράμμα και οὐ τὸρὸν (frag. 398 Pfeiffer). Con todo, el testimonio que valora más la aportación de Antímaco, bajo el punto de vista de lo poético, es el contenido en Proclo (in Plat. *Tim.* 1, p. 20 E [45 ss. Schneid., según Kinkel]), que hay que transcribir:

καὶ γὰρ εἴ τι τεχνικὸν ἐστὶ παρὰ τινὶ τῶν ποιητῶν ὕφος, πολὺ τὸ μεμηχανημένον ἔχει και στομφῶδες, μεταφοραῖς χρώμενον ὡς τὰ πολλά, καθάπερ τὸ Ἀντιμάχειον.

Si se puede citar como ejemplo de sublimidad un poeta que sea excelso en virtud de lo bien que sabe su oficio, su τέχνη, viene a decir Proclo, éste es Antímaco, de estilo artificioso y enfático, y que usa lo más posible de metáforas: y aquí volvemos a pensar en Dionisio Calco, en el mismo Critias, o sea, en la tradición elegíaca del siglo anterior.

También su modo de imitar a Homero es sintomático: Ión de Quiós y Eveno habían sido ya, antes que él, innovadores respecto al modo arcaico, introduciendo en su imitación, más sistemáticamente que sus antecesores, esta manera poética tan helenística, la ποικιλία. Y el hexámetro antimaqueo, por lo que sabemos, no está muy lejos de los usos luego generalizados en Calímaco y en Apolonio de Rodas.<sup>32</sup> Hay además en Antímaco un gusto por el *aition*, más mitográfico que el que hemos visto en Critias, y seguramente más narrativo (cfr. frag. 67 Wyss, de la *Lide*, sobre el viaje nocturno del Sol en la copa de oro).

De lo poco que sabemos, resulta que Antímaco fue poeta oscuro y severo y rebuscado —aquí inciden las citas de los antiguos, por motivos casi siempre eruditos, como ha quedado dicho—, y que en ello se sumó, quiéralo o no Calímaco, a la anticipación del γρίφος helenístico que antes se decía a propósito de Dionisio Calco, y como se pudo haber dicho sobre Critias. Sin duda el elemento mitográfico y narrativo tenía aquí su importancia, y podría citarse, como dato sintomático, el que Agatárquidas de Cnido, historiador helenístico, muy dado a lo rebuscado y artificioso, fuente de Diodoro de Sicilia en su información sobre la India, hiciera un epítome (testimonio 21 Wyss) de la *Lide*. Aquí podríamos recordar otra vez lo etiológico y aludir de nuevo a la relación, Enopión mediante, de Critias y de Megástenes. Historiografía postisocrática y elegía helenística, según se sabe, están en muchos puntos relacionadas.

Es probable, pues, que en la obra de Antímaco, el paso del solo hexámetro, en los poemas épicos —entre los cuales aquella *Tebaida* tan discutida entre sus contemporáneos—, al dístico elegíaco de las composiciones en memoria de la mujer amada signifique el paso de una materia mitográfica en un tono grave y fuerte (digámoslo como Quintiliano) a otras materias mitográficas, narradas en

32. Cfr. CANTARELLA, *cit.* en n. 17, p. 360.

tono a menudo etiológico, en las que el elemento amoroso juega un papel muy importante: es el amor que entra, Eros, más amo y señor que nunca, en los nuevos tiempos, con la crisis de la polis, preludiando lo helenístico, y el prof. Fernández Galiano lo ha explicado con puntas de entre humor y seriedad, de Herodas digamos al epigrama, y de exactitud filológica.<sup>33</sup>

Hasta aquí se ha analizado, con más o menos detalles, la obra, fragmentaria, de algunos poetas elegíacos hasta entrado el siglo iv. Procedería ahora una tipificación de los temas principales que hemos hallado y una aclaración de su posterior destino en la época helenística.

A) Gran parte de esta elegía es *convival*, y sus temas los propios del banquete, la exposición de *gnomai*, la alabanza del vino y de la poesía, y el amor homosexual (como ya en el escolio ático y en los ocho fragmentos convivales de Píndaro<sup>34</sup>). Ni que decir tiene que la tradición de este tipo de temas es continuada, de modo muy especial, por los poetas epigramáticos, hasta la época bizantina.<sup>35</sup>

B) Hay acentos etiológicos ya en Critias y también, desde luego, en Antímaco (esto responde a la aportación de estos poetas desde el punto de vista de su técnica poética), y estos atisbos cuajarán, como es sabido, en el título mismo de la más importante obra elegíaca de Calímaco, y pasarán a la elegía latina.

C) En Antímaco de modo exclusivo, entre estos poetas (pero, a título conjetural podría aducirse, como siempre se hace, antecedente lejano, la *Nanno* de Mimnermo), el amor a una mujer parece haber servido para dar una cierta unidad —quizá sólo manifestada en el título de sus libros elegíacos— a un material mitográfico y etiológico cuya importancia se ha dicho en B. La elegía erótica en este sentido hallará, a lo que sabemos, posibles continuadores en dos poetas del iv, en Hermesianacte y en el padre de la poesía helenística, aquel Filetas que tan mal conocemos, maestro de Calímaco, como él erudito y hombre de vasta lectura.

Esta tipificación, que no es exhaustiva, pero creo que sí es representativa, sería, con todo, insuficiente, si no se valora la aportación de estos poetas desde el punto de vista de sus significantes poéticos.

En primer lugar, es valorable el aspecto métrico, que Dionisio Calco le dé la vuelta al dístico elegíaco, primero pentámetro y luego hexámetro, o que prefiera los versos holodáctilos, o que Critias se permita poner, en una serie de dísticos elegíacos, un trímetro yámbico en vez de un pentámetro y sellar así su gesto con el nombre del político que ha hecho volver del exilio. O que el hexámetro de Antímaco se acerque a la perfección sobrecargada de reglas de este verso en Calímaco o Apolonio. Todo esto es bastante sintomático.

Se dijo antes que Rostagni había valorado helenísticas las quejas de Quérilo, contemporáneo de Antímaco, en el frag. 1 Kinkel, que ha sido citado. Y en este

33. *El amor helenístico*, en la obra, en colaboración, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Univ. de Madrid, 1959.

34. Editados y comentados en VAN GRONINGEN, *Pindare au banquet*, Leiden, 1960.

35. Es, en consecuencia, realmente descora-

zonador que un trabajo, por lo demás tan importante, como el de GIANGRANDE, *Symptotic literature and epigram* —en el vol. XIV de los *Entretiens* de la Fund. Hardt, Ginebra, 1968, pp. 93 ss.—, no tenga en cuenta, para nada, la aportación de los poetas elegíacos clásicos.

fragmento lo que más llama la atención, sin duda, es la seguridad del poeta de venir después de una tradición que ya es rica, que tiene su importancia. Un solo vistazo al aparato de referencias de estos poetas, en Diehl, sirve para advertir la importancia, en algunos momentos de su poesía —se ha dicho ya—, de la *ποικιλία*, sobre todo con respecto a Homero: así por ejemplo, Critias llama a los carios *ἄλως ταμίαι* (frag. 1, 11) sobre el modelo de cuando Homero (*Odisea*, 10.21) llama a Eolo *ταμίην ἀνέμων*. A menudo se trata de una *imitatio in aemulando*, y, a partir de la mitad del siglo iv, de una imitación paródica, a veces, como en el frag. 1 Diehl, elegíaco, de Crates de Tebas (n. en 365), parodia organizada de la *Elegía a las Musas* soloniana (recuérdese también Herodas, 8, 1, sobre Calino, 1, 1). Quiere ello decir que el peso de la tradición, la cantidad de literatura que hay que haber asimilado y leído y estudiado, antes de componer en el género que sea, favorece el auge de la erudición que llega a su mayor exponente en los poetas de Alejandría, y sobre todo en Calímaco, pero que ya puede verse reflejado, por ejemplo, en Critias.

Por otra parte, frente a una tradición importante, se siente el deseo de innovar, y aquí pueden traerse al asunto las innovaciones y los juegos métricos de estos poetas, pero también la audacia metafórica, especialmente acusada, al parecer, en Dionisio Calco, también en Ión de Quíos y en Critias, pero especialmente también en Antímaco.

Lo rebuscado, lo erudito, lo metafórico difícil, pues, y esos juegos, aparatosos, efectistas, con la métrica. Sin duda los peligros de una poesía que puede así tipificarse, en bloque, son muchos, y sin duda cuando los poetas se deciden a afrontar por primera vez estos peligros, el resultado es la mayor parte de las veces censurable por cualquier motivo. Razón podían llevar, pues, sus detractores en la época helenística. Pero también parece razonable recordar que toda innovación, todo cambio fundamental, en arte y en literatura, parece llevar, antes de su consolidación, como una o dos generaciones de prueba. Y a nuestros poetas les ha tocado, verosímelmente, este papel.