



Fortunatus agricola

A la memoria de Alfredo J. Schroeder

Viviana Diez, Liliana Pégolo y Eleonora Tola
(Eds.)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Fortunatus agricola



Fortunatus agricola

A la memoria de Alfredo J. Schroeder

Viviana Diez, Liliana Pégolo y Eleonora Tola
(Eds.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza
Vicedecano Graciela Morgade	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales
Secretaría de Posgrado Claudia D'Amico	Martín González
Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura
Secretario General Jorge Gugliotta	Nicolás Escobari Dirección de Imprenta Rosa Gómez

Imagen de cubierta: *El triunfo de Neptuno y las cuatro estaciones*. Museo Nacional del Bardo, ciudad de Túnez, Túnez (siglo II).

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

Fortunatus agricola : a la memoria de Alfredo J. Schroeder / Alicia Schniebs ... [et al.] ; editado por Viviana Diez ; Liliana Pégolo ; Eleonora Tola. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2024. 458 p.; 21 x 14 cm (Saberes)

ISBN 978-631-6597-01-4

1. Agricultura. I. Schniebs, Alicia. II. Diez, Viviana, ed. III. Pégolo, Liliana, ed. IV. Tola, Eleonora, ed.

CDD 630.92

Índice

Prefacio <i>Alicia Schniebs</i> [†]	9
Palabras liminares <i>Viviana Diez, Liliana Pégolo y Elenora Tola</i>	11
Verg. Ecl. 9. 44-55: cantores, canciones, ficción de oralidad <i>Arturo R. Álvarez Hernández</i>	15
<i>Latinam linguam... locupletiolem etiam esse quam Graecam</i> <i>Marcelo D. Boeri</i>	29
Horacio 2.20 <i>Metamorfosis e inmortalidad</i> <i>Maria Delia Buisel</i> [†]	51
Dos traductores de Aristarco de Samos: Lorenzo Valla y Federico Commandino <i>Rodolfo P. Buzón</i>	69

Función de la magia en la literatura hagiográfica bizantina	93
<i>Pablo Adrián Cavallero</i>	
La “mostración” de la imagen y su función dramática en el <i>Corpus Aeschyleum</i>	117
<i>María Inés Crespo</i>	
El bosque de Diana	149
<i>Viviana Diez y Alicia Schniebs[†]</i>	
Notas sobre <i>Filoctetes o el orador</i> (1932), de Marcos Victoria	181
<i>Jorge Dubatti</i>	
Erotismos romanos	195
<i>Rubén Florio</i>	
El personaje de Alejandro Magno en fuentes hebreas	231
<i>Diana Frenkel</i>	
Justicia divina para el desamor	261
<i>Lía Galán</i>	
María Guerrero, Fedra de Unamuno y <i>La malquerida</i> de Benavente	277
<i>Aurora López y Andrés Pociña</i>	
El libro: cambios medievales de un amigo perenne	299
<i>Silvia Magnavacca</i>	
La fuente termal de <i>Aponus</i>	319
<i>Liliana Pégolo</i>	

Acerca de la <i>sophrôsyne</i> en la figura de Sócrates	341
<i>Blanca Amelia Quiñonez</i>	
Tebas escindida	359
<i>Elsa Rodríguez Cidre</i>	
El descensus ad inferos en <i>Sobre héroes y tumbas</i>, de Ernesto Sabato	375
<i>María Matilde Soria</i>	
Narrar el viaje del exilio jesuítico	391
<i>Marcela A. Suárez</i>	
Metamorfosis, transmutación poética y fijación escrita en la épica y en la lírica	417
<i>Daniel A. Torres</i>	
Autores y autoras	449

Prefacio

Alicia Schniebs[†]

El 12 de abril de 2017 la Junta consultiva del Instituto de Filología Clásica aceptó por unanimidad la publicación de un volumen en homenaje a Alfredo J. Schroeder, investigador y profesor consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el área de latín. La propuesta fue realizada por Viviana Diez, Liliana Pégolo y Eleonora Tola, las tres latinistas de esta casa discípulas de tan entrañable maestro. Resolvió también que, en su condición de tales, fueran ellas las editoras de esta obra, que era una deuda pendiente, para todos y todas quienes tuvimos la dicha de compartir con él, en distintos roles, los espacios académicos. Los avatares propios de organizar un volumen de esta índole y la dolorosa experiencia de la pandemia hicieron que se demorara más de lo deseable. Sin embargo, gracias a la perseverancia de las editoras, que sumaron esta a sus múltiples tareas como investigadoras y docentes, el objetivo se ha cumplido. En mi carácter de directora del Instituto de Filología Clásica y en nombre de toda su comunidad, agradezco la responsabilidad y el empeño de las responsables así como la colaboración de todas y todos quienes

aceptaron sumarse a este homenaje. Agradezco asimismo el apoyo de nuestra Facultad y de la Universidad, con cuyo subsidio al proyecto de investigación¹ que dirijo ha sido posible afrontar los gastos de esta tan merecida publicación.

¹ Ubacyt 2020070100162 (2018-2021).

Palabras liminares

Alfredo J. Schroeder, el *magister*

Viviana Diez, Liliana Pégolo y Elenora Tola (eds.)

“*Magister* se refiere a aquel que machaca más”. De esta manera, según lo evoca la memoria, Alfredo Schroeder explicaba etimológicamente qué es ser maestro, apelando a un lexema de origen agrario, ya que la referencia al hecho de “machacar” alude a la molienda del grano. El profesor Schroeder creía con certeza que quien enseña debe persistir en su insistente tarea para que alumnos y alumnas adquirieran conocimiento y que este resulte verdadero. Cabe agregar que, con cierta melancolía, completaba la frase señalando, deductivamente, que ministro “es aquel que machaca menos”.

Alfredo Schroeder demostró con esta clase de aseveraciones la coherencia de su labor docente, labor que estuvo marcada por la novedad didáctica incluyendo, cuando pocos o pocas lo hacían, recursos electrónicos en sus clases. Asimismo, vislumbró la necesidad de constituir equipos de trabajo para el abordaje de textos no canónicos que no contaban con traducciones en castellano, o bien de emprender la realización de versiones anotadas de textos canónicos, tal el caso de las *Geórgicas* virgilianas. Esta era, en efecto, su

forma de entender la investigación y, nos animamos a decir, la literatura: una combinación de textos consagrados por la tradición con otros poco estudiados, dejados de lado o poco atendidos por las instituciones académicas. Solo en esta amalgama era posible encontrar claves de lectura originales y pertinentes, recorriendo caminos no trillados, fuera de los lugares comunes de la crítica, con el rigor imprescindible para que el tránsito por los márgenes fuera provechoso, productivo, y no un simple ejercicio de excentricidad.

Su amabilidad y su humor hacían de él un docente singular que se conmovía con *Carmina Burana* o se divertía genuinamente con la *palliata*, construyendo en sus clases un clima único, que nos llevó a muchos y muchas a intentar seguir ese camino de las letras clásicas que hacía sentir posible y abierto a todos y todas.

Alfredo Schroeder nació en diciembre de 1921 y falleció en agosto de 2002. Poco hace del centenario de su nacimiento, ocurrido en la provincia de Entre Ríos donde transcurrió su niñez y adolescencia en el seno de una familia de inmigrantes alemanes. Llegado a Buenos Aires, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires cimentó la vocación humanística que se había iniciado en los claustros del Seminario de Paraná.

En 1948 egresó con el título de Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras y comenzó a transitar su labor docente —iniciada ya siendo estudiante, en 1947— en instituciones secundarias, como el Colegio Nacional Buenos Aires, en institutos de formación docente y en diversas universidades, tales como la Universidad Nacional de La Plata, la Pontificia Universidad Católica “Santa María de los Buenos Aires” y la Universidad de Morón.

Su compromiso con la enseñanza de las letras clásicas, en particular con la lengua y literatura latinas, se visibiliza en

la dirección de la revista *Stylos*, editada por la Universidad Católica Argentina, en la evaluación de futuros profesores, en el acompañamiento de tesis doctorales y en el hecho de haber sido parte de la Comisión Asesora de Filología, Lingüística y Literatura del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Una mención aparte merece su labor como autor de materiales destinados al estudio de la cultura latina, como su *Breve historia de la literatura latina* (en colaboración con Alberto Vaccaro) o su *Antología de poesía lírica latina*. En épocas en que el acceso a la bibliografía era mucho más difícil y oneroso, él nos brindó obras fundamentales que aun hoy conservan su vigencia y utilidad. De su contribución permanente con el desarrollo de las letras clásicas en la Argentina, cabe recordar que fue socio fundador de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), que finalmente presidió.

Generoso con la bibliografía, compartía sus libros con discípulos y discípulas e, incluso, ofrecía abiertamente su producción académica que había sido elaborada para los encuentros científicos de la especialidad. Supo abrir caminos en lo que respecta a la investigación de períodos poco conocidos de la literatura latina, en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires, con lo cual amplió los destinos de aquellos y aquellas que se “aventuraran” en el ejercicio de la filología clásica, insistiendo con rigor y bonhomía que el texto debía respetarse sin dejarse llevar por hipótesis vanas (“dentro del texto todo, fuera del texto nada”).

Quienes tuvimos el honor y el gusto de ser discípulos y discípulas de Alfredo Schroeder sabemos que esas huellas que nos dejó nos acompañan y acompañarán siempre en nuestra propia labor de docentes, tanto a través de su *Gramática* y su *Sintaxis latina*, con las que demostró una claridad poco frecuente, como en la manera de concebir la transmisión del latín a las nuevas generaciones. Sabemos

que hemos sido afortunados y afortunadas por haber aprendido y comprendido que ese “machacar más” es siempre un gesto afectuoso, un puente generoso y humano que se tiende hacia el otro.

Este libro es solo un pequeño gesto dedicado a un gran maestro de varias generaciones, cuya sonrisa y singular bondad honramos junto con todos los y las colegas y estudiantes que tuvieron la dicha de participar, de algún modo, de su sabia calidez y su rigurosa serenidad. Los diferentes capítulos, que exhiben una variedad de temas, enfoques, modos de abordaje, períodos históricos e incluso disciplinas, son una muestra de todo lo diverso y enriquecedor que Alfredo Schroeder sembró a lo largo de su vida, y constituyen solo algunos de sus incontables frutos. Nos ilusiona pensar que la lectura de estas páginas lo haría sonreír satisfecho, como si estuviera frente a los brotes primaverales de su jardín.

Capítulo 1

Verg. *Ecl.* 9. 44-55: cantores, canciones, ficción de oralidad*¹

Arturo R. Álvarez Hernández

La tradición manuscrita ha transmitido nuestro pasaje de dos maneras diferentes (indico los MSS incluidos en el aparato crítico de Ottaviano [2013]):²

Texto de P¹ a ω

L. Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
audieram? numeros memini, si uerba tenerem. 45
M. “Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?”

* El texto aunque se publicó como “Verg. *ecl.* 9, 44-55: cantores, canciones, ficción de oralidad”. N.º 46 · 2021 · ISSNe 1853-6379DOI 10.14409/argos.2021.46.e0031 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral, se decidió incorporarlo como homenaje del Prof. Alfredo J. Schroeder.

1 Agradezco a Irene M. Weiss las críticas que me han permitido corregir más de un error y a Fabio Stok sus oportunas observaciones. Las traducciones que incluyo en el artículo son todas mías, excepto la de Teócrito.

2 P Vaticanus Palatinus lat. 1631, saec. V. P¹ manus priori persimilis, minutis litteris uel in rasura corrigens; dubium an interdum librarius ipse. a Bernensis 172, apographon codicis R, cuius in locum succedit si ille deficit. ω Consensus ΦΛ (es el consenso ampliamente mayoritario de los MSS). M Mediceus Laurentianus lat. Plut. XXXIX, saec. V ex. o Oxoniensis canon. Class. 50 v Neapolitanus Vind. lat. 5 (supersunt 8.44 – 10.20). y Guelferbytanus Gudianus lat. 2.º 70.

ecce Dionaei processit Caesaris astrum,
 astrum quo segetes gauderent frugibus et quo
 duceret apricis in collibus uua colorem.
 insere, Daphni, piros: carpent tua poma nepotes.” 50
 Omnia fert aetas, animum quoque, saepe ego longos
 cantando puerum memini me condere soles.
 nunc oblita mihi tot carmina, uox quoque Moerim
 iam fugit ipsa: lupi Moerim uidere priores.
 sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.³ 55

Texto de Μ ο ν γ

L. Quid, quae te pura solum sub nocte canentem
 audieram? numeros memini, si uerba tenerem. 45
 “Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?
 ecce Dionaei processit Caesaris astrum,
 astrum quo segetes gauderent frugibus et quo
 duceret apricis in collibus uua colorem.
 insere, Daphni, piros: carpent tua poma nepotes.” 50
 M. Omnia fert aetas, animum quoque, saepe ego longos
 cantando puerum memini me condere soles.
 nunc oblita mihi tot carmina, uox quoque Moerim
 iam fugit ipsa: lupi Moerim uidere priores.
 sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.⁴ 55

Comencemos por la primera versión, la vulgata, recapitulando el desarrollo del poema a partir del v. 30. Lícidas le ha propuesto a Meris cantar en compañía (vv. 30-36; cabe

-
- 3 Esta variante goza actualmente de escaso consenso, pero es la que edita Cucchiarelli (2012). En Cucchiarelli (2012: 470) el comentarista se pronuncia a favor de la otra versión y aclara que debió atenerse al texto traducido por A. Traina, que es el de G. Albini (Bologna, 1937).
- 4 Esta variante es la que goza actualmente de mayor consenso; entre las ediciones recientes, la adoptan Mynors (1972) y Clausen (1994). También Ottaviano (2013) en lo que respecta a la atribución de los parlamentos.

suponer que la propuesta es que cada uno cante una canción, como ocurre en las *Églogas* 5 y 8) y Meris ha comenzado a recordar, con dificultad (vv. 37-38), una canción en la que alguien (suponemos que el cíclope Polifemo) se dirige a la ninfa marina Galatea exhortándola a salir del mar para compartir con él la vida bucólica (vv. 39-43). A continuación Lícidas le propone a Meris otra canción, que dice haberle oído en una noche serena y de la cual recuerda la melodía pero no la letra (vv. 44-45). Meris, demostrando entender a qué canción se refiere Lícidas, cita algunos versos, en los que alguien se dirige a Dafnis (suponemos que es un pastor homónimo del mítico boyero celebrado en la *Égloga* 5)⁵ exhortándolo a poner sus ojos en el *sidus Iulium* (Julio César catasterizado), que augura bonanza al mundo bucólico. En respuesta Meris se queja de que ya su memoria y su voz no lo acompañen como cuando era joven y concluye con una especie de consuelo para Lícidas: será Menalcas quien le cantará a menudo lo que quiere escuchar.

Esta versión del pasaje se ha prestado a algunas objeciones de la crítica. La más frecuente cuestiona el hecho de que Meris identifique la canción que le propone Lícidas solamente con el dato de que se la escuchó cuando la cantaba solo en una noche serena. A esta objeción se le suelen agregar dos más: a) si Meris logra recordar inmediatamente la canción que le propone Lícidas ¿cómo se entiende que cierre su discurso quejándose de haber perdido la memoria y la voz de su juventud y delegando en Menalcas la tarea de satisfacer a Lícidas?; b) dado que todas las evocaciones que preceden

5 Señala con razón Cucchiarelli (2012: 471) que, contrariamente a lo que sucede en la *Égloga* 5, en la que la muerte y apoteosis de Dafnis, el mítico boyero, podía entenderse (y de hecho fue entendida por Servio) como alegoría de la muerte y apoteosis de Julio César, en nuestro pasaje el nombre Dafnis, acompañado del de Julio César, no puede referirse más que a un pastor que acostumbra observar los astros. Tampoco el Dafnis de *Ecl.* 8.64-109 puede reconocerse como el mítico boyero.

a esta (vv. 23-25; 27-29; 39-43) cierran los respectivos parlamentos, parece extraño que, en este caso, Meris siga en el uso de la palabra después de terminada la evocación. Estas objeciones, en realidad, no son dirimentes. De hecho podría ser suficiente para Meris el dato de la noche serena para entender que Lícidas se refiere a la canción del *sidus Iulium*; y su queja de haber perdido la memoria y la voz puede ser la consecuencia de que no ha podido evocar más que cinco versos de esa canción. Que su parlamento termine con esa queja y no con la evocación mostraría simplemente que la estructura de las evocaciones no es totalmente simétrica.

Pero las objeciones mencionadas han llevado a la mayor parte de los críticos a preferir la otra versión del pasaje, también transmitida, como vimos, aunque por unos pocos MSS. Esta variante, que pone los vv. 44-50 en boca de Lícidas, se sustrae satisfactoriamente a las objeciones mencionadas, pero se expone por su parte a otra: ¿cómo es que Lícidas cita cinco versos de la canción que le propone a Meris, cuando antes ha dicho que recuerda la melodía pero no la letra (v. 45 “numeros memini, si uerba tenerem” [recuerdo la melodía, si tuviera las palabras])? Quienes adoptan este texto responden que la expresión “si uerba tenerem” tiene un sentido equivalente a la frase que precede a la evocación de Meris: vv. 37-38 “mecum ipse uoluto / si ualeam meminisse” [yo mismo conmigo voy probando si soy capaz de recordar]; o sea, en ambos casos se está señalando la dificultad de recordar, que está motivada por la edad en el caso de Meris (el cantor anciano) y por el hecho, suponemos, de haber oído la canción una sola vez en el caso de Lícidas (el cantor joven). En ninguno de los dos casos se declara una imposibilidad completa. La frase “si uerba tenerem” (v. 45), que DServ glosa “hoc est carmen non teneo” [esto es, no poseo/tengo la canción], parece indicar estrictamente que el pastor (Lícidas, en este caso) no recuerda la canción completa; querría decir,

entonces, ‘recuerdo bien la melodía isi dominase/tuviese las palabras! (= ¡ojalá recordara todas las palabras!)’.⁶

Pero para algunos críticos la contradicción existe. Con el fin de evitarla Coleman (1977) propuso otra solución, esta vez fruto de conjetura: la edición asigna a Meris los vv. 44-45 y a Lícidas la cita de la canción (vv. 46-50). Esta versión se expone también a una de las objeciones antes mencionadas, solo que con inversión de roles: ¿cómo es que Lícidas entiende a qué canción se refiere Meris? Otras dos objeciones pueden agregarse en este caso: a) esta distribución de los versos altera la simetría que parece haber entre los respectivos parlamentos: 2 + 5 en los dos casos (vv. 37-43; 44-50); b) una canción cuyo tema es un fenómeno ocurrido en el 44 a. C. (la aparición de un cometa que se interpretó como signo de la apoteosis de Julio César), varios años anterior al período de las expropiaciones (42-41 a. C.), parece más apropiada para un cantor anciano (Meris) que para un cantor joven (Lícidas).⁷

El problema de la expresión “si uerba tenerem” (v. 45) aflora nuevamente en la última edición crítica de las *Églogas*, Ottaviano (2013). La edición adhiere a la distribución de los parlamentos de M y γ fundándose –como gran parte de los críticos– sobre todo en la distribución simétrica de las cuatro evocaciones que ofrece el poema.⁸

6 Cucchiarelli (2012: 470-471) expone acertadamente todos los pormenores del problema y da la interpretación más razonable, que es la que sigo.

7 Esta última objeción no la he visto formulada entre los críticos. La pertenencia de la canción del *sidus Iulium* al repertorio de Meris y de Menalcas no es contradictoria con el hecho de que Lícidas pueda citar de ella algunos versos.

8 Schmidt (1972: 109-110) indica a Ribbeck (1857) como precursor de este planteo. La crítica, en general, coincide en distinguir la secuencia de parlamentos y la secuencia de evocaciones, pero hay una tendencia a dar mayor peso a estas últimas y, dentro de ellas, a la cuarta. Como ejemplo de este tipo de lectura puede mencionarse Klingner (1967), obra de enorme y justificada influencia, que también asigna a Lícidas la cuarta evocación. Resulta, por lo tanto, muy importante, en términos de exégesis, decidir a cuál de los dos personajes se le asignan los versos de nuestro pasaje. Una excelente revisión de los problemas que plantea la égloga y de la crítica respectiva ofre-

Lícidas: vv. 21-25 - Incluye tres versos de una canción de tema teocriteo.

Meris: vv. 26-29 - Incluye tres versos de una canción de tema político romano.

Meris: vv. 37-43 - Incluye cinco versos de una canción de tema teocriteo.

Lícidas: vv. 44-50 - Incluye cinco versos de una canción de tema político romano.

Sin embargo, en su defensa de esta distribución, Ottaviano propone una nueva “solución” para la frase del v. 45: la conjetura *nisi* en lugar de *si*: “numeros memini, nisi uerba tenerem”. Si bien la conjetura es paleográficamente sostenible, la frase que resulta, en mi opinión, es poco verosímil. Según Ottaviano el mensaje de la frase sería el siguiente: “numeros memini, aut saltem numeros meminisse, nisi uerba tenerem” [recuerdo la melodía, o al menos recordaría la melodía, si no recordara las palabras].⁹ Pero esta lectura asume para “uerba” el significado de *aliqua uerba*, lo que no me parece legítimo. “Verba” hace referencia a la letra (completa) de la canción (el *carmen*, como bien señala la glosa del DServ), por lo que, si aceptamos la conjetura *nisi*, lo que afirmaríamos Lícidas es que recuerda perfectamente (“tenerem”) la letra de la canción. Y bien, me resulta improbable que un joven cantor, Lícidas, en amable diálogo con un cantor

ce Perrell (2001), que abunda en argumentos a favor de asignarle a Lícidas la cuarta evocación. No coincido, en cambio, como se verá, en la idea, muy generalizada, de considerar a Menalcas el ‘autor’ de todas las canciones evocadas.

9 Ottaviano (2013: 80) explica su lectura del siguiente modo en el aparato crítico: “Lycidas Moeridis cantum tam bene memoria retinet, ut non tantum numeros sed etiam aliqua uerba commemorare possit; quare nisi conieci et sic intelligo: numeros memini, aut saltem numeros meminisse, nisi uerba tenerem.” [Lícidas retiene tan bien en su memoria el canto de Meris, que puede recordar no solo la melodía sino también algunas palabras; por lo cual he conjeturado ‘nisi’ e interpreto así: recuerdo la melodía, o al menos recordaría la melodía, si no recordara las palabras].

anciano, Meris, que es su amigo (v. 16 “tuus hic Moeris”) y que manifiesta dificultad para recordar las canciones de su propio repertorio, se ufane de haber aprendido por completo (“uerba tenerem”) la melodía y la letra de una canción que le oyó al amigo una vez en una noche serena. Por otra parte, la frase misma es rebuscada: ¿por qué diferenciar la melodía y la letra, y conjeturar la eventualidad de no recordar la segunda, para en definitiva afirmar el conocimiento de ambas por igual?

Entiendo que el texto transmitido por M y γ sigue siendo la mejor opción y tiendo a interpretar la expresión “si uerba tenerem” como oración desiderativa (“¡si dominara / tuviera las palabras!”) que equivale a decir “¡si pudiera cantarla yo!”.¹⁰ Por su parte la breve evocación de cinco versos que hace Lícidas es estrictamente necesaria para que Meris entienda de qué canción se trata; no hubiera bastado con decir que se la escuchó en una noche serena. La respuesta de Meris (vv. 51-55), aduciendo flaqueza de memoria y falta de voz en razón de su edad, no disuade a Lícidas de insistir en que canten (vv. 56-65). En sus palabras se advierte tanto la admiración del cantor joven hacia el más experimentado cuanto el vivo deseo de intercambiar piezas de canto con él (v. 56 “causando nostros in longum ducis amores” [con pretextos le das largas a nuestros deseos]).

Una última consideración creo oportuno agregar a favor de asignarle a Lícidas tanto la declaración de no saber la canción como la evocación de cinco de sus versos. En Schmidt (1972), un artículo que tiene ya muchos años pero que conserva su vigencia, uno de los más finos intérpretes de la bucólica virgiliana realizó algunos aportes decisivos para la comprensión de nuestro poema aunque, en mi

10 Cucchiarelli (2012: 471) habla de “sfumatura desiderativa”, que traduce en italiano: “se soltanto ritenessi le parole”.

opinión, no extrajo de ellos todas las consecuencias, por lo que, entre otras cosas, se mantuvo entre los partidarios de asignarle a Meris la evocación de los vv. 46-50. Trato de resumir en fórmulas algunas de sus conclusiones:

1. La *Égloga* 9 presenta en acto un concepto de “canto” en el cual no cabe distinguir entre “autor” y “ejecutante” de una canción. Es el concepto de la tradición oral, en cuyo ámbito “creación y ejecución” constituyen un mismo acto, por lo que cada ejecución, sea por el mismo cantor o por otro, es en sí misma una creación.
2. La existencia de una canción se da exclusivamente en el acto de cantarla y su conservación depende exclusivamente de la permanencia de su melodía y de sus palabras en la memoria de uno o muchos cantores. La persona del cantor es el “soporte” en el que se conserva una canción.
3. Ubicado significativamente en el centro de la *Égloga* 9 (y, en consecuencia, en el centro de las evocaciones simétricamente dispuestas) está el parlamento de mayor espesor programático del poema, en el que Lícidas no solamente le propone a Meris intercambiar canciones sino que realiza una declaración metapoética clave.¹¹ Esa declaración, cuyo modelo es un pasaje, también clave, de Teócrito (*Id.* 7.37-41), tiene su médula en los vv. 32-34, en los cuales Schmidt señala tres térmi-

11 “Sic tua Cyrneas fugiant examina taxos, / sic cytiso pastae distendant ubera uaccae, / incipi, si quid habes. et me fecere poetam / Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / uatem pastores; sed non ego credulus illis. / nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna / digna, sed argutos inter strepere anser olores.” (vv.30-36). [Ojalá que tus enjambres puedan escapar a los tejos corsos, ojalá que tus vacas nutridas de cítiso hinchen sus ubres; comienza, si tienes algo. También a mí me hicieron poeta las Piérides, yo también tengo canciones, a mí también me dicen vate los pastores; pero yo no me lo creo. Porque hasta ahora no me parece que diga yo versos dignos ni de Vario ni de Cinna, sino que grazno como un ganso entre cisnes canoros.]

nos fundamentales: “poetam” / “carmina” / “uatem”. Mientras en el pasaje teocriteo la única categoría que el personaje (Simiquidas) se atribuye es la de “cantor” (*aoidós*, que cabe entender como equivalente de poeta), el texto virgiliano propone para el pastor-cantor una categoría superior, en realidad una especie de grado superior de la condición de poeta, que es la categoría de *uates*. Esta categoría, a la luz de los dos nombres esogidos como parámetros (Vario y Cinna),¹² implica el tratamiento de materias más “elevadas”, entre las que se cuentan los temas de la historia romana coetánea.

Respecto de la asignación de los vv. 46-50 Schmidt definiendo la versión vulgata, fundándose en dos conceptos: a) que Lícidas le pide a Meris ‘canciones de Menalcas’, por lo que solo a Meris le cabe evocar esas canciones; b) que la simetría más importante no es la del reparto de las evocaciones entre Lícidas y Meris (o sea, la secuencia Lícidas / Meris / Meris / Lícidas) sino la simetría en la cantidad de versos que le corresponden a cada uno a lo largo del poema: la asignación a Meris de los vv. 46-50 da como resultado un equilibrio de participación: 33 versos para Lícidas y 34 versos para Meris.¹³

12 L. Vario Rufo, en particular, fue un reconocido cultor de los géneros ‘altos’: épica didáctica y celebratoria y tragedia —todos los testimonios en Blänsdorf (1995: 249-252)—. Helvio Cinna fue un conspicuo referente del neoterismo, célebre sobre todo por su epilio *Zmyrna*, elogiado por Catulo en el c. 95 —todos los testimonios en Blänsdorf (1995: 216-223)—. He analizado en detalle el pasaje de vv. 26-36 en Álvarez Hernández (2000). No comparto la idea de que el nombre de Cinna implique también una alusión a su trágica muerte, con lo que se haría presente el tema de la ‘precariedad’ del poeta (Schmidt, 1972: 113-114). Entiendo que los dos nombres son citados no en cuanto personas sino en cuanto autores (uno neotérico, el otro “protoaugusteo”) de obras que se elevan a temas “altos”.

13 Cabe recordar, por otra parte, que ya desde la Antigüedad se registra la tendencia a reconocer en Meris la voz de Virgilio. Dicen los *Scholia Bernensia* en la introducción de *Ecl. 9*: “in hac egloga Moeris, idest Virgilius, fingit se ad querelas iturum Romam, nam cum Claudio quodam milite com-

Schmidt no es el único en considerar que las evocaciones de la segunda parte, así como las de la primera, corresponden a “canciones de Menalcas”, pero esta idea resulta contradictoria con la otra suya que acabamos de mencionar, mucho más fructífera, de que las canciones aludidas y/o evocadas por ambos interlocutores en realidad tienen tantos “autores” como cantores que las ejecutan. Si quisiéramos hablar de “autor”, en el sentido actual de la palabra, cabría señalar que sobre la canción de Galatea el texto no da ningún indicio de autoría; ningún elemento del texto lleva a pensar que se trate de una canción compuesta por Menalcas.¹⁴ Por otra parte, es evidente que tanto esa canción como la evocada en los vv. 23-25 son reelaboraciones de idilios teocriteos. Respecto de la canción del *sidus Iulium* Lícidas dice habérsela oído a Meris en una noche serena (vv. 44-45): ¿por qué habríamos de pensar que es una canción compuesta por Menalcas? Es verdad que Meris dice, en su siguiente parlamento, refiriéndose, con toda probabilidad, a la canción del *sidus Iulium*, que Menalcas se la va a cantar en el futuro muchas veces (v. 55 “sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas” [sin embargo esos versos bien habrá de repetírtelos más de una vez Menalcas]). Pero esto no lo hace a Menalcas ‘autor’ de la canción; bien podría ser que Menalcas la hubiera aprendido de Meris.

Lo que el texto, en realidad, pone en evidencia es que los cantores bucólicos (= poetas: *cfr.* vv. 31-32) “hacen” su

munem agrum possidebat, a quo paene fuerat occisus.” [En esta égloga Meris, esto es Virgilio, cuenta que él va a ir a Roma por un litigio, porque poseía un campo en común con un cierto soldado Claudio, por al cual casi había sido asesinado.] Hagen (1867).

14 La fórmula de v. 32 “incipi si quid habes” [comienza, si tienes algo], que es una de las tantas alusiones de nuestro poema a la *Égloga 5* (*cfr.* vv. 10-11 “incipi, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis / aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri” [comienza, Mopso, tú primero, si tienes algunos ardores de Filis, o alabanzas de Alcón o disputas de Codro]) no puede interpretarse más que como una invitación a Meris a que cante alguna canción de su repertorio.

repertorio oyéndose unos a otros. No es casual que Lícidas aluda dos veces a canciones que “ha oído”, en un caso a Menalcas (v. 21),¹⁵ en el otro caso a Meris (vv. 44-45). Está claro, además, que ambos, no solamente Meris, han oído canciones cantadas por Menalcas (vv. 17-29). Esto permite conjeturar que la propuesta de Lícidas a Meris (que cante la canción del *sidus Iulium*) tiene una motivación precisa: su deseo de aprender esa canción (ya tiene la melodía, pero de la letra ha retenido muy poco).

No hay que olvidar que Lícidas es quien le ha dado voz a la declaración programática central del poema (vv. 30-36 ya citados), en la que se establece la relación jerárquica y evolutiva entre *poeta* y *uates*. Precisamente, en el nivel del contenido, las canciones evocadas por ambos pastores remiten, de manera equilibrada, a dos tipos de temática, la teocritea y la histórico-política romana.¹⁶ Estas dos temáticas, como bien señala Schmidt, parecen corresponderse, respectivamente, con las categorías de *poeta* y *uates* presentes en el parlamento central. Y tales categorías les caben, real o potencialmente, a los tres cantores, tal como queda claro cuando Lícidas dice, en tácita comparación con Meris y Menalcas: vv. 32-34 “et me fecere poetam Pierides... me quoque dicunt uatem pastores” [también a mí me han hecho poeta las Píerides ... a mí también me dicen vate los pastores]. Lícidas no se adjudica la categoría superior, pero se trata solamente de una cuestión de tiempo, de edad: v. 35 “nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna / digna” [porque hasta ahora no me parece que yo diga versos dignos

15 En general (cfr. Cucchiarelli, 2012: 459) se asume que es a Menalcas a quien Lícidas dice haberle escuchado la canción de Amarillis. El pronombre *tibi* (v. 21), en realidad, puede referirse tanto a Menalcas, con quien Lícidas está hablando idealmente, como a Meris, con quien está dialogando. Por Meris se inclina Clausen (1994: 274).

16 No está de más recordar aquí que la coexistencia de materia bucólica y materia histórica romana a lo largo del libro es tal vez el rasgo que más diferencia a la bucólica virgiliana de la teocritea.

ni de Vario ni de Cinna].¹⁷ Esas dos categorías explican la alternancia regular de evocaciones “teocriteas” y evocaciones “histórico-políticas romanas” que se suceden en el poema. Pero, al mismo tiempo, esas dos categorías establecen una diferencia neta entre Lícidas y Meris. Mientras el cantor joven (v. 66 “desine plura, **puer**” [no digas más, muchacho]) se manifiesta deseoso de intercambiar canciones con Meris porque se encuentra ‘en ascenso’ hacia la condición de *uates*¹⁸ (deseoso, pues, de medirse y de aprender), Meris, que ya dejó muy atrás su juventud (vv. 51-52 “saepe ego longos / cantando **puerum** memini me condere soles” [recuerdo yo que a menudo de muchacho cantando veía ponerse largos soles]), que ya carga en sus espaldas el peso de la edad y el desencanto respecto del ‘poder’ del canto (= la poesía), se manifiesta renuente y termina por rechazar abruptamente la invitación. Cabe observar que esta decisión (que muchos críticos encuentran sorpresiva) se produce cuando Lícidas le propone a Meris que cante una canción de tema histórico-político romano, propia de la categoría de *uates*, superior a la de *poeta*. No me parece que haya sido observado por la crítica que inicialmente (vv. 37-38) Meris parece aceptar el convite de Lícidas, y comienza a buscar en su memoria una canción de contenido teocriteo (o sea, consonante con esa categoría de poeta que ambos cantores pueden adjudicarse por igual). Pero Lícidas, el todavía-no-vate, le propone la

17 También el texto teocriteo reescrito por Virgilio introducía la noción de tiempo en el planteo: “καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισῶν καρυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι / πάντες ἀοιδὸν ἄριστον]ρένω δέ τις οὐ ταχυπειθής, / οὐ Δᾶν]ᾶου γάρ πω κατ’ ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν / Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν / ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ’ ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω.” [También yo soy sonora boca de las Musas, también a mí me dicen todos el mejor cantor. Pero no soy un crédulo, por Zeus, pues a mi entender no supero aún, cantando, ni al noble Sicelidas de Samos, ni a Filitas, mas con ellos como rana compito frente a grillos.] Texto de Palumbo (1993); traducción inédita de Irene M. Weiss.

18 La idea de “ascenso” de la categoría de *poeta* a la categoría de *uates* está también claramente expresada en *Ecl.* 7, 25-28, por boca de Tirsis, un pastor algo más presuntuoso que nuestro Lícidas.

canción del *sidus Iulium*, que se corresponde con esa categoría a la que él aspira. Ante esta propuesta Meris desiste: sus fuerzas (memoria y voz) ya no son las necesarias para salir airoso de ese desafío. El hecho de que Meris haya cantado efectivamente alguna vez esa canción y el hecho de que le transfiera a Menalcas la carga de satisfacer a Lícidas en el futuro implican, a mi ver, que a ambos (Meris y Menalcas) les cabe la categoría de *uates*. Pero, al mismo tiempo, Meris, no solo por razones de edad, sino también por la triste experiencia vivida junto con Menalcas (v. 5 “nunc uicti, tristes” [ahora vencidos, tristes]), ya no puede volver a cantar esos versos, porque ha perdido la fe ilimitada en el canto que alguna vez tuvo.¹⁹ Solo a Lícidas, pues, le cabe evocar esos versos que vanamente se empeña en oír de boca de Meris. La breve evocación que hace Lícidas desencadena la negativa de Meris quien, sin embargo, comprensivo para con el joven cantor —en el que probablemente se ve a sí mismo de joven (v. 52 “puerum meminī me”)— acompaña su negativa con una especie de promesa: la de cantar los tres juntos cuando vuelva Menalcas (v. 67 “carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus” [las canciones mejor cuando él mismo haya venido cantaremos]). ¿Un recurso retórico para disuadir al insistente Lícidas? ¿Una esperanza real en el futuro de los tres cantores? No parece que el texto quiera dar una única respuesta.

19 Perkell (2001), en su intento de superar la dicotomía entre lecturas “optimistas” (que reconocen en Lícidas la voz de Virgilio) y lecturas “pesimistas” (que la reconocen en Meris), plantea que la propia égloga propone en paralelo dos “lecturas” opuestas de las “obras” de Menalcas, una “optimista” (Lícidas) y una “pesimista” (Meris). Creo que es un paso adelante en la comprensión del poema, porque reconoce el equilibrio entre las dos “miradas” presentes en él (me parece más adecuado hablar de “miradas” que de “lecturas”, dada la ficción de oralidad que hemos señalado), pero entiendo que el objeto de esas miradas no son las “obras” de Menalcas sino el “canto” (= poesía) como tal, el de todos los pastores-cantores-poetas, visto en la perspectiva de la relación jerárquica entre la condición de *poeta* y la de *uates*, propuesta en el pasaje central (vv. 30-36).

Bibliografía

- Álvarez Hernández, A. (2000). Sobre Verg. ecl. 9, 26-36, a propósito del motivo de la excusatio. *KHPOS. Homenaje a Eduardo J. Prieto*, pp. 71-78. Buenos Aires, Paradiso.
- Blänsdorf, J. (1995). *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum*, editionem tertiam auctam curavit Jürgen Blänsdorf. Stutgardiae et Lipsiae, Teubner (FLP).
- Clausen, W. (1994). *Virgil. Eclogues*. Intr. Wendell Clausen. Oxford, OUP.
- Coleman, R. (1977). *Virgil. Eclogues*. Ed. R. Coleman. Cambridge, CUP.
- Cucchiarelli, A. (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche*. Intr. A. Cucchiarelli. Trad. A. Traina. Roma, Carocci.
- Hagen, H. (1867). *Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica et Georgica*. Ed. H. H. Reprograf. Leipzig, Nachdr. der Ausg. Reed. Hildesheim, Olms, 1967.
- Klingner, F. (1967). *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*. Textos en latín y alemán. Introducción y comentarios, pp. 154-158. Zurich, Artemis Vlg.
- Mynors, R. A. B. (1969). *P. Vergili Maronis. Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford, OUP.
- Ottaviano, S. (ed.) (2013). *P. Vergilius Maro. Bucolica*. Berlin-Boston, Walter de Gruyter.
- Palumbo Stracca, B. M. (1993). *Teocrito. Idilli e Epigrammi*. Intr. y trad. B. M. P. S. Milano, BUR.
- Perkell, C. (2001). Vergil Reading His Twentieth-Century Readers: A Study of Eclogue 9. *Vergilius*, núm. 47, pp. 64-88.
- Ribbeck, O. (1857). Über die Komposition von Vergilius Eclogen. *N. Jb. f. Phil. u. Paed. Jahrg. 27*, Bd. 75.
- Schmidt, E. A. (1972). Poesia e politica nella nona egloga di Virgilio. *Maia*, núm. 24, pp. 99-119.

Capítulo 2

Latinam linguam... locupletiores etiam esse quam Graecam

Cicerón como traductor e intérprete de la filosofía griega¹

Marcelo D. Boeri

1 Introducción: Cicerón y su papel en la transmisión de la filosofía griega

Cicerón desempeñó un papel esencial en la transmisión de la filosofía helenística (en especial, del estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo académico). Sin duda, sabríamos mucho menos de lo que sabemos acerca de esos movimientos filosóficos si sus obras filosóficas no hubiesen llegado hasta nosotros. Después de los estudios de C. Lévy (1992 y 2012), A. A. Long (2002), J. G. F. Powell (2002a y 2002b) y, más recientemente, de S. McConnell (2014: 29-32 y 42-46), entre muchos otros, Cicerón comenzó a ser considerado seriamente como un “escritor filosófico” o, al menos, como un lector agudo que no se limitaba a repetir las doctrinas de los filósofos griegos sin introducir algún tipo de consideración crítica o evaluativa.² El importante papel del Arpinate en la

1 Este texto es un resultado parcial del Proyecto Fondecyt 1200213 (Chile).

2 Cicerón a veces se refiere a sí mismo como un filósofo (*cfr. Att. 1.18* y, especialmente, *Fam. 9.17*: “quoniam ego, uir fortis idemque philosophus”).

transmisión de la filosofía también se hace evidente en su esfuerzo por traducir al latín algunos de los términos técnicos más relevantes de la filosofía griega. Palabras como “enunciado” o “percepción”, que han llegado a ser decisivas en las discusiones lógicas y epistemológicas de los últimos dos milenios, tienen su origen en la tarea de Cicerón por poner en latín el lenguaje filosófico griego que lo precede. A él le debemos el esfuerzo de tratar de traducir al latín algunos tecnicismos estoicos y epicúreos; el caso del término κατάληψις es particularmente interesante. Cicerón propone tres palabras para ese vocablo: *cognitio*, *comprehensio* y *perceptio*, aunque en su vocabulario *perceptio* no sólo significa “percepción sensorial”, sino también una “aprehensión intelectual”. Todas esas palabras se centran en la idea de que el sujeto cognoscente aprehende o capta lo que el objeto es (*Fin.* 3.17-18).³

No son pocos los pasajes del corpus ciceroniano en los que el romano presenta una defensa del latín como lengua apropiada para debatir temas filosóficos o literarios (*cf.* *Ac.* 1.9-10; 25-27); aunque es consciente de que el latín (o, en general, la cultura literaria latina) tiene una cierta dependencia del griego (*Fin.* 1.1-4), está interesado en mostrar que, si los latinos no se reducen a oficiar de meros traductores de las obras griegas, no hay razón para anteponer éstas a las escritas en latín (*Fin.* 1.6). En su opinión, algunos se apartan de los textos escritos en latín porque “dieron con ciertas obras toscas y groseras que, [procedentes] de malas obras griegas, fueron peor escritas en latín” (*Fin.* 1.8; claro que lo mismo podría valer para textos originariamente escritos en griego; el problema no es entonces si los textos están escritos en griego o en latín, sino si están bien escritos).⁴ Eso,

3 Para el caso de φαντασία (que Cicerón traduce por *uisum*) y de καταληπτική φαντασία, el criterio de verdad estoico, *cf.* Cicerón, *Ac.* 1.40-42, 2.99 y Sexto Empírico, *M.* 7.151-157.

4 A menos que indique lo contrario, las traducciones de los pasajes de obras clásicas citados textualmente me pertenecen. Mis traducciones de *Fin.* se basan en la edición crítica de Reynolds (1998).

sin embargo, argumenta Cicerón, no significa que uno no podría leer con provecho obras buenas que originalmente hayan sido escritas en latín, siempre y cuando dichas obras estén “redactadas con palabras elegidas y de un modo digno y elegante” (*Fin.* 1.8: “uerbis electis grauiter ornateque dictas”). Cicerón está decidido a tratar de probar que “la lengua latina no sólo no es pobre (“inops”), como vulgarmente se piensa, sino que también es más rica (“locupletioem”) que la griega” (*Fin.* 1.10).

En este ensayo me propongo mostrar el esfuerzo consciente de Cicerón por tratar de traducir al latín giros y términos técnicos de la filosofía griega; su propósito es hacer comprensible el pensamiento griego a los lectores latinos en su propia lengua y hacer que los romanos pensaran filosóficamente en latín.⁵ Como es obvio, el punto de partida de las reflexiones filosóficas romanas fue la filosofía griega, de modo que se imponía el esfuerzo de traducir al latín los tecnicismos más relevantes del pensamiento griego. El alcance de este artículo es modesto; discute un tema bien conocido por los expertos ciceronianos. Mi propósito es no sólo explorar los contextos en los que Cicerón discute algunos términos griegos en su esfuerzo por traducirlo, sino también el modo en que recibe la filosofía griega (especialmente su diálogo crítico con Epicuro y el epicureísmo, así como sus acuerdos y desacuerdos con el estoicismo; *cf.* *Fin.* 3.17).

Mi actitud hacia los textos de Cicerón ha variado sensiblemente con el tiempo; siempre tuve la tendencia a sospechar que, si uno tenía no sólo una versión en latín de un problema discutido por un filósofo griego cuyas obras se han perdido, sino también la versión griega de ese problema, el texto

5 Véase, a modo de ejemplo, Cicerón, *Fin.* 3.40: “¡Tú Catón, ciertamente empleas –exclam– palabras claras y que expresan lo que quieres! Me parece que así estás enseñando filosofía en latín (“Latine docere philosophiam”) y que le das, por así decir, su ciudadanía” (esto es, su “carta de ciudadanía romana”).

griego debía ser más confiable. Las razones para preferir el texto griego siempre me parecieron (y aún me parecen) obvias: cualquier traducción de un argumento (que siempre supone la presencia de expresiones técnicas), por muy precisa que sea, siempre es deficiente respecto del original (aun cuando uno mismo siempre se vea obligado a traducir el texto del griego). Sin embargo, con el paso del tiempo y gracias a mi frecuentación de los textos ciceronianos, creo que he llegado a tener una modesta (y más caritativa) comprensión del proyecto de Cicerón en su traducción de la filosofía griega al latín y la manera en que a veces reformula los argumentos de los filósofos griegos en su lengua.

Este artículo es un reconocimiento sincero y un modesto homenaje a la memoria del Profesor Alfredo Schroeder, a quien debo haberme introducido en el estudio del latín cuando estaba en los primeros años de mi carrera como estudiante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Aunque nunca tuve un trato personal cercano con el Profesor Schroeder, siempre reconocí su competencia como profesor de latín, su precisión y honestidad en el tratamiento de los textos, y su calidez y bonhomía en el trato para quienes nos iniciábamos en el arduo camino del estudio de una lengua clásica.

2. El esfuerzo ciceroniano por traducir la filosofía griega al latín y el diálogo crítico con los filósofos griegos

Como toda persona educada de su época, Cicerón no sólo leía griego, sino que probablemente también lo hablaba (si la sugerencia de Scribner 1920: 84 es correcta). Él mismo declaraba haber demostrado una comprensión suficiente del significado de las palabras y creía estar en posesión

de un buen conocimiento del griego.⁶ En el decurso de su proyecto de poner en latín parte del vocabulario filosófico griego a veces da indicaciones de cuál es su método para abordar la interpretación y traducción de un texto. En *Fin.* 3.15, por ejemplo, explica que, si existe una palabra más usada habitualmente que signifique lo mismo, no siempre es necesario traducir palabra por palabra (“uerbum e uerbo”), como suelen hacer los traductores que carecen de elocuencia.⁷ También señala que a veces expresa con varias palabras, si no puede hacerlo de otra manera, lo que los griegos dicen con una sola (ejemplos interesantes de esto son sus traducciones de ἐποχή por “adsensionis retentio”, *Luc.* 59), de ἀναλογία por “comparatio proportione”, *Tim.* 13),⁸ o de κаторθωμα por “recta effectio”, *Fin.* 3.45). Más aún, cree que se debe permitir emplear un término griego en caso de que no pueda encontrarse una palabra equivalente en latín.⁹ Como es evidente, se trata de indicaciones propias de alguien que ya posee una importante pericia en el arte de traducir de una lengua a otra (sobre los criterios de traducción, antiguos y modernos *cf.* Powell 2002b:275-279); esto también muestra que Cicerón ya pensaba, como creen aún hoy muchos traductores, que la ‘traducción literal’ (si por

6 *Fin.* 2.15; el contexto es la polémica de Cicerón con Epicuro, a quien acusa de usar un lenguaje que es difícil de entender (regreso a este detalle más abajo).

7 Sobre este punto *cf.* Aronadio (2008: 111-112). Es probable que en el contexto en que Cicerón dice esto “falta de elegancia” también signifique “expresión no idiomática”.

8 Tomo esta referencia de Aronadio (2008: 112). Una discusión rigurosa e iluminadora de la traducción ciceroniana del término συγκατάθεσις (“asentimiento”) por adsensio —en *Luc.* 37 también propone adprobatio— se encuentra en Lévy (1992: 245-248). Para una discusión pormenorizada del valor del asentimiento en sede estoica, *cf.* Frede (2011: 43-46); también me permito enviar a Boeri; Salles (2014: 116-131) y a Boeri (2019: 189-196).

9 *Fin.* 3.15: “Pienso que se nos debe permitir utilizar un término griego cuando no hay un equivalente latino (“si quando minus occurret Latinum”). Si se permiten “ephippia” y “acratophora”, entonces “proegmena” y “apoproegmena” ciertamente también deberían permitirse, aun cuando correctamente pueden traducirse por “preferidos” y “rechazados” (“praeposita recte et reiecta”).

esa expresión se entiende la traducción ‘palabra por palabra’) no siempre da por resultado una versión precisa o comprensible en la lengua a la que se traduce.

2.1. Otros ejemplos de términos filosóficos latinos y la lectura de Cicerón de la filosofía griega

Como he sugerido antes, hay razones para pensar que, en su esfuerzo por hacer comprensible la filosofía griega en latín, Cicerón haya inventado dos términos (aún claves en la filosofía contemporánea) que no existían antes de él: *enuntiatio* y *perceptio*. Ya me he referido antes a *perceptio*; la palabra *enuntiatio* (y su cognado *enuntiatum*) aparece en *Fat.* 20 y 27-28. En el primer pasaje dice Cicerón:

Crisipo concluye de este modo: “Si hay movimiento sin causa, no toda proposición (o enunciado: *omnis enuntiatio*) —a la que los dialécticos llaman ἀξιωμα— será o verdadera o falsa, pues aquello que no tiene causas eficientes, no será ni verdadero ni falso. Pero toda proposición (o enunciado) es o verdadera o falsa. Por consiguiente, no hay ningún movimiento sin causa”.¹⁰

En su argumento de *Fat.* 28, cuando Cicerón discute la tesis estoica de que hay una serie eterna de causas, sugiere de manera explícita que los valores de verdad de los enunciados se aplican a las tres instancias temporales (“haec enuntiatio uera esse potest, Capiet Numantiam Scipio... Cepit Numantiam Scipio... Veniet in senatum Cato”); esto, además del tratamiento estoico del tema, evoca lo que indica

10 Traducción de Boeri y Salles (2014: 439), ligeramente modificada; la traducción se basa en el texto editado por Giomini (1975). En *Ac.* 2.95 Cicerón asocia la forma verbal *enuntietur* a “lo que llaman ἀξιωμα, que es casi lo mismo que proposición (*effatum*)”. En *Tusc.* 114 traduce ἀξιωμα por *pronuntiatum*. Para el uso de Séneca de esos vocablos *cfr.* *Ep.* 117.2-5; 11-13.

Aristóteles en de *An.* 430b1-2). Cicerón está argumentando en contra de los estoicos, quienes sostienen que no hay un movimiento sin causa, razón por la cual todo enunciado es o bien verdadero o bien falso (y que eso también debe aplicarse a las proposiciones de futuro), de modo que debe haber causas inmutables, o que el universo está regido por una serie eterna e inmutable de causas. Cicerón objeta que, aun admitiendo que todo enunciado es verdadero o falso, de ello no se sigue inmediata o directamente (“nec... sequitur ilico”) que haya causas inmutables y eternas que impidan que algo suceda de modo diferente de cómo va a suceder, ya que, argumenta, hay causas fortuitas o azarosas (*fortuitae causae*) que hacen que se diga con verdad un enunciado como “Catón vendrá al senado”, que describe un hecho que no está incluido en la naturaleza de las cosas y el mundo.

Lo interesante de estos dos pasajes es el hecho de que Cicerón advierte que el valor de verdad de un ἄξιωμα estoico (*enuntiatio*, *enuntiatum* o *effatum* en su traducción) puede darse en el presente, en el pasado y también en el futuro. Pero, además, como es claro en el contexto, Cicerón está objetando el determinismo estoico. A favor del estoico hay que decir que lo que quiere defender es la tesis de que no es cierto que haya causas fortuitas o, en general, azar. Desde la perspectiva estoica, “azar” o “casualidad” es el nombre que damos a causas que ignoramos, de modo que puede tratarse solamente de un problema epistémico.¹¹ Si el mundo no es causalmente necesitado (como quiere argumentar Cicerón y los peripatéticos en general), habrá acontecimientos y

11 Si no hay nada incausado, puede haber azar con la condición de que por “azar” se entienda una causa (o un conjunto de ellas) que, debido a nuestro estado epistémico actual, ignoramos. Si el sujeto cognoscente cambia su estado epistémico ya no dirá que el acontecimiento A se produjo por azar, sino que se produjo porque la causa C o el conjunto de causas C1, C2... Cn lo causó. Pero si el azar efectivamente fuera una ‘causa accidental’, entonces la tesis de un mundo causalmente necesitado se desmoronaría.

cosas del mundo que no pueden explicarse causalmente y habrá que regresar a modelos explicativos, según los cuales el cosmos es sólo el resultado de movimientos azarosos debidos a un torbellino o vórtice (un enfoque rechazado por Aristóteles en *Ph.* 2) que, de una manera inexplicable, terminan por conformar el orden que es el cosmos.

Aunque los estoicos defendieron la adivinación como un procedimiento “científico” (en efecto, es una τέχνη, de modo que no puede sino tratarse de un conocimiento experto), su creencia en la adivinación como una técnica que intenta dar cuenta del sistema del mundo no tiene nada que ver con un procedimiento mágico o supersticioso.¹² Los estoicos entendieron la adivinación como un aspecto de su naturalismo y, por ende, de su explicación *científica* del cosmos. Más aún, de acuerdo con una de las definiciones de “azar” que reporta Cicerón como propia de los estoicos, éste es “la predicción y el presentimiento de aquellas cosas que se consideran (“putantur”) fortuitas” (*Di* 1.9). En rigor, un estoico considera que ningún acontecimiento del mundo es fortuito; quienes lo creen ignoran el orden causal inmanente del mundo. Es la misma razón que uno podría dar para explicar por qué el azar es algo indeterminado según los aristotélicos: muchas o infinitas cosas (en la versión de Aristóteles en *Ph.* 2.4-5) podrían sucederle accidentalmente a una sola cosa. Pero esto, visto desde la perspectiva estoica, hace del azar una “causa

12 Aunque, desde luego, hubo críticos en la Antigüedad en contra de considerar la adivinación como “una actividad cognitiva” (μαντική γνωστική); *cfr.* Alejandro de Afrodisia, *De anima libri mantissa* 179. 14-23. El propósito estoico es más bien dar cuenta del mundo de un modo filosófico o ‘científico’ (sobre este importante detalle véase el estoico Posidonio, *Frag.* 110, ed. Kidd = Cic. *Di* 1.130), de modo que la adivinación entendida como un conjunto de fórmulas mágicas para predecir el futuro no tiene lugar en el proyecto estoico (como sugiere Diogeniano, en Eusebio, *PE* 4.3, 1-4, y, en cierto modo, Cicerón en *Di* 1.1). Para la insistencia ciceroniana (en contra de los estoicos) de que hay hechos azarosos *cfr.* también *Off.* 1.20. En vista de la brevedad, me permito enviar a Boeri (2015: 72-74 y 90-92).

accidental o indeterminada” sólo porque quien dice que A, A1, A2... An es causa de B en el sentido de “causa accidental” ignora que solamente hay una sola cosa que es causa en sentido estricto de B y que, por eso, sólo un factor puede ser causa y causar en sentido estricto. Si esto es así, puede argumentar el estoico, el ingrediente epistémico en la consideración del azar es decisivo. Es precisamente por esa razón que, como sugiere Panecio (a través de Cicerón), no hay en sentido estricto ninguna incompatibilidad entre “azar” y naturaleza (siendo la naturaleza un sistema de causas concatenadas que explican cada acontecimiento del mundo).

Ahora puede resultar más claro por qué un estoico nunca aceptaría que los hechos que se describen en enunciados como “Catón vendrá al senado” no están incluidos en la naturaleza de las cosas y del mundo. El argumento del estoico Crisipo, también testimoniado por Cicerón (*Fat.* 26), es que no pueden ser verdaderas en el futuro aquellas cosas que no tengan causas para darse en el futuro. Entonces, en el caso de un enunciado que se refiere al futuro, si ‘Catón vendrá al senado’, es verdadero decir que vendrá. Pero si no habrá tal causa, es falso decir que lo hará. Pero vendrá o no vendrá (queda excluida una tercera posibilidad en virtud del principio de bivalencia), de modo que habrá dicha causa o no la habrá. Por consiguiente, una de las afirmaciones es verdadera y, la otra, falsa (éste es el argumento que Simplicio atribuye a los estoicos; *In Cat.* 406, 34-407, 5, ed. Kalbfleisch).

Me ocuparé ahora de examinar la traducción ciceroniana de otro término filosófico griego que es clave en las discusiones platónicas, aristotélicas y estoicas de ética y psicología moral: βούλησις. Luego me centraré en la discusión que Cicerón hace de algunas tesis y argumentos de Epicuro, de modo de mostrar, una vez más, la lectura crítica que realiza del pasado filosófico griego que está tan interesado en traducir a su lengua.

En la mayor parte de las traducciones al español de la *Ética a Nicómaco*¹³ (y de otras obras) de Aristóteles βούλησις suele traducirse por “voluntad”. Éste es, a mi juicio, un hecho desafortunado; primero, porque la palabra ‘voluntad’ evoca la noción de una facultad (la de la voluntad); en segundo lugar, porque para Aristóteles βούλησις simplemente es una especie de deseo (ὄρεξις): “deseo racional” (*de An.* 414b2; 432b5- 6; 433a26-27). Cuando el deseo está asociado a la parte racional del alma es βούλησις, cuando lo está a la parte irracional es ‘apetito’ (en el sentido de un “deseo irracional”, como hambre, sed o un deseo sexual; ἐπιθυμία) o “animosidad” (θυμός).¹⁴ Pero si la βούλησις es una especie de deseo y todo deseo depende de la facultad sensitiva o perceptiva, el término no puede entenderse como voluntad, especialmente si por “voluntad” se entiende una facultad (no importa que dicha facultad se entienda como la capacidad de desear lo que es bueno).¹⁵

No hay duda de que la traducción de βούλησις por ‘voluntad’ se debe a Cicerón, quien en un notable pasaje de *Tusc.* 4.12 dice:

Todos, en efecto, por naturaleza siguen aquellas cosas que aparecen (*uidentur*) como bienes y evitan las contrarias. Por lo cual, tan pronto como se ha presentado la imagen (*species*) de cualquier cosa que se aparece como un bien (*quod bonum uideatur*) la naturaleza misma nos incita (*impellit*) a obte-

13 Con la excepción de la traducción de José Luis Calvo Martínez (2005).

14 *Cfr. De An.* 432b5-6 y 433a26-27; véase también *EE* 1223a26-27. En el caso de los estoicos la βούλησις es el tipo de deseo que experimenta el sabio (es una de las tres εὐνόθειαι, para las cuales *cfr.* Boeri; Salles, 2014:567-627), aquel cuya alma está dispuesta racional o virtuosamente.

15 *Cfr.* Aristóteles, *de An.* 414b. Este pasaje, en el que se hace depender la βούλησις de la facultad de desear, muestra que aquella no puede significar ‘voluntad’ tal como la entendemos (*i.e.*, en el sentido de la ‘facultad de la voluntad’). *Cfr.* también *EE* 1223a26-27; un examen sistemático del deseo racional (βούλησις) puede verse en *EN* 3.4-5.

nerla. Cuando esto se hace con constancia y prudencia los estoicos llaman βούλησις a este deseo (*adpetitio*); nosotros llamémoslo ‘voluntad’ (o ‘volición’: *voluntas*). Ellos piensan que ésta sólo se encuentra en el sabio y la definen así: ‘voluntad (volición)¹⁶ es [aquel deseo]¹⁷ que [uno] desea de un modo racional’. (*cum ratione*; traduzco el texto editado por Pohlenz, 2008)

A mi juicio, es evidente que Cicerón advierte que βούλησις es un tipo de deseo: deseo de lo que es bueno, pero no meramente en el sentido de lo que se aparece como bueno, sino de lo que racionalmente el agente desea como bueno. Tanto Platón como Aristóteles creen que querer es una forma de deseo que se encuentra peculiarmente asociada a la razón (en el sentido de que es la manera en que “la razón desea algo”; se entiende que debe tratarse de una razón verdadera o recta, *cfr. infra* n.18 y Frede 2011: 20-21). Este detalle de la exégesis ciceroniana seguramente no es trivial, pues parece tener en cuenta una discusión aristotélica que, proveniente de Platón, sigue siendo relevante en la filosofía helenística (que es en la que Cicerón está pensando en el pasaje citado): la distinción entre bien real y bien aparente. El placer como un candidato posible a ser el bien tiene que ver con el hecho de que habitualmente casi todo el mundo es engañado, pues para la mayor parte de la gente, argumenta Aristóteles, el engaño (ἀπάτη) parece surgir a causa del placer. En efecto, aunque el placer no necesariamente es un bien (real), se aparece como tal (*EN* 1113a34-1113b1: “οὐ γὰρ οὐσα ἀγαθὸν φαίνεται”). La gente elige lo que es placentero como un bien y evita el dolor

16 Uno podría pensar incluso es una especie de “inclinación”, o “impulso”, aunque éste es el modo en que Cicerón, correctamente a mi juicio, traduce el tecnicismo estoico ὁρμή (*Off.* 1.101; *Fin.* 4.39).

17 Entiendo que el antecedente del relativo “quae” debe ser el “adpetitionem”.

como un mal (1113b1-2: “αἰροῦνται οὖν τὸ ἥδὺ ὡς ἀγαθόν, τὴν δὲ λύπην ὡς κακὸν φεύγουσιν”);¹⁸ la sugerencia aristotélica es que no todo dolor es forzosamente un mal, sino que lo que en el corto plazo resulta doloroso puede ser placentero (y, por tanto, bueno) en el mediano o largo plazo. En *De An.* 3.10 Aristóteles argumenta que los deseos (ὀρέξεις) se vuelven contrarios entre sí; pero esa contrariedad entre deseos debe ser entre deseos racionales (no entre “voluntades”, βουλήσεις cuyo contenido coincide con la “razón recta” o “verdadera”),¹⁹ por un lado, y deseos irracionales, por el otro. Esta oposición entre deseos es algo que solamente se da en los que tienen percepción (o “consciencia”) del tiempo (“ἐν τοῖς χρόνου αἴσθησιν ἔχουσιν”; *de An.* 433b7),²⁰ pues en tanto el intelecto (νοῦς) ordena resistir teniendo en cuenta el futuro, el apetito (ἐπιθυμία) opera movido por lo inmediato, pues lo inmediato (τὸ ἥδη) se aparece como placentero, y como placentero en sentido absoluto, es decir,

18 Estas líneas son reformuladas por Cicerón en el pasaje recién citado arriba: “Natura enim omnes ea, quae bona uidentur secuntur fugiuntque contraria”.

19 Una condición esencial de lo que Aristóteles llama ‘verdad práctica’ (EN 1139a26-27: “ἡ ἀλήθεια πρακτικὴ”) es que para que la elección sea buena (“ἡ προαίρεσις σπουδαία”), la razón debe ser verdadera y el deseo recto (τόν τε λόγον ἀληθῆ εἶναι καὶ τὴν ὀρεξιν ὀρθήν; ese deseo no puede sino ser una βούλησις; *cf.* EN 1139a23-25).

20 Como han hecho notar algunos estudiosos contemporáneos, para Aristóteles αἴσθησις puede tener un valor “transensorial” (*cf.* Volpi, 2003:294-300). La audaz idea de enfatizar el valor transensorial de αἴσθησις es original de Welsch (1987: 32-36; 53-56), a quien Volpi parece seguir. Claro que el problema ya está sugerido por el mismo Aristóteles, cuando sostiene que la αἴσθησις que es capaz de percibir nociones evaluativas no es un conocimiento sensible, sino intelectual (EN 1142a25-30). Aristóteles todavía no tiene la palabra técnica para “consciencia” (συναίσθησις), tan frecuente en el griego filosófico posterior a Aristóteles (*cf.* Alejandro de Afrodisia, *de An.* 65,8; Plotino, 4.4 45; 5.3 2; Epicteto, *Gnom.* 1.2, 30; 2.11, 1). Aunque συναίσθησις (y el verbo συναισθάνεσθαι) aparece unas pocas veces en los textos aristotélicos (EN 1170b9-10; EE 1244b25; 1245b22-24), no tiene todavía el sentido técnico de “consciencia”, sino el sentido más general de “percepción compartida” (una excepción a esto tal vez podría ser EN 1170b4-5). Sin embargo, cuando Ps. Filópono comenta Aristóteles, *de An.* 433b6-10 habla de χρόνου συναίσθησις, no de χρόνου αἴσθησις (Filópono, *In de An.* 586, 21-23. Lo mismo hace Simplicio en su comentario *In de An.* 299, 35).

como un bien en sentido estricto (ἀγαθὸν ἀπλῶς). Y eso es así porque un deseo irracional no advierte el futuro, es decir, no es capaz de proyectar a futuro el efecto que en el mediano o largo plazo puede tener lo que se ha tomado como un bien real por el solo hecho de que es placentero en lo inmediato (*de An.* 433b5-10). Desafortunadamente, Cicerón no hace un examen pormenorizado de la tesis de que “todos por naturaleza perseguimos lo que se aparece como bueno y evitamos su contrario”. Pero en el contexto es claro que está pensando en el conjunto de problemas relacionado con lo que aparece como bueno, pero no necesariamente lo es. Hay sí una discusión del tema en *Leg.* 1.31, donde argumenta que, aunque el placer (*uoluptas*) es el “encanto o tentación de la vileza” (“inlecebra turpitudinis”) y que eso es así por el hecho de que ‘tiene algo semejante al bien natural’ (“quiddam simile naturalis boni”; aquí “bien natural” debe ser lo que realmente es bueno, no lo que sólo lo es en apariencia), la identificación del placer con el bien surge de un error de la mente (“ab errore mentis”), como si se tratara de algo saludable. Este argumento, *mutatis mutandis*, parece seguir de cerca el pasaje del *de An.* aristotélico que comenté arriba.

A veces Cicerón se precia de ser un buen conocedor del griego (y, desde luego, también del latín; *Fin.* 2.15). De modo desafiante, propone que se suponga que él no entiende lo que argumenta Epicuro (en el supuesto de que no comprende bien el griego). Pero si él, Cicerón, comprende bien esa lengua (como, de hecho, cree que la entiende) la dificultad no es de él, sino de Epicuro, quien usa un lenguaje rebuscado que es difícil de comprender. Por lo general Cicerón no estaba de acuerdo con Epicuro; esto puede deberse a muchas razones y, entre ellas, al hecho de que, a diferencia de Epicuro, Cicerón “admira apasionadamente a Platón” (de hecho, cree que es el “dios de los filósofos” y el “príncipe de

los filósofos”; *ND. 2.32, Fin. 5.7*; Lévy 1992:30, n.88).²¹ Como observa Long (2002: 42-43), Cicerón no sólo quiso ser considerado el ‘Platón romano’, sino que además comparó su situación respecto de César con la que informa Platón (en la *Carta 7*) que él experimentó con el tirano Dionisio de Siracusa. Pero además de esos detalles que pueden ser anecdóticos, hay suficiente evidencia en los escritos de Cicerón para mostrar las razones que tenía para estar en desacuerdo con Epicuro en casi todas las áreas de su filosofía: por ejemplo, al argumentar que la *res publica* es lo que pertenece al pueblo (“*res publica res populi*”), pero que el pueblo no es un grupo de personas reunido de cualquier manera, sino individuos asociados por un mismo derecho (“*coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatus*”) que sirve a todos por igual, Cicerón parece estar objetando implícitamente a la doctrina contractual epicúrea (*Rep. 1.39*; *3.23*). Al principio de *Fin. (1.13)* afirma que su presentación de las posiciones epicúreas no es menos exacta que la que hacen los propios miembros de la escuela (tal vez esta advertencia preliminar se dirige a los que objetaban a Cicerón sus prejuicios respecto de Epicuro). Luego presenta al epicúreo Torcuato, del que dice que es una persona competente en toda doctrina filosófica (“*homine omni doctrina erudito*”). Pero la razón por la que Cicerón suele estar molesto con los epicúreos es el hecho de que alegan que sus adversarios no entienden lo que argumentan cuando sostienen, por ejemplo, que el placer es el fin último. Cicerón replica que lo que

21 Véase también Lévy (1992:489-490). Es probable que Cicerón haya sido el primero en traducir al latín algunos diálogos de Platón (tradujo el *Protágoras*, pasajes de la *Apología de Sócrates*—*cfr. Tusc. 1.99*, donde traduce el pasaje 42a4-5—, *República*, el *Fedro*—una traducción del pasaje 245c ss. aparece en *Tusc. 1.53-54—*, *Las Leyes* y una sección importante de *Timeo* 24d-47b, entre otros textos platónicos (el *Timeo* es un diálogo considerado como especialmente oscuro por el propio Cicerón; *cfr. Fin. 2. 15*; para una discusión enjundiosa a la traducción ciceroniana de estos pasajes del *Timeo* *cfr. Aronadio 2008:116-128*).

él quiere decir con *voluptas* es lo mismo que Epicuro dice con ἡδονή y, aunque con frecuencia los escritores latinos deben buscar un equivalente latino de un término griego, esta vez no es necesario realizar ninguna búsqueda (*Fin.* 1.15, y especialmente 2.12-13). En todo caso, es discutible que, aunque Cicerón aparentemente se complace en observar que la ἡδονή es un tema fácil con el que todo el mundo puede relacionarse (*Fin.* 2.15; *Leg.* 1.31), es evidente que Epicuro no lo consideraba tan fácil (sospecho además que en las secciones más técnicas en las que Cicerón discute el hedonismo epicúreo, advierte perfectamente la sofisticación de la teoría). En su defensa Cicerón sostiene que el problema no es que no entienda lo que dice Epicuro, sino que éste propone no eliminar la maldad, sino admitir un grado moderado de ella; desprecia la elegancia en su discurso (“contemnit enim disserendi elegantiam”), insiste Cicerón, se expresa de manera confusa (“confuse loquitur”, *Fin.* 2.27; en *ND.* 1.85 sostiene que Epicuro habla confusamente por su propia incapacidad: “ille inscitia plane loquendi fecerit”).

Hay algunas lecturas que hace Cicerón de la filosofía epicúrea que resultan discutibles, y eso es así porque en sus observaciones a veces pasa por alto algunos detalles relevantes de la doctrina de Epicuro o, más bien, porque esos detalles Cicerón los lee en el trasfondo de su propia agenda. Hay un sentido en el que esto es inevitable: nadie puede abordar un problema discutido por otra persona sin tener en cuenta sus propios puntos de partida. Pero si Cicerón explícitamente declara que se esfuerza al máximo por poner su energía y esfuerzo en mejorar el aprendizaje de sus compatriotas (*Fin.* 1.10), un lector atento de sus textos tendría que procurar examinar sus propios prejuicios para dar una explicación más creíble de la doctrina que está en juego.

Cicerón observa que el sistema de Epicuro (“Epicuri ratio”) es el más fácil y el que la mayoría de la gente conoce

mejor (seguramente por aquello de que cualquiera entienda qué es el placer; *Fin.* 1.13). De hecho, lo que pretende mostrar es que la identificación del bien con el placer es un punto de vista que cualquiera da por sentado, por lo que su propia exposición del tema no puede ser menos precisa que la que presentan los propios epicúreos. En *Fin.* 2.88 presenta el principio de Epicuro de que el placer debe ser equivalente al bien supremo y señala que éste afirma que el tiempo no añade nada al bien supremo en la medida en que no hay mayor placer en un período infinito de tiempo que en uno breve y limitado. Pero esto, objeta Cicerón, se dice de una manera extremadamente inconsistente (“inconstatissime”), ya que lo que está sosteniendo es que el placer es el bien supremo pero, a la vez, afirma que el placer no aumenta con la duración y es el mismo placer en un tiempo infinito que en uno breve y limitado, lo cual parece absurdo (en este tipo de pasaje queda claro que el Arpinate era consciente de las sofisticación del hedonismo epicúreo). Si éste fuera el caso, lo mismo se aplicaría al dolor, lo cual no parece razonable.

Hasta aquí, se podría argumentar, Cicerón se comporta filosóficamente ya que presenta una respetable objeción a un aspecto central de la teoría epicúrea del placer. Epicuro tendría una respuesta razonable a este tipo de objeción, pero mi interés ahora es mostrar que el modo en que Cicerón trataba algunos principios de la filosofía epicúrea no era irrelevante para la manera en que consideraba el papel de la política en la filosofía de Epicuro. Como argumenta Catherine Steel en un libro relativamente reciente, la motivación central de Cicerón fue la preocupación por la naturaleza de su perfil público.²² Éste, creo, puede ser un enfoque atractivo para considerar los intereses y

22 Steel (2005:12, 19, 49 *et passim*).

desarrollos filosóficos de Cicerón. En este mismo sentido, me gustaría sugerir que, a pesar de los eslóganes epicúreos “vive oculto” (λάθε βιώσας; Plutarco, *De latenter uiuendo* 1128C9-11, una idea que, curiosamente, no aparece en ninguno de los textos atribuidos a Epicuro) y “no hay que participar en política” (μη πολιτεύσεσθαι; *Sent. Vat.* 58; Diógenes Laercio 10.119), el “perfil político” de Epicuro y los epicúreos también fue crucial. De lo contrario, no sería posible comprender la relevancia que Epicuro da al debate sobre la justicia y a su aparente intento de redefinir lo que es la ley, no de desterrar la ley sin reservas (como acusaban en la Antigüedad sus detractores; *cf.* Plutarco, *Contra Colotem* 1125C-E). Es cierto que Epicuro (y otros filósofos como Platón, Aristóteles e incluso los estoicos) tenía intereses políticos, pero a diferencia de Cicerón, no era un ‘político profesional’ especialmente interesado en su perfil público (como sí lo era Cicerón), sino un filósofo, uno de cuyos intereses era proporcionar un modelo normativo de lo que debería ser una sociedad justa. Los debates de Epicuro sobre el derecho o la justicia no eran descriptivos, sino normativos (en ese sentido no fue un político, sino un “filósofo político”).

En *Fin.* 4.4-6 Cicerón presenta la división estoica de la filosofía en tres partes: una parte se centra en la formación de nuestro carácter (es la sección que trata del bien más elevado o lo que es realmente bueno). Cicerón anuncia que en breve considerará esta parte de la filosofía tal y como la tratan los estoicos, pero ahora está interesado en mencionar el tema que, según él, correctamente se denomina ‘político’ (“civilem recte appellaturi”, “lo que los griegos llaman πολιτικόν”). Como es su costumbre, Cicerón está traduciendo del griego al latín y añade que tanto los peripatéticos como los académicos trataron este tema de manera completa y cuidadosa (“grauiter et copiose”; *Fin.* 4.5). Esto es importante para mi

propósito porque, como es obvio, Cicerón vincula directamente el tratamiento de la parte ética de la filosofía con la política. Es interesante notar que, cuando Cicerón se refiere a la ‘explicación de la naturaleza’ (“de explicatione naturae”; *Fin.* 4.11) en los peripatéticos, los estoicos y Epicuro, subraya el hecho de que este último recomendaba dicho estudio “para eliminar el miedo a los dioses y a la superstición religiosa”. Cicerón también señala que, según Epicuro, el conocimiento de los fenómenos celestes (“cognitio rerum caelestium”) aporta un sentido de moderación (*modestia*) cuando la persona presta atención al gran orden y control que existe incluso entre los dioses. Es cierto que en estas páginas Cicerón se concentra especialmente en los estoicos, pero también menciona a Epicuro y su opinión de que su “fisiología” permite a las personas expulsar el miedo a los dioses y a cualquier forma de superstición. Pero el detalle más relevante es que Cicerón es consciente de la “interconexión”, por así decirlo, entre las diferentes partes de la filosofía en vista de nuestra vida práctica, que, por supuesto, abarca la vida política.

Una de las principales objeciones que Cicerón dirige contra Epicuro en el ámbito político es al contractualismo, la tesis de que un ‘pacto social’ garantizaría que para vivir en sociedad las personas necesitan valerse de la utilidad que consiste en no dañarse ni perjudicarse mutuamente (Epicuro, *Sent.* 31; 33). Pero la objeción de Cicerón se basa claramente en una premisa que da por supuesta y que Epicuro rechaza: los seres humanos son políticos o sociales por naturaleza. Por el contrario, Epicuro desea argumentar que los humanos no son criaturas políticas o sociales por naturaleza y que todos los sentimientos de amor o preocupación por los demás se deben a un cierto interés utilitario movido por el beneficio personal.

3. Observaciones conclusivas

Si se ha seguido hasta aquí mi argumento, ya debe ser claro que el esfuerzo de Cicerón por traducir al latín los tecnicismos de la filosofía griega y analizar el modo en que recibe esa filosofía no fue trivial. En las últimas décadas ha habido un renovado interés por mostrar los aspectos filosóficos de la obra de Cicerón. En mi modesta presentación de ese aspecto del corpus ciceroniano he tratado de relevar algunos desacuerdos de Cicerón con sus predecesores griegos, de modo de hacer notar que su lectura de la filosofía griega es crítica en un sentido filosófico. A ese respecto señalé sus desacuerdos con el determinismo estoico y también con el contractualismo epicúreo. Pero dichos desacuerdos no eran sólo sistemáticos, sino también terminológicos. En *Fin.* 3.5 (*cf.* también 3.10), por ejemplo, Cicerón es particularmente severo con los estoicos y en especial con Zenón de Citio, el fundador de la escuela, quien, en su opinión, fue más un inventor de nuevos términos que de temas filosóficos (“non tam rerum inventor fuit quam uerborum nouorum”; más observaciones irónicas en contra del estoico Zenón, ‘el pequeño fenicio’ (“Poenulus”), pueden verse en *Fin.* 4.56-57). Pero si a Zenón se le permite introducir un término que hasta ese momento no se había usado, ¿por qué no habría de permitírsele a él —que es el primero que se atreve a tratar temas filosóficos en latín, dice Cicerón de sí mismo— o a Catón hacer lo mismo? (*Fin.* 3.15). No obstante, se muestra de acuerdo con la tesis estoica de que el placer no se encuentra entre las inclinaciones naturales. Aunque a veces podemos tener dudas acerca de la precisión de las traducciones e interpretaciones de Cicerón (como cuando en *Tusc.* 3.7 y 4.10- 11 —*cf.* también *Fin.* 3.35— dice que prefiere denominar *perturbationes* más que *morbi* a lo que los estoicos llaman πύθη, su interpretación no es afortunada pues parece

confundir el estado del alma que produce un πάθος con el πάθος), debemos reconocer que su tarea no sólo fue ciclópica, sino también iluminadora en muchos sentidos: no sólo contribuyó a enriquecer su propia lengua, sino también el lenguaje de la filosofía.

Bibliografía

- Aronadio, F. (2008). L'orientamento filosofico di Cicerone e la sua traduzione del Timeo. *Méthexis*, núm. XXI, pp. 111-129.
- Boeri, M. D. (2015). ¿Por qué no puede haber azar en un mundo causalmente necesitado? Observaciones acerca del lugar del azar en el estoicismo. De los Ríos, I. (ed.), *Azar: el sacro desorden de nuestras vidas*, pp. 65-105. Madrid, Abada-Unab.
- Boeri, M. D. (2019). Stoic Epistemology. Smith, N. D. (ed.), *Bloomsbury History of Epistemology. Part I: The Ancients*, pp. 187-203. London-Oxford-New York, Bloomsbury.
- Boeri, M. D. y Salles, R. (2014). *Los filósofos estoicos: ontología, lógica, física y ética*. Traducción, comentario filosófico y edición anotada de los principales textos griegos y latinos. Sankt Augustin, Academia Verlag.
- Calvo Martínez, J. L. (2005). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid, Alianza.
- Frede, M. (2011). *A Free Will. Origins of the Notion in Ancient Thought*. Editado por A. Long. Prefacio de David Sedley. Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- Giomini, R. (1975). *M. Tullius Cicero. De diuinatione, De fato, Timaevs*. Edidit Remo Giomini. Leipzig, Teubner.
- Lévy, C. (1992). *Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*. Rome, École française de Rome.
- Lévy, C. (2012). Cicéron et le problème des genres de vie: une problématique de la voluntas. Bénatouïl, Th. y Bonazzi, M. (eds.), *Theoria, Praxis and the Contemplative Life after Plato and Aristotle*, pp. 57-74. Brill, Leiden.

- Long, A. A. (2002). Cicero's Plato and Aristotle. Powell, J. G. F. (ed.), *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, pp. 37-61. Oxford, Oxford University Press.
- McConnel, S. (2014). *Philosophical Life in Cicero's Letters*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pohlenz, M. (2008 [1918]). *M. Tulli Ciceroni Scripta quae manserunt omnia. Tusculanae Disputationes*. Berlin, Walter de Gruyter.
- Powell, J. (2002a). Cicero's Philosophical Works and their Background. *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, pp. 1-36. Oxford, Oxford University Press.
- Powell, J. (2002b). Cicero's Translations from Greek. *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, pp. 273-300. Oxford, Oxford University Press.
- Reynolds, L. D. (1998). *M. Tulli Ciceronis. De finibus bonorum et malorum. Libri quinque*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds. Oxford, Oxford Classical Texts.
- Scribner, H. S. (1920). Cicero as a Hellenist. *CJ*, núm. 16. 2, pp. 81-92.
- Steel, C. (2005). *Reading Cicero. Genre and Performance in Late Republican Rome*. London, Duckworth.
- Volpi, F. (2003). Das Problem der Aisthesis bei Aristoteles. Damschen, G., Enskat, R. y Vigo, A. G. (eds.), *Platon und Aristoteles-sub ratione veritatis*. Festschrift für Wolfgang Wieland zum 70. Geburtstag, pp. 286-303. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprech.
- Welsch, W. (1987). *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. Stuttgart, Klett-Cot.

Capítulo 3

Horacio 2.20

Metamorfosis e inmortalidad

Maria Delia Buisel[†]

Non usitata nec tenui ferar
pinna biformis per liquidum aethera
uates neque in terris morabor
longius inuidiaque maior

urbis relinquam. Non ego, pauperum
sanguis parentum, non ego quem uocas
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda. 5

Iam, iam residunt cruribus asperae
pelles et album mutor in alitem
superne nascunturque leues
per digitos umerosque plumae. 10

Iam Daedaleo notior Icaro
uisam gementis litora Bosphori
Syrtsisque Gaetulas canorus
ales Hyperboreosque campos; 15

me Colchus et qui dissimulat metum
Marsae cohortis Dacus et ultimi
noscent Geloni, me peritus
discet Hiber Rhodanique potor. 20

Absint inane funere nenia
luctusque turpes et querimoniae;
compesce clamorem ac sepulcri
mitte superuacuos honores.

Se me llevará vate biforme con ala ni usual
ni tenue a través del puro éter
y en la tierra no moraré;
más lejos de la envidia y más grande

las ciudades dejaré. Yo, sangre de padres pobres,
yo, a quien tu convocas, dilecto Mecenas,
no, no moriré ni seré
oprimido por el oleaje estigio.

Ya, ya ásperas pieles de mis piernas
se adueñan y en albo plumón soy mudado, 10
y encima me nacen leves
plumas por dedos y hombros.

Pronto, más notorio que Ícaro, el de Dédalo,
las riberas del Bósforo gimiente,
cantor alado, las Sirtes gétulas 15
y los prados hiperbóreos contemplaré.

El colco y el dacio, que encubre su temor
a las cohortes marsias, y los remotos gelonos
me conocerán, el ibero sabedor y el que bebe
el Ródano me memorizarán. 20

Aléjense de mi tumba vacía, endechas,
llantos torpes y lamentos;
contén el clamor y del sepulcro
aparta (oh, Mecenas) vanos honores.¹

Esta oda presenta el tema de la inmortalidad poética compartido con 1.1 y 3.30 omitiendo las del libro 4 de materia concomitante y otras del interior del gran poemario que abarca las 88 editadas en tres libros aparecidos en el 23 a. C. Es un poema que adopta la modalidad de la *σφραγίς*, forma literaria particular referente al inicio y conclusión de una obra poética o en prosa caracterizada por la presencia del Yo o del Nosotros y del nombre del autor o sobreentendido este con información autobiográfica sobre su origen, su físico, o sus *mores*, o presentes ambos a la vez, destacando el comienzo y fin de la obra como cabeza y pie del cuerpo textual.² Como fórmula de clausura puede darse con gran concisión al final de un poema, o abarcar una estrofa o más o extenderse a un poema entero para culminar un libro o una colección (2.20 o 3.30 o 4.15).³

La estructura significativamente confiere el metro asclepiadeo menor monóstico a los poemas de apertura y de *σφραγίς*⁴ o sello, pero la estrofa alcaica a 2.20. ¿Por qué?

1 Las traducciones latinas corresponden a la autora.

2 Para el concepto e historia de *σφραγίς*, ver Kranz (1961: 3): "Un principio y un fin de una obra poética de mayor y menor extensión, caracterizada por la aplicación de la presencia del *ego*, así como por la denominación del nombre del autor, de modo que este principio y fin se destaquen como la cabeza y el pie del cuerpo del poema". El autor desarrolla en un artículo póstumo en dos secciones con aplastante información el tema en la literatura griega y en algunas aplicaciones plásticas en la primera parte del artículo y en la segunda trata la literatura alejandrina y romana. A Horacio le dedica las pp. 117-120, pero sin citar 2. 20.

3 Para Schrijvers (1973: 140-159) es una ingeniosa forma de propiedad literaria establecida dentro de la misma obra en cuestión (149). Completa el estudioso holandés los textos de H. aducidos por Kranz incluyendo 2.20 pero sin examinar sus posibles proyecciones.

4 También a 4.8 que ocupa el lugar central del último libro de odas.

Horacio (H.) es muy cuidadoso de la elección de la métrica en relación con el tema y con la ubicación del poema en la totalidad de la colección, no olvidemos que Melpómene, la moduladora, es su musa entrañable, dispensadora, de su polifonía rítmica. La estrofa alcaica, la más empleada por H. junto a la sáfica y las asclepiadeas, denota el lirismo de tono más elevado y sublime,⁵ muchas veces con dicción épica (no en este caso), aplicado a su reflexión sobre la poesía y a gran parte de la lírica civil o βασιλικὰ μέλη.

Uno de los motivos posibles, entre otros, para esta variación puede deberse a la introducción de un tema no usual en el de Venusa: la metamorfosis, proveniente del riquísimo fondo de la mitología y la literatura helénica y helenística, aquí aplicado a sí mismo. Sin embargo es necesario deslindar conceptos semejantes como apoteosis o metempsicosis, presentes en Ovidio,⁶ para quien esta oda es un referente; en H. la mutación en cisne se vincula con lo específico de la perdurabilidad literaria como producto del favor de los lectores y no de una ley natural, como la metempsicosis, pero sí se deben indagar las notas apolíneas con la apoteosis, una merced de los dioses.⁷

La glorificación del poeta, la que él concede, la inmortalidad lograda por el canto⁸ y su filiación de la Musa es una cuestión pindárica y sabemos cuánto debe el de Venusa al tebano de modo creciente desde 1-3 a 4, pero en su antecesor no se da la exaltación del poeta y la poesía con una

5 Kiernan (1999: 63).

6 La de H. es una metamorfosis única y bien discernible, afecta solo a su cuerpo, pero en Ovidio no hay ni una explicación única ni procesos uniformes y sí, una *uariatio* desplegada al máximo con diversas manifestaciones y matices. Cfr. Álvarez; Iglesias (1995) para la catalogación de estas *immutaciones*.

7 Río Torres-Murciano (2016: 269-289).

8 Syndikus (1989: 480-489). El autor se remonta para este tema al lirismo eolio de Safo y a Anacreonte para elevarse en vuelo al Olimpo.

metamorfosis ni tampoco en Virgilio dichas mutaciones, que las hay, se aplican al vate mismo. Para Thévenaz (1961: 870) el referente más antiguo al canto del cisne se presenta en el *Agamenón* (vv. 1444-1446) de Esquilo aplicado por Clitemnestra a Casandra; en su treno final la troyana vaticina su propia muerte y la de Agamenón; Casandra es una figura apolínea, aunque nadie le crea, pero H. aspira a ser creído. Sin embargo este comentarista (1961: 870-875) confiere más importancia a los hipotextos platónicos, ej. *Fedón* (84c-85d) donde Sócrates compara sus palabras finales con el canto del cisne, no al modo de un lamento fúnebre sino de gozo porque su alma inmortal va a unirse con la del dios, lo cual resulta mucho más cercano a lo que H. quiere significar.

Syndikus (1989: 481-482) señala siempre textos poéticos como fuentes del de Venusa, pero omite el vínculo menos trabajado entre Platón y H., mucho más sugerente que el aristofánico por él analizado. Poco atendida ha sido la llamativa e irónica referencia a *Las Aves* de Aristófanes.⁹ A la ciudad erigida en las nubes (Nefelecocigia) llega el poeta diti-rámbico Cinesias recitando versos de Anacreonte, con los que se eleva hacia el Olimpo sobre alas ligeras con pretensiones de ruiseñor, ya que el imperio del aire está recorrido por pájaros de largo cuello. Considerando que el fundador de la aérea ciudad, Pistetero, se burla de él, Cinesias se retira. La imagen aristofánica puede valer, pero el tratamiento horaciano es totalmente opuesto.

Esta es una oda apolínea como 3.30 o mejor dicho apolíneo-dionisiaca; porque en H. el proceso poético es más complejo que en el proemio de la *Teogonía* hesiódica y el *Ion*

9 *Las Aves* (vv. 1373-1409). Para el poeta como pájaro, *cfr.* Syndikus (1989: 481-482) para quien la familiaridad de Aristófanes con el motivo del poeta como ser alado es tan intensa, que lo convierte en objeto deliberado de burla, y Stewart (1966-1967: 357-361).

platónico, origen de la dicotomía entre πνεῦμα y τέχνη o sea entre inspiración y elaboración personal o *ingenium* y *ars* (*Ars* 295), ya que supone que el estado de entusiasmo poético, también necesario en Platón, depende de la mirada abismante de Baco,¹⁰ imprescindible para que operen las Musas, presididas por Apolo, dador de la perfección. Por experiencia propia H. añade lo que no está en el *Ion*: el consenso del que sabe y detenta poder político o una alta cuota del mismo como Mecenas (v. 7), que legitima ante la comunidad la excelencia de su poesía y de su condición de vate.¹¹

Es un proceso¹² inescindible que, aunque se dé fragmentado, no puede eludir un *lucidus ordo* (*Ars* 40) proveedor de criterios de discernimiento en función del *decus*, de allí que 2.20 supone 2.19 y 3.30 no se desvincula de 3.25 y el todo de 1.1 prescindiendo de otros datos subordinados, pero no mínimos en odas interiores como la distinción entre *poeta* y *uates*.

Uno de los logros más señeros de la crítica horaciana de la segunda mitad del s. XX, más allá de brillantes exégesis de cada poema, ha sido el redescubrimiento y profundización de la estructura de la primera colección y del libro 4, en oposición a eruditos del s. XIX como R.Y. Tyrrell (1895),

10 Buisel (1991: 83-103). Hecho también destacado por Holzberg (2009:148). Recordar no la oposición nietzscheana entre ambos dioses, sino la relación armoniosa existente en Delfos entre Apolo y Dionisio, resaltada por Otto (1978).

11 *Vates* figura una vez en las *Sátiras* (2.5.6), dos en *Epodos* (16.66; 17.44); aparece en las *Odas* a partir de 1.1.35 destacando una inspiración cuasi profética en cierta afinidad con lo divino, expresada en verso. Cfr. Bo (1966: II.362). H. resalta el vocablo con posición enfática a comienzo del v. 3. Syndikus (1989: 480-489) señala que *uates* posee un sentido programático porque considera al poeta como un mediador entre dioses y hombres y West (1998:144) como sacerdote, profeta y poeta.

12 La bibliografía y la variedad de hipótesis y estructuras relacionales propuestas es en este rubro numerosa. Entre otras: Collinge (1961); Cupaiolo (1967); Dettmer (1983); Jensen (1966: 208-215); Salat (1969: 554-573); Perret (1969); Blangez (1964: 262-272). El criterio de esta autora vale para odas singulares y para la estructura de las dos colecciones; Pöschl (1970), etcétera.

destacando que la unidad y las polifacéticas relaciones entre las odas provienen de un designio poético que modela inseparablemente las formas. Para el libro 2 de las *Odas* y para el 4 resultan pioneros los artículos de Walter Ludwig (1957 y 1961)¹³ y de otros coetáneos.

Estrofas 1 y 3

Estas nos presentan *in medias res* la metamorfosis *post mortem* del poeta en cisne, el ave atributo de Apolo, ubicándolo dentro del *genus tenue* ο γένος λεπτόν de tono elevado o sublime. En la lírica del apulio la mutación en cisne es una presencia extraña y hasta criticada como de mal gusto,¹⁴ pero no juzguemos al poeta con nuestra sensibilidad, ni con el horizonte del imaginario actual, ni el gusto o disgusto¹⁵ que genera esta imagen,¹⁶ sino indagando su funcionalidad, su semántica y su contexto racionalmente antes de emitir una aseveración, aunque sea difícil hacerlo como le ocurre a G. Williams (1968: 570-574). La crítica más cercana al final del s. XX ha sido más respetuosa y se ha aproximado a la oda sin manipularla. Por eso D. West (1998: 47) rechaza

13 Ludwig (1957) se dedicó con gran concisión a *Odas* 1-3 como también al ordenamiento del libro 4, además de a las *Metamorfosis* de Ovidio. En la comprensión de los vínculos internos de 1-3 y 4, mucho se debe a Fraenkel (1963), Commager (1962), Becker (1967) y Pöschl (1970). El libro de Porter (2014) es deudor de todos ellos.

14 Tanto es así que West (1998: 144) le agradece que no siga con los pies "We are glad that he does not discuss his feet".

15 Nisbet; Hubbard (1978: 332-348). La metamorfosis es para los oxonienses de una "ironic whimsicality", extravagancia y tan grotesca que ambos son "reluctant to believe that the poet saw no oddity (una singularidad) in its application to himself" (337).

16 En 2.19, 25 los críticos toleran a Baco metamorfoseado en león en la *gigantomachia*, pero esta mutación no es tan ajena a H. como algunos suponen. Baco es "docentem" (v. 2) tanto para ninfas y sátiros como para H. quien lo ve y lo escucha, así que existe una relación entre el cisne y el león que le concede el don del entusiasmo poético, haciendo inescindibles ambas odas.

las opiniones de los comentaristas para quienes la elección es de mal gusto;¹⁷ para él la estrofa 3ª tiene rasgos de humor irónico, pero en la totalidad el tono es serio sin llegar a ser solemne, aunque con genuina elevación. En suma, de la opinión o juicio que adelanten los comentaristas sobre dicha estrofa, depende el descubrir el tono¹⁸ irónico, paródico, humorístico o grave dado por el poeta.

El vocablo *biformis* señala que bajo la forma alada del cisne que reemplaza al cuerpo, subyace un sustrato espiritual, su *animus*, que posibilita la conservación de la propia identidad y una conciencia alertada del propio *decus* y del que confiere a los por él cantados; es pájaro, envoltura mortal y hombre poeta con alma inmortal y no *biformis* como un centauro o el hijo de Minos y Pasiphae. “Per liquidum aethera”¹⁹ indica las alturas²⁰ en enniata evocación hasta donde se remonta el poeta al cual en l.1 las *hederae* (símbolo báquico) “dis miscent superis”;²¹ al parecer Horacio acepta cinco y no cuatro elementos, ya que algunos consideran el éter, por encima del fuego, como el ámbito propio de los dioses resultando congruente la sinonimia en ambas odas. La *invidia*²² reiterada en más de un *carmen* y recién vencida en el libro 4.3.16

17 Fraenkel (1963: 299-302). Esta 3ª estrofa “repulsive” (por su precisión zoológica) “or ridiculous” (porque atañe a un individuo concreto y no a un ser genérico) “or both”, provoca su resistencia (301). Hendrickson (1949: 30-32) es crítico de este pasaje, peor aún Peerlkamp (1862), reduccionista y poco respetuoso de la tradición manuscrita, quien omite esta estrofa por absurda o Fuchs quien un siglo después del anterior la califica como espuria o interpolada, pero contra él, Syndikus (1989: 486-487) argumenta defendiendo la unidad del poema con varias razones; Silk (1956: 255-263), lo considera de un “offensive realism”, (255). Para Tatum (1973: 4-25), “its third strophe seems particularly inapposite”.

18 Ver también Bonfante (1992: 25-45).

19 Según Aristóteles en *De caelo* los cuatro elementos de los presocráticos son sublunares; el quinto, el éter, es supralunar, propio del firmamento y de todos los cuerpos celestes, eterno, incorruptible e inengendrado. El éter también aceptado por Lucrecio 5.281.

20 Segura Moreno (1984: 142). *Ennio. Epigramas*, frag. 28 y 31.

21 “In deos” y no “ad deos”.

22 West (1998: 146-147) señala su raíz calimaquea: *Epig.* 21, 4.

todavía lo muerde, aunque no afecta la calidad de su estro. “Neque in terris morabor” implica dos motivos, el vuelo lejos de la superficie contemplando desde la altura como el abuelo y el padre del Africano *minor* en el *Somnium Scipionis*, las fronteras del imperio y una inmortalidad inmanente que hace de su tumba un cenotafio.

Estrofa 2

Aquí se marca el contraste, presente también en 3.30 entre su *sanguis humilis*, es decir su origen como hijo de liberto²³ y la elevación social que alcanza convocado por Mecenas,²⁴ ya que “uocas” se emplea para llamar a uno de inferior estatus social, del cual H. no se avergüenza, y por eso es también envidiado.

¿Qué sentido tiene el “obibo / nec Stygia cohibebor unda”? Tanto los helenos como los romanos distinguían la 2ª y la 3ª vida que nos recuerda Manrique; la 2ª era la de la trascendencia²⁵ *post mortem*, de la que a.C. no tenían certeza acabada sino vislumbres más o menos veladas provenientes de los mitos, los cultos místéricos y la depuración de la filosofía, debido a la carencia de una revelación de origen inequívoco, lo que favorecía la fluctuación de opiniones al respecto; de la 3ª, la otorgada por la fama o sea esa forma de pervivencia relativa que confiere la poesía al immortalizar en cierto modo al cantor y a lo cantado en este aquende, de ella, sí, tenían una firme y segura convicción tanto heredada de los vates griegos como de la propia aserción de la excelencia poética.

23 También convención de la σφραγίς.

24 Sabemos que H. fue remiso a presentarse ante Mecenas, celoso de su independencia política y que la paciente insistencia de Virgilio fue mutando su actitud defensiva. Para Fraenkel (1957:299) “uocare: ordinary meaning: to invite to one’s house”.

25 Sequeiros (2011: 166).

H. no sólo conocía en profundidad la poesía griega, sino también la latina y por supuesto la enniana (*Epigramas*, frag. 28):²⁶ “Nemo me lacrumis decoret nec funera fletu / faxit. Cur? Volito uiuos per ora uirum”. [Ninguno me orne con sus lágrimas ni haga mis exequias con llanto / ¿Por qué? Vivo revoloteo por los labios de los hombres], de la que estos versos acusan su ascendencia con los debidos matices de la *aemulatio*, ya que H. “trasformato in cigno, volerà non per le bocche degli uomini, ma per i cieli”.²⁷ O estos del frag. 31: “Si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, / mi soli caeli maxima porta patet.” [Si es lícito a un cualquiera ascender entrando a las moradas de los celestiales, / a mí, único, se me abre la gran puerta del cielo].

Estrofas 4 y 5

Ambas justifican la metamorfosis y le dan un punto de vista totalizador para desplegar el alcance de su lirismo. Solo uno que contempla desde un referente elevado como es el éter, puede precisar hasta donde se ha difundido su obra; en oposición a sí mismo en 3.30 contradice con deliberación el conocido “nadie es profeta en su tierra”, ya que en la oda final será célebre en la tierra del *Aufidus* y del rey Dauno, es decir, la Apulia, su solar natal, por eso los *loci* mencionados deben leerse en simultáneo. La metáfora del

26 Segura Moreno, M. (1984: 142). Al frag. 28 acuden como hipotexto la mayoría de los comentaristas. Menos glosado es el frag. 31. El epitafio nos ha llegado conservado en la *Disputatio Tusculana* de Cicerón, texto que ofrece reflexiones sobre la actitud del hombre frente a la muerte, la inmortalidad que los filósofos conceden al alma, semejante a la que los poetas conceden a sus obras.

27 Pasquali (1966: 551). Diferencia ya señalada por Kiessling; Heinze; Burck (1958: 243-247) y principales comentaristas modernos.

cisne²⁸ le provee ese punto de vista estelar y las referencias ocurren en la lírica civil, ya que son las fronteras extremas del imperio hasta donde llega su renombre,²⁹ como dirá después Ovidio en *Metamorfosis* 15.877: “*quaque patet domitis Romana potentia terris*”.

En H. la mención de la geografía imperial se conecta en otras odas como en 3.30 con el tema de la eternidad de Roma, inescindible de la perennidad de la liturgia pontifical. 2.20 está despojada de la iteración cultural, pero los límites del poderío romano aluden a la *aeterna Roma* y la presuponen. Los pueblos mencionados se reiteran en varias odas y epístolas (*cf.* también Virgilio, *Ecl.* 1.62-66; 8.44; 10.65-68), pero H. realiza su *uariatio* cuando el *locus* es el mismo, así el parto en *adynaton* beberá el Arar (Saona), afluente del Ródano, y el bebedor del Ródano recitará a H.

Por otra parte el vuelo del cisne con sus alas nada tenues, resulta así más seguro que con las céreas de Ícaro; no olvidar que en 4.2.1-4, H. retoma la imagen del cisne aplicada a Píndaro y recuerda que al que ose emular al tebano puede ocurrirle lo de Ícaro y ahogarse en el mar, pero en 2.20 se excluye de semejante catástrofe seguro de su condición de vate apolíneo. La misma imagen tiene sentido positivo en 2.20 y negativo en 4.2.³⁰

28 El cisne no es ave que cante, aunque sí emite una especie de graznido; existía la tradición de que como ave de Apolo cantaba antes de morir; aquí el *canarus ales* es H. de canto perenne. El adjetivo *πτερόεις*, alado, es ya metáfora del poeta, aunque sin mutación, en Calímaco, proemio a los Aitia, fr. 1.32Pf.

29 Syndikus (1989: 480) aconseja verificar este tópico antes de Horacio y remite a Catulo 95.5 donde el *Zmyrna* de Cinna “*mittetur*” [se enviará] “*Satrachi ad undas*”; el Sátraco, río de Chipre como lugar dilecto de Venus y Adonis, hijo de *Zmyrna* = Myrra. En el poeta de Verona el lugar lejano carece de intencionalidad política. Agreguemos también más rico en su despliegue 11.2-11, tal vez más politizado, no mencionado por Syndikus y en el que Fordyce (1961:125), ve la posibilidad de “a genuine compliment to Caesar”, lo que por el contrario, no se ve en el erudito comentario de Kroll (1959:24-26) ni se da en el poema 29, crítico con César.

30 *Cfr.* Lyne (1995:80). Adoptamos la lección *notior*, preferida a *ocior*, *tutior*, *nocior*, *cautior* con pro-

En el inicio, el oriente con “gementis litora Bosphori”³¹ (el este es el norte de los antiguos mapas), luego el sur con las Syrtes africanas y el norte con los imprecisos y gélidos hiperbóreos abrazan puntos *border* de la οἰκουμένη.

La 5ª añade un matiz de intensidad que va del “uisam” al “discet”, pasando por el “noscent”, es decir, de la mera visión a la internalización de su poesía por el conocimiento del idioma y el aprendizaje, que no podía darse sin su memorización. Los del Cáucaso, los dacios y los gelonos lo conocerán; solo los más romanizados y cultivados para esa época lo recitarán y lo comprenderán: iberos y galos por su mayor cercanía con la metrópolis y mejor educación, por eso el adjetivo *peritus*.³²

Muy importante es la tesis de Silk (1956: 255-263), quien ve 2.20 no como “an epilogue at all, but a prologue or rather part of an elaborate overture to the Roman Odes”, remarcando el contexto y una señal de *callida iunctura* entre ambos libros. Tatum³³ (1973: 4) señala que la mayoría de los exégetas ven 2.20 como un “epílogo”, pero no está claro “whether this view

longada discusión de los editores.

31 El atributo “gementis” tal vez encierra una alusión al mito del carnero del vellón de oro que Nephelē o su espíritu presentó a sus hijos, Hele y Friso cuando corrían peligro de muerte por celos e instigación de Ino, segunda mujer de Atamante, rey de Orcómeno, padre de los niños. Estos montaron el animal fuertemente tomados de sus áureos vellones con la condición de no mirar nunca hacia abajo; sin embargo la niña no se sustrajo a esta prohibición cayendo al mar justo a la entrada del Bósforo, puerta al Mar Negro y a la Cólquida donde descendió Friso. El Bósforo acogió quizá con dolor y gemidos a Hele y el hoy mar de Mármara se llamó desde entonces Helesponto. No por casualidad, también Ícaro “uitreo daturus / nomina ponto” (4.2.3-4). Sin embargo Pianezzola (2012: 687-692) traduce ‘sonante’ restándole la alusión dolorosa.

32 Usado por los augusteos; solo tres veces en Horacio (S. 1.1.9 y *Ep.* 2.2.213 con el sentido de *doctus*, *callidus*, *prudens*, *cfr.* Bo (1966: II.137). También aceptado por Syndikus (1989: 488) con el valor de gente cultivada *kultiviert* y por West (1998: 145-146) *having expert knowledge* y comparativamente *well educated*. *Cfr.* dos notas de Gwyn Griffiths (1956: 174), y (1959: 257-258), sobre *peritus* (sentido negativo en *Ep.* 2.2.213 y corrupción paleográfica), que el autor rechaza defendiendo *seuerus*.

33 *Cfr.* Tatum (1973: 4), quien además considera a 2.20 “one of the oddest poems in Latin literature”.

of the poem is correct”. Comparando con dos epílogos de clausura 3.30 y luego 4.15, no se ve en 2.20 un todo acabado con verbos en un pretérito de aspecto perfectivo, al contrario la mayoría está en futuro o en Imperativo o Subjuntivo con proyección de futuro,³⁴ esperando su logro en una secuencia a alcanzarse más adelante. Continúa Silk (258): “This is not the stuff of epilogue but of prophecy and not primarily a prediction of fame to come but of some act about to be performed by the poet which will result in his eternal fame”.

Más tajante y en la misma línea es Thévenaz, quien abre su artículo (1961) afirmando que 2.20 es un vuelo a las seis odas romanas del libro 3, ya que comparte con ellas numerosas analogías además de idéntica métrica; su objetivo es justificar la metamorfosis y la oda, tal cual como se nos da, con su discutida estrofa 3, analizando el canto del cisne en relación con la poesía global de Horacio y con la tradición lírica griega y latina. Parte de un fragmento de los escolios del Ps. Acron³⁵ donde se considera que la metamorfosis de un poeta en cisne es un hecho conveniente y meritorio, que incide más en su función como lírico que en su persona individual. Como en sus tradiciones el cisne canta antes de morir, este anuncio cobra carácter de presagio y meditación confirmando al yo poético como *uates*. Para el imaginario clásico el cisne canta vaticinando su muerte y su lazo con Apolo lo enaltece, porque en H. predice además su inmortalidad.

Agreguemos el empleo de *uates* en 2.20.3 y su cuasi sinonimia *sacerdos Musarum* en 3.1.3 como una puntada no tan invisible presidiendo la integridad de las Odas romanas.

34 Secuencia verbal pormenorizada por Pianezzola (2012: 692), quien explícitamente se adhiere al criterio de Silk. Debo la información de los artículos de Silk y Pianezzola a la generosidad del Dr. P. Martínez Astorino.

35 Horacio fue recepcionado por varios comentaristas antiguos, ej. Helanio Acrón (s. II). Porfirión (s. III o IV) utilizó el anterior y lo que se conoce como Pseudo Acrón es una recopilación del s. VI de anotaciones marginales en diversas códices horacianos. Cfr. Cantó Llorca (1994: 349-357).

Estrofa 6

La última estrofa con algo de *consolatio*³⁶ al modo ciceroniano dirigida al “dilecte” Mecenas,³⁷ cuyo consenso requería al final de l.l, en composición anular, recalca la ausencia de su cuerpo de una tumba vacía sobre la que no hay que lamentarse, ni llorar, ni rendir inútiles honras, porque su metamorfosis, casi una apoteosis, le confiere una perennidad sin límites en el aquí del Imperio, donde el cisne sigue volando, vuela hasta nuestros días y hasta nuestra geografía con su obra completa, para que nosotros, docentes, cual *apis Matinae*, le otorguemos continuidad y un nido en el alma de los alumnos, eslabones de una cadena de transmisión a perpetuidad.

Bibliografía

- Álvarez, C. y Iglesias, R. M. (1995). *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid, Cátedra.
- Becker, C. (1967). *Das Spätwerk des Horaz*. Göttingen - Zürich, Vanderhoeck Rupprecht.
- Blangez, G. (1964). La composition mésodique et l'Ode d'Horace. *REL*, 42, pp. 262-272.
- Bo, D. (1966). *Lexicon Horatianum*, t. II, L-Z, Hildesheim, Georg Olms.
- Bonfante, L. (1992). The poet and the Swan. Horace, Odes II, 20. *PP*, 47, pp. 25-45.
- Buisel, M. D. (1991). La divinidad de Baco en la lírica horaciana. *Vinho e Pensamento*, pp. 83-103. Rio de Janeiro, SBEC.

36 Ver la *Consolatio* por la muerte de su hija Tulia; el padre tiene la certidumbre filosófica de una supervivencia dichosa *post mortem*, pero hace del aquí un inconsolable camino hacia la muerte.

37 “Dilecte”: porque lo ha insertado en el coro de los poetas y ha hecho posible su inmortalidad.

- Cantó Llorca, J. (1994). Los comentarios antiguos de Horacio. Cortés Tovar, R. y Fernández Corte, J. C. (comp.), *Bimilenario de Horacio*, pp. 349-357. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Collinge, N. E. (1961). *The Structure of Horace's Odes*. London, Eds. University Press.
- Commager, S. (1962). *The Odes of Horace*. New Haven, Yale University Press.
- Cupaio, F. (1967). *Lettura di Orazio Lirico. Struttura dell'Ode oraziana*. Nápoles, Libreria Scientifica Editrice.
- Dettmer, H. (1983). *Horace. A Study on Structure*. Hildesheim - Zürich - NuevaYork, G. Olms - Weidmann.
- Fordyce, C. J. (1961). *Catullus. A Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Fraenkel, E. (1963). *Horace*. Oxford, Clarendon Press.
- Gwyn Griffiths, J. (1956). Horace Carm. 2. 20. 19-20. CPh, 51.3, 174.
- Gwyn Griffiths, J. (1959). East and West in Horace (Carm. 2.20.19). CPh, 54.4, 257-258.
- Hendrickson, G. L. (1949). Vates biformis. CPh, 44, 30-32.
- Holzberg, N. (2009). *Horaz. Dichter und Werk*. München, Verlag C. H. Beck. En línea: <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9196/tesis-doctoral-de-victor-agustin-sequeiros-para-publicacion-digital.pdf>, obtenido 9/10/19>.
- Jensen, J. J. (1966). The Secret Art of Horace. *C&M*, 22.1-2, pp. 208-215.
- Kiernan, V. G. (1999). *Horace. Poetics and Politics*. New York, St. Martin's Press.
- Kießling, A., Heinze, R. y Burck, E. (1958). *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. Berlin, Weidmann.
- Kissel, W. (1981). Horaz 1936-1975. Eine Gesamtbibliographie. *ANRW*, II.31.3, pp. 1403-1558. Berlin - New York, Walter de Gruyter.
- Kranz, W. (1961). SPHRAGIS. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung. *RhM*, 104, pp. 3-46 y 97-127.
- Kroll, W. (1959). *Catull*. Stuttgart, Teubner.
- Ludwig, W. (1957). Horaz. C. 2, 1-12. *Hermes*, 85, pp. 336-345.

- Lyne, R. O. A. M. (1995). *Horace. Behind the Public Poetry*. New Haven - London, Yale University Press.
- Nisbet, R. G. M. y Hubbard, M. (1978). *A commentary on Horace: Odes book II*. Oxford, Clarendon Press.
- Otto, W. (1978). *Teofanía*. Buenos Aires, Eudeba.
- Pasquali, G. (1966). *Orazio lirico*. Firenze, Felice Le Monnier.
- Perret, J. (1969). *Horace*. Paris, Éditions du Seuil.
- Pianezzola, E. (2012). Orazio: l'ode 2, 20. Autoironia e autobiographia della sphragis. Balbo, A. (ed.), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, pp. 687-692. Alessandria, Edizioni dell' Orso.
- Plessis, F. y Lejay, F. (s/d). *Oeuvres d'Horace*. Paris, Librairie Hachette.
- Porter, D. H. (2014). *Horace's Poetic Journey: A Reading of Odes, 1-3*. Princeton, Princeton University Press.
- Pöschl, V. (1970). *Horazische Lyrik*. Heidelberg, Karl Winter.
- Río Torres-Murciano, A. (2016). La sphragis de las *Metamorfosis* de Ovidio (XV 871-879). *Emerita*, 84.2, pp. 269-289.
- Salat, P. (1969). La composition du livre I des *Odes* d'Horace. *Latomus*, 23.3, pp. 554-573.
- Schrijvers, P. H. (1973). Comment terminer une ode? *Mnemosyne*, núm. 26, pp. 140-159.
- Segura Moreno, M. (1984). *Quinto Ennio. Fragmentos*. Madrid, C.S.I.C.
- Sequeiros, V. A. (2011). *Non omnis moriar. Género literario e inmortalidad en la lírica horaciana. ¿En el umbral de la trascendencia?* Tesis doctoral. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Silk, E. T (1956). A fresh approach to Horace. *AJPh*, 77.3, pp. 255-263.
- Stewart, D. J. (1966-1967). The poet as bird in Aristophanes and Horace. *CJ*, núm. 62, pp. 357-361.
- Syndikus, H. P. (1989). *Die Lyrik des Horaz*, Band I. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Tatum, J. (1973). Non usitata nec tenui ferar. *AJPh*, núm. 94, pp. 4-25.

Thévenaz, O. (2002). Le cygne de Venouse. Horace et la métamorphose de l'Ode II, 20. *Latomus*, núm. 61.4, pp. 861-888.

Villeneuve, F. (1964). *Horace. Odes et Épodes*, t. I. Paris, Les Belles Lettres.

West, D. (1998). *Horace Odes II. Vatis amici*. Oxford, Clarendon Press.

Capítulo 4

Dos traductores de Aristarco de Samos: Lorenzo Valla y Federico Commandino

Rodolfo P. Buzón

Translations are not made in a vacuum.

André Lefevere

El astrónomo y matemático griego Aristarco de Samos (Ἀρίσταρχος ὁ Σάμιος) vivió aproximadamente entre el 310 y el 230 a. C. (Heath, 1913: 299; Carman y Buzón, 2020: 31-33). Fue llamado “el matemático”, seguramente para distinguirlo de otros del mismo nombre. Es muy poco lo que de él sabemos. Postuló la teoría heliocéntrica, según un comentario de Arquímedes en su *Arenario*; desarrolló algunos aspectos relacionados con la óptica y estudió las fases de la luna. Se le atribuye, además, la invención de dos relojes solares. La única de sus obras que se conserva es *Acercas de los tamaños y las distancias del Sol y de la Luna* (Περὶ μεγεθῶν καὶ ἀποστημάτων ἡλίου καὶ σελήνης). Es la primera obra de la que tenemos noticia en la que se aplica la geometría al estudio del cielo: Aristarco calcula las distancias relativas a las que se encuentran el Sol y la Luna y sus tamaños.

Hasta el momento se han publicado seis ediciones del texto original en griego (Wallis, 1688; Fortia d’Urban, 1810; Nizze, 1856; Heath, 1913 y Gioè, 2007), tres traducciones latinas (Valla, 1498; Commandino, 1572 y Fortia d’Urban, 1810), dos traducciones al francés (Fortia d’Urban, 1823

y Gioè, 2007), una al alemán (Nokk, 1854), una al inglés (Heath, 1913), una al italiano (Gioè, 2007), dos al griego moderno (Stamatis, 1980 y Spandagos, 2001), dos al español, una del latín (Massa Esteve, 2007) y una del griego (Carman y Buzón, 2020) y dos traducciones parciales, una al inglés (Thomas, 1941) y otra al español (Vera, 1970).

Nos proponemos comparar las dos primeras versiones del Περὶ μεγέθῶν al latín, las de Giorgio Valla y Federico Commandino, en el contexto de las concepciones sobre la traducción vigentes en el momento de su redacción. Tomaremos también en consideración aquellas circunstancias que incidieron en su labor, por ejemplo, a qué manuscritos tuvieron acceso y la calidad de los mismos.

Traducir en Roma

Para comenzar, haremos una breve revisión de los inicios de la traducción en Roma y su desarrollo hasta el Renacimiento. Con la *Odisea* de Livio Andronico se inicia la traducción literaria. Desconocemos, empero, dados los escasos testimonios que conservamos, si se trataba de una traducción en versos saturnios de la obra homérica, de una adaptación o de una imitación. A este primer paso siguieron pronto otros, cuya fuente más importante fueron las comedias griegas, adaptadas por Nevio, Enio y, especialmente, por Plauto y Terencio.

Las primeras reflexiones acerca de ese proceso las encontraremos posteriormente en autores como Cicerón, Horacio y San Jerónimo. En especial dos pasos de Cicerón han sido la fuente para atribuirle al arpinate el esbozo de una teoría de la traducción que incluye el rechazo de la traducción palabra por palabra. El primero corresponde al *De optimo genere oratorum* (14), donde hace referencia a su traducción

de dos discursos, uno de Esquines y otro de Demóstenes. Cicerón aclara: “nec conuerti ut interpres, sed ut orator” [las traduje no como “intérprete”, sino como orador], es decir, adaptándolas a la lengua latina, conservando su valor original, pero “non uerbum pro uerbo” [no palabra por palabra].

Esta y otras afirmaciones similares han sido objeto de diferentes interpretaciones. Hay quienes ven en ellas un rechazo a la traducción literal, considerada obra de *interpretes indiserti* [intérpretes faltos de talento], y la preferencia por una traducción libre, pero que respete las ideas originales (*cf.* Kloepfer, 1967: 21-27). Para García Yebra (1979: 140-141), Cicerón no estaría reflexionando sobre la traducción, sino distinguiendo entre intérprete, el que hace traducciones, y orador, el que utiliza sus propias palabras. Cicerón poseía un profundo conocimiento de la lengua y la cultura griegas. Ya desde las primeras traducciones su labor fue la de un *orator*, e incluso en el terreno filosófico puede ser considerado más un divulgador que un traductor (*cf.* García Yebra, 1994: 36-38).

Detengámonos un momento en la palabra *interpres*. Así se denominaba en un principio a un intermediario o negociador al servicio de comerciantes, a los que les habría hecho comprensible lo dicho durante una transacción por la otra parte en una lengua diferente a la propia o a quienes había ayudado en el trato. En ese significado lo encontramos desde sus primeras apariciones en la lengua latina hasta Cicerón y, posteriormente, también como intérprete, en uno de los sentidos modernos: el que traduce, generalmente en forma oral, de una lengua a otra, que finalmente se convirtió en un cargo público (*cf.* Walter H. Groß *Kl Pauly* s.v. *interpres*) Tiene también el valor de “intérprete” en sentido religioso y el de enviado. El verbo *interpretor* se usa en el sentido de comprender.

Podríamos caracterizar, entonces, la función principal del *interpres* como el intento de lograr la comunicación

entre dos personas que hablaban lenguas diferentes con fines generalmente comerciales. La “interpretación” lograda pretendía ser, en la nueva lengua, un calco del texto original. Cicerón, en cambio, deseaba que su versión del texto griego fuera en un latín comprensible, pero armonioso y acorde a las reglas de la lengua. Consideramos, pues, que está marcando una diferencia entre la tarea del *interpretes* (intérprete-negociador) y la del traductor, entendido como “traductor literario”.

Así habría que entender también el segundo paso, sus afirmaciones en *De finibus bonorum et malorum*, donde parecería abogar por una total libertad para quien vierte una obra de una lengua a otra, y donde con *indiserti* se estaría refiriendo a la incapacidad de esos asistentes para traducir un texto docto:

nec tamen exprimi uerbum e uerbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent, ... equidem soleo etiam quod uno Graeci, si aliter non possum, idem pluribus uerbis exponere. Et tamen puto concedi nobis oportet ut Graeco uerbo utamur, si quando minus occurret Latinum... (3.15)

Y no será necesario traducir palabra por palabra, como suelen [hacer] los intérpretes faltos de talento... De la misma manera yo también acostumbro traducir con varias palabras una griega, si no puedo hacerlo de otra manera. Y pienso que se nos debería permitir utilizar una palabra griega, si no se la encuentra en la lengua latina...

Tampoco habría que entender las palabras de Horacio en su *Ars poetica* (133-134): “nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpretes” [y no te preocupes por traducir palabra por palabra cual fiel intérprete] como su manera de concebir la traducción. Serían más bien un consejo para aquellos

que se inician en la poesía (*cf.* González Pérez, 1996: 111-112). Lefevre (2003: 13), en cambio, interpreta las palabras de Horacio *fidus intepres* no como una referencia al método y al producto de la traducción, sino a la capacidad del traductor mismo: no necesita traducir palabra por palabra, porque se tiene confianza en su capacidad. Finalmente Serés (1997: 27) entiende que:

Todo el afán de Cicerón (y de Horacio) se dirige, por lo tanto, al segundo tipo [*imitatio* o *aemulatio*], según el cual el traductor parte de un modelo griego para rivalizar con él, emularlo o reescribirlo de forma igualmente elegante o incluso superior. Esta operación no tiene como objetivo primordial la ampliación cultural para que puedan acceder más lectores a las obras originariamente en griego, sino el perfeccionamiento de la pericia retórica.

A esta modalidad se contraponen la “*interpretatio ad uerbum* o *uerbum e uerbo*”. Señala Serés (1997: 26):

Dicha polaridad no se corresponde con las actualmente llamadas traducciones ‘literales’ y ‘libres’, porque Cicerón marca la finalidad y acota perfectamente el campo en el que es legítimo utilizar el primer tipo. Según el arpinate, la traducción *ad uerbum* es estrictamente técnica, y su fin es auxiliar, explicar o esclarecer, pero en ningún caso tiene dignidad literaria,...

Quintiliano (*Inst.*10.5.2-5) apela al ejemplo de los primeros oradores, como Cicerón, para recomendar la práctica de la traducción de textos griegos y la paráfrasis de textos latinos, especialmente poesía, a quienes quieren iniciarse en el estudio de la oratoria. Y agrega: “neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum uolo, sed circa eosdem

sensus certamen atque aemulationem” [Pero no restringiría a la paráfrasis misma a la simple interpretación del original, sino quisiera que fuera competición y emulación de los mismos pensamientos].

Un punto de inflexión muy importante en la historia de la traducción y de la reflexión sobre ella lo desempeña San Jerónimo, traductor de la Biblia y de obras griegas al latín. Su referencia a la tarea del traductor en la carta a Pamaquio (carta 57) ha tenido importantes consecuencias para la transmisión de la cultura, ya que si bien postula dos caminos muy diferentes para la labor traductora, durante muchos siglos se impondrá prácticamente sólo uno de ellos, la traducción *uerbum de uerbo*.

Escrita en ocasión de la acusación de haber traducido con errores una carta del obispo Epifanio, se explaya sobre la labor del traductor. Según sus detractores falsificó el original, porque “me uerbum non expressisse de uerbo” (2) [no traduje palabra por palabra], lo que pone en evidencia la importancia concedida en su época a la traducción literal.

Un poco más adelante (5) acepta haber hecho cambios y haber cometido errores involuntarios en la traducción de la carta del obispo, lo que —aclara— “nihil mutatum esse de sensu” [en nada ha modificado el sentido]. Y por ello se declara a favor, al traducir del griego, de hacerlo “non uerbum e uerbo, sed sensum... de sensu” [no palabra por palabra, sino según el sentido], según el modelo de Cicerón: “Habeoque huius rei magistrum Tullium” [Tengo a Tulio como modelo de esta forma]. Con una sola excepción, las Sagradas Escrituras, “ubi et uerborum ordo mysterium est” [en las que incluso el orden de las palabras es un misterio]. Y por imperio de la preeminencia de la religión el método utilizado por él para traducir la Biblia terminó dominando toda la labor de traducción medieval y dio lugar a la figura del *fidus interpres*.

Boecio aplica este método, además, a los textos filosóficos. En el libro primero de los *In Isagogen Porphyrii Commenta* (ca. 510) comienza por señalar que teme haber caído en el defecto del *fidus interpres* [traductor fiel], ‘al traducir palabra por palabra’ [“cum uerbum uerbo... reddiderim”]. Y añade que al buscar el conocimiento de las cosas, “no se debe verter la elegancia del brillante lenguaje” [“non luculentae orationis lepos”], sino la “verdad incorrupta” [“incorrupta ueritas”].

En el prefacio a su traducción de *De coelesti hierarchia* del Pseudo-Donisio, Juan Escoto Erígena (c. 810-877) pide disculpas si alguien considera su traducción oscura o incomprendible; eso se le debe achacar a él como traductor, no al autor. Y teme haber incurrido, empleando las mismas palabras que Boecio, en la “culpam fidi interpretis” [defecto del traductor fiel]. Según Schwarz (1944: 76):

this method is considered to be the surest safeguard against any alteration of the original thought or the introduction of false or heretical views into the author's work. The translator cannot be blamed for the views expressed in the translation.

En esta exigencia, como indica Schwarz, está implícito el reconocimiento de que una traducción *ad sensum* es incapaz de aprehender todos los detalles que la traducción *ad uerbum* sí mantiene y ese fue posiblemente uno de los factores que llevaron a los traductores medievales a inclinarse por la traducción palabra por palabra. Esta carencia, sólo sugerida por Jerónimo, contribuirá a la decisión de los traductores medievales del griego al latín de defender la necesidad de la traducción palabra por palabra, a pesar de las limitaciones que este método acarrea. Aunque no faltaron quienes, como Escoto, fueron conscientes de que el texto podría llegar a ser incomprensible.

En el siglo XV comienza una nueva etapa en la historia de la traducción. Dicha etapa se inicia en Italia con el redescubrimiento de los textos clásicos y la voluntad de acercarlos a un público amplio, más allá de los estudiosos.

El traductor cobra conciencia de la importancia de su labor y su persona se hace visible, en contraste con el anonimato característico de la Edad Media. Este proceso va acompañado por nuevas exigencias para el traductor, entre ellas, un cabal conocimiento de la lengua de partida y de la lengua de llegada y de los autores.

Es también una época de reflexión sobre el método que debe emplear el traductor. Se plantea el problema de cómo ser fiel al original sin dejar de dar luz a una obra bella y se revaloriza la *aemulatio* en el sentido de Quintiliano.

Entre los primeros estudiosos que iniciaron un nuevo camino se contaban Coluccio Salutati, Guarino Guarini, Emmanuel Crysoloras, Leonardo Bruni y Gian Francesco Poggio Bracciolini, quien polemizó con Valla sobre el idioma y el estilo latinos (*cf.* Wilson, 1992). Todos ellos teorizaron de alguna manera sobre la traducción y plantearon métodos, a los que no siempre se adhirieron en la práctica.

Crysoloras se oponía a la *conuersio ad uerbum*, la traducción palabra por palabra, y propiciaba el *transfere ad sententiam*, la traducción fiel al sentido. Menciona, además, la posibilidad de otra forma más de traducción, a la que se refería como *immutare*, la traducción libre. En la obra de Leonardo Bruni podemos ver las aproximaciones teóricas y algunos ejemplos de esta nueva manera de traducir.

Se observa en estos estudiosos un rechazo a las traducciones literales escolásticas y a la constrictión de atenerse a la *ueritas*, persuadidos por la necesidad de las traducciones *ad sensum* o *ad sententiam*.

Es el momento en que, para referirse a la nueva práctica, *ad sententiam transfere*, comienza a difundirse el término

traducere, debido a Bruni, y luego de uso común entre los humanistas. *Traducere* terminará prevaleciendo sobre *uerto* y *conuerto*, *reddere*, *exprimere*, *mutare*, *imitari*, *interpretari*, *transfero*, *translatare*.

Los traductores

Valla nació el 1 de enero de 1447 en Piacenza, ciudad en la que comenzó su formación. A los 15 años se trasladó a Milán, donde estudió griego y donde fue por cierto tiempo preceptor del hijo de Francisco Sforza. Posteriormente se dirigió a Pavía; allí profundizó sus conocimientos del griego y estudió matemática. Fue entonces cuando conoció a Leonardo Da Vinci. En 1485 se encontraba en Venecia, trabajando sobre todo en su obra principal, *De expetendis et fugiendis rebus*, publicada *post mortem*. Se trata de una gran enciclopedia en la que, entre otros temas, explica diversos modelos planetarios. Valla murió en Venecia el 23 de enero de 1500 y fue sepultado en la iglesia de Santa María della Carità.

Federico Commandino, de familia noble, nació en 1509 en Urbino. Tuvo una sólida educación humanística y estudió también matemática. Vivió y estudió en Roma desde 1530 hasta 1534, cuando pasó a Padua. En esta ciudad recibió formación en filosofía, medicina y matemática. De 1544 a 1546 se radicó en Ferrara; allí obtuvo el doctorado en Medicina. Luego regresó a Urbino y contrajo matrimonio con una dama de familia noble, con la que tuvo un hijo y dos hijas. Fue uno de los más importantes traductores de textos matemáticos del período helenístico griego. Hacia el final de su vida dictó clases de matemática en Urbino, donde murió el 3 de septiembre de 1575.

Las traducciones

La traducción latina de Valla fue editada por Simón Bevilacqua de Pavía en Venecia en 1498, como parte de un elenco de obras escritas o traducidas por Valla. Entre las traducciones figuran obras de Galeno, Euclides, Aristóteles y otros. Para su traducción de Aristarco, Valla utilizó el manuscrito Vaticanus, Barb. gr. 186 (siglum L) (Noack, 1992: 49; Mogenet, 1989: 25-26), copiado por Emanuel Zacharidis en la segunda mitad del siglo XV (RGK III 189).

En 1572 Commandino publicó su traducción de la obra de Aristarco (Pisauri: apud Camillum Francischinum), *Aristarchi de magnitudinibus et distantis solis et lunae liber cum Pappi Alexandrini explicationibus quibusdam a Federico Commandino Urbinate in latinum conversus et commentariis illustratus*.

No sabemos con certeza qué manuscrito utilizó Commandino para su traducción, pues él no hace referencia a ello en su edición. John Wallis, responsable de la editio princeps del Περὶ μεγεθῶν supuso erróneamente que tanto él como Commandino utilizaron el mismo manuscrito, el Oxoniensis Bodleianus Savilianus gr. 10 (siglum W), copiado por Henry Savile hacia 1578. Tras un detallado análisis, Noack (1992: 61) concluye que el manuscrito utilizado por Commandino fue el Mediolanensis, Ambrosianus, A 101 sup. (siglum U), del s. XVI—que no contiene figuras— y que probablemente consultó también el Ambrosianus C 263 inf. (= ms. 3). De este último habría copiado Savile su propio manuscrito, que finalmente utilizaría Wallis. Los dos manuscritos ambrosianos y muchos otros formaban parte de la biblioteca de Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), y hay razones para pensar que Commandino pertenecía al círculo de estudiosos que utilizaban esa biblioteca.

Presentamos a continuación algunos de los pasos en los que la traducción de Valla diverge del texto griego utilizado,

ya sea por elección propia (aparentemente) o por la comisión de algún error. Van acompañados por el texto griego y su traducción al castellano y por la comparación con la traducción de Commandino cuando es pertinente.

A) Errores

1) Confusiones

Un error no poco frecuente cometido por Valla es confundir cuándo las letras griegas se refieren a puntos o rectas en las figuras y cuándo a números, aún cuando en el manuscrito que utilizó las letras estén identificados como números por una línea horizontal superpuesta.

En la proposición 7 podemos leer: “τὰ δὲ μῦ τῶν κε ἐλάσσονά ἐστιν ἢ διπλάσια” [Pero 49 es menor que el doble de 25], Valla traduce: “sed mh (sic) ipsorum Ke maior est q(uam) dupla...”; en el manuscrito L pueden leerse μθ y κε. La versión de Commandino es: “sed 49 minora sunt qua(m) dupla 25”. En este caso no sólo no reconoce el valor numérico de μθ y de κε; a ello se suma un error de significado: traduce erróneamente la palabra ἐλάσσονά por *maior*.

En la misma proposición, en la traducción de “καὶ ἔστι τῆς ΓΕ β ἢ ΔΕΓ, τῆς δὲ ΕΓΖ β ἢ ΗΕΖ.” [Y el [arco] ΔΕΓ es el doble del [arco] ΓΕ y el [arco] ΗΕΖ, el doble del [arco] ΕΓΖ,] Valla traduce ΓΕ β por *ceb* y “τῆς δὲ ΕΓΖ β ἢ ΗΕΖ” como “*ipisus decfb ipse gef*”. El texto del manuscrito. L es: “τῆς Δ ΕΓΖ β ἢ ΗΕΖ”, por lo tanto, Valla traduce Δ como la letra D y, nuevamente la β como B y no como 2. Así obtiene *DECFB*. La elisión de la ε de δε podría haber favorecido el primer error, si bien es cierto que la Δ está separada de ΕΓΖ y no tiene una línea por encima de ella. La traducción de Commandino es: “*ipsius CE dupla circumfere(n)tia DEC; ipsius uero ergo ECF dupla GEF*”.

2) De significado

En la explicación que sigue a la enunciación de las hipótesis, Valla traduce ὀκτωκαιδεκαπλάσιον (dieciocho veces) por *octupla* (ocho veces), Commandino emplea *duodevigintuplam*.

En la proposición 7, la traducción de Valla de “ἔστιν δὲ καὶ ἡ ΒΛ ἕκτον μέρος τοῦ ὅλου κύκλου” [Y también [el arco] ΒΛ es una sexta parte del círculo completo], es: “Est autem etiam bl pars quaelibet totius circuli”. La de Commandino, en cambio ofrece un texto latino más fiel al texto griego: “Est autem etiam BL totius circuli pars sexta”. Cabría preguntarse por qué Valla tradujo ἕκτον como “quaelibet”. La respuesta la hallamos en el manuscrito griego que el erudito utilizó, es decir, el Barb. gr. 186. En el folio 20v (línea 10) dicho documento tiene ἕκαστον en lugar del correcto ἕκτον. He ahí el origen del error en la traducción de Valla, el cual puede clasificarse como una falla de intuición mas que como un error de sentido al traducir.

En la proposición 12, Aristarco se refiere al tamaño del diámetro del [círculo] que determina las partes oscura y luminosa de la Luna. Valla traduce el texto griego “διάμετρος ἐστὶ τοῦ κύκλου τοῦ διορίζοντος ἐν τῇ σελήνῃ τὸ σκιερὸν καὶ τὸ λαμπρὸν” [es un diámetro del círculo que determina las partes oscura y luminosa de la Luna] como “C d. igitur diameter est circuli dispescens in luna opacum & luminosum”, es decir, atribuyendo al diámetro y no al círculo el dividir la parte oscura de la luminosa de la luna, si bien el original no deja lugar a dudas. Comandino, por su parte, se mantiene fiel al texto griego: “ergo CD est diameter circuli determinantis in luna opacum & splendidum”.

En el enunciado de la misma proposición, que concluye con las palabras “μείζονα δὲ λόγον ἔχει πρὸς αὐτὴν ἢ ὄν τὰ πθ πρὸς ρ” [pero tiene con él una razón mayor que la que 89 tiene con 90], Valla traduce: “maiolem autem habet rationem

ad ipsam q(uam) 890 ad 90”, Commandino, en cambio, “maiolem autem proportionem habet ad ipsam, quam 89 ad 90”. Queda la duda de si se trata de un error conceptual o tipográfico; en el manuscrito L no hay error.

Otra malinterpretación del texto griego puede leerse en la proposición 13. El texto de Aristarco es el siguiente:

ἢ ἄρα ὑποτείνουσα ὑπὸ τὴν ἀπολαμβανομένην ἐν τῷ σκιάσματι τῆς γῆς περιφέρειαν τοῦ κύκλου καθ’ οὗ φέρεται τὰ ἄκρα τῆς διαμέτρου τοῦ διορίζοντος ἐν τῇ σελήνῃ τό τε σκιερὸν καὶ τὸ λαμπρὸν, τῆς διαμέτρου τῆς σελήνης ἐλάσσων μὲν ἐστὶν ἢ β, μείζονα δὲ λόγον ἔχει <πρὸς αὐτὴν> ἢ ὄν τὰ πη πρὸς με.

Por lo tanto, la línea que subtiende el arco del círculo en el que se mueven los extremos del diámetro del [círculo] que delimita la parte oscura y la luminosa de la Luna, [arco] que es cortado en la sombra de la Tierra, es menor que el doble del diámetro de la Luna, pero tiene con él una razón mayor que la que 88 tiene con 45.

La traducción de Valla es la siguiente:

ergo extensa sub co(m)praehendentibus in opaco terrae ambitum circuli in quo feruntur extrema diametris dispescentis in luna opacum & perspicuum diametro lunae minor quidem est b. maiorem rationem habet qua(m) quae 88. ad 45.

“sub co(m)praehendentibus” es un error de Valla. Considera “ὑπὸ τὴν” y “ἀπολαμβανομένην ἐν τῷ σκιάσματι τῆς γῆς” como pertenecientes a una misma construcción. Ello se debe, posiblemente, al método de traducción palabra por palabra utilizado por él, que lo lleva a tratar de mantener en la traducción latina el orden de las palabras del texto

griego. Commandino, por su parte, traduce correctamente “*quae [circumferentiam] in terrae vmbra comprehe(n)ditur*”, y lo ubica en el lugar de la oración que le corresponde por sentido:

& ob id recta linea subtendens circumferentiam circuli, in quo feruntur extrema diametri determinantis in luna opacum & splendidum, quae in terrae vmbra comprehe(n)ditur, minor est, quam dupla diametri lunae, maiorem autem ad ipsam proportionem habet, quam 88 ad 45.

3) Errores tipográficos

Señalemos finalmente algunos errores tipográficos, enumeración para nada exhaustiva.

En la impresión del texto de las siguientes oraciones de la proposición 7: “*ἡ ἄρα ὑπὸ τῶν ΗΒΕ γωνία τέταρτον μέρος ἐστὶν ὀρθῆς. ἀλλὰ καὶ ἡ ὑπὸ τῶν ΔΒΕ γωνία λ' ἐστὶ μέρος ὀρθῆς.*” [Por lo tanto, el ángulo ΗΒΕ es una cuarta parte de un recto. Además, el ángulo ΔΒΕ es una treintava parte de un recto], la primera vez *μέρος* aparece correctamente como *pars*; en la segunda ocasión la *r* de *pars* está omitida y se lee *pas*. Además hay una ocurrencia de *nanque* por *namque*.

Al comienzo de la proposición 13 encontramos “*coiungantur*” por “*coniungantur*”, correctamente escrito poco después.

B) Alteraciones del texto original

1) Modificación del texto original

El comienzo de la explicación de la proposición 13 en el texto de Aristarco reza: “*Ἐστω γὰρ ἡλίου μὲν κέντρον πρὸς τῷ Α, γῆς δὲ κέντρον τὸ Β, σελήνης δὲ τὸ Γ, τελείας οὔσης*

τῆς ἐκλείψεως... “[Esté, pues, el centro del Sol en el punto A; sea el punto B el centro de la Tierra; el punto Γ, [el centro] de la Luna, cuando el eclipse es total]. Valla lo traduce de la siguiente manera: “Sit nanq(ue) (*sic*) solis centru(m) in a. terrae aut(em) centru(m) b. lunae porro c perfecta existente eclipsi que(m) defectu(m) dicimus:...”. Después de “eclipse” añade al texto del manuscrito utilizado: “quem defectum dicimus” [al que llamamos eclipse], empleando un sinónimo a modo de aclaración. El masculino “quem” puede ser un error debido al género de “defectum”. La traducción de Commandino es la siguiente: “Sit enim solis quidem centrum ad A, terrae uero centrum B, & lunae centrum C, perfecta existente ec/clipsi”.

Al comienzo de la demostración en la proposición 7 se repite el sintagma “& producatu**r** bc. in d” con diferencia de dos líneas en la traducción de Valla, sin que ello suceda en el original. El texto de Aristarco es el siguiente:

καὶ ἐπεξεύχθωσαν αἱ ΑΓ, ΓΒ, καὶ ἐκβεβλήσθω ἡ ΒΓ ἐπὶ τὸ Δ. ἔσται δὴ, ¹ διὰ τὸ τὸ Γ σημεῖον κέντρον εἶναι τῆς σελήνης διχοτόμου οὔσης, ὀρθὴ ἡ ὑπὸ τῶν ΑΓΒ. ἤχθω δὴ ἀπὸ τοῦ Β τῆ ΒΑ πρὸς ὀρθὰς ἡ ΒΕ. ἔσται δὴ ἡ ΕΔ περιφέρεια τῆς ΕΔΑ περιφερείας λ’.

únanse ΑΓ, ΓΒ y prolónguese la línea ΒΓ hasta el punto Δ. Así pues, el ángulo ΑΓΒ será recto porque el punto Γ es el centro de la Luna cuando está dividida en dos partes iguales. Ahora, trácese la línea ΒΕ desde el punto Β, formando un ángulo recto con la línea ΒΑ. Entonces, el arco ΕΔ será la treintava [parte]del arco ΕΔΑ.

Ésta es la traducción de Valla:

1 En todos los casos el subrayado es nuestro.

& coniungantur a c. c b. & producantur b c. in d. erit sane per c. punctum centrum lunae diuidua existente rectus qui sub a c. b. agatur utiq(ue) ab b. ipsi b a. ad rectos angulos b e. & producat b c. in d. erit itaq(ue) d. e ambitus ipsius c d a. ambitus 30.

Posiblemente en el ida y vuelta del manuscrito a la traducción y de la traducción al manuscrito, Valla repitió el sintagma “& producat b c in d” por haberse fijado erróneamente en la aparición dos renglones antes de “ἔσται δὴ & producat b c in d”. Nos encontramos, pues, con un *saut du même au même*. En la traducción de Commandino, el sintagma no está repetido.

& AC CB iunga(n)tur: producatque BC in D. erit utique angulus ACB rectus, propterea quod pu(n)ctum C sit lunae dimidiatae centrum. Ducatur a puncto B ipsi BA ad rectos angulos BE. ergo circumferentia ED erit trigesima pars circumferentiae EDA.

2) Omisiones

Algunas veces, Valla omite traducir una o más oraciones del texto griego. A modo de ejemplo señalaremos una ocurrencia en la que el texto ofrecido por Valla está incompleto, pero no nos detendremos en ese problema, ya que cuando falta texto en la traducción de Valla, tampoco se encuentra en el manuscrito que utilizó. En el párrafo que sigue a la enunciación de las hipótesis, puede leerse:

Ἐπιλογίζεται οὖν τὸ τοῦ ἡλίου ἀπόστημα ἀπὸ τῆς γῆς τοῦ τῆς σελήνης ἀποστήματος μείζον μὲν ἢ ὀκτωκαίδεκαπλάσιον, ἔλασσον δὲ ἢ εἴκοσαπλάσιον, διὰ τῆς περὶ τὴν διχοτομίαν ὑποθέσεως· τὸν αὐτὸν δὲ λόγον

ἔχειν τὴν τοῦ ἡλίου διάμετρον πρὸς τὴν τῆς σελήνης διάμετρον· τὴν δὲ τοῦ ἡλίου διάμετρον πρὸς τὴν τῆς γῆς διάμετρον μείζονα μὲν λόγον ἔχειν² ἢ ὄν τὰ ἰθ πρὸς γ, ἐλάσσονα δὲ ἢ ὄν μγ πρὸς ς,

Se concluye, pues, que la distancia de la Tierra al Sol es mayor que dieciocho veces, pero menor que veinte veces la distancia de [la Tierra] a la Luna, [lo que se prueba] por medio de la hipótesis acerca de la división [de la Luna] en dos partes iguales; que el diámetro del Sol tiene con el diámetro de la Luna la misma razón [que existe entre esas distancias y] que el diámetro del Sol tiene con el diámetro de la Tierra una razón mayor que la que 19 tiene con 3, pero menor que la que 43 tiene con 6

Ratiocinio itaq(ue) colligitur solis distantia a terra: lunae distantia maior quidem q(uam) octupla: minor uero q(uam) uigesicupla: ob id quod de diuidua receptum est eadem porro habet rationem quam 19. ad 3. maiorem: minorem uero 43. ad 6.

Y así por cálculo se deduce que la distancia del sol desde la tierra es ciertamente mayor que dieciocho veces que la distancia de la luna, pero menor que veinte veces por el hecho de que cuando está dividida en dos partes iguales la [misma razón mayor que 19 con 3, pero menor que 43 con 6.

El texto faltante en el manuscrito dificultó la comprensión del mismo por parte de Valla e incidió negativamente en su traducción.

Un claro ejemplo de cómo la traducción de Valla no sólo se ve opacada por la acumulación de errores, si no es que se

2 El subrayado del texto omitido en el manuscrito es nuestro.

torna decididamente incomprensible incluso para un lector entendido, es el siguiente pasaje, correspondiente a la proposición 15. El texto griego es el siguiente:

καὶ ἐπεὶ ἡ ΝΞ πρὸς τὴν ΟΠ μείζονα λόγον ἔχει ἢ <ὄν τὰ> ροθ πρὸς, Μα ρκε ἀνάπαλιν ἄρα ἡ ΟΠ πρὸς ΝΞ ἐλάσσονα λόγον ἔχει ἢ <ὄν τὰ> Μα ρκε πρὸς ροθ· ὡς δὲ ἡ ΟΠ πρὸς ΝΞ, οὕτως ἡ ΑΜ πρὸς ΜΡ· καὶ ἡ ΑΜ ἄρα πρὸς ΜΡ ἐλάσσονα λόγον ἔχει ἢ <ὄν τὰ> Μα ρκε πρὸς ροθ· ἀναστρέψαντι ἡ ΜΑ ἄρα πρὸς τὴν ΑΡ μείζονα λόγον ἔχει ἢ ὄν τὰ Μα ρκε πρὸς τὰ ,θρμς· ἔχει δὲ καὶ ἡ ΡΑ πρὸς ΑΒ μείζονα λόγον ἢ ὄν τὰ ,ζπζ πρὸς τὰ ,ςψν· δι' ἴσου ἄρα ἔξει ἡ ΜΑ πρὸς τὴν ΑΒ μείζονα λόγον ἢ ὄν ὁ περιεχόμενος ἀριθμὸς ὑπὸ τῶν Μα ρκε καὶ τῶν ,ζπζ πρὸς τὸν περιεχόμενον ἀριθμὸν ὑπὸ τε τῶν ,θρμς καὶ τῶν ,ςψν,

Y puesto que la línea ΝΞ tiene con la línea ΟΠ una razón mayor que la que 979 tiene con 10125, entonces, invirtiendo, la línea ΟΠ tiene con ΝΞ una razón menor que la que 10125 tiene con 979 Y, como la línea ΟΠ es a la línea ΝΞ, así es la línea ΑΜ a la línea ΜΡ. Y, por lo tanto, la línea ΑΜ tiene con ΜΡ una razón menor que la que 10125 tiene con 979. Por lo tanto, convirtiendo, la línea ΜΑ tiene con la línea ΑΡ una razón mayor que la que 10125 tiene con 9146. Y también la línea ΡΑ tiene con ΑΒ una razón mayor que la que 7087 tiene con 6750. Por lo tanto, por igualdad, la línea ΜΑ tendrá con la línea ΑΒ una razón mayor que la que el producto entre 10125 y 7087 tiene con el producto entre 9146 y 6750,...

El número 10125, en griego Μα ρκε, aparece mencionado cinco veces en el texto de Aristarco.

Veamos ahora qué sucede en el texto conservado por el manuscrito L. En él sólo hay cuatro ocurrencias (tres veces

Μα ὑρκε y una Μα ρκε) porque el texto del manuscrito está incompleto. Valla traduce Μα ρκε por su valor, 10125. La presencia de la *ü* en los demás casos lo confundió, porque tanto *ρ* como *ü* representan centenas. Por eso en una ocasión traduce 10000 seguido de las letras ρκε. Las otras dos traducciones del número hechas por Valla son 10000 y 10425, en ese orden. Por lo tanto, el manuscrito es la fuente del error. El texto omitido a partir de “ἔχει ἢ <ὄν τὰ> Μα ρκε πρὸς ροθ” es: “ὡς δὲ ἡ ΟΠ πρὸς ΝΞ, οὕτως ἡ ΑΜ πρὸς ΜΡ· καὶ ἡ ΑΜ ἄρα πρὸς ΜΡ ἐλάσσονα λόγον ἔχει ἢ <ὄν τὰ>”.

No sucede lo mismo con el número ροθ (979), usado tres veces en el mismo párrafo, pero una vez omitido en el manuscrito. Las dos veces que aparece está correctamente escrito en el manuscrito y, no obstante, Valla lo traduce mal. Por cierto, en el manuscrito, la grafía de la ρ (*sampi*), sigue la forma arcaica, muy semejante a la de una T. Ello podría explicar el segundo error, en el que, presumiblemente confundiendo la ρ con una τ, traduce el número como 379 (τοθ). Pero no explica el primero, en el que lo traduce 579, porque la letra para 500 es la φ.

Por último, muchas veces las figuras son prácticamente ininteligibles; aquí nuevamente la fuente principal de los errores es el manuscrito. En la obra de Valla se observa que el dibujante hizo lo que pudo para clarificar la figura. Pero al menos un error debe atribuírsele. La línea *ab* —que representa la distancia Tierra-Sol— es más extensa que el círculo que representa la órbita solar, de tal modo que la figura *bafe* no es un cuadrado, parte esencial de la demostración.

Uno de los mayores méritos de la traducción de Valla, la primera al latín de la obra supérstite de Aristarco de Samos, es haber hecho asequible un texto fundamental de la astronomía griega a un público que no poseía conocimientos de la lengua griega (o al menos, no los suficientes) y que, incluso, quizás no conocía su existencia. El estilo de traducción

utilizado por Valla —traducir casi palabra por palabra— ya había pasado de moda en su época (Noack, 1992: 53-58). La traducción tiene el mérito de haber sido la primera, pero contiene errores y las figuras son poco claras. Sin embargo, la responsabilidad debe atribuirse en partes relativamente iguales al traductor y al manuscrito utilizado, que contiene también muchos errores y omisiones en el texto y es la causa de que las figuras sean en muchos casos prácticamente ininteligibles. Valla careció de cierta imaginación y de las ganas o el tiempo de consultar un segundo modelo o no tuvo acceso a otra copia.

Aún mayores han de haber sido los inconvenientes para entender la obra de Aristarco a que se enfrentaban los lectores de la traducción de Valla.

La traducción de Commandino es excelente y da muestras de su dominio indiscutible del latín y del griego, como así también de su comprensión de la materia. Ello le permitió incluso hacer conjeturas correctas en algunos *loci*, en los que sus modelos estaban corruptos. Su latín es bello y claro y se aparta del griego solo lo necesario para obtener una traducción latina lograda, si bien no está exenta de algunos errores o desaciertos terminológicos (Noack, 1992: 62-65). Sus notas y comentarios, con constantes referencias a las fuentes de los teoremas que Aristarco utiliza —en especial a los *Elementos* de Euclides— y ricos también en demostraciones que Aristarco supone, son sumamente útiles, incluso para el lector actual. Sus figuras son también claras y precisas y suponen una reflexión de Commandino sobre ellas, ya que omite ciertas características que, o bien parecen deberse a errores en la transmisión, o bien son originales, pero dificultan mucho su comprensión. A través de la edición de Heath (1913), que se inspira en ellas, las figuras de Commandino han sido la fuente de las figuras en las ediciones modernas. Con la

sola excepción de la edición de Carman; Buzón (2020), en la que todas las figuras están rediseñadas a partir de la de los manuscritos.

Para concluir, una breve mención al léxico utilizado por ambos traductores. En alguna ocasión Valla parece dudar entre un término y otro. Así en el enunciado de la proposición 7, traduce “ἀπόστημα” por “absentia” y “ἀπέχει” por “abest”, En la demostración, en cambio emplea siempre *distantia* y *distat*. Si bien estaba traduciendo una obra científica y ya en las Hipótesis había traducido ἀπόστημα por *distantia*, debemos postular aquí una distracción del traductor, a quien le vino a la mente el significado de *absum*, “to be (a specified distance) away, be distant”. (OLD s.v. *absum*). Commandino utiliza siempre *distantia* y *distat*.

Además a lo largo de las traducciones, puede observarse una diferencia entre los vocablos escogidos por Valla y Commandino para la traducción de ciertos conceptos. Por ejemplo, al referirse al círculo que divide las partes oscura y luminosa de la luna, Valla traduce διορίζοντος por *disperscens*, Comandino emplea *determinantis*; Valla traduce λαμπρόν por *luminosum* y por *perspicuum*, Commandino emplea *splendidum*.

Otras diferencias a lo largo del texto son la traducción de περιφέρεια: *ambitus* frente a *circumferentia* y de λόγος, *rationem* frente a *proportio*, debidas a Valla y a Commandino respectivamente.

Lorenzo Valla, dotado de una gran inteligencia y con excelentes conocimientos en el análisis filológico de los textos antiguos, fue un distinguido escritor y un prolífico traductor. Su carácter de pionero y la calidad no siempre excelente de los manuscritos utilizados hicieron que sus traducciones no estuvieran exentas de errores. Ello no quita valor ni importancia a su tarea de hacer accesibles al mundo erudito muchas obras de la cultura antigua.

Federico Commandino, matemático y médico, desempeñó una importantísima labor como traductor de obras científicas antiguas, especialmente griegas. Las tradujo principalmente al latín, y también al italiano y las acompañó de valiosos comentarios. Poseía un gran conocimiento matemático y de las lenguas clásicas, lo que le permitió llevar a cabo excelentes traducciones. Su primera traducción publicada fue una edición de Arquímedes, a la que le siguieron Ptolomeo, Euclides, Aristarco y muchos otros.

Ambos poseían profundos conocimientos de la cultura clásica y dedicaron su vida a la difusión de la misma. Tanto Valla como Commandino fueron notables estudiosos y sus logros, a pesar de eventuales errores, inmensos. Abrieron un camino transitado a continuación por muchos otros estudiosos, que contribuyeron a cimentar y ampliar la labor por ellos emprendida.

Bibliografía

- Carman, C. C. y Buzón, R. P. (eds.) (2020). *Aristarco de Samos. Acerca de los tamaños y las distancias del Sol y de la Luna*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Commandinus, F. (1572). *Aristarchi de magnitudinibus et distantibus solis et lunae liber cum Pappi Alexandrini explicationibus quibusdam a Federico Commandino Urbinate in latinum conversus et commentariis illustratus. Cum Privilegio Pont. Max. in annos X*. Pesaro, Camillo Franceschini.
- Copeland, R. (1991). *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages - academic traditions and vernacular texts*. Cambridge, University Press.
- Gamillscheg, E. (unter Mitarbeit von D. Harlfinger und P. Eleuteri) (1997). *Repertorium der griechischen Kopisten, 800-1600. 3. Teil: Handschriften aus Bibliotheken Roms mit dem Vatikan*. Wien, RGK.
- García Yebra, V. (1979). ¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción? *CFC*, núm. 16, pp. 139-154.

- García Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid, Gredos.
- Heath, T. (1913). *Aristarchus of Samos. The ancient Copernicus. A history of Greek astronomy to Aristarchus together with Aristarchus' Treatise on the sizes and distances of the Sun and Moon. A new Greek text with translation and notes by sir Thomas Heath*. Oxford, Oxford University Press.
- Kloepfer, R. (1967). *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachbereich*. München, W. Fink.
- Lefevere, A. (ed.) (2003). *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London, Taylor & Francis e-Library.
- Manuscrito *Vat. Barb. Gr. 186* (siglum L) (siglo xv). En línea: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.186>.
- Mogenet *et al.* (1989). *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae... Codices Barberiniani graeci*, tomos II. Codices 164-281, pp. 25-26.
- Noack, B. (1992). *Aristarch von Samos. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der Schrift περί μεγεθῶν καὶ ἀποστημάτων ἡλίου καὶ σελήνης*. Wiesbaden, Ludwig Reichert.
- Pérez González, M. (1996). La reflexión traductora desde la antigüedad romana hasta el siglo XVIII: una propuesta de interpretación. *Minerva*, núm. 10, pp. 107-124.
- Schwarz, W. (1944). The Meaning of *fidus interpres* in medieval Translation. *JThS*, núm. 45, pp. 73-78.
- Serés, G. (1997). *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La "Iliada en romance" y su contenido cultural*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Valla, G. (1498). *Giorgio Valla Placentino interprete. Hoc in volumine hec continetur: Nicephori Logica, Georgij Valle libellus de argumentis, Euclidis quartusdecimus elementorum, Hypsiclis interpretatio eiusdem libri Euclidis, Nicephorus de astrolabo, Proclus de astrolabo, Aristarchi Samij de magnitudinibus et distantijs solis et lune, Timeus de mundo, Cleonidis musica, Eusebii pamphili de quibysdam theologicis ambiguitatibus, Cleomedes de mundo, Athenagore philosophi de resurrectione, Aristotelis de celo, Aristotelis magna ethica, Aristotelis ars poetica, Rhazes de pestilentia, Galenus de in equali distemperantia, Galenus de bono corporis habitu, Galenus de confirmatione corporis humani, Galenus de presagitura, Galenus de presagio, Galeni introductorium, Galenus de succidaneis, Alexander aphroditheus de causis februm, Pselus de victu humano*. Venecia, Simón Bevilacqua de Pavia.

Wilson, N. G. (1992). *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*. London, Duckworth.

Capítulo 5

Función de la magia en la literatura hagiográfica bizantina

Pablo Adrián Cavallero

El *Diccionario de la lengua española* da como segunda acepción de “mago” la de “persona singularmente capacitada para el éxito en una actividad determinada”. Esta era la sensación que creaba don Alfredo Schroeder cuando uno oía sus sabias exposiciones, sus consideraciones, la formulación de sus proyectos. Tuve la fortuna de contar con él en dos jurados de tesis y el honor de que me llamara para ser su adjunto en la cátedra de Lengua y cultura latinas II, en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en la que luego fui su sucesor, de modo que pude conocer su actitud personal, su modo de trabajo, cómo organizaba el Instituto de Estudios grecolatinos que entonces dirigía. Y siempre denotó, más allá de la capacidad intelectual, una admirable cortesía y bonhomía. Era un ‘mago’ en sus actividades y, ante todo, un hombre de bien. Por ello voy a hacer memoria de él con este análisis sobre la presencia de la magia en la literatura hagiográfica bizantina, proponiendo una causa para el peso que de ella se comprueba.

Según señalan los diccionarios etimológicos, el término griego μάγος es un préstamo del iranio que designaba entre

los medos a una tribu dedicada a funciones sacerdotales; su etimología no puede ser establecida. Como sustantivo general pasó a significar “intérprete de sueños, hechicero, engañador” ya en Heródoto.¹ Μαγευτής es un sinónimo, μαγευτικός, μαγινός y μαγικός son adjetivos relativos al concepto y μαγεία, μαγία, μαγεύματα señalan “las enseñanzas de los magos”; en el s. XIII aparece el *plurale tantum* μάγια, -ίων como “actividades mágicas”. También se registra el verbo μαγεύω desde Platón, “ser mago, usar la magia”. Asimismo, μάγος generó el lat. *magus* (Cicerón), μαγεία (Platón, Gorgias) produjo el lat. *magia* (Apuleyo, Prudencio), μαγική dio *magicæ* (Plinio) como sinónimo de μαγεία sobreentendiendo τέχνη, como ocurre con ῥητορική por ejemplo; y μαγικός derivó en el lat. *magĭcus* (Virgilio).² También hay formas femeninas como μάγα, μάγη, μάγισσα para designar a la “hechicera”.³

La voz μάγος es en principio sustantivo pero también puede aplicarse como adjetivo a una mujer, por ejemplo en Esopo 56; hay casi quinientas ocurrencias en el *TLG*,⁴ contando solamente el nominativo, desde Esopo, Heródoto y Hecateo en adelante, en la *Septuaginta*, en Padres de la Iglesia, en Filón, Flavio Josefo, y autores tardoantiguos paganos como Diodoro Sículo, Estrabón, Plutarco, Pausanias, Luciano o Dion Casio, filósofos como Porfirio, Plotino y Jámblico, en textos literarios como la *Historia de Alejandro*

1 Cfr. Beekes (2010: 889, s. v. μάγος); Chantraine (1999: 656 b).

2 Para la magia en el mundo latino, cfr. Janowitz (2001). Se destaca la difusión del llamado ‘Picatrix’, nombre latino dado a un autor árabe, cuyo texto del s. X fue traducido al español en el XIII por orden de Alfonso el Sabio; este texto español se conserva fragmentario pero a su vez fue traducido nuevamente al latín a fines del s. XIII. Hay una edición de David Pingree, *The Latin Version of the Ghayat al-hakim*, London, Studies of the Warburg Institute, University of London, 1986, y ahora una traducción inglesa de D. Attrell y D. Porreca, *Picatrix: A Medieval Treatise on Astral Magic*. Pennsylvania State University Press (Series Magic in History), 2019. El texto latino influyó mucho desde el s. XV.

3 Acerca de mujeres curadoras véase Wainwright (2006). El cap. 3 se ocupa de sortilegios, magia, etcétera.

4 *Thesaurus linguae Graecae*.

(= *HAM*), científicos profanos (historiadores, juristas, gramáticos, lexicógrafos y filólogos), comentarios teológicos, relatos hagiográficos (*León de Catania*, *Gregorio de Agrigento*, *Andrés el Loco*). Esta importante presencia se confirma con la de la voz *μαγεία*.

El sustantivo *μαγεία* presenta unas seiscientas ocurrencias en el *TLG*. Originariamente aparece sólo en textos filológicos, hasta que en el NT (*Hechos*, 8: 11) se hace referencia a Simón de Samaría, convertido por Felipe. Luego el vocablo se registra en Flavio Josefo y Plutarco.

Las estadísticas del *TLG*⁵ señalan que el autor que más utiliza la voz *μάγος* es Juan Crisóstomo,⁶ con doscientas quince ocurrencias, cuando el segundo lugar lo tiene Clemente Romano, con sólo setenta y seis, y el tercero Heródoto, con setenta. Le siguen, con entre sesenta y cinco y veintiocho usos, Focio, las *Analecta hymnica*, Cirilo Alejandrino, Atanasio, Neófito Recluso, *Hechos de Felipe*, Eusebio, Epifanio, la *Catena NT*, Romano Melodo, Juan Tzétzes, *HAM*, Hipólito, los Concilios, Filóstrato, Juan Damasceno.

En cuanto a los usos por siglos son:

-VIII	0	I	139	IX	125	XVII	44
-VII	0	II	186	X	118	XVIII	1
-VI	4	III	95	XI	124		
-V	119	IV	619	XII	138		
-IV	20	V	215	XIII	94		
-III	20	VI		117		XIV	108

5 Con los debidos recaudos, dado que todavía no están incluidos todos los textos.

6 Sobre el tema en este autor, *cfr.* González Blanco (1997), quien incluye referencias del santo a la astrología, a la adivinación, a la necromancia, a los augurios y similares, a la magia negra (actuaciones sobrenaturales, apuestas del hipódromo, obtención de amores y dineros, daños corporales), a la medicina mágica (ante el peligro de muerte, el parto, fiebres y heridas, parálisis, esterilidad, hemorragia), a la magia blanca (prestidigitadores, mal vistos pero no condenados). La magia era oficialmente perseguida y muchos acusaban de "mágico" al cristianismo.

-ii	11	vii	131	xv	43
-i	19	viii	44	xvi	27

Estos datos concuerdan con los anteriores, pues señalan un incremento notorio (seiscientas diecinueve ocurrencias) precisamente en el siglo de Juan Crisóstomo y los grandes teólogos, seguido por el siglo v.

El empleo de la voz *μαγεία* es, en cambio, más regular entre los autores y textos:

Jorge el Monje	37
<i>HAM</i>	34
Clemente Romano	25
Orígenes	23
<i>Hechos de Felipe</i>	28
Damasceno Estudita	18
<i>Pasión de Teopempto</i>	17
Atanasio	15
Epifanio	14
Juan Crisóstomo	14
Jorge Kedrenós	12
Suda	12
Eusebio	11

Y en cuanto al uso por siglos se detecta una regularidad similar, con un pico en el s. iv (seguido del v) que duplica el número de ocurrencias de los otros siglos con más abundantes testimonios (ii, ix y x):

-viii	0	i	38	ix	48	xvii	29
-vii	0	ii	47	x	47	xviii	0
-vi	0	iii	40	xi	27		
-v	3	iv	91	xii	17		
-iv	2	v	41	xiii	30		

-III	1	VI	28	XIV	17
-II	1	VII	25	XV	8
-I	1	VIII	26	XVI	31

Los *Hechos de Felipe* y la *Pasión de Teopempto y Teona* son textos hagiográficos con abundantes ocurrencias; y Neófito el Recluso (s. XIII) incluyó treinta relatos hagiográficos en su *Libro panegírico*. Veremos (lo anticipamos más arriba) que hay muchos otros que, sin tantas ocurrencias, son consistentes en la aparición de las voces consideradas. Por otra parte, μαγευτής es término raro, de sólo dos ocurrencias (en Dion Casio y el lexicógrafo Hesiquio), como también μαγευτικός (cinco), μαγιανός (dos), μάγευμα (siete) y μαγικῶς (ocho). En cambio el plural μάγια ‘actividades mágicas’ (veintinueve ocurrencias) es voz propiamente bizantina que aparece en el s. XIII en textos de ficción, la epopeya *Guerra de Troya* y novelas como *Libistro y Rodamna*. Mucho más usual es el adjetivo μαγικός, que se registra cuarenta y una veces en la *HAM* pero aparece seis veces en la *Pasión de santa Inés* y otras tantas en *Vida y milagros de san Anastasio el Persa*; y asimismo el verbo μαγεύω tiene su máxima ocurrencia (ocho usos) en la *Vida de san Mamante*.

La *Epístola de ps.-Bernabé* 20:1 (c. 130) dice:

“Ὅλως γὰρ ἐστὶν ὁδὸς θανάτου αἰωνίου μετὰ τιμωρίας, ἐν ᾗ ἐστὶν τὰ ἀπολλύντα τὴν ψυχὴν αὐτῶν· εἰδωλολατρεία, θρασύτης, ὕψος δυνάμεως, ὑπόκρισις, διπλοκαρδία, μοιχεία, φόνος, ἀρπαγή, ὑπερηφανία, παράβασις, δόλος, κακία, αὐθάδεια, φαρμακεία, μαγεία, πλεονεξία, ἀφοβία θεοῦ.

Pues es enteramente camino de muerte eterna con castigo aquel en el cual están las cosas que matan el alma de ellos: idolatría, audacia, colmo de poder, hipocresía, doblez de

corazón, adulterio, asesinato, robo, soberbia, transgresión, dolo, maldad, arrogancia, hechicería, magia, ambición, falta de temor de Dios.

De modo que uno de los textos más antiguos, fuera del NT, y no canónico de la cultura cristiana, menciona la magia entre las actitudes que perjudican la salvación del alma. Esta condena de la magia va a mantenerse, como veremos.

El término *μαγεία* aparece luego en numerosos autores que representan vertientes diversas de la literatura en sentido amplio:

- » Ciencia profana: Galeno, Luciano, gramáticos, Celso, Dion Casio, Claudio Eliano, Julio Africano, *Corpus Hermeticum*, Diógenes Laercio, Plotino, Porfirio, Zósimo alquimista, Oribasio, Juan Estobeo, Proclo, Juan Malálas, Aecio, Alejandro Médico, Juan Filópono, Olimpiodoro, Kosmas Indikopleustés, Juan Antioqueno, Jorge de Pisidia, Apomasar astrólogo, *Crónica* de Jorge el Monje, Phótios, etcétera.
- » Literatura eclesiástica: Clemente Romano (y Pseudo-Clementinas) decenas de veces, *Διδαχή*, Ignacio de Antioquía, Ireneo, Clemente Alejandrino, Orígenes, Hipólito, Eusebio, Epifanio, Atanasio, Dídimo el Ciego, Cirilo de Jerusalén, Efrén el Sirio, Severiano, Sócrates Escolástico, Juan Crisóstomo (con varias decenas de ocurrencias), Teodoreto, Cirilo de Alejandria, Nilo de Ancira, Procopio, Teodoro Anagnostes, *Evangelio de Nicodemo*, *Catena* NT, Concilio del 536, Romano Melodo, Máximo Confesor, *Chronicon paschale*, Juan Damasceno, Kósma de Jerusalén, Ignacio Diácono, *Barlaam y Joasaf*, etcétera.
- » Literatura profana: la *Historia Alexandri Magni* I 14: 3-5, escrito bizantino de fecha incierta, dice:

ἡ δὲ [Olimpia] θαυμάσασα καὶ ἑαυτῆς καταγνοῦσα ὡς
πλανηθεῖσα μαγείαις καὶ προδοθεῖσα ἀνοήτως ἔθαψε
πρεπόντως τὸν Νεκτανεβῶ καὶ τάφον ποιησαμένη ἐκεῖ
ἔθετο.

Ella, tras admirarse y reconocer que se había extraviado y entregado a magias insensatamente, hizo las exequias adecuadamente a Nectánebo y, después de hacer una tumba, lo colocó allí.

Entre la llamada en general “literatura eclesiástica o cristiana”, ocupa un lugar fundamental, por su amplitud, influjo y duración, la literatura hagiográfica, es decir aquella que narra “vidas de santos” en variados formatos.⁷ Esta literatura reunió, en gran medida, géneros como la biografía, la épica, el cuento y la novela. En ella, que suma cientos de textos, la magia es mencionada por ejemplo en el *Martirio de Isaías*, los *Hechos de Tomás* (“ἐμὲ γὰρ ἡ σὴ μαγεία οὐ βλάπτει, τὴν γὰρ σὴν μαγείαν ἐπὶ τὴν σὴν κεφαλὴν θήσομαι” 106:3 [pues tu magia no me daña a mí, pues pondré tu magia sobre tu cabeza]), los *Hechos de Felipe*, el *Martirio de Eugenio y otros*, *Historia Monachorum Aegypti*, Sofronio (*Ciro y Juan*); Juan Móskhos (*Prado espiritual*); Juan de Eubea (c. 800, *Pasión de santa Paraskevè*); *Vida de León de Catania*; *Vida de Irene de Khrysovalánton*; *Pasión de san Teopempto y de Teona* (s. x); *Vida de Basilio el Joven*, de Gregorio (s. x), etc. Tomamos de ella algunos pasajes clave sobre el tema de la magia:

Vida de san Mamante 20 (c. s. v): el santo es acusado de magia porque se salva del fuego:

7 A la hagiografía de los ss. ix y x se dedicó Abrahamse (1982). La autora señala que se cree en la magia y la hechicería, que no se distingue entre ellas en la terminología, pero que no se la ve como amenaza para el santo y el cristianismo, como sí lo son los demonios.

Ὁ δὲ ἡγεμὼν ἐθαύμασεν λέγων· “Αἶ μαγεῖαι αὐτοῦ ἐνεργοῦσιν, καὶ διὰ τοῦτο οὐχ ἤψατο αὐτοῦ τὸ πῦρ. Ἀπελθόντες οὖν ἐξενέγκατε αὐτὸν ἐκ τῆς καμίνου καὶ ἀγάγετε αὐτὸν πρὸς με”.

El jefe se admiró diciendo: “Actúan las magias de éste y por eso no lo tocó el fuego. Tras ir, en efecto, sacadlo del horno y conducidlo ante mí”.

Lo mismo ocurre en la *Vida de san Mocio* (s. x) 166:

Ἀκούσας δὲ ταῦτα ὁ Λαοδίκιος λέγει πρὸς αὐτόν· “Οὐχὶ ἡ βοήθεια αὕτη παρὰ τοῦ Θεοῦ σου σοὶ ἐστίν, ἀλλὰ μαγείαις τοὺς πάντας ἀπατᾷς, Μώκιε”.

Al escuchar esto Laodikios le dice: “Esta ayuda no te viene de Dios, sino que a todos engañas con magias, Mokios”.

Y en el *Martirio de santa Tatiana* (s. XIII) 8:7:

ἔτι ταῖς μαγείαις τοῦ Χριστοῦ προσέχεις;

¿Todavía sostienes las magias de Cristo?

Y en la *Vida de Jasón y Sosipatro* (8:25), donde el emperador dice:

Ἔμεις εἰς τὰς μαγείαις ὑμῶν θαρροῦντες, δι’ ὧν πολλοὺς ἠπατήσατε, οἴεσθε κάμοῦ περιγενέσθαι, ἀλλ’ οὐκ ἰσχύσητε

Vosotros, atreviéndoos a vuestras magias, mediante las cuales engañasteis a muchos, creéis también a mí vencerme, pero no podéis.

Y respecto de un grupo de cristianos interrogados en *Vida y milagros de Nicolás de Miros* (c. s. x)

Παραστάντων δὲ αὐτῶν εἶπεν αὐτοῖς ὁ βασιλεὺς·
“Λέγετέ μοι, ποίαις μαγείαις χρησάμενοι τοιαῦτα ἡμῖν
ὄνειράτα ἐξάπεστείλατε”;

Al presentarse ellos les dijo el rey: “Decidme, ¿usando qué magias nos enviasteis tales sueños?”

a lo que los imputados responden:

Δέσποτα αὐτοκράτορ, ἡμεῖς μαγείαν οὐκ ἐπιστάμεθα.

Señor emperador, nosotros no conocemos la magia.

En realidad, esa acusación es la misma que se hacía contra Jesús, como bien señala un personaje en *Vida de Andrés el Loco* (36:3260; s. x) “Ἐποίησε σημεῖα καὶ τέρατα ἔμπροσθεν αὐτῶν· ἐκεῖνοι ὑπέλαβον ἐκ μαγείας αὐτὸν ταῦτα πεποικέναι” [Hizo signos y portentos delante de ellos; aquellos entendieron que Él había hecho esas cosas por magia]. En la *Vida de León* 6:10 se dice “Καὶ ἤρξαντο ψεύδεσθαι καὶ λέγειν· “Οὐχί, καὶ διὰ μαγείας ἵππον ἑαυτῷ κατεσκεύασεν, ὡς μάγος ὢν καὶ τοὺς δαίμονας ἔχων”” [Y comenzaron a mentir y decir “De ningún modo, y mediante magia dispuso para sí un caballo, por ser mago y tener a los demonios”]. En la *Vida de Teopempto* (5:10) se atribuye al emperador Diocleciano la opinión siguiente:

Διοκλητιανὸς τοῖς παρεστῶσιν ἔφη· “Ἐἴδετε πηλίκην δύναμιν ἔχει ἢ μαγεία τῶν χριστιανῶν; Ἀκίκοα γὰρ ὄτι ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ τινος τὰς μαγείας ἐκτελοῦσιν”.

Diocleciano dijo a los presentes: “¿Sabéis qué gran poder tiene la magia de los cristianos? Pues he oído que llevan a cabo las magias en nombre de un cierto Jesús”.⁸

Suele aparecer combinada la magia con la γοίτεια, la ‘brujería’ o ‘sortilegio’, como en la *Selección cronográfica* de Jorge Sýnkellos (19:31), y con las invocaciones demoníacas, como en la *Cronografía* de Teófanos Confesor (421:32) “μαγείαις γὰρ καὶ δαιμόνων ἐπικλήσεσι πολλὰ κατὰ Χριστιανῶν κακὰ ἐτεκτίνατο” [pues con magias e invocaciones de demonios traman muchos males contra los cristianos], como se da también en *Virtudes y vicios* de Constantino Porfirogeneto I 154. 27 (s. x) y la *Crónica* de Simeón Logoteta 110:141 con textos prácticamente idénticos entre sí y semejantes al anterior (“κάντεῦθεν λοιπὸν μαγείαις καὶ ἀσελγείαις καὶ δαιμόνων ἐπικλήσεσι” [y de ahí entonces con magias y depravaciones e invocaciones de demonios]), que suman la ἀσέλγεια ‘depravación’ a la acusación de magia.

El léxico conocido como *Suda* (α 4257), del s. x, explica lo siguiente:

μαγεία καὶ ἀστρολογία ἀπὸ Μαγουσαίων ἤρξατο. οἱ γάρ τοι Πέρσαι Μαγῶν ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων ὀνομάζονται. καὶ Μαγουσαῖοι, οἱ αὐτοί.

Magia y astrología comenzaron de los maguseos, pues ciertamente los persas son denominados *magóg* por los naturales; y maguseos ellos mismos.

8 Algo similar en la *Pasión de Andrés* 3 (s. 11): “Ὁ δὲ ἀνθύπατος Λέσβιος ταῦτα ἀκούσας ἐταράχθη λέγων· ‘Μάγος ἐστὶν καὶ ἀπατεῶν.’” [El procónsul Lesbio, al escuchar esto, se perturbó diciendo: “Es un mago y engañador”].

Y define el término de este modo (μ 9), con algunas distinciones:

Μαγεία: ἐπίκλησίς ἐστι δαιμόνων ἀγαθοποιῶν πρὸς ἀγαθοῦ τινος σύστασιν· ὡς τὰ τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως θεσπίσματα.

γοητεία ἐπίκλησίς ἐστι δαιμόνων κακοποιῶν περὶ τοὺς τάφους γινομένη.

φαρμακεία δέ, ὅταν διὰ τινος σκευασίας θανατηφόρου πρὸς φίλτρον, ἢ ἄλλως δοθῇ τισι διὰ στόματος.

ἥπατοσκοπία δὲ ἡ τῶν ἐγκάτων ἀνατομῆ, δι' ᾧ προεμήνυον τὰ συμβησόμενα. ἀνατέμνοντες γὰρ σημεῖα τινα ἐθεώρουν ἐν τοῖς ἥπασι. καὶ ζήτει ἐν τῷ γοητεία. ζήτει περὶ μαγείας ἐν τῷ Πέρσαι.

Magia: es una invocación de divinidades bienhechoras para establecimiento de algún bien, como las disposiciones de Apolonio de Tiana⁹. “Sortilegio” es invocación de demonios malhechores realizada alrededor de las fosas.

Es “envenamiento” cuando mediante algún aparejo mortífero por medio de filtro o de otro modo es dado a algunos por boca.

“Inspección del hígado” es la disección de las entrañas mediante las cuales se anticipaban los sucesos futuros. Pues tras diseccionar veían algunos signos en el hígado. Y busca en la entrada “sortilegio”. Y busca acerca de “magia” en la entrada “Persas”.

9 Filósofo y asceta del s. I d.C., de quien Filóstrato hizo una biografía, aparentemente basada sobre la escrita por un discípulo; se le atribuyen milagros como la resucitación de una joven, invulnerabilidad ante fieras, portentos como puertas que se abren solas, coro celestial que lo invita a ascender, aparición *post mortem* a quien dudaba de la inmortalidad del alma. Fue acusado de mago y apresado por ello. Filóstrato, según algunos intérpretes, ‘inventó’ esta figura como contrapunto pagano de Jesús.

Este léxico, pues, considera positiva la magia y negativo el sortilegio o brujería. Pero no es una distinción general, sino que los términos pueden ser sinónimos. Así surge del mismo léxico, que en γ 365 dice:

Γοητεία: μαγεία. γοητεία καὶ μαγεία καὶ φαρμακεία διαφέρουσιν· ἄπερ ἐφεῦρον Μῆδοι καὶ Πέρσαι. μαγεία μὲν οὖν ἐστὶν ἐπίκλησις δαιμόνων ἀγαθοποιῶν δῆθεν πρὸς ἀγαθοῦ τινος σύστασιν, ὥσπερ τὰ τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Ἑυανέως θεσπίσματα.

γοητεία δὲ ἐπὶ τῷ ἀνάγειν νεκρὸν δι' ἐπικλήσεως, ὅθεν εἴρηται ἀπὸ τῶν γόνων καὶ τῶν θρῆνων τῶν περὶ τοὺς τάφους γινομένων. φαρμακεία δὲ, ὅταν διὰ τινος σκευασίας θανατηφόρου πρὸς φίλτρον δοθῆ τι διὰ στόματος. μαγεία δὲ καὶ ἀστρολογία ἀπὸ Μαγουσαίων ἤρξατο· οἱ γάρ τοι Πέρσαι Μαγῶν ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων ὀνομάζονται. καὶ Μαγουσαῖοι, οἱ αὐτοί.

Sortilegio: magia. Sortilegio y magia y envenenamiento difieren. Los encontraron los medos y persas. Por una parte, en efecto, la magia es invocación de divinidades bienhechoras supuestamente para establecimiento de algún bien, como las disposiciones de Apolonio de Tiana. En cambio el sortilegio es para levantar un cadáver mediante invocación, de donde se ha dicho a partir de gemidos y lamentaciones hechos en torno de las fosas. Hay envenenamiento cuando mediante algún aparejo mortífero mediante filtro es dado a alguien por la boca. Magia y astrología comenzó de los maguseos, pues ciertamente los persas son denominados *magog* por los del lugar. Y maguseos son los mismos.

De tal modo, según el léxico, magia y sortilegio comparten la invocación de poderes, pero con diversa intención.

La hagiografía, sobre todo en su forma de “hechos y pasiones”, más cercanas al tardoantiguo, mezcla elementos cristianos con paganos. Entre éstos está la magia. Así, por ejemplo, en los *Acta Sancti Cypriani*, poema que reúne tres textos unificados por la emperatriz Eudoxia en el s. v y del que queda un centenar de versos, se presenta a un mago convertido al cristianismo.¹⁰ Según el relato, Cipriano estudia adivinación, astrología y magia y en Caldea encuentra al diablo en persona, quien le da un regimiento de demonios. Se instala en Antioquía, donde un joven le pide un encantamiento para seducir a la cristiana Justina; pero Cipriano se enamora de Justina quien, enarbolando la Cruz y recurriendo a la oración, no cede a los requerimientos del mago. Ante el fracaso del diablo, que intenta convencer a la joven citando la Biblia, Cipriano se convierte, quema los libros de magia, se hace sacerdote, luego obispo y muere mártir en Nicomedia junto con Justina. La magia como hechizo o intento de seducción aparece en el *Idilio* II de Teócrito, donde se hace un rito dedicado a Hécata —diosa de la noche, la luna, la necromancia, la magia— y aparece la voz ἕγχι “hechizo”,¹¹ y en *Los amigos de la mentira* de Luciano de Samósata (s. II d. C.). Pero aquí la magia es derrotada y el relato resulta así evangelizador, pues la virtud vence al mal.

En realidad, muchas de las acciones “mágicas” ofrecidas por la literatura antigua son resultado no de “milagros” (sucesos inexplicables para la ciencia humana) sino de “portentos”, es decir propiedades admirables de ciertas hierbas y productos naturales. Los griegos llamaban φάρμακα a estas hierbas, que podían tener efectos nocivos (entonces son

10 Cfr. Van Mal-Maeder (2004), quien señala que es fuente de la leyenda de Fausto, según estableció L. Radermacher en *Griechische Quellen zur Faustsage*, Wien, Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse), 1927.

11 También se utilizaba una ‘rueda mágica’ στροφάλος; cfr. *Oracula Chaldaica* 206, Psellós *Opuscula* 133: 17 etc. Sobre las reacciones que estas prácticas generan todavía en los ss. XI y XII, cfr. Duffy (1995).

“venenos”) o terapéuticos (entonces son “remedios”).¹² Los “filtros” usados por Deyanira contra Heracles o por Medea contra Glauca, bien pueden ser elementos como los que hoy llamamos corrosivos, tales como los ácidos. Lo importante para la hagiografía y para el cristianismo en general es diferenciar estos “procesos asombrosos” de los verdaderamente “milagros” (θαύματα o *miracula*), es decir de aquellos hechos que no tienen explicación humana y que no son producidos por hombres sino por Dios mismo, aunque habitualmente a pedido de un ser humano que, por ello, es considerado santo, un “intercesor”. Joël Thomas ha indagado en la diferencia entre lo “extraordinario” —algo maravilloso que la lógica racional todavía no ha explicado— y lo “maravilloso”, aquello que pertenece al ámbito de lo irracional, vinculado a lo sobrenatural y sacro como epifanía de lo que es racionalmente imposible;¹³ y señala que el medioevo cristiano “confiscó todos los *mirabilia* en provecho del único Dios”, de modo que lo *miraculosus* proviene de Él y lo *magicus* del diablo como lo *mirabile* del sustrato pagano.¹⁴ Como hemos dicho ya en otro lugar,¹⁵ los “milagros” tan frecuentes en los textos hagiográficos se vinculan con la muerte del santo (el deceso mismo, su sepelio, visiones del santo, visiones de otras personas), con la tumba del santo (percepción de aromas, exudación de aceites, prodigios inexplicables como que un texto guardado en el sepulcro cambie su contenido, desaparición del cuerpo, incorruptibilidad del cuerpo), pero también con hechos asombrosos logrados en vida: curaciones, resucitaciones, clarividencia sobre lo pasado, lo presente o lo futuro,

12 Plinio el Antiguo denuncia los efectos nocivos de los filtros amorosos y de los abortivos en *Naturalis historia* 25:25. Cfr. Mudry (2004: 250).

13 Cfr. Thomas (2004: 3-4).

14 Thomas (2004: 10). De ahí que θεοουπία podía designar una “acción divina” en tanto “milagro” hecho por Dios, o una “acción mágica” en tanto portentoso atribuido a una fuerza demoníaca.

15 Cfr. Cavallero (2012).

dominio sobre las fuerzas naturales, modificación molecular de los objetos, dominio sobre el cuerpo ajeno (cegar, enmudecer y sus contrarios), dominio sobre el demonio, desafío de las leyes físicas (andar por el aire), disponibilidad de bienes automáticamente, invocación de difuntos, transfiguración. Son hechos que suelen producirse instantáneamente ante el pedido, el ademán o la palabra del santo, pero siempre por acción de Dios, de modo que en el milagro se verifica el poder de Dios y la virtud intercesora del santo.¹⁶

De ahí que muchos santos hayan sido acusados de magos cuando sus adversarios no reconocían su virtud ni el poder de Dios: enfocados solamente en lo que pudieran entender, les atribuyen dones concedidos por el maléfico, como a Cristo se le dice que obra por el poder de Beelzebul (*Mateo* 12:24 “οὗτος οὐκ ἐκβάλλει τὰ δαιμόνια εἰ μὴ ἐν τῷ Βεελζεβοὺλ ἄρχοντι τῶν δαιμονίων” [Éste no echa los demonios sino en nombre de Beelzebul, príncipe de los demonios]) y a san Pedro quiere pagarle Simón el Mago para que le enseñe sus poderes (*Hechos*, 8:5-24). El cristianismo propone entonces un cambio ideológico: o hay procesos naturales que sólo algunos conocen pero tendrían explicación (“magia blanca”) y que, si son dañinos, se consideran inspirados por el diablo, obra de brujo o hechicero y, por tanto, condenada (“magia negra”);¹⁷ o hay verdaderos milagros, hechos inexplicables que se deben al poder de Dios pero nunca al del demonio,

16 Algo análogo ocurre en la Consagración o ἐπίκλησις, en la liturgia de la Eucaristía, donde la transustanciación es milagro divino y no magia humana.

17 Como señala Magoulias (1967: 230), el hechicero es considerado en Bizancio tan perjudicial como el asesino o el sedicioso y recibe la pena máxima. Allí se mencionan numerosos casos. La condena es legalmente explícita en el canon 61 del Concilio *in Trullo*; *cfr.* Stolte (2002: 115). Por otra parte, Hubert y Mauss (1902-1903) opinan que la magia no tiene nada que ver con la religión, es concreta, laica, supone una habilidad manual y pertenece “au domaine de la production pure, *ex nihilo*” (143). Sobre la praxis jurídica relativa a la magia en el siglo XIV, *cfr.* Cupane (1980) como contribución a este amplio tema.

pues éste no es un “principio divino” sino una mera creatura que actúa por permisión de Dios: sus acciones maléficas, como la posesión, pueden ser anuladas por exorcistas o por la intercesión de un santo. Acción efectiva para repeler el maleficio ejercen la Eucaristía, la Cruz y también ciertos “amuletos” sagrados, especialmente las reliquias (diferentes de talismanes paganos con la imagen de la Medusa o de Alejandro Magno), y los íconos.¹⁸ En la *Vida de Simeón el Loco* 96:22-97:6 de Leoncio de Neápolis, aparece una adivinadora (γυνὴ μάντισσα), fabricante de amuletos y hechizos, a la cual el santo saca de su oficio mediante un “talisman” cuya inscripción le prohíbe ejercer, el cual tiene un efecto apotropaico de modo similar a una reliquia o un Crucifijo; la mujer lo aceptó precisamente porque lo vio como un ‘amuleto’ similar a los que ella fabricaba.

A modo de comparación podemos confrontar dos textos, uno de contenido e intención ‘profanos’, como la *Epítome de la historia tripartita*, de Teodoro Anagnostes (s. vi), y la *Pasión de santa Inés*, escrito anónimo del s. x. En el primero hallamos un pasaje como éste:

(313) Ἰσδιγέρδης ὁ Περσῶν βασιλεὺς πρῶν μὲν Μαρουθῆ τῷ ἐπισκόπῳ πειθόμενος, δι’ ἅπερ εἶδεν ὑπ’ αὐτοῦ γινόμενα θαύματα ἐγγὺς τῷ Χριστιανὸς γενέσθαι ἐλήλυθε καὶ τοῖς μάγοις ὡς ἀπατεῶσιν ἐχρήσατο· ἐν ὑστέρῳ δὲ διωγμὸν κατὰ τῶν Χριστιανῶν μέγαν ποιήσας πολλοὺς ἐν Περσίδι ἐποίησε μάρτυρας, καὶ μετ’ αὐτὸν δὲ Γοράνης ὁ υἱὸς αὐτοῦ τοῖς ὁμοίοις ἐχρήσατο, καὶ ὁ τούτου δὲ πάλιν υἱὸς Βαραράνης τοῖς χείροσιν, φοβερὰς ἐπινοίας τιμωριῶν ἐφευρὼν κατὰ τῶν Χριστιανῶν.

18 Cfr. Magoulías (1967: 239-241, 246-ss., 259-ss.). Sobre amuletos, exorcismos y demás, cfr. De Bruyn (2017) y también Fulghum Heintz (2003). Sobre la comparación entre íconos y reliquias, cfr. Wortley (2002). Sobre un tardío amuleto greco-árabe, cfr. Peers (2018).

Isdigerdes, rey de los persas, siendo previamente persuadido por el intendente Maruta acerca de las cosas asombrosas que ante sí había visto ocurrir, había llegado cerca de hacerse cristiano y trató a los magos como engañadores; mas a lo último, al hacer una gran persecución contra los cristianos, hizo en Persia muchos mártires. También tras él su hijo Goranes usó cosas semejantes; y a su vez el hijo de éste, [llamado] Bararanes, [hizo uso de] cosas peores, tras hallar temibles ideas de castigos contra los cristianos.

Podemos ver que la mención hace referencia a actitudes ante magos y cristianos con un enfoque de registro histórico, sin discusión de lo reseñado. Pero en el texto hagiográfico encontramos lo siguiente:

(10) Τότε γίνεται αἴφνης συνδρομή λαῶν ἐν τῷ θεάτρῳ, καὶ διάφορος τοῦ μανέντος λαοῦ κραυγή. οἱ μὲν μάγισσαν αὐτήν, ἄλλοι ἄκακον, ἄλλοι δὲ φαρμάκισσαν ἐκάλουν. ὁ δὲ ἔπαρχος ἀκούσας τὸν υἱὸν αὐτοῦ τετελευτηκέναί, μετὰ πολλοῦ θορύβου καὶ κλαυθμοῦ ἦλθεν εἰς τὸ θέατρον, καὶ εἰσελθὼν εἰς τὸν τόπον ἔνθα ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ ἄψυχον, μετὰ μεγάλης (5) κραυγῆς ἔλεγεν τῇ μακαριωτάτῃ παρθένῳ· Ὁμοιότητι πασῶν τῶν θηλειῶν, εἰς τὸν υἱόν μου ἠθέλησας τὴν ἀπόδειξιν τῆς μαγικῆς σου τέχνης ἐνδείξασθαι. καὶ ἐν τῷ ταῦτα καὶ τούτων ὅμοια ῥήματα δυσφορεῖν καὶ τὸ αἴτιον τοῦ θανάτου παρ' αὐτῆς ἀκριβῶς ζητεῖν, ἔφη πρὸς αὐτὸν ἡ μακαρία Ἁγνή· Ἐκεῖνος, οὗ τὸ θέλημα ἠθέλησεν ἐκτελέσαι αὐτός, ἐπ' αὐτῷ τοιαύτην (10) ἔδειξεν τὴν ἐξουσίαν. διὰ τί ἅπαντες οἱ εἰσελθόντες πρὸς με ὑγιεῖς εἰσιν; ὅτι πάντες ἔδωκαν δόξαν τῷ Θεῷ τῷ ἀποστειλάντι μοι τὸν ἄγγελον αὐτοῦ καὶ ἐνδύσαντί με τὸ ἔνδυμα τοῦτο τῶν αὐτοῦ οἰκτιρμῶν καὶ διατηρήσαντι τὸ σῶμά μου, ὃ ἐκ προγόνων τῷ

Χριστῷ μόνῳ καθιέρωται καὶ προσήνεκται. βλέποντες οὖν τὸ ἀγγελικὸν φάος, προσεκύνουν πάντες καὶ ὑπεχώρουν ἀβλαβεῖς. (15) οὗτος δὲ ὁ νεανίσκος ἅμα τοῦ εἰσελθεῖν ἤρξατο μαίνεσθαι καὶ τρίζειν τοὺς ὀδόντας, καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα αὐτοῦ πρὸς τὸ φθάσαι με, ἔδωκεν αὐτῷ ἄγγελος Κυρίου εἰς ὃν βλέπεις ἐπονειδίστον θάνατον.

λέγει ὁ ἔπαρχος· Ἐν τούτῳ γνωσθήσεται ὅτι οὐ μαγικαῖς τέχναις ταῦτα πράττεις, εἰ δεηθεῖσα ποιήσεις τὸν ἄγγελον ἀναστήσαι μοι τὸν υἱόν μου ὑγιῆ. πρὸς (20) ὃν ἡ μακαρία Ἀγνή εἶπεν· Ἐξὸν ἦν τῇ ἀπιστίᾳ ὑμῶν τούτου μὴ τυχεῖν παρὰ Κυρίῳ, ἀλλ' ἐπειδὴ καιρὸς ἐστὶν τοῦ φανερὰν γενέσθαι τὴν δύναμιν τοῦ κυρίου μου Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἐξέλθετε ἔξω, ὅπως τὴν συνήθη εὐχὴν αὐτῷ προσκομίσω.

καὶ ἐν τῷ πάντας ἐξελθεῖν, ἑαυτὴν ἐπὶ τῷ προσώπῳ πραέως καταστρώσασα, ἤρξατο παρακαλεῖν τὸν Κύριον, ἵνα τὸν νεανίσκον ἀναστήσῃ.

(25) εὐχομένης δὲ αὐτῆς, ὥφθη αὐτῇ ἄγγελος Κυρίου, ὃς καὶ ἤγειρεν αὐτὴν κλαίουσαν καὶ ἐνισχύσας αὐτῆς τὴν προθυμίαν, τὸν νεανίσκον ἀνέστησεν.

ὁ δὲ ἐξελθὼν ἔξω, ἤρξατο δημοσίᾳ κράζειν καὶ λέγειν· Εἰς Θεὸς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς καὶ ἐν θαλάσῃ, ὁ τῶν χριστιανῶν. οἱ δὲ ναοὶ τῶν εἰδώλων πάντες μάταιοί εἰσιν, καὶ οἱ θεοὶ οὓς σέβεσθε μάταιοι οὔτε ἑαυτοῖς (30) δύνανται, οὔτε ἄλλοις τινὰ βοήθειαν παρασχεῖν.

(10) Entonces se produce de repente una concurrencia de gente en el teatro y una bulla diversa de la gente que permanecía. Unos la llamaban maga; otros, inocente; otros, hechicera. El prefecto, al escuchar que su hijo había finado, con gran tumulto y llanto fue hacia el teatro y, tras entrar al lugar donde yacía el cuerpo de su hijo inánime, con gran (5) bulla decía a la muy bienaventurada doncella: “¡La más cruel de

todas las fémimas, quisiste contra mi hijo hacer demostración de tu arte mágica!". Y al sentirse mal por éstas y por palabras semejantes a éstas y al buscar con exactitud fuera de sí misma la causa de la muerte, le dijo la bienaventurada Inés: "Aquél cuya voluntad quiso acatar Él mismo mostró (10) sobre él tal potestad. ¿Por qué todos los que vinieron a mí están sanos? Porque todos dieron gloria a Dios, El que me envió su ángel y me revistió con esta vestidura de su compasión y protegió mi cuerpo que está consagrado y presentado por los ancestros a Cristo solo. En efecto, viendo la luz angelical, todos hicieron una reverencia y se retiraron indemnes. (15) Mas este jovencito, apenas hubo entrado, comenzó a enfurecerse y a hacer rechinar los dientes y, al extender su mano para sobrepasarme, le dio el ángel del Señor esta muerte vergonzosa que ves". Le dice el prefecto: "En esto será conocido que no haces estas cosas por artes mágicas si, tras rogar, haces que el ángel me resucite sano a mi hijo". Le (20) dijo la bienaventurada Inés: "Era posible por vuestra falta de fe no alcanzar esto de parte del Señor, pero puesto que es ocasión de hacer manifiesta la potencia de mi Señor Jesucristo, id fuera, para que Le dirija el acostumbrado ruego". Y después de que todos hubieron salido, tras echarse tranquilamente sobre su rostro, comenzó a invocar al Señor para que resucitara al jovencito. (25) Y rogando ella, se le apareció un ángel del Señor, quien también levantó a la que lloraba y, tras fortalecer su entusiasmo, resucitó al jovencito. Él, tras ir fuera, comenzó a clamar públicamente y a decir: "Uno es el Dios en los cielos y sobre la tierra y en el mar: el de los cristianos. Y los templos de los ídolos, todos, son vanos; y los dioses a quienes veneráis son vanos y no pueden por sí mismos (30) ni por otros procurar ninguna ayuda".

Más allá de cómo sigue el relato, es claro que aquí se hace una oposición entre obra milagrosa obrada por Dios,

mediante intercesión de un santo, y obra asombrosa operada por un mago, a la vez que se opone el Dios verdadero a las pseudo-divinidades paganas.

Esta distinción era importante, porque la tradición folclórica aportaba elementos vinculados a la magia. La novela, que como género reaparece en el s. XII luego de siglos de letargo y acoge esos elementos, da el ejemplo del anónimo texto *Libistros y Rodámne*, a propósito del cual dice Cupane (2016: 109):

The character of the old sorceress, who rules over demons and with their help suspends the laws of nature, who enchants and transforms objects, people and animals, is a new phenomenon in Byzantine narrative literature. She is a traditional element in folklore as well as in oriental literature. The author of the *Libistros* romance is probably relying on both traditions. The transfer of magic into the demonic realm belongs rather to the realm of folklore, whereas the idea of a magical horse, which can cover vast distances in mere minutes, seems to be directly or indirectly influenced by fairy tales that found their way into the massive collection of the *Thousand and One Nights*; these were then received into Romance narrative literature via Spain, but they were probably also well known in Byzantium in some form.

Una novela poco posterior e influida por ésta, *Bélthandros y Khrysántza*, pretende ser más realista y elimina los elementos mágicos.¹⁹ Por su parte, *Kallimakhos y Khrysorrhōē*, atribuible a Andrónikos Palaiólogos, presenta una hechicera que embruja una manzana dorada por la que quien la come queda como muerto;²⁰ esto no es en realidad magia

19 Cfr. Cupane (2016: 113).

20 Cfr. Cupane (2016: 114 y 117).

sino el efecto de un envenenamiento. Así, pues, aunque la novela tiene un marco más pagano que la hagiografía, limita la magia o la circunscribe a una tradición claramente fantástica.

La magia, pues, aparece en muy variados escritos de la literatura bizantina; pero tiene importancia especial en la hagiografía porque es en este género, didáctico, ejemplar, popularmente evangelizador, donde era fundamental señalar la diferencia entre lo maravilloso y lo verdaderamente milagroso, entre lo atribuible a los hombres bien o mal intencionados y lo atribuible al poder sobrenatural de Dios. Los estudios teológicos, los comentarios hermenéuticos y exegéticos, los relatos históricos y las descripciones científicas tenían un alcance mucho menor en el público, que acostumbraba leer (si sabía) o escuchar masivamente las narraciones hagiográficas²¹ y que, testigo de curaciones y demás milagros provistos por santos y por santuarios, necesitaba tener en claro la distinción entre milagro y sortilegio, saber que la acción admirable, inexplicable, benéfica y edificante, emanaba de Dios mismo, aun cuando se concretara por mediación de los santos.

No cabe duda de que unos y otros procesos, brujerías y milagros, atraen al hombre, lo admiran, lo asombran, lo dejan perplejo, como los que producen quienes hoy llamamos “magos” en reuniones de entretenimiento o como los que crea la literatura fantástica, aplicando en ellos una acepción más amplia y tenue del término “magia” (“2. f. Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo”, *DLE*). Y está bien disfrutar de ellos, siempre que se haga el debido discernimiento.²²

21 *Cfr.* Hunger (1989). Sobre el libro en Bizancio *cfr.* Cavallo (1981), Mango (1984), Oikonomides (2002), Lucà (2014) y Kloppenborg (2014).

22 Agradezco a Alberto Capboscq la aportación de bibliografía sobre el tema.

Bibliografía

- Abrahamse, D. (1982). Magic and sorcery in the hagiography of the middle Byzantine period, *BF*, núm. 8, pp. 3-17.
- Beekes, R. (2010). *Etymological dictionary of Greek*. Leiden-Boston, Brill.
- Cavallo, G. (1981). Il libro come oggetto d'uso nel mondo bizantino. *JÖB*, núm. 31/1, pp. 395-423.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque; histoire des mots*. Paris, Klincksieck.
- Cupane, C. (1980). La magia a Bisanzio nel s. xiv: azione e reazione. *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, núm. 29, pp. 237-262.
- Cupane, C. (2016). In the realm of Eros: the late Byzantine vernacular romance. Original texts. Cupane, C. y Krönung, B. (eds.), *Fictional storytelling in the medieval eastern Mediterranean and beyond*, pp. 95-126. Leiden, Brill.
- De Bruyn, Th. (2017). *Making amulets Christian. Artefacts, scribes, and contexts*. Oxford, Oxford University Press.
- Duffy, J. (1995). Reactions of two Byzantine intellectuals to the theory and practice of magic: Michael Psellos and Michael Italikos. Maguire, H. (ed.), *Byzantine magic*, pp. 83-97. Washington, Dumbarton Oaks.
- Fulghum Heintz, M. (2003). Magic, medicine and prayer. Kalavrezou, I. (ed.), *Byzantine women and their world*, pp. 275-305. Cambridge, Yale University Press.
- González Blanco, A. (1997). La magia en los siglos IV-V a la luz de las obras de san Juan Crisóstomo. Presedo, F., Guinea, P., Cortés, J. y Urías, R. (eds.), *Χαίρε. II reunión de historiadores del mundo griego antiguo. Homenaje al Profesor Fernando Gascó*, pp. 537-558. Sevilla, Scriptorium.
- Hubert, H. y Mauss, M. (1902-1903). Esquisse d'une théorie générale de la magie. *L'année sociologique*, núm. 7, pp. 1-146.
- Hunger, H. (1989). *Schreiben und Lesen in Byzanz*. München, Beck.
- Janowitz, N. (2001). *Magic in the Roman world. Pagans, Jews and Christians*. London, Routledge.

- Kloppenborg, J. (2014). Literate media in early Christ groups: the creation of a Christian book culture. *Journal of early Christian studies*, núm. 22.1, pp. 21-59.
- Lucà, S. (2014). La produzione libraria. Lavagnini, R. y Rognoni, R. (eds.), *La Sicilia e Bisanzio nei secoli xi e xii*, pp. 131-174. Palermo, Istituto Siciliano di Studi bizantini e neolennici (quaderni, 18).
- Magoulias, H. (1967). The lives of Byzantine saints as sources of data for the history of magic in the sixth and seventh centuries A.D.: sorcery, relics and icons. *Byzantion*, núm. 37, pp. 228-269.
- Mango, C. (1984). The availability of book in the Byzantine Empire, A.D. 750-850. *Byzantium and its image*, pp. 29-45. London, Variorum reprints.
- Mudry, Ph. (2004). "Mirabilia" et "magica". Essai de définition dans *l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien*. Bianchi, O. y Thévenaz, O. (eds.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, pp. 239-252. Bern, Peter Lang.
- Oikonomides, N. (2002). Writing materials, documents and books. Laiou, A. (ed.), *The economic history of Byzantium: from the seventh through the fifteenth century*, pp. 589-592. Washington, Dumbarton Oaks.
- Peers, G. (2018). *Orthodox magic in Trebizond and beyond: a fourteenth-century Greco-Arabic amulet roll*. Seyssel, La Pomme d'Or Press.
- Stolte, B. (2002). Magic and Byzantine law in the seventh century. Bremmer, J. y Veenstra, J. (eds.), *The metamorphosis of magic from Late Antiquity to the early modern period*, pp. 105-115. Leuven, Peeters.
- Thesaurus Graecae linguae = TLG* (2013-), dirigido por Maria Pantelia. Irvine, University of California.
- Thomas, J. (2004). Mirabilia: tropismes de l'imaginaire antique. Bianchi, O. y Thévenaz, O. (eds.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, pp. 1-13. Bern, Peter Lang.
- van Mal-Maeder, D. (2004). Moi, Cyprien d'Antioche, magicien du diable. Bianchi, O. y Thévenaz, O. (eds.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, pp. 115-130. Bern, Peter Lang.
- Wainwright, E. (2006). *Women healing / healing women. The genderization of healing in early Christianity*. London, Equinox.
- Wortley, J. (2002). Icons and relics: a comparison, *GRBS*, núm. 43/2, pp. 161-175.

Capítulo 6

La “mostración” de la imagen y su función dramática en el *Corpus Aeschyleum*¹

María Inés Crespo

El estudio de la imaginería en la obra de Esquilo ha dado lugar, a lo largo de los decenios, a numerosos y fructíferos trabajos de investigación que han arrojado nueva luz a la comprensión y valoración del estilo del poeta de Eleusis y la relación que la imagen establece con el universo conceptual presente en su obra.

Desde el punto de vista teórico, la imagen es un segmento textual fuertemente connotado que, por medio de un proceso de metaforización en sentido amplio² y en relación con

-
- 1 En 1987, quien había sido durante varios años mi querido profesor de latín redactó una carta de recomendación para que su exalumna aplicara a su primera beca de posgrado. Recuerdo mi ansiedad al solicitársela y el compromiso con el que leyó mi primer proyecto de investigación. Aún conservo una copia de esa carta, que manifiesta la tarea que emprendió y su lectura de bibliografía del área de griego. Este estudio es, muchos años después, una huella de aquella línea de investigación, que luego derivó en mi tesis de doctorado. Guardo en mi memoria y en mi corazón su sabiduría y calidades docentes, su calidez y sentido del humor, y, sobre todo, su hombría de bien y su ética del compromiso. Gracias por siempre, profesor.
 - 2 La metaforización es el proceso metasemémico más habitual en los textos esquileos y el procedimiento favorito del autor para transmitir contenidos hipersemémicos, es decir, las temáticas, las ideas, la *Weltanschauung* que el poeta no quiere expresar directamente o que escapan a cualquier forma de presentación directa.

otros segmentos pertenecientes al mismo campo semántico (sean estos segmentos utilizados en sentido propio o figurado) permite medir niveles de incidencia estructural y establecer la relación significante/significado entre la imagen y el tema de la obra. Por consiguiente, puede afirmarse que en la imaginería se pone en acto el proceso de simbolización, donde un primer significado simboliza/significa un segundo significado. En los textos de la tragedia griega en general y en los textos esquileos en particular, las imágenes se organizan en “sistemas de imaginería” en torno de diferentes núcleos semánticos, sistemas que suelen ramificarse en varios subsistemas.

Dentro de lo que suele definirse como funciones estructurales³ de la imagen, hemos establecido en otro lugar (Crespo, 2004: 190-192) que, en una obra teatral, su objeto principal consiste en unificar y resaltar distintas partes a través de los llamados “motivos recurrentes”. Es difícil determinar las posibilidades reales de captación de este mecanismo por parte del espectador. Con todo, dada la pertenencia mayoritaria de los espectadores atenienses a lo que hoy en día se conoce como “cultural oral”, a pesar del uso creciente de la escritura en el siglo V a. C. en todos los ámbitos de la vida pública, y dado el entrenamiento de siglos en la utilización de la memoria auditiva, es muy probable que la captación de los motivos recurrentes fuera mucho más habitual que lo que un espectador/lector moderno puede concebir.

Como parte de la estructura dramática, los sistemas de imaginería acompañan de distintas maneras el progreso de la acción, es decir, el desarrollo agencial. Este tipo

3 Esto es, la influencia de elementos cuya ubicación relativa, extensión y rasgos cualitativos influyen en la conformación de una estructura particular. La incidencia estructural de la imaginería es un postulado teórico ampliamente utilizado en la filología clásica contemporánea, a pesar de haber dado lugar a no pocas controversias entre los eruditos. *Cfr.* al respecto Halporn (1989).

de estudio de las imágenes del *corpus Aeschyleum* es uno de los favoritos de los especialistas: de hecho, gran parte de los trabajos se centran en la relación entre imagen y estructura dramática. Consideramos redundante repetir en esta ocasión, como si fuese propio, un análisis lo suficientemente presente en la bibliografía sobre el tema, aunque en nuestra investigación hemos trabajado, en razón de las necesidades de nuestra hipótesis,⁴ en tópicos como 1) la relación existente entre imaginaria y la curva de tensión dramática (la aparición de lenguaje figurado en los momentos cruciales de la obra, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena), 2) la utilización de la imaginaria para la mediatización de la experiencia dramática a través de creación de una atmósfera impresivo-expresiva (la apelación a la emoción del lector/espectador para acrecentar su συμπάθεια con el o los protagonistas y el hecho de servir de vehículo para transmitir la interioridad y la motivación de esos personajes) y 3) la “mostración” escénica, esto es, la aparición en la escena de diversos objetos reales presentes en el discurso imaginativo.

En esta ocasión nos concentraremos en el último de los tópicos mencionados —el menos estudiado—, el mecanismo más original del *corpus Aeschyleum*: la mostración de la imaginaria. La mostración de la imagen es la traslación de la imagen verbal, pronunciada por los personajes o por el coro, hacia la representación escénica de los elementos que conforman dicha imagen. Consiste en la utilización en “sentido metafórico” de una imagen determinada, un *illustrans* (el “comparante”), que en un determinado momento

4 Es decir, la comprobación de la autenticidad de *Prometeo encadenado* por medio de la comparación de distintos aspectos de los sistemas de imaginaria en el *corpus Aeschyleum* y la trilogía de *Prometeo*, la *Prometía*, realizada en nuestra tesis de doctorado (Crespo: 2004). En nuestro estudio, el análisis funcional probó la estrecha semejanza de la relación entre imaginaria y hecho teatral entre el *corpus Aeschyleum* y la *Prometía*, y especialmente entre esta y la *Orestía*.

aparece en escena, ante la vista de los espectadores, como objeto concreto o como objeto real mencionado en sentido propio en el discurso de los personajes o el canto del coro; suele ser un objeto vital para subrayar el tema de la pieza.

Esta mutación del *illustrans* en *illustrandum*, “el comparado”, (o el pasaje del sentido figurado al sentido propio) es un procedimiento de alto efecto dramático, ya que permite que el espectador tenga ante los ojos el mecanismo típicamente lingüístico que consiste, en primera instancia, en borrar los límites que separan al *illustrans* del *illustrandum* y, en consecuencia, fusionar los constituyentes semánticos de ambos términos. En el espectador se produce, entonces, un efecto de ‘doble visión’: significante (*illustrans*, metáfora) y significado (*illustrandum*, objeto real) se presentan conjuntamente y producen una única impresión subjetiva.

A continuación, presentaremos el estudio de la mostración de la imagen en el *corpus Aeschyleum* y concluiremos con el análisis particular de este procedimiento en *Prometeo encadenado* y en la *Prometía*, lo que nos permitirá presentar conclusiones, por una parte, acerca de su relevancia estructural y, por otra, sobre la cuestión de la autenticidad de la pieza cuestionada.

1. Persas

Para comprender el alcance del mecanismo de mostración en *Persas*, debemos mencionar brevemente algunos rasgos particulares de esta pieza, la primera conservada del poeta. Su acción externa se limita a la entrada de los personajes que, en su diálogo con el Coro, relatan los acontecimientos que suceden fuera de la escena. De hecho, no se verifica en la pieza ninguna peripecia, sino una mostración de las consecuencias de la ὄβρις de Jerjes, el héroe

trágico, en un marco de exaltada emotividad. La verdadera peripecia ha tenido lugar en el espacio y en el tiempo extraescénicos. Dentro de este marco, la elevación de la curva de tensión dramática, es decir, los puntos culminantes de la acción, se corresponden más bien con la obtención de respuestas a preguntas e inquietudes desplegadas en los pasajes previos, con lo que pueden ubicarse en la entrada de los personajes que vienen desde fuera del reino persa (Mensajero, Jerjes), precedidos por una expectativa *in crescendo*. Ambas apariciones se ven coronadas por una explosión patética del coro.

Ahora bien, los momentos de máxima tensión dramática no están acompañados por gran cantidad de imágenes: éstas se “arraciman” en los pasajes de *crescendo* de la tensión (la inquietud y el temor en aumento de los ancianos del Coro en el Párodos, el relato del sueño alegórico de Atosa en el Episodio I), la descarga de la tensión en las resis narrativas (sobre todo en el Episodio I, en la resis del Mensajero y su relato desgarrador de la derrota de Salamina y la penosa desbandada del ejército persa) y la necesaria explicación de la causa de la ὄβρις de Jerjes en boca de la Sombra de Darío en el Episodio II. Podemos afirmar, entonces, que esta acumulación de varias imágenes o “racimos imaginativos” en el desarrollo agencial se corresponde con la creación de una atmósfera impreso-expresiva.

En efecto, la mayoría de los “racimos imaginativos” acompaña los pasajes en los que se intenta, por una parte, reproducir en el espectador los sentimientos (sobre todo los relacionados con el terror, la piedad y el *pathos*) de los personajes y, en segundo término, dar lugar a una comprensión, entre intuitiva y reflexiva, de las causas de la desgracia persa, lo que se produce en las resis de Darío del Episodio II.

Pero cuando la tensión dramática vuelve a subir, por última vez, en el *kommós* final, el procedimiento que utiliza el

poeta no es la creación de atmósfera, sino el mecanismo de mostración de la imagen.

En vv. 910-1077, Jerjes asume la tarea de concretar la mostración de la imagen en el punto culminante de la pieza y en medio de una explosión patética: los andrajos que cubren su cuerpo funcionan, más que como *illustrans*, como símbolo visible del desastre del poder político y bélico del imperio persa, de la pérdida de su riqueza y prosperidad, y de la felicidad individual de sus habitantes, imágenes desplegadas en el plano textual a lo largo de todo el desarrollo anterior.

La mención de la serie imaginativa de los vestidos, siempre costosos y lujosos, cumple la función, a lo largo de la pieza, de contribuir a la creación, en la mente del espectador/lector, de una atmósfera y una representación imaginaria de lo que es el “lujo oriental” (Thalman, 1980: 267). Además, los trajes de los coreutas debían de corresponderse con lo que los espectadores imaginaban como habitual en los nobles de alto rango, los “πιστὰ πιστῶν” de la corte, “los fieles de entre los fieles” (v. 681). Es probable que los trajes del vestuario hayan sido espléndidos, lo que en sí mismo podría considerarse, de algún modo, como una mostración permanente, a lo largo de la obra del “motivo de la riqueza”. A esto puede sumarse otra mostración del motivo: la vestidura de la reina y el ornato de la carroza con la que entraba en escena (v. 150), probablemente seguida de varios sirvientes (Taplin, 1977: 79-80), que para los espectadores atenienses debía de dar a entender no sólo el boato sino el orgullo de su situación. Su segunda aparición, a pie y sin rico atavío (v. 598), como suplicante ante los poderes del mundo subterráneo, implicaba sin duda lo contrario. En cuanto a la vestidura de la Sombra de Darío, probablemente era lujosa, pero, en este caso, con el objeto de resaltar su rango y dignidad (vv. 658-664).

En contraste con todo esto, los harapos de Jerjes, a los que se suma su orden a los Fieles de desgarrar cada uno sus

propios vestidos, lo que probablemente realizaban en v. 1061, provocaban que la audiencia fuera testigo, en un acto simbólico, del momento mismo en que la fortuna se convertía en desastre. Un rey todopoderoso expresaba su pena y humillación, pero también el castigo divino por la magnitud de su ὄβρις. De este modo, se torna evidente la razón de la preocupación, tanto de Atosa como de Darío, por el aspecto y el traje que vestiría el rey en su entrada en escena (vv. 833-836, 846-850), y alertaba al espectador en cuanto a su importancia simbólica. Un traje limpio y nuevo podría representar que Jerjes aún poseía la capacidad de imponer orden y disciplina a pesar de la derrota. Cuando el rey mostraba en escena sus harapos, esto era signo de que el desastre era total.

La mostración escénica de la imagería no alcanza en *Persas* un desarrollo orgánico, dado que sólo afecta a una serie metafórica en particular y concentra todo su efecto en una sola escena. Sin embargo, es un anticipo de lo que será un rasgo estructural en la *Orestía* y en la *Prometía*: la representación visual concreta de las ideas organizadoras de sus tragedias, y la consiguiente integración de estructura, dicción, tema y espectáculo.

2. Siete contra Tebas

El procedimiento de mostración de la imagen no tiene lugar en *Siete contra Tebas*. No hay rastros en su desarrollo de la aparición en la escena de ningún objeto real (ni hay una referencia a su presencia imaginaria en el discurso de los personajes) que se haya presentado previamente como *illustrans* de alguna imagen. Por el contrario, la sensación a la que más apela el lenguaje figurado es la auditiva. Dado que el mecanismo de mostración es más habitual en el tramo final de las

tragedias, y puesto que consideramos que el final conservado de la pieza es inauténtico,⁵ establecemos a) que en el estado en que nos ha llegado, *Siete contra Tebas* no conserva rastros del mecanismo de mostración de la imagen: el final inauténtico (1005-1077) desconoce el procedimiento y b) que debemos dejar abierto un interrogante con respecto a si el final auténticamente esquileo incluía el mecanismo de mostración.

Admitimos, por cierto, que la existencia en sí del dispositivo de mostración no es una variable *sine qua non* para medir la autoría esquilea. En cambio, con mayor sobriedad, afirmamos que esta variable es bastante habitual y que puede presentarse de manera aislada (como señalamos en *Persas*), o extenderse a través de toda una pieza o trilogía.

3. Suplicantes

El mecanismo de mostración de la imagen aparece en *Suplicantes* con especial relevancia, pero, a diferencia de lo que sucede en *Persas*, no se despliega por medio de uno o varios objetos reales presentes en la escena, sino a través del discurso de los personajes (Dánao y el coro de Danaides), que describen la llegada de la nave de los hijos de Egipto con vívidos detalles a través de profusas imágenes visuales. De allí que una de las imágenes más importantes de la pieza, la metáfora marina y uno de sus *illustrantia*, el barco, aparezcan mencionados como objetos reales que puedan “hacerse visibles” en la mente del espectador.

Debemos tener en cuenta que el barco simboliza en el plano temático, es decir, tiene como *illustrandum*, el falo como

5 Crespo (2002). Entre muchos otros, a favor de la atétesis del final, *cfr.* Fraenkel (1964); Brown (1976); Dawe (1978); Hutchinson (1985: 190-191 y 209-211) y Sommerstein (1996:130-134; 2008:147-149, 245, 264-265). A favor de la autoría esquilea, *cfr.* Lloyd-Jones (1959), Erbste (1974), Flintoff (1980) y Ryzman (1983).

amenaza violenta contra la virginidad que las Danaides desean preservar. Es por eso que, cuando al comienzo del breve Episodio III⁶ el rey Dánao —en su papel de vigía y ubicado en el punto de avanzada u observación señalado como πάγος (promontorio) en 189— describe en imágenes pictóricas de gran intensidad dramática la llegada del barco insignia de los egipcios, las doncellas interpretan que, a pesar de sus plegarias, la persecución, que conocen bien, ha llegado a su cumplimiento, y que su violación es inminente.

Dánao presenta una descripción gráfica de cómo la escuadra egipcia aparece gradualmente ante la vista. La técnica descriptiva es similar a la que el mismo anciano pone en acto en vv. 180-183, cuando con otra imagen pictórica visual describe la llegada del rey Pelasgo con su séquito. La multiplicación de indicaciones del proceso sensible (“ἀπό σκοπῆς ὀρώ”, 713; “εὔσημον”, 714; “οὐ με λανθάνει”, 714; “πρέπουσι”, 719), que se prolonga en la personificación del barco mismo en vv. 716-718, otorga a la escena un carácter sumamente vívido, casi de descripción cinematográfica, en la que cada sintagma implica una aproximación más cercana y nítida: nave insignia (“τὸ πλοῖον”, 714), velamen (“στολμοί τε λαίφους”, 715), defensas laterales (“παρὰ ῥύσεις”, 715), proa (“πρῶρα”, 716), ojos pintados (“ὄμμασιν”, 716), y la alusión a que hay un timón (“οἴακος”, 717) que desde atrás del barco dirige su derrotero (“ὄδόν”, 716) al cual la proa obedece con demasiada docilidad (“ἄγαν καλῶς”, 718). Luego de esta avanzada del falo mismo, aparecen los hombres, cuya descripción apunta a la descripción de ‘ellos’ como ‘el otro’: miembros negruzcos (“μελαγχίμους γυίοισι”, 719-720) que se destacan más aún entre sus vestiduras blancas (“λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων”, 720). Por último, la aparición del resto de las

6 Acordamos con Johansen (1980: III 70) y Vürtheim (1967 [1928]: 150 y 201) en considerar los versos 710-775 un episodio independiente, a pesar de los argumentos de Taplin (1977: 206-211).

naves (“τᾶλλα πλοῖα”, 721), las tropas (“πᾶσα θ’ ἡ ἑπικουρία”, 721), la aproximación a la costa de la nave capitana (“αὐτὴ ἡγεμών”, 722) y la única imagen auditiva: ya es audible el ruido de los remos (“παγκρότως ἐρέσσειται”, 723). Las oraciones son breves, lo que expresa apuro, impaciencia, excitación, de acuerdo con las indicaciones del contenido.

A pesar del llamado a la calma y a la confianza en la divinidad por parte de su padre (vv. 724-733), el resultado de la mostración es una violenta reacción emocional por parte de las doncellas, expresada por medio de un dialogo epirremático (vv. 734-759) que aumenta en el Estásimo III y llega a su culminación en el Episodio IV. Enfrentadas con la amenaza de la fuerza bruta, están inermes y llenas de un terror salvaje, que se acrecienta con la salida de Dánao en busca de ayuda (v. 775).

Que el barco es el *illustrans* de la agresión fálica se hace evidente por la manera en que las Danaides retoman la imagen en el epirrema: por medio del adjetivo “μάργων”, “furioso”, “exaltado” (741), lo que implica una agresividad furiosa y, según los comentaristas, lujuriosa. Se concentran en lo oscuro de la piel de los egipcios (sin tener en cuenta su propia tez), el signo más visible de su “otredad” (“μελαγχίμω στρατῶ”, 745), a lo que se suman el azul oscuro de las proas de ojos pintados (“κυανώπιδας νῆας”, 743-744) y los cuervos (“κόρακες”, 751). Debe agregarse a esto la mención del δόρυ (“δορυπαγεῖς”, 743). En este caso, la mostración verbal de la imagen apunta a que esta “madera bien ajustada, compacta”, puede leerse como “falo erecto”.

La segunda mostración aparece en la descripción del barco y sus maniobras de anclaje en un puerto no seguro y durante la noche (vv. 764-772) en un pasaje en general mal comprendido por los críticos, que lo califican de irrelevante (Johansen-Whittle, 1980: III 114). En realidad, esta imagen náutica opera como prolepsis mostrativa de lo que ocurrirá

durante la noche de bodas de Egipcios y Danaides. La oscuridad de la noche, la que está cayendo en el momento preciso del final de la tragedia, (“εἰς νόκτ’, ἀποστείχοντος ἡλίου”, 769), es la anticipación de la que caerá luego del matrimonio no deseado entre primos. Incluso si el anclaje ya se ha llevado a cabo (“ἐν ἀγκυρουχίαις”, 766), es decir, aun si el acto sexual se ha consumado, si la tierra carece de puerto (“ἀλίμενον χθόνα”, 768), esto es, si la recepción del órgano masculino es rechazada, el desembarco no puede ser feliz (“οὐδ’ ἂν ἔκβασις στρατοῦ καλή”, 771-772), es decir, no habrá fecundación ni se cumplirá la ley de Afrodita, ya que el resultado del parto de la noche será, precisamente, un dolor de parto (“φιλεῖ ὠδῖνα τίκτειν νόξ”, 769-770), incluso para el piloto avezado (“κυβερνήτη σοφῶ”, 770): los novios serán asesinados. La inclusión en la imagen extendida de esta breve metáfora del parto es la que justifica la interpretación propuesta, es decir, la ecuación entre “barco que llega a un mal puerto” (*illustrans*) y “acto sexual” (*illustrandum*) que, por ser decodificado —o efectivamente realizado— como violación, conduce a la muerte del agresor.

La última mostración de la trilogía se realizaba probablemente al final de la tercera tragedia, *Danaides*. El Fr. 44R, que pone en la superficie del texto la explicitación de la imagen de la fertilidad en boca de Afrodita en persona, es el punto de convergencia de todo el mecanismo de mostración diseminado en *Suplicantes* y, probablemente, en *Egipcios*. Afrodita es el *illustrans* mismo de la imagen. No hay mostración más fuerte que ésta.

4. Orestía

En la *Orestía* el mecanismo de mostración de la imagen alcanza su concreción más ajustada y funcional a través de la

magistral utilización que hace Esquilo de las imágenes de la caza y de la luz/oscuridad, imágenes que atraviesan por completo las tres piezas de la trilogía. La imagen de la luz/oscuridad es, quizás, el símbolo escénico más potente del teatro ateniense. En cuanto a la imagen de la caza en sus dos elementos principales, la red y la persecución, tiene gran importancia en la estructura significativa global de la *Orestía*.

Dentro de la imagen general de la caza, la serie imaginativa que se concentra alrededor del *illustrans* “red” se desarrolla a lo largo de todo *Agamenón*. El lexema “red” (δίκτηον) es sólo el primero de sus *illustrantia*. Aparece al comienzo del Estásimo I (v. 358), luego en la resis central de Clitemnestra en el Episodio III (v. 868) y por último en boca de Casandra en el *kommós* del Episodio IV (v. 1115). El Corifeo refiere el semeña a Casandra por medio del lexema ἀγρευμα, “red de caza” o “trampa” (v. 1048), y Clitemnestra utiliza el semisinónimo ἀκρόστατα, ‘malla de red’ (v. 1375). Pero la primera mostración de la serie se produce cuando el espectador comprende que la “red” no es más que un *illustrans* del *illustrandum* “alfombra purpúrea”, que aparece es escena en el agón y posterior esticomitía de Agamenón y Clitemnestra en el Episodio III por medio de una serie de *illustrantia* de distinto orden: “πέτασμα” (909), “πορφυρόστρωτος πόρος” (910), “εἶμα” (921), “ποικίλα” (923, 926, 936), “ποδόφηστρον” (926), “ἀλουργῆ” (946) y “ὑφή” (949). Luego de esta primera mostración escénica del *illustrandum* transformado en objeto real, dicho *illustrandum* “alfombra/tapices” se convierte en *illustrans* implícito de un nuevo *illustrandum*, “túnica/manto”: “πέπλοι” (1126), “εἶμα” (1383), la túnica que aprisiona a Agamenón en el baño. El desarrollo dramático llega a su punto culminante cuando Clitemnestra exhibe los cadáveres de Agamenón y de Casandra, y lo hace con el cuerpo del rey envuelto en la túnica que lo ha aprisionado como una red. Con sutil ironía, la reina nombra la red específicamente como “red de peces”, “ἀμφιβληστρον ἰχθύων”

(1382), dado que, al caer en la bañera, Agamenón se ha convertido en un gran pez capturado en una redada, como los atunes de *Persas* (424). Ante esta segunda mostración de la imagen el mecanismo de simbolización se hace evidente para el espectador: el *illustrandum* “túnica/manto” se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: “mortaja”. El último *illustrans* que aparece en *Agamenón*, correspondiente al mismo *illustrandum*, es “ὑφασμα ἀράχνης”, “tela de araña” (1492 y 1516).

En las siguientes piezas de la trilogía la ‘red’ se va deslizando a través de una serie de semisinónimos —también *illustrantia*— pertenecientes a su mismo campo semántico. La red será señalada como “ἀμφίβληστρον” (492) y “δίκτυον” (506) en *Coéforas*, para culminar en la última mostración de esta serie imaginativa: la de los ‘vestidos/mortaja’ que porta Píladés fuera de palacio luego del asesinato de Clitemnestra y Egisto y que son metaforizados como “μηχάνημα” (981), “δεσμός” (981), “πέδαι” (982), “ἄγρευμα, ποδένδυτος κατασκήνωμα” (998), “ἄκρυς” (1000) y “πέπλοι” (1000).

Dentro de la imagen de la caza, el segundo elemento que participa en el mecanismo de mostración es la serie imaginativa que metaforiza el momento de la persecución de la presa. El motivo se presenta en el Párodos de *Agamenón* por medio de la imagen de las águilas y la liebre preñada (vv. 114-120, 134-138), y reaparece por medio de significantes más representativos, como “κύων”, “perra” (1093), “εὖρις”, “de buen olfato” (1093) y “ματεύω”, “buscar” (1094), referidos a Casandra. En *Coéforas* es utilizada al principio, como *illustrans* de Electra y Orestes en su condición de víctimas huérfanas del águila, aún demasiado débiles para salir de caza (vv. 247-251). La mostración de la imagen se insinúa en el final de la pieza, en primer término, con la amenaza de Clitemnestra en los momentos previos a su asesinato, cuando advierte a Orestes sobre la presencia inminente de

las Erinias, perras rencorosas, “ἔγκοτοι κύνες” (924), y luego del matricidio, con la referencia de Orestes a esas mismas “ἔγκοτοι κύνες” (1054), como *illustrans* de un *illustrandum* que el público no ve, pero que el personaje percibe como objeto real en la escena (v. 1061).

Con todo, esta serie imaginativa alcanza su máximo desarrollo en *Euménides*, donde la mostración llega a la concreción al comienzo de la obra. En el Prólogo, las Erinias constituyen el coro y se disponen a perseguir a Orestes en escena, como perras de presa tras un cervatillo, “νεβρός” (111) que ha saltado de la red, “ἀκρύστατα” (112). De inmediato, gimen su “grito de guerra”: “ἰατράπαλο!” [λαβέ] (130). Ante la incitación de la Sombra de Clitemnestra —“διώκεις θήρα” [persigues a la fiera] (131), “ἄπερ κύων” “[como una perra] (131-132); “ἔπου, μάραινε δευτέρους διώγμασιν” [sigue, agótalo con nuevas persecuciones] (139); “ἔξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἶχεται δ’ ὁ θήρ, ὕπνω κρατηθεῖσ’ ἄγραν ὤλεσα” [ha saltado de entre las redes, y se va la fiera; dominada por el sueño, perdí la presa] (147-148)—, se lanzan tras Orestes, en una ‘caza’ escénica que debió de haber sido un espectáculo sobrecogedor. Las menciones continúan en 231, “τόνδε φῶτα κάκκυνηγέσω” [cazaré al hombre como una jauría]. La mostración vuelve a efectuarse en 246-247: “τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρόν / πρὸς αἶμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν” [pues como a un cervatillo herido, seguimos el rastro por la sangre y la gota]. Sin embargo, el pico máximo de la mostración de la imagen de la persecución se produce en el Estásimo I, el ὕμνος δέσμιος (vv. 309-396) en que, al son del canto mágico que pretende atar a Orestes en alma y cuerpo, las Erinias iban haciendo su danza alrededor de Orestes en círculos concéntricos, cada vez más estrechos, en un movimiento envolvente que mostraba en forma dramática el acecho a la presa indefensa.

La segunda imagen que es sometida al mecanismo de mostración es la de la luz ≠ oscuridad, en sus valencias

positiva y negativa. Esta imagen ha sido estudiada de manera suficiente.⁷ Apuntemos que la luz, representada por el *illustrans* “antorchas”, aparece en *Agamenón* como objeto real referido por los personajes ya desde el Prólogo, en boca del Vigía (vv. 21-23) y es el centro de la resis de la posta de hogueras en el Episodio I (vv. 281-314). En *Coéforas* la imagen está representada por la luz del amanecer que acompaña la muerte de Clitemnestra y Egisto (v. 961). Por último, ya en *Euménides*, la conciliación armónica entre divinidades olímpicas y ctónicas es saludada en Atenas por una procesión de antorchas (vv. 1005, 1022, 1025-1028, 1029, 1041-1042, 1044) cuya connotación es proporcionalmente inversa a la posta de hogueras de *Agamenón*. Esta escena iluminada a pleno al final de la trilogía corona el mecanismo de mostración, que alcanza aquí su máximo poder de simbolización.

5. Prometeo encadenado

La relación entre la imagen verbal, pronunciada por los personajes, y la representación real de los elementos que la constituyen es en *Prometeo* un mecanismo doble. En efecto, a) en primer término, se realiza el pasaje de *illustrans* a *illustrandum*, esto es, los personajes verbalizan un *illustrans* cuyo *illustrandum* aparece simultáneamente en escena. En *Prometeo* este dispositivo se pone en juego en pasajes más o menos extensos, mientras que en la *Orestía* se realizaba varias veces a lo largo de pocos versos. Pero b) el poeta puede presentar un mecanismo opuesto: un objeto o realidad escénica aparece en principio en sentido propio (*illustrandum*) para manifestarse finalmente como *illustrans* de una

7 Entre muchos otros estudios, *cfr.* Tarrant (1960); Peradotto (1964: 388-393); Lebeck (1971); Russo (1974); Petrounias (1976: 244-254); Gantz (1977), Fontaine (1988) y Jarkho (1997).

imagen. En ambos casos, los personajes funcionan como “soportes” del proceso metafórico, e incluso son ellos mismos parte de la imagen. Analizaremos a continuación estos dos mecanismos de mostración de la imaginería.

Apuntemos brevemente que el sistema de imaginería de esta pieza es la oposición binaria armonía/desarmonía: el problema que esta oposición resume es el tema de la obra.⁸ Los distintos subsistemas de imaginería cumplen la función de poner en la superficie textual el tema del quiebre de la armonía del orden del mundo, sus causas y consecuencias, y de dejar traslucir la posible recuperación de esa armonía por medio de una evolución del universo trágico, que sin duda se desarrollaba en las obras siguientes de la trilogía. Esta oposición semántica se despliega en tres subsistemas principales, cuyos términos consisten igualmente en oposiciones binarias: coerción ≠ libertad, enfermedad ≠ curación y luz ≠ oscuridad.

a) *Illustrans transformado en illustrandum*

Dentro de la oposición coerción ≠ libertad,⁹ la primera imagen que se desliza al sentido propio y aparece en escena corresponde a la metáfora de la espuela/aguijón. En el

8 De entre los estudios de la imaginería de la pieza nos interesa destacar los de Hughes Fowler (1957), Pandiri (1971), Petrounias (1976) y Mossmann (1996).

9 El subsistema cuyos polos son coerción ≠ libertad es el más rico de la obra. Cada uno de ellos presenta varias estructuras binarias secundarias. En el polo de la coerción las estructuras se nuclean alrededor de un centro semántico que actúa como *illustrans* y desencadena la imaginería: el caballo y su campo de acción. Componen esta estructura el yugo (collar y albarda) y el arnés (rienda, freno, látigo y espuela). Fusionándose con elementos más generales, aparece un segundo grupo conformado por el semema de la atadura (cadenas, grillos, anillas, clavos, cuña, cinchas y argolla) y lexemas tomados de las competencias atléticas (meta, carrera, prueba). De esta estructura secundaria derivan otros paradigmas o series. Del grupo cadenas-grillos-etc. parten las imágenes de la inmovilidad y la prisión. El motivo de la espuela se convierte en la serie picadura-aguijón-tábano que, en otro aspecto, proviene de la imagen de la caza y la persecución (con el submotivo de la red). La picadura (en el Episodio III) será luego mordedura (en el Episodio IV), para introducir la figura del águila.

Episodio I, el aguijón es anticipado por Océano como *illustrans* de una metáfora *in absentia* de *illustrandum*. Al aconsejar a Prometeo que deponga su αὐθαδία, su obstinación autocomplaciente, le dice:

οὐκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἔκτενεῖς,

No obstante, si me utilizas como maestro,
no extenderás tus miembros contra el aguijón, (322-323)

Es decir, “no darás coces contra la espuela”. El κέντρον contra el que se arroja Prometeo es el *illustrans* simbólico de un *illustrandum* que alude al poder de Zeus, que se manifiesta como un objeto duro, penetrante, filoso y todopoderoso: el rayo. La advertencia de Océano es una anticipación de lo que sucederá al finalizar el Episodio IV, cuando la ira del dios desencadene la tempestad y la acción de su rayo destruya la roca a la que Prometeo se encuentra amarrado, precipitándolo en el abismo del Tártaro (vv. 1043-1053).

Sin embargo, este κέντρον, aguijón, que el espectador ha percibido como imagen, se corporiza en el Episodio III ante la aparición de Ío. En efecto, el lexema aparece reiteradamente como objeto real referido sin metaforización, es decir, se ha convertido en *illustrandum*, y hace alusión al tábano que atormenta a la doncella transformada en novilla. Es dable suponer que los movimientos escénicos del personaje representaban, ante el espectador, sus esfuerzos para eludir la picadura del tábano. El *illustrandum* es mencionado siete veces a lo largo de la escena, por medio de los lexemas κέντρον, οἶστρος y μύωψ, cuyos sememas actúan como semi-sinónimos con el significado alternativo de tábano, aguijón, punzada y picadura. Los lexemas presentan un carácter real y concreto (vv. 566, 580-581, 589, 597-598, 673-675, 681-682,

878-880). Registramos aquí un solo ejemplo que muestre ese carácter real y concreto que presenta el lexema:

οἰστηράτω δὲ δείματι δειλαίαν
παράκοπον ὧδε τείρεις;

Y así atormentas a esta desdichada de espíritu enloquecido con el terror de la picadura del tábano? (580-581)

El aguijón hace alusión al poder de Zeus a través de una serie de lexemas que apuntan a los semas “agudo”, “filoso” y “penetrante”. Pero es evidente también que, en el contexto de la persecución amorosa de la que ha sido objeto Ío por parte de Zeus, el objeto real “aguijón” alude como *illustrans* de segundo grado a la potencia sexual masculina imaginizada como agresiva e imposible de evitar, es decir, al fallo. Así como en el Episodio I el viejo Océano (que se ha sometido al poder de Zeus) no necesita de frenos ni látigos para impulsar su cabalgadura (vv. 284-287), Ío, que actúa estructuralmente como su opuesto, es sometida por el dios por la fuerza, a través de un objeto referente con el que el espectador ya se ha familiarizado como imagen, y que aparece ahora “mostrado” en escena con evidentes connotaciones sexuales.

El segundo ejemplo de un *illustrans* que se transforma en *illustrandum* por medio de su mostración en la escena es el motivo central de uno de los sistemas de imágenes de la pieza, que se relaciona con la oposición semántica enfermedad ≠ salud/curación.¹⁰ Es la imagen del ‘médico enfer-

10 Su *illustrans* más importante es el motivo del médico enfermo. Componen este grupo las siguientes series opuestas: remedio-defensa-ungüento-pócima-medicina/veneno; médico-sanador-curador/paciente-enfermo; aliviar-aplacar-mitigar-liberar/comprimir-consumir-inflamar; caer enfermo/sanar-curar; curable/incurable; locura/cordura; delirar/razonar. Estas oposiciones se relacionan con la estructura secundaria conformada por el campo semántico del νόθος, que abarca términos generales como dolor, sufrimiento, padecimiento y términos técnico-específicos como

mo', que se insinúa en el Prólogo a través de las palabras de Cratos (v. 43) y continúa como *illustrans* en el Episodio I, en la intervención de Océano (vv. 377-378) y la consiguiente respuesta de Prometeo (vv. 379-380).

La metáfora se ve reforzada por la elección de los *lexemas*, ya que los verbos *μαλθάσσω*, *σφριγιάω* e *ισχαίνω* se utilizan a menudo en contexto médico. Prometeo conoce la ciencia médica, puesto que él se la ha transmitido a los hombres, pero él mismo está enfermo de cólera, y el tiempo exacto para la intervención quirúrgica que lo salve, el *καιρός*, aún no ha llegado para él. La explicitación completa del motivo se produce en el Episodio II, en boca de la Corifeo. Prometeo ha relatado una parte de los dones por él otorgados a la humanidad y concluye diciendo:

τοιαῦτα μηχανήματ' ἔξευρῶν τάλας
βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.

Aunque tales inventos les procuré, desdichado,
a los mortales, yo mismo no poseo ningún recurso
por el cual me libere del dolor ahora presente. (469-471)

Este pensamiento da pie a la comparación de la Corifeo, que le responde expresando, por medio de un *símil extendido*, la imagen central del *leitmotiv*:

πέπονθας αἰκῆς πῆμ' ἀποσφαλεις φρενῶν
πλάνη, κακὸς δ' ἱατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμῆς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποῖοις φαρμάκοις ἰάσιμος.

convulsión y espasmo. En el orden no humano, el cosmos, la enfermedad se manifiesta por medio de la conmoción de los elementos de la naturaleza. Los pares opuestos que corresponden a salud/enfermedad son, en este caso, calma/tempestad.

Padeces un dolor indigno, privado de reflexión
andas sin rumbo, y como un mal médico al caer enfermo
estás descorazonado, y no puedes encontrar
con qué remedios curarte a ti mismo. (472-475)

La comparación es verbalizada como imagen por la Corifeo sin intención irónica sino, por el contrario, con una profunda συμπάθεια. En el parlamento inmediatamente posterior, al retomar su discurso de los dones (vv. 442-506), el Titán comienza relatando cómo enseñó a los hombres a curarse de las enfermedades y a reconocer los remedios útiles para ese fin (vv. 476-483). Por medio de una asociación de ideas, ha tomado en sentido propio lo que la Corifeo ha expresado en sentido figurado. La ἀσθαδία, la obstinación que enferma a Prometeo, no le permite percibir el sentido profundo de la imagen.

Ahora bien, la enfermedad que ha aparecido en el texto como metáfora, esta “enfermedad figurada”, irrumpe súbitamente en escena en el Episodio III (560-588): es la μανία de Ío, que funciona como mostración explícita de la ἀσθαδία de Prometeo. En este caso, la imagen no es sólo señalada como *illustrandum* en el discurso, como ocurría con el tábano, sino que es “actuada” en la escena. El parlamento de Ío es acompañado por un aparato gestual que incluye gritos, convulsiones y saltos. Toda la escena se desarrolla como una visita médica: luego de la “consulta inicial” (vv. 604-608), Ío explica la génesis y el desarrollo de su νόσος (vv. 609-686), y Prometeo, como un buen médico al que un paciente consulta, la aconseja y le predice la evolución (vv. 705-740) y el fin de la enfermedad (vv. 790-852). Ante un nuevo ataque, Ío abandona el escenario en el punto culminante de una crisis, y, al mismo tiempo que actúa, describe los síntomas de su μανία (vv. 877-884).

De este modo, la imagen de la enfermedad se ha convertido en verdadera νόσος ante la vista del espectador.

b) *Illustradum verbalizado como illustrans*

Este mecanismo es el más complejo por su explicitación verbal y escénica. El efecto de “mostración” de la imagen se produce en este caso porque se presentan en la escena una serie de *illustranda* (términos propios correspondientes a objetos reales) verbalizados como *illustrantia* (términos metafóricos). Se trata del motivo del arnés del caballo, el más importante de los que despliegan la oposición semántica coacción ≠ libertad.

El motivo comienza en el Prólogo, en la escena del encadenamiento, donde Cratos y Hefesto van nombrando los elementos que utilizan a medida que amarran al Titán. Las imágenes acompañan la actividad escénica, y responden a la particular manera en que Esquilo suele distribuir los términos connotados a lo largo del texto, donde siempre se propone una exposición verbal asistemática y global de los elementos antes de que aparezcan organizados estructuralmente y como mostración simbólica.

En efecto, Prometeo es amarrado con lazos, cadenas, grillos y esposas, y así lo señalan Cratos y Hefesto al entrar en el escenario, cuando anticipan verbalmente las acciones que desarrollarán a continuación (vv. 3-6, 14-15, 19-20). Sin embargo, cuando ambos dioses ponen manos a la obra, estos *illustranda*, que el espectador ve en el escenario, son verbalizados como *illustrantia*, utilizando para ello los elementos que constituyen el yugo y el arnés del caballo:

οὐκουν ἐπείξει τῶδε δεσμὰ περιβαλεῖν,
Cr.: ¿No te apresurarás a rodearlo de cadenas...? (52)

καὶ δὴ πρόχειρα φάλια δέρκεσθαι πάρα.
Hef.: También puede ver que las anillas están dispuestas. (54)

καὶ τήνδε νῶν πόρπασον ἀσφαλῶς,
Cr.: Y a este otro, ajústale ahora la correa con firmeza, (61)

ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστήρας βάλε.
Cr.: Vamos, rodéale los costados con cinchas. (71)

χώρει κάτω, σκέλη δὲ κίρκωσον βία.
Cr.: Vete por debajo, y rodéale por fuerza las piernas con la argolla. (74)

Prometeo se muestra en la estructura de superficie (*illustrandum*) como un criminal condenado al suplicio (ἀποτυμπανισμός), pero en la estructura profunda (*illustrans*), y por medio de la mostración escénica, como un animal sometido al yugo y al arnés. Esta afirmación no es del todo evidente en la traducción de los lexemas al castellano, pero los lexemas griegos remiten todos a una utilización técnica en relación con el arnés del caballo.¹¹ La forma en que debe imaginarse que aparecía el héroe ante los ojos del espectador se desprende de las palabras pronunciadas por Ío al verlo atado a la roca:

τίς γῆ; τί γένος; τίνα φῶ λεύσσειν
τόνδε χαλινοῖς ἐν πετρίοισιν
χειμαζόμενον;

11 ὁμάζω (4): κυρίως δέ ἐστιν ὁμάσαι τὸν ἵππον ὑπὸ καλινὸν ἀγαγεῖν ὑπὸ ὄχημα. (Σ Aroloonio Rodio 1, 743). πέδη (6): ἐνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων...ἀμφὶ δὲ ποσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας, ἀρρήκτους ἀλύτους. (Il. XIII, 34-37). Cfr. también Jenofonte, *De equitandi ratione* 3, 5; 7, 13-14. δεσμά (52): Cfr. Jenofonte, *Anábasis* 3, 5, 10. ψάλιον (54): τὸ περὶ τὸ γένειον (τοῦ ἵππου) διειρόμενον ψάλιον, τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβαλλόμενον καλινός. (Pollux 1, 148). Ψάλιά ἐστι κυρίως τὰ περιστόμια τῶν ἵππων. (Σ ad 54). πορνάω (61): Cfr. el sustantivo πορνάξ en Eu. *Rhesus* 381. μασχαλιστήρ (71): μασχαλιστήρες· οἱ κατὰ τῶν ἰππέων στηθῶν ἱμάντες. (Hesychius lexicographus); τὰ ὑπὸ τοῦς ὠμούς τῶν ἵππων μασχαλιστήρες. (Pollux 1, 147). κίρκῶ (74). Estas referencias han sido extraídas de Petrounias (1976:109 y 367).

¿Qué tierra? ¿Qué gente? ¿A quién diré que estoy viendo,
a este, sacudido por las tormentas
entre frenos de piedra? (560-562)

Prometeo se encuentra atado con cadenas, el objeto real mostrado en escena, pero la situación se expresa por medio del lexema χαλινός, que significa técnicamente “freno o bocado” del caballo.

Luego de la escena del Prólogo, los personajes —principalmente Prometeo e Ío— utilizan los elementos constituyentes del motivo en sentido propio, salvo en el caso de los verbos ἐνζεύγνυμι (uncir) y δάμνημι (domar), que aparecen como *illustrantia*. No obstante, la confirmación de la segunda lectura de la imagen, producto de su mostración escénica, se obtiene al finalizar la pieza, en el Episodio IV. Allí, en boca de Hermes, aparece verbalizado el fragmento más importante de la serie imaginativa, que consiste en el símil del potro recién enyugado:

τέγγη γὰρ οὐδὲν οὐδὲ μαλθάσση λιταῖς
ἐμαίς· δακῶν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγῆς
πῶλος βιάζει καὶ πρὸς ἡνίας μάχη.

En nada te dejas conmovir, ni te ablandas
con mis súplicas, sino que, mordiendo el freno,
como un potro recién sometido al yugo,
te resistes y luchas contra las riendas. (1008-1010)

Cratos y Hefesto, meros instrumentadores de la voluntad del padre, verbalizan la imagen desconociendo la operación de doble visión que provocan en el espectador. Prometeo, la Corifeo, Océano e Ío tampoco son conscientes de la utilización y el sentido de la imagen, por estar subjetivamente involucrados en el πάθος que implica su concreción y

objetivación. Sólo Hermes, que es la voz y el discurso del padre de los dioses, es el encargado de explicitar el mecanismo de fusión de planos que se ha efectuado en el nivel semémico a través de una doble vuelta de tuerca operada en la relación entre personajes, *illustrans* e *illustrandum*.

Señalemos brevemente, para finalizar este punto, dos motivos que aparecen a lo largo de la obra como *illustrans* o como *illustrandum*. Se trata del ocultamiento y de la tempestad. El motivo del ocultamiento se expresa, por una parte, a través de la mención del secreto profético de Prometeo, cuya revelación permitirá la permanencia de Zeus en el trono del Olimpo (vv. 522-524) y, por otra, a través del designio de Zeus de aniquilar a la raza humana hundiéndola en el Hades (vv. 231-236). La mostración de este motivo aparece en escena en el momento final de la tragedia en boca de Hermes (vv. 1016-1019), y sin duda se producía algún efecto escénico que, luego de la emisión del último verso por parte de Prometeo, imitaba su caída en el mundo subterráneo. Por medio de su mostración, el autor pone ante la vista del espectador lo que habría sucedido si el plan de Zeus se hubiera cumplido: la raza humana habría desaparecido del campo visual, de la superficie del mundo, oculta para siempre en el espacio de la oscuridad (vv. 231-236). Prometeo no será destruido, pero sufrirá como castigo lo que al hombre esperaba como destino: el ocultamiento, la desaparición (vv. 1016-1019).

El motivo de la tempestad, que aparece a lo largo de la pieza como metaforización de la desarmonía de los elementos de la naturaleza y del cosmos (vv. 370-371, 560-562, 642-643, 838, 883-886, 1015-1016, 1061-1062), se concreta en el momento culminante por medio de una verdadera tempestad que provoca la conmoción de la tierra y el hundimiento de Prometeo y de las Océánides (vv. 1080-1088). Las imágenes del ocultamiento y de la tempestad son 'mostradas' tanto por medio de las descripciones textuales (es decir,

transformándose de *illustrans* en *illustrandum*) cuanto por los efectos de la puesta en escena. El efecto dramático de la experiencia de la concretización de la imagen alcanza su punto máximo al reforzar el aspecto visual de la experiencia dramática, que incide directamente en la comprensión integral (emotiva y racional) del mensaje poético por parte del espectador.

6. La mostración escénica en la *Prometía*

Lo hasta aquí analizado se basa en el testimonio efectivo del texto. Sin embargo, la comprobación de que en la tragedia el plano de la imagen tiende a aparecer en la escena como objeto real de la representación o como referente en sentido propio en el discurso de los personajes puede extenderse como hipótesis al resto de la trilogía,¹² sobre todo a la pieza más segura en cuanto a su ubicación y posible argumento: *Prometeo liberado*. Por su condición de texto fragmentario y escaso, nuestro análisis del tratamiento de esta variable es conjetural.

Dentro de la oposición coerción \neq libertad, la mostración de más seguro efecto dramático debió de ser la liberación de Prometeo de sus cadenas por parte de Heracles. El motivo tiene un amplio desarrollo en la tragedia conservada, tanto como campo semántico fuertemente connotado cuanto como *illustrans* de una imagen (vv. 146-148, 262 y 425-428). La imagen del vuelo, el pájaro y las alas, también muy

12 · Con respecto a la reconstrucción conjetural de *Prometeo liberado* y de *Prometeo portador del fuego* y a la ubicación de las piezas en la trilogía, la bibliografía es considerable. Señalaremos aquí, como ejemplos más significativos, los estudios de Thomson (1949: 433-467); Herington (1961: 239-250) y (1963: 180-197 y 236-246); Lloyd-Jones (1969: 211-218); Griffith (1977: 245-252); West (1979: 130-148); Conacher (1980: 98-119); Ganz (1980: 133-164); Lenz (1980: 23-56); Flintoff (1995: 857-867) y Poli-Palladini (2001: 287-325).

resaltada en el texto —puesto que todos los personajes excepto el propio Prometeo presentan una gran movilidad y capacidad de desplazamiento (vv. 115, 467-468, 856-858, 992-994)— anticiparía la aparición concreta del águila que, en la segunda pieza, haría efectiva la segunda parte del castigo prometido por Zeus. La aparición del águila también concretaría y mostraría la imagen de la mordedura, que ya estaba presente en *Prometeo* como parte del núcleo semántico de la coerción y relacionada con la picadura y el aguijón analizados con anterioridad. Por último, una imagen no demasiado resaltada en la pieza conservada pero que debía desarrollarse y “mostrarse” en *Prometeo liberado* es la de la competencia atlética y el atleta o luchador (vv. 93-95, 183-184, 257, 262, 920-921), que sin duda aparecía representada por la entrada de Heracles y su concreción de la hazaña “atlética” por excelencia: la liberación de Prometeo.

Con respecto a la oposición semántica enfermedad ≠ salud, el mecanismo de mostración de la imagería alcanzaría su punto máximo, ya que el símil del médico enfermo se corporizaría ante el espectador en la figura de Quirón, cuya aparición se postula al final de la trilogía como un médico efectivamente enfermo, dispuesto a deponer su inmortalidad e intercambiar su situación con la de Prometeo, tal como lo profetiza Hermes en el Episodio IV de la obra conservada (vv. 1026-1029).

Por último, y en un plano por completo conjetural, se propone la aparición en la tercera tragedia, *Prometeo portador del fuego*, de una procesión de antorchas, que pondría en el plano real de la escena el motivo del fuego civilizador y al mismo tiempo mostraría la imagen del fuego presente a lo largo de toda la pieza conservada (vv. 7, 22, 109, 356, 368, 371, 498-499, 649-650, 878-880, 917, 1043-1044). Constituiría el clímax de las imágenes nucleadas alrededor de la oposición luz/oscuridad.

Finalizado nuestro estudio, podemos formular las siguientes conclusiones:

- a) En el mecanismo de mostración de la imagen se verifica no sólo el deslizamiento al sentido propio sino también el cambio de código. En efecto, la imagen se traslada de la mimesis discursiva a la mimesis dramática, y la metáfora aparece representada en escena por medio de la utilería, el vestuario, la escenografía y, podemos suponer, los efectos especiales.
- b) El mecanismo de la mostración es llamativamente semejante en *Prometeo encadenado* y en la *Orestía*: este rasgo es uno de los tantos que acercan y relacionan ambas trilogías. La mostración parece ser entonces un mecanismo dramático que se ha desarrollado con lentitud, pero con constancia, a lo largo de toda la producción esquilea, y que ha evolucionado hasta alcanzar su culminación en los últimos años de producción poética. La relevancia y acabamiento que alcanza el mecanismo de mostración en ambas trilogías es un elemento más para sugerir una datación tardía de la *Prometía*, muy cercana a la *Orestía*. Las visiones del mundo en ellas expresadas (que no son opuestas sino perfectamente coherentes en su estructura profunda) constituirían el testamento poético de Esquilo.
- c) Por último, el mecanismo de mostración de la imagería es típicamente esquileo. Sólo en *Edipo Rey* la aparición de Edipo en escena luego de haberse cegado podría considerarse una mostración de la imagen de luz ≠ tinieblas desarrollada previamente para acompañar el motivo de la visión.¹³ Pero este motivo y su mostración son un caso aislado dentro de los sistemas

13 Cfr. Crespo (1991: 67-78).

de imaginería del corpus sofocleo. Nada semejante puede advertirse en las obras de Eurípides y no existe ninguna otra noticia de un procedimiento semejante en la producción dramática del siglo V a. C.

- d) El análisis de la técnica aquí realizado prueba el grado de fusión que alcanzan en la tragedia de Esquilo el fondo y la forma, el estilo y el mensaje y nos ha permitido obtener datos muy valiosos en lo que se refiere al *modus operandi* de la imagen en cada una de las tragedias. Esta información, aun sin haberse constituido en prueba abrumadora en favor de la autoría, contribuye a realzar una impresión general favorable: el mecanismo dramático responde, al igual que el proceder estilístico, a una *Gestalt* particular e intransferible.

Bibliografía

Ediciones

Obra completa

West, M. (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgartiae, in aedibus B. G. Teubneri.

Sommerstein, A. (2008). Aeschylus. Volumen I. *Persians - Seven against Thebes - Suppliants - Prometheus Bound*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Persas

Broadhead, H. (1960). *The Persae of Aeschylus*. Cambridge, Cambridge University Press.

Siete contra Tebas

Hutchinson, G. (1985). *Aeschylus, The Seven against Thebes*. Oxford, Clarendon Press.

Suplicantes

Vürtheim, J. (1967 [1928]). *Aischylos' Schutzflehende*. Mit ausführlicher Einleitung. Gröningen, Verlag Bouma's Boekhuis N.V.

Friis Johansen, H. y Whittle, E. (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen, Gyldendal. Vol. 1: Bibliography, Introduction, Text, Apparatus; vol. 2: Commentary, pp. 1-629; vol. 3: Commentary, pp. 630-1073, Indices.

Orestía

Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus, Agamemnon*, 3 vol. Oxford, at the Clarendon Press.

Garvie, A. (1987). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford, Clarendon Press.

Sommerstein, A. (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge, University Press.

Raeburn, D. y Thomas, O. (2009). *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*. Oxford, Oxford University Press.

Prometeo encadenado

Thomson, G. (1979) (Cambridge, 1932). *Aeschylus, The Prometheus bound*. New York, Arno Press.

Griffith, M. (1983). *Aeschylus, Prometheus Bound*. Cambridge - London - New York, Cambridge University Press.

Fragmentos

Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Estudios

- Brown, A. (1976). The end of the *Seven against Thebes*. *CQ*, núm. 26, pp. 209-219.
- Conacher, D. (1980). *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary*. Toronto, University of Toronto Press.
- Crespo, M. I. (1991). Imagen y conflicto en el *Edipo Rey*. *Actas. VI Jornadas de Estudios Clásicos*, 27-29 de junio, pp. 67-78. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.
- Crespo, M. I. (2002). La tierra y el túmulo. Una contribución al problema de la autenticidad del final de *Siete contra Tebas*. *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos. "La cultura clásica en América Latina"*, 28-29 de junio de 2001, pp. 95-100. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Crespo, M. I. (2004). *La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo. El caso de la autoría del Prometeo Encadenado*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Dawe, R. (1978). The end of *Seven against Thebes* yet again. *Dionysiaca. Nine Studies in Greek poetry presented to Sir Denys Page*, pp. 87-103. Cambridge, University Library.
- Erbste, H. (1974). Zur Exodos der *Sieben* (Aisch. *Sept.* 1005-1078). Heller, J. y Newman, J. (eds.), *Serta Turyniana, Studies in Greek Literature and Paleography in honor of Alexander Turyn*, pp. 169-198. Urbana, University of Illinois Press.
- Flintoff, E. (1980). The ending of the *Seven against Thebes*. *Mnemosyne*, vol. 33, núm. 3-4, pp. 244-271.
- Flintoff, E. (1995). Prometheus Purphoros. Belloni, L., Milanese G. y Porro, A. (eds.), *Studia Classica Johanni Tarditi oblata*, 2 vol., pp. 857-867. Milano, Vita e Pensiero.
- Fontaine, P. (1988). *The light and the dark. A cultural history of dualism*. Vol. III: *Dualism in Greek literature and philosophy in the fifth and fourth centuries B. C.* Amsterdam, J. C. Geiben.
- Fraenkel, E. (1964). Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*. *MH*, vol. 21, núm. 1, pp. 58-64.
- Gantz, T. (1977). The fires of the *Oresteia*. *JHS*, núm. 97, pp. 28-38.

- Gantz, T. (1980). The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups. *AJP*, vol. 101, núm. 2, pp. 133-164.
- Griffith, M. (1977). *The authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Halporn, J. (1989). Genre, expectation and dramatic criticism. *AJP*, vol. 110, núm. 4, pp. 628-634.
- Herington, C. (1961). Aeschylus, *Prometheus Unbound*, Fr. 193 (Titanum suboles...). *TAPA*, núm. 92, pp. 239-250.
- Herington, C. (1963). A study in the *Prometheia*. I. The elements of the trilogy; II. Birds and *Prometheia*. *Phoenix*, núm. XVII, pp. 180-197 y 236-246.
- Hughes Fowler, B. (1957). The imagery of the *Prometheus Bound*. *AJP*, núm. 78, pp. 173-184.
- Jarkho, V. (1997). The technique of Leitmotivs in the *Oresteia* of Aeschylus. *Philologus*, núm. 141, pp. 184-199.
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia. A study in language and structure*. Washington, Center for Hellenic Studies.
- Lenz, L. (1980). Feuer in der *Promethie*. *Grazer Beiträge*, núm. 9, pp. 23-56.
- Lloyd-Jones, H. (1959). The end of the *Seven against Thebes*. *CQ*, vol. 9, núm. 1, pp. 114-115.
- Lloyd-Jones, H. (1969). Il *Prometeo incatenato* di Eschilo. *Dioniso*, núm. 43, pp. 211-218.
- Mossmann, J. (1996). Chains of imagery in *Prometheus Bound*. *CQ*, vol. 46, núm. 1, pp. 58-67.
- Nünlist, R. (1998). *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart, Teubner.
- Pandiri, Th. (1971). *Imagery and theme in Aeschylus' Prometheus Bound*. Columbia University Dissertation, New York.
- Peradotto Jr., J. (1964). Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*. *AJP*, núm. 85, pp. 378-393.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion uns Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Poli-Palladini, L. (2001). Some reflections on Aeschylus'. *AETNAE(AE). RhM*, vol. 144, núm. 3-4, pp. 287-325.
- Ricoeur, P. (1980) [1975]. *La metáfora viva*. Madrid, Cristiandad.
- Russo, N. (1974). *The imagery of light and darkness in the Oresteia*. Dissertation Ohio State, University of Columbus.
- Ryzman, M. (1983). The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Seven against Thebes*. A psychological perspective. *RBPH*, vol. 61, núm. 1, pp. 87-115.
- Sommerstein, A. (1996). *Aeschylean Tragedy*. Bari, Levanti.
- Stanford, W. (1972) [1936]. *Greek Metaphor: studies in theory and practice*. Oxford, B. Blackwell.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Tarrant, D. (1960). Greek metaphors of light. *CQ*, núm. 10, pp. 181-187.
- Thalman, W. (1980). Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*. *AJP*, vol. 101, núm. 3, pp. 260-282.
- Tracy, S. (1986). Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*. *CQ*, núm. 36, pp. 257-260.
- Thomson, G. (1949). *Eschilo e Atene*. Torino, Giulio Einaudi.
- Thomson, G. (1983). Prometheia. Segal, E. (ed.), *Oxford readings in Greek tragedy*, pp. 104-122. Oxford, Oxford University Press.
- West, M. (1979). The Prometheus trilogy. *JHS*, núm. 99, pp. 130-148.

Capítulo 7

El bosque de Diana

Espacio, secuencia narrativa e hibridez genérica en el *Culex* pseudovirgiliano¹

Viviana Diez y Alicia Schniebs[†]

Las representaciones del bosque en la literatura latina permiten conjeturar que en el imaginario de esa cultura este espacio es concebido y experimentado como un paisaje ambiguo y, por ende, susceptible de concitar emociones muy diversas y de operar como escenario de acciones y vivencias tanto gratas como siniestras.² En efecto, a diferencia de otros espacios como el del mar, las altas cumbres yermas y escarpadas o los que se identifican como confines del mundo que, como bien ha señalado Malaspina (1991), están por lo común asociados a la amenaza y al displacer, el del bosque va desde la placidez del *locus amoenus* bucólico (Verg. *Ecl.* 1.1-5; 7.1-13) hasta la perturbación y el temor provocados, por ejemplo, por bosques numinosos, como el del Argileto referido por Evandro (Verg. *A.8.*347-354) o el de Marsella, profanado por César (Luc. 3.399-431). Sea que se

1 El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto Ubacyt 2020070100162: "Siluestris Musa: el discurso y sus cartografías en Roma", radicado en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). El texto elegido es en sí mismo un homenaje a nuestro querido maestro con quien aprendimos a valorar la literatura dejada fuera del canon.

2 Cfr. Petrone (1988) y Malaspina (2003-2004).

lo miente con una frase breve (“horrentique atrum nemus imminet umbra” (Verg. *A.* 1.159) [el oscuro bosque se cierne con su h3rrida sombra]) sea que se lo haga a trav3s de una 3cfrasis de m3s largo aliento (Sen. *Th.* 651-656), el modo de construirlo nunca es un dato accesorio sino, muy por el contrario, un elemento pregnante de la materia textual, de lo cual dan cuenta los numerosos trabajos dedicados a explorar este aspecto en las obras y autores can3nicos. No ocurre lo mismo, en cambio, en el caso del bosque de Diana en el *Culex*, uno de los poemas que integran la as3 llamada *Appendix Vergiliana*. En efecto, a pesar de que desde hace ya unas d3cadas la cr3tica empez3 a interesarse en otros aspectos del *Culex* y no solo en la dataci3n y la autor3a, 3nico tema del que durante largo tiempo se ocuparon los trabajos sobre esta obra,³ y a pesar tambi3n de lo extenso de la 3cfrasis del bosque (vv.109-153) y de que en ese paisaje ocurre la 3nica peripecia del poema, poco y nada es lo que se ha dicho sobre este espacio en s3 y sobre su funci3n en el texto que lo contiene. En este orden de cosas, pues, nuestro prop3sito en este trabajo es estudiar la peculiar construcci3n discursiva del bosque de Diana en el *Culex* e indagar acerca del funcionamiento de este y del resto de los espacios en la l3gica narrativa del poema en s3 y en relaci3n con su hibrid3z gen3rica.

3 Atribuido a Virgilio en las fuentes antiguas: Lucano (Suet. *Poet.* 47 p.50Re), Marcial (8.56, 19-20; 15.185) y Estacio (*Silv.* 1.praef.; 2.7.73-74); en las tardoantiguas: Donato (*Vita Vergilii* 56-66), Servio (*Vita Vergilii* 10-15) y Nonio Marcelo (211M)); y en la tradici3n manuscrita (cfr. Dion, 2015: 291-296), la autor3a del mantuano no es rechazada sino hasta mediados del s. XVII en la edici3n del jesuita De la Rue, abriendo la puerta a una larga pol3mica (cfr. Seelentag, 2012: 9-17), no exenta de problemas metodol3gicos y empa3ada muy a menudo por juicios de valor (cfr. Most, 1987: 199-204; Peirano: 2012a). Hoy en d3a, este debate ha sido casi dejado de lado gracias, en parte, al trabajo de Peirano (2012b) y a los reunidos por Holzberg (2005) y Franklinos; Fulkerson (2020) que estudian este y otros textos de la *Appendix Vergiliana*, el *Corpus Tibullianum*, etc. como literatura pseudoepigr3fica.

El *Culex*: la trama, el tiempo, el bosque

Como se recordará, el *Culex* es un *epyllion* o miniatura épica de 414 hexámetros, de cuño helenístico-neotérico y de una marcada y reconocida intertextualidad sobre todo con Virgilio pero también con Lucrecio, Ovidio, e incluso con la literatura griega, en particular con Homero, Teócrito y la epigramática.

La narración en sí se inicia en el verso 42, tras un largo proemio (vv.1-41) de carácter metapoético. La trama es muy sencilla y, como es habitual en los *epyllia*, incluye dos relatos, uno marco y otro enmarcado diegéticamente vinculados entre sí. En el marco (vv.42-209; 385-414), se narra la jornada de un pastor que, tras llevar a pacer a su ganado, se echa a descansar bajo la sombra de un bosque que lo protege del sol del mediodía, donde es atacado por una enorme serpiente, a la cual logra enfrentarse y vencer gracias a que un mosquito, al cual mata, lo despierta al picarlo en un ojo. El relato enmarcado es el discurso directo del mosquito, que se le aparece en sueños por la noche al pastor para referirle su catábasis y reprocharle su ingratitud (vv.210-384), lo cual lleva a que el poema, al retornar al relato marco, culmine con una escena en la que el pastor erige un túmulo cubierto de flores donde coloca un epitafio en honor de su pequeño salvador.

En cuanto a su estructura y puesto que nuestro interés es estudiar la función del bosque y otros espacios en la trama narrativa, proponemos una que, aunque parte de algunas observaciones hechas por la crítica acerca de la secuencia temporal, amplía esta perspectiva para dar cabida a los otros dos componentes fundamentales de toda diégesis: el espacio y los personajes. En efecto, más allá de la relación que cada una de las partes tenga con las tres obras virgilianas, leído como lo que es, esto es, como un relato, la secuencia

narrativa consiste en una sucesión argumentalmente coherente de cuatro etapas, determinadas por hitos temporales, especialmente remarcados por enunciados complejos, a cada uno de los cuales le corresponde un espacio diferente y una o más actividades específicas del pastor y otros agentes, que se imbrican y explican uno al otro en la construcción discursiva de la “historia” narrada:⁴

- » etapa 1: la mañana (vv. 42-100)
- » etapa 2: el mediodía (vv. 101-201)
- » etapa 3: la noche (vv. 202–384)
- » etapa 4: la mañana siguiente (vv. 385-414)

En lo que sigue, revisaremos pues cada una de estas etapas atendiendo a los elementos constitutivos señalados: tiempo, espacio y actividades. Teniendo en cuenta el objetivo de nuestro trabajo nos centraremos sobre todo en la que tiene como escenario el bosque y abordaremos de modo más general las otras a efectos de comprobar el modo en que el tratamiento de éste se articula con el de los otros espacios del poema en un proceso de deconstrucción-construcción que afecta y determina la hibridez genérica del texto.

4 Aunque con algunas diferencias, tanto Ross (1987) como Most (1987) proponen una estructura basada en la marcación temporal pero tripartita porque no reparan en que, aunque de un modo diferente, los versos 386-388 comportan una referencia temporal que inicia una cuarta y última etapa con un espacio y una actividad específicas. Reconoce esta última etapa Seelentag (2012: 25-26), pero formula un esquema en cinco partes pues aísla el tramo del enfrentamiento con la serpiente (vv. 157-201), propuesta con la que no acordamos porque no toma en cuenta la unidad espacial. A su vez, aunque desde otra perspectiva por completo diferente pues no se basa en la diégesis sino en el entramado intertextual del poema, puede leerse con provecho el estudio de Laird (2020), quien propone una estructura bipartita que remite a la *Égloga* 6 de Virgilio y una unitaria que remite al episodio de Eco y Narciso en las *Metamorfosis* de Ovidio.

ETAPA 1: la mañana / el pastoreo / el prado (vv. 42-100)

Todo el tramo se inicia con la marcación temporal, que denota el amanecer, esto es, el comienzo de la jornada laboral del pastor:

igneus aetherias iam sol penetrabat in arces
candidaque aurato quatiebat lumina curru,
crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat: (42-44)⁵

Ya penetraba el ígneo sol en las mansiones celestes y agitaba resplandecientes luces con su dorado carro, y la Aurora de rosados cabellos ahuyentaba las tinieblas

Acorde al momento del día, el pastor conduce el ganado desde los establos a la zona de pastoreo (“propulit e stabulis ad pabula”, 45; “montis iuga petiuit”, 46) y, una vez allí, atiende sus ocupaciones al sol (“apricas /... agit curas”, 98-99). El espacio incluye montes (“excelsi montis iuga”, 46), colinas (“patulos... colles”, 46), bosques y matorrales (“siluis dumisque”), ualles (“uallibus”, 48), cursos de agua (“in riui... undam”, 57) y una vegetación variada y rica que provee abundante alimento a las cabritas. Como puede verse, pues, el espacio, el tiempo, los actores (pastor y cabras) y sus acciones son propias de la actividad pastoril, tal y como aparece en Lucrecio (2.327-329) y, sobre todo, en el tramo de *Geórgicas* destinado a la cría del ganado menor (3.322-326). Pero, como es sabido, además de mentar uno de los quehaceres rurales, estos componentes son propios del género bucólico,⁶ el cual está expresamente aludido en el texto pues la última acción del pastor en esta etapa es el canto,

5 Para el texto latino seguimos la edición oxoniense de Clausen (1966). Las traducciones son nuestras.

6 Cfr. Theocr. 5, 128-129; 8, 57-58; Verg. *Ecl.* 1, 57-58.

referido no casualmente en el verso que oficia de cierre y con términos que evocan las églogas del mantuano: “compacta solitum modulatur harundine carmen” (100) [entona con cañas unidas su acostumbrado canto].⁷

En términos de nuestro propósito, la importancia de esta inscripción genérica, que desde luego reconoce toda la crítica, reside en que, a partir de ella, se instala un territorio poético donde el espacio se carga de una connotación positiva que implica para el hombre una vida tranquila y en armonía entre él, el paisaje y todos los elementos naturales que lo componen. Ahora bien, y esto será muy importante a la hora de analizar la construcción y función del bosque, este apacible bienestar no solo está connotado por la genericidad sino explícita y reiteradamente denotado en el *makarismós* de la vida pastoril de los versos 58-96. En efecto, en este pasaje que se inicia con el sintagma “O bona pastoris” (58), que remite sin duda al “O fortunatos... /... agricolas” (Verg. *G.* 2.458-459) del *makarismós* virgiliano de los campesinos,⁸ la bienaventuranza del pastor se basa, sobre todo, en una vida segura (“securam... uitam”, 97) y libre de peligros, que le permite gozar de un apacible y placentero descanso (“illi dulcis adest requies”, 89; “iucundoque liget languentia corpora somno”, 93) en medio de un paisaje acogedor:

saepe super tenero prosternit gramine corpus
florida cum tellus, gemmantis picta per herbas,
uere notat dulci distincta coloribus arua; (69-71)

7 Cfr. “agrestem tenui meditabor harundine musam” (*Ecl.* 6.8); “carmina pastoris Siculi modulabor auena” (*Ecl.* 10.51), dos versos que, cabe agregar, pertenecen a sendos tramos metapoéticos.

8 Cfr. Salvatore (1979) y Morelli (2000: 445-453) que, desde distintas perspectivas interpretan la conjunción de Virgilio (*G.* 2.452-466) y Lucrecio (2.24-28) en el *makarismós* de la vida pastoril en el poema (vv.58-97). Especial interés reviste también el trabajo de Blandenet (2017), que estudia en detalle y desde el punto de vista discursivo los mecanismos de la intertextualidad de este pasaje con *Églogas*, *Geórgicas* e incluso *Eneida*.

a menudo tiende su cuerpo en el tierno césped, cuando la tierra en flor, pintada de hierbas enjoyadas, marca los campos de varios colores en la dulce primavera

La suma de todos estos elementos construye en el texto una isotopía positiva que encuentra su punto de cierre y de culminación en el referido verso 100 (“compacta solitum modulatur harundine carmen”) que evoca el idílico mundo de la bucólica.⁹

ETAPA 2: el mediodía / la peripecia / el bosque (vv. 101-201)

La marcación temporal indica ahora la llegada del mediodía:

tendit ineuctus radios Hyperionis ardor
lucidaque aetherio ponit discrimina mundo,
qua iacit Oceanum flammam in utrumque rapaces. (101-103)

extiende sus rayos, elevándose, el ardiente Hiperión y divide con luminosas líneas el etéreo cielo, por donde arroja voraces llamas a uno y otro Océano.

iam medias operum partes euectus erat sol (107)
ya el sol había alcanzado la mitad de su curso

De acuerdo con la agenda cotidiana propia de esta actividad, nuestro pastor, tal y como lo señala Virgilio (*G.* 3.331-334), conduce su rebaño hacia un lugar sombrío que los resguarde, a él y a sus cabritas, del calor agobiante:

9 Cabría pensar incluso si la ubicación de esta referencia al pastor ejecutando sus cañas justo en el límite entre esta etapa y la llegada del mediodía que inicia la siguiente, no es una alusión al *Idilio* 1 de Teócrito (15-18), donde el cabrero responde a Tirsis que a esa hora no se puede tocar tal instrumento.

“densas pastor pecudes cogeabat in umbras” (108). Ese lugar es el bosque de Diana, cuya écfrasis (109-153) comienza en el verso siguiente: “aspexit luco residere uirenti / Delia diua, tuo” (109-110) [y vio que [sc. el rebaño] descansaba en tu verdeante bosque sagrado, diosa Delia]. Desde luego, teniendo en cuenta la isotopía positiva de cuño bucólico de la etapa anterior, el horizonte de expectativa del lector es que este bosque sea el típico *locus amoenus* umbrío y apacible de Teócrito (5.31-34; 45-49; 7.135-143) y de Virgilio (*Ecl.* 1.1-5; 51-52; 2.3-5; 5.1-3; 7.9-13) donde el pastor pueda disfrutar de ese descanso sin amenaza alguna, tan insistentemente anunciado, en medio de una naturaleza empática que lo cobije y lo proteja. Pero no es así sin embargo. En efecto, en un mismo y breve pasaje que sigue a la écfrasis, el cual, a la vez que incluye componentes del *locus amoenus*, evoca al Títrio de la primera bucólica virgiliana (“recubans”, 1.1; “lentus in umbra”, 1.4) y satura las nociones de bienestar, tranquilidad y seguridad, el poeta anuncia la fractura inminente de ese mundo idílico, siempre igual a sí mismo y previsible:

Pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra,
 mitem concepit proiectus membra soporem,
 anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis
 securo pressos somno mandauerat artus.
 Stratus humi dulcem capiebat corde quietem
 ni Fors incertos iussisset ducere casus. (157-162)

Cuando el pastor se recostó junto a una fuente bajo una densa sombra, relajado su cuerpo concibió un suave sopor, sin preocuparse de peligro alguno, sino que, tranquilo en la hierba, entregó sus miembros cansados a un sueño seguro. Tendido en la tierra acogiera en su corazón una dulce quietud, si la Fortuna no hubiera dispuesto suscitar avatares imprevisibles.

Ese *incertus casus*, cuyo relato comienza en el verso siguiente (163) no es otra cosa sino la única peripecia del relato todo, es decir el ataque de la serpiente, la picadura del mosquito y la matanza por parte del pastor de ambas criaturas, que, como veremos enseguida, comporta una isotopía negativa de sello contrario a la de la primera sección.

Ahora bien, así como en esa primera etapa vimos que el espacio y las acciones se implicaban y explicaban recíprocamente para crear la isotopía positiva, esto mismo sucede en esta segunda etapa a partir de la écfrasis del bosque de Diana, que, caracterizada por su hibridez, tematiza la ambigüedad propia de este paisaje y, de este modo, denota y connota la deconstrucción del esperado *locus amoenus* y la construcción de un *locus horridus*,¹⁰ donde reinan el peligro, la muerte y la violencia, esto es: un espacio adecuado para la peripecia. Para ello, nuestro poeta implementa una construcción discursiva compleja basada en la denotación, la alternancia de elementos positivos y negativos y, sobre todo, la remisión al repertorio mitológico que, presentada en el modo propio de la poética neotérico-helenística, apela a la vez a las historias evocadas y a los textos que las contienen.

La totalidad de la écfrasis (109-153)¹¹ se articula en tres secciones acorde a los componentes mentados: (a) las

10 Seguimos aquí el criterio de Mauro (2021) quien, apoyándose en parte en el estudio de Malaspina (1991) sobre el *locus inamoenus* en general, reserva la denominación de *locus horridus* para aquel paisaje que niega o invierte el *locus amoenus*. A diferencia de la autora consideramos, no obstante, que ese cambio de sello no se logra solo por medio de la adjetivación sino, como veremos en nuestro análisis, por otros procedimientos discursivos y que esta inversión puede incluir elementos que están fuera del tramo descriptivo en sentido estricto.

11 Most (1987: 205) extiende la descripción del bosque, a la que considera un *excursus*, hasta el verso 156. Nosotras preferimos hacerlo hasta el verso 153 porque entendemos que las cabras aludidas en los versos 154-156 no son criaturas propias del paisaje descripto sino externas a él que, al igual que el pastor, solo lo ocupan temporariamente y con la finalidad única de descansar y protegerse del calor del mediodía.

divinidades (109-122), (b) los árboles (123-145), (c) el agua y los animales (146-153).

(a) sección 1: las divinidades (vv. 109-122)

Al comienzo de la écfrasis leemos:

... luco ... uirenti,
Delia diua, tuo, quo quondam uicta furore
uenit Nyctelium fugiens Cadmeis Agaue,
infandas scelerata manus et caede cruenta,
quae gelidis bacchata iugis requieuit in antro
posterius poenam nati de morte datura – (109-114)

en tu verdeante bosque sagrado, diosa Delia, adonde cierta vez, vencida por su locura, llegó, huyendo de Nictelio, Ágave, la hija de Cadmo, criminal por sus nefandas manos y ensangrentada por la matanza, la cual, tras vagar como ménade por las gélidas cimas, descansó en una cueva, ella, que habría de ser castigada luego por la muerte del hijo.

Desde luego, queda claro que este peculiar inicio de la descripción del bosque echa por tierra cualquier expectativa de que se trate del esperado *locus amoenus*, aunque más no sea por la acumulación de términos que saturan el campo semántico de la violencia, el desenfreno y la muerte. Pero la injerencia de este comienzo en la secuencia y la lógica narrativa de esta etapa no se agota en el plano denotativo del vocabulario, sino que se amplía y se potencia con la alusión a la serpiente disparada por la breve pero pregnante referencia al mito. En efecto, coronado por ella en el momento de su nacimiento (Eur. *Bac.* 101), la serpiente es uno de los animales asociados al culto de Dionisio y de hecho con ella o con objetos que la representan se atavían las bacantes (Eur. *Bac.* 102-104; 697-698), como nuestra “Agaue...

bacchata”, para sus ritos, a menudo nocturnos, de donde el epíteto cultual *Nyctelius* con el que aquí se lo designa.¹² Esta alusión a la serpiente se refuerza con el patronímico “Cadmeis”, que evoca no solo la filiación con dicho animal de Ágave y su hijo muerto, Penteo, a quien Eurípides llama “γένος ἔκφύς γε δράκοντός” [raza nacida de serpiente] (*Bac.* 539) y de todos los tebanos a quien Ovidio denomina “anguigenae” (*Met.* 3.521), sino también, lo que es aún más importante en términos de la inminente peripecia, que esa descendencia es el resultado del enfrentamiento de Cadmo con una descomunal serpiente que, al igual que a nuestro pastor, lo ataca en un amable bosque a la hora del mediodía (*cf.* *Ov. Met.* 3.28-130). Además, y ya no en términos de serpiente sino del paisaje en sí, quizás cabría agregar a esta red de connotaciones que precisamente en un bosque del Citerón consagrado a Diana,¹³ otro descendiente de Cadmo, su nieto Acteón, encontró la muerte cuando a la hora del mediodía entró en él para descansar bajo su sombra de su fatigosa labor (*cf.* *Ov. Met.* 3.151-163).

Cumpliendo con la alternancia de elementos negativos y positivos que, como señalamos antes, contribuye a la hibridez, la ambigüedad y así a la transformación, esta isotopía luctuosa se interrumpe, o al menos así lo parece, en el tramo siguiente (115-120), donde el narrador refiere que en ese bosque (“hic”, 115), en su verde hierba (“uiridi... in herba”, 115), habitan las típicas divinidades bucólicas (“Panes” (115;

12 *Cfr.* *Serv. G.* 4.520. Para la relación de Dionisio y la serpiente en los textos y las representaciones plásticas, *cf.* Jiménez San Cristobal (2015).

13 La locación del bosque de Diana en el *Culex* ha sido y sigue siendo objeto de discusión y la crítica suele inclinarse por considerar que no se trata del bosque del Citerón sino de otro cercano a la ciudad de Cychiros en Iliria (*cf.* Plésent, 1910: 44-46; Iodice, 2002: 79; Seelentag, 2012: 124). Nosotras entendemos que se trata tan solo de un espacio mítico, para el cual no es necesaria ninguna locación geográfica precisa, y que el poder evocativo del Citerón reside en este caso en que es en ese monte donde se produce el sacrificio de Penteo.

“Satyri Driadesque ... puellae / Naiadum in coetu”, 116-117), que protagonizan una grata escena pastoril en la que las jóvenes, alegres ellas mismas infunden su gozo a la propia diosa: “multa tuo laetae fundentes gaudia uultu” (120) [alegres infunden mucho gozo en tu rostro]. Más aún, el tramo finaliza con una referencia explícita a que, en ese lugar, la naturaleza ofrece, como espera nuestro pastor, un espacio de resonante murmullo (“resonante susurro”, 121) y umbrío, apto para el descanso: “dulci fessas refouebat in umbra” (122). Sin embargo, un elemento echa un manto de sospecha en este mundo idílico: la comparación del efecto que produce en la diosa el bullicioso coro de ninfas con el del canto de Orfeo sobre la naturaleza: “non tantum Oeagrius Hebrum / restantem tenuit ripis siluasque canendo” (116-117) [no tanto el hijo de Eagro fascinó al Hebro, inmóvil en sus orillas, y a los bosques con su canto].¹⁴ A primera vista, el símil puede resultar una suerte de alarde de erudición algo ociosa, que nada agrega ni a la escena pastoril ni a la écfrasis toda del bosque. Pero la perspectiva cambia si pensamos en la red de connotaciones que abren la alusión a Orfeo y, como en el tramo anterior, los nombres que lo mientan cuando los ponemos en el contexto de la écfrasis y del poema todo. En efecto, el sintagma “Oeagrius Hebrum” remite no solo por los términos sino porque ocupa la misma posición en el hexámetro, al “Oeagrius Hebrus” (Verg. G. 4.523), con el que el mantuano refiere que el río arrastra la cabeza aun canora de Orfeo, evocando así a un Orfeo

14 Traducimos aquí “tenuit” por ‘fascinó’ siguiendo la propuesta de White (2006:176-177), quien se basa a su vez en Lewis & Short (s.v. *teneo* l B 2 h). Creemos que esta interpretación apoyada en la lengua soluciona el conflicto de un enunciado algo equívoco dado que el poder de Orfeo no reside en detener a los bosques sino todo lo contrario. Otra postura es la de Kennedy (1982:385-387) que, manteniendo la acepción ‘retener’, analiza con detalle este símil y lo considera, sobre la base de argumentos no del todo convincentes, otra prueba más de la vinculación del *Culex* con el poeta Galo.

que no es solo el taumaturgo que todo lo conmueve sino el desdichado esposo de Eurídice. La importancia de esta remisión en el vínculo de la écfrasis con la secuencia y la lógica narrativas del texto es múltiple. Por un lado, Orfeo, como Penteo, es asesinado y descuartizado, no casualmente, por las bacantes durante los ritos nocturnos de Baco (Verg. *G.* 4.521-522). Por el otro, Eurídice es una de las alegres (“laetae”, 120) divinidades de nuestro bosque (116-117), más exactamente una Dríade (Verg. *G.* 4.460), que encuentra la muerte cuando, al igual que nuestro pastor, es atacada por una serpiente, mientras escapa de Aristeo en la versión de Virgilio (*G.* 4.458-459) o pasea con las otras divinidades femeninas del *Culex*, las Náyades (117), en la de Ovidio (*Met.* 10.8-10). Finalmente, esta alusión opera como una suerte de anticipo de lo que será el relato más extenso y más cargado de *pathos* de la catábasis del mosquito en la tercera etapa, la historia de la fallida recuperación de Eurídice por parte de Orfeo, que ocupa los versos 268-295.¹⁵

(b) sección 2: los árboles (vv. 123-145)

El primer dato importante para analizar este pasaje, que sigue la estructura tradicional del catálogo,¹⁶ es que todo él está encabezado por la conjunción explicativa *nam*, lo cual indica que su función es señalar cuáles son los componentes, esto es: los árboles o arbustos de esa “loci natura”

15 Respecto del marcado carácter intertextual de este relato, compartimos la postura de Jänka (2005) quien analiza y demuestra la relación no solo con Virgilio sino también con Ovidio (*Met.* 10.1-70), en oposición a Moya del Baño (1972), que lo emplea como uno de sus argumentos para sostener la autoría virgiliana del poema.

16 Las especies que lo integran aparecen todas en otro catálogo, el construido por Ovidio (*Met.* 10.88-143) para mentar los árboles convocados por Orfeo a fin de disponer de la sombra (“umbra loco deerat”, v. 88) y del bosque (“Tale nemus uates attraxerat”, v. 143) indispensables para el canto. Su interés en relación con nuestro poema es la presencia de Orfeo y el hecho de que en tres oportunidades (vv. 91; 103-105; 106-142) se aluda a la metamorfosis que originó el árbol en cuestión. Para las relaciones del pasaje con el *carmen* 64 de Catulo *cfr.* Salvatore (1978: 222-226).

(121) que provee a las fatigadas divinidades la *dulcis umbra* (“dulci... in umbra”, 122) a cuyo abrigo pueden descansar. Resaltamos este punto porque, como veremos enseguida, el modo de presentar las distintas especies instala una connotación negativa que clausura o, al menos, cuestiona, la supuesta atmósfera bucólica y con ello la posibilidad de que funcione como un espacio apto para el descanso apacible de nuestro pastor.¹⁷

Para ordenar el análisis y comentario, tomaremos en cuenta la división propuesta por Barrett (1970b), basada en la modalidad discursiva de los distintos tramos.

Nam primum prona surgebant ualle patentes
aeriae platanus, inter quas impia lotos,
impia, quae socios Ithaci maerentis abegit,
hospita dum nimia tenuit dulcedine captos.
At, quibus ignipedum curru proiectus equorum
ambustus Phaethon luctu mutauerat artus,
Heliades, teneris implexae bracchia truncis,
candida fundebant tentis uelamina ramis.
Posterius cui Demophon aeterna reliquit
perfidiam lamentandi mala – perfide multis,
perfide Demophon et nunc deflende puellis. (123-133)

En efecto, en primer lugar en una pendiente del valle se erguían los aéreos plátanos de amplia copa y, entre ellos, el impío loto, el impío que distrajo a los compañeros del triste Ítaco, mientras, hospitalario, los retenía con excesiva dulzura. Por otra parte, aquellas a las que Faetón, arrojado del

17 Cabe señalar que, a pesar de su función en la configuración del espacio de la peripecia, este pasaje ha sido a menudo no solo desestimado por la crítica, sino incluso censurado en términos de, por ejemplo, “interminable catalogue de botanique” (Maleuvre, 1998: 78), “inutile zeppa nel racconto” (Iodice, 2002: 45); “una fría e insípida enumeración” (Soler, 1977: 8); o “une sèche énumération ... où s’étale une érudition intempestive” (Plésent, 1910: 55).

carro de caballos con cascos de fuego e incinerado, había mudado sus miembros a causa del dolor, las Helíades, entrelazando sus brazos a tiernos troncos, derramaban blancos velos de sus extendidas ramas. Luego, aquella a la que Demofonte dejó la eterna desventura de lamentar su perfidia, pérfido, pérfido Demofonte, motivo de llanto para muchas muchachas.

Como señala Barret (1970a: 230), la referencia al plátano oficia de introducción y cumple de sobra con lo esperado a partir del *nam* explicativo pues se trata de un árbol que por su misma conformación es óptimo para dar sombra, con el agregado, importante en nuestro caso, de que ya desde el Fedro platónico (Pl. *Phdr.* 229a) se lo asocia con el bienestar y la tranquilidad necesarias para un amable encuentro (*cf.* Cic. *De or.* 1.28-29; Hor. *C.* 2.11.13-17). Apelando al recurso de la alternancia que tematiza la ambigüedad y marca la transformación, esta adecuación a la expectativa en parte generada por el texto, se interrumpe en el resto de este tramo cuyo procedimiento discursivo es la alusión más o menos explícita a las metamorfosis que originaron las tres especies mentadas: la ninfa Lótide mutada en loto, las Helíades en álamos, Filis en almendro.

Según observamos en la sección anterior, el cambio de isotopía está marcado, en primer lugar, por la denotación del léxico que acumula términos pertenecientes a los campos semánticos del dolor, la desdicha y la ruptura de los lazos sociales: “impia”, 124; “impia”, 125; “maerentis”, 125; “luctu”, 128; “aeterna .../ perfidiam lamentandi mala”, 131-132; “perfide”, 132; “perfide”, 133; “deflende”, 134. En cuanto a la valencia positiva del término “dulcedine” (126), cuya denotación positiva podría pensarse como una verificación de la “dulci ... in umbra” (122), creemos que, por un lado, en sentido material es una remisión casi

textual al texto homérico que describe el loto como un fruto dulce como la miel (“μελιηδέα καρπὸν”, *Od.* 9.94) y, por el otro, en sentido simbólico resulta clausurada cuando, como veremos en seguida, la leemos en el contexto del o de los mitos aludidos.

El segundo elemento que invierte la isotopía es nuevamente la inclusión del repertorio mitológico, presentada aquí de un modo que marca un crescendo en el *pathos* determinado por la progresiva eliminación del elemento botánico mentado y su sustitución por la víctima cuyo sufrimiento involucra la metamorfosis. En efecto, mientras que el loto se designa como tal (124), del estatuto de árbol del álamo, que no se nombra, solo quedan sus ramas (130) para llegar al caso del almendro, que tampoco se nombra y en cuya referencia no hay nada, excepto lo que puede reponer la enciclopedia del lector, que permita pensar que se habla de un árbol. Pero hay otro procedimiento de *uariatio* que también encadena estas tres alusiones: en el caso del álamo, se nombran el causante del dolor (“Phaeton”, 128) y las muchachas que lo padecen (“Heliades”, 129). En el del almendro, se nombra dos veces el causante (“Demophon”, 131, 133) pero la muchacha que lo padece, Filis, desaparece tras un simple pronombre (“cui”, 133) cuyo referente el lector debe reponer. En el caso del loto, tras el cual operan dos mitos, el de los Lotófagos (*Od.* 9.82-104) y el de la ninfa Lótide transformada en dicho árbol cuando Príapo intentaba violarla (*Ov. Met.* 9.346-348; *Serv. G.* 2.84), esta *uariatio* permite reforzar la valencia metamórfica, toda vez que, acorde con ella, aquí el procedimiento consiste en no nombrar ni al causante ni a la víctima.¹⁸ Este entrelazado de léxico

18 Cfr. Leo (1891: 51-52) quien observa que la prosopopeya del loto, a través de la adjetivación y de las acciones que se le atribuyen, refuerza la remisión al mito de la ninfa, a lo cual nos permitimos agregar que el calificativo “impia” en nada responde al texto homérico donde Odiseo dice expresamente que los lotófagos no buscaron la ruina de sus compañeros (*Od.* 9.92-93).

y repertorio mitológico de sesgo metamórfico construye pues un bosque cuya sombra es el resultado de la muerte y el dolor, y donde el único elemento en apariencia positivo (“dulcedine”, 126) se neutraliza o al menos se cuestiona si tomamos en cuenta que es producto de la violación de una ninfa, esto es, de la misma divinidad que pretende descansar “dulci... in umbra” (122).

Consecuente, otra vez, con el recurso de la alternancia, que tematiza la ambigüedad y la transformación, el tramo siguiente (vv. 134-139), que enlista la encina y el pino, tiene una resolución lexical neutra en lo que hace a las dos isotopías (positiva y negativa). Amén de la escueta y elusiva referencia al poder oracular de la encina en Dodona (“fatalia carmina”, 134), el punto en común en la presentación de ambas especies es la mención de la función que una y otra cumplieron en los tiempos primigenios, hecha a través del repertorio mitológico: la encina que alimentó a los hombres “ante... Cereris quam semina... / (illas Triptolemi mutauit sulcis aristas)” (135-136) [antes que las semillas de Ceres (a ellas [sc. las encinas] el surco de Triptólemo las cambiara por las espigas)], y el pino con el que se construyó la nave Argo (137-139). Ninguno de los dos mitos comporta la carga negativa de los del tramo anterior pero en su conjunto arrojan una cierta opacidad pues implican la desaparición de la Edad de Oro¹⁹ y, además, la referencia a Ceres y Triptólemo, ociosa si consideramos que nada aporta en sí a la presentación de la encina, evoca el rapto de Perséfone, y con ello el inframundo de la catábasis del mosquito, donde la diosa es expresamente mencionada (“Persephone”, 261; “Ditis... coniunx”, 286; “diuae”, 288; “diuae”, 291) a propósito, no

19 En la teodicea de Júpiter de las *Geórgicas* (1.125-129), al referir las consecuencias de la ruptura de la *aurea aetas*, Virgilio menciona expresamente el inicio de la navegación (136-138) y de la agricultura (147-149), incluyendo en esta última la mención de Ceres y Dodona, lo cual hace posible pensar en ella como hipotexto del *Culex*.

casualmente, de la historia de Orfeo y Eurídice. A esto cabe sumar, quizás, pensando en el descanso apacible “dulci... in umbra” de las divinidades femeninas, que esa violencia de Hades sobre la joven muchacha se concreta en un delicioso y florido bosque (Ov. *Met.* 5.387-391).

El tramo siguiente (vv. 140-141), muy breve, apela al procedimiento meramente descriptivo, donde la adjetivación de cada especie consiste en simples epítetos, lo cual anula toda connotación tanto positiva como negativa: “ilicis et nigrae species nec laeta cupressus / umbrosaeque manent fagus” [y están el oscuro olmo y el no alegre ciprés y la umbrosa haya].²⁰

Llegamos así al último tramo (vv. 141-144) de este catálogo que alude a la hiedra y al mirto:

[...] hederæque ligantes
bracchia, fraternos plangat ne populus ictus,
ipsae ascendunt ad summa cacumine lentæ
pinguntque aureolos uiridi pallore corimbos.
Quis aderat ueteris myrtus non nescia fati.

[...] y las hiedras, que unen sus brazos para que el álamo no llore el golpe fraterno, ellas mismas ascienden, flexibles, hasta las más altas cimas y pintan de verde palor los dorados corimbos. Junto a ellas está el mirto, no ignorante de su antiguo destino.

Como podemos ver, el poeta recurre aquí nuevamente al procedimiento de los mitos metamórficos, si bien de

20 Cabría la posibilidad de pensar que la litote “non laeta” es un llamado de atención del poeta sobre el carácter luctuoso del ciprés asociado al reino de los muertos y a las honras fúnebres (cfr. Serv. A. 3.64) e incluso como una alusión al mito metamórfico de Cipariso en *Metamorfosis* (Ov. *Met.* 10.106-142), incluido en el catálogo de los árboles antes mencionado. Sin embargo, parecería que, en este caso, esta connotación se debilita por el tenor formalizado y recurrente del enunciado todo.

un modo esquivo y alusivo, muy propio de la poesía docta neotérico-helenística, afecta a exhibir y a la vez solapar una erudición que requiere de un lector tan *doctus* como el poeta que la produce. En efecto aquí, a pesar de que no hay nombres que remitan explícitamente a los mitos, la alusión está activada por el sintagma “ueteris... non nescia fati” en el caso del mirto, y por el diálogo evidente que se establece, como bien observa Barrett (1970b: 232), en el caso de la hiedra, con los versos 127-130 del primer tramo a través de la mención del dolor del álamo por su hermano, esto es de las Helíades por Faetón, y de la reiteración del término “brachia” (vv. 129 y 142).

En este tramo, la denotación negativa producida por el léxico se limita a “plangat” (142), pero en el conjunto la isotopía negativa se constituye a través del padecimiento de los personajes de las metamorfosis aludidas: el de Myrene, la joven sacerdotisa de Venus transformada en mirto por la diosa (*cf.* Serv. *A.* 3.23) y el de Ciso, sátiro del cortejo de Dionisio, que, convertido en hiedra (en griego: κισσός) enlaza a la vid (en griego: ἄμπελος) en que había mutado Ámpelo, otro joven y bello sátiro amado por el dios (*cf.* Nonn. *D.*12.190).

A su vez, el procedimiento discursivo de los mitos metamórficos y las señaladas remisiones específicas e incluso lexicales al primer tramo, evidencian la estructura en anillo del catálogo todo, la cual enfatiza y es enfatizada por el hecho por demás sugerente de que la primera metamorfosis, la del loto (vv. 124-126) involucre a una ninfa que no se nombra y la última, la del mirto (v.145) haga lo propio con un sátiro, esto es, dos de las divinidades menores (“Satyri Dryadesque... Naiadum in coetu”, vv. 116-177) que pueblan este espacio. Por último y en función de todo esto, cabría pensar en qué medida la frase que cierra este catálogo tan cuidadosamente construido (“ueteris... non nescia fati”) no es también otra manera de implicar la atmósfera de

memorioso dolor de la arboleda y, con ello, su al menos dudosa posibilidad de ofrecer un descanso “dulci... in umbra” (122) para las ninfas y para nuestro pastor.

(c) sección 3: los animales y el agua (vv. 146-153)

La extensa écfrasis del bosque culmina con los animales y el agua, presentados de un modo que verifica, una vez más, la recurrencia a la alternancia de las isotopías como instrumento al servicio de la ambigüedad y de la transformación:

At uolucres patulis residentes dulcia ramis
carmina per uarios edunt resonantia cantus.
His suberat gelidis manans e fontibus unda,
quae leuibus placidum riuus sonat orta liquorem;
et quaqua geminas auium uox obstrepat aures,
hac querulae referunt uoces quis nantia limo
corpora lympha fouet; sonitus alit aeris echo,
argutis et cuncta fremunt ardore cicadis.

Por otra parte, las aves, apoyadas en amplias ramas emiten dulces cantos que resuenan con variadas melodías. Por debajo, manando de gélidas fuentes, corría agua que, llevada por leves arroyos, hace sonar la plácida corriente; y por dondequiera que la voz de los pájaros ensordece ambas orejas, por allí responden las quejas voces de aquellas a quienes el agua nutre sus cuerpos que nadan en el limo; el eco alimenta los sonidos del aire y bajo el calor todo zumba por las agudas cigarras.

Como puede verse, la descripción se centra no en los elementos en sí sino en su capacidad de producir sonidos, lo cual está enfatizado por la notable acumulación en tan pocos versos de términos que corresponden a ese campo léxico: “resonantia”, “sonat”, “uox”, “obstrepat”, “uoces”,

“sonitus”, “echo”, “fremunt”. A esto cabe agregar la figura etimológica constituida por “resonantia”, “sonat” y “sonitus”, que refuerza aún más la relación de este tramo de la écfrasis con el “resonante susurro” (121) que asegura, junto con la sombra, el estatuto acogedor del bosque.²¹ Por otra parte, la presentación de los animales y el agua por medio solo de la imaginería acústica es un rasgo discursivo propio de la bucólica,²² inscripción genérica que aquí está resaltada por la remisión, a través los términos “patulis”, “carmina”, “resonant” de los versos 146-147, a la escena inicial de la *égloga* 1 de Virgilio: “patulae... sub tegmine fagi” (1); “siluestrem Musam” (2); “resonare doces” (5).

El paisaje presentado en este cierre, de isotopía positiva tanto por su factura discursiva como por la genericidad bucólica implícita en ella y en la remisión a Virgilio, se corresponde sin lugar a dudas con un *locus amoenus*, lo cual deja en suspenso la transformación del bosque en un *locus horridus*, toda vez que, al no incluir en el proceso a los animales, el agua y su función como productores de sonidos placenteros, no se termina de cumplir el requisito de la inversión o negación de sus elementos. Y es así, pero lo es porque, desde la lógica narrativa, esta última alternancia y su consecuente resquicio de ambigüedad del bosque son imprescindibles para que se cumpla la peripecia y, con ella, la mutación definitiva del espacio diegético.

Llegadas a este punto y habiendo revisado el espacio y el tiempo, corresponde que nos ocupemos ahora del otro componente de la diégesis: los personajes y sus acciones. Como señalamos al comienzo de esta Etapa 2, la actividad

21 Obsérvese, como otra prueba más de la cuidadosa factura de esta écfrasis, el quiasmo que se establece entre los componentes placenteros provistos por la “loci natura” (121) y sus respectivas descripciones: “resonante susurro” (121) —“dulci... in umbra” (122) / la arboleda (123-145)— los sonidos de los animales y el agua (146-153).

22 Cfr. Theocr. 7.135-140; 16.94.96; Verg. *Ecl.* 2.12-13; Jones (2011: 34-36).

prevista en la rutina pastoril para el mediodía es el descanso del hombre y sus animales en un lugar sombrío, cosa a la que nuestro pastor se dispone en el verso 108. Al retomar el relato, tras la écfrasis del bosque, el narrador nos informa que las fatigadas cabritas se echan bajo unos matorrales (“fessae cubuere capellae / excelsis subter dumis”, 154-155) y que el pastor se recuesta junto a una fuente bajo una espesa sombra y se entrega al sueño, en un pasaje ya citado (157-162), en el que a su vez nos advierte que unos “incertos... casus” (162) impedirán la “dulcem... quietem” (161), dando así comienzo a la peripecia, que ocupa el resto de los versos de esta etapa (163-201).

Para revisar estos elementos, creemos que es importante tomar en cuenta que todo el episodio es definido por el propio texto como un *incertus casus* provocado por el azar, esto es un suceso imprevisto e imprevisible que interrumpe la rutina y la sustituye por algo del orden de lo extraordinario. El carácter usual y rutinario de las actividades de quienes protagonizarán la peripecia, está enfatizado por el modo de presentar a la serpiente que, al igual que nuestro pastor, a la hora acostumbrada (“solitum... ad tempus”, 163) recorre los senderos usuales (“tractibus isdem”, 163) para encontrar un sitio que le permita soportar el gran calor hundida en el limo (“mersus ut in limo magno subsideret aestu”, 165). Se nos podrá objetar que, en la actividad pastoril, nada tiene de extraordinario que las serpientes ataquen al ganado y que los pastores las maten, tal como consta en un pasaje de *Geórgicas* (3.416-439), que la crítica ha relacionado ya desde hace tiempo con el *Culex* (Leo, 1891:56-57; Plésent, 1910:99-100).²³ Tampoco tiene nada de extraordinario que

23 No negamos la posible intertextualidad con este pasaje, no tanto por la descripción de la serpiente de Calabria (3.425-439), que, por lo demás, Virgilio toma casi literalmente de Nicandro (*Ther.* 359-371) (cfr. Thomas, 1988: 121-122), cuanto por la alusión al desagrado (“mihi... /... nec libeat”, 435-436) de toparse con ella en medio de una plácida siesta (435-439).

los mosquitos piquen a los humanos y que estos los aplasten de un manotazo, para lo cual nos basta con nuestra propia experiencia. Pero en este bosque inquietante no hay lugar ni para la apacible cotidianeidad del discurso bucólico ni para los previsibles problemas, advertencias y soluciones del discurso didáctico acerca de un *ars*, como sucede con las *Geórgicas*, ni, cabe agregar, para la generalización artificial o verista de uno y otro. En efecto, ni el ataque de la serpiente ni la picadura del mosquito responden a satisfacer necesidades inherentes a su condición biológica, como sucede con las del citado pasaje de *Geórgicas* o con los mosquitos en nuestra vida diaria, sino que uno y otro actúan por motivaciones específicas referidas en ambos casos al pastor: la serpiente por una disputa territorial vinculada con el agua (“quod sua cuiquam / ad uada uenisset”, 177-178 [porque alguien había venido a su propia fuente]; el mosquito para evitar con su picotazo la muerte del pastor (“et mortem uitare monet per acumina”, 184).

Esta personificación los convierte en auténticos actantes de un relato que por sus constituyentes (oponente: la serpiente; ayudante: el mosquito; héroe: el pastor; bien deseado: el descanso) y por las acciones se inscribe en un discurso épico que sumerge al pastor en aquello que, en el referido *makarismós*, quedaba fuera de su vida armoniosa (“tristitia bella”, 81) y termina por consolidar la construcción del bosque como *locus horridus*. A ello contribuye, por un lado, el predominio de términos pertenecientes al campo léxico de la guerra y el aniquilamiento (“comparat arma”, 178; “mortem”, 184; “telo / leui”, 186-187; “obtritum”, 188; “morti”, 188; “comminus”, 190; “ictibus ferit ossa”, 197; “caesum languescere”, 201), así como del descontrol (“furit”, 179; “furibundus”, 187) y el miedo (“conterret”, 182; “timor”, 199; “formidine”, 200) que suelen acompañarlos. A su vez, juega un papel importante la descripción minuciosa, extensa e

hiperbólica de la descomunal serpiente que evoca no tanto, a nuestro modo de ver, a la serpiente de Calabria del referido pasaje de *Geórgicas* (3.425-435), que ataca al ganado movida por el hambre, cuanto a otras del discurso épico que atacan al hombre, como los ejemplares míticos que arremeten contra Laocoonte (Verg. *A.* 2.203-211) o, mejor aún contra Cadmo porque en una disputa territorial lucha y aniquila al animal al igual que nuestro pastor (Ov. *Met.* 3.29-69), o, incluso la del símil virgiliano de Pirro en el momento de abalanzarse sobre Príamo (Verg. *A.* 2.471-475), un anciano como el pastor del *Culex* de quien nuestro poeta predica “senioris” (186), “tardus” (198); “uires seniles” (388).

Así, aquel último destello de ambigüedad en el proceso de transformación del bosque (vv. 145-153) en el que el agua y los animales eran tan solo productores de sonidos agradables que acompañaban el apacible descanso del pastor, se anula por completo en el contenido mismo de la peripecia pues las criaturas del bosque dejan de ser mero efecto sonoro del paisaje para convertirse en actores hostiles o benefactores que interactúan con el hombre, el agua deja de ser mera eufonía para devenir detonante de la disputa y el único sonido que resta en el bosque es el siniestro chillido de la serpiente: “furit stridoribus, intonat ore” (179). Más aún, hasta los árboles dejan de ser los intocados productores de sombra del *locus amoenus* para ser víctimas, también ellos, de un ataque que los vulnera: “et ualidum dextra detraxit ab arbore truncum” (192) [y con su diestra arrancó un fuerte tronco de un árbol].

Para cerrar esta reflexión acerca del bosque vale reparar en un brevísimo pasaje, que parece un detalle menor, pero no lo es. A modo de explicación o justificación del asombroso vigor que repentinamente asiste a nuestro anciano pastor, el narrador desliza un comentario autoral: “qui casus sociarit opem numenue deorum / prodere sit dubium”

(193-194) [dudoso es si lo ayudó el acaso o el numen de los dioses]. La lectura detallada de la construcción del bosque de Diana nos permite, creemos, concluir que la peripecia y su resolución resultan de la acción conjunta de aquel *incertus casus* (v.162) anunciado al principio y de un bosque numinoso habitado no solo por Diana y su séquito sino por todas las otras divinidades evocadas y convocadas a partir de las remisiones mitológicas.

ETAPA 3: la noche / el sueño y la catábasis / la morada y el inframundo (vv. 202-384)

La marcación temporal indica la llegada de la noche: “Iam quatit et biiuges oriens Erebeis equos nox / et piger aurata procedit Vesper ab Oeta” (202-203) [Ya la noche surgiendo del Erebo acicatea la biga de dos caballos y el Véspero avanza perezoso desde el dorado Eta]. Como corresponde a esta etapa de su jornada, el pastor reúne su ganado y marcha con él en medio de las sombras crecientes para entregar sus miembros fatigados al descanso (“grege compulso pastor duplicantibus umbris / uadit et in fessos requiem dare comparat artus”, 204-205) en un espacio que no se especifica, pero que suponemos que es su morada. Al nivel del relato marco, por ende, el pastor no realiza ninguna actividad porque el sueño es, por definición, el tiempo del no hacer, como lo prueba el mismo texto que, en el tramo siguiente, se refiere a él como ‘inactividad de la vida’ (“inertia uitae”, 385).

Ahora bien, ese sueño reparador se espera que se ajuste a lo indicado en el referido *makarismós*: “iucundoque liget languentia corpora somno” (93) [y une a placentero sueño su cuerpo lánguido]. Sin embargo, cuando se dispone a cumplirlo: “cuius ut intrauit leuior per corpora somnus / languidaque effuso requierunt membra sopore” (206-207) [cuando un ligero sueño penetró en su cuerpo y los lánguidos

miembros descansaron en difuso sopor], ocurre la aparición del espectro del mosquito y con ello su discurso directo que refiere la catábasis y los reproches (210-384). Es decir, fracturada su rutina por una peripecia que no se corresponde con su identidad como personaje ni del mundo bucólico ni del mundo geórgico sino con el de la épica, su sueño ya no es ni puede ser el *iucundus* del *makarismós*, sino, como veremos en la etapa siguiente, uno perturbado por el desasosiego, que evoca con toda claridad el tipo de apariciones nocturnas que experimentan los personajes del *epos*.²⁴

El relato enmarcado, esto es, el parlamento del mosquito, incluye no solo la narración de la catábasis sino, metalepsis por medio, apelaciones directas al pastor, que no por casualidad hacen referencia y con los mismos términos al modelo de descanso previsto para este: “refoues iucunda membra quiete” (213) [reparas tus miembros en un placentero descanso], a la vez que le reprocha su incumplimiento de la *gratia* por el *officium* de haberlo salvado (“quid ab officio disgressa est gratia”, 223) por no conferirle los honores debidos a su *pietas* (“praemia sunt pietatis ubi, pietatis honores?”, 225).²⁵

En cuanto a la catábasis en sí, no nos detendremos en su análisis porque su estatuto altamente formalizado por la tradición no deja lugar a variables significativas en términos del devenir narrativo del poema todo. Nos limitaremos a decir que, su carácter de relato enmarcado implica una diégesis de segundo grado con un espacio, un tiempo

24 Aunque sin duda el referente más específico por el reclamo de sepultura es la aparición del espectro de Patroclo a Aquiles en la *Iliada* (23.62-92), toda la épica está plagada de sueños interrumpidos por parlamentos tanto de dioses, como, por ejemplo, Zeus o Hermes en *Iliada* (2.7-15; 24.682-688), Palas en *Odisea* (6.25-40), los Penates o Mercurio en *Eneida* (3.147-171; 4.265-275), cuanto de espectros, como por ejemplo Héctor o Anquises en *Eneida* (2.281-295; 5.724-739)

25 Para un análisis de las características discursivas del parlamento del mosquito en sí y en relación con la epigramática griega y latina, *cf.* Mindt (2020) quien basa su muy interesante estudio en un corpus exhaustivo y claramente presentado.

y unas acciones que le son propias. Más allá de la topografía específica,²⁶ el espacio, calificado como un vacío (“perinania”, 212) con lugares apartados (“auia”, 231, 232) y lagos oscuros y desprovistos de la luz del sol (“opacos /... lacus uiduos... lumine Phoebi”, 372-373), no es otro sino el inframundo, que, desde luego es el *locus inamoenus* por antonomasia. El tiempo es el tiempo de la muerte, esto es, el no-tiempo más absoluto, lo cual el texto evidencia por la total ausencia de marcadores temporales que articulen el recorrido del mosquito. Así pues, en la lógica narrativa de este encuadre témporo-espacial, las acciones del personaje, el mosquito, son no-acciones, cosa que se verifica por su condición de sujeto paciente u objeto de actos realizados por otros agentes, por lo demás no siempre identificados: “cogor adire” (211, 373), “rapior”(213), “cogunt transnare” (215), “agor” (216, 229, 260), “quatit mihi” (219), “feror” (231), “terreo” (239), “auferor” (258), “delatus” (260), “cogunt” (377).

ETAPA 4: la mañana siguiente / el túmulo y el jardín / el bosque (vv. 385-414)

Consecuentemente con la alteración de su identidad como personaje del mundo bucólico y del mundo geórgico y su desplazamiento al mundo épico, provocada por la peripecia, el nuevo día de nuestro pastor es un tiempo otro de lo habitual, donde ya no es posible cumplir la rutina circular y reiterativa de su oficio o, lo que es lo mismo, volver al comienzo del relato. Esta modificación del encuadre temporal se verifica porque su marcación no está señalada, como en el resto de los casos, por formulaciones poéticas

26 Para la geografía infernal y sus habitantes, *cfr.* Plésent (1910: 115-198), Barrett (1970a), Laird (2020: 67-71), Kearey (2019) y los pormenorizados comentarios de Leo (1891: 70-106) y Seelentag (2012: 159-233).

del tiempo astronómico que regula el quehacer cotidiano, sino por las íntimas tribulaciones de un despertar formuladas en términos semejantes a las que experimentan en la épica quienes han tenido una aparición en sueños que de uno y otro modo determina e incluso urge su accionar:

Hunc ubi sollicitum dimisit inertia uitae
interius grauiter regementem, nec tulit ultra
sensibus infusum culicis de morte dolorem, (385-387)

Cuando lo abandonó el sueño, angustiada, gimiendo mucho en su interior, no soportó más el dolor infundido en sus sentidos por la muerte del mosquito,

En este estado y en esta identidad, no saca como todos los días a pastar su ganado, sino que se apresura a cumplir con lo prescrito en el sueño, en un todo de acuerdo con la reacción de los personajes épicos, estatuto este que el texto se ocupa de actualizar en una parentética saturada de léxico militar que recuerda que a pesar de su vigor senil (“uires... seniles”, 388), había vencido luchando a un peligroso enemigo: “infestum pugnans deuicerat hostem” (389). Esa actividad otra, determinada por su nueva identidad, que llevará a cabo con el celo que es propio del cumplimiento de este tipo de mandatos oníricos (“impiger”, 391; “memor... sibi cura”, 394; “assiduae curae memor”, 398) es la construcción de un monumento fúnebre que honre la hazaña del mosquito.

Para concretarlo, busca deliberadamente un espacio que no es el campo abierto propio de sus habituales tareas matinales sino un bosque, un *locus amoenus* umbroso y atravesado por el agua: “riuum propter aquae uiridi sub fronde latentem / conformare locum capit” (390-391) [cerca de un curso de agua escondido bajo una verde arboleda comienza a dar forma al lugar]. Allí, tras desmalezar el terreno con ayuda de

una manquera de hierro (392-393), erige un túmulo circular que rodea con piedras de mármol (396-397), que siembra por completo (“tumulus super inseritur”, 411) con todo tipo de flores (398-411) y frente al cual coloca un epitafio en honor al mosquito (411-414). Como podemos ver, pues, acorde con esta lógica narrativa que articula tiempo, espacio y acciones a lo largo del poema todo, nuestro pastor, a la hora de llevar a pacer al ganado, realiza una tarea otra en la que confluyen las tres identidades genéricas deconstruidas y construidas hasta aquí. En el *locus amoenus* que es propio del discurso bucólico levanta un túmulo de mármol para honrar a los héroes al modo de la épica, pero para ello con sus propias manos y herramientas rurales interviene en la naturaleza al modo del discurso geórgico al trabajar la tierra y cubrirla de flores que evocan no solo la bucólica (Verg. *Ecl.* 2-45-49; 5.38; 9-41) sino también y sobre todo el jardín de otro anciano, el de Tarento de las *Geórgicas* virgilianas (4.116-148). El catálogo de las flores (398-411) que dialoga sin duda con el de los árboles (123-145) pone fin a la progresiva deconstrucción y transformación iniciada en el bosque de Diana del espacio, el tiempo, el hombre y sus acciones y también de la genericidad del poema. Se restauran las sucesivas fracturas sufridas por todos estos componentes narrativos pero el resultado no es la recuperación del estatuto original de unos y otros sino una instancia que, a la manera del kintsugi japonés, lleva en sí las marcas de todas las alteraciones y desvíos.

Bibliografía

- Blandenet, M. (2017). La vie pastorale dans le *Culex* de l'*Appendix Vergiliana*: les enjeux d'un pastiche virgilien. Garambois-Vasquez, F. y Vallat, D. (eds.), *Varium et mutabile. Mémoires et métamorphoses du centon dans l'Antiquité*, pp. 15-27. Saint-Étienne, Presse Universitaire.

- Barrett, A. (1970a): The Topography of the Gnat's Descent. *CJ*, núm. 65, pp. 255-257.
- Barrett, A. (1970b). The Catalogue of Trees in the Culex. *CW*, núm. 63, pp. 230-232.
- Clausen, W.V. *et al.* (1966). *Appendix Vergiliana*. Oxford, Oxford University Press.
- Dion, J. (2015). Auguste et Virgile: l'enigme du Culex. *Anthung*, núm. 55, pp. 283-296.
- Fraenkel, E. (1964). The Culex. *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*. Vol.2. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 181-189.
- Franklinos, E. y Fulkerson, L. (eds.) (2020). *Constructing Authors and Readers in the Appendices Vergiliana, Tibulliana, and Ovidiana*. Oxford, Oxford University Press.
- Holzberg, N. (ed.) (2005). *Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Tübingen, Gunter Narr.
- Iodice, M.G. (2002). *Appendix Vergiliana*. Milano, Mondadori.
- Jänka, M. (2005). Prolusio oder Posttext? Zum intertextuellen Stammbaum der hypervergilischen Culex. Holzberg, N. (ed.), *Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext*, pp. 29-67. Tübingen, Gunter Narr.
- Jiménez San Cristobal, A. I. (2015). De nuevo sobre Dionisio y las serpientes: mitos y ritos. *Myrtia*, núm. 30, pp. 167-184.
- Jones, Fr. (2011). *Virgil's garden. The nature of bucolic space*. London - New York, Bloomsbury.
- Kearey, T. (2019). (Mis)reading the Gnat: truth and deception in the Pseudo-Virgilian Culex. *Ramus*, núm. 47, pp. 174-196.
- Kennedy, D.F. (1982). Gallus and the Culex. *CQ*, núm. 32, pp. 371-389.
- Laird, A. (2020). Echoing Virgil and Narcissus: structure and interpretation of the Culex. Franklinos, E. y Fulkerson, L. (eds.), *Constructing Authors and Readers in the Appendices Vergiliana, Tibulliana, and Ovidiana*, pp. 98-111. Oxford, Oxford University Press.
- Leo, F. (1891). *Culex, carmen Vergilio adscriptum*. Berolini, apud Weidmannos.
- Malaspina, E. (1991). Tipologie dell' inameno nella letteratura latina. *Aufidus*, núm. 23, pp. 7-22.

- Malaspina, E. (2003-2004). Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina. *Incontri triestini di filologia classica*, núm. 3, pp. 97-118.
- Maleuvre, J.-Y. (1998). Le Moucheron d'Octave. *RBPh*, núm. 76, pp. 75-86.
- Mauro, R. (2021). Paesaggi inamati della letteratura latina fino al II sec. d. C. *La Biblioteca de Classico Contemporaneo*, núm. 12, pp. 67-88.
- Mindt, N. (2020). Rede Toter Tiere. Tierrede im antiken Epigrammen und im *Culex*. Schmalzbruber, H. (ed.), *Speaking Animals in Ancient Literature*, pp. 207-251. Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Morelli, A. (2000). La vita beata del pastore e un passo del *Culex*. *RFIC*, núm. 128, pp. 432-453.
- Most, G. (1987). The "Virgilian" *Culex*. Whitby, M., Hardie, Ph. y Whitby, M. (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for J. Bramble*, pp. 199-209. Bristol, Bristol Classical Press.
- Moya del Baño, F. (1972). Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*. *CFC*, núm. 4, pp. 187-211.
- Peirano, I. (2012a). Authenticity as an Aesthetic Value: Ancient and Modern Reflexions. Sluiter, I. y Rosen, R. (eds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, pp. 215-242. Leiden - Boston, Brill.
- Peirano, I. (2012b). *The Rhetoric of Roman Fake. Latin Pseudoepigrapha in Context*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Petrone, G. (1988). *Locus amoenus / locus horridus*: due modi di pensare il bosco. *Aufidus*, núm. 5, pp. 3-18.
- Plésent, CH. (1910). *Le Culex. Étude sur l'alexandrinisme latin*. Paris, Klincksiek.
- Ross, D.O. (1987). The "Culex" and the "Moretum" as post-Augustan literary parodies. *HSCP*, núm. 79, pp. 235-263.
- Salvatore, A. (1978). Echi catulliani nel *Culex*. *Vichiana*, núm. 7, pp. 38-51.
- Salvatore, A. (1979). *O bona pastoris (Culex 58 ss.)*. Tra Lucrezio e Virgilio. *Scritti in onore di Benedetto Riposati*, pp. 431-460. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Seelentag, S. (2012). *Der pseudovergilische Culex: Text, Übersetzung, Kommentar*. *Hermes. Einzelschriften Bd 105*. Stuttgart, Franz Steiner.

Soler, A. (1972). *Pseudo-Virgilio. El mosquito*. Madrid, Suplemento 1 de *Estudios Clásicos*.

Thomas, R, (ed.) (1988). *Virgil. Georgics. Volume 2. Books III-IV*. Cambridge, Cambridge University Press.

White, H. (2006). Studies in the Text of Latin Poets of the Golden Age. *Minerva*, núm. 19, pp. 175-192.

Capítulo 8

Notas sobre *Filoctetes o el orador* (1932), de Marcos Victoria

La (auto)traición y la vida como “acorde”

Jorge Dubatti

Entre los tesoros de la biblioteca del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”¹ sobresale el volumen *Teatro de cámara* (1934), de Marcos Victoria, donado por Arturo Cambours Ocampo, quien se desempeñó como director de dicho organismo de investigación entre 1977 y 1984. Se trata del ejemplar N° 71 de los trescientos impresos en enero de 1934, según colofón, en los talleres de Mercatali Hnos. El libro, que reúne el prólogo del autor “A quien leyere” y cinco piezas teatrales (*Viajera*, *El amor en la sombra*, *Un hombre*, *Filoctetes o el orador*, *La estufa*), no incluye referencia a sello editorial ni colección, por lo que suponemos que se trata de una publicación fuera de catálogo y costeadada por su joven autor a través de una imprenta.

En estas notas en homenaje al querido Maestro Alfredo Juan Schroeder,² nos proponemos llamar la atención sobre

1 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Sitio web: <iae.institutos.filo.uba.ar>.

2 El profesor Schroeder fue uno de mis referentes fundamentales mientras cursaba la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en mis primeros pasos como alumno-investigador. Cursé con el y su excelente equipo de cátedra cinco años de Latín y Cultura Latina (1981-1985), así como un inolvidable seminario de grado sobre el Libro VI

la pieza de *Teatro de cámara* en la que Marcos Victoria recrea el mito de Filoctetes. Se trata de una obra breve, tan valiosa como no tomada en cuenta en los estudios dedicados a la reelaboración de la mitología griega clásica en el teatro argentino. Consideramos que *Filoctetes o el orador* constituye un acontecimiento dramático insoslayable en la historia de las relaciones entre la cultura griega clásica y la escena nacional.

Marcos Victoria (Tucumán, 1903 - Buenos Aires, 1975) es un escritor relevante, escasamente estudiado. Cuenta con producción poética, narrativa, ensayística y científica (fue destacado especialista en neuropatología). Héctor Fuad Miri le ha dedicado un libro (1964). Lidia F. Lewkowicz lo incluye en su antología *Generación poética del 30* (1974: 263-269). Según el *Diccionario de autores argentinos*, fue presidente de la Sociedad de Psicología de Buenos Aires (Cotos y Leibovich, 2007: 426). Prácticamente no se lo menciona en los estudios de teatro argentino.

Debemos destacar la circunstancia del estreno de *Filoctetes o el orador* para calibrar otro aspecto de su relevancia. En el prólogo "A quien leyere", fechado en la "Primavera de 1933" (1934: 7), Victoria recuerda:

de la Eneida (que aprobé con una extensa monografía sobre la presencia de Virgilio en la poesía argentina, que el maestro aprobó con la nota máxima). Gracias a su invitación participé como alumno-investigador en el volumen de Marco Valerio Marcial, *Epigramas selectos* (edición bilingüe anotada), edición dirigida por Alfredo J. Schroeder (selección, traducción y notas del Libro XIV, 1984: 228-233). Gracias también a su motivación leí mi primera ponencia: "Las categorías *muerte* y *vida* en el aureus ramus virgiliano (Eneida, VI)", en las II Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos, organizadas en Buenos Aires por la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1984, en su antiguo edificio de la calle Bartolomé Mitre y Callao. Recuerdo las afectuosas palabras de apoyo del profesor Schroeder tras el bautismo de aquella temblorosa lectura inaugural. A su pedido escribí más tarde el artículo "Horacio en las letras argentinas del siglo XX", que publicó *Stylos*, revista del Instituto de Estudios Grecolatinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

Un destino particular hizo nacer tres de las piezas contenidas en este volumen en una pequeña sala de la calle Corrientes, luchando contra la inexperiencia de aficionados bisoños pero estudiosos, entusiastas y leales y contra la oposición oblicua de un charlatán de feria disfrazado con los arreos de “director”. Estoy satisfecho de tal destino —aunque no permitiría ahora su reiteración—. En ningún otro lugar de Buenos Aires sino allí, en el año de 1932, habrían podido nacer *Viajera*, *El amor en la sombra* y *Filoctetes o el orador*. (1934: 5)

Sin nombrarlos directamente, Victoria se refiere nada menos que al equipo del Teatro del Pueblo (primer teatro independiente de la Argentina, fundado el 30 de noviembre de 1930) y a su director Leónidas Barletta. El comentario de Victoria parece indicar que no quedó en buenas relaciones con Barletta (seguramente por diferencias estético-políticas, como veremos). Sin embargo, en el número 1 de la revista *Conducta* (publicación orgánica del Teatro del Pueblo), en agosto de 1938, en el artículo “Algo que el Teatro del Pueblo ha aportado a la escena argentina”, Barletta y su grupo mencionan con orgullo las tres obras de Victoria (entre otras setenta de Álvaro Yunque, Juan Carlos Mauri, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón y muchos más autores) para reivindicar la labor de estimulación que el teatro independiente produce en la dramaturgia nacional, especialmente entre los escritores jóvenes. El dato no es menor: estudiar *Filoctetes o el orador*, *Viajera* y *El amor en la sombra* es recuperar, entonces, textos del primer repertorio del Teatro del Pueblo, en sus primeros pasos. La “pequeña sala” a la que se refiere Victoria era la de Corrientes 465. La Municipalidad de Buenos Aires le había asignado al grupo, según Luis Ordaz, “un cuchitril que había sido lechería en el que caben 120 espectadores mal sentados en rústicos bancos de madera” (1999: 338). Para convocar

a la función, Barletta hacía sonar una campana que impactaba con su sonido varias cuadras a la redonda. Roberto Arlt fue testigo de los comienzos heroicos del grupo en los que participó Victoria. En su aguafuerte “El Teatro del Pueblo”, Arlt escribe con cierto irónico desinterés:

Honradamente dicho teatro puede ser definido así: un salón sombrío como una caverna y más glacial que un frigorífico, donde jugándose la salud media decena de muchachas y muchachos heroicos, ensayan obras de escritores jóvenes a quienes los sesudos y expertos directores de nuestro teatro no dan ni cinco de bolilla. El salón-caverna, que no hace mucho tiempo debió haber sido un criadero de cucarachas, ratas y arañas, ha sido pintarrajeado actualmente por dos artistas: Vigo y Facio Hebequer. (*El Mundo*, 21-6-1931)

Pero ya en un texto del año siguiente, Arlt vaticina la relevancia que el Teatro del Pueblo alcanzará gracias a la fuerza de sus fervorosas convicciones estético-ideológicas y de su capacidad de trabajo, la misma “voluntad de trabajar” que Arlt se autoatribuye en su prólogo a *Los lanzallamas*, donde elogia la actitud de conquistar el futuro “por prepotencia de trabajo” (1981: I 309-310). La noche del 3 de marzo de 1932 el Teatro del Pueblo estrena *El humillado* (versión teatral de *Los siete locos*) y Arlt lee unas palabras de agradecimiento a Barletta que se reproducen en *Conducta* diez años después (julio-agosto de 1942, homenaje a Arlt motivado por su temprana muerte) bajo el título “Pequeña historia del Teatro del Pueblo”. El gran escritor habla allí de una “camaradería invisible que se liga al porvenir de esta obra indestructible”, advierte que el Teatro del Pueblo está construyendo un territorio de subjetividad alternativo (“una isla”), e intuendo la potencia que adquirirá el teatro independiente en la historia de la escena nacional, afirma que “aquí se está

preparando el teatro futuro” y que “estamos en los comienzos de la lucha”. Arlt está convencido de que “dentro de algunos años el Teatro del Pueblo será una empresa montada con todas las exigencias del teatro moderno” y asegura que entonces ya nadie recordará que

Barletta y sus camaradas han hecho y hacen aquí el trabajo de peones de limpieza, albañiles, carpinteros, pintores, electricistas, apuntadores, actores, decoradores; nadie recordará que esta gente vive como en una isla, combatiendo contra toda clase de dificultades [...] Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional. No digo palabras de optimismo, sino de hombre que conoce y sabe valorar los efectos de una terrible fuerza humana: la voluntad. (1942: s/n)

En cuanto a la fecha exacta del estreno surge una contradicción entre lo afirmado en el prólogo “A quien leyere” y la referencia de página 77 que antecede al texto de *Filoctetes o el orador*. En el prólogo Victoria sostiene que

Estoy satisfecho de la acogida que personas sin prejuicios y capaces de entusiasmo dispensaron a aquellas piezas en el invierno de 1932. (Era invierno. Era tiempo de aprender. Era tiempo de enseñar. No me arrepiento de haber realizado el proverbio de William Blake: “In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy”).³ (1943:6)

En cambio luego se lee, apuntado por el mismo Victoria en referencia a *Filoctetes o el orador*: “(Representada por

3 “En tiempo de siembra aprende, en cosecha enseña, en invierno disfruta” (pasaje de *The Marriage of Heaven and Hell*).

primera vez el 1 de diciembre de 1932)". Según consigna Lorena Verzero, el 2 de diciembre de 1932 se presentaron en el Teatro del Pueblo "obras de cámara de Marcos Victoria tituladas *Palabras para mi muerte*, *El amor en la sombra* y *Filotecea* [sic] *o el orador*" (2006: 11). Verzero no menciona a *Viajera*; *Palabras para mi muerte* tal vez sea un poema del autor, no un drama. Por lo que se desprende de la indicación que ofrece el mismo Victoria en su libro, sólo *Viajera* se estrenó en el invierno de 1932 (en contradicción a lo afirmado en su prólogo). Se anota antes del texto de *Viajera*: "(Representado por primera vez el 13 de agosto de 1932)" (1934: 9), y por otra parte la referencia al estreno de *El amor en la sombra* coincide con la de *Filoteetes o el orador* (1934: 29). Llegamos entonces a la conclusión de que *Viajera* se presentó primero y sola, en el invierno de 1932, y meses después subieron a escena, en programa conjunto, *El amor en la sombra* y *Filoteetes o el orador*, el 1 de diciembre de ese mismo año.

La pieza que analizamos toma de Sófocles el mito de Filoteetes y respeta cuatro de los nombres principales del ciclo troyano: Filoteetes, Ulises, Neoptólemo y Aquiles, pero incorpora relevantes cambios a la historia. Victoria va a la tragedia de Sófocles para retomar su monumentalidad, al mismo tiempo que para visibilizar una política de la diferencia, el trazo de una nueva escritura en la contemporaneidad (Dubatti, 2020). Del contexto de la Guerra de Troya pasamos al de las peleas políticas entre partidos para las próximas elecciones presidenciales y el control del poder en las cámaras. La acción se desarrolla en la biblioteca de Filoteetes, en una "ciudad ideal" y "en nuestra época" (1934: 79). Aunque no se dice explícitamente, esa ciudad es Buenos Aires a comienzos de los años treinta. Filoteetes es un hombre de "entre 50 y 60 años", "orador profesional", dotado de la "elegancia sobria de porteño de la generación

del 80” (1934: 79).⁴ Tiene una hija de 20 años, Niké (nombre doblemente significativo: Victoria, en alusión al triunfo de los ideales políticos y al apellido del mismo autor), enamorada de Neoptólemo, “abogado ambicioso, de 30 años” (1934: 79), hijo de otro prestigioso abogado, Aquiles, ya fallecido. Ulises es un político muy influyente pero sospechado de deshonesto y corrupto, de “60 años”, con “lentes ahumados” y “palabra lenta y cautelosa” (1934: 79). Neoptólemo aporta un dato revelador de una mirada clasista: Ulises tiene en la política “habilidad de mestizo” (1934: 84). Más adelante el mismo Ulises le insistirá a Neoptólemo en que sin reparos diga sobre él “lo que todos dicen”: que es “un simulador, un ambicioso, un sensual, un caudillo mestizo” (1934: 100). Filoctetes (vinculado por Victoria a la idealización del legado de la élite de la generación del 80) y Ulises (por su condición de “mestizo” más cercano al ascenso de las clases populares y a una visión clasista de la degradación cívica del país) representan formas diferentes de hacer y pensar la política. Victoria se vale de ese contraste para exponer cómo piensa las transformaciones de la política entre 1880 y 1930. El pacto final de Filoctetes con Ulises implicará el triunfo de las nuevas prácticas y concepciones.

Si reconocemos en la historia (Bal, 1990) sus principales núcleos de acción, se desprende la siguiente secuencia de unidades:

- » **Unidad I** (pp. 83-87): Neoptólemo y Niké evocan el pasado brillante de Filoctetes en el partido, sus magníficas dotes de orador, así como su inesperado alejamiento del campo político por la traición de Ulises,

4 Por su edad, sin embargo, Filoctetes no puede ser un hombre de dicha generación. Si tiene entre 50 y 60 años en 1930, nació entre 1870 y 1880. Victoria sugiere con estas palabras que Filoctetes asume y continúa en décadas posteriores el legado de los hombres del 80, que evidentemente el autor admira.

quien lo calumnió con intrigas y motivó el fin de la carrera política de Filoctetes. Neoptólemo le refiere a Niké que Ulises ahora, diez años después, quiere que Filoctetes regrese al partido porque el partido lo necesita.

- » **Unidad 2** (pp. 87-91): Neoptólemo y Niké se ponen de acuerdo para convencer a Filoctetes de que regrese al partido para ganar las próximas elecciones, para que Neoptólemo pueda afianzar su carrera política e ingresar a la Cámara y para que eso beneficie el futuro de la pareja, que piensa anunciar su compromiso. Acuerdan en que no mencionarán la visita de Ulises. Neoptólemo esperará una señal de Niké para traer a Ulises a la reunión con Filoctetes.
- » **Unidad 3** (pp. 91-92): breve transición dramática en la que ingresa Filoctetes a la escena y se retira Neoptólemo (a encontrarse con Ulises).
- » **Unidad 4** (pp. 93-99): Niké logra vencer la resistencia de su padre y lo convence para regresar a la política. Le anuncia que Neoptólemo vendrá acompañado de un “delegado especial del Partido” (1934: 98). En Filoctetes luchan dos fuerzas opuestas, por el momento, irreconciliables: el honor herido que le genera un profundo odio hacia la vida pública; el amor de padre que debe ceder al deseo y la felicidad de su hija.
- » **Unidad 5** (p. 99): Cantando alegremente Niké se marcha a dar la señal a Neoptólemo y Ulises de que pueden asistir a la reunión con su padre; Filoctetes se queda solo y escucha “con la sonrisa en los labios” (1934: 99) el canto de su hija, situación que expresa la prioridad en su espíritu del amor de padre.
- » **Unidad 6** (pp. 99-101): Ulises y Neoptólemo discuten sobre sus formas diferentes de pensar la política. Ulises se define como “felizmente simulador, hipócrita, desle-

al, cínico, incapaz” (100) en oposición a los “doctorcitos” como Neoptólemo, que tienen formación universitaria pero poca fuerza política real en la sociedad.

- » **Unidad 7** (pp. 101-107): Filoctetes se sorprende de ver en su casa a Ulises. En gesto de reconciliación, Ulises tiende su mano a Filoctetes como si nada hubiese pasado en esos diez años (104), pero Filoctetes estalla de indignación. Para serenarlo, Ulises le entrega una carta del Presidente donde le ofrece un ministerio como señal de confianza y nuevo acuerdo. Filoctetes teme ser engañado otra vez, pero Neoptólemo se ofrece como su colaborador incondicional para garantizar la palabra y los actos de Ulises. Niké pide a su padre que acepte el ministerio como forma de ayudar a concretar su felicidad amorosa y el futuro de su matrimonio con Neoptólemo. Ulises retoma el gesto inicial de paz y Filoctetes “le estrecha la mano sin mirarle la cara” (1934: 106), marcando así el cierre de la secuencia dramática. Los diarios publicarán la noticia de la aceptación de Filoctetes esa misma noche y, al día siguiente, Ulises acompañará a Filoctetes a entrevistarse con el Presidente.
- » **Unidad 8** (pp. 107-108): Niké celebra la decisión de su padre y le propone festejar con una salida al teatro y una cena.
- » **Unidad 9** (p. 108): En un breve soliloquio desgarrador que permite acceder a su palabra interna, Filoctetes se muestra escindido, expresa que se ha traicionado a sí mismo, pero ante el llamado de Niké, se dispone, al borde del llanto, a aceptar la nueva situación.

Un cuadro de síntesis puede evidenciar la relación con algunas invariantes y los cambios que Marcos Victoria opera sobre el mito de Filoctetes:

	Mito en Sófocles	Reelaboración de Victoria
personajes y nombres en común: Filoctetes, Ulises, Aquiles, Neoptólemo	guerreros griegos	políticos y abogados argentinos
contexto histórico	Guerra de Troya	disputas políticas de partido en la época contemporánea [c. 1930]
espacio dramático	paraje costero de la isla de Lemnos, una gruta en un acantilado	la biblioteca en casa de Filoctetes
origen del padecimiento de Filoctetes	mordedura de una serpiente enviada por los dioses (injerencia de lo sagrado)	calumnia dentro del partido por envidia y codicia política (injerencia humana de la corrupción política)
enfermedad	degradación física por la mordedura, los dolores y los desmayos	traición, calumnia y deshonra que han generado en Filoctetes su "tormento" (95)
consecuencias en la existencia de Filoctetes	por su horrible enfermedad, Filoctetes es abandonado por los griegos y se queda solo y desamparado en la isla	Filoctetes es alejado del partido y se corta su brillante carrera política, deshonrado y aislado de toda figuración pública
poder de Filoctetes	su arco y sus flechas	sus palabras y su profesión de orador ("tiene llena la boca de flechas", "es el espléndido arquero de las palabras" (81)
finalidad del regreso de Filoctetes (misión de Ulises y Neoptólemo)	ganar la Guerra de Troya	aumentar el poder político del partido oficialista, ganar las próximas elecciones, favorecer el ascenso político de Neoptólemo, propiciar el casamiento de Neoptólemo y Niké
resolución	orden de Heracles, <i>deus ex machina</i>	influencia de Niké en el sentimiento de amor de padre
actitud final de Filoctetes	obedece, contra su voluntad, las órdenes de Heracles en tanto mandato divino, y se deja llevar a Troya	pacta con Ulises sintiendo que se ha traicionado a sí mismo, contra sus valores, contra su dignidad

Marcos Victoria define a *Filoctetes o el orador* como “parábola” (1934: 77), no como tragedia. Efectivamente no es una tragedia, sino un drama, con las características del drama moderno de tesis (Dubatti, 2009). La noción de tesis se relaciona con la de enseñanza / didactismo que encierra la parábola en su estructura narrativa. Victoria vuelve contemporáneo el mito de Filoctetes para cuestionar, por un lado, los cambios, la degradación, la falta de principios de la política en la Argentina de los años treinta y, por otro, para exponer la complejidad de variables que atraviesan a un hombre en su coyuntura. La realidad histórica, afirma, no es maniquea, sino compleja.

Por una parte, Victoria impugna el pacto de Filoctetes con Ulises en contra de sus principios, como se desprende del soliloquio final del personaje, en el que la voz de la conciencia de Filoctetes parece ser la voz del dramaturgo que increpa a su personaje:

FILOCTETES, *con punzante amargura*: Comprado... comprado como una bestia... burlado... mi orgullo pisoteado... ¡y le he dado la mano!... la misma mano que me marcó con la afrenta... y tendré que hablarlo como a un amigo... al mismo que me traicionó... Soy un cobarde... soy un miserable... No debí nunca... no debí nunca... Se ha reído de mí... Se ha burlado de mí... Soy un miserable... comprado... comprado...
(*Esconde la cabeza entre las manos y solloza largamente.*)

El dramaturgo encuentra en el mismo Filoctetes su personaje-delegado (procedimiento característico del drama moderno de tesis) para señalar que Filoctetes ha transigido y se ha traicionado a sí mismo. El “noble Filoctetes” pacta con el “oblicuo Ulises” (1934: 82). Observemos que Victoria dedica *Filoctetes o el orador* al escritor Eduardo Mallea, con quien seguramente comparte una concepción del intelectual y

del escritor como figuras que se preservan independientes de la política, fieles a principios irreductibles del arte, de la ética, del compromiso con lo humano, principios no negociables con la política. Hacia 1930 ambos autores se sentían movilizados por la lectura de Julien Benda (*La trahison des clercs*, 1927). En el “Prólogo” que abre la pieza, el personaje del “Director de teatro” encarna esa mirada del “clerc” intransigente como otro personaje-delegado del autor:

Señoras y Señores: en esta obra no veréis asesinatos, ni oiréis lamentos fúnebres, ni derramaréis lágrimas. Veréis sólo cómo una pasión y una vanidad engrandecen a un hombre; cómo la astucia y la doblez desarman toda pasión. (1934: 81)

Tal vez esta visión de la (auto)traición haya generado diferencias entre Barletta (ligado al pensamiento de la izquierda) y Victoria. Justamente Victoria pone estas palabras en el personaje del “Director”.

Pero, al mismo tiempo, Victoria señala a través del personaje del Director la complejidad de las situaciones humanas, que hace comprensible la derrota de Filoctetes frente a quien lo traicionó y la imposibilidad de sostener sus principios:

Filoctetes verá acercarse al traidor, al traidor Ulises, con indignación. Pero Ulises no vendrá solo. Los que Filoctetes ama estarán con su enemigo. La astucia juega con su nobleza como un gato con un ratón ciego. Filoctetes verá quebrarse su orgullo porque ama a su hija y quiere hacerla feliz. Es *el padre*. Es un hombre de sentimientos, en una época en que los sentimientos han pasado de moda. (...) ¿Os sorprendéis? No tenéis ningún derecho. La vida no es el triunfo de los malos ni es el triunfo de los buenos. Es más. *La vida es un acorde*.⁵ (1934: 82)

5 Los subrayados corresponden al original.

Neoptólemo operará enseguida, en la primera escena, como personaje-delegado de esta visión: “Desgraciadamente, los hombres no son en realidad como nuestro odio o como nuestra amistad desearían que fueran... La vida sería tan fácil así...” (1934: 86). A diferencia del villano idealista ibseniano (*Brand, Un enemigo del pueblo, El pato salvaje*), que por ser fiel a sus principios genera destrucción, el Filoctetes de Victoria acepta esta concepción del mundo y cede al ‘acorde de la vida’, donde suenan y se combinan al mismo tiempo lo positivo y lo negativo. Lo contrario significaría la destrucción de su hija. ¿Por qué crea Victoria el personaje del Director y le hace decir el “Prólogo”? Por voluntad modernizadora de la dramaturgia argentina, sin duda, pero también para favorecer la dimensión didáctica de su parábola: el Director anticipa la tesis, en una suerte de distanciamiento que organizará en los espectadores su recepción.

Finalmente, a la manera de los mejores dramas modernos de tesis, como en *Una casa de muñecas* o en *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, Marcos Victoria despliega ante el espectador un dilema: ¿hizo bien o mal Filoctetes al (auto) traicionarse para favorecer a su hija? ¿Debió ser intransigente como los *clercs* de Benda, como Mallea? ¿O aceptar los vaivenes de la política? Cada espectador deberá dar su propia respuesta.

Bibliografía

- Anónimo (1938). Algo que el Teatro del Pueblo ha aportado a la escena argentina. *Conducta*, núm. 1, agosto.
- Arlt, R. (1931). El Teatro del Pueblo. *El Mundo*, 21 de junio. Buenos Aires.
- Arlt, R. (1942). Pequeña historia del Teatro del Pueblo. *Conducta*, núm. 21, julio-agosto.

- Arlt, R. (1981). *Obra completa 1 y 2*. Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- Benda, J. (1927). *La trahison des clercs*. Paris, Grasset.
- Cotos, S. y Leibovich, A. (eds.) (2007). *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires, Ecuación.
- Dubatti, J. (1993). Horacio en las letras argentinas del siglo XX. *Stylos*, núm. 2, pp. 111-120.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Lewkowicz, L. F. (1974). *Generación poética del 30*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Marco Valerio Marcial (1984). *Epigramas selectos (edición bilingüe anotada)*. Dir. Alfredo J. Schroeder. Buenos Aires, Biblos.
- Miri, H. F. (1964). *Marcos Victoria*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Sófocles (2006). *Tragedias*. Madrid, Gredos.
- Verzera, L. (2006). Actividades y estrenos (I). Pellettieri, O. (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, pp. 11-43. Buenos Aires, Galerna - Fundación Somigliana.
- Victoria, M. (1934). *Teatro de cámara*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali Hnos.

Capítulo 9

Erotismos romanos

Virgilio erótico en las voces de Petronio y de Ausonio

Rubén Florio

Para Alfredo J. Schroeder, que mora en el
Elíseo de Virgilio y el Paraíso de Prudencio.

El sexo está indisolublemente ligado a la supervivencia de las especies y, abierta o encubiertamente, reaparece con diversas caras en todas las manifestaciones del género humano. El erotismo, de estrecha relación con el tema, lo acompaña desde el albor de los tiempos con variados registros, integrando muchas de sus producciones artísticas. La literatura es una de ellas. Sin embargo, la expresión literaria del erotismo ha transitado por carriles dispares, oscilando entre enunciados extremos: o directos o disimulados; en este último caso, o bien porque los autores quisieron excitar la imaginación de los lectores, o bien, en determinados períodos, por imposiciones morales, relacionadas con el poder de turno. Cuando así sucedió, desde las primeras hasta las actuales manifestaciones literarias (incluidas las orales, que todos conocemos y practicamos en nuestra vida cotidiana), el erotismo y sus vertientes conexas se expresaron y expresan con vocablos equívocos, elaborados circunloquios y ambivalentes metáforas, recursos de un código que traslada a sentido distinto del usual cualquier actividad practicada por el hombre.

La confirmación de que, sobre todo en un pasado bastante reciente, cuando se trataba de sexo, existían restricciones que no distinguían entre literatura y moral del traductor, está abiertamente expuesta (muy probablemente a modo de disculpa y defensa anticipadas) por Antonio Soler Ruiz (1993: 48-49) en su introducción a la versión castellana de la obra de Catulo:

El traductor, a la hora de abordar el *Catullus lasciuus*, se encuentra con que la edición de Lechantin, siempre que alude a lo sexual en sus notas, lo hace en latín; Fordyce publica en Inglaterra, una edición censurada. Petit y Dolç suavizan en sus traducciones determinados textos [...] Aún más: las duras palabras del prof. Dolç en su edición (“La propia dignidad impone ciertos límites”), así como el respeto que su magisterio me merece, estuvieron a punto de dar al traste con esta traducción. Porque una cosa tenía clara: a Catulo hay que traducirlo con toda su crudeza, sin duda como él hubiera querido, o no traducirlo. C. J. Cela aborda en su *Diccionario Secreto*, Madrid, 1989 (1974), págs 1-38, el problema de la pudibundez, enarbolando el magisterio de Dámaso Alonso, cuyas palabras cita como lema de su libro: “... (hay que) tratar abiertamente esta cuestión y sin remilgos... Imaginad qué pasaría en medicina si los médicos negaran atención a muchas inmundicias (físicas y morales) que tienen que considerar”. Cela sostiene que el supuesto lenguaje moral es ajeno a la expresión científica, literaria y coloquial, y continúa llamando la atención de que “la pudibundez española es un fenómeno tan reciente como disímil de nuestra originaria idiosincrasia”. Ante esto he seguido sus enseñanzas y he procurado sumergirme en Quevedo para acabar de quitarme los escrúpulos.

Toda una declaración edificada sobre el viejo género de las *Auctoritates*.

Complementaré esta exposición con tres notas:

1. A las prácticas de escamoteo denunciadas por Soler Ruiz, añado: algunos diccionarios especializados del siglo pasado (europeos y afamados, para más datos) puntualizaban “sentido priapeo” —y nada más—, cuando se trataba de un término referido al sexo (vg. “glubit”, Cat. 58.5).
2. Algunos editores recurrían a eufemismos o circunloquios, cuando aparecía un giro relacionado con el sexo, o no traducían un verso o término lascivo y, en su reemplazo, marcaban puntos suspensivos, otros directamente suprimían el poema en su versión latina.
3. Lo que dice Cela es rigurosa verdad: sería suficiente repasar las cartas en verso que intercambiaron Quevedo y Góngora, demostrando su enconada rivalidad con procaces términos, o recordar que Leandro Fernández de Moratín (ss. XVIII-XIX), aquel que escribió ese monumento a la candidez de las relaciones adolescentes, llamado *El Sí de las Niñas*, también escribió un extensísimo poema en endecasílabos, llamado *El Arte de las Putas*.

Quince años después de la traducción de Soler Ruiz, Lía Galán se enfrentó a desafíos de otra naturaleza en su traducción de los poemas lascivos de Catulo; el dilema no era si usar o no términos procaces, o si disimularlos con eufemismos, sino la precisión del término procaz con respecto al lugar de edición y circulación:

Lo más difícil fue la traducción de palabras y expresiones obscenas. Un ejemplo puede ser la aparición en el *Carmen* 10. 3 del diminutivo *scortillum*, del que encontramos distintas traducciones hispánicas: una ramerilla (Pérez Vega), una pe-

llejuela (Dolç), una golfilla (Petit); un lector argentino y también uno americano experimentarían gran extrañeza ante el uso de estos términos, algunos casi desconocidos. De este modo se cancelarían los efectos de una palabra vulgar y soez. Optamos, pues, por el más directo, coloquial y ampliamente comprensible de «una putita», que descarta toda extrañeza.¹

En quince años de diferencia con la edición de Soler Ruiz el contexto social había cambiado notablemente y, otro tanto, los problemas que se le presentaban al traductor de una misma obra.

Como se habrá notado, yo también he recurrido, un tanto subrepticamente, al género de las Autoridades y a estas figuras autoritativo-canónicas, a modo de resguardo anticipado, en el umbral de mi trabajo sobre un Virgilio celadamente erótico, que sufrió una exacerbada erotización por algunos autores de la posteridad, como Petronio y Ausonio. Es mi intención mostrar dos estadios literarios; uno general: la “lectura” erótica que con determinados términos y sintagmas practicaron, abierta o encubiertamente, Catulo, Horacio, Propercio, Tibulo, Marcial, Ovidio y, aunque parezca sorprendente, Virgilio; y otro específico: cómo reescribieron la obra del mantuano autores posteriores con espíritu muy diverso.

Veamos algunos vehículos usuales del tema. La caza y la comida son los ámbitos que más se han prestado (no los únicos) al erotismo. Para ejemplificar, nos apartaremos un poco hacia la canción popular. Todos hemos escuchado —e incluso tarareado— esta letra, muy en boga hace unos diez años: “Hasta en sueños he creído tenerte devorándome / y he mojado mis sábanas blancas recordándote... ¡Ay, ven! Devórame otra vez, ven devórame otra vez... / Que el vigor

1 Galán (2017: 159), refiriéndose a su edición de las poesías de Catulo (2008).

lo guardé para ti... Devórame suavcito y con calma / Hasta el amanecer". Si no la escuchamos, seguramente escuchamos en la calle o de algún amigo/a: "¡Cómo me comería ese bombón!"; "me la comí"; "se la comió doblada"; "¿salimos a cazar esta noche?"; "se la clavé", y, hace tiempo: "me flechó". La figura tonal que se emplee en la lectura de estas frases y palabras juega un papel preponderante en el mensaje y su decodificación en clave erótica; también, los gestos faciales y del resto del cuerpo.

En 1978, en el primer piso del Museo Nacional de Atenas podían apreciarse ánforas y vasos de los siglos VII y VI a. C., decorados con escenas de crudo realismo erótico: sátiros, hombres y efebos, hombres y mujeres, copulando con absoluta naturalidad; una serie de ellos está agrupada bajo el título de ἔρως καλός. En el albor de nuestra cultura los griegos parecen no haber impuesto ningún condicionamiento, excepto los estéticos, para las expresiones científicas y artísticas. La literatura griega y, luego, la romana, se ocuparon de temas eróticos en niveles que se extienden desde el tratamiento más delicado y sublime hasta el más desembozado y vulgar. Catulo, por ejemplo, apostrofó a dos de sus ocasionales compañeros y detractores, utilizando uno de los registros más procaces, si bien poéticamente justificado, de la literatura de todos los tiempos: "os voy a dar de mamar por el culo y por la boca, Aurelio puto y Furio maricón",² pero también se refirió a sí mismo con el más metafórico, encubierto y exquisito juego de palabras: en tanto en uno de sus poemas (11) se representó como una insignificante flor a la que un arado insensible (Lesbia) siega inadvertidamente, en otro (62) el arado representa el pene del joven esposo que

2 Cat. 16.1: "pedicabo uos et irrumabo / Aureli pathice et cinaede Furi," [*pathicus*= homosexual pasivo, bujarrón = sodomita = que practica el coito anal; *cinaedus*= κίναιδος, afeminado libertino.

desflora a su mujer en la noche de bodas.³ Si reflexionamos sobre las repeticiones de los términos “arado” y “flor”, ¿concluiríamos que Catulo, muy burlescamente, comparó en el primer poema a Lesbia con un marimacho y a sí mismo con un himen? En cambio, cuando Virgilio retoma de Catulo y amplifica la imagen para describir al joven Euríalo, agonizante “como una moribunda flor purpúrea, segada por un arado”,⁴ difícilmente podríamos sospechar otras intenciones que no fueran las de un exaltado lirismo por el joven guerrero, quien, en la flor de su juventud, entrega la vida en combate. El cambio de contexto ha determinado la exclusión del sentido originario de la metáfora.

Marcial fue tan o más directo y recurrente que Catulo en las cuestiones de intimidad carnal y se encargó de transmitirnos, entre otros muchos datos del erotismo romano, que la mano izquierda (*sinistra* o *laeua manus*) era la encargada de las tareas “sucias” o propósitos sexuales y excretorios, coincidiendo con la expresión de Ovidio en su *Arte Amatoria*: “Y la mano izquierda no permanecerá inactiva en el lecho, los dedos encontrarán qué hacer en aquellas partes en que el amor, a escondidas, impregna sus flechas”.⁵

3 Cat. 11.21-24: “nec meum respectet, ut ante, amorem, / qui illius culpa cecidit uelut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratrost” [que no se vuelva a mirar mi amor, que por su culpa murió, como la flor más alejada de un prado, después de que un insensible arado la segó]; 62.40-41...43-45: “ut flos qui in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo conuulsus aratro... Idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optauere puellae: / sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est” [como la flor apartada que nace en jardines cercados, ignorada por el rebaño, no desgarrada por ningún arado... Cuando, rasgada, aunque sutilmente, por una uña, se marchitó, ningún joven, ninguna doncella la desea: del mismo modo la virgen, en tanto no ha sido tocada, es querida por los suyos].

4 A. 9.435: “purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens”.

5 Ars 2.706-708: “Nec manus in lecto laeua iacebit iners. / Inuenient digiti, quod agant in partibus illis, / In quibus occulte spicula tingit Amor”. Véase Marcial, 2.43.14 y 11.73.4, cuyo pasaje más explícito, 9.41.1-10: “Pontice, quod numquam futuis, sed paelice laeua / Uteris et Veneri seruit amica manus, / Hoc nihil esse putas? scelus est, mihi crede, sed ingens, / Quantum uix animo concipis ipse tuo. / Nempe semel futuit, generaret Horatius ut tres, / Mars semel, ut geminos

El explícito realismo de Marcial con respecto al sexo ya había sido anticipado por Horacio, como bien puede advertirse en su epodo octavo —quizás el caso más extremo—, donde dialoga con una vieja prostituta sobre sus relaciones carnales, con frases como: “para levantar mi pene en mi al-tiva ingle, trabájamelos con la boca”.⁶

No todas las alusiones en poetas del mismo período fueron tan explícitas. Tibulo acudió a un circunloquio exquisito para referirse al tema. Entre los beneficios que trae la paz se encuentra el de poder disfrutar de fiestas campestres, donde casi siempre se bebe abundante vino; ya sabemos que *Liber liberat*, sobre todo los deseos carnales, así que, un campesino, un tanto en copas (*male sobrius*), cuando vuelve con su mujer e hijo a la casa, siente de pronto que Venus lo calienta para guerrear y, ya descontrolado, le desordena los cabellos a la mujer, quien se queja por esto y porque le han derribado las puertas (!!!) y dejado moradas las mejillas...⁷

Ilia casta daret: / Omnia perdidit, si masturbatus uterque / Mandasset manibus gaudia foeda suis. / Ipsam crede tibi naturam dicere rerum: / 'Istud quod digitis, Pontice, perdis, homo est.' [El hecho, Póntico, de que nunca cojas, sino que te amancebes con tu izquierda y tu mano sea tu amante al servicio de Venus, ¿consideras que no significa nada? Es una barbaridad, créeme, pero de una enfermedad como tú apenas concibes en tu mente. Es verdad que Horacio echó un solo polvo para engendrar a tres (los Horacios, que combatieron con los Curia-cios), uno solo Marte, para que Ilia —virgen— le diera gemelos (Rómulo y Remo). Todo lo habrían desperdiciado, si uno y otro, masturbándose, hubieran encargado sus torpes goces a sus manos. Cree lo que te dice la propia naturaleza de las cosas: “Eso que desperdicias entre tus dedos. Póntico, es un ser humano”. Las aclaraciones entre paréntesis me pertenecen.

6 *Epod.* 8.19-20: [*fascinum=penis*] “quod ut superbo prouoces ab inguine, / ore allaborandum est tibi”. OLD. s.v. *fascinum*. 2.b. pene, emblema fálico (llevado en el cuello como un talismán). Moralejo (¿2007!) lo traduce como ‘miembro’, distorsionando el término latino, quizás por pudor poco comprensible en el siglo XXI; o quizás no se atrevió a diferenciarse de la traducción de Fernández Galiano (1990).

7 Tib. 1.10.51-55: “Rusticus e lucoque uehit, male sobrius ipse, / uxorem plastro progeniemque domum. / Sed Veneris tum bella calent, scissosque capillos / femina perfractas conqueriturque fores. / Flet teneras subtusa genas...” [un campesino poco sobrio está llevando desde el bosque a su mujer a la casa en un carro, cuando de pronto se calientan las batallas de Venus y la mujer se lamenta de que le hayan desordenado los cabellos y roto las puertas. Lloro con sus mejillas amoratadas...] *Fores*,

¿De qué puertas habla la mujer, si estaban en camino y no habían llegado a la casa?

Virgilio, en cambio, ejercitó la vertiente sublime (inextricable casi hasta el hermetismo) para sugerir el sentido erótico en algunos pasajes de su obra. En la bucólica segunda narra, desde la voz sufriente del pastor Corydón, su amor no correspondido por el pastor Alexis, haciendo de la pieza —que podría haberse desbarrancado en truculencia melodramática y sensiblera o vulgaridad erótica—, un dechado de exquisito buen gusto y elegante discreción sensual. En la tercera, para transmitirnos la relación íntima de dos pastores en una gruta, retrata el suceso, utilizando un circunloquio de tono jocoso: “sé quién a ti... (los machos cabríos miraban de reojo), y en qué escondrijo... (de buena gana se rieron las Ninfas)”,⁸ donde las claves risueñas están proporcionadas por la suspensión del discurso, la alusión a “los machos cabríos”, símbolos de irrefrenable incontinencia sexual y al escondrijo, lugar apartado que buscan los amantes para intimar (como la famosa cueva del canto cuarto de la *Eneida*).

No obstante el juicio de Dryden sobre las *Geórgicas*: “the best poem by the best poet”, la obra de Virgilio más leída, comentada, aprendida de memoria durante siglos e imitada, abierta o encubiertamente, fue la *Eneida*. La épica, a partir de la matriz homérica, primero, y hesiodea, después, cultivó y conservó ciertas normas de composición. Como género sublime o grave no se permitió algunas licencias que eran habituales en otros géneros, particularidad que repercutió en el léxico utilizado. Palabras usuales en la lírica, la elegía y la comedia, describiendo claras relaciones eróticas o escurriles, difícilmente pueden ser encontradas

como postes y *ianuae* se refieren sin duda a los labios de la vagina. Así, *Ov. Ars.* 3.568; *Prop.* 2.5.21-25; *Priap. Carm.* 84.29. Véase Adams (1982:89); Pierrugues (1826: 224, 297 y 350).

8 *Ecl.* 3.7-8: “nouimus et qui te transversa tuentibus hircis, / et quo (sed faciles Nymphae risere) sacello”.

en la épica (y la tragedia). Pero si la épica representa, como ningún otro género, el alma de cada pueblo (según Hegel, Lukacs, Sartre, Martin y Gaillard, Conte, y tantos otros), el género no puede carecer de erotismo y de sexo, componente fundamental del origen, desarrollo y pervivencia de los pueblos. Es probable, entonces, que los autores épicos se hayan esforzado por presentar el tema desde ángulos diversos, todos ellos bien disimulados, de sentidos traslaticios, reforzados por figuras tonales y/o gestos faciales, vertiéndolos en códigos usuales y, por lo tanto, fácilmente inteligibles para los receptores de cada época.

Desde Freud en adelante estamos acostumbrados a considerar la violencia y las pérdidas corporales como el resultado de la potencia fálica: “Quienes viven según el falo son castrados figuradamente por el falo; su precio es la amputación”, consigna Kaja Silverman (1992) en un análisis freudiano de obras cinematográficas (*La masacre de Texas*) y literarias (*Waltharius*),⁹ donde campean violencia extrema y mutilaciones. ¿Cómo deberíamos interpretar, entonces, las masacres habituales de las epopeyas, ejercitadas por hombres cuya denominación común en latín es *uir*, es decir, un varón con capacidad insertiva-reproductiva?¹⁰

La *Eneida* comienza con un sintagma que se transformó en emblemático sinónimo de épica para la literatura latina posterior: *arma uirumque*. Ahora bien, Virgilio vuelve a usarlos para describir el lugar donde Dido y Eneas llevaron a cabo sus amores, y lo hace con tanta delicadeza, que

9 Silverman (1992), según cita de Townsend (1997: 83). El más famoso poema épico de la latinidad medieval, *Waltharius*, contiene una sucesión ininterrumpida de batallas en las que las mutilaciones se acrecientan a medida que transcurre la acción; véase Florio (2002).

10 Williams (1999: 163): “Since men who played the insertive role were performing precisely the action that was understood to be masculine by definition, the noun *uir* (“man”) and its derivative adjectives and adverbs often have a specific nuance, referring not simply to a biological male but to a fully gendered “real man”, that is, one who penetrates”.

casi ni nos damos cuenta de que verdaderamente tuvieron relaciones carnales. Revisemos el momento en que Dido le pide a su hermana que coloque en la pira funeraria “las armas que el varón impío dejó clavadas en el tálamo y todas las prendas y hasta el lecho conyugal”.¹¹ Si bien, ante la ausencia del cuerpo de Eneas, “arma”, “thalamo”, “exuuias” y “lectum iugalem” son sustitutos representativos, donde se descarga simbólicamente la pertinaz añoranza de Dido, el sintagma “arma uiri” se reconvierte al compás de los que lo enmarcan y, a la vez, definen semánticamente la escena, afinando el foco desde un plano general (la cámara real, “thalamo”), hasta el particular (el lecho real-conyugal, “lectum iugalem”), donde quedaron clavadas (“fixa”) las armas del varón (“arma uiri”). No hay dudas de que, como lo notó Alessandro Barchiesi, “arma uiri” vale por un eufemismo sexual.¹² No es el único término que sufre tal transformación, cuando se encuentra condicionado por un contexto amoroso.¹³

¿Por qué se esforzó tanto Virgilio por disimular, en el caso de Dido y Eneas, la relación erótica? A la exigencia de género, sublime, grave, con personajes del máximo rango social, sus representantes modélicos, se suma el temperamento de su tiempo con respecto a las relaciones maritales, impuesto

11 A. 4.495-496: “arma uiri thalamo quae fixa reliquit / impius exuuiasque omnis lectumque iugalem”, una suerte de consecuencia de A. 4.172: “nec iam furtiuum Dido meditatur amorem: / coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam”. Servio anota con respecto a A. 4.23 “(‘ueteris uestigia flammae’): ‘bene inonestam rem sub honesta specie confitetur, dicens se agnoscere maritalis coniugii ardorem: hoc est, quo mariti diligi solent; nam erat meretricium dicere: in amorem Aeneae incidit.’”

12 Barchiesi (1994: 19). En cuanto a su referente sexual, “uiri”, véase su nota 13. Ante la ausencia del cuerpo de Eneas, “arma”, “thalamo”, “exuuias” y “lectum” son sustitutos representativos, en los que se descarga simbólicamente la violencia reprimida.

13 *Capio*, condicionado por el lenguaje de la cacería amorosa se transcodifica en el sentido de ‘conquista amorosa’. Cfr. La Penna (1990: 192); Alfonso (1990: 7-8).

por las leyes de Augusto, del 18 a. C.,¹⁴ referidas al matrimonio y al adulterio entre las clases superiores, en las que la unión sexual fuera del matrimonio o el concubinato se consideraban como una ofensa criminal contra el estado.¹⁵ La sexualidad de los personajes de la *Eneida*, sin embargo, superó largamente las convenciones del género literario y de las interdicciones del estado. Virgilio deserotiza a Creúsa y a Lavinia; ningún indicio permite imaginar que hayan tenido alguna relación amorosa con Eneas. Dido es, con buscada intencionalidad, potente figura femenina de la obra. Su engegucido comportamiento coloca a Eneas en situación moralmente penosa. Representa la gran tentación del amor pasional, que lleva a la parálisis y a la destrucción, como había expresado Catulo (76.20);¹⁶ es una prueba espiritual, más dura que las batallas —en las que predomina el tenor físico—, y la más riesgosa que el héroe debe sortear en la primera etapa de su viaje. Lavinia es irrelevante en el futuro del imperio, parte del botín, según se desprende de las palabras de Turno, semejantes a las de una cesión (*A.* 12.937: “tua est Lauinia coniunx”). Creúsa y Dido, de distintas maneras, perecen y conectan la erótica heroica con la vertiente tanática; en particular, Dido, quien se suicida con la “fálica” espada, abandonada por Eneas en el lecho conyugal.¹⁷

En otro pasaje de la obra, Virgilio describió un erotismo bastante explícito, recurriendo al término con que el latín denota el “arma” que utiliza Venus para obtener de Vulcano la fabricación de las “armas” de Eneas. El “abrazo erótico” de Venus (*A.* 8.388, “amplexu molli fouet”) es correspondido por el de Vulcano (*A.* 8.405, “optatos dedit amplexus”),

14 *Leges Iuliae de adulteriis et de maritandis ordinibus*; véase McGinn (1998: 70-84).

15 Véase Keith (1997: 295-299).

16 Y como, con inigualable sutileza, Virgilio transfiere a la interrupción de las obras de la ciudad, *A.* 4.86-89.

17 *Cfr.* Syed (2005: 116-135) y Holmberg (2014: 328-331).

refiriendo la unión carnal de los esposos, como bien lo señaló Aulo Gelio.¹⁸

En otro de los registros eróticos de la *Eneida*, Virgilio recurrió al circunloquio de la metáfora o la comparación:

como cuando en el elevado Sila o en la cima del monte Taburno, dos toros, topándose con sus cuernos, se lanzan a combatir encarnizadamente, los pastores se apartan temerosos y todo el ganado permanece de pie, mudo de miedo, y las novillas se preguntan quién será el rey del bosque y a quién han de seguir todos los rebaños; ... no de otro modo el troyano Eneas y el héroe daunio chocan con sus escudos, llenando el aire de un enorme estruendo.¹⁹

No hay dudas de que las novillas son el premio-botín del vencedor. En cuanto a los rebaños, se trata de una referencia muy clara al género literario: la épica abarca la totalidad del pueblo, fuera de la especie que fuere.

Ovidio siguió a Virgilio en esta comparación metafórica, pero fue más explícito, cuando, en las *Metamorfosis*, describió la lucha de Hércules y Aqueloo por Dejanira:

18 Gel. 9.10.1: "Annianus poeta et plerique cum eo eiusdem Musae uiri summis adsiduisque laudibus hos Vergilii uersus ferebant, quibus Volcanum et Venerem iunctos mixtosque iure coniugii, rem lege naturae operiendam, uerecunda quadam translatione uerborum, cum ostenderet demonstraretque, protexit". [el poeta Aniano y, junto con él, muchos otros devotos de la misma Musa ensalzaban con muchos y reiterados elogios estos versos de Virgilio, en los que, al mostrar y describir a Vulcano y Venus, unidos y apareados según el derecho conyugal, mediante una discreta traslación de palabras veló lo que por ley natural debe encubrirse]. Si Virgilio veló la escena de dos dioses unidos en matrimonio, no debe extrañar que su celo haya sido mucho mayor con personas que no lo estaban.

19 12.715-719... 723-724: "ac uelut ingenti Sila summoue Taburno / cum duo conuersis inimica in proelia tauri / frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri, / stat pecus omne metu mutum, musantque iuuencae / quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur... non aliter Tros Aeneas et Daunius heros / concurrunt clipeis, ingens fragor aethera complet". Virgilio había trabajado la imagen de los toros combatiendo por las novillas en G. 3.217-228. Antecedentes en Sófocles, *Tr.* 507-528, y Apolonio de Rodas, 2.88-89.

No de otro modo he visto que se topan fuertes toros, cuando, como premio del combate, se pide la esposa más espléndida de todo el soto: la manada contempla el espectáculo y tiembla, sin saber de quién será la victoria que le otorgue tan codiciado reino.²⁰

A los poetas posteriores no se les escaparon las posibilidades de transcodificación semántica que ofrecían aquellos términos iniciales de la *Eneida*, juntos o por separado. Propercio aporta un hermoso caso, cuando lo emplea en una de sus elegías (1.3): al narrar su llegada a la casa donde habita con Cynthia, su amada, describe sus pasos, vacilantes por el abundante vino bebido y el sueño, en medio de la penumbra de la noche, apenas iluminada por las teas que sostenían los esclavos... En ese momento ve a Cynthia, dormida, moviendo su cuerpo al compás de la leve respiración, la cabeza apoyada en las manos... Se sienta Propercio en el borde del lecho, la contempla, se arrima lentamente a la desnudez de aquel cuerpo relajado; entonces, la llama de Baco y la de Venus se presentaron súbitamente y el poeta, mientras se acercaba para besarla, nos dice que tomó el arma con la mano (“arma manu”)²¹... Sabemos que Propercio no era soldado, ni tenía espada ceñida en su costado, ni puñal o arma de cualquier clase..., por lo tanto, el arma que había agarrado con su mano es la única que blande cualquier hombre en toda refriega amorosa. En su valiosa edición de Propercio, Antonio Tovar, condicionado por la moral de su tiempo, traduce con un elegante circunloquio: “se preparó para el combate”.

20 *Met.* 9.46-49: “non aliter uidi fortes concurrere tauros, / cum, pretium pugnae, toto nitidissima saltu / expetitur coniunx: spectant armenta pauentque / escia, quem maneat tanti uictoria regni”. Ovidio había anticipado esta descripción en *Am.* 2.12.25-26.

21 *Prop.* 1.3.16: “osculaque admota sumere arma manu”, Tovar (1963), Fedeli (1994) y Butler y Barber (1996); otras ediciones, *tarda manu*. También *Ov.*, *Met.* 1.456; *Am.* 1.9.26.

Propertio nos interesa por otro aspecto, ligado con la *Eneida* y el desarrollo posterior de la literatura épica latina; es quien anuncia la inminente aparición de la obra, de un modo singular: “atrás, escritores romanos, atrás, griegos, está naciendo algo más grande que la *Iliada*”.²² La frase revela la canonización anticipada de la epopeya nacional de los romanos, pero, esa frase, vista desde el futuro, vaticina la sofocación que sufrirán quienes, intentando componer épica, se enfrentan con la problemática tarea de “emular” el canon existente, es decir, no solo de reconocer el código instaurado por Virgilio, sino también, de superarlo, esfuerzo propio —y fundamental— de esa vertiente de la *imitatio*.

Dos pueden ser los motivos por los que el género como tal no parece haber podido encontrar las alturas de Virgilio, después de Virgilio. El primero se relaciona con el innegable y poderoso talento poético de Virgilio, con su acendrada formación intelectual y con las condiciones socioculturales de su tiempo; en suma, la *Eneida* representaría la cristalización de un mundo,²³ y una columna miliar para tiempos turbulentos;²⁴ obra que debe haberse presentado como cumbre difícil de emular a partir de su publicación.

El segundo motivo es moral: si los sucesos de la *Eneida* pueden haber sido sentidos con nostalgia luego de su publicación, pero todavía reconocidos como parte del espíritu romano, similar sentimiento habrá sido de difícil credibilidad espiritual a mediados del siglo I, debido a los profundos cambios sociales acaecidos en la vida del Imperio romano. Una literatura épica que recuperara el pasado para

22 Prop. 2.34.65-66: “cedite, Romani scriptores, cedite Graii / nescio quid maius nascitur Iliade”.

23 Según la teoría de Eliot (1959), “¿Qué es un clásico?”, traducción de “What is a classic?”, conferencia impartida en la Virgil Society, en 1944, al final de la segunda guerra mundial.

24 Antes que Eliot, también en aciagas circunstancias, Curtius (1989) había abierto una serie de ensayos sobre literatura europea con el dedicado a Virgilio, de 1930, y un significativo epígrafe, tomado de verso virgiliano: “Hac casti maneant in religione nepotes”.

construir un futuro, como lo había hecho Virgilio, era imposible.²⁵ Petronio, con su *Satiricón*, y Persio, con sus *Sátiras*, marcan diferencias profundas con respecto a los poetas augusteos, de quienes los separaban unos pocos años.

Sea como fuere, la exuberancia de la *Eneida* no solo proporcionó material para los posteriores autores del género (Lucano, Estacio, Silio Itálico, Valerio Flaco), sino también, hecho sumamente interesante, dio lugar a uno de los más curiosos fenómenos literarios: el centón, palabra que podemos traducir por “retazo”, “trozo”, “remiendo” o, en inglés, *patchwork*,²⁶ pero que en literatura se aplica a una obra construida, cosida con fragmentos extraídos de otra; un caso extremo de escritura como lectura de escrituras, fenómeno complejo que se vincula con el arte combinatorio.²⁷ En general, suele hablarse de centones virgilianos, porque la mayor parte de los conocidos proceden de la desarticulación de la obra de Virgilio en exclusividad.

A partir de la segunda mitad del siglo I la literatura latina comienza una renovación ininterrumpida, en cuyo decurso participarán las fuerzas de quienes, en distintos momentos históricos, conquistarán y transformarán, política y culturalmente, el imperio romano: los cristianos y los pueblos bárbaros. Esa renovación nunca deja de incluir el punto culminante de su pasado: la icónica Roma áurea; así puede verse en tres escritores de disímiles creencias: Claudiano, Prudencio y Rutilio Namaciano.²⁸

A mi entender, uno de los más originales escritores posteriores a Virgilio fue Petronio. Teniendo talento para componer epopeya (así lo demostraría el *Bellum Ciuile*,

25 Véase Alföldy (1987: 75-83).

26 Estudio amplio sobre la historia, desarrollo y diversos aspectos del género, Bazil (2009).

27 Véase Florio (2014: 33-64) y Florio (2021).

28 Claud. *Gild.* 208-212; Prud. *Sym.* 655-665, *Perist.* 2.417-440; Rut. 115-140. En tiempos de Carlomagno, Modoino de Autún, *Ecl.* 1.24-28; ¿Eginhardo?, *Karolus Magnus et Leo Papa*, 91-96.

incluido en el *Satiricón*), sin embargo, se apartó del género, no de Virgilio, para escribir una obra distinta, que tuvo larga y fructífera repercusión. ¿Advirtió Petronio (27-66) el problema de emulación provocado por la *Eneida*? Es probable, si nos guiamos por la irónica nota de su coetáneo, Persio (34-62), quien refiere sentimientos encontrados de los nuevos poetas para con la *Eneida*, admiración, desdén y decadente reacción: “El *Arma uirum*, ¿no es todo espumosa hinchazón y gruesa corteza, como una vieja rama sofocada por el excesivo crecimiento del corcho? ¿Qué hay, entonces, fresco y digno de leerse sin rigidez de nuca?”²⁹

Esta ambivalente percepción de la *Eneida* habla de la sofocación que sentían ante su grandeza y conecta con una observación de Petronio; después de una lectura “modernizada” de la *Eneida*, dispara Petronio: “entonces, por primera vez, Virgilio me desagradó”.³⁰ El comentario se refiere a una recitación deformada de la obra, al modo de la atelana (tipo de composición relacionada con la obscenidad y la gesticulación). La inclusión de esta anécdota señalaría una tácita certeza: Petronio se dio cuenta de que las condiciones sociopolíticas de su época habían cambiado decisivamente y de que la *Eneida*, por lo tanto, se había transformado en ícono nostálgico de un pasado irrecuperable, sometida,

29 Pers. 1.96-98: “... Arma uirum”, -nonne hoc spumosum et cortice pingui, / ut ramale uetus uegrandi subere coctum? / -Quidnam igitur tenerum et laxa ceruice legendum”. Sobre el comentario de Persio, indica Powell (1992:168): “The poetry which Persius pillories is decadent, affected, effeminate, and lacking in poetic seriousness”. Panorama general de la época en Fantham (2013: 166-174).

30 Petr. 68.5: “nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit.” (en la cena de Trimalción, a los postres un esclavo chilló el inicio del canto V de la *Eneida*; comenta el relator que nunca había herido sus oídos un sonido más destemplado), [pues, aparte de que subía o bajaba la entonación con ignorancia propia de un hablante extraño a la poesía virgiliana, entreveraba ritmos de atelanas, al punto de que, por primera vez, la recitación del pasaje de Virgilio se me atragantó]. Texto latino, Díaz y Díaz (1969).

incluso, a un escarnio sórdido. Más aun, se dio cuenta de que la épica se había vuelto anacrónica en un tiempo como el que le tocaba vivir, así como Tácito se había dado cuenta de que la oratoria, tal como la había practicado Cicerón en la turbulenta agonía de la República, había sufrido una clausura irremediable; el inicio de su *Dialogus de oratoribus* no deja dudas al respecto.³¹

El *Satiricón* es un fresco de las costumbres de su tiempo, donde el contrapunto con Virgilio es tan silente como constante. Sin embargo, hay momentos en que ese contrapunto se vuelve explícito. En uno de esos pasajes la cita de la *Eneida* es plena, pero con un sentido jocoso, por completo distante del original. Se trata del conocido diálogo de Encolpio y Gitón, donde el primero le confiesa su repentina pérdida de virilidad: “créeme, querido, pienso que no soy varón (“uirum”), no me siento tal. Tengo muerta aquella parte del cuerpo, que ves, con la que en el pasado era un Aquiles”.³² No es casual que Encolpio acuda a la épica, relacionando la potencia física de Aquiles con la sexual de un varón. Además, esa pérdida repentina de potencia viril está vinculada con la inmovilidad de los muertos, inmejorablemente

31 *Dial.* 1.1-3: “Saepe ex me requiris, luste Fabi, cur, cum priora saecula tot eminentium oratorum ingenii gloriaque floruerint, nostra potissimum aetas deserta et laude eloquentiae orbata uix nomen ipsum oratoris retineat.” [A menudo me preguntas, Justo Fabio, por qué, si en los siglos pasados florecieron tan grandes talentos y gloria de sobresalientes oradores, en nuestro tiempo, desierto y privado de la elocuencia, apenas podemos recordar ni siquiera el nombre mismo de orador].

32 Petr. 129.1: “crede mihi, frater, non intellego me uirum esse, non sentio. funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram”. Mi traducción de *frater* por ‘querido’ sigue la de Prieto (2002: 173), quien no aclara el motivo de esa elección; quizás se guió por la nota de Pierrugues (1826: 229), quien lo registra con sentido erótico en pasajes de Petronio, o de otros ejemplos de Petronio en *OLD*. 3.b. De P. Samaranch (1967:247) traduce ‘querido hermano’. Creo más apropiado traducir “querido”, en vez de “hermano”, debido a la relación de intimidad sexual de ambos personajes. En cuanto a mi traducción “aquella parte del cuerpo, que ves”, se debe a que el término “funerata” implica la exposición pública del cadáver.

expresada por el término “funerata”, que implica la ceremonia donde el cadáver está expuesto. Encolpio, entonces, le está mostrando su cadáver a Gitón: un colgajo inerte. Y, si esa parte del cuerpo, con la que hasta no hace mucho, se igualaba con Aquiles, símbolo de la épica, está muerta, la épica, por extensión, también está muerta.

Después de algunas escenas risueñas sobre defecación de virilidad, reaparece Encolpio, apostrofando a su inerte miembro por la humillación que le hizo pasar con una mujer en el lecho y, personificándolo, lo exhorta a que le extienda un certificado de defunción (“Rogo te, mihi apodixim defunctoriam redde”). Inesperada y sorprendentemente, Petronio inserta dos de los más conmovedores —y recordados— pasajes de la *Eneida*, uno del canto sexto, cuando Dido desprecia las explicaciones de Eneas con dos gestos: no le responde y, peor aún, no lo mira a la cara; el otro, un sintagma bucólico, al que suma el pasaje del canto noveno en que el narrador describe la muerte del joven Euríalo, comparándolo con una amapola, abatida por repentino aguacero. Leído en el nuevo contexto, los versos de Virgilio describen la actitud indiferente del pene de Encolpio ante su pedido de explicaciones: “Aquella [parte del cuerpo], sin mirarlo, tenía los ojos fijos en el suelo y no movía el rostro ante sus palabras, más que los indolentes sauces o las amapolas de inerme tallo”.³³

Mientras en la *Eneida*, “aquella / illa” era Dido, en el *Satiricón* remite a “aquella parte del cuerpo / illa pars corporis”, circunloquio con que Encolpio alude a su sexo sin vida. Mientras en el subtexto virgiliano, “uultu / rostro” se refería al de Dido, ahora “uultu” es el glande de Encolpio, que, como Dido, lo desprecia, pues tampoco lo mira. Finalmente, el

33 Petr. 132.11: “illa solo fixos oculos auersa tenebat, / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae salices lassoue papauera collo”.

cuello de Euríalo, que se doblega ante la muerte como una amapola, cuando la sorprende un repentino aguacero, es el miembro inerte del acongojado Encolpio, que no logra endurecerse y se conforma con su flaccidez. La reminiscencia es compleja y poco estudiada; en principio, se la puede interpretar como un hiperbólico sarcasmo, pues Petronio reconstruye en Encolpio a Dido con su oculta aspiración erótica: la posesión del sexo de Eneas; pero, en el mundo de los muertos, las “arma uiri” que había dejado clavadas (“fixa”) en el lecho conyugal (“lectum iugale”) solo pueden reposar inermes como un Euríalo agónico.

Estamos ante una anticipación del centón, obra que será construida a partir de la recombinación de versos y hemistiquios arrancados de la obra de Virgilio, aunque con un sentido por completo distinto, al ser insertados en un contexto distinto. Obviamente, por medio de esta técnica, Petronio —y todos los autores que la practicaron— le hicieron decir a Virgilio lo que Virgilio no había dicho, promoviendo la desarticulación y rearticulación de su obra en obras por completo distintas, procedimiento que se conoce como *membra disiecta Vergilii*.³⁴

En el caso de los centones, el de Proba, que, según ella, mejora a Virgilio (“Maro mutatus in melius” o “Marón mejorado”) es, quizás, el ejemplo más importante, pues transforma la obra de Virgilio en un canto en honor de Cristo, objetivo que, según Proba, Virgilio había tenido al componerla. La autora no oculta su intención de asumir la edición de la obra de Virgilio: “proclamaré (haré ver) que Virgilio profetizó las sagradas tareas de Cristo”.³⁵ A partir de allí, asistimos a la expropiación de la obra de Virgilio, a la

34 Most (1992: 391-419), Mora-Lebrun (1994: 56-57).

35 CP. 23: “Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi”. Edición de este centón y el de Ausonio publicada por La Fico Guzzo y Carmignani (2012).

selección de sus miembros, para recombinarlos y reescribir, virgilianamente, parte de los testamentos cristianos.³⁶

El desgajamiento o desgarramiento y reconexión de pasajes virgilianos en la literatura posterior a Virgilio es casi imposible de registrar. Otro tanto sucede con la inserción de partes de su obra, a pesar de que Pierre Courcelle se acercó bastante a ese objetivo en su exhaustivo *Lecteurs Païens et Lecteurs Chrétiens de l'Énéide*, donde consigna las reimplantaciones de sintagmas, hemistiquios y versos solo de la *Eneida*. El título es importante, porque revela algo que no trataremos en este trabajo: la obra de Virgilio fue frecuentada, citada y, sobre todo, subrogada por los escritores cristianos en favor de la nueva fe, un fenómeno que, unido a la reinterpretación de las restantes obras de autores latinos, se conoce con el rótulo de *interpretatio christiana*.³⁷ La amplia estela de Virgilio incluye repercusiones muy variadas, convirtiéndose en fuente de leyendas inimaginables, cuyo registro casi agotan Ziolkowski y Putnam en su enciclopédico *The Virgilian Tradition*.³⁸

Junto con el centón de Proba, un contemporáneo del siglo IV, Ausonio, escribe un sorprendente centón nupcial, recombinando los versos de Virgilio. La obra está precedida por un prefacio, dedicatoria al rétor Accio Paulo, en prosa, y concluye con un poemita de cuatro versos en dímetros yámbicos, seguido de una esquila al mismo Paulo, en prosa. En 131 hexámetros desarrolla el tema de la siguiente manera: un Prefacio (*Praefatio*), la Cena nupcial (*Cena Nuptialis*), Descripción de la esposa al salir de su casa (*Descriptio Egredientis Sponsae*), Descripción del esposo al

36 Véase Schottenius Cullhed (2015: 123-157).

37 Véase Brooke (1987: 285-295) y, recientemente, Hardie (2019: 215-222).

38 Para el corpus de leyendas virgilianas, Ziolkowski, Putnam (2008: 825-1024). Para una visión de conjunto sobre la importancia de Virgilio en el siglo IV, véanse los trabajos reunidos por Rees (2004).

salir de su casa (*Descriptio Egredientis Sponsi*), Ofrenda de regalos (*Oblatio Munera*), Canción de Epitalamio para ambos cónyuges (*Epithalamium Vtrique*), Entrada en la habitación (*Ingressus in Cubiculum*), Desfloración (*Inminutio*) y un colofón dirigido a Accio Paulo. Entre la *Entrada en la Habitación* y la *Desfloración*, Ausonio incrustó una *Parecbasis* o Digresión, en prosa. Es una pieza sumamente interesante, porque habla de los rodeos y eufemismos típicos de una composición que trata un tema erótico, y, paralelamente, justifica la crudeza que va a campear en el siguiente apartado, tan intensa, que, después de contar los detalles de la desfloración, coloca un poemita y unas líneas en prosa donde vuelve a justificar, más que la totalidad de la obra, ese escabroso segmento. La de Ausonio es defensa que anticipa a la de Soler Ruiz sobre su traducción.

Para terminar, me ocuparé brevemente de ese segmento, escogiendo solo algunos versos de la *Inminutio* o Desfloración. He tomado la *Inminutio* porque, si bien en los restantes pasajes nos asombra cómo recombino Ausonio determinadas partes de la obra de Virgilio para construir su centón, nunca hubiéramos imaginado que habría podido servir para componer este pasaje, pues el relato de una desfloración es por completo ajeno a la creación virgiliana.

Transcribiré el texto de la *Inminutio* con la numeración de versos que le corresponde dentro del *Centón Nupcial* en negrita, y a cada lado la referencia a los de la obra de Virgilio de la que han sido tomados, según corresponda, en caso de que se traten de hemistiquios o versos completos. He separado con un espacio apreciable los versos compuestos de distintos hemistiquios de las obras de Virgilio.

IX. IMMINVTIO (DESFLORACIÓN)

- | | | |
|-----------|--|----------|
| A. 11.631 | Postquam congressi sola sub nocte per umbram | A. 6.268 |
| G. 3.267 | et mentem Venus ipsa dedit, noua proelia temptant. | A. 3.240 |

A. 10.892	tollit se arrectum; conantem plurima frustra	A. 9.398	
A. 10.699	occupat os faciemque, pedem pede feruidus urget.	A. 12.748	
A. 7.362	perfidus alta petens ramum, qui ueste latebat,	A. 6.406	105
B. 10.27	sanguineis ebuli bacis minioque rubentem		
A. 12.312	nudato capite et pedibus per mutua nexis,	A. 7.66	
A. 3.658	monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum,		
A. 10.788	eripit a femore et trepidanti feruidus instat.		
A. 1.159	est in secessu, tenuis quo semita ducit,	A. 11.524	110
A. 8.392	ignea rima micans; exhalat opaca mephitim.	A. 7.84	
A. 6.563	nulli fas casto sceleratum insistere limen.		
A. 7.568	hic specus horrendum: talis sese halitus atris	A. 6.240	
A. 6.241	faucibus effundens nares contingit odore.	A. 7.480	
A. 11.530	huc iuuenis nota fertur regione uiarum		115
A. 5.858	et super incumbens nodis et cortice crudo	A. 9.743	
A. 9.744	intorquet summis adnexus uiribus hastam.		
A. 11.804	haesit uirgineumque alte bibit acta cruorem.		
A. 2.53	insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.		
A. 11.816	illa manu moriens telum trahit, ossa sed inter		120
G. 3.442	altius ad uiuum persedit uulnere mucro.	A. 11.817	
A. 4.690	ter sese attollens cubitoque innixa leauit,		
A. 4.691	ter reuoluta toro est; manet imperterritus ille.	A. 10.770.	
G. 3.110	nec mora nec requies, clauumque affixus et haerens	A. 5.852	
A. 5.853	nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.		125
A. 6.122	itique reditque uiam totiens uteroque recusso	A. 2.52.	
A. 12.276	transadigit costas et pectine pulsat eburno.	A. 6.647	
A. 5.327	iamque fere spatio extremo fessique sub ipsam		
A. 5.328	finem aduentabant: tum creber anhelitus artus	A. 5.199	
A. 5.200	aridaque ora quatit, sudor fluit undique riuis,		130
A. 11.818	labitur exsanguis, destillat ab inguine uirus.	G. 3.281	

Una vez que están juntos en la noche solitaria a través de las sombras y la misma Venus los preparó, se aprestan a nuevos combates. Se yergue rígido; aunque ella intenta vanas resistencias, le cubre la boca y el rostro; ardiente, la acosa pie

con pie, buscando, péfido, lugares más arriba; una rama, que bajo el vestido se ocultaba, enrojecida como las sanguinolentas bayas de eneldo y como el minio, con la cabeza desnuda y con los pies unidos mutuamente, monstruo horrendo, deforme, enorme, y falto de luz, saca de su pierna y ardiente la aprieta contra la trémula esposa. Hay en un lugar apartado, adonde conduce un estrecho sendero, una hendidura de fuego que brilla, exhala oscura un hedor intenso. No es lícito a ningún ser pudoroso traspasar este umbral para profanarlo. Hay aquí una cueva horrenda [>erizada, palpitante]: tal hálito, derramándose de sus negras fauces, alcanza con sus efluvios las narices. Allá se dirige el joven por una región de caminos conocidos y, tumbándose encima, blande con la ayuda de todas sus fuerzas una lanza llena de pliegues y de tosca corteza. La clavó y, llevada hasta lo más profundo, bebió la sangre virginal. Resonaron las cavidades y gimieron las cavernas. Ella, sintiéndose morir, intenta sacar con su mano el dardo, pero entre los huesos muy profunda penetró la punta en carne viva a través de la herida. Tres veces, incorporándose y apoyada en el codo, se levantó, tres veces se desplomó en el lecho; él permanece impassible. Ni pausa ni descanso, manteniendo sujeto el clavo aún hinchado, no lo soltaba y fijaba sus ojos en las estrellas. Va y viene por ese camino una y otra vez, y, al sacudirle el útero, le perfora los flancos y los pulsa como cuerdas con su peine de marfil. Ya casi en la meta, y cansados, al mismísimo final se acercaban: entonces, un agitado jadeo sacude su cuerpo y sus bocas resacas, fluye el sudor con ríos por doquier, cae exangüe, destila semen por su verga.

No hay dudas de que se trata de un pasaje sorprendente, no solo por el abierto tratamiento de un tema inhabitual, sino, más aun —me parece—, por la técnica de composición, lo que conocemos con el nombre de *patchwork*, aunque en

este caso avanzaría hasta el espinoso asunto del arte combinatorio, que sugiere Ausonio en el prólogo de su *Centón Nupcial*: “Ensamblando en variadas formas estas piecitas, se forman mil figuras diferentes... son asombrosas las combinaciones que lograron los expertos”.³⁹

Veamos los resortes que conforman el bastidor final de esta obra de Ausonio. El primer verso (“Postquam congressi // sola sub nocte per umbram”) resulta de la fusión de un hemistiquio intrascendente de la *Eneida*, cosido a uno de los más emblemáticos y recordados de todos los tiempos: “ibant obscuri **sola sub nocte per umbram**”. El primer hemistiquio corresponde a una descripción en que rútilos y latinos acaban de trabarse en combate (nada más apropiado para comenzar, refiriéndose a la batalla que ocurrirá en el lecho nupcial entre los jóvenes cónyuges), el segundo asocia inmediatamente la penumbra y apartamiento del tálamo con similar recreación del lugar por el que transitan Eneas y la Sibila en el infierno. Si el primero es insustancial para remitir a la evocación virgiliana, el segundo, en cambio, es un hemistiquio que integra un verso incrustado en la memoria de los romanos y recordado durante siglos, hasta nuestros días: Borges lo considera un verso perfecto y juega con la cita de Beda (“sola sub nocte per umbras”),⁴⁰ producto, quizás intencionalmente incorrecto, de la memoria.

Si se revisan los restantes pasajes de la *Inminutio* (conformados por mixturas de versos o hemistiquios virgilianos), no tardará en advertirse que la memoria ha actuado como percutor de la búsqueda, cardando el hipotexto en el hipertexto por asociaciones de contigüidad semántica básica: batalla, que puede ser bélica o erótica; soledad y penumbra

39 *CN*. prol.: “harum uerticularum uariis coagmentis simulantur species mille formarum... sed peritorum concinnatio miraculum est”. Véase Florio (2021).

40 Borges (1978: 42).

nocturna, enmarcando ambientes tan disímiles como los del infierno o la cámara nupcial.

Algunas asociaciones constituyen hallazgos memorables, como el que iguala el miembro viril del joven esposo con la descripción de Polifemo (CN.108-A.3.658: “monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum”), donde el primer término (“monstrum”) declara, por su etimología,⁴¹ no solo la clase de órgano sexual fuera de lo común, sino también, por los adjetivos que lo describen, su postura de rígida erección (“horrendum”), con sentido colateral: “vibrando”; amorfo (“informe”), pero desmesurado (“ingens”), cuyo remate funde la ceguera a la que había sido condenado Polifemo por Ulises con la oscuridad en que vive el pene del joven (“lumen ademptum”). Además, todo el verso está encadenado a dos antecedentes muy próximos: “ramum qui ueste latebat” (105), calificado por “nudato capite” (107), verdaderamente escurriles en este contexto, pues en la *Eneida* el último describe la cabeza desnuda de Eneas (aquí se refiere al glande) y el primero recuerda el momento en que la Sibila le muestra a Caronte el ramo de oro que, como llave de paso, “ocultaba bajo su ropa” (aquí se refiere al sexo del marido). Nuevamente, el primer hemistiquio (“ramum qui ueste latebat”), por su gravedad religiosa, debe haber sido uno de los más recordados por los romanos, el segundo, insustancial (Eneas, con la cabeza desnuda, apostrofa a sus tropas que huyen del campo de batalla), lo completa y termina por transcodificarlo a su valor erótico más paroxismal.

No todos los pasajes arrancados a la obra de Virgilio poseen la misma capacidad de evocación, pero Ausonio ha

41 Ernout y Meillet (1959: 413): “*a monendum dictum est...* Terme du vocabulaire religieux: prodige qui avertit de la volonté des dieux”; par suite “objet ou être de caractère surnaturel, monstre: *monstra dicuntur naturae modum egredientia*”). El denominativo *monstra*, al pasar a la lengua común, perdió todo sentido religioso.

sabido implantar los más difundidos, distribuyéndolos en períodos regulares, como si se tratara de un bastidor que sostiene la totalidad de una tela. El canto cuarto es uno de los más saqueados; de este extrae Ausonio la materia imprescindible para describir el momento en que la joven esposa siente la penetración del marido. La contigüidad erótica con varios momentos del canto de los amores de Dido y Eneas favoreció, además de un contraste violentamente grotesco,⁴² la desarticulación y rearticulación de muchos de sus hemistiquios en los nuevos, para narrar lo que en ese canto de la *Eneida* estaba latente. Acuden, en un resultado jocoso —por la diferencia emotiva entre el contexto de procedencia y el de vaciado—, un verso completo y el hemistiquio del siguiente, con el que Virgilio había narrado la agonía de Dido, después de clavarse el puñal abandonado por Eneas (la asociación es obvia). Pero, si en el texto de origen las incorporaciones y caídas de Dido en su lecho subrayan el dolor físico de su herida y su angustia por la proximidad de la muerte (*A.* 4.690-691): “ter sese attollens cubitoque innixa leuauit / ter reuoluta toro est”, en este momento del canto de bodas (122-123) los movimientos de la joven destacan —icapital diferencia!— su placer por la inmediata proximidad del orgasmo. El segundo verso se completa con la implantación de otro, sin poder evocativo para con su contexto de origen (*CN.* 123-*A.* 10.770: “manet imperterritus ille”): en Virgilio se trata de la actitud impertérrita de Mecencio, esperando enfrentarse con Eneas, en el de Ausonio refuerza la escena, al memorar otro hemistiquio del libro cuarto (“mens immota manet”,

42 El canto IV de la *Eneida* incorpora al género épico fuertes tintes de tragedia (von Albrecht, 2012: 147); no es casual la evocación (*A.* 4.469-473), de *Euménides*, de Esquilo y *Bacantes* de Eurípides; a la trágica conducta de Medea (*A.* 600-602), evocación de *Medea*, de Eurípides. La inclusión, que hacen Petronio y Ausonio, de los personajes centrales de la *Eneida* en contextos escurridos solo puede producir un resultado grotesco.

4.449), sumamente conocido, (imperturbabilidad de Eneas frente a los ruegos de la hermana de Dido); entre ambos, potencian la pertinaz postura insertiva del marido, quien, sin abandonar el terreno conquistado, goza y hace gozar a su esposa. A continuación, el remate, con la implantación de un nuevo verso y medio de la *Eneida*, donde el narrador describe a Palinuro sosteniendo firmemente el timón de la nave mientras mira al cielo (CN. 124-A. 582-583): “clauum-que affixus et haerens / nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat”.

Aunque el registro estudiado no es abundante, creemos, sin embargo, haber mostrado el aliento multiplicador que la obra de Virgilio imprimió en algunas de las muchas y heterogéneas de la posteridad.⁴³ La factibilidad de recodificar un término, un sintagma, una frase (por parte de un autor), con significados alternativos (incluso opuestos) a los que poseían en sus contextos de origen, y la de decodificarlos (por parte del receptor), podrían deberse a la paulatina construcción de un acervo semántico diverso a lo largo de la tradición. Es el caso, por ejemplo, del término *arma*, aparentemente unívoco (canonizado por el inicio de la *Eneida*), al que Propercio y Ovidio (*Met.* 1.456; *Am.* 1.9.26) transcodifican, dotándolo de un sentido inequívocamente erótico, que alcanzará incluso a los mismos autores cristianos. Prudencio aporta uno de los ejemplos más extremos; Inés, mártir de Roma, en un pasaje del *Peristephanon* (14.69-78), ruega que su verdugo sea un soldado, violento, cruel, bestial (“uesanus, atrox, turbidus armiger”, 14.70), el amante que más le place, según su pedido (“hic, hic amator iam, fateor, placet”, 14.74), para acabar con su vida:

43 La nómina es numerosa; algunos otros centones contruidos con los versos virgilianos: *Medea, De Panificio, Epithalamium Fridi, De Alea*.

nec demorabor uota calentia:
ferrum in papillas omne recepero,
pectusque ad imum uim gladii traham. (*Perist.* 14.76-78)

no demoraré sus ardientes deseos: acogeré el hierro, hasta su empuñadura, en mis senos y hundiré la violencia de su hoja hasta lo más profundo de mi pecho.⁴⁴

Toda una acumulación de términos épicos tradicionales para componer una escena de velado voltaje erótico, protagonizada por una mujer cristiana.

En su prólogo al *Centón Nupcial* Ausonio revela, entre otros aspectos (como la técnica de composición centonal), que el material empleado en la construcción de la obra procede de Virgilio. Scott McGill señala que Ausonio confiesa el juego compositivo y comunica el origen virgiliano de sus versos para que los receptores puedan apreciar cabalmente el centón.⁴⁵ Es un débil argumento, si se toma en cuenta que un lector culto del siglo IV conocía la poesía virgiliana de memoria, como reconoce el propio McGill más adelante.⁴⁶

44 Cfr. Virg. A. 11.803-804 (muerte de Camila). Véase Malamud (1989: 159-170). Además del explícito erotismo de la descripción, el aparentemente tan inusual deseo de Inés esconde la intención de mostrar que una mujer cristiana puede igualarse en coraje al más violento de los soldados romanos, gracias tan solo al arma espiritual de la fe. Esta comparación es tópica en la colección de himnos a los mártires de Prudencio y entre los apologistas cristianos. El subrayado me pertenece.

45 McGill (2005: 3 y 9). La primera vez, incluye al rétor Paulo, versado en literatura griega y latina y, por lo tanto, sin necesidad de que le informen sobre la técnica y el origen del texto; la segunda, amplía la referencia a los centones en general.

46 Testard (1990: 5-6): "pour percevoir comme telles les allusions du poète chrétien à la fable, malgré son discrétion, il faut se rappeler que Juvencus et ceux de ses contemporains auxquels il destinait son épopée évangélique jouissaient d'une très grande culture littéraire, servie par une mémoire prodigieuse dont nous n'avons plus l'idée aujourd'hui". Después de hablar de la intención que guio a Ausonio por comunicar el origen de sus versos, McGill (2005: 10), reconoce que "Their constant exposure to Virgile, educated Romans came to have Virgil hard-wired within themselves". Sobre el conocimiento que los autores cristianos tenían de Virgilio, véanse las citas de McGill en la nota 59, de su trabajo, Marrou (1970: 307 y 340-341), Ingremeau (1989: 345-354), y Horsfall (1996: 10).

Petronio (excepto cuando dice que los versos de Virgilio le desagradaron, *Sat.* 68.5) y Prudencio,⁴⁷ entre otros, no hacen ninguna aclaración sobre el origen de sus préstamos. Y ello es así, porque los pasajes que extraen y reinsertan deben haber conmovido intensamente el espíritu del romano común, favoreciendo su fijación en la memoria.⁴⁸

A nuestro entender, existiría un motivo más satisfactorio: Ausonio se sintió obligado a disculparse por la recomposición tan particular que hace de la obra de Virgilio, justamente por el reconocimiento con que contaba, incluso, entre los autores cristianos. A ello se debería su *dehonestasse* (acción llevada a cabo por Petronio a escala reducida), tácita valoración —por su positivo implícito— que tenían los versos virgilianos en su tiempo. Su intención, entonces, se relacionaría más con una *captatio benevolentiae* por la transgresión en que incurre, no con el deseo de informar sobre el origen de versos ampliamente aprendidos, escuchados y repetidos, o bien en la escuela o bien, incluso, como lo comunica san Agustín, en el teatro.⁴⁹

La breve recopilación de textos disímiles que hemos citado, inspirados en la obra de Virgilio a partir de su publicación, manifiesta, más allá de su trascendencia, las

47 Emblemático préstamo: Verg. A. 6.56: "Phoebe, grauis Troiae semper miserate labores"; Prud. *Psych.* 1. "Christe, graues hominum semper miserate labores"; véase Florio (2012: 287-288). Para otras dos conversiones virgilianas, Florio (2005: 209-225).

48 Sobre las construcciones de la memoria, véase el importante apartado de Sharrock (2018:22-26), quien afirma (24): "whether the focus is on individual words or some other kind of textual element, such as repeated imagery, parallel scenes, topoi, or allusive mini-narratives, these linkages are at the core of intratextuality". La memoria virgiliana de Prudencio es minuciosa, con la constante finalidad de la conversión; el ejemplo más impactante es el que se refiere a la construcción del Paraíso cristiano a partir de la descripción del Elíseo virgiliano, tema tratado por Schroeder (1986).

49 *Ser.* 241.5: "exhorrui quidam auctor ipsorum, cui demonstrabatur, uel qui inducebat apud inferos demonstrantem patrem filio suo. nostis enim hoc prope omnes atque utinam pauci nossetis pauci nostis in libris, multi in theatris".

heterogéneas representaciones que latían en el acervo de la identidad romana y su desenvolvimiento paulatino a lo largo de la literatura posterior.⁵⁰ Todos ellos establecen un diálogo ininterrumpido, tanto con la compleja linealidad semántica enunciada en el hipotexto virgiliano, como con las que la lengua latina —y toda otra lengua— se reserva para interpretaciones futuras, según el espíritu de quien lo leyere en cada nuevo tiempo, forjando un incesante *integumentum* que atraviesa cada uno de los períodos de nuestra tradición, hasta el presente.⁵¹ Todas estas construcciones se relacionan, entonces, con la identidad, y la identidad tiene en la memoria su imprescindible instrumento. La producción de estos juegos doctos (palabras de alejandrino, *labor* y *ludus/iocus*, Aus. *Nupt.* Intr.) tiene en la poderosa facultad de la memoria su explicación más contundente. En su *De oratore* (1.18.10), Cicerón la había exaltado como el más preciado bien de un orador: “Quid dicam de thesauro rerum omnium, memoria?” [¿Qué podría decir del tesoro de todo lo creado, la memoria?]. Quintiliano, en su *Institutio Oratoriae* (11.2.1), le dedica un capítulo entero, afirmando que todas las cualidades del orador, que señaló hasta ese momento, carecen de valor, si no ejercita una poderosa memoria, y, recordando a Cicerón, remata: “neque inmerito thesaurus hic eloquentiae dicitur”. [no sin razón se dice que la memoria es el tesoro de la elocuencia]. En un trabajo sobre Juvenco, afirma Maurice Testard que Juvenco y sus contemporáneos

50 Párrafo aparte merecería la serena travesía de la poesía virgiliana en la literatura medieval y la neolatina. Baste citar, para la primera, el obligado referente de Comparetti (1896) y el bastante reciente de Ziolkowski (2015); para la segunda y hasta nuestros días *cfr.* Ziolkowski y Putnam (2008).

51 *Integumentum* o *inuolucrum*, o “sentido profundo, encerrado en una narración fabulosa, que el comentador debe descubrir”, términos acuñados por Bernardo Silvestre en su *Comentario a los seis primeros libros de la Eneida*, datos que consigna Dronke (1985: 313), recogiendo una cita de Macrobio (*Sat.* 1.29.13) con respecto a la *Eneida* de Virgilio, “adyta sacri poematis”.

poseían una grandísima cultura literaria, respaldada por una memoria tan prodigiosa, que en nuestros días es difícil imaginar.⁵²

De las múltiples referencias a la memoria de los autores cristianos, sobresale una cita de san Jerónimo, donde destaca su indignación contra los sacerdotes, pues, en vez de dedicarse al estudio de los evangelios y de los profetas, habían preferido la lectura de comedias, poesías bucólicas de tema amoroso y, sobre todo, conocer de memoria la obra de Virgilio.⁵³

Como un arma cargada de futuro —en términos de G. Celaya—,⁵⁴ la poesía de Virgilio fue el percutor de innumerables y disímiles creaciones posteriores. Bien advirtió J. L. Borges esta capacidad inagotable de la obra del mantuano de generar vida durante más de dos mil años, en el juicio más certero y levantado de los muchos que recibiera desde su aparición: “Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque que éstas darán luz a sus días”.⁵⁵

Bibliografía

Adams, J. N. (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. London, Duckworth.

Alföldy, G. (1987). *Historia social de Roma*. Madrid, Alianza.

Alfonso, S. (1990). Rapito in estasi. Alfonso. S. et al., *Il Poeta Elegiaco e il Viaggio d'Amore*, pp. 1-38. Bari, Edipuglia.

Barchiesi, A. (1994). *Il Poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Bari, Laterza.

52 Testard (1990: nota 47).

53 *Ep.* 21.13: “at nunc etiam sacerdotes dei omissis euangeliis et prophetis uidemus comoedias legere, amatoria bucolicorum uersuum uerba cantare, tenere Vergilium”. La queja se extiende a Cicerón (cuya obra Jerónimo conocía en detalle) y a Horacio; véase, Vessey (2007: 29-48).

54 Celaya (1960: 49).

55 Borges (1977: 352).

- Bažil, M. (2009). *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris, Institut d'Études Augustiniennes.
- Borges, J. L. (1977). Fragmentos de un Evangelio apócrifo. *Borges. Obra poética*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, J. L. (1978). *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires, Emecé.
- Butler, H. E. y Barber, E. A. (eds.) (1996 [1933]). *The Elegies of Propertius*. Hildesheim, Georg Olms.
- Brooke, M. (1987). *Interpretatio Christiana: Imitation and Polemic in Late Antique Epic*. Hardie, Ph. R. y Whitby, M. (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, pp. 285-295. Bristol, Bristol Classical Press.
- Celaya, G. (1960). *Poesía Urgente*. Buenos Aires, Losada.
- Comparetti, D. (1896). *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols. Firenze, Seeber.
- Courcelle, P. (1984). *Lecteurs Païens et Lecteurs Chrétiens de l'Énéide*. Paris, De Boccard.
- Curtius, E. R. (1989). *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Madrid, Visor.
- De P. Samaranch, F. (ed.) (1967). *Petronio. El Satiricón*. Madrid, Aguilar.
- Díaz y Díaz, M. C. (ed.) (I.1968-II.1969). *Petronio Arbitro. Satiricón*, 2 vols. Barcelona, Alma Mater.
- Dronke, P. (1985). Integumenta Virgilii. *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, pp. 313-329. Rome, École française de Rome.
- Eliot, T. S. (1959). ¿Qué es un clásico? *Sobre la poesía y los poetas*, pp. 50-69. Buenos Aires, Sur.
- Ernout, A. y Meillet, A. (1959). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris, Klincksieck.
- Fantham, E. (2013). *Roman Literary Culture. From Plautus to Macrobius*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Fedeli, P. (ed.) (1994). *Sexti Properti Elegiarum Libri IV, editio correctior*. Leipzig, Teubner.

- Fernández Galiano, M. (ed.) (1990). *Horacio. Odas y Epodos*. Barcelona, Cátedra.
- Florio, R. (2005). Reconversión cristiana de dos memorias virgilianas en el *Peristephanon* 3 de Prudencio. *Athenaeum*, núm.1, pp. 209-225.
- Florio, R. (2012). Mi nobleza es nueva. El *homo novus* y su conversión cristiana. *Maia*, núm. 2, pp. 279-292.
- Florio, R. (ed.) (2002). *Waltharius*. Madrid - Bellaterra, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universitat Autònoma de Barcelona.
- Florio, R. (2014). Virgilio después de Virgilio. *Ordia Prima*, núm. 13, pp. 33-64.
- Florio, R. (2021). Lucrecio, átomos y letras, Borges. Memoria, arte combinatorio y asociación. La Fico Guzzo, M. L., Gambon, L., Marrón, G., Carmignani, M. y Rodríguez, G. (eds.), *La retórica heroica: construcción y reformulación a través de la épica y la tragedia*. Bahía Blanca, pp. 99-134.
- Galán, L. (ed.) (2008). *Catulo. Poesías Completas*. Buenos Aires, Colihue.
- Galán, L. (2017). Acerca de la traducción de los poemas de Catulo. *El hilo de la Fábula*, núm. 17, pp. 155-161.
- Hardie, Ph. (2019). *Classicism and Christianity in Late Antique Latin Poetry*. Oakland, University of California.
- Holmberg, I. E. (2014). Sex in Ancient Greek and Roman Epic. Hubbard, T. K. (ed.), *A companion to Greek and Roman sexualities*, pp. 314-334. Chichester, Blackwell.
- Horsfall, N. (1996). *La Cultura della Plebs Romana*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Ingremeau, Ch. (1989). Lactance et le sacré: l'Histoire Sainte racontée aux païens... par les païens. *BAGB*, núm. 4, pp. 345-354.
- Keith, A. (1997). Tandem Venit Amor: A Roman Woman Speaks of Love. Hallett, J. P. M. y Skinner, B. (eds.), *Roman Sexualities*, pp. 295-310. Princeton, Princeton University Press.
- La Fico Guzzo, M. L. y Carmignani, M. (eds.) (2012). *Proba. Cento Vergilianus de Laudibus Christi, Ausonio. Cento Nuptialis*. Bahía Blanca, Ediuns.
- La Penna, A. (1951). *Properzio. Saggio critico seguito da due ricerche filologiche*. Firenze, La Nuova Italia.

- Malamud, A. M. (1989). *A Poetics of Transformation: Prudentius and Classical Mythology*. Ithaca, Cornell University Press.
- Marrou, H.-I. (1970). *Historia de la Educación en la Antigüedad*. Buenos Aires, Eudeba.
- McGinn, Th. A. J. (1998). *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*. Oxford, Oxford University Press.
- McGill, S. (2005). *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford, Oxford University Press.
- Mora-Lebrun, F. (1994). *L'Énéide Médiévale et la Chanson de Geste*. Paris, Champion.
- Most, G. W. (1992). *Disiecta Membra Poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*. Hexter, R. y Selden, D. (eds.), *Innovations of Antiquity*, pp. 391-419. New York, Routledge.
- Moralejo, J. L. (2007). *Horacio. Odas. Canto Secular. Epodos*. Madrid, Gredos.
- Pierrugues, P. (1826). *Glossarium Eroticum Linguae Latinae*. Paris, Bibliopolas.
- Powell, J. G. F. (1992). Persius' First Satire. A re-examination. Woodman, T. y Powell, J. (eds.), *Author and Audience in Latin literature*, pp. 150-172. Cambridge, Cambridge University Press.
- Prieto, E. J. (ed.) (2002). *Petronio. Satiricón*. Buenos Aires, Eudeba.
- Rees, R. (ed.) (2004). *Romane Memento. Vergil in the fourth century*. London, Duckworth.
- Schottenius Cullhed, S. (2015). *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden, Brill.
- Schroeder, A. J. (1986). Del *Elíseo* de Virgilio al *Paraíso* de Prudencio. *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, pp. 401-416. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York, Routledge.
- Sharrock, A. (2018). How Do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn. Harrison, S., Frangoulidis, S. y Papanghelis, T. D. (eds.), *Intratextuality and Latin Literature*, pp. 15-31. Berlin - Boston, De Gruyter.
- Soler Ruiz, A. (ed.) (1993). *Catulo. Poemas, Tibulo. Elegías*. Madrid, Gredos.

- Syed, Y. (2005). *Virgil's Aeneid and the Roman Self*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Testard, M. (1990). Juvencus et le Sacré dans une épisode des Evangeliorum libri IV. *BAGB*, núm. 1, pp. 3-31.
- Tovar, A. (ed.) (1963). *Propercio. Elegías*. Barcelona, Alma Mater.
- Townsend, D. (1997). Ironic Intertextuality and the Reader's Resistance to Heroic Masculinity in the *Waltharius*. Cohen, J. J. y Wheeler, B. (eds.), *Becoming Male in the Middle Ages*, pp. 67-86. New York, Garland.
- Vessey, M. (2007). *Quid Facit Cum Horatio Hieronymus?* Christian Latin Poetry and Scriptural Poetics. Otten, W. y Pollmann, K. (eds.), *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity*, pp. 29-48. Leiden, Brill.
- von Albrecht, M. (2012). *Virgilio. Un'introduzione*. Milano, Vita e Pensiero.
- Williams, C. A. (1999). *Roman Homosexuality*. Oxford, Oxford University Press.
- Ziolkowski, J. y Putnam, M. C. J. (eds.) (2008). *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*. New Haven, Yale University Press.
- Ziolkowski, J. (2015). Virgil the Magician. Boitani, P. y Di Rocco, E. (eds.), *Dall'Antico al Moderno. Immagini del Classico nelle Letterature Europee*, pp. 59-75. Roma, Fondazione Ettore Paratore.

Capítulo 10

El personaje de Alejandro Magno en fuentes hebreas

Diana Frenkel

La figura de Alejandro Magno ha logrado no sólo permanecer viva en la memoria de los hombres —una manera de ser inmortal— sino que el personaje histórico alcanzó una aureola legendaria pocas veces lograda por un ser de carne y hueso. Protagonista de innumerables novelas y películas, Alejandro de Macedonia también ocupa un lugar destacado en las fuentes judías, desde la Biblia hebrea, Flavio Josefo, *Meguilat Taanit*, hasta la literatura talmúdica (*Talmud* palestinese y babilónico) y el *Josippon*.¹ Hicimos una selección de pasajes y elegimos los que consideramos más significativos y que a su vez permiten una confrontación de las distintas recreaciones del héroe que comienzan por mostrar la faz guerrera que evoluciona hasta alcanzar la dimensión de un verdadero sabio.²

1 La enumeración y estudio de las distintas fuentes se encuentran en Kazis (1962: 2-ss.).

2 Somos conscientes de la cantidad de relatos dentro de las fuentes hebreas que no analizamos: el encuentro de Alejandro con las Amazonas, la expedición a la región de las tinieblas, su llegada a las puertas del Jardín del Edén, el diálogo con el rey Kazia, etcétera, textos que se encuentran en la edición de Kazis (*cfr.* nota anterior).

Libro de Daniel

En la *Biblia* hebrea no hay mención de Alejandro por su nombre, pero hay alusiones al guerrero. La primera de ellas, el capítulo 8, se enmarca dentro de una visión apocalíptica de Daniel que ve un carnero con dos cuernos³ y un macho cabrío con uno. Del enfrentamiento entre ambos resulta ganador el macho cabrío cuyo único cuerno se quiebra y surgen de él otros cuatro (3-7). El arcángel Gabriel le explica la visión: “el carnero que viste con cuernos es el rey de los medos y persas y el macho cabrío velludo es el rey de los griegos” (20-21).

El versículo 3 del capítulo 11 se considera una alusión a Alejandro, ya que el anterior menciona el conflicto de Persia con Yaván: “Καί στήσεται βασιλεὺς δυνατὸς καί κυριεύσει κυριείας πολλῆς” [surgirá un rey poderoso y gobernará con pleno poder] y el 4 narra la división del imperio después de su muerte: “ἡ βασιλεία αὐτοῦ καὶ μερισθήσεται εἰς τοὺς τέσσαρας ἀνέμους τοῦ οὐρανοῦ” [su reinado se partirá hacia los cuatro vientos del cielo].

I Macabeos

Se trata de una obra de carácter histórico, escrita originalmente en hebreo que comienza con las conquistas de Alejandro y a continuación describe los sucesos llevados a cabo por Antíoco IV, su intento por helenizar Judea y la resistencia encabezada por la familia del sacerdote Matatías y sus cinco hijos. El capítulo 1.1-9 dedica este pasaje a la figura

3 El cuerno en la antigua cultura judía poseía un simbolismo complejo. Representaba un mensaje, intervención y liberación divina, el triunfo en el campo político, la continuidad de la dinastía davídica y en el *Libro de Daniel*, el poder militar. Cfr. Regev (2017: 185).

de Alejandro quien partió de la tierra de Kittim⁴ y derrotó a Darío y gobernó en su lugar, empezando por Grecia. El retrato subraya el carácter guerrero y conquistador de Alejandro mediante el uso de verbos e imágenes de guerra, dominio y destrucción “συνεστήσατο πολέμους πολλούς” [produjo muchos combates]... “ἐκράτησεν ὀχυρωμάτων” [dominó fortalezas]... “ἔσφαζεν βασιλεῖς” [mató a reyes] (v.2); “ἔλαβεν σκῆλα πλήθους ἔθνῶν” [despojó a numerosos pueblos] (v.3a). El versículo 3b describe la incapacidad de reacción del espacio geográfico conquistado por el héroe frente a su conducta caracterizada por la soberbia: “καὶ ἡσύχαζεν ἡ γῆ ἐνώπιον αὐτοῦ” [la tierra se aquietó / enmudeció⁵ frente a su presencia] ...“καὶ ὑψώθη...ἡ καρδία αὐτοῦ” [y su corazón se envaneció]⁶ “καὶ ἐπήρθη” [y ensoberbeció]. Alejandro se convirtió en un conquistador que concentró gran poder y dominio, expresado en dos verbos del v. 4 συνάγω “reunir” y ἄρχω “tener el poder”: “καὶ συνῆξεν δύναμιν ἰσχυρὰν σφόδρα” [y reunió una fuerza muy poderosa] “καὶ ἤρξεν χωρῶν ἔθνῶν καὶ τυράννων” [y tuvo el mando sobre tierras, pueblos y soberanos] quienes se vieron obligados a pagarle tributo, φόρος (símbolo de sumisión).⁷ El siguiente versículo, el quinto, describe el proceso de su muerte, como la μεταβολή de un héroe trágico, quien hallándose en la cima, cae precipitándose en la desgracia: “μετὰ ταῦτα” [después de esas cosas] marca un límite temporal en el curso

4 Kittim era la ciudad de Kition-Citium, en el sur de Chipre. En la *Biblia* hebrea, *Is.* 23.1 se refiere a Chipre; en *Je.* 2.10 y *Ez.* 27.6 comprende no sólo Chipre sino también las demás islas y costas del Mediterráneo. En *I Macc.* 1 (el pasaje en cuestión) y en 8.5 el lugar geográfico es Macedonia. La versión de la *Septuaginta* de *Daniel* 11.30 traduce “romanos”. Para más datos *cfr.* Lattey (1948: 101)

5 Ἡσυχάζω con el sentido de ‘callar’ aparece en Eurípides. *Or.* 1350.

6 *De.* 8.14 usa la misma expresión para señalar el peligro de la soberbia que podría acechar al pueblo de Israel.

7 Nótese la ausencia de sujetos para los verbos, como si se quisiera describir una situación inevitable que tiene lugar cada vez que la fuerza y el poder se concentra en manos de una única persona.

de los acontecimientos: la situación previa retrataba un personaje en la cima de su poder, luego sobreviene su caída, περιπέτεια, expresada en el verbo “ἔπεσεν ἐπὶ τὴν κοίτην” [cayó en su lecho]⁸, “καὶ ἐγνώσθη ὅτι ἀποθνήσκει” [y supo que habría de morir].⁹ El presentimiento acerca de su cercana muerte lo lleva a dividir el reino entre los nobles con quienes se había criado “τοὺς ἐνδόξους τοὺς συνεκτρόφους αὐτοῦ ἐκ νεότητος” [los sobresalientes con quienes se había criado desde su juventud]. La narración de Plutarco, en cambio, nombra a los generales (ἡγεμόνες) (*id.* 76.6) como las últimas personas que estuvieron cerca del conquistador, quien en los últimos días perdió la facultad del habla (ἄφωνος *id.* 76.7). Según *I Macc.* los sucesores de Alejandro fueron nefastos “καὶ ἐπέθεντο πάντες διαδήματα μετὰ τὸ ἀποθανεῖν αὐτόν” [todos se ciñeron coronas después de su muerte (en alusión a Alejandro)]¹⁰... “καὶ ἐπλήθυναν κακὰ ἐν τῇ γῆ” [los males se acrecentaron en la tierra] (*I Macc.* 1.9), en clara alusión a Antíoco IV.

Alejandro en Flavio Josefo AJ 11. 317-47

Antiquitates Judaicae, concluida en los años 93-94 d. C., comprende veinte libros y narra la historia judía desde sus

8 Los antiguos, entre ellos Plutarco *Alex.* 76.1; Arriano *An.* 7.24.4-27.2, describen una intensa fiebre que se extendió durante varios días. Ambos utilizan verbos referidos al proceso febril que aquejó al guerrero: “πυρέξα[] ἐπύρεξε[] ἐπύρεττε[] πυρέττων[] πυρετό[] ἐπύρεσεν[] πυρέσειν[]”. La causa de su deceso sigue en discusión: actualmente se mencionan diversas enfermedades: pancreatitis, hepatitis aguda, malaria, fiebre tifoidea con parálisis ascendente, etcétera. Para más datos *cf.* Kotsori (2018: 51).

9 El héroe trágico alcanza dimensión de tal cuando es consciente y reconoce el sufrimiento que lo afecta.

10 *Cfr.* Moss (2017: 14): “The Image of “putting crowns upon themselves” reminds us of the difference between the true, autocratic king, whose crown is given him by God, and the false, despotic king, who takes the crown for himself in a self-willed manner”.

orígenes hasta los comienzos de la rebelión contra Roma (66 d. C.). El historiador se inspiró en los libros de la *Biblia* hebrea, *I Macabeos*, la *Carta de Aristeas a Filócrates*, relatos de tradiciones folklóricas judías que también fueron reproducidas en la literatura rabínica. El pasaje que analizaremos a continuación ha sido objeto de estudio por parte de eruditos a lo largo de generaciones. La mayor parte de éstos concluye que se trata de un relato legendario, uno más de tantos que circularon referidos a la vida de Alejandro. La mayoría de los historiadores niega la existencia de una visita del conquistador a la ciudad de Jerusalén (Momigliano¹¹ afirma que ninguna otra fuente antigua, merecedora de credibilidad habla sobre el suceso en cuestión).¹² Otros eruditos, en cambio, argumentan que el encuentro ocurrió con otros protagonistas: Marco Agripa, quien visitó Jerusalén en tiempos del rey Herodes; Julio César y el sumo sacerdote Hyrcano en Siria; el emperador Claudio en Roma, cuando recibió a la delegación de judíos alejandrinos (año 41 d. C.), Antíoco III recibido en Jerusalén por el sumo sacerdote Simón el Justo. El encuentro se encarna en un diálogo entre ambos protagonistas y la concesión de derechos y/o determinados privilegios a la comunidad judía.¹³ Cohen (1982-1983: 41-44) advierte que el pasaje en cuestión está conformado por tres relatos independientes que fueron combinados por Josefo en *AJ* II 304-47. El historiador fusionó la narración de los samaritanos Sambalat, Manasés y el templo en Gerizim; el encuentro entre Jaddus y Alejandro Magno y el marco histórico, la muerte de Filipo II, la conquista de Siria, el litoral de la costa mediterránea y la derrota de Darío III a manos de Alejandro, en un único relato. Las expresiones “κατὰ δὲ τοῦτον τὸν καιρὸν” (304 y

11 Cfr. Belenkiy (2015: 2).

12 Gruen (2016: 85): “The tale is outright fabrication. Alexander never approached Jerusalem”.

13 Cfr. Belenkiy (2015: 2-3).

313) y “καθώς ἐν ἄλλοις δεδήλωται” (305) indican el pasaje de una narración a la otra.¹⁴

Debido a que la descripción de Alejandro en el texto de Josefo ha sido el punto de partida de diferentes versiones en la literatura talmúdica, transcribimos a continuación los párrafos más significativos del encuentro e indicaremos los párrafos respectivos de los otros dos relatos.

325 ὁ δὲ Ἀλέξανδρος ἐξελὼν τὴν Γάζαν ἐπὶ τὴν Ἱεροσολυμιτῶν πόλιν ἀναβαίνειν ἐσπουδάκει. ὁ δὲ ἀρχιερεὺς Ἰαδδοῦς τοῦτ' ἀκούσας ἦν ἐν ἀγωνίᾳ καὶ δέει, πῶς ἀπαντήσῃ τοῖς Μακεδόσιν ἀμνηχανῶν, ὀργιζομένου τοῦ βασιλέως ἐπὶ τῇ πρότερον ἀπειθείᾳ

Alejandro, después de tomar Gaza, se apresuró a subir a la ciudad de Jerusalén. El sumo sacerdote Jaddus, tras oír eso, se angustiaba y temía, no sabiendo cómo iría al encuentro de los macedonios, puesto que el rey estaba encolerizado por la anterior desobediencia.¹⁵

El sumo sacerdote, en el período del Segundo Templo cumplía una doble función, la de líder político y religioso.¹⁶ Por ello, Jaddus, como representante máximo del poder debe recibir al conquistador. Y además, es la figura que une la visita del macedonio con la cuestión de los samaritanos ya que el sumo sacerdote era hermano de Manasés quien

14 Noam (2017: 19) comenta que la fórmula en cuestión es usada por Josefo cuando introduce una fuente judía que tiene un relato paralelo en la literatura rabínica y cita otro ejemplo, el de la conversión de la casa real de Adiabene, descrita en *Génesis Rabbah* 46.10 y *AJ* 20.179.

15 *Cfr.* 317-320. Después de la conquista de Sidón y Tiro, Alejandro solicitó de Jaddous refuerzos, provisiones y los tributos que le pagaban a Darío. Ante la negativa del sumo sacerdote (se negaba a violar el juramento hecho al rey persa), Alejandro se enfureció “παρωξύνθη” y amenazó al jefe de la comunidad judía con un castigo ejemplificador.

16 *Cfr.* Noam (2019: 203).

se había casado con la hija del gobernador de Samaria,¹⁷ Sanbalat III,¹⁸ unión prohibida ante los ojos de los dirigentes judíos quienes temerosos de que ese hecho fuera un antecedente para aquellos que hubiesen contraído matrimonio con extranjeras,¹⁹ le exigieron a Manasés se divorciara y abandonara su cargo a favor de Jaddus. Sanbalat le ofreció a su yerno un trato para no destruir la relación conyugal de su hija: nombrarlo sumo sacerdote de un nuevo templo, que se construiría sobre el monte Gerizim, y que alcanzaría un prestigio semejante al de Jerusalén. Manasés aceptó el trato y se instaló en Samaria, donde llevó consigo a numerosos judíos, incluso sacerdotes que también se habían casado con samaritanas.²⁰ Cuando Darío fue derrotado por Alejandro, Sanbalat, junto con ocho mil samaritanos, abandonó la causa del rey persa y se declaró súbdito del macedonio, por lo que consiguió el permiso para erigir el templo en Gerizim.²¹ Entonces, Jaddus, temeroso, ordena al pueblo ofrecer sacrificios a Dios.

327 κατακοιμηθέντι δὲ ματὰ τὴν θυσίαν ἐχρημάτισεν
 αὐτῷ κατὰ τοὺς ὕπνους ὁ θεὸς θαρρεῖν καὶ στεφανοῦντας
 τὴν πόλιν ἀνοίγειν τὰς πόλας, καὶ τοὺς μὲν ἄλλους

17 Nombre de la ciudad que había sido la capital del antiguo reino de Israel. Después que el rey asirio Salmanasar conquistó la ciudad, deportó a sus habitantes e introdujo colonos de Asiria, quienes se mezclaron con los israelitas que quedaron y conformaron el pueblo samaritano. Entre ellos y el pueblo judío que retornó a Judea, después del exilio babilónico, ocurrieron numerosos conflictos, reflejados en los libros de *Esdras* y *Nehemías*.

18 Personaje enviado por Darío como σατράνης (cfr. 303).

19 Cfr. Bourgel (2016: 505-506, n. 25) quien afirma que el relato en cuestión sería una reelaboración de Ne. 13.28, pasaje que describe la expulsión del hijo del sumo sacerdote Elyasib, yerno de Sanbalat, llevada a cabo por Nehemías.

20 Cfr. 302 y 306-312.

21 Cfr. 321-324. La construcción del templo en Gerizim contribuyó a empeorar la tensión existente entre los judíos y samaritanos "because it represented a considerable political faction and was also a rival for the allegiance of Yahweh-worshippers of the north", cfr. Brindle (1984: 1).

λευκαῖς ἐσθήσιν, αὐτὸν δὲ μετὰ τῶν ἱερέων ταῖς νομίμοις στολαῖς ποιεῖσθαι τὴν ὑπάντησιν, μηδὲν προσδοκῶντας πείσεσθαι δεινὸν προνοουμένου τοῦ θεοῦ

Dios le ordenó a él en sueños,²² acostado después de ofrecer un sacrificio, tener valor y que adornando la ciudad, abrieran sus puertas, unos con blancas vestiduras y que él con los sacerdotes saliera al encuentro (de Alejandro) con los trajes establecidos,²³ sin esperar sufrimiento alguno, puesto que Dios velaba por ellos.

El encuentro tiene lugar en Safein.²⁴

331 ὁ γὰρ Ἀλέξανδρος ἔτι πόρρωθεν ἰδὼν τὸ μὲν πλῆθος ἐν ταῖς λευκαῖς ἐσθήσιν, τοὺς δὲ ἱερεῖς προεστῶτας ἐν ταῖς βυσσίναις αὐτῶν, τὸν δὲ ἀρχιερέα ἐν τῇ ὑακινθίνῳ καὶ διαχρῦσῳ στολῇ καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα τὴν κίδαριν καὶ τὸ χρυσοῦν ἐπ' αὐτῆς ἔλασμα, ᾧ τὸ τοῦ θεοῦ ἐγγέγραπτο ὄνομα, προσελθὼν μόνος προσεκύνησε τὸ ὄνομα καὶ τὸν ἀρχιερέα πρῶτος ἠσπάσατο.

Alejandro, al ver de lejos a la multitud, delante a los sacerdotes en sus vestiduras de lino, y al sumo sacerdote con su traje violáceo bordado en oro y con la tiara sobre su cabeza y en ella una lámina dorada en la que había sido escrito el nom-

22 La aparición de Dios en sueños para alentar y disminuir el temor que pudiere surgir ante una situación conflictiva, es frecuente en la *Biblia* hebrea. *Cfr. Ge.* 20. 3-7; 28.12-16; 31. 10-13; *Jd.* 7. 9-11; *1Kí.* 3. 5-15.

23 Responde a "νομίμοις": vestiduras propias de los sacerdotes, establecidas por la legislación mosaica. *Cfr. Ex.* 28. 40-3 y la nota 25.

24 *Cfr. Marcus* (1937: 472 n.b) quien cita el comentario de Schürer según el cual el nombre Saphein es la versión aramea del hebreo *Tzophim* "mirador". Es el actual Monte Scopus, al norte de la ciudad de Jerusalén.

bre de Dios,²⁵ después de acercarse él solo, se arrodilló ante el nombre y primero saludó al sumo sacerdote. (Los judíos saludaron al unísono y rodearon al héroe, en cambio los reyes de Siria y otros creyeron que Alejandro había perdido la razón. Sólo Parmenio se atrevió a preguntarle por qué se había arrodillado ante el sumo sacerdote cuando todos los hombres se inclinaban ante él).

333 “οὐ τοῦτον” εἶπεν, “προσεκύνησα, τὸν δὲ θεόν, οὗ τῇ ἀρχιερωσύνῃ οὗτος τετίμηται. 334 τοῦτον γὰρ καὶ κατὰ τοὺς ὕπνους εἶδον ἐν τῷ νῦν σχήματι ἐν Δίῳ τῆς Μακεδονίας τυγχάνων, καὶ πρὸς ἑμαυτὸν διασκεπτομένῳ μοι πῶς ἂν κρατήσαιμι τῆς Ἀσίας, παρεκελεύετο μὴ μέλλειν ἀλλὰ θαρσοῦντα διαβαίνειν· αὐτὸς γὰρ ἠγήσεσθαι μου τῆς στρατιᾶς καὶ τὴν Περσῶν παραδώσειν ἀρχήν. 335 ὅθεν ἄλλον μὲν οὐδένα θεασάμενος ἐν τοιαύτῃ στολῇ, τοῦτον δὲ νῦν ἰδὼν καὶ τῆς κατὰ τοὺς ὕπνους ἀναμνησθεὶς ὄψεώς τε καὶ παρακελεύσεως, νομίζω θεία πομπή τὴν στρατεῖαν πεποιμμένος Δαρεῖον νικήσειν καὶ τὴν Περσῶν καταλύσειν δύναμιν καὶ πάνθ’ ὅσα κατὰ νοῦν ἐστὶ μοι προχωρήσειν”.

Dijo: “No me arrodillé ante él, sino ante Dios, con cuyo sumo sacerdocio éste ha sido honrado. 334 Lo vi a este en sueños con la misma apariencia en Dio, encontrándome en Macedonia, y pensando conmigo mismo cómo podría dominar Asia, me ordenó no demorar sino avanzar valientemente, pues él mismo habría de conducir mi ejército y me entregaría el poder sobre los persas. 335 Cuando no vi a otro ataviado en tal traje y tras observar ahora a éste y acordándome no sólo de la visión sino también de la exhortación en

25 La presencia de la lámina con el nombre de Dios responde a la descripción de la vestidura sacerdotal ordenada en Ex. 28. 36-37; 39.30.

el sueño, creo que con inspiración divina he llevado a cabo la expedición militar para vencer a Darío y destruir la fuerza de los persas, y todo cuanto está en mi mente continuar avanzando”.

336 “καὶ ἀνελθὼν ἐπὶ τὸ ἱερόν θύει μὲν τῷ θεῷ κατὰ τὴν τοῦ ἀρχιερέως ὑφήγησιν, αὐτὸν δὲ τὸν ἀρχιερέα καὶ τοὺς ἱερεῖς ἀξιοπρεπῶς ἐτίμησεν. δειχθείσης δ’ αὐτῷ τῆς Δανιήλου βίβλου, ἐν ἧ τινὰ τῶν Ἑλλήνων καταλύσειν τὴν Περσῶν ἀρχὴν ἐδήλου, νομίσας αὐτὸς εἶναι ὁ σημαινόμενος τότε μὲν ἤσθεις ἀπέλυσε τὸ πλῆθος, τῇ δ’ ἐπιούσῃ προσκαλεσάμενος ἐκέλευσεν αὐτοὺς αἰτεῖσθαι δωρεὰς ἃς ἂν αὐτοὶ θέλωσιν. 338 τοῦ δ’ ἀρχιερέως αἰτησαμένου χρήσασθαι τοῖς πατρίοις νόμοις καὶ τὸ ἔβδομον ἔτος ἀνείσφορον εἶναι, συνεχώρησε πάντα. παρακαλεσάντων δ’ αὐτὸν ἴνα καὶ τοὺς ἐν Βαβυλῶνι καὶ Μηδίᾳ Ἰουδαίους τοῖς ἰδίοις ἐπιτρέψῃ νόμοις χρῆσθαι, ἀσμένως ὑπέσχετο ποιήσῃν ἅπερ ἀξιοῦσιν. εἰπόντος δ’ αὐτοῦ πρὸς τὸ πλῆθος, εἴ τινες αὐτῷ βούλονται συστρατεῦν τοῖς πατρίοις ἔθεσιν ἐμμένοντες καὶ κατὰ ταῦτα ζῶντες, ἐτοίμως ἔχειν ἐπάγεσθαι, πολλοὶ τὴν σὸν αὐτῷ στρατείαν ἠγάπησαν”.

“y después de subir al Templo (Alejandro) ofreció un sacrificio a Dios según la indicación del sumo sacerdote y reverenció de manera digna a éste y a los sacerdotes. 337 Una vez mostrado el *Libro de Daniel* que revelaba que un griego habría de destruir el poder de los persas, consideró que él era el señalado y entonces, contento, despidió a la multitud; al día siguiente los convocó y pidió que ellos pidieran los beneficios que quisieren. 338 Solicitándole el sumo sacerdote el poder vivir según las leyes ancestrales y que el séptimo año fuera libre de tributos, concedió todo. Después de rogarle para que permitiera a los judíos de Babilonia y Media

valerse por sus propias leyes, prometió gustosamente que llevaría a cabo lo que reclamaban. 339 Cuando le dijo a la multitud si algunos querían participar de su expedición militar respetando las costumbres paternas y viviendo de acuerdo con ellas, él estaría dispuesto a conducirlos, muchos aceptaron participar de su campaña”.

Josefo describió el encuentro de Alejandro y Jaddus según el modelo de dos motivos convencionales: el del *adventus*, en griego ὑπάντησις y el de la epifanía. Por *adventus* se entiende la ceremonia de recepción ofrecida a un monarca o personaje importante a su llegada a la ciudad, con características bien definidas: las calles adornadas, los templos abiertos, procesiones de ciudadanos distinguidos, oficiales y sacerdotes ataviados para la ocasión dispuestos a recibir al ilustre visitante en una atmósfera festiva en la que no faltan sacrificios llevados a cabo en el templo más importante del lugar.²⁶ La epifanía de una divinidad (en la mayor parte de los casos) ocurre en un campo de batalla por medio de un fenómeno natural (trueno, relámpago, huracán) o en un sueño cuyo objetivo es brindar coraje al guerrero frente a su próximo combate.²⁷ En el mundo griego apariciones de dioses en sueños se encuentran ya en la *Iliada* (B 16-ss.) y muchos autores hicieron uso de tal recurso como manifestación de la voluntad divina. Las epifanías soteriológicas son frecuentes en relatos de historiadores²⁸ y en el texto bíblico.²⁹ Josefo introduce una doble epifanía: la de Jaddus y la de Alejandro, esta última no describe a una divinidad sino al sumo sacerdote, elevando su estatus a un rango superior

26 Cfr. Cohen (1982-1983: 45-49) quien enumera ejemplos de tales ceremonias en papiros y fuentes literarias.

27 Cfr. Cohen (1982-1983: 49).

28 Cfr. Plu. *Luc* 10.2-3; Paus. 10.32-3.

29 Cfr. nota 22.

al del guerrero, quien lo entiende de esta manera al postrarse frente a Jaddus. Es una epifanía salvadora pues la presencia divina logra transformar al rey furibundo, deseoso de venganza, en un personaje no sólo respetuoso sino también agradecido por los triunfos obtenidos.³⁰ Ocurre una μεταβολή. Esta historia, proveniente de una fuente judía no identificada por los eruditos, permite a Josefo ubicar en un mismo nivel a judíos y griegos,³¹ un ejemplo de judeocentrismo, según Kleczar.³² Ambos, Alejandro y Jaddus, son personajes que detentan el poder y están a la cabeza de su pueblo, a ambos Dios se manifiesta en sueños. Pero, a diferencia de la visión de Jaddus, la de Alejandro presenta rasgos particulares. Él es un pagano que reconoce la potestad del Dios de los judíos. Al igual que Nabucodonosor en el *Libro de Daniel*,³³ el guerrero expresa su admiración por Dios³⁴ y además lo considera su fuente de inspiración, que se manifiesta en la reverencia hecha al sumo sacerdote.³⁵ Alejandro no adopta la fe mosaica, a diferencia de Antíoco IV en *2 Ma.* 9. 12-17 quien en su lecho de muerte, abrumado por dolores, admite su mala conducta que desea reparar y hacerse judío para proclamar el poder de Dios, el guerrero sigue siendo pagano. El macedonio encarna al monarca típico del período helenístico, el benefactor, el opulento que ofrece regalos a los templos, el sabio que dirime pleitos y brinda consejos adecuados, el guerrero vencedor que libera y salva a los

30 Cfr. Kleczar (2012: 343): "Alexander turns out to have been God's chosen all along, the foreign king-benefactor blessed by God".

31 Cfr. McClister (2008: 216).

32 Cfr. Kleczar (2012: 344).

33 Cfr. *Da.* 2.47; 3.28-29; 4.34.

34 Otros personajes destacados que manifestaron su admiración por Dios fueron Heliodoro (*II Macc.* 3.36-9); Ptolomeo IV (*III Macc.* 7.6-9); Ciro (*Bel y el Dragón* 14.41). Cfr. Cohen (1982/1983: 56).

35 También Nabucodonosor se arrodilla ante Daniel "προσεκύνησε" (2.46) y lo nombra gobernador de la provincia de Babilonia (*id.* 48).

súbditos de amenazas enemigas.³⁶ Es el εὐεργέτης, benefactor, cuando accede al pedido de Jaddus de vivir según las leyes paternas ya sea para los habitantes de Jerusalén como para los judíos de Babilonia y Media (338). Se puede pensar que este pasaje es un antecedente de la llamada “Carta seléucida de Jerusalén” que Josefo transmite en *AJ* 12.138-44. Es el documento oficial más antiguo relativo a dicha ciudad y el único de la política seléucida hacia los judíos de Palestina antes de la rebelión macabea. El rey Antíoco III (223-187 a. C.), en agradecimiento al apoyo ofrecido por los judíos de Jerusalén a los soldados del ejército seléucida en ocasión de conquistar la guarnición egipcia, produce este documento. En él manifiesta su intención de reparar la ciudad devastada por la guerra, ofrecer donaciones para el Templo,³⁷ mantener respeto por las leyes ancestrales y la exención de impuestos por tres años. Probablemente el historiador judío tuvo acceso al escrito en cuestión que le sirvió para poder añadir al retrato de Alejandro la cualidad de benefactor de la población. En *Contra Apión* 2.42-43, Josefo destaca la buena predisposición de Alejandro hacia los judíos: debido a los buenos sentimientos y fidelidad que éstos le manifestaron, agregó a sus posesiones la provincia de Samaria, bajo el régimen de exención de tributos ἀφορολόγητος. La mención del *Libro de Daniel* merece un comentario. Josefo debía referirse al pasaje 8.3-7; 20-21 —que comentamos en párrafos anteriores— el que fue enseñado a Alejandro. Esto constituye un notorio anacronismo ya que el libro fue compuesto en el siglo II a.C., después de la muerte del guerrero. La inserción de *Daniel* en el relato para destacar el hecho de que la carrera victoriosa de Alejandro había sido predicha

36 *Cfr.* Préaux (1984: 4-ss.).

37 Préaux (1984: 20) comenta que los templos eran los beneficiarios privilegiados de las donaciones reales.

por Dios, probablemente se deba a Josefo quien así reforzaba aún más la idea de que la conquista de Persia por parte de Alejandro se debió a un plan divino.³⁸

El relato de Josefo en la literatura talmúdica

La literatura talmúdica comprende las obras redactadas por los estudiosos de Jerusalén y Babilonia³⁹ desde el siglo tercero al sexto d.C. El *Talmud* está compuesto por la *Mishná*, que explica o complementa los preceptos del *Pentateuco*, y la *Guemará*, conformada por aclaraciones al texto *mishnaico*.⁴⁰

El relato de la visita de Alejandro a Jerusalén se encuentra en el escolio de *Meguillat Taanit*, cap. 9 y el *Talmud* de Babilonia, *Yoma*⁴¹ p. 69 a. reproduce la narración de manera casi textual. El primer texto fue escrito en arameo durante la época del Segundo Templo y es el documento fariseo más antiguo que se conoce. Se trata de una lista de treinta cinco fechas, que siguen el orden del calendario, en las que está prohibido ayunar y elogiar a personas fallecidas porque en esos días ocurrieron hechos de características tales que deben ser recordados como festivos.⁴² En el relato en cuestión, *Meguillat Taanit* ubica los hechos en el día veintiuno del mes de Kislev,⁴³ día del monte Gerizim en el cual están prohibidas las lamentaciones.⁴⁴ El escolio

38 Cfr. Cohen (1982-1983: 64).

39 Por ello existen dos versiones del *Talmud*: la de Jerusalén y la de Babilonia.

40 Cfr. nota 75.

41 Nombre de un tratado que forma parte del segundo orden (libro) de la *Mishná*.

42 Cfr. Noam (2006: 339).

43 En *Yoma* 69ª la fecha es el día veinticinco de Tevet.

44 Se considera un día festivo porque se considera una victoria de los Hasmoneos el hecho de que Juan Hircano destruyó el templo de los samaritanos.

explica que ese día los cuteos⁴⁵ solicitaron a Alejandro les permitiera destruir el Templo de Jerusalén. El macedonio concedió lo solicitado. Esto llegó a oídos del sumo sacerdote Simón el Justo quien vistió sus ropas sacerdotales y, acompañado por nobles y consejeros ataviados con blancas vestiduras y antorchas en sus manos, fue al encuentro del guerrero. El suceso tuvo lugar en Antipatris y al ver al sacerdote, Alejandro se arrodilló ante él. Explicó a sus acompañantes que la figura de Simón era la imagen que vio antes de participar en los combates de los que salió victorioso. El guerrero les preguntó el motivo de su venida y contestaron que él debía defender el Templo en el que oraban por el bienestar de Alejandro y su reino y culparon a los cuteos por haber engañado al héroe que accedió a la destrucción del recinto sagrado. El macedonio les concedió vengarse de los samaritanos permitiéndoles la aniquilación de su templo en el monte Gerizim. Ese día fue considerado festivo.⁴⁶ Este relato presenta varios anacronismos:⁴⁷ quien se encuentra con el macedonio es Simón el Justo,⁴⁸ que ejerció su cargo entre los años 220 y 195 a. C., un siglo después de la muerte de Alejandro. Antipatris, se encuentra en el camino de Jerusalén a Cesárea, fue llamado así por Herodes el Grande (37-4 a. C.) quien vivió en después de la destrucción del templo samaritano de Gerizim que tuvo lugar en el año 110 a. C., y ocurrió durante el último año del reinado de Juan Hircano.⁴⁹ En *Yoma* 69^a el relato tiene lugar a raíz de una discusión sobre la permisibilidad del sumo sacerdote

45 Samaritanos, llamados así por la ciudad de Cuta, situada a 24 km. de la capital babilónica. Este término tiene un sentido denigratorio porque alude al origen extranjero del pueblo, señalado en 2. *Ki*. 17.24. Cfr. Bourgel (2016: 513, n. 65).

46 El escolio explica la presencia del monte Gerizim en *Meguilat Taanit*.

47 Cfr. Marcus (1937: 518).

48 Personaje sumamente elogiado en *Ben Sirá* 50.1-22.

49 Cfr. *AJ* 13.281; *BJ* 1.65).

de llevar sus vestiduras sacerdotales fuera del Templo. Se trata de un intercambio de opiniones entre distintos sabios, un rasgo común en la literatura rabínica. Noam (2017) señala que la obra de Josefo pertenece al género historiográfico, tal como se entendía en el mundo grecorromano, en cambio, la literatura talmúdica es religiosa, didáctica, exegetica y, en general, apartada de la realidad histórica. En los relatos del historiador se encuentran descripciones inherentes al campo militar y político, los protagonistas son generales, gobernantes, funcionarios de alto rango, judíos y gentiles, soldados y rebeldes; en los textos rabínicos, los personajes principales son jefes religiosos, discípulos, sacerdotes y sabios.⁵⁰ Esto explica las diferencias existentes entre las versiones sobre un mismo suceso, a lo que debe sumarse el ambiente de cultura judeohelenística en el que se había educado Josefo, y los textos talmúdicos, redactados entre los siglos II y VI d. C. En ellos, los hechos históricos que afectaron a importantes comunidades judías⁵¹ explican las descripciones poco gratas de personajes del mundo grecorromano, si bien la imagen de Alejandro no se vio afectada como otras.

Alejandro, árbitro y sabio

La literatura talmúdica ofrece otra perspectiva del personaje macedónico: su función de árbitro en disputas entre judíos y gentiles. Se sobreentiende que su sabiduría lo ha instalado en ese lugar. Un antecedente es la figura del rey

50 Cfr. Noam (2017: 3-5)

51 En Egipto, entre los años 38 y 117 d. C. hubo matanzas contra los judíos, que exterminaron gran parte de la comunidad alejandrina, el Templo de Jerusalén fue destruido por Roma en el 70 d. C. y se produjeron varias revueltas de la población judía durante el siglo II que concluyeron con severas represiones y discriminación de derechos. Cfr. Rothschild (2000: 29).

Salomón, famoso por su sabiduría⁵² y en administración de justicia.⁵³ En Grecia, el poeta Hesíodo describe al rey, honrado por las Musas, que administra justicia y resuelve grandes disputas mediante rectas sentencias.⁵⁴ En el período helenístico, la sabiduría era una cualidad real, desarrollada a partir de una educación a cargo de filósofos (Aristóteles se ocupó de la formación espiritual de Alejandro). La curiosidad por el saber era tal que se transformó en una costumbre frecuente la de invitar a filósofos con el fin de participar de banquetes reales en los que eran interrogados por el rey sobre cuestiones de la monarquía, guerra, ética, obligaciones con sus súbditos, etcétera.⁵⁵ En el tratado talmúdico *Tamid*⁵⁶ (31b-32a) se narra el encuentro de Alejandro con los ancianos del sur a quienes el rey formula diez preguntas sobre la esencia de la monarquía, la definición de sabio, poderoso, rico, la creación del cielo y la tierra.⁵⁷ Los críticos identifican a los ancianos del sur con los gimnosofistas de la India.⁵⁸ Algunos pasajes del texto talmúdico están escritos en lengua aramea clásica, los demás, en hebreo. Se considera a estos últimos más recientes que los arameos. Los especialistas no se ponen de acuerdo en determinar cuál ha sido

52 Cfr. 1 Ki. 4.9-14.

53 Cfr. 1 Ki. 3.16-28.

54 Cfr. Th. 81-87.

55 Así ocurre en la *Carta de Aristeas a Filócrates*, de autor anónimo, compuesta en el siglo II a.C., cuyo objetivo es relatar el origen de la *Septuaginta*, el proceso de traducción del *Pentateuco* al griego, aunque esto ocupa sólo seis párrafos. La parte más extensa es la dedicada al banquete que se extiende a lo largo de siete días durante los cuales el rey (Ptolomeo Filadelfo) interroga a los sabios judíos dedicados a la traducción del texto cuestiones sobre la monarquía, la justicia en el gobierno, el mantenimiento del poder, etcétera. Cfr. Alesso (2003: 301-302).

56 Tratado que se encuentra en el quinto orden (libro) de la *Mishná*.

57 En estos relatos, la figura de Alejandro se ve limitada en relación a su sabiduría, ya que aprende del conocimiento y experiencia de otros. Ocurre lo mismo en el encuentro con el rey Kazia. Rothchild (2000: 32) lo llama "Micromégas... apparaît petit et grand tout ensemble".

58 Cfr. Plu. *Alex.* 64.

la fuente original: la que subyace en el relato talmúdico o la utilizada por Plutarco en su relato sobre Alejandro.⁵⁹ Josefo, en *Contra Apión* 1.176-180 menciona a Clearco, discípulo de Aristóteles, quien en el libro I de su obra *Acercas del sueño* cuenta el encuentro de su maestro con un judío de Coele-Siria, a raíz del cual caracteriza a los judíos como descendientes de los filósofos indios “ἀπόγονοι τῶν ἐν Ἰνδοῖς φιλοσόφων”, quienes son llamados Kalanoi⁶⁰ en la India y judíos en Siria “καλοῦνται...οἱ φιλόσοφοι παρὰ μὲν Ἰνδοῖς Καλανοί, παρὰ δε Σύροις Ἰουδαῖοι”.⁶¹ En otro pasaje del *Talmud de Jerusalén*, tratado *Baba Metziá* 2, 6, 8, c, se describe la visita de Alejandro al rey Kazia⁶² (gobernante de un país situado más allá de las montañas oscuras) a quien el macedonio oye cómo administra justicia.⁶³ El pasaje talmúdico de *Sanhedrín*⁶⁴ 91a⁶⁵ presenta a Alejandro en función de árbitro y administrador de justicia. Los egipcios presentaron un pleito ante Alejandro Magno contra los israelitas pues afirmaban que, según *Ex.* 12. 35-36, ellos entregaron a los hijos

59 Cfr. Kazis (1962: 15).

60 Kalanos era un asceta a quien encontró Onesicrito, compañero de viaje y cronista de Alejandro. Según Plutarco su nombre era Sphines, pero los griegos lo apodaron Kalanos por la palabra *kalyanan* (buen augurio, felicidad) que utilizaba para saludar. Cfr. Vofchuk (2001: 16).

61 Cfr. Gruen (2016: 139): “These speculative fantasies, however remote from reality, offer insight into what was passed as plausible perceptions of Jews in the early Hellenistic period. They belonged to the wise men of the East”.

62 Personaje legendario. Algunos eruditos creen que se trata de un monarca indio. El relato remitiría al encuentro de Alejandro con los gimnosofistas.

63 Cfr. nota 74. La literatura de la India ofrece otro ejemplo de encuentro entre un griego y un sabio. El texto *Milindapañha* (*Las preguntas de Milinda*), se destaca dentro de la literatura pali no canónica. Compuesto *circa* 100 a.C. es un diálogo entre un monje budista Nagasena y el rey griego Milinda (Menandro, sexto sucesor de Demetrio). En él se exponen puntos esenciales de la doctrina budista a través de las preguntas del rey que permiten la explicación del monje. Cfr. Vofchuk (2001: 71-ss.).

64 Tratado que se encuentra en el cuarto orden (libro) libro de la *Mishná*.

65 Las mismas anécdotas con pequeñas variaciones se encuentran en *Génesis Rabbah* 61, 7 y en *Meguilat Taanit*.

de Israel objetos de oro, plata y vestidos antes de salir de Egipto, por lo que reclamaban la devolución de esos objetos. El personaje que obtiene permiso de los sabios judíos para pleitear con ellos es Gebiáh ben Pesisá⁶⁶ quien fundamenta la defensa en el versículo de *Ex. 12.40* (los judíos estuvieron en Egipto cuatrocientos treinta años) por lo que los egipcios deberían pagar el salario de seiscientos mil hombres⁶⁷ durante ese período de tiempo. Alejandro exige de parte de los egipcios una respuesta y al no encontrarla, éstos huyen.

En ese mismo pasaje se relata otra anécdota cuyos demandantes son los descendientes de Ismael y Ketura (hijo mayor y última esposa de Abraham respectivamente).⁶⁸ Ellos se presentaron ante Alejandro argumentando ser los dueños de la tierra de Canaán. Nuevamente es Gebiáh ben Pesisá quien desestima el pedido citando los versículos 25 y 26 de *Ge. 25* según los cuales Abraham cedió a Isaac cuanto tenía y a los hijos de sus concubinas les hizo donaciones. Los descendientes de Ismael y Ketura no pudieron argumentar en contra y se retiraron.

Otras anécdotas similares se narran en la literatura rabínica que presentan a Alejandro como árbitro, pero su papel es deslucido, no pronuncia ningún veredicto, sino se limita a ordenar el diálogo entre ambas partes. Es Gebiáh quien se destaca por su solidez argumental. Sin embargo, hay que remarcar la presencia del macedonio como un personaje considerado sabio, a pesar de ser pagano.

66 Personaje legendario. En la versión de *Génesis Rabbah* su nombre es Gebiáh ben Kosem.

67 *Cfr. Ex. 12.37.*

68 *Cfr. Ge. 25.1-4.*

El Libro de Josippon

El *Libro de Josippon* (*Sefer Yosippon* o *Sefer Yosef ben Gorion* en el original) es la primera obra narrativa en prosa escrita en lengua hebrea durante la Edad Media —siglo IX— en el sur de Italia y constituye el primer ejemplo de historiografía del judaísmo medieval.⁶⁹ Ostenta el mérito de ser el texto que permitió que el mundo judío conociera al historiador Flavio Josefo ya que a partir del siglo I d. C. dicho autor era leído sólo en círculos cristianos; no fue mencionado ni citado en la literatura rabínica, aunque los sabios judíos pudieron haberlo conocido, pero le aplicaron el castigo de la *damnatio memoriae*.⁷⁰ El historiador ingresa en las comunidades judías gracias a la difusión del *Yosippon*. Bowman (1994: 349) califica a esta obra de ‘singular’ por dos motivos: el primero, porque se ocupa de la historia judía desde tiempos davídicos hasta la caída de Masada, y en segundo lugar, porque entrelaza la historia romana y judía al considerar a ambas envueltas en una confrontación trágica entre Roma y Jerusalén que se extenderá más allá de un suceso histórico particular. El texto circuló en dos recensiones: la primera, la edición de Mantua (1480) editada por Abraham ben Solomon Conat y la segunda, que vio la luz en Constantinopla en 1510, con un prefacio de Tam ibn Yahya ben David, y fue publicada nuevamente en Venecia en 1544. El autor del *Josippon* confundió al personaje de Josef ben Gorion, mencionado en *Bellum Judaicum* 2. 563; 4.159, quien fue uno de los elegidos junto con Anannio, para el control supremo de los asuntos de Jerusalén durante la rebelión judía contra Roma (66 d.C.), con Josefo, de ahí el nombre del libro *Sefer Josippon* o *Sefer Yosef ben Gorion*. Este error se arrastró a lo largo de muchos

69 Cfr. Dönitz (2012: 951).

70 Cfr. Vidal-Naquet (1990: 143): “Josefo no es un traidor ni un héroe, simplemente es ignorado”.

años en los que se creyó que el historiador era el autor de la obra. Posteriormente se determinó que éste era un judío cuyo nombre se ignora, proveniente del sur de Italia que se inspiró en numerosas fuentes,⁷¹ la más importante, las obras de Josefo *Antiquitates Judaicae* y la versión latina de *Bellum Judaicum* conocida como *De excidio Hierosolymitano*, escrita por Pseudo Hegesipo;⁷² el original de Josefo se había tornado casi inaccesible a partir del siglo IV d.C. para los desconocedores de la lengua griega y circulaba la traducción latina, obra de Jerónimo, Ambrosio o Rufino.⁷³ Ecos de *II Macabeos*, autores clásicos (Tito Livio), padres de la Iglesia (Jerónimo, Orosio), crónicas medievales, literatura talmúdica, la atmósfera de cultura greco-bizantina y escritores latinos contemporáneos (por ejemplo el autor anónimo de la *Gesta Berengarii* y Liutprando, obispo de Cremona), son reconocibles en el texto de *Josippon*. Un párrafo aparte merece el relato de la historia de Alejandro Magno que presenta interpolaciones provenientes de la novela *La Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes que circularon en hebreo bajo el título *Ma'aseh Alexandros (Hechos de Alejandro)*.⁷⁴ El estilo de *Josippon* recuerda el de los relatos bíblicos y la literatura *midráshica*.⁷⁵

71 Según Flusser (1981: 123-124) el autor tuvo acceso a la importante biblioteca del duque Juan III (928-968).

72 No se trata de una traducción literal de *BJ*, el autor redujo a cinco libros el original de siete y enfatiza la idea de que la ruina de Jerusalén se debió a la venganza divina contra los judíos por la no aceptación de Jesús como el Mesías. También incluye el pasaje del *Testimonio Flaviano*, perteneciente a *AJ* 18.63-64. Se cree que vio la luz *circa* 370 y circulaba atribuyéndole su autoría en un comienzo a Josefo, a partir del siglo IX aparece el nombre Hegesipo, cuyo origen se fundamenta en la corrupción de la expresión *ex Iosippi historia*. Se ignora con certeza el verdadero nombre del autor, algunos lo señalan a Rufino, otros a Ambrosio de Milán. Pollard (2015: 17-ss.) comenta la enorme popularidad de *DEH*, reflejada en los veintinueve manuscritos de la Edad Media provenientes de Francia, Italia e Inglaterra.

73 Cfr. Bell Jr. (1987: 349).

74 Según Nisse (2016: 78) *Ma'aseh Alexandros* es una traducción directa de una versión griega del Pseudo-Calístenes que se conoció en el sur de Italia en el siglo XI.

75 Tiene como objetivo la aclaración, interpretación y comentario del texto bíblico. Si el texto tiene

La visita de Alejandro a Jerusalén en el *Josippon* (cap. 10.1-85)

La narración se ubica después del episodio de Esther y Mardoqueo en la corte persa y su fuente es el pasaje de Josefo. El capítulo 10, en diez líneas enumera las victorias de Alejandro contra sus enemigos: los persas cuyo rey era Darío (el único soberano mencionado por su nombre), Egipto, Mesopotamia, las ciudades costeras del Mediterráneo, Acre, Ashkelón, Gaza. El macedonio se prepara para invadir Jerusalén, en castigo por su alianza con Darío. El autor invierte el orden de *AJ*: en primer lugar el sueño de Alejandro ocurre antes de su llegada a la ciudad. El ser que aparece lleva una espada desenvainada “cuyo brillo se asemejaba al de un relámpago en un día de lluvia”⁷⁶ que apunta a la cabeza de Alejandro (línea 12), asombrado por la amenaza. El extraño personaje manifiesta ser un enviado de Dios para ayudar al guerrero en la conquista de numerosos pueblos y le advierte que morirá si en Jerusalén osare dañar a los sacerdotes y al pueblo. El macedonio se disculpa y el enviado le revela que en la ciudad se encontrará con alguien poseedor de misma apariencia y vestiduras que él, ante quien debe arrodillarse y cumplir todo lo que éste le ordenare. En Jerusalén, el sumo sacerdote, atemorizado por el enojo de Alejandro, realiza un ayuno acompañado por el pueblo y cuando reciben a Alejandro, este se arrodilla ante el sacerdote explicando a sus servidores el sueño (las líneas 25-30 no se apartan del relato de Josefo). El episodio de la visita al Templo presenta algunas diferencias con respecto al original: hay una breve descripción de sus recintos (33-34) y un discurso en primera persona del

carácter legal, se trata de un *midrash halájico*, si se trata de un pasaje narrativo, es *agádico*.

76 Comparación creada por el autor del *Josippon*.

monarca en el que bendice a Dios, señor de todo el universo. El conquistador manifiesta su deseo de perpetuar su memoria en el lugar mediante la entrega de abundante oro para construir una estatua con su imagen y erigirla en el Sancta Sanctorum (el lugar más sagrado del Templo). El sacerdote, obligado por la legislación hebrea que prohibía adorar imágenes,⁷⁷ le propone destinar el oro a la manutención de quienes se ocupan del culto y de los pobres que acuden al Templo; y para que la figura del conquistador permanezca en la memoria de los hombres, determina que los hijos de los sacerdotes nacidos ese año en todo el territorio de Judea, se llamarán Alejandro.⁷⁸ El respeto por la figura del sumo sacerdote se demuestra en la pregunta que le hace el guerrero con respecto al futuro enfrentamiento con Darío. A la respuesta, alentadora, se une la revelación del *Libro de Daniel*, cuyo pasaje (capítulo 8.4ss.) es leído ante Alejandro y el sacerdote le explica que él es el macho cabrío y Darío, el carnero.⁷⁹ El conquistador vuelca por escrito su visión nocturna, las palabras del sacerdote y envía los textos a Macedonia y a Roma (líneas 46-52).⁸⁰ A continuación, fuera de Jerusalén, ocurre el encuentro con Sanbalat, quien le pide permiso para construir un templo en Gerizim, debido a que su yerno, hermano del sacerdote Iddó,⁸¹ tendría que divorciarse de su hija. El relato proviene del pasaje de

77 Cfr. Ex. 20.4-5; De. 4.15-20.

78 Flusser (1981: 57) cree que la perpetuación de Alejandro mediante la imposición de su nombre a los hijos de los sacerdotes, proviene de una fuente latina. En la nota 41 transcribe un pasaje del *Alexanderroman* del poeta épico alemán Rudolf von Ems (siglo XIII) en el que los levitas deciden nombrar a sus hijos con el nombre del conquistador en agradecimiento por haberles otorgado derechos civiles.

79 La contienda entre ambos animales no se menciona en el texto de Josefo.

80 Esta decisión está ausente en la obra de Josefo, Flusser (1981) afirma que se trata de una fuente latina. Cfr. nota 71.

81 Se nombra al sumo sacerdote, característica ausente en el relato del encuentro de éste y Alejandro.

AJ 302; 306-312 —que narramos en párrafos anteriores— al que el autor del *Josippon* enriqueció con rasgos de su propia creación: el encuentro entre Sanbalat y el macedonio tiene lugar en el territorio de Amón, Alejandro accede al pedido del samaritano con la condición de no molestar al sacerdote de Jerusalén (líneas 53-62). El templo de Gerizim se transforma en un rival para el de Jerusalén pues muchos judíos transgresores de la ley mosaica, acudían a él, por lo cual éste se colmó de riquezas (líneas 65-68 cuya fuente es *AJ* 11.346). Esta situación se extendió hasta la destrucción del templo de Gerizim a manos de Juan Hircano, hijo de Simón el Hasmoneo (líneas 69-72 que también remiten a Josefo).⁸² El pasaje en cuestión concluye con el encuentro del conquistador con Darío (línea 72)⁸³ y la conquista de Media, Persia, el Oriente, India; Alejandro llega hasta las montañas de la oscuridad y los confines de la tierra y gobierna sobre todo el Oriente hasta las columnas de Heracles,⁸⁴ el mar Asfáltico⁸⁵ y todos los pueblos “como un pastor (manda) sobre su rebaño” (líneas 72-78). Las líneas finales de su reinado presentan rasgos curiosos: sabedor de la cercanía del día de su muerte, el macedonio reparte el territorio entre cuatro jefes de su familia, los troyanos, retoños de Grecia,⁸⁶

82 *Cfr.* nota 44.

83 A partir de esta línea, versiones posteriores del *Josippon* interpolan extensos pasajes provenientes de la traducción al hebreo de la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes. *Cfr.* Dönitz (2011: 27-ss.).

84 Flusser (1981:59) deduce que la fuente referida a las columnas de Heracles —dato ficticio, pues Alejandro no llegó a Gibraltar— debía ser una crónica latina traducida del griego. Propone una fuente semejante a *Excerpta Barbari*, de la época merovingia que menciona la llegada del macedonio “usque ad exteriores terminos Eraclii”.

85 Según Josefo es el Mar Muerto. Plinio 2.226; 5.71 menciona el *Asphaltites lacus* en Judea.

86 Flusser (1981: 59-60) recuerda que en el capítulo 13.19 los troyanos son mencionados como descendientes de los frigios. Explica que la identificación de los frigios con los macedonios (herederos de Alejandro) se encontraba en leyendas de los francos que se decían descendientes de los frigios (¿similitud fonética entre “frigios” y “francos”?). En uno de los relatos se contaba que

y los establece como reyes. Ellos son las cuatro cabezas de leopardo⁸⁷ que devoraron al pueblo de Judea⁸⁸ (líneas 78-81). El episodio concluye con una alabanza a Dios: “Si no fuera por la misericordia de nuestro Señor que detuvo el peligro⁸⁹ y animó a sus sacerdotes,⁹⁰ habría desaparecido el rastro de Judea sobre la tierra” (líneas 81-82).

El relato de *Josippon*, escrito en un hebreo que imita expresiones propias de la *Biblia*, invierte el orden de los acontecimientos narrados en Josefo. Se destaca la ubicación del episodio del sueño: es la primera conexión con Jerusalén y el sumo sacerdote quien mantiene un diálogo con el conquistador, inexistente en su fuente. Las palabras del macedonio: “Perdona la falta de tu siervo” (línea 16) remiten a *Ge. 50.17* (palabras de los hermanos a José); “si cometí una falta ante tus ojos, me arrepiento” (líneas 16-17) son un eco de *Nu. 22.34* (respuesta de Balaam al ángel de Dios). No aparece el sueño del sumo sacerdote, por lo cual la visión de Alejandro adquiere una importancia especial. No hay mención del sacrificio en el recinto sagrado, en cambio se nombran las distintas habitaciones del Templo que el sumo sacerdote muestra a Alejandro. El conflicto con los samaritanos (Josefo lo desarrolla detalladamente) ocupa el último lugar en el relato de la visita de Alejandro a Jerusalén. Es en este episodio que el autor le da un nombre al sumo sacerdote, Iddó. El jefe hebreo carece de nombre en el encuentro con Alejandro, como si el autor quisiera darle un carácter más universal, alejado de una situación histórica

una rama de los frigios después de la guerra de Troya llegó a Macedonia y adoptaron el nombre “macedonios”. De ellos salió una estirpe valiente y guerrera. *Cfr. Fredegarii Chronica*, ed. Krusch, SRM II, 45. (citado por Flusser).

87 *Cfr. Da. 7.6*

88 Alusión a la política de helenización forzada llevada a cabo por Antioco IV Epifanes.

89 Lenguaje semejante al de *Ps. 106.23*, versículo en el que la figura salvadora es Moisés.

90 Alusión a la rebelión de los Macabeos, encabezada por el sumo sacerdote Matatías y sus hijos.

particular. El historiador, Josefo en nuestro caso, concibe un relato más “real”, aun cuando transmite un hecho que no haya ocurrido realmente.

Reflexiones finales

La figura de Alejandro Magno en fuentes hebreas presenta diversos rasgos, algunos contradictorios: el *Libro de Daniel* alude a él sin nombrarlo, menciona el conflicto con sus enemigos y destaca su poder. En *I Macc.* se enfatiza la conducta desmesurada del macedonio, poseedor de un deseo insaciable de dominio, causante de asesinatos, vanidoso y soberbio, un verdadero déspota, al que sólo la muerte pone fin. La descripción preanuncia los males que sobrevendrían durante el reinado de Antíoco IV (v.9). El relato de Josefo entrelaza tres narraciones independientes: la de los samaritanos (Sanbalat, su yerno y la construcción del templo en Gerizim), la llegada de Alejandro a Jerusalén y su encuentro con Jaddous y la tercera que incluye sucesos históricos (muerte de Filipo II, etcétera). A su vez, el encuentro del guerrero con Jaddus ha sido modelado según el motivo del *adventus* y la epifanía, lo que demuestra la habilidad de Josefo para combinar motivos de distinta procedencia en su obra. El historiador retrata a un gran conquistador que admira el poder de Dios, se inclina ante él porque reconoce que gracias a su inspiración ha llevado a cabo su hazaña militar. La literatura talmúdica pinta a Alejandro bajo distintas ópticas: desde el guerrero que permite la destrucción de edificios sagrados de los enemigos hasta la imagen del árbitro sabio que recibe las consultas de sus súbditos y que también interroga sobre cuestiones vitales a otros, mostrándose ávido de adquirir nuevos conocimientos.

Por último, en la descripción del *Josippon* se advierte notoriamente a Josefo como inspirador más importante, enriquecida con detalles propios de la inventiva del autor que introdujo detalles de otras fuentes y plasmó su relato en un hebreo casi bíblico. Es mérito de Josefo, o de una fuente utilizada por él, desconocida para nosotros, que el gran conquistador macedonio haya penetrado en el mundo cristiano: el encuentro con el sumo sacerdote en Jerusalén fue el primer paso.⁹¹

Bibliografía

- Alesso, M. (2003). El género simposiaco en la *Carta de Aristeas*. Cavallero, P., Buzón, R., Frenkel, D y Nocito, A. (eds), *Koronis. Homenaje a Carlos Ronchi March*, pp. 291-304. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Belenkiy, A. (2015). The Encounter of Simeon the Just with Antiochus the Great: from Zenon of Rhodes to Josephus Flavius and the Talmud. *Scientific Culture*, pp. 1-21.
- Bourgel, J. (2016). The Destruction of the Samaritan Temple by John Hyrcanus: A Reconsideration. *JBL*, núm. 135.3, pp. 499-517.
- Brindle, W. (1984). The Origin and History of the Samaritans. *Grace Theological Journal*, núm. 5.1, pp. 47-75.
- Cohen, S. J. D (1982-1983). Alexander the Great and Jaddus the High Priest according to Josephus. *AJS Review*, núm. 7/8; pp. 41-68.
- Dönitz, S. (2011). Alexander the Great in Medieval Jewish Traditions. Zuwiyya, Z. D. (ed.), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, pp. 22-39. Leiden-Boston, Brill.
- Flusser, D. (1981). *The Josippon [Josephus Gorionides]*. Jerusalem, Bialik Institute.

91 Como prueba de ello recordamos que el episodio en cuestión ya aparece en la recensión C del Pseudo Calístenes, escrita probablemente por un autor cristiano, y describe a Alejandro convertido al monoteísmo. Pseudo Epifanio en su *Vida de los profetas* relata cómo el macedonio trasladó los huesos del profeta Jeremías—a quien admiraba—a Alejandría en una gran pompa. *Cfr.* Simon (1941: 180-186).

- Gruen, E. (2016). *Constructs of Identity in Hellenistic Judaism*. Berlin, Walter De Gruyter.
- Kazis, I. (1962). *The Book of the Gestes of Alexander of Macedon*. Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America.
- Kleczar, A. (2012). The Kingship of Alexander the Great in Jewish Versions of the Alexander Narrative. Stoneman, R., Erickson, K. y Netton, I. (eds.), *Alexander Romance in Persia and the East*, pp. 339-348. Eelde, Barkhuis.
- Kotsori, I-S. (2018). The impact of Alexander´s death on the Greek and Roman world. *Open Journal for Studies in History*, pp. 49-56. En línea: <<https://centerprode.com/ojsh.html> obtenido el 15/11/2019>.
- Lattay, C. (1948). *The Book of Daniel*. Dublin, Browne and Nolan Limited, The Richview Press.
- Marcus, R. (1937). *Josephus*. London, Harvard University Press.
- McClister, D. (2008). *Ethnicity and Jewish Identity in Josephus*. Diss. University of Florida. En línea: <academia.edu/45911393> (consulta: 25-11-2019).
- Moss, V. (2017). From Zerubbabel to the Hasmoneans. En línea: <academia.edu/33662994> (consulta: 7-3-2010).
- Nisse, R. (2016). Diaspora as Empire in the Hebrew *Deeds of Alexander (Ma'aseh Alexandros)*. Stock M. (ed), *Alexander the Great in the Middle Ages*, pp. 76-87. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- Nisse, R. (2019). Ben Sira: A Rabbinic Perspective. Attken, J. K. y Enger, R. (eds.), *Discovering, Deciphering and Dissenting: Ben Sira Manuscripts after 120 Years (DCLY 2018-2019)*, pp. 201-217. Berlin, de Gruyter.
- Noam, V. (2006). Megillat Taanit - The Scroll of Fasting. Safrai, S., Schwartz, J. J. y Tomson, P. (eds.) (1987), *The Literature of the Jewish People in the Period of the Second Temple and the Talmud*, vol. 3, *The Literature of the Sages*, pp. 339-362. Assen, Brill.
- Noam, V. (2017). Lost Historical Traditions: between Josephus and the Rabbis. Baden, J., Najman, H. y Tigchelaar, E. (eds.), *Sybil, Scriptures and Scrolls*, pp. 991-1017. Leiden, Brill.
- Préaux, C. (1984). *El mundo helenístico. Grecia y Oriente*. Barcelona, Labor.
- Regev, E. (2017). The Hellenization of the Hasmoneans Revisited: the Archaeological

Evidence. *Advances in Anthropology*, núm. 7, pp. 175-96. En línea: <[http:// www.scirp.org/journal/aa](http://www.scirp.org/journal/aa)> (consulta: 31-12-2019).

Rothschild, J. P. (2000). Alexandre hébreu o Micromégas. *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age*, núm. 112, pp. 27-42.

Simon, M. (1941). Alexandre le Grand, juif et chrétien. *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 21.3-4, pp. 177-191.

Vofchuk, T. (2001). *Budismo y mundo grecorromano*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Capítulo 11

Justicia divina para el desamor

Ariadna y Dido abandonadas

Lía Galán

La figura de Dido ha cautivado a los lectores de todos los siglos como trágico paradigma de la mujer abandonada.¹ La creación virgiliana es tan potente y tan perfectamente realizada que hace olvidar que quien habla es el poeta animando al personaje, y solo se escucha una desgarradora voz femenina que reclama al héroe en su partida. La vigorosa reina ha dejado atrás un pasado de muertes y traiciones que no han podido derrotarla. Como ocurrirá con Eneas, también ella y su pueblo han alcanzado una nueva tierra para fundar un nuevo reino gobernado por una mujer con la protección de Juno. Tocada por el poder de Venus, será arrastrada por una pasión que no puede doblegarse pues la impulsa una divinidad y en la que muy difícilmente podría encontrarse una falta moral por traicionar los votos de fidelidad hechos a un marido muerto. Pese a los beneficios otorgados a Eneas, Dido se encuentra abandonada sin razón

1 "As Dido's story, *Aeneid* 4 has had a separate itinerary all its own in Western literary traditions, perhaps only *Aeneid* 6 —the journey to the underworld— has been so frequently "cited" and rewritten over the centuries. Medieval and Renaissance vernacular literatures, in particular, focus attention on Dido, even to the exclusion of Aeneas." (Desmond, 1994: 2).

humana que lo justifique desde su perspectiva de amante y virtual esposa. Finalmente es derrotada por la pasión y se suicida. Éste es el hecho por el que se ha convertido en un paradigma perfecto e inolvidable.² El único momento de dolor y furia de la reina se encuentra en la maldición lanzada a los futuros romanos que se alejan.³

En relación con el reclamo de justicia de Dido, es inevitable recordar a dos personajes femeninos que también padecen situaciones similares: Ariadna y Medea.⁴ En el caso de Medea, en cualquiera de sus versiones, se repite la historia de la mujer abandonada por un héroe que ha recibido su valiosa ayuda pero, sin atender sus súplicas, la abandona en estado de precariedad material y anímica. Se considera más próxima al personaje de Dido la versión de Apolonio con el personaje de Medea de *Argonáuticas*,⁵ si bien Schiesaro⁶ advierte el interés que ofrecen todas las versiones antiguas de Medea. Estas coincidencias han sido tempranamente observadas.⁷ Sin embargo, sólo hasta aquí pueden observarse

2 Hardie (2014) ofrece un amplio panorama de las variadas versiones de la historia de Dido en la literatura y el arte a partir del Renacimiento.

3 Véase Williams (1983: 84); también Monti (1981: 102-103).

4 Recientemente Patricia Johnston (1987: 649-654) ha enfatizado las implicaciones del tono clímax de este pasaje, que se relaciona con Catulo 66, revelando que la persona de Dido sugiere una serie de asociaciones plausibles, incluyendo, como el título lo indica, Arsinoe, Berenice y Cleopatra. Otras discusiones sobre la alusión a Catulo incluyen Conte (1986: 88-90); Skinner (1983: 12-18, esp. p.18 n.12); Thornton (1962: 77-79).

5 "Virgil's debt to *Argonautica* 3 and 4 in *Aeneid* 4 is large and significant both in terms of content and narrative strategies. Comparisons between the two stories proceed from general considerations (the shaping of both Medea and Dido as victims of Eros/Cupid, the symptoms of the mal d'amour, the common model of Ariadne foreshadowing future abandonment) to closer readings of similar scenes (the meetings in the temples of Hecate and Juno, the marriage in a cave, the confession to a sister, 'hunting imagery' displayed in the development of erotic madness)" (Giusti, 2018: 118).

6 Schiesaro (2008: 198-199) sostiene el interés de tomar en cuenta las versiones conservadas de Medea, "both ascendants and descendants not only Euripides' and Apollonius', but also Ennius', Ovid's, Seneca's, Hosidius Geta's and Dracontius".

7 Nelis (2001: 211): "The fact that the Medea episode in the *Argonautica* is the primary model for

las similitudes, aun cuando Medea realice la venganza por sí misma, de modo inmediato y sin temer por su vida ni recibir castigo.

Más próxima a la figura virgiliana está el personaje de Ariadna en la versión del *Carmen* 64 de Catulo. Aquí la mujer se enamora del héroe, lo ayuda y lo acompaña sin que medie la intervención de una divinidad pero, no obstante, la fuerza de su pasión es equivalente. El mito se presenta desde el final, con la dramática imagen de Ariadna abandonada en la costa de Día, para después retroceder en la historia que continuamente se desplaza por variados sectores temporales. Como después Dido, la amante desolada le habla al héroe pero no hay aquí diálogo ya que Teseo se aleja navegando con su flota y no puede oírla:

namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores.
necdum etiam sese quae uisit uisere credit.
utpote fallaci quae tunc primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena. (64.52-57)

pues, al tender la mirada desde la fluentísona costa de Día,
contempla Ariadna, llevando en el corazón indómitas
[pasiones,
a Teseo que se aleja en la rápida nave,
y aún no cree estar viendo lo que ve, cuando liberada
del poder del sueño falaz descubre que, mísera,
ha sido abandonada en la solitaria arena.

the Dido episode was already recognised by ancient commentators: see Serv. *ad A.* 4.1 *totus hic liber translates est de tertio Apollonii*, ... and Macr. *Sat.* 5.17.4 *de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formauerit, ad Didonem uel Aenean amatoriam incontinentiam Medae circa Iasonem transferendo*".

Tampoco se le ofrece la instancia de la persuasión, como a Medea y Dido, ni puede intentar conmover al amado con sus quejas. Sin embargo, es a Teseo a quien directamente le habla, en una segunda persona calificada de *immemor* y *perfidus*. Como Dido, siente la inminencia de la muerte ignorando que no será ése su final:

coniugis an fido consoler memet amore.
quine fugit lentos. incuruans gurgite remos.
praeterea nullo colitur sola insula tecto.
nec patet egressus pelagi cingentibus undis.
nulla fugae ratio. nulla spes. omnia muta.
omnia sunt deserta. ostentant omnia letum. (64.182-187)

¿O me consolaré a mí misma con el leal amor de un esposo
que huye curvando los pesados remos sobre el oleaje?
ninguna morada, además, hay en la costa, nadie en la isla,
ni se descubre una salida entre las envolventes olas del pié
[lago:
ninguna posibilidad de fuga, ninguna esperanza: todo
[está mudo,
todo abandonado, todo muestra la muerte.

Entre las variadas similitudes con Dido, nos centraremos en el pedido de venganza.

Para todas estas mujeres, el abandono significa una brutal traición que desata la furia vengadora. En este punto, Dido aparece asociada más a Ariadna que a Medea, quien ejecutará la venganza con sus propias manos. Tanto Dido como Ariadna reclamarán a los dioses una venganza que no verán y que se cumplirá en un futuro más o menos lejano.

Es interesante destacar que Ariadna pide a las Euménides la justa pena (“iusta... multa”) para el pérfido amante:

nec prius a fesso secedent corpore sensus
quam iustam a diuis exposcam prodita multam.
caelestumque fidem postrema comprecper hora.
quare facta uirum multantes uindice poena
Eumenides. quibus anguino redimita capillo
frons exspirantis praeporat pectoris iras.
huc. huc aduentate. meas audite querellas.
quas ego. uae. misera extremis proferre medullis
cogor. inops. ardens. amenti caeca furore.
quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo
uos nolite pati nostrum uanescere luctum.
sed quali solam Theseus me mente reliquit.
tali mente deae funestet seque suosque. (64.189-201)

Pero no languidecerán mis ojos con la muerte,
ni se marcharán los sentidos de este cuerpo cansado,
antes que, traicionada, implore a los dioses una justa pena
y reclame, en la hora postrera, la lealtad de los Celestiales.
Por eso, oh Euménides, que castigáis las acciones de los
[hombres
con pena vengadora, y cuya frente ceñida por cabellera
[de serpientes
lleva ante sí las iras expiradas desde el pecho,
aquí, venid aquí, escuchad las quejas que yo,
¡ay de mí, mísera!, soy obligada a proferir
desde las hondas entrañas, ciega de demente pasión,
[débil, en llamas.
Y, puesto que nacen sinceras del fondo de mi pecho,
no permitáis vosotras que nuestro dolor sea en vano,
sino que Teseo, con el ánimo con que sola me ha dejado,
con ese mismo ánimo, diosas, sea funesto para sí y para
[los suyos.

En general se ha interpretado que “funestet” (v. 201) significa solamente enlutar, lo que ocurrirá con Teseo enlutado por la muerte de su padre. No obstante, la maldición puede resultar un poco débil como expresión de furia. Es posible que más adecuado sea entenderlo como “destruir” o “matar”.⁸ Ariadna ha sido agraviada y alcanza una respuesta a sus reclamos pues la justicia divina opera también en lo emocional.

Creemos que no es simplemente decorativa la solución catuliana de hacer que quien atienda estos ruegos sea Júpiter, no las Euménides:

has postquam maesto profudit pectore uoces
supplicium saeuis exposcens anxia factis
annuit inuicto caelestum numine rector.
quo nutu tellus atque horrida contremuerunt
aequora. concussitque micantia sidera mundus.
ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta
quae mandata prius constanti mente tenebat. (64. 202-209)

Después que derramó estas voces desde su acongojado pecho,
implorando con ansia el castigo de tan crueles actos,
asintió el que gobierna con invicto numen a los Celestiales,
y con su gesto, la tierra y el hórrido océano temblaron,
y agitó el cielo sus estrellas palpitantes.
Así el propio Teseo, apresada su alma por una ciega
[tiniebla,
alejó del pecho olvidadizo todos los mandatos
que tenía en su alma antes constante.

8 Ernout-Meillet (1939: s.v. *funus, -eris*): de “ceremonia fúnebre” pasa en poesía al sentido de “muerte” y de “cadáver”; *funesto, as, are* “exponer a la muerte”.

La demoledora acción de estas divinidades preolímpicas, crueles e implacables vengadoras por excelencia, ha sido sustituida por la acción del rey del Olimpo, que atiende las súplicas desde una posición más equilibrada y racional. Al respecto, la acción de Júpiter podría interpretarse como un designio con ingredientes políticos. Teseo es un valeroso héroe, campeón de Atenas y salvador de su ciudad. Su culpa atañe a cuestiones sentimentales pero no compromete su idiosincrasia heroica e incluso la confirma, algo que enmarca el relato del cobertor, introducido por el anuncio de que allí se muestran ‘las virtudes de los héroes’: “haec uestis priscis hominum uariata figuris / heroum mira uirtutes indicat arte. (64. 50-51) [Esta manta, adornada con antiguas figuras de hombres, / muestra con arte admirable las virtudes de los héroes.]

El gran héroe de Atenas no debe introducir en su reino, sustentado en la claridad de la razón y en las virtudes patrias, a una mujer extranjera que desconoce tales valores por provenir de un pueblo que engendra monstruos, enemigo de Atenas. Si se ha ofrecido para viajar a Creta e intentar vencer al Minotauro, lo ha hecho por amor a su ciudad:

ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur. (64. 81-83)

el mismo Teseo prefirió exponer su cuerpo
por la querida Atenas, antes que llevaran a Creta
tales muertos no muertos de Cecropia.

En la historia de Teseo también está presente Medea como recuerdo del riesgo de la huésped extranjera, que además incluye un mensaje político.⁹ El castigo administrado por

9 “the anonymous wicked stepmother of the Theseid was replaced by Medea in the fifth century

Júpiter no lo destruirá pero le provocará un profundo dolor, análogo al que ha causado a su amante. Catulo deja allí al personaje pero interesa recordar que la dramática muerte de su padre lo habilita para convertirse en legítimo rey. Lo que es una instancia de muerte, dolor y duelo conduce a un resultado exitoso por el privilegio de reinar en Atenas.

Por otra parte, Ariadna es una princesa real recluida en el ámbito doméstico. Se la presenta en brazos de su madre:

*hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo
regia quam suaues exspirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat.
quales Eurotae praecingunt flumina myrtos.
auraue distinctos educit uerna colores.*

*non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis. (64, 86-93)*

No bien lo contempló con ávida mirada
la virgen real, a la que, exhalando suaves aromas,
nutría el casto lecho en el blando abrazo de la madre,
cual los mirtos que engendran las corrientes del Eurotas
o los distintos colores que la brisa primaveral alienta,
antes de apartar de aquél sus ojos encendidos
concibió una llama en lo profundo de su cuerpo
y ardió toda desde las hondas entrañas.

Cuando interviene en la trama política, se revela como quien ignora los riesgos que enfrenta en su propio reino al

in the form of a conscious manipulation of the legend aimed at transforming this myth into the mythological prefiguration of the conflict between Greece and Persia" Sourvinou-Inwood (1979: 50).

ayudar a un enemigo. La conciencia de sus actos sólo aparece en el abandono: “nam quo me referam. quali spe perditam nitor” (64, 177) [¿A dónde me volveré? ¿en qué esperanza, perdida, me sostengo?]. Con la pregunta “nam quo me referam” a la que obliga la huida de Teseo, se presenta la traición a su patria y la gravedad de los hechos que incluyen la muerte del hermano en evidente asociación con Medea aunque algo un tanto curioso tratándose del Minotauro. A diferencia de Dido, Ariadna no muere y tiene un discutido final feliz por obra de Baco.¹⁰ Su pedido de venganza se realiza sobre un individuo y se extiende al entorno familiar (“sui suosque”); es, pues, el padre de Teseo el que muere.

En el caso de Dido, no se trata ya de una princesa real la que pide venganza sino la reina de un pueblo favorecido por Juno. A ambas las empuja una potencia pasional que las hace ignorar o desatender las cuestiones de Estado:

non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus
exercet portusve aut propugnacula bello
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo. (4. 86-89)

No crecen las torres comenzadas, no practica la juventud
[sus armas
ni preparan los puertos y los baluartes
seguros en la guerra; interrumpidos quedan los trabajos
y los enormes salientes de los muros y los andamios que
[llegaban al cielo.

Conviene recordar, además, que la profunda turbulencia emocional ocurre en personajes de similares características: ambas provienen de lugares bárbaros, capaces de

10 Cfr. la polémica entre Giangrande y Wiseman en el *LCM* de 1977 y 1978.

albergar monstruos como el Minotauro o de practicar la magia. El hecho de que sean mujeres habilita el desborde pasional y disminuye o anula las operaciones racionales, según la conocida creencia de las culturas mediterráneas.

Por sujeción al *fatum*, Eneas abandona Cartago y Dido entiende que no sólo es una traición personal sino también una traición a su pueblo, a quien el héroe ha prometido amistad y gratitud.¹¹ El dolor y la furia de Dido miden la distancia que media entre su generoso amor (597) que ha entregado un reino y los *impia facta* del presente abandono:¹² “infelix Dido, nunc te facta impia tangunt? / Tum decuit, cum sceptras dabas et dextra fidesque, (4.595-596) [Infeliz Dido! ¿Ahora de tocan las acciones impías? Debió entonces, cuando dabas los cetros, y tu diestra y tu fidelidad!] Estos *impia facta* provienen de quien recurrentemente es caracterizado como *pius*.

La mirada hacia el pasado la sumerge en el recuento de las frustradas posibilidades de destrucción que hubiera tenido si no hubiera estado enamorada del héroe. Se muestra aquí como una potencial Medea por la violencia que irradia su dolor, convertida en un personaje de tragedia.¹³

non potui abreptum divellere corpus et undis
spargere? non socios, non ipsum absumere ferro

11 *Cfr. Aen.* 1.603-610.

12 Smith (1993: 310) destaca las relaciones entre la muerte de Dido y el *Carmen* 66 de Catulo. Virgilio evoca la asociación del rizo fúnebre de Dido al final del Libro 4, donde la eliminación del rizo por Iris de la cabeza de la heroína es paralela a la salida de Eneas de Cartago que causa la muerte de Dido. El catasterismo del rizo anticipa el futuro ‘estrellato’ de la propia familia de Eneas y nos recuerda patéticamente que su misma partida, que simbólicamente recuerda la ofrenda del rizo a Proserpina, ha significado la perdición para la reina. *Cfr.* Griffith (1995: 47-ss.).

13 “This fantasy of revenge evokes both Medea’s treatment of her brother’s body (scattered over the waves behind her fugitive ship) and Procne’s of her son’s (served to her adulterous husband for dinner); somewhere in the background, perhaps, is Medea’s murder of her children. The theme of the murderous mother certainly colours Dido’s dreams” Hardie (1997: 322).

Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?
uerum anceps pugnae fuerat fortuna. fuisset:
quem metui moritura? faces in castra tulissem
implessemque foros flammis natumque patremque
cum genere exstinxem, memet super ipsa dedissem.
(4, 600-606)

¿No pude apoderarme de él y despedazar su cuerpo y dispersarlo por las olas, y acuchillar a sus compañeros y al mismo Ascanio, y ofrecerle por manjar en la mesa de su padre?... Tal vez en esa lid la victoria hubiera sido dudosa. ¡Y que lo fuese! Destinada a morir, ¿qué tenía yo que temer? Yo hubiera llevado las teas a sus reales, hubiera incendiado sus naves y exterminado al hijo y al padre con toda su raza, y a mí misma sobre ellos.

A diferencia de Ariadna, el pedido de venganza de Dido comienza con una invocación a varias divinidades, incluidas las infernales.¹⁴ Ambas convocan a fuerzas femeninas oscuras en su acción vengadora. Ariadna suplica a las Euménides: “quare facta uirum multantes uindice poena / Eumenides” (64.192-193) [Por eso, oh Eunénides, que castigáis las acciones de los hombres con pena vengadora]. La sidonia Dido invocará al Sol, pero también a Hécate y a las Furias vengadoras:

Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,
tuque harum interpres curarum et conscia Iuno,
nocturnisque Hecate triuiis ululata per urbes
et Dirae ultrices et di morientis Elissae,

14 Cfr. Fratantuono (2007: 101): “the sympathy we feel for Dido comes in part from the role the manipulations of Venus and Juno play in her emotional state—we expect more from Aeneas. The theme of madness is clear in Dido’s transformation from kind and benevolent host to savage wraith”.

accipite haec, meritumque malis aduertite numen
et nostras audite preces. (4. 607-612)

¡Oh sol, que descubres con tu luz todas las obras de la tierra,
y tú, oh Juno, testigo y cómplice de mi desgracia! ¡Oh Hé-
cate, por quien resuenan en las encrucijadas de las ciudades
nocturnos aullidos! y ¡oh vosotras, Furias vengadoras, y oh
dioses de la moribunda Elisa, escuchad estas palabras, aten-
ded mis súplicas y convertid sobre esos malvados vuestro
numen vengador!

Como en el caso de Ariadna, su furia de desata sobre el
amante que se aleja, pidiendo grandes dolores y una muerte
ominosa:

si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necesse est,
et sic fata Iouis poscunt, hic terminus haeret,
at bello audacis populi uexatus et armis,
finibus extorris, complexu auulsus Iuli
auxilium imploret uideatque indigna suorum
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena.
haec precor, hanc uocem extremam cum sanguine fundo.
(4. 612-621)

Si es forzoso que ese infame arribe al puerto y pise el suelo
de Italia; si así lo exigen los hados de Júpiter, y este térmi-
no es inevitable, que a lo menos, acosado por la guerra y
las armas de un pueblo audaz, desterrado de las fronteras,
arrancado de los brazos de Iulo, implore auxilio y vea la in-
digna matanza de sus compañeros; y cuando se someta a las
condiciones de una paz vergonzosa, no goce del reino ni de

la deseada luz del día, antes sucumba a temprana muerte y yazga insepulto en mitad de la playa. Esto os suplico; este grito postrero exhalo con mi sangre.

Dido, a diferencia de Ariadna, es la reina de un pueblo destinado a ser cabeza de ciudades y la ofensa entonces compromete también a su gente. El hecho de que ella haya entregado sus cetros (“cum scepra dabas”) al ingrato amante y que lo haya puesto en situación de reinar al pueblo ex- tiende el agravio a toda su nación. De ahí que su pedido incorpore también a los habitantes de Cartago:

tum uos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum
exercete odiis, cinerique haec mittite nostro
munera. nullus amor populis nec foedera sunt.
exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor
qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires.
litora litoribus contraria, fluctibus undas
imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.
(4.622-629)

Y vosotros, ¡oh Tirios! cebad vuestros odios en su hijo y en todo su futuro linaje; ofreced ese tributo a mis cenizas. Nunca haya amistad, nunca alianza entre los dos pueblos. Alzate de mis huesos, ¡oh vengador, destinado a perseguir con el fuego y el hierro a los advenedizos hijos de Dárdano! ¡Yo te ruego que ahora y siempre, y en cualquier ocasión en que haya fuerza bastante, lidien ambas naciones, playas contra playas, olas contra olas, armas contra armas, y que lidien también hasta sus últimos descendientes!

De este modo, Dido establecerá la enemistad entre dos pueblos y su cumplimiento en el tiempo provocará los

acontecimientos más dramáticos de la historia romana.¹⁵ La verdad del mito está confirmada por sucesos históricos incuestionables.

Ariadna y Dido sufren el abandono como una traición y un acto de crueldad extrema.¹⁶ El héroe tiene sus razones para actuar de este modo, explícitas y ampliamente desarrolladas en el caso de Eneas, tácitas y posiblemente implícitas en el caso de Teseo. No hay en el poema de Catulo algo que explique su huida. Sin embargo, el texto presenta varios indicios por los que es posible inferir sus razones de modo indirecto, en el pedido de Ariadna y en el discurso de Egeo.

De todos modos, las pocas razones de Eneas no logran persuadir a Dido.¹⁷ Como Ariadna, ella ha auxiliado al héroe en estado de indigencia y puede decirse que le ha entregado un nuevo reino a los troyanos, algo que indigna a Iarbas. La ingratitud resulta extrema aunque la situación de una y otra es diferente. Dido ve ultrajada su condición real pero permanece junto a su amada hermana y los suyos aunque ocultando sus intenciones suicidas. Ariadna, por el contrario, pide venganza porque ha quedado sola e indefensa en una isla salvaje. El peligro de morir proviene del exterior, del inhóspito y amenazante lugar donde el amante

15 "The only possible offspring of this woman who "conceives" not a child, but furias (4.474)', will spring from her bones in order to avenge her (A. 4.625 *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*). In this text Hannibal, a purely historical character, is made an ἀλάστωρ, a vindictive demon through which Dido's own demon will reproduce in order to threaten the Roman people unrelentingly and perpetually. The tragic nature of the epic text has thus contaminated Roman history" (Giusti, 2018: 123).

16 "The last line of Dido's curse is one of the most dramatic in Latin poetry: the extended line, 70 the endless hatred... Dido echoes, but with a profound historical resonance, Ariadne's curse on Theseus at the end of her lament (Catull. 64.200-1)" (Clausen, 2002: 101).

17 "But why does Aeneas never tell Dido of his love? Because he cannot; he is inhibited by epic decorum, by the tradition in which he moves and has his being. Passionate love on the man's part can be expressed in comedy, elegy, and pastoral, but not in epic" (Clausen, 2002: 88).

la ha dejado. En Dido la muerte procede de un movimiento interior y es su dolor lo que provoca la trágica decisión de morir.

El pedido de venganza de Dido y su cumplimiento en la historia romana presenta paralelos con el pedido de Ariadna. La pena que otorga la divinidad no destruye al héroe pero lo sumerge en el dolor. Esto no afecta su naturaleza heroica: Teseo, campeón de Atenas, se convertirá en rey; Eneas fundará los cimientos de Roma y sus descendientes lucharán con Cartago hasta obtener la victoria definitiva. Es necesario tomar en cuenta que la maldición de Dido es lanzada contra Eneas y los troyanos pero, a partir del Libro VI, el héroe se convierte en otro, en romano, por lo que los descendientes tirios harán la guerra no con un pueblo derrotado sino con una estirpe nueva y vigorosa afincada en el Lacio.

En suma, puede concluirse de este análisis que, ante el incomprensible abandono del amado héroe, Ariadna y Dido se encuentran en un profundo estado de conmoción que las lleva a elevar súplicas a los dioses para obtener venganza, impulsadas además por la inminencia de la muerte. El pedido de venganza es extensivo a la familia del héroe (“sui suosque”) y, en su versión extrema, a todo un pueblo. Catulo mantiene la historia de Ariadna dentro del campo mitológico, con el desenlace sellado por el advenimiento de un dios. Virgilio apela a la misma historia del pueblo romano y opera la continuidad entre el pedido de venganza ocurrido *illo tempore* y su cumplimiento en el pasado histórico de Roma.

Bibliografía

- Clausen, W. (2002). *Virgil's Aeneid. Decorum, Allusion, and Ideology*. Berlin, De Gruyter.
- Conte, G.B. (1986). *La retórica de la imitación: género y memoria poética en Virgilio y otros poetas latinos*. Itaca - London, Cornell University Press.

- Desmond, M. (1994). *Reading Dido. Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid*. Minneapolis - London, University of Minnesota Press.
- Ernout-Meillet (1939). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris, Klincksieck.
- Fratantuono, L. (2007). *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Giusti, E. (2018). *Carthage in Virgil's Aeneid Staging the Enemy under Augustus*. Cambridge - New York, Cambridge University Press.
- Griffith, R. (1995). Catullus' Coma Berenices and Aeneas' Farewell to Dido. *TAPhA*, núm. 125, pp. 47-59.
- Hardie, Ph. (2014). *The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*. London - New York, I. B. Tauris.
- Hardie, Ph. (1997). Virgil and tragedy. Martindale, Ch. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, pp. 312-326. Cambridge, Cambridge University Press.
- Johnston, P. (1987). Dido, Berenice and Arsinoe: Aeneid 6.460. *AJP*, núm. 108, pp. 649-654.
- Monti, R., (1981). *The Dido Episode and the Aeneid*. Leiden, Brill.
- Nelis, D. (2001). *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Leeds, Francis Cairns.
- Schiesaro, A (2008). Furthest Voices in Virgil's Dido. *SIFC*, núm. 100, pp. 60-109 y 194-245.
- Skinner, M. (1983). The Last Encounter of Dido and Aeneas: Aen . 650-476. *Vergilius*, núm. 29, pp. 12-15.
- Smith, R. A. (1993). A Lock and a promise. Myth and Allusion in Aeneas' Farwell to Dido in Aeneid VI. *Phoenix*, núm. 437, pp. 305-312.
- Sourvinou-Inwood, C. (1979). *Theseus as Son and Stepson: A Tentative Illustration of Greek Mythological Mentality*. London, University of London.
- Thornton, A. (1962). A Catullan Quotation in Virgil's Aeneid. *AUMLA*, núm. 17, p. 77.
- Williams, G. (1983). *Technique and Ideas in the Aeneid*. New Haven, Yale University Press.

Capítulo 12

María Guerrero, *Fedra* de Unamuno y *La malquerida* de Benavente

Aurora López y Andrés Pociña

El ilustre latinista argentino Alfredo Juan Schroeder falleció en Buenos Aires el 17 de agosto de 2002, y recordamos la fecha porque no es normal que se decida tributarle un homenaje a casi veinte años de su partida: es, más bien, señal inequívoca de cuanto se le quería, y de su reconocida labor como estudioso y como Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, como Profesor de la Universidad Católica Argentina y Director de su Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. Francisco Nóvoa. En octubre de 1995 tuvo lugar nuestra primera estancia en Argentina, en concreto en las Universidades de Rosario, Buenos Aires y La Plata. En la Universidad de Buenos Aires se nos había invitado a impartir dos conferencias; pero, para nuestra sorpresa, fuimos llamados también a pasar una tarde en el Instituto Prof. Francisco Nóvoa de la Universidad Católica: allí conocimos a su creador y director, Alfredo Juan Schroeder, y al momento nos unió una duradera amistad. Al año siguiente se celebraba en Córdoba de España el Bimilenario del Nacimiento de Séneca (24 a 27 de septiembre de 1996); dado que A. Pociña era uno de sus organizadores, tuvimos la oportunidad de proponer que se invitase a Schroeder para una de las ponencias. En las Actas de aquel glorioso evento puede leerse por fortuna el texto de su intervención, "Las Fuentes literarias y no literarias de *Medea* de Séneca" (1997). En una preciosa carta

suya, que conservamos con cariño, nos agradece lo feliz que fue en la semana del Congreso senecano en Córdoba, así como en la semana siguiente, en la que recorrió, en palabras suyas "casi dos mil kilómetros por León y Castilla". Era una persona encantadora, con la que mantuvimos una bonita relación epistolar, no larga, debido a su pronta muerte. Cuando en octubre de 2005 compramos en Buenos Aires la estupenda *Breve historia de la Literatura Latina* de Schroeder y Vaccaro (1990), el querido amigo Alfredo Juan ya no estaba. Quede aquí constancia de nuestro cariñoso recuerdo.

1. La *Fedra* de Miguel de Unamuno y María Guerrero

Fue en otra celebración del bimilenario del nacimiento de Séneca, la de la Universidad de Bolonia en el mes de abril de 1999, en el Congreso titulado "Seneca nella coscienza dell'Europa",¹ la primera vez que nos ocupamos del teatro de Miguel de Unamuno en la ponencia titulada "Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo";² en ella analizamos fundamentalmente la gran herencia del teatro senecano que supusieron la tragedia *Fedra* y la traducción al español de la *Medea* del filósofo cordobés, realizada en 1933 a petición de la gran actriz Margarita Xirgu, para ponerla en escena en el Teatro Romano de Mérida. Ya en aquel estudio nos quejábamos de la escasa atención que se le prestaba al teatro de Unamuno, relegado por los estudiosos frente a su obra filosófica, narrativa o poética. Veinte años después, esa falta de interés no ha cambiado todo lo que se hubiera deseado, si bien hay que reconocer la existencia de un

1 Cfr. las *Actas* en Dionigi (1999).

2 Pociña (1999).

mayor interés por parte de la investigación a propósito de su *Fedra*.³

Con frecuencia lamentaba Miguel de Unamuno ese caso interés que suscitaba su producción teatral entre sus contemporáneos, a la que él concedía verdadera importancia en el contexto de la situación del teatro español de los comienzos del siglo XX, que critica una y otra vez, con afirmaciones como ésta:

Porque yo, a quien se calumnia llamándome sabio, pensador, ingenioso y otros mote tanto o más feos que éstos, creo ser un hombre de pasión. He querido —lo afirmo— hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso.⁴

Verdaderamente la situación de la creación y representación dramáticas no atravesaban un momento demasiado afortunado: por supuesto, habían pasado los años en que José de Echegaray (1832-1916) había conseguido llevar a escena nada menos que 67 obras, la mitad de ellas en verso, y había dejado de escribir teatro desde 1905, justamente el año siguiente a habersele concedido el Premio Nobel de Literatura, que no sirvió en absoluto para hacer revivir el interés por su teatro, indudablemente ya pasado de moda por completo. El dramaturgo de mayor reputación era ahora el que con el paso del tiempo se convertiría en el segundo Nobel, en 1922, Jacinto Benavente; su producción teatral era considerada por Unamuno con estos despectivos términos:

3 Cfr. Lázaro Carreter (1956); Escobar (1957-1958); Zavala (1963); García Blanco (1968); Lasso de la Vega (1970: 207-248); García Viñó (1973); Ciruelo (1986); Beltrán (1997); Ruiz Ramón (1997); Morenilla Talens; Crespo Alcalá (1999); Pociña (1999); Lérica Lafarga (2001); Escobar Borrego (2002); Pociña (2002); Morenilla (2008); López; Pociña (2008: 279-282); etcétera.

4 Carta de 6 de noviembre de 1911 al actor Fernando Díaz de Mendoza, a propósito de su recién acabada *Fedra*.

“Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Benavente, es muy ingenioso y fino, pero apatético. Resulta frío e incisivo”.⁵ En torno al fulgor de Benavente, la actividad teatral se va manteniendo, sin grandes creaciones, gracias a los sainetes de Carlos Arniches (1866-1945), a la abundantísima y muy variada producción de los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, al popular teatro de crítica burguesa de Manuel Linares Rivas (1867-1938), al que despacha agriamente Gonzalo Torrente Ballester afirmando que “es uno de los peores dramaturgos en lengua castellana que jamás hayan existido”,⁶ a la labor de animador y difusor teatral de Gregorio Marínez Sierra (1881-1847), sin olvidar su propio teatro y el realizado en colaboración, de autoría siempre dudosa,⁷ con su esposa María de la O Lejárraga (1884-1974), al literaria y dramáticamente poco asumible subgénero del “astracán”, creado por Enrique García Álvarez (1873-1931) y popularizado sobre todo por Pedro Muñoz Seca (1881-1936). La lista de dramaturgos que representan en los veinte primeros años, que nos interesan fundamentalmente para aproximarnos a la *Fedra* (1911) de Unamuno no se cierra con esos nombres: no se puede olvidar la figura de Eduardo Marquina (1879-1946), y al gran novelista, pero también dramaturgo, Benito Pérez Galdós (1843-1920), que cultiva el teatro en sus años de madurez con obras famosas desde sus comienzos, como *La loca de la casa* (1893), a una de cuyas representaciones, veinte años después, asiste Unamuno, según comentaremos, y en el período de los veinte que nos ocupan, últimos de la vida de Galdós, escribe catorce obras teatrales, entre ellas la

5 Carta de 16 de noviembre de 1911, a su gran amigo el poeta portugués Teixeira de Pacoaes.

6 Torrente Ballester (1957: 22-23).

7 Para no apartarnos de nuestro tema, evitamos entrar aquí en el debatido asunto de que buena parte de la obra teatral firmada por Martínez Sierra se debía a la pluma de su esposa; *cfr.* Gómez García (1997: 470); Ruiz Ramón (1997: 57).

probablemente más conocida, *El abuelo* (1904), y varias muy de nuestro interés por su ascendencia en el teatro clásico: *Electra* (1901), *Casandra* (1910), *Alceste* (1914).

En ese contexto teatral español apuntado de forma harto superficial, Unamuno irrumpirá, o pretenderá irrumpir, en el panorama dramático con una obra francamente difícil, *La esfinge*, que está componiendo en 1898, según escribe a Ángel Ganivet, pero que no consigue ver estrenada hasta el 24 de febrero de 1909, en un teatro de Las Palmas de Gran Canaria.⁸ Para resumirlo en pocas palabras, se escenifica, con lentitud y detalle sorprendentes, la trágica evolución espiritual y vital de Ángel, presentado en el reparto como “jefe revolucionario” y a su alrededor un largo conjunto de once personajes, entre los que destaca el papel representado por su esposa, Eufemia. Hemos definido este primer drama como francamente difícil, y solo pretendemos aquí recordar su existencia; Manuel García Blanco ha estudiado con profundidad su gestación y su historia hasta el momento de su representación, así como su traducción italiana, con la muy valiosa aportación de la crítica de sus contemporáneos, generalmente amigos y conocidos de Unamuno, que llegan a darle opiniones como ésta, debida a su amigo y coresponsal Pedro Jiménez Ilundain:⁹

Literariamente, irreprochable, matizado de pensamientos que dejan entrever un pensador de verdad. Teatralmente, es obra de quien jamás ha visto el teatro y apenas lo ha leído. Será un fracaso como negocio, y desde luego, como obra literaria servirá algunos días de asunto de conversación a ciertos escritores sensatos, entre los cuales no le faltarán partidarios y enemigos.

8 García Blanco (1968: 35).

9 Cfr. Unamuno (1948); Benítez (1949); Elizalde Armendariz (1957).

Al año siguiente de escribir *La esfinge*, Unamuno se lanza a una nueva obra, aunque de muchas menos pretensiones, *La venda*, drama en un acto y dos cuadros (1899), cuyo argumento cuenta nuestro autor en una carta al mismo Jiménez Ilundain que acabamos de citar:

La principal escena es cuando la ciega de nacimiento, que conocía la ciudad toda y con su bastón la recorría yendo sola, a los dos días de curada, sabe que está muriendo su padre. Se lanza a la calle pero no conoce el camino, porque le estorba la visión, y tiene que vendarse los ojos y cojer (sic) un palo para poder ir derecha a la casa paterna. Su mundo es el de las tinieblas: en él ve y en él vive.

Estas son las dos primeras obras dramáticas con las que Unamuno quiere llegar a los escenarios, cosa cuyo motivo nos plantea una pregunta muy problemática, que formularemos un poco más adelante. Sobre sus intentos, fracasados una y otra vez, de ver llevada a la escena *La esfinge*, sabemos que primero se interesa por su representación en Barcelona, pero sobre todo llama nuestra atención su pretensión de que se represente en Buenos Aires, en 1902, por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, cosa que desde luego no tuvo lugar. Pero aquí entramos en una de las ideas fijas de Unamuno, que consiste en ver alguna obra suya representada por la compañía del famoso matrimonio, figuras centrales de la escena española de aquellos años, y muy famosos también en la Argentina. A finales del año 1909, escribe un nuevo drama en tres actos, *El pasado que vuelve*, cuyo argumento le resume en una carta a Teixeira de Pacoaes en estas palabras:

Es el drama de cuatro generaciones. Un usurero tiene un hijo generoso y noble, que, horrorizado de su padre, huye

de casa; este hijo tiene a su vez un hijo en quien se reproduce el abuelo y que le echa en cara su prodigalidad, con la que quiere borrar los crímenes del primero; a su vez, ese tercero tiene un hijo, que es generoso y noble como su abuelo, y el viejo excita y azuza a su nieto contra su padre. Es el drama de cuatro generaciones alternantes.¹⁰

Al fin llegamos a *Fedra* (1911). Conocemos bastante bien las ideas de Unamuno sobre el teatro español de su tiempo y sobre el suyo propio gracias a la gran frecuencia con que hablaba sobre ambos en la incansable correspondencia que mantenía con un número incontable de amigos. Basándose fundamentalmente en los datos de esa correspondencia, Manuel García Blanco realizó uno de los mejores estudios que conocemos sobre el teatro unamuniano en su larga y enjundiosa “Introducción” al volumen V de sus *Obras completas*, donde se edita todo el teatro del filósofo.¹¹ Siguiendo las cartas que este estudioso presenta en su introducción de *Fedra*,¹² en abril de 1910 Unamuno escribe a Francisco Antón que está leyendo a Eurípides y va a leer a Racine, con el propósito de ocuparse de Fedra. En una carta de 6 de noviembre a Fernando Díaz de Mendoza informa que ha acabado ya la obra y, entre otras cosas, le dice:

Se trata de que he terminado otro tercer drama que se me figura le ha de convenir a usted más y sobre todo a su mujer, María Guerrero. Le creo más teatral, más rápido y más intenso. Se trata de Fedra, una Fedra moderna, cuya acción transcurre en nuestro tiempo. Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene nada más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto.

10 Carta de 10 de enero de 1910.

11 García Blanco (1968: 7-137).

12 García Blanco (1968: 57-ss.).

Por lo tanto, resulta claro que la obra debe fecharse en 1911, y no en 1910 ni en 1912, como observamos que se hace con frecuencia. En diciembre de 1911 le envía una copia de la obra a Fernando Díaz de Mendoza, y a comienzos de 1912 le manda un ejemplar de la tragedia al hispanista Gilberto Beccari, que la traducirá al italiano,¹³ mostrando una vez más su gran interés por el teatro unamuniano.¹⁴

Y volvemos a la famosa actriz María Guerrero y a la compañía teatral que crea en 1896 con el actor, personaje con varios títulos nobiliarios y dos veces grande de España, Fernando Díaz de Mendoza. Después de fracasar en otros lugares, que no vamos a enumerar por innecesarios, Unamuno había pretendido que la gran pareja actoral representase *La esfinge* en Buenos Aires, en 1902, según ya hemos recordado. Carecemos de datos para cualquier explicación de este intento de Unamuno, así como de la negativa de Guerrero y Díaz de Mendoza. Ahora bien, nos atrevemos a suponer que, con independencia de tratarse de una obra tan complicada, en la que Ángel es un trisunto claro de las propias dudas, ansias, sentimientos de Unamuno, Díaz de Mendoza podría tal vez representar a tan difícil protagonista, pero desde luego la primera figura femenina, Eufemia, la mujer de Ángel, es difícil creer que estuviera dispuesta a aceptarla María Guerrero; la autora y el autor de este trabajo no queremos juzgar este personaje, pues hacerlo queda al margen de la intención presente, pero suscribimos una crítica semejante a la que de ella le hace a Unamuno su recordado amigo Jiménez Ilundain: “La mujer de Ángel, ¿dónde diablos ha visto usted semejante mujer?”¹⁵

13 *Fedra*, Tragedia in tre atti, traduzione di G. Beccari, con introduzione di F. Carlesi, R. Carabba editore, Lanciano, 1921. En la misma editorial se publicará la traducción italiana de *La Sfinge*, realizada también por Beccari.

14 Cfr. González Martín (1978).

15 Unamuno (1968: 17).

Sin embargo, en 1910, vuelve Unamuno a las andadas y envía dos nuevas obras teatrales a Díaz de Mendoza, cuando está escribiendo ya *Fedra*: se trata ahora de *La venda* (1899) y *El pasado que vuelve* (1909); en este caso no tenemos duda del desenlace del intento: Díaz de Mendoza, al que Unamuno dirigía sus cartas, le devolvió las dos obras, sin interesarse para nada por su representación. También aquí nos aventuramos a suponer que las razones estriban en el hecho de que María, la protagonista de *La venda*, representa un papel sin duda original, ingenioso y curioso, pero en modo alguno a la altura de una gran actriz como la Guerrero, y además la corta obrilla no ofrece ningún papel masculino notable; por su parte en el caso de *El pasado que vuelve* un montaje bien pensado podría ofrecer a un primer actor una valiosa posibilidad de jugar con las figuras de los Rodero, el padre, el hijo y el nieto, pero en contrapartida los personajes femeninos son muy irrelevantes. Y entonces nos surge una pregunta que no estamos seguros de saber contestar: ¿tuvo algo que ver la idea de la creación de un personaje femenino de gran protagonismo en la creación de *Fedra*, para ofrecérsela a María Guerrero, como de hecho hizo Unamuno no bien acabada la nueva obra?

Durante muchos años, la *Fedra* unamuniana anda dando vueltas de un lado para otro, de unas manos para otras, en busca de una representación, que siempre le es negada. Una vez más, la información que nos proporciona Manuel García Blanco¹⁶ resulta muy ilustrativa en este aspecto: Unamuno pretende que se ponga en escena su drama clásico, del que se siente profundamente satisfecho, después de la negativa de Guerrero y Díaz de Mendoza, en el teatro Español; en el Teatro de la Princesa es leída por muchas personas relacionadas con la vida teatral, por la actriz Matilde

16 García Blanco (1968: 60-61).

Moreno y, probablemente, por la misma Margarita Xirgu, y desde luego pasa por las manos de Jacinto Benavente y de Benito Pérez Galdós. En 1913 tiene la esperanza de que vaya a ser representada por un actor por entonces muy famoso en Madrid, José Tallaví (1876-1916), que tiene un repertorio teatral muy variado, con frecuentes obras de los hermanos Álvarez Quintero, Pérez Galdós, Benavente; y es tan grande el interés de Unamuno por esta posibilidad de contar con él, que asiste seis días consecutivos a otras tantas representaciones suyas, que motivan dos artículos periodísticos muy interesantes por las opiniones que vierte en ellos nuestro escritor, “De vuelta del teatro”, publicado en *Los Lunes de El Imparcial* de Madrid, e “Impresiones de teatro”, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires;¹⁷ el primero de ambos comienza con estas palabras: “Rompiendo mi viejo hábito de no salir de casa por la noche, fui hace poco seis noches consecutivas al teatro, a ver representar al excelentísimo actor Tallaví”.

Y al llegar a este punto, se nos plantea una pregunta que resulta fundamental cuando nos acercamos al teatro de Unamuno: ¿por qué un empeño tan grande en ver representados sus dramas, cosa que siempre se le resiste? Para contestar esta cuestión, tendríamos que analizar gran cantidad de pasajes del autor, pero hay uno suficientemente resolutivo, sorprendente en un autor que, en un tiempo en que ya es reconocido como figura incuestionable en los campos de la poesía, la novela, la literatura filosófica, está intentando ocupar también un puesto importante como dramaturgo; este texto comienza el recién recordado artículo “Impresiones de teatro”, que está fechado en Salamanca en marzo de 1913, y aparece un mes después en *La Nación* de Buenos Aires:

17 Recogidos en Unamuno (1976: 11-14,15-22). Conviene llamar la atención sobre la obra de Unamuno en que aparecen estos dos artículos, así como otros que interesan profundamente para el conocimiento de sus ideas sobre el teatro.

No voy casi nunca al teatro. Cuando un drama o comedia alcanza gran éxito y es muy celebrado lo leo, pero no voy a verlo representar. Acaso así se me escape alguna parte de su efecto, mas en cambio puedo detenerme en cada pasaje lo que se me antoje, interrumpirlo, releerlo. Así es que para mí la literatura dramática es, ante todo y sobre todo, literatura, desapareciendo el espectáculo. (Unamuno, 1976: 15)

Este modo de enfrentarse al hecho teatral centrando la atención y el interés sobre el texto literario antes que en su realización plena, la representación espectacular, es un asunto que nos hemos planteado más de una vez tanto la autora como el autor¹⁸ de este trabajo, que, al igual que Unamuno, también vivimos unos años en Salamanca, donde el teatro escenificado llegaba sólo muy de tarde en tarde, a pesar de lo cual era nuestro tema de estudio fundamental. Él sabía muy bien el inconveniente que significaba para un dramaturgo residir en cualquier ciudad que no fuera Madrid, como reconoce en la carta a Díaz de Mendoza de del 6 de noviembre de 1911, que hemos mencionado varias veces: “Ahora, para esto del teatro en que ahora me meto, me perjudica el vivir fuera de Madrid. Pero creo que mis cartas pueden suplir a la labia de otros”. Sin embargo, y aun estando de acuerdo con el maestro de Salamanca en tantas cosas referentes a la experiencia teatral, como cuando sostiene que “el ambiente de un teatro es una de las cosas más artificiales y artificiosas que puede darse” (Unamuno, 1976: 16), hay que reconocer que la posibilidad de asistir, con toda la frecuencia posible, a representaciones significa poder incorporar al conocimiento del drama multitud de aspectos que tan sólo se ponen en juego en el momento de su realización completa, es decir, en la representación. Es un

18 Cfr. López (2018) y Pociña (2017).

aspecto del que careció Unamuno, y que no pudo disculpar con el mero pretexto de que no le gustaba trasnochar, ni con el argumento de que puede entrarse más a fondo en un drama con la lectura de su texto literario: hay que reconocer que es una forma posible de aproximarse a él, pero no es la ideal, ni la mejor.

Al fin, en el año 1918, se estrena en Madrid la *Fedra* de Unamuno; merece la pena reproducir literalmente el relato que del tan esperado acontecimiento hace nuestro constante informador Manuel García Blanco:

Y así continuó siendo ignorada del público y de la crítica esta tragedia unamuniana. Porque la representación de Fedra no se llevó a cabo hasta el 23 de marzo de 1918, y no en un teatro al uso, sino en el salón del Ateneo de Madrid, en un acto organizado por la sección de Literatura del mismo, que entonces presidía el poeta Enrique de Mesa; y no por una compañía profesional, aunque el papel de la heroína fuese encarnado por la actriz Anita Martos, con la colaboración de otros actores del teatro de la Princesa. Para esta representación escribió Unamuno unas cuartillas que leyó el citado Enrique de Mesa. (García Blanco, 1968: 61)

El “Exordio” que escribió Unamuno para el público que asistía al estreno en el Ateneo de Madrid se coloca siempre al frente de las ediciones de *Fedra*, porque es el texto fundamental que recoge el juicio de Unamuno sobre esta obra. Vamos a recordar aquí tan sólo tres pasajes fundamentales del mismo:

Esta mi tragedia Fedra no me ha sido posible que me la acepten para representarla en un teatro de Madrid. La misma suerte han corrido otros dramas que tengo compuestos y presentados.

Así, esta mi Fedra, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto —lo que la hace muy otra—; esta mi Fedra puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana blanca de fondo —que simboliza un cuarto—, una mesa de respeto y tres sillas para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto, los actores, y vestidos éstos con su traje ordinario de calle. No quiere necesitar esta tragedia del concurso de pintor escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero. Aspiro a que cuanto diga y exprese Fedra, por ejemplo, sea de tal intensidad trágica, que los espectadores —y sobre todo las espectadoras— no tengan que distraerse mirando cómo va vestida la actriz que la representa. Y que ésta tenga que atender más a la expresión del carácter que simboliza que a sus propios encantos personales —por grandes que éstos sean— o a su elegancia en el vestir.

Los oídos más castos deben y pueden oír los rugidos de una fatídica pasión irresistible; lo que no deben oír son las picardiguelas de la sensualidad hipócrita o los desahogos del vicio. Sólo una gazmoñería farisaica puede fingir escandalizarse de la castísima desnudez con que aquí se os presenta un alma dominada por el amor fatal. (Unamuno, 1968: 301-304)

2. Creación de *La malquerida* de Jacinto Benavente

En la noche del día 12 de diciembre de 1913 se estrenó en el Teatro de la Princesa, de Madrid, *La Malquerida*¹⁹ Drama

19 Entre las varias existentes, preferimos utilizar la edición Benavente (2002), cuidada y con una valiosa "Introducción" debida a una gran estudiosa del teatro, Virtudes Serrano.

en tres actos y en prosa de Jacinto Benavente; la representación corría a cargo de la compañía teatral del matrimonio Mendoza-Guerrero, y, de hecho, desempeñaba el papel femenino principal, La Raimunda, María Guerrero, el de su marido, Esteban, Fernando Díaz de Mendoza, el de su hija, La Acacia, María Fernanda Ladrón de Guevara, entonces una muy joven actriz de dieciséis años, incorporada a la compañía de María Guerrero. Desde el mismo momento de su clamorosamente acogido estreno (Serrano, 2002: 43-45), esta obra despedía por todas partes el olor de la máxima protagonista: de hecho, Benavente se la dedicó a ella, con la sencilla indicación “A María Guerrero”; suya, y de su marido, era, según acabamos de decir, la compañía que la llevaba a escena, pero tampoco hay que olvidar que el acontecimiento tenía lugar en el Teatro de la Princesa, que Díaz de Mendoza había comprado el 20 de marzo de 1908.

No vamos a entrar de ningún modo en un estudio amplio de *La malquerida*, sobre todo por razones de extensión de un trabajo que empieza a acercarse, o tal vez supera ya, a la extensión recomendada; sin embargo, hay algunos aspectos puntuales que tenemos que recordar, sin pretender con ello realizar añadidos notables a la muy amplia bibliografía existente sobre este drama. En primer lugar, a la muy repetida noción de que Benavente ha creado algo así como una trilogía de “dramas rurales”, formada por *Señora ama* (1908), *La malquerida* (1913) y *La infanzona* (1945), conviene argumentar que, a pesar de coincidencias de peso, como son el supuesto ambiente rural y el lenguaje popular que emplean los intérpretes, así como el asunto central de unas relaciones amorosas que ambas obras plantean, *Señora ama* y *La malquerida* son dos obras de concepción muy distinta, razón por la que Benavente las subtitula, de forma acertada, “comedia en tres actos” la primera, “drama en tres actos” la segunda; por su parte *La infanzona*, estrenada tantos años

después de las anteriores, corresponde a un momento muy distinto en la dramática benaventiana.²⁰

Nosotros no tenemos nada clara la relación de *La malquerida* con el *Edipo rey* de Sófocles que ve Juan Villegas,²¹ en cambio, sostenemos firmemente la condición de hipotexto, tanto por el argumento como por la concepción literaria, de las tragedias sobre el tema del amor de Fedra e Hipólito, ya sea *Hipólito* de Eurípides, *Fedra* de Séneca, *Phèdre* de Racine, la entonces reciente *Fedra* de D'Annunzio, e incluso otras posibilidades.²² Este aspecto nos parece fundamental para entender correctamente *La malquerida*, y, sin embargo, no suele hablarse de él. Sí lo ha hecho, de forma muy adecuada y con gran conocimiento de causa, Virtudes Serrano, como era de esperar en una magnífica estudiosa del teatro, con profundos conocimientos desde los autores grecolatinos hasta los dramaturgos y dramaturgas de nuestro tiempo. Por esta razón, vamos a permitirnos reproducir sus consideraciones al respecto:

El tema clásico de la infausta relación entre Hipólito y su madrastra Fedra reside en el subtexto de esta pieza, aunque, como se sabe, se ha producido un desplazamiento de las personalidades afectadas por la tragedia al ser el padrastro el que hace objeto de su deseo a la hija de su mujer. Otros elementos de la tragedia eurípidea que conforman aspectos diversos del drama benaventino se alteran también en función de época y subgénero; por ejemplo, el designio de la enojada Venus, que hace enloquecer de amor prohibido a la heroína clásica, lo explica ahora Raimunda porque “los muertos no se van de con nosotros, [...] que andan día y no-

20 Ruíz Ramón (1997: 33-35).

21 Villegas (1967); Ruíz Ramón (1997: 34-35); Serrano (2002: 48).

22 Pociña y López (2016: 11-18) y (Serrano: 48).

che alrededor de los que han querido y de los que han odiao en vida”, refiriéndose a una volutad ultraterrena, procedente del espíritu de su primer marido. (Serrano, 2002: 46-47)

Con un argumento trastocado, pero en esencia el mismo, un amor imposible por razones no de sangre, sino de familia, en los clásicos y en la tradición de una madrastra y un hijastro, en Benavente de un padrastro y una hijastra, el dramaturgo, al que todavía no hemos llamado nunca Premio Nobel, se incorpora a la interminable lista de los autores y autoras teatrales, poetas, narradores, cineastas que nos dieron, y siguen dando, sus distintas versiones de una historia de amor fallido, tan hermosa como triste (Pociña y López, 2008 y 2016). Y nos preguntamos: en el punto de partida de esa creación tan universalmente famosa, para nosotros la obra mejor de Benavente, al lado de *Los intereses creados*, ¿no puede estar la presencia de la todavía no estrenada *Fedra* de Miguel de Unamuno, de la que sabemos a ciencia cierta que había un ejemplar en el Teatro de la Princesa, que conocían María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, sin duda Jacinto Benavente, y otros personajes relacionados con el teatro?

Esta pregunta es una de las muchas que deja abierta este trabajo nuestro. Pero queremos advertir que, en la historia de la transmisión de las literaturas, topamos continuamente con sorpresas inesperadas, que hacen hermoso este tipo de trabajo. Hace algunos años, la autora²³ y el autor²⁴ de estas páginas empezamos a colaborar en el deseo de recuperar, como sin la menor duda se merece, la figura de la poeta, narradora y dramaturga italiana Elena Bono (1921-2014); entre sus muchas obras de teatro, nos llamó la

23 Cfr. López (2017 y 2020).

24 Cfr. Pociña (2013 y 2020).

atención sobre todo una nueva versión del tema de Fedra e Hipólito, que, volviendo al interés central de la tragedia conservada de Eurípides, ella tituló *Ippolito* (1954).²⁵ Al conocimiento de una obra teatral absolutamente hermosa, se sumó la inmensa sorpresa de detectar en ella el influjo no sólo de Eurípides, de Séneca, de Racine y de D'Annunzio, sino también de la *Fedra* de Miguel de Unamuno, que sin duda conoció Elena Bono gracias a la publicación en Italia de esta obra en la versión realizada por el amigo y corresponsal del filósofo Gilberto Beccari (Pociña y López, 2016: 78), amén del inmenso prestigio de que siempre disfrutó, y sigue disfrutando, nuestro ilustre filósofo y literato entre las gentes cultas de Italia.

Y otra pregunta, también sin respuesta: Jacinto Benavente nos ha dejado una variada y abundantísima producción teatral, que se eleva a 172 obras. De ellas, tenemos constancia de que la gran actriz María Guerrero representó: *La noche del sábado* (1903), *Por qué se ama* (1903), *El dragón de fuego* (1904), *Rosas de otoño* (1905), *El susto de la condesa* (1905), *La sobresaleinte* (1905), *Más fuerte que el amor* (1905), *La princesa Bebé* (1905), *La malquerida* (1913), *El collar de estrellas* (1915), *Campo de armiño* (1916), *Los cachorros* (1918), *La verdad de Occidente* (1919), *Una pobre mujer* (1920), *Lecciones de buen amor* (1924), *Un par de botas* (1924). Cada vez que Unamuno acababa un drama nuevo, su primera intención era verlo representado por la Guerrero, cosa que no consiguió jamás. ¿Por qué?

Con esta pregunta habíamos proyectado cerrar este trabajo. Pero, dado que lo hemos realizado teniendo siempre presente su dedicatoria al recordado amigo Schroeder, vamos a añadir un dato curioso sobre Benavente, *La malquerida* y el Buenos Aires teatral de hace cien años. La profundísima relación de la capital argentina con el teatro

25 Cfr. Pociña y López (2014 y 2016: 67-83).

español de los primeros decenios del siglo XX, así como en los años siguientes al final de la Guerra civil española (1936-1939) y los de la subsiguiente dictadura, es un tema de un interés enorme para la historia del teatro en lengua española, al que hemos dedicado variados trabajos,²⁶ y nos gustaría todavía dedicar muchos más, conscientes de la gran trascendencia del tema. Pues bien, en una de nuestras diversas estancias en Buenos Aires, en el mes de septiembre de 2005, en uno de nuestros deliciosamente infatigables recorridos por las librerías, las más curiosas del mundo, donde se puede encontrar absolutamente todo, tuvimos la fortuna de descubrir dos más bien folletos que libros con dos grandes obras de Benavente, *La malquerida* y *Los intereses creados*, obras que se habían estrenado en Madrid en 1907 y 1913 respectivamente; las fechas de los dos libritos encontrados, ahora nuestros, son 31 de octubre de 1921 y 24 de abril de 1922, ambos días jueves, porque los jueves era el día que aparecía en Buenos Aires la revista (así se llamaba) *El Teatro*, donde se daba a conocer, a un precio mínimo, lo más granado del teatro universal de aquellos tiempos, hace ya más de un siglo. *La malquerida* se publicó el primer año de *El Teatro*, con el número 32; *Los intereses creados* en el segundo, con el número 56: entre uno y otro, Benavente aparecía en el número 35, con *La noche del sábado*, y en el número 53, con *La gata de ágora* y *Ganarse la vida*. Nos parece algo admirable, que no queríamos dejar pasar en silencio. En la muy breve, pero muy inteligente, página de presentación de su edición de *La malquerida*, *El Teatro* cierra con estas consideraciones: “Benavente es uno de los privilegiados dramaturgos que no pierden nada con la fría y razonada lectura. Aún más: muchas de las agudezas, de las hondas reflexiones, de las aceras ironías que matizan la genial labor del comediógrafo

26 Cfr. Pociña (2005 y 2009) y López (2016).

hispano, cobran mayor importancia al saborearlas reposadamente, fuera de la ficción escénica”.

Bibliografía

- Beltrán, M. T. (1997). Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno. *Myrtia*, núm. 12, pp. 39-46.
- Benavente, J. (2002). *Señora Ama. La Malquerida*. Edición de Virtudes Serrano. Madrid, Cátedra.
- Benítez, H. (1949). *El drama religioso de Unamuno*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Bono, E. (1954). *Ippolito*. Milano, Garzanti.
- Ciruelo, J. I. (1986). Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra. Rodríguez Alfageme, I. y Bravo García, A. (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, pp. 56-66. Madrid, Coloquio.
- Elizalde Armendariz, I. (1957). Unamuno en la interesante correspondencia con un ateo pamplonés. *Príncipe de Viana*, núm. 69, pp. 541-550.
- Escobar, M. P. (1957-1958). El teatro de Unamuno. *Anales de la Universidad de Murcia*, núm. 16, pp. 6-111.
- Escobar Borrego, F. J. (2002). La dicotomía estoica *ratio/furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Unamuno. *Hesperia*, núm. 5, pp. 69-88.
- García Blanco, M. (1968). Introducción. Unamuno, M. de, *Obras completas V*, pp. 7-137. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- García Viñó, M. (1973). La Fedra de Unamuno. *Arbor*, núm. 85, pp. 111-119.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid, Akal - Tres Cantos.
- González Martín, V. (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Lasso de la Vega, J. S. (1970). *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Planeta.

- Lázaro Carreter, F. (1956). El teatro de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 6, pp. 5-29.
- Lérida Lafarga, R. (2001). Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana. *ECLás*, núm. 229, pp. 37-61.
- López, A. (2016). La gran actriz Margarita Xirgu en el exilio sudamericano. *Forma Breve*, núm. 13, *Exodus: conto e recontos*, pp. 337-350.
- López, A. (2017). Elena Bono. Una scrittrice italiana relegata (Traduzione di M. Ciaghi), *Eudonna*, núm. 5, pp. 20-27.
- López, A. (2018). Vivir el teatro leyendo el texto. *Las puertas del drama*, núm. 49. En línea: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-49/el-teatro-tambien-se-lee-vivir-el-teatro-leyendo-el-texto>> (consulta: 7-12-2021).
- López, A. (2020). Sul classicismo di Elena Bono: *Odi et amo. Tu forse mi chiedi...* Martín-Clavijo, M. y Trovato, R. (eds.), *Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità*, pp. 29-41. Chiavari, Internòs.
- López, A. y Pociña, A. (2008). Persistenza dei modelli grecolatini nel teatro spagnolo dei secoli XIX e XX. AA. VV., *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna. I La letteratura drammatica. Tragedia e Dialogo*, pp. 275-307. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.
- Morenilla, C. (2008). La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978). Pociña, A. y López, A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, pp. 435-480. Granada, Universidad de Granada.
- Morenilla Talens, C. y Crespo Alcalá, P. (1999). Fedra en Lope y Unamuno. Álvarez, M. C. e Iglesias, R. M. (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, pp. 297-306. Murcia, Universidad de Murcia.
- Pociña, A. (1999). Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo. Dionigi, I. (ed.), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, pp. 299-325. Milano, Mondadori.
- Pociña, A. (2002). Unamuno y la Medea de Séneca (1933). López, A. y Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, pp. 887-896. Granada, Universidad de Granada.
- Pociña, A. (2005). Una Medea argentina: *La frontera* de David Cureses. De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*, pp. 457-479. Bari, Levante.

- Pociña, A. (2009). Diferentes tratamientos de mitos clásicos en el teatro español y argentino del siglo XX. López Férrez, J. A. (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, pp. 975-988. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Pociña, A. (2013). Tracce poco note della ricezione di Elena Bono in Spagna. Cerrato, D. y Casella, L. (eds.), *Le nevi del Fujiyama. La via della catarsi. Studi critici su Elena Bono*, pp. 19-45. Roma, Aracne.
- Pociña, A. (2017). ¿Entrar al teatro por la lectura? Las puertas del drama, núm. 48. En línea: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/el-teatro-tambien-se-lee-entrar-al-teatro-por-la-lectura/>> (consulta: 7-12-2021).
- Pociña, A. (2020). Sui drammi di Elena Bono ispirati alla Spagna. Martín-Clavijo, M. y Trovato, R. (eds.), *Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità*, pp. 17-27. Chiavari, Internòs.
- Pociña, A. y López, A. (eds.) (2008). *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Universidad de Granada.
- Pociña, A. y López, A. (2014). Tradición e innovación en *Ippólito* de Elena Bono. *Paideia*, núm. 69, pp. 467-483.
- Pociña, A. y López, A. (2016). *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada, Universidad de Granada.
- Ruiz Ramón, F. (1997). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- Schroeder, A. J. (1997). Las fuentes literarias y no literarias de *Medea* de Séneca. Rodríguez-Pantoja, M. (ed.), *Séneca, dos mil años después*, pp. 513-528. Córdoba, Universidad de Córdoba y Cajasur.
- Schroeder, A. J. y Vaccaro, A. J. (1990). *Breve historia de la literatura latina*. Buenos Aires, Claridad.
- Serrano, V. (2002). Introducción. Benavente, J. (2002). *Señora Ama. La Malquerida*. Madrid, Cátedra.
- Torrente Ballester, G. (1957). *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- Unamuno, M. de (1921). *Fedra*, Tragedia in tre atti. Trad. G. Beccari. Intr. F. Carlesi. Lanciano, Carabba.
- Unamuno, M. de (1948). *Carta inéditas de Miguel de Unamuno y de Pedro Jiménez Ilundain*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

- Unamuno, M. de (1964). *Teatro. Fedra, Soledad, El otro*. Buenos Aires, Losada.
- Unamuno, M. de (1968). *Obras completas. V Teatro completo y monodólogos*. Madrid, Escelicer.
- Unamuno, M. de (1976). *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Villegas, J. (1967). La originalidad técnica de *La Malquerida*. *Hispania*, 50, pp. 425-429.
- Zavala, I. M. (1963). *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Capítulo 13

El libro: cambios medievales de un amigo perenne

Silvia Magnavacca

¡Feliz cultura y culta felicidad la de quien lee!

Siger de Brabante

Las breves consideraciones que siguen intentan fijar la atención sobre aquello que hace a la permanencia del libro, al menos en Occidente y en cuanto que es soporte material de pensamiento, comunicación, cultura. Sin desconocer, desde luego, sus inicios en la Antigüedad, a los que sólo se hará una rápida alusión, se pondrá el foco de la atención en el lugar que fue ocupando el libro en la Edad Media y en la transición de ésta al Renacimiento, para culminar con una breve referencia comparativa con la actualidad.

Un autor que se suele releer con atención y deleite es Luciano de Samosata o Samósata, el gran escritor del siglo II, perteneciente a la segunda sofística. Uno de sus más famosos textos es la invectiva *A un bibliómano ignorante*, donde escribe:

Aun concediéndote criterio para discernir las hermosas copias de Calino y las que el célebre Ático escribió con cuidado exquisito, ¿para qué te serviría su posesión, si no podrías comprender su hermosura, ni podrías disfrutar de ella jamás [...] los examinas hasta la saciedad y hasta los lees de

corrido, adelantándote con los labios a la vista; pero esto no basta, si no conoces también las bellezas y defectos de lo escrito, y el sentido de todas las palabras [...] Si la sola posesión de libros hiciese instruido a su dueño, esa posesión sería de valor inestimable y sólo los ricos podríais ser sabios. (2-4)

En el Renacimiento en particular se tuvo muy presente a Luciano. De hecho, hereda de la última Edad Media, reforzándola, la burla contra la ostentación de acarrear muchos volúmenes, como si eso indicara una cultura muy vasta y conocimientos profundos. Se ve, por ejemplo, en Geta y Birria, personajes de los cantos populares tardomedievales. En efecto, Geta y Birria son servidores de un señor, Anfitrión, quien, con el fin de “ir a aprender Filosofía”, abandona esposa y propiedad y parte en compañía de sus siervos, cargados de libros, ya que no de conocimientos. Pero la Filosofía ofrecía por entonces la imagen de reducirse a inútiles disputas de Lógica, cosa que, en el cantar al que se alude, se muestra a través del gárrulo personaje de Geta: éste se jacta de haberse convertido en un sabio, diciendo precisamente: “Sommo loico son!”, después de haber desgranado una serie de dislates sólo en apariencia dialécticos. Cabe consignar también la maldición contra la “Filosofía”, así reducida a la vacuidad: “Loica! Maledetto sia chi prima/ mi disse che tu eri il fior d’ogni arte” [¡Lógica! Maldito sea el primero que me dijo que tú eras la flor de todas las disciplinas]. Hasta Maquiavelo cita a estos personajes en su famosa carta a Vettori de diciembre de 1513, cuando le describe al amigo su vida cotidiana y dice llevar jaulas como los montones de libros que esos dos personajes transportaban.¹

Pero volvamos a Luciano. Interesa subrayar algunos términos de ese pasaje suyo que citamos y que, como se revela

1 Cfr. Lanza (1971: 131).

ya desde su comienzo, trata de los libros considerados en su materialidad. Por eso, se habla enseguida de “posesión” y se habla de “copias hermosas”, las cuales, a su vez, se diferencian de los originales de autores célebres. Se alude también al precio —seguramente no desdeñable— de los ejemplares que se adquirirían. Pero lo fundamental, aquello que, en la concepción de Luciano, escapa al ignorante, es el carácter que tiene el libro de ser “instrumento de transmisión del saber”. De ello fue cobrando la Edad Media paulatina conciencia.

Ya en los siglos altomedievales, si ha habido un autor preocupado por la transmisión de la cultura, es Isidoro de Sevilla. La transmisión es, sin duda, pasión isidoriana por excelencia; de ahí la atención que sus *Etimologías* dispensan al tema del libro en su materialidad, es decir, en tanto vehículo de esa transmisión. De hecho, ellas dedican buena parte del libro VI a ese tema; más aún, se demoran particularmente en lo que concierne a los materiales de los que el libro está hecho. Así, fija para toda la Edad Media el léxico correspondiente. Dice, por ejemplo, que el extremo de la pluma con que se escribe está dividido en dos, aunque conservando su unidad, para simbolizar “el Antiguo y Nuevo Testamento, con los cuales se expresa el sacramento de la palabra, difundida por la sangre de la pasión”. Es imprescindible recordar aquí una vez más que las *Etimologías* de Isidoro no revisten importancia filológica: su principal valor consiste en la visión del mundo que recibe y que consagra para el resto de la Edad Media.

Sigamos, entonces, con la información que nos procura sobre los términos relativos a la materialidad de los libros. Según él, las caras de las hojas, o sea, las *paginae* se llaman así porque “compinguntur”, esto es, están unidas. Cada línea que se escribe sobre ellas se denomina *verso*, vocablo tomado de las tareas agrícolas: cada línea escrita es, en efecto,

como un surco cuando se ara la tierra, que el campesino llama precisamente *verso*. El *codex*, el libro que consiste en un solo volumen aunque contenga varias obras, se denomina así por *caudex*, que señala tronco y copa de los árboles compuestos de muchas ramas, así como un código está conformado por muchos libros. La palabra *volumen*, cuyo significado antiguo es “rollo”, toma su nombre de *volvendo*, “envolver”, de hecho —sigue Isidoro— los hebreos hablan del volumen de la ley y los volúmenes de los profetas. Citando nada menos que a Virgilio, Isidoro hace derivar la voz “libro” de *liber*, palabra que originariamente señalaba la membrana que tienen los árboles entre la corteza y la madera.² Y efectivamente, en la *Égloga* X, 47, se lee que esa membrana se seca en el alto olmo: “Alta liber aret in ulmo”. Isidoro observa a continuación que fue reemplazada después por los pergaminos de membrana animal, dado que —subraya— son más resistentes. La acotación no es gratuita, si consideramos que proviene de uno de los más grandes nombres de los así llamados “enciclopedistas” del período patrístico, o sea de alguien obsesionado por la conservación del bagaje cultural que se había conseguido reunir y mantener hasta él. Pero para nuestro autor no se trata sólo de funcionalidad, por así decir; advierte también sobre la armonía visual que debe guardar la materialidad del libro, por ejemplo, se explaya sobre la inconveniencia del color blanco, puesto que daña la vista. Leyendo a Isidoro no podemos sino evocar a los griegos y hacer que el libro como cosa palpable cumpla con aquello en lo que ellos creían: que sea bello por ser bueno; que sea bueno por ser bello.

Con todo, digamos de paso que la navegación por Internet permite saber de una iniciativa que la comunidad católica se dio a sí misma: proponer a Isidoro de Sevilla, el gran autor

2 Cfr. *Etimologiae* VI, 12-14.

de las *Etimologías*, como el santo patrono de la red. Es comprensible. Internet no sólo es, como sabemos, el inmenso mercado actual de comercio y pasatiempo sino también el depósito más ágil de toda la información disponible.

Y sucede que en su obra más conocida, Isidoro se propuso justamente sintetizar, muchas veces añadiendo elaboraciones propias, los hitos fundamentales de la erudición alcanzada hasta su tiempo, comienzos del siglo VII, en la España visigoda. Apoyado en su vastísima cultura, su lucha contra la pérdida de los manuscritos en el caos de las invasiones y su obstinada pasión por allegar el núcleo de su precioso contenido a contemporáneos y a la posteridad, hacen de él un héroe en la historia del pensamiento. Su tarea en la conservación del acervo de Occidente no puede, pues, más que despertar admiración, porque nos alcanza lo medular de la visión que los hombres de su tiempo tenían de la cultura. Lo hace en breves y precisos artículos, como en pantallazos, procurando ofrecer pistas a la indagación en cada uno de ellos; de ahí, probablemente, que el nombre de Isidoro de Sevilla se haya asociado al de Internet.

Una última observación de Luciano de Samosata nos aproxima a una instancia intermedia entre la materialidad del vehículo que el libro es en sí y la dimensión ciertamente inmaterial a la que él puede llevar. En efecto, recordemos que Luciano mencionaba la costumbre de quienes examinan las páginas hasta la saciedad y “leen de corrido”. Cabe reparar en esto para no olvidar que no sólo en la Antigüedad sino aun en los primeros siglos del período patrístico la lectura no era silenciosa e individual sino sonora y colectiva. Y es precisamente con el descubrimiento de la lectura silenciosa como, casi en ascensión platónica, el lector se convierte en intérprete, y el libro —ya no como vehículo sino como contenido incorporado— alcanza, en su intelecto y su memoria, cierta forma de la inmaterialidad.

Se impone hacer un esfuerzo metodológico para adecuar nuestra perspectiva sobre esta cuestión, que dista de ser banal. Sabemos que la lectura silente ya se había hecho presente en el siglo IV en Occidente. San Agustín da testimonio de ello pues así ve leer a Ambrosio.³ Con todo, tarda muchos siglos en imponerse. Como recuerda Pérez Cortés (2004: 236-238), en aquel tiempo, y “debido a sus características técnicas, la página colaboraba con la ejecución, pues obligaba a la verbalización. En efecto, la *scriptura continua* no hace visibles las palabras o las frases como entidades autónomas. Las dificultades de reconocimiento que ello provoca hacen que el ojo recurra al oído, que está mucho mejor preparado para aislar e identificar palabras o frases en el flujo sonoro del habla. El reconocimiento de los signos gráficos no es entonces únicamente visual sino también fonético”. Y añade que la lectura de obras filosóficas en la Antigüedad “debió ser una actividad *colectiva* que se realizaba en voz alta, que requería de una preparación previa añadida a una cierta familiaridad con el escrito y una vehemente aunque lenta y fatigosa ejecución declamatoria”. Esta última conjetura explica la suposición agustiniana acerca del ahorro de la voz por parte de Ambrosio. “En la Antigüedad, leer en voz alta era producir”, se concluye. Más todavía, señala Saenger (1982) que aun en los siglos subsiguientes, durante el período monástico, cuando ya se leía también únicamente para sí mismo, el hábito de articular las sílabas estaba todavía tan arraigado que, aun en esos casos, se leía en voz baja.

Entre las causas de la persistencia de la lectura en voz alta se deben contar también las dificultades en la elaboración material de los códices y, en consecuencia, como decíamos,

3 El hiponense intenta encontrar explicaciones para tan asombrosa costumbre en *Confesiones VI*, 3, 3. Como no podía ser de otra manera, la agudeza de Borges (2005: II 97-98) registra la importancia de este hecho en “Del culto a los libros”.

el alto costo, problema que inducía a compartir su contenido; de ahí que la posesión de muchos libros fuera, claro está, signo de prosperidad económica.

A ello contribuyó el período monástico con el enriquecimiento de los manuscritos de esas verdaderas obras de arte: las iluminaciones. Pero si un códice era raro, precioso y perfectamente acabado, no es menos cierto que la misma manufactura del pergamino era un proceso largo y minucioso. En efecto, los monjes dedicados a esa tarea seleccionaban y descarnaban las pieles, principalmente de oveja, pero también de antílope para las obras religiosas que requerían particular dedicación. Las purgaban, raspaban, maceraban y pulían, colocándolas finalmente entre bastidores para someterlas al pulido final de piedra pómez, resina y hueso de sepia.

Subrayemos que la lectura silenciosa no tiene que ver con la ausencia de sonidos sino con un acto de “comprensión” entre lector y autor. De este modo, se asiste durante la Edad Media a un lento proceso de despegue de la materialidad del libro a su significación, aunque sin poder obviar un punto de apoyo, por elemental que éste sea, en la superficie de la página.⁴ Veamos las principales etapas de esa evolución.

Desde luego, al hablar de los libros en el Medioevo, se remite con mayor frecuencia a los de la Sagrada Escritura. Fue, en efecto, muy paulatinamente como se pasó de las *voces paginarum*, esto es, de la literalidad de la Escritura a la *ruminatio*, que señala una etapa en la meditación monacal del texto bíblico. La *ruminatio* consiste en el repetir cada uno interiormente y de manera “silenciosa”, en la memoria, las palabras del texto sagrado, considerando sus diversos

4 De ninguna manera se está afirmando aquí que dicho proceso comenzó en la Edad Media, desconociendo sus inicios en la Antigüedad. Sólo nos proponemos rastrear las particularidades que asumió en los siglos medievales.

sentidos posibles. Esto, a su vez, da lugar a la *meditatio*, momento en el que ya no se abstrae ni se contempla, sino que se reflexiona. Se trata de una reflexión que implica el empeño de un espíritu que indaga en profundidad y con perseverancia, para contemplar después. Los autores de la escuela de San Víctor, especialmente Hugo en *El arte de leer*, *Didascalion*, sostienen: “ex imaginatione cogitatio, ex ratione meditatio, ex intelligentia contemplatio”. Así pues, aun poniendo la raíz formal de la *meditatio* en la razón, estos autores, bajo la influencia agustiniana, no agotan la meditación en el puro raciocinio, sino que involucran en ella el ejercicio ascético del espíritu. Éste, superando la dispersión propia de la *cogitatio*, se recoge en sí mismo en la *intentio*, esto es, en la atención, preparándose así para la *contemplatio*, como, sobre las huellas de Agustín, indica Ricardo de San Víctor en *De praeparatione animi ad contemplationem*, 87.

En otras palabras, la lectura silenciosa es condición de la *ruminatio* y ésta a su vez conduce a la exégesis alegórica; más aún, es ya alegoría en cuanto desciframiento de un mensaje que está más allá no sólo del pergamino sino de las letras estampadas sobre él, o sea, de lo literal. De esta manera, estamos ya en el nivel más alto de la inmaterialidad del libro, es decir, en éste concebido como Palabra divina. Recordemos que, para los medievales, dos eran los grandes libros escritos *digito dei*: la naturaleza y la Escritura. Por eso, sólo con el ojo del alma se puede leerlos, esto es, rastrear su significado y ahondar en él.

Ahora bien, a medida que se avanza en los últimos siglos medievales, proliferan los escritos y se vuelve más real aquello repetido por Umberto Eco acerca de que ‘los libros hablan de libros’: al escribir cada vez más sobre lo que otros escribieron, se establece una suerte de retroalimentación entre la materialidad y la inmaterialidad del libro. Las ideas que surgen y se elevan desde manuscritos no siempre bien

pulidos, acaso manchados, borrosos o con lagunas inspiran un mundo inmaterial, un universo de conceptos que, a su vez, acaso generen otro volumen.

En el Proemio de su *Comentario a las Sentencias*, Buenaventura da cuenta de las instancias de este proceso, al distinguir entre cuatro términos: *scriptor*, *compiler*, *commentator*, *auctor*. Como veremos, la literalidad de las respectivas definiciones es importante para nuestro tema. En efecto, se lee allí que hay *scriptores*, es decir, copistas (nótese que Isidoro los llamaba justamente *librarios*), que son los que escriben palabras ajenas, sin añadir —dice Buenaventura— ni cambiar nada. Por su parte, los *compilatores* son quienes escriben palabras ajenas y añaden algo, pero no de su propia cosecha. A continuación menciona a los *commentatores*, a los que presenta como quienes escriben cosas ajenas tanto como suyas, pero con predominio del material de los demás al que se agrega el propio a manera de anexo con fines de aclaración. Por último, en el *auctor* esta última relación se invierte, ya que el texto bonaventuriano caracteriza al autor como quien escribe algo que proviene principalmente de sí mismo, y después, de los demás, consignando el material ajeno para confirmar el propio.⁵ Al comienzo de su *Comentario a las Sentencias* de Pedro Lombardo, lo primero que hace Buenaventura es, pues, reivindicar la condición autoral, esto es, genuina, creativa del maestro. El franciscano señala a continuación que, en cuanto autor, Pedro Lombardo recurre con frecuencia a las *sententiae* de los Padres, o sea, precisamente, a las autoridades, para confirmar sus propios asertos.

5 "Ad intelligentiam dictorum notandum, quod quadruplex est modus *faciendi* librum". Proemium in librum primum Sententiarum, Quaestiones Proemii, q. IV, conclusio.

De hecho, es opinión común entre etimólogos que *auctor* proviene de *augere*, aumentar.⁶ Así, un autor es un creador y, como tal, aumenta, hace progresar el patrimonio de la humanidad. Con todo, la creación propia de un *auctor*, al menos en la Edad Media, nunca es *ab ovo*. A los autores medievales les asistía cabal conciencia de ser deudores de una tradición. De hecho, ya en el siglo anterior un erudito tan fino como Juan de Salisbury cita el famoso aserto que él mismo recoge de Bernardo de Chartres:

Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos a hombros de gigantes. Podemos ver más cosas y más lejos que ellos, no por la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos constituidos en altura y elevados por gigantesca grandeza.⁷

Está claro que en este texto, en primer lugar, la grandeza es atribuida a lo que hoy llamamos “antecedentes”, los cuales no se asumen tanto como opiniones a superar sino sobre las que apoyarse. En segundo término, la cita refleja la conciencia de que es precisamente ese punto de apoyo lo que permite una toma de distancia, una perspectiva histórica y, por tanto, una visión más abarcadora que no puede alcanzar un pensamiento que se pretenda absolutamente fundacional. La radicalización del experimento cartesiano es posible justamente porque Descartes *no* es un medieval.

La actitud medieval respecto de las *auctoritates* recuerda una imagen a la que Dante recurre al comienzo de su *Divina Comedia*. Cuando intenta emprender la ascensión del monte que se presenta ante sus ojos, el Poeta dice que al iniciar

6 Cfr. por ej. Coromines (2009: s.v. autor)

7 “Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possumus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea” (*Metalogicon* III 4).

la cuesta “sí che ‘l piè fermo sempre era ‘l piú basso” (*Inf.* I 30) [de modo que el pie firme era siempre el más bajo]. La lectura comúnmente aceptada de este verso es la que ya habían propuesto Boccaccio y Benvenuto: la expresión alude a quien está escalando y se apoya en un pie mientras que con el otro ensaya distintos pasos y explora zonas del suelo que parezcan más firmes. En el caso de Dante, la imagen apunta a señalar quizás una ascensión vacilante hacia la virtud. En el que aquí nos ocupa, la imagen dantesca nos es útil para insistir en la firmeza con que los autores medievales se apoyaban en las autoridades —los hombros de los gigantes— para avanzar en la ascensión del conocimiento. Se puede decir que, en general, evitan polemizar con quienes los precedieron en el tratamiento de un tema determinado; la meta a la que cada uno de ellos apunta respecto de ese tema determina la apelación a algunos autores y simplemente el soslayar a otros.

Se fueron generando así, como sabemos, las grandes bibliotecas medievales, vastísimas en su materialidad pero con el arrojo de salir de los muros monacales para llegar a reservorios comerciales en los puertos, a centros de traducción como el de Toledo, y, finalmente, a manos de estudiantes, maestros y, sobre todo, bedeles, en las universidades.

Recordemos que la función del bedel general de la universidad era estratégica, dado que oficiaba de mediador entre la ciudad y los estudiantes forasteros y extranjeros. En esta condición no sólo los ponía en contacto con personas confiables que alquilaban cuartos, sino que les recomendaba los libros por comprar al *stationarius*. Los *stationarii* oficiaban de editores y libreros cuya función era proveer a sus clientes de los libros inscriptos en el elenco oficial de la Universidad, por lo cual estaban ligados a ella por el juramento del Estatuto y gozaban de sus privilegios. No es difícil suponer que haya habido casos de venta de obras

eventualmente prohibidas y, por ende, más caras, con el consecuente beneficio económico del *stationarius* que, pese a su condición, no era estrictamente hablando funcionario de la Universidad. Sí se sabe con certeza que el cargo de bedel era muy ambicionado por razones igualmente obvias.

Junto con este acopio, clandestino o no, es la inmateria- lidad de los diversos significados de los que los libros son portadores lo que comienza a circular y se discute no bien se llega a los últimos siglos medievales. Y ambas cosas, el material bibliográfico disponible y el universo de ideas a las que remite, hicieron la gran época de oro del Medioevo.

Precisamente la transición entre el siglo XIII y el XIV asiste a una conciencia siempre mayor del valor del libro. Testimonio de ello es el *Philobiblon o el amor por los libros*, obra que redacta el obispo inglés Ricardo de Bury cuya bi- blioteca suscitó la envidia de su amigo Petrarca, como se lee en las *Familiars* de este último.⁸ Escribe allí Ricardo de Bury:

¡Libros!, divertidos compañeros de las jornadas límpidas, consuelos insustituibles en los vaivenes de la suerte adversa. Los libros robustecen la fuerza de los pactos; sin ellos no se pronunciarían firmes sentencias. Las artes y las ciencias, cuyos beneficios no hay pluma que pueda describir, se encuentran todas encerradas en ellos. ¡Cuánta es su fuer- za! Extraordinario es su peso, puesto que gracias a ellos se puede llegar a los confines del espacio y del tiempo y po- demos reflexionar sobre cosas inexistentes no menos que sobre las que efectivamente existen [...] Mediante los libros escalamos las montañas y exploramos las profundidades de los abismos; en los códices vemos especies de animales que nuestra atmósfera no podría siquiera contener; en los libros

8 Cfr. *Fam.* III 1.

recogemos con orden las características de los ríos; en ellos excavamos las distintas clases de metales y piedras preciosas, aprendemos a conocer mejor las virtudes de las hierbas.

Sigue este aristotélico de Oxford en una larguísima y cada vez más admirada enumeración de las maravillas de la Naturaleza que se pueden recorrer en los pergaminos hasta llegar al Motor Inmóvil. Está en consonancia la famosa aseveración que Siger de Brabante inserta en sus *Quaestiones naturales*: “Cum vivere sine litteris mors sit”. Más aún, continúa Ricardo,

En el caso de que nos encontremos privados de libertad, usamos los libros como embajadores para comunicarnos con nuestros amigos, les confiamos la defensa de nuestra causa... Gracias a los libros recordamos el pasado, en cierto modo llegamos a prever el futuro y con la escritura fijamos en la memoria el inconstante fluir del presente. ¡Feliz cultura y culta felicidad la de quien lee!⁹

Sobre el final de la Edad Media, hay una instancia en la que la materialidad y la inmaterialidad del libro se entrecruzan con simbólica perfección. En el canto introductorio a la *Divina Comedia*, Dante habla de un Lebrel, un perro de caza que combatirá los males de su siglo y que será salvación de su patria. Al ofrecer claves para esta profecía, dice “e sua nazione sarà tra feltro e feltro” (*Inf.* I 105). Mucho se ha discutido acerca del significado de este verso que encierra la solución al enigma del Lebrel: se ha intentado la solución geográfica, suponiendo que el gran personaje salvador provendrá, por ejemplo, de una ciudad llamada Montefeltro; se ha visto en

9 Se ofrece una traducción propia de estos pasajes, pertenecientes al breve capítulo XV, según la edición crítica fijada por Altamura (1954).

esa figura a un papa franciscano, ya que el *feltro* era la tela rústica de la que estaba hecho el sayo; se ha hablado de una figura laica, política, surgida de una votación, puesto que las urnas también estaban forradas de fieltro. Sin embargo, la hipótesis interpretativa que domina hoy es la que ve en el texto mismo de la *Divina Comedia* la salvación, en cuanto que es invitación convincente a la rectificación de costumbres, de rumbo de la sociedad. Esto, no obstante, dejaba sin desentrañar el sentido del verso citado, hasta que uno de los actuales estudiosos de la *Commedia*, Francesco Marino, descubre que en la Italia de Dante retazos de fieltro eran intercalados entre los pergaminos para acelerar el secado de la tinta.¹⁰ En este caso hay, pues, un entrecruzamiento, mejor aún, una identificación entre la materialidad de un libro y la inmaterialidad de su profundo sentido en el que los lectores se encontraban. Gracias a éste atravesó los siglos hasta nosotros siendo objeto, como sabemos, de innumerables copias, en su momento prohibidas. Es, efectivamente, todo un símbolo.

La siguiente y última etapa de nuestro periplo ya es plenamente renacentista y asiste al paulatino predominio del papel. Esto obedece a que entre los siglos XV y XVI el tema que nos ocupa enfrenta, como no podía ser de otra manera, un giro decisivo con el advenimiento y la propagación de la imprenta. De esa bisagra da cuenta mejor que ningún otro el texto de un monje alemán de la época: Johann von Heidenberg, mejor conocido como Johannes Trithemius, nacido en 1461. Dado a los estudios matemáticos, a la astrología y a la magia —compuso aun un tratado sobre los maleficios—, es autor también de la *Estenografia*, obra precursora de los estudios criptográficos.¹¹

10 Se trata de una investigación aún no concluida, por lo que no forma parte de un texto que, con todo, es fundamental para nuestro tema (Cavallo, 1977).

11 En *El péndulo de Foucault*, Eco menciona una de sus obras y lo incluye en la trama de la novela como autor que ayuda a descifrar un texto de los templarios.

Este benedictino, que muy joven se convierte en abad en Sponheim, fue, además, un apasionado bibliófilo. No bien es nombrado abad, inició una campaña de recuperación de la diezmada biblioteca del monasterio y, en el transcurso de más de dos décadas, logró llevar su acervo de 40 volúmenes a 2000, convirtiéndola en una de las referencias europeas.

Para conseguirlo, instó sin descanso a los monjes copistas a la práctica *scriptoria* con el objeto de salvar un mundo que, desde su alarmada perspectiva, la imprenta ponía precisamente en vías de extinción. Ante ella Tritemio defiende la escritura a mano en pergaminos, como testimonia un escrito suyo, el *Elogio de los amanuenses, De laude scriptorum*. Dice allí Iohannes:

Quando se hace sobre pergaminos, la escritura puede durar hasta mil años; lo impreso, en cambio, puesto que habitualmente se hace sobre papel, ¿cuánto tiempo podrá durar? Si un volumen de papel puede resistir doscientos años, es ya mucho [...] Sin los copistas, la escritura no resistiría demasiado, el tiempo la corrompería y la dispersaría el azar [...] Los textos impresos, precisamente por la fragilidad del papel, están destinados a consumirse en breve. La posteridad juzgará a quienes, a pesar de todo, elijan la imprenta para difundir las propias obras. Pero, aun cuando todos los libros del mundo fueran impresos, el devoto amanuense no deberá desistir jamás de su deber; por el contrario, deberá comprometerse a preservar en pergamino y mediante la escritura manual los libros impresos más útiles que, de otra manera, no se podrían conservar tanto tiempo por la naturaleza efímera del material empleado [...] Los códices manuscritos nunca podrán compararse a los de la imprenta, en especial, porque ésta descuida la ortografía y el ornato de los libros, mien-

tras que la escritura se lleva a cabo siempre con extremo cuidado y atención.¹²

Más aún, si hay monjes que no saben escribir bien ni son capaces de aprender, pueden aun leer lo que se acaba de hacer, añadir los signos de puntuación, cortar las páginas, liarlas, trazar los renglones sobre los que se escribirá. En fin, muchas tareas pueden confluír en la materialidad del libro y, por virtud de éste, ellas sustraerán al monje de la haraganería y de los pensamientos ociosos al atraerlo hacia el contenido espiritual de lo escrito. De modo que la inmaterialidad de este último terminará imponiéndose, al par que será transmitida a las generaciones venideras.

De hecho, el pergamino defendido por Tritemio fue la primera materia prima -valga la redundancia- del libro en la Antigüedad, por lo menos occidental, ya que se sabe que los chinos fabricaban papel ya en el siglo II antes de Cristo. A inicios del siglo VII de nuestra era esta técnica de producción pasó de Corea al Japón. Pero no será sino hasta comienzos del siglo XII que se difunde en Occidente, primero en la Sicilia normanda y después en España. Sin embargo, hay que decir que, por su fragilidad, no se consideraba al papel un material confiable para documentos de todo tipo, especialmente de estado, ni, mucho menos, para textos monásticos. Todos éstos seguían confiándose al pergamino. En obras más extensas o para reunir escritos breves de un mismo autor se recurría a unir esos pergaminos dispuestos a manera de cuadernillos, cosiéndolos.

El papel que se fue imponiendo más tarde se fabricaba con una pasta hecha a base de restos de tela y dispuesta en capas o estratos. Éstos se pasaban por un cedazo de filigrana

12 Traducimos sobre la versión italiana de Andrea Bernardelli (1997). Hay traducción española a cargo de Martínez Cepeda (Johannes Trithemius: 2015).

metálica para volver su materia más homogénea y quitar sus imperfecciones e irregularidades. Muchas veces quien fabricaba el papel insertaba en el cedazo un dibujo formado por el mismo hilo metálico; quedaba así sobre la hoja una impronta que se podía ver a contraluz. Es lo que hoy llamamos ‘marca de agua’. Es frecuente que esa ‘marca’ del fabricante contribuya a datar un manuscrito: si consta que los artesanos que lo manufacturaron y vendieron ejercieron ese comercio desde 1348, por ejemplo, la copia del manuscrito que se está manejando obviamente nunca puede ser anterior a dicho año, por tanto, tampoco el original. “La filigrana —acota Chiara Frugoni— es una innovación de la segunda mitad del siglo XIII y es una innovación importantísima, además, para distinguir los billetes verdaderos de los falsos” (2014: 64).

Se comprende que la victoria del papel sobre el pergamino haya tenido lugar con la invención de la imprenta de tipos móviles que eran reutilizables, ya que sólo se imprimían sobre papel, y organizados dentro de un marco de metal llamado ‘galera’. Si bien no fue el primer trabajo impreso por Gutenberg, su obra icónica por cuanto significativa fue, como es sabido, una edición para el pueblo de la Biblia. Constaba de 1280 páginas, a 42 líneas por columna. También se utilizaron para la impresión ilustraciones por xilografía y pinturas a mano que procuraban conferirle la apariencia de un manuscrito. Ahora bien, mientras que un copista escribía tres bifolios diarios el sistema tipográfico producía 150.

Como es obvio, esto abarató enormemente la producción de ejemplares y su circulación. De la Maguncia natal de Gutenberg el invento se extendió por las tierras alemanas y de allí pasó inmediatamente a la Italia renacentista donde Aldo Manuzio, por ejemplo, intenta embellecer el producto final con tipos en cursiva —que precisamente por ello se

denominan “itálicos” — ante la dificultad de construirlos sobre la base de los angulosos caracteres góticos.

Mutatis mutandis, se podría pensar quizá que hoy el libro impreso es al *e-book* lo que el manuscrito de Iohannes era a la imprenta. Para muchos de nosotros, el placer de manejar una edición artísticamente cuidada no puede procurarlo el libro electrónico, aunque se lo lea en una tablet de buen diseño. Sin embargo, los archivos informáticos que los contienen no sólo se pueden poner a disposición de más lectores sino que también están a mejor resguardo del paso del tiempo, puesto que su virtualidad los instala fuera del alcance del polvo y la humedad.

En su presentación a la versión en español¹³ del opúsculo de Trithemio, Camilo Ayala Ochoa escribe:

Se ha dicho que Trithemius tenía miedo al cambio tecnológico. Sánchez Molero acuñó el concepto del síndrome de Trithemius para referirse al rechazo a lo novedoso en relación con la cultura escrita; incluso algunas personas van más allá y describen ese síndrome como una resistencia irracional al cambio de quienes no desean salir de una zona de confort. Quizá sea más propio tomar la figura de Filippo de Strata, un monje dominico que vivió en el siglo xv en el convento de San Cipriano en la isla de Murano, Venecia, y expuso que la impresión corrompía los textos, los espíritus y el saber mismo, para concluir con la estremecedora sentencia: *Est virgo hec penna, meretrix est stampificata* (la pluma es una virgen; la imprenta, una puta). Quizás haya que hablar del síndrome de Strata.”¹⁴

13 Johannes Trithemius (2015).

14 Añade Ayala Ochoa: “El escrito de Trithemius fue paradójicamente, para su mayor divulgación, reproducido en 1494 en la imprenta de Peter von Friedberg”.

Sea como fuere, hagamos que la atención, la reflexión y la comprensión que dispensemos a sus páginas las pongan también a salvo del olvido.

Decía San Agustín que ciertamente el espíritu se nutre, se apacienta de aquello en lo que se alegra.¹⁵ El libro es ese soporte material mediante el cual accedemos a la alegría de conocer. Por su parte, y en la plenitud del Renacimiento, el ya citado monje alemán Tritemio escribe algo que cabe tanto para los “arduos pergaminos” como para el frágil papel impreso y aún para la página de nuestra tablet:

Hay libros que suscitan en nosotros el deseo de una felicidad futura, que alivian las desdichas del presente estado de exilio, que alejan del vicio instilando la virtud, que dan fuerza en las desventuras y que hacen fructífero el transcurrir del tiempo.¹⁶

Bibliografía

- Altamura, A. (1954). *Riccardo de Bury. Philobiblon*. Napoli, Fausto Fiorentino Libraio.
- Bernardelli, A. (1997). *Giovanni Tritemio. Elogio degli amanuensi*. Palermo, Sellerio.
- Cavallo, G. (ed.) (1977). *Libri e lettori nel Medioevo*. Bari-Roma, Laterza.
- Coromines, J. (2009). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- Frugoni, Ch. (2014). *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*. Roma-Bari, Laterza.
- Johannes Trithemius (2015). *Elogio de los amanuenses*. Trad. B. Martínez Zepeda. México, UNAM.

15 Cfr. Conf. III 27.42: "Inde quippe animus pascitur, unde laetatur".

16 Op. cit., p. 51.

Lanza, A. (1971). *La' berta della loica'. Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*. Roma, Bulzoni.

Luciano (1918). *Obras completas*. Trad. F. Baráibar y Zumárraga. Madrid.

Pérez Cortés, S. (2004). *Palabras de filósofos: oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*. México, Siglo XXI.

Saenger, P. (1982). Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society. *Viator*, núm. XIII, pp. 367-414.

Capítulo 14

La fuente termal de *Aponus*

Mito, adivinación y maravilla natural en un poema de C. Claudiano

Liliana Pégolo

Consideraciones preliminares en torno del poeta

Claudio Claudiano es un poeta tardío, “el último de los clásicos” como afirma parte de la crítica;¹ nacido posiblemente en Alejandría² alrededor del año 370 d.C., muy poco se sabe de su vida antes de trasladarse a Roma, hacia el 394. Allí se asimiló a la política institucional y religiosa del emperador Honorio, que detentaría el poder heredado de su padre, Teodosio I, el cual habría de fallecer en la ciudad de Milán en enero del 395. Una estatua de bronce erigida en el Foro de Trajano en honor a Claudiano agrega información sobre su desempeño como tribuno y notario al servicio del Imperio.³

El traslado del poeta hacia Roma que, por entonces, sufría el deterioro de su proverbial *auctoritas* frente a otras regiones emergentes como la Galia, el norte de África y la

1 Cfr. Roberts (1989: 2) y Castaldo (2013: 8).

2 Jeep (1876: IX) afirma: “Hinc igitur latini Claudiani patria nihil colligi potest” (De allí, por lo tanto, nada puede deducirse de la patria del latino Claudiano).

3 Cfr. Cameron (1970: 1).

consolidada Constantinopla, no significó solo un cambio geográfico sino también la transposición de códigos lingüísticos. Claudiano era un hablante nativo del griego,⁴ hecho que terminó soslayando al incorporarse a los círculos literarios de las élites romanas. Cabe señalar que estas se valieron de la creación poética con fines de auto consolidación de sus matrices identitarias, por lo cual, como afirma Hinds, estamos frente a un poeta cuya propia vida se recapituló cambiando del este al oeste, del griego al latín, principalmente en lo que se refiere a la historia literaria en lengua latina.⁵

Claudiano se convirtió, entonces, en uno de los más reconocidos poetas cortesanos,⁶ afecto a la poesía de circunstancia y de alabanza, a través de la cual celebró asunciones institucionales, matrimonios imperiales y triunfos bélicos contra enemigos internos y externos. Caracterizado por un estilo “enjoyado”,⁷ se apropió de la mitología utilizándola con un doble fin: por una parte, el desarrollo del gusto ornamental, puesto al servicio del goce estético de sus receptores, y, por otra, la digresión alegórica que encubre y/o descubre las relaciones cortesanas, tal como ocurre en *De raptu Proserpinae* donde alegorismos atemporales surgen de “la propia razón de Estado”, como asegura Charlet (2000 [2001]: 186).

4 Claudiano es considerado un autor bilingüe que impuso un nuevo tipo de “diálogo” entre las tradiciones griegas y latinas. No obstante, Ware (2006: 1) afirma que el alejandrino habría escrito solo en lengua latina a partir del año 395.

5 Hinds (2013: 172) recuerda que Claudiano es uno de los pocos escritores de los que quedan versos escritos en ambas lenguas, incluyendo dos casos distintos en el tratamiento de un tema, como es el de la Gigantomaquia.

6 Además de su desempeño como tribuno y notario, Claudiano alcanzó rango senatorial, siendo llamado *praegloriosissimus poetarum* y *uir clarissimus*, según la inscripción de la estatua que lo honra. Cfr. Castillo Bejarano (1993: 15).

7 Cfr. Roberts (1989: 14).

A la tendencia panegírica e historicista, que se destaca en la obra encomiástica de Claudiano, debe agregarse la creación de una poesía “naturalista”; en esta, la maravilla ante lo inusitado se fusiona con una descripción fenomenológica de cierta objetividad racionalista, surgida de aquello que acaece o se manifiesta en la naturaleza, aunque caren- te de las pretensiones filosófico-científicas desarrolladas por poetas como Empédocles, Arato, Lucrecio e, incluso, Virgilio.⁸

Tales características pueden reconocerse en algunos de sus *Carmina minora*, un conjunto de cincuenta y tres poemas breves que habría compuesto a lo largo del tiempo transcurrido en la corte de Honorio, entre los años 396 y 400,⁹ y que Estilicón, el *magister militum* teodosiano, habría publicado junto con los poemas de ocasión a la muerte del poeta, acaecida en el 404.¹⁰ En este corpus se reúnen textos de contenido diverso —como si se tratara de una ‘colección’ enciclopédica retóricamente dispuesta en una *enumeratio caotica*—¹¹ unidos tan solo por la mirada asombrada del poeta, o bien, por lo que Hinds (2013:174) denomina el “cosmic dualism” donde se equilibran u oponen fuerzas divinas y humanas.

8 Cfr. Lavallo (2001: 4-5).

9 Cfr. Cazzuffi (2008: 407).

10 Cfr. Castaldo (2013: 24). La autora analiza las diferentes posturas en torno a la tradición manuscrita de la obra de Claudiano, la que se subdividiría en tres diferentes *corpora*: por un lado, *De raptu Proserpinae*, por otro, los *carmina maiora* o los poemas de ocasión, y los *carmina minora*. Los dos últimos se unen en el denominado *Claudianus maior* y el primero de los mencionados, al igual que el panegírico dedicado a los cónsules Olibrio y Probrino, recibe el nombre de *Claudianus minor*. En cuanto a la posibilidad de que Estilicón hiciera publicar en un *uolumen unicum* la obra del poeta, esto fue rechazado por editores como Hall (1985) y Charlet (2000).

11 Acerca de esta figura del discurso, cfr. Conte (1991: 100).

Aponus: entre la maravilla natural y la memoria mítica e historiográfica

Entre los *Carmina minora*, se encuentra *Aponus*,¹² un *carmen* dirigido a cantar, de manera celebratoria, una fuente de aguas termales ubicada en la región del Véneto, en las cercanías de la antigua *Patauium* o *Patauinum*, hoy Padua. En la actualidad se conoce el lugar con el nombre de Abano, un centro de aguas termales de origen volcánico ubicado a los pies de las Colinas Eugéneas, donde se acude por las propiedades curativas de las aguas y sus baños de lodo; se caracteriza, además, por las altas temperaturas que superan los 80° y por el poder terapéutico del fango.

Como otros poemas del corpus, *Aponus* se focaliza, a lo largo de cincuenta dísticos elegíacos, en la temática de los *mirabilia aquorum*¹³ y, particularmente, en la descripción natural, casi fotográfica, de los efectos del vulcanismo sobre las corrientes acuíferas y sobre las piedras. Mas, entre los objetivos de este trabajo, se procurará analizar el comportamiento del poeta en lo que respecta a la tradición mítica, adivinatoria y *quasi* milagrosa del *locus*. En consecuencia, ya desde la apertura del *carmen*, Claudiano “saluda” a la fuente como un instrumento de la memoria histórico-legendaria de la región, al afirmar en el verso 1: “Fons, Antenoreae uitam qui porrigit urbi” [Fuente, que extiendes la vida a la ciudad de Antenore]. Con esta referencia toponímica, Claudiano le concede al lugar un linaje que se retrotrae a la leyenda troyana fundacional, puesto que, como señaló Livio en el inicio de su obra monumental, Antenore,¹⁴ al

12 El poema es numerado 26 o 49 entre los *Carmina minora*. La diferencia de numeración es producto de las discrepancias entre las ediciones. Cfr. Platnauer (1922: xxv).

13 Cfr. Cazuffi (2008: 407).

14 Según Grimal (1984: 32-33), Antenore era un anciano troyano, compañero y consejero del rey Príamo; con algunos de los jefes griegos, de quien era amigo, pretendió solucionar el conflicto entre

igual que Eneas, fue uno de los nobles de Troya que obtuvo la anuencia de los aqueos para marcharse de la ciudad tras su destrucción. Antenor, convertido en el *dux* de los énetos, un pueblo aliado de Asia Menor, llegó a las costas del Adriático septentrional, ocupando las tierras que se hallan entre el mar y los Alpes, donde funda una ciudad a la que llamó Troya. Desde la perspectiva del historiador augusteo, el jefe troyano habría dado origen a la región y al pueblo de los vénetos, siendo el primero en llegar a Italia.¹⁵

Iam primum omnium satis constat Troia capta in ceteros saeuitum esse Troianos; duobus, Aeneae Antenorique, [...], omne ius belli Achiuos abstunuisse; casibus deinde uariis Antenorem cum multitudine Enetum, qui, seditione ex Paphlagonia pulsus, et sedes et ducem rege Pylaemene ad Troiam amisso quaerebant, uenisse in intimum maris Adriatici sinum, Euganeisque, qui inter mare Alpesque incolabant, pulsus Enetos Troianosque eas tenuisse terras. Et in quem primum egressi sunt locum, Troia uocatur. (Liv. 1.1.1-3)

Ya primeramente, entre todas las cosas, consta de manera suficiente que, después de destruida Troya, se desató el salvajismo contra los restantes troyanos; frente a dos de ellos, Eneas y Antenor, [...], los aqueos se abstuvieron de todo derecho de guerra; luego de variados episodios, Antenor con una multitud de énetos, quienes, expulsados de Paflagonia por una sedición, no solo buscaban asentamientos sino

ambos pueblos de manera pacífica. Al evolucionar el mito, Antenor se convirtió en un traidor que habría abierto las puertas del caballo de madera a los guerreros que esperaban en su interior.

- 15 Esta versión parece oponerse a la de Virgilio, quien, en A.1.2-3, insiste en que Eneas es el primero en arribar a tierras del Lacio proveniente de las orillas troyanas. Al respecto Servio, comentarista de Virgilio, señala que en la época en que Eneas llegó a Italia el límite era el río Rubicón, por lo cual Antenor no se habría asentado en territorio itálico sino en la Galia Cisalpina donde se encuentra Venecia. *Cfr.* Pégolo (2015: 63-64).

también un conductor, después de la desaparición del rey Pilémene en Troya, vino hacia un golfo interior del mar Adrático, y, tras haber sido expulsados los eugáneos, quienes habitaban entre el mar y los Alpes, énetos y troyanos ocuparon esas tierras. Y el lugar, hacia el cual avanzaron primeramente, es llamado Troya.

Pero, *Aponus* presenta otras peculiaridades que la vinculan con lo maravilloso, ya que aleja lo fatídico y/o nocivo de otras aguas, razón por la cual detenta el poder milagroso de devolver la voz a aquellos que no la tienen. Por ello, cobra sentido la etimología del nombre que recibe, el cual remite al adjetivo griego *á-ponos*, es decir “carente de dolor”; así lo refiere el poeta en los versos 2-3: “fataque uicinis noxia pellis aquis, / cum tua uel mutis tribuant miracula uocem”¹⁶ [y rechaza los hados funestos de las aguas vecinas, / desde el momento en que tus prodigios a su vez conceden la voz a los mudos].

La aparente oscuridad del verso 2¹⁷ parece vincular el texto con el carácter oracular que se le adjudicaba a la fuente de Apono, pues se decía que las *aquae Aponiae* estaban “custodiadas” por un antiguo dios véneto-romano, que podría identificarse con Apolo por el hecho de que otorgaba sanación a aquellos que concurrían a su santuario. Este, que se habría construido hacia el s. I d.C., se encontraba ubicado en la localidad de Montegrotto, en una colina cercana a Abano, sitio que cuenta con una importante documentación arqueológica desde la protohistoria hasta el Medioevo.¹⁸ Asimismo, el *numen* de la fuente estaba asociado, además, a un oráculo,

16 Para la ejemplificación del texto de Claudiano fue utilizada la edición de Hall (1985).

17 No hay coincidencia en las traducciones del sintagma *uicinis aquis*, ya que se lo interpreta como un ablativo separativo o bien como un dativo de movimiento. En nuestro caso, hemos preferido el primero de los sentidos teniendo en cuenta la reción del adjetivo *noxius*.

18 Cfr. Susini (1985: 10).

el de Júpiter *Aponus* o *Apenninus*¹⁹ —también denominado *Iupiter Consul* o *Consulens*— que gozaba de popularidad en la época de los emperadores Augusto y Tiberio.²⁰ No resulta extraño, entonces, que Lucano, en 7.196, haga referencia a un augur que en las Colinas Eugáneas, junto a las hirvientes aguas de Apono, señalaba la suerte que correría la República, sometida a “impia [...] Pompei et Caesaris arma” [las impiadas armas de Pompeyo y César], a través de la interpretación de una serie de presagios y prodigios celestes:²¹

Euganeo, si uera fides memorantibus, augur
colle sedens, Aponus terris ubi fumifer exit
atque Antenorei dispergitur unda Timauí,²²
‘uenit summa dies, geritur res maxima,’ dixit
‘inpia concurrunt Pompei et Caesaris arma’,
seu tonitrus ac tela Iouis praesaga notauit,
aethera seu totum discordi obsistere caelo
perspexitque polos, seu numen in aethere maestum
solis in obscuro pugnam pallore notauit. (7.192-200)

Si la palabra empeñada goza de verdad para quienes
[recuerdan, el augur
que se asentaba en la colina eugánea, donde Apono surge

19 No todos los especialistas acuerdan en que el oráculo de Apono coincide con el de Júpiter *Apenninus*, ya que este se encontraba en la región de Umbria, al igual que la famosa fuente de Clitumno. *Cfr.* Montero Herrero (2012: 46).

20 Montero Herrero (2012: 45) afirma que los emperadores romanos no desaprovechaban la oportunidad política de consultar los oráculos de algunos manantiales.

21 En este caso, se trata de un *omen*, es decir, un presagio que se escucha a través del trueno y de fenómenos extraños en el cielo, los cuales pueden interpretarse como prodigios. *Cfr.* Bloch (2002: 100-102).

22 Virgilio, en A. 1.244-246, menciona el Timavo, río de Iliria, donde Antenor fundó la ciudad de Padua. El poeta lo caracteriza por sus nueve bocas (“per ora nouem”) y lo rumoroso de su corriente (“uasto cum murmure montis”). El Timavo también es mencionado en *Ecl.* 8.6.

humeante de las tierras y la corriente del Timavo de
 [Antenor se dispersa,
 dijo: “llega el día supremo, se lleva adelante la mayor de las
 [acciones,
 se encuentran las impiadosas armas de Pompeyo y César”,
 ya si señaló los truenos y los dardos de Júpiter que presagian,
 ya si percibió que el aire todo y los polos
 se oponían en un cielo discordante, ya si el numen, triste en
 [el éter,
 reconoció la batalla en la oscura palidez del sol

Suetonio, posteriormente, en su *Vita Caesarum*, narra que Tiberio fue testigo de alguna clase de prodigio al pasar por Filipo, Macedonia, donde se debatió la suerte de los asesinatos de César, y que, en otra ocasión, procedió a consultar el oráculo de Apono, donde se le anticipó un futuro glorioso. A diferencia de lo que Lucano señala acerca del intérprete que se hallaba en Apono, Suetonio se refiere a otro tipo de prácticas adivinatorias, una forma de hidromancia, es decir, la adivinación que se realizaba a partir de la observación de las aguas:²³

Et ingresso primam expeditionem ac per Macedoniam
 ducente exercitum in Syriam, accidit ut apud Philippos
 sacrae olim uictriciū legionum arae sponte subitis
 conlucerent ignibus; et mox, cum Illyricum petens iuxta
 Patauium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua
 monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos
 iaceret, euenit ut summum numerum iacti ab eo ostende-
 rent; hodieque sub aqua uisuntur hi tali. (*Tib.* 14-3-4)

23 Cfr. Bouché-Leclercq (1882: 155-157). Por su parte, Montero Herrero (2012: 46) da el nombre de “astragalomancia” a la adivinación que se efectúa por medio de dados que, en un principio, eran huesos de carnero.

Y, tras haber emprendido su primera expedición y conducir su ejército a través de Macedonia, sucede que, en las cercanías de Filipo, las aras de las legiones vencedoras consagradas en otro tiempo se iluminaron espontáneamente con súbitos fuegos; y, poco tiempo después, cuando, mientras iba a Iliria, llegó al oráculo de Gerión cerca de Padua; tras haber sido extraída una tablilla, por medio de la cual se le aconsejaba que, para efectuar consultas, arrojara unos dados de oro a la fuente de Apono, ocurre que, arrojados por él, mostraron el número más alto; y hoy bajo las aguas se ven estos dados.

En líneas generales, la adivinación que se realizaba a través de dados o tabas entraba dentro del orden de la denominada “cleromancia” o “sorteo”, que era uno de los sistemas mánticos más importantes del mundo antiguo junto con la adivinación inspirada o por trance.²⁴ Al respecto, Bloch (2002: 95-97) señala que existían oráculos de este tipo en las afueras de Roma como el de Preneste, donde la diosa Fortuna respondía a las preguntas que se le hacían por medio de *sortes*; en estas planchas de madera se hallaban oráculos de vaga interpretación que los sacerdotes del templo hacían sacar a un niño para luego dar una respuesta posible a los interrogantes recibidos.

En el ejemplo transmitido por Suetonio, se hace referencia a dos prácticas que se complementan: por una parte, la extracción de la *sors* y, por otra, el tiro de los dados que, en este caso, se convierten en objeto de leyenda o testimonio de la ‘maravilla’ en el campo de las creencias populares.²⁵ Asimismo, las aguas de Apono no solo resultan funcionales a la adivinación con fines políticos, sino que se habla

24 Cfr. Grotanelli (2005: 129-146).

25 En cuanto a la charlatanería que solían acompañar estas prácticas, cfr. Grotanelli (2005: 129-146).

también de un oráculo asignado a Gerión, cuya leyenda era sumamente conocida en Etruria y en Roma, aunque el Gerión griego —el gigante de tres cuerpos y tres cabezas muerto por Heracles— no tendría relación alguna con este, perteneciente a la fuente véneta. Al respecto, Blázquez Martínez advierte sobre una posible fusión de la leyenda griega con creencias autóctonas y, siguiendo a Bayet,²⁶ afirma que los nombres helénicos estarían encubriendo

un demonio local, un dios subterráneo con tres cabezas,²⁷ que tenía al toro como atributo, análogo a la gran divinidad céltica que los griegos identificaron con Gerión y los latinos más tarde con *Dis Pater* y a veces con Marte. Al instalarse los celtas en el territorio de Padua, este Gerión indígena, helezado, pudo tomar para ellos la figura de un dios nacional, confundido con el Heracles griego. (1984: 26)

Pero, volvamos al texto de Claudiano para observar de qué modo se advierten las huellas de estas fuentes literarias, las que se enmarcan en el contexto de lo mítico-religioso, sin desdeñar el derrotero de los acontecimientos públicos e históricos romanos.²⁸ Se puede ver, entonces, que, en el intento de explicar los efectos del vulcanismo sobre la piedra, Claudiano recurre al mito, en particular, al de Hércules como pastor de bueyes²⁹ y agricultor quien, haciendo uso

26 El texto de J. Bayet, mencionado por Blázquez Martínez (1984: 26), se titula *Les origines de L'Hercule romain*. Paris, 1926.

27 Susini (1985: 10-12) analiza las características de una estatua romana del Museo Atestino en Este, de aspecto 'gerioneo', encontrada en 1884. Esta figura presenta un aspecto polioftálmico y tricefálico, tal como aparecen en muchas culturas antiguas del Mediterráneo.

28 Cazzuffi (2008: 407 n.4) afirma que la descripción del *locus*, por parte del poeta, recoge las características de una larga tradición de descripción paisajística, de tipo lacustre, en la literatura latina.

29 El camino del Adriático y las rutas comerciales de Corcira se convirtieron, según Blázquez Martínez (1984: 26), en las vías de penetración de la leyenda de Hércules y Gerión por parte de los colonos corintios.

del arado, dejó surcos en el mármol demostrando su presencia en el *locus*, al cual sacraliza.³⁰ No obstante, el poeta duda, a partir de cierto escepticismo racionalista,³¹ acerca del trazado de esas líneas que, en definitiva, son obra de una naturaleza desbordante en recursos:

Praeterea grandes effosso marmore sulci
saucia longinquo limite saxa secant.
Herculei (sic fama refert) monstratur aratri
semita, uel casus uomeris egit opus. (23-26)

Además, grandes surcos en el mármol excavado
cortan las piedras deterioradas a través de una larga línea.
Se muestra (así lo refiere la fama) el sendero del arado
de Hércules, o bien la casualidad hizo el trabajo de la reja.

Es esta misma naturaleza personificada la que propone a los hombres, a través del sobredimensionamiento de sus elementos,³² una de las más desconcertantes paradojas y, por ello, origen de lo maravilloso y de lo memorable:³³ en medio de un mar ardiente, se abre un espacio luminoso de vítreas profundidades y serena superficie azul donde el vacío misterioso deja ver, en el fondo de un valle líquido, el pasado de *Aponus*.³⁴ Así como Suetonio incorpora lo fabuloso

30 Cameron (2011: 455) señala que el personaje de Hércules, que había tenido una significación religiosa en épocas de Séneca, era un lugar común en la literatura panegírica. No se puede afirmar con certeza si se continuaba alabándolo como objeto de cultos locales.

31 Cfr. Lavalle (2001: 32).

32 Entre los versos 27-29, Claudiano acumula tres referencias al tamaño del ojo líquido que constituye la fuente: "late", "inmenso", "ingenti".

33 Conte (1991: 116) afirma que lo maravilloso, que escapa de la regularidad natural, deviene por esto mismo en memorable.

34 Más adelante, en el verso 43, Claudiano insiste en que el misterio de la naturaleza, que resulta difícil de ver a causa de "gurges opacus" (41) [un oscurecido torbellino] y "abstrusus sinus" (42) [recónditas sinuosidades], termina exhibiéndose sin secretos: "tunc montis secreta patent" [en-

en la visión de los dados arrojados por un joven y promisorio Tiberio —los que las aguas dejarán ver por siempre—, Claudiano sugiere la existencia de reliquias pasadas que, por un designio natural, se muestran para ser objeto de admiración. Precisamente, el verso 33 es encabezado por la forma verbal “consuluit” que da cuenta del arcano escondido en Apono; pero, lo que la *phýsis*³⁵ permite descubrir en el fondo resulta inaccesible, tal como se advierte en los versos siguientes: “Consuluit natura sibi, ne tota lateret, / admisitque oculos, quo uetat ire calor” [La naturaleza puso atención en sí misma para no ocultarse por completo, / y permitió ir a los ojos adonde el calor lo prohíbe].

En torno a un escenario fuera de lo común, Claudiano representa, a través del juego antitético de las imágenes, la maravilla y la originalidad del paisaje.³⁶

In medio pelagi late flagrantis imago
 caeruleus inmenso panditur ore lacus
 ingenti fusus spatium; [...]
 densus nube sua tactuque immitis et haustu,
 sed uitris idem lucidus usque uadis.
 [...]
 turbidus impulsu uenti cum spargitur aer
 glaucaque fumiferae terga serenat aquae,
 tunc omnem liquidi uallem mirabere fundi,
 tunc ueteres hastae, regia dona, micant (27-38)

En el medio, como la imagen de un mar ardiente, se abre a lo ancho, en una inmensa boca, un lago azul derramado en un ingente espacio; [...]

tonces se abren los secretos de la montaña].

35 Al respecto, Lavalley (2001:33) afirma que ese designio deliberado se corresponde con el epicúreo descubrirse de la naturaleza.

36 Cfr. Cazzuffi (2008: 407-408).

denso a causa de una nube propia y dificultoso para tocarlo
[y absorberlo,
pero él mismo siempre traslúcido desde sus vítreas
[profundidades.

[...]

cuando turbio por impulso del viento el aire se esparce
y serena las glaucas superficies del agua que humea,
entonces admirarás todo el valle del fondo líquido,
entonces brillan las antiguas lanzas, los dones reales

La descripción del paisaje: entre lo racional y lo divino

Si retomamos la concepción ‘dualista’ de Hinds (2013: 177) con el fin de continuar analizando la descripción paisajística, esta se halla representada, en los versos 39-40, por lo tenebroso de las negras arenas de la fuente y las diversidades cromáticas de un río que se precipita de manera abrupta: “nigrae tenebris obscurus harenae / discolor abruptum flumen hiatus agit” [oscura por las tinieblas de la negra arena / una abertura de diversos colores lleva adelante un río precipitado]. Más adelante, el poeta, con evidente realismo, se refiere a los rápidos ardores de un fuego vago (61-62: “rapido [...] aestu / uago [...] igne”) que se entremezclan con el ímpetu de las aguas chocando con las piedras (63: “rauci cum murmure saxi”), y el espumoso vapor (64: “spumeus [...] uapor”) que expulsan las corrientes desde las profundas cavernas, las cuales se aquietan en perezosas lagunas (65: “pigras [...] lacunas”).

Pero, a pesar de la turbulencia y la oscuridad descriptas, el universo discordante de *Aponus* está consagrado a la

sanación³⁷ y, como puede leerse en los versos 65-66, se encaminan hacia la nobleza de sus aguas, a la manera de una *peregrinatio*, quienes buscan recuperar la salud: “hinc pigras repetunt fessi sudore lacunas / frigora quis longae blanda dedere morae” [por esto, fatigados a causa del sudor, buscan nuevamente las perezosas lagunas / a las que unas prolongadas demoras entregaron placenteros fríos]. Tal como señala Lavalle (2001: 34) en el análisis de estos versos, los enfermos se enfrentaban a los vapores y a la blanca espuma —el *calidarium*—, para descansar en las aguas termales depositadas desde tiempo atrás.

Las antítesis a las que recurre Claudiano se suceden, aun cuando en forma acumulativa exalte el carácter salutífero de la fuente invocándola como donación de Peón, dios de la medicina, en el verso 67: “Paeoniae [...] undae”,³⁸ gloria del suelo itálico en el 68: “Dardanii [...] soli”,³⁹ público reposo de las enfermedades y común auxilio de los médicos, en 69-70: “publica morborum requies, commune medentum / auxilium”, y, cerrando el último verso, vuelve a insistir en la presencia de un numen⁴⁰ que garantiza la salud para todos de manera gratuita⁴¹ “praesens numen, inempta

37 Cazzuffi (2008: 411) afirma que estudios científicos realizados en el s. XIV por Jacopo Dondi dall' Orologio y su hijo Giovanni comprueban la existencia de una sal espumosa (58: “niumem [...] sallem”) en las aguas de Apono, de óptimo carácter terapéutico, surgida de la efervescencia causada por el rápido flujo y la temperatura de sus aguas salitrosas.

38 Peón es considerado el médico de los dioses, o bien, un epíteto de Apolo en su carácter de dios sanador.

39 Obsérvese que Claudiano se refiere al suelo itálico utilizando un adjetivo que apela al pasado legendario troyano.

40 El poeta menciona la existencia de un numen en Apono al que más arriba se identificó como Gerión, quien se trataría, según el sustrato mítico preaqueo, de un dios o rey salvífico, a diferencia de la evolución monstruosa que el personaje tuvo posteriormente. Cfr. Blázquez Martínez (1984: 33-34).

41 Se insiste en la posibilidad de que todos sin excepción puedan participar de los beneficios de las aguas de Apono a través de adjetivos como “publica”, “commune” e “inempta”. Al respecto, cfr. Lavalle (2001: 35).

salus”. Seguidamente, las imágenes del fuego infernal y las de la corriente del Flegetonte se oponen a un río helado y precipitado. Sus fuerzas, entonces, se equilibran en un eterno orden donde el cielo y el infierno parecen establecer sus leyes para que ambos puedan soportarse y, en definitiva, complementarse:

Seu ruptis inferna ruunt incendia ripis
et nostro Phlegethon deuius orbe calet,
sulphuris in uenas gelidus seu decidit amnis
accensusque fluit [...]
arbiter in foedus mons elementa uocat,
ne cedant superata sibi, sed legibus aequis
alterius uires possit utrumque pati (71-78)

Ya si los incendios infernales se lanzan, una vez quebradas
[las riberas,
y el Flegetonte, extraviado, cobra temperatura en nuestro
[orbe,
ya si un río gélido se precipita hacia las venas de azufre
y fluye encendido [...]
el monte como árbitro convoca los elementos en un pacto,
para que no cedan superados entre sí, sino, con leyes
[iguales,
cada uno pueda soportar las fuerzas del otro.

Llegado a este punto en la descripción e interpretación del *miraculum*, Claudiano se plantea la posibilidad de que ese orden prodigioso entre los elementos contrapuestos sea el producto de una voluntad divina que determinó la existencia de Apono, como las restantes cosas en la naturaleza. Más allá de las dudas en lo que respecta al origen de la maravilla, Claudiano inquiere en el verso 79: “quidquid erit causae, quocumque emitteris ortu” [cualquiera que sea

la causa, de cualquier origen del que provengas], a la manera de un *homo religiosus* que debe establecer los espacios relativos de lo humano, lo natural y lo divino,⁴² acerca de quién ha sido el artífice de la fuente. Se manifiesta, entonces, la antítesis entre una creación llevada a cabo por una pluralidad de dioses o bien por “el padre de las cosas”, lo que acrecienta la polémica en torno a la conversión religiosa de Claudiano. Posiblemente, a la corte de Occidente, en la que gran parte de sus miembros ya profesaba el cristianismo, poco le importaba tal contradicción en uno de sus poetas más fieles:⁴³

Quis negat auctores haec statuisset deos?
Ille pater rerum, qui saecula diuidit astris
inter prima poli te quoque sacra dedit (82-84)

¿Quién niega que, como creadores, los dioses han
[establecido estas cosas?
Aquel padre de las cosas, que divide los siglos con los
[astros,
entre las primeras cosas del cielo, te concedió también la
[sacralidad.

En la parte final del poema —los últimos doce versos—, Claudiano se vale del tópico del *makarismós*, de resonancias tanto clásicas como testamentarias, para evocar la frágil naturaleza de los hombres, de quienes la divinidad se compadeció al donarles la fuente de Apono: “et fragilem nostri miseratus corporis usum” (85) [y compadecido de la frágil utilidad de nuestro cuerpo] y “Felices, proprium qui te

42 Cfr. Conte (1991: 109).

43 Cameron (2011: 455) afirma que Claudiano, fuera o no pagano, escribió exclusivamente para patrones cristianos: “whether or not Claudian was a pagan, [...], he wrote almost exclusively for Christian patrons”.

meruere, coloni” (89) [Felices los colonos, quienes te merecieron como propia]. Seguidamente, con tono lucreciano y virgiliano, el poeta enumera, clasificándolos en dos clases, los efectos naturales que no padecen aquellos que concurren a la fuente: la primera (91-92), referida a las consecuencias de los climas extremos: “non illis terrena lues corrupta nec Austri flamina / nec saeuo Sirius igne nocet” [no daña a aquellos la corrompida peste de la tierra ni los soplos del Austro / ni Sirio con su fuego salvaje]; la segunda (95-98), limitada a las enfermedades que pueden afectar el cuerpo mortal:

quodsi forte malus membris exuberat umor
languida uel nimio uiscera felle rubent
non uenas reserant nec uulnere uulnera sanant
pocula nec tristi gramine mixta bibunt

y si por casualidad abunda en los miembros un humor nocivo o bien las vísceras blandas enrojecen por exceso de hiel, no abren las venas ni sanan las heridas con una herida ni beben pócimas mezcladas con triste grano

Pero, Claudiano no promete en *Aponus* más que un alivio reparador, pues nada pueden hacer los hombres para oponerse al funesto destino que les aguarda como a todo ser material; así, aludiendo a la imagen catuliana de la rueca de las Parcas,⁴⁴ se refiere al hilo de Láquesis entre los versos 93-94: “sed quamuis Laquesis letali stamine damnet / in te fata sibi prosperiora petunt” [pero, aunque Láquesis dañe con su hilo letal, / te piden a ti, para ellos, hados más propicios]. En definitiva, quienes acuden a la fuente encuentran en sus aguas un anhelo esperanzador para reparar el vigor

44 Cfr. Catul. 64.311-319.

perdido, aplacar el dolor y alcanzar el *otium* prometido: “amissum lymphis reparant impune uigorem, / pacaturque aegro luxuriante dolor” (99-100) [reparan el vigor perdido sin sufrimiento por medio de las aguas, / y se aplaca el dolor estando el enfermo en estado de goce].

Conclusiones

El creciente desarrollo de un pensamiento alegórico y la radical metaforización del lenguaje permiten analizar la poesía de C. Claudiano en diferentes niveles de exégesis: mito y razón, tradición clásica y alusiones religiosas se funden de tal forma, que representa un desafío para el receptor.⁴⁵ La fuente de Apono, famosa desde tiempos inmemoriales por el poder sanador de sus aguas, se convierte en un recurso para recoger las leyendas que refundaron la estirpe troyana en tierras itálicas y entremezclarse con narraciones míticas traídas por colonos migrantes que surcaron el Adriático. Cielo e infierno —los espacios donde se debate la política cotidiana del Imperio— entran en conflicto con la razón de la naturaleza y la extrañeza de sus fenómenos; estos despiertan el anhelo por la maravilla entre los hombres, cada vez más acostumbrados al arte de la observación científica.

No obstante, entre las texturas retóricas —bien aprendidas en las *scholae* imperiales—⁴⁶ parecen resonar otras voces a las que Claudiano debe su consagración cortesana. Cabe pensar que la fuente de Apono no solo es un instrumento de sanación corporal, sino que trasciende a otras formas

45 Acerca de una lectura 'holística' de los textos tardoantiguos, *cfr.* Coombe (2018: 23).

46 Ware (2012: 23-27) analiza lo asimilado por Claudiano en las escuelas de retórica.

de salvación de carácter espiritual.⁴⁷ Desde el vocabulario y desde las imágenes de los versos finales, el poeta propone a los lectores ambigüedades semánticas, tales como considerar que el agua es el instrumento de una nueva vida para aquellos que sufren, ahuyentando el peligro del mal en todas sus formas y liberando al hombre de la muerte para instalarlo en un estado de goce.⁴⁸

Claudiano, en definitiva, representa a modo de ejemplo a través de *Aponus*, su carácter de mediador entre dos mundos y sus realidades diversas. En este universo dual, constituido por lo pagano y lo cristiano, se fundieron diferentes lenguajes en los que el poeta alejandrino abrevó: uno que había resultado exitoso para las formulaciones políticas pasadas y otro que representa las formas novedosas de exhibir los cambios inexorables de la historia en el ejercicio del poder.

Bibliografía

- Blázquez Martínez, J. M. (1984). Gerión y otros mitos griegos en Occidente. *Gerión*, núm. I, núm. pp. 21-38.
- Bloch, R. (2002). *La adivinación en la Antigüedad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bouché-Leclercq, A. (1882). *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*, T. IV. París, Grenoble.
- Bouyer, L. (1990). *Diccionario de Teología*. Barcelona, Herder.
- Cameron, A. (1970). *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford, Clarendon Press.
- Cameron, A. (2011). *The Last Pagans of Rome*. Oxford, Oxford University Press.

47 Coombe (2018: 8-11) se refiere al hecho de que Claudiano, como poeta profesional, adaptó su obra a las necesidades político-religiosas de sus patronos. Asimismo, se detiene en analizar cuál era la audiencia para la cual escribió Claudiano en un contexto prominentemente cristiano.

48 Cfr. Bouyer (1990: 112).

- Castaldo, D. (2013). *“De flores despojando el verde llano”*. *Claudio nella poesia barocca, da Faria a Góngora*. Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Castillo Bejarano, R. (ed.) (1993). *Claudio. Poemas I*. Madrid, Gredos.
- Cazzuffi, E. (2008). Terme Euganee. Tra Claudio (Aponus 56-58) e Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia* 31.90). *Lexis*, núm. 26, pp. 407-414.
- Charlet, J.-L. (2000 [2001]). Comment lire le *De Raptu Proserpinae* de Claudien. *REL*, núm. 78, pp. 180-194.
- Coombe, C. (2018). *Claudian the poet*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Conte, G. B. (1991). *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano, Arnoldo Mondadori.
- Grimal, P. (1984). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Grotanelli, C. (2005). *Sorte unica pro casibus pluribus enotata*. Literary texts and lot inscriptions as sources for ancient cleromancy. Iles Johnston, S. y Struck, P. (eds.), *Studies in Ancient Divination*, pp. 129-146. Leiden-Boston, Brill.
- Hall, J. (ed.) (1985). *Claudii Claudiani Carmina*. Leipzig, Teubner.
- Hinds, S. (2013). Claudianism in the *De Raptu Proserpinae*. Papanghelis, Th., Harrison, S. y Frangoulidis, S. (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature Encounters, Interactions and Transformations*, pp. 169-192. Berlín - Boston, W. de Gruyter.
- Jeep, L. (ed.) (1876). *Claudii Claudiani Carmina*. Vol. I. *Carm. I-XXIV*. Leipzig, Teubner.
- Lavalle, R. (2001). *Referencias naturales en Claudio*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UCA). En línea: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/referencias-naturales-en-claudio.pdf>> (consulta: 20-9-2015).
- Montero Herrero, S. (2012). *El emperador y los ríos. Religión, ingeniería y política en el Imperio Romano*. Madrid, UNED.
- Pégolo, L. (2015). Eneas y la historia de Roma: exégesis serviana en torno de la verosimilitud del relato. *Auster*, núm. 20, pp. 55-68.
- Platnauer, M. (1922). *Claudian I-II*. London, William Heinemann.
- Roberts, M. (1989). *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca - London, Cornell University Press.

Susini, G. (1985). Gerione atestino. *Gerión*, núm. 3, pp. 9-17.

Ware, C. M. (2012). *Claudian and the Roman Epic Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

Ware, C. M. (2006). *The Poetics of Claudian: Panegyric in the Ancient Epic Tradition*. Dublin, Trinity College.

Capítulo 15

Acerca de la *sophrôsyne* en la figura de Sócrates

Blanca Amelia Quiñonez

Entendemos que cada época rescata del pasado no solamente los momentos más significativos sino también las ideas de cada pensador que le resultan sugerentes para responder a sus propios cuestionamientos. En lo que respecta a Sócrates, sabemos que su siempre enigmática figura ha dado pie a múltiples y distintas interpretaciones, entre las cuales nos ha parecido interesante la de Michel Foucault, ya que disipa totalmente el mal interpretado “intelectualismo socrático”. En el habla hispana, por ejemplo, cabe destacar el conocido libro de Antonio Tovar *Vida de Sócrates*, donde el estudioso analiza el papel relevante que tuvo el *daímon* como mediador entre el filósofo y la divinidad; desde esta perspectiva, el ateniense aparece ante todo como un hombre religioso, portador de una misión divina, pero que menoscaba en cierto modo su papel activo en la transformación de los conciudadanos. Por el contrario, nuestra mirada destaca el carácter relevante que tiene la dimensión ética de la palabra del ateniense y sus implicancias políticas, en una línea que nace con Jenofonte. Otro aspecto que destacaremos es el concepto de “cuidado de sí”; este se encuentra,

según Foucault, en la intersección de la dialéctica entre el discurso político y el erótico; de este modo, muestra que la ocupación consigo mismo y las actividades políticas están relacionadas. Sin embargo, el intérprete advierte que la prescripción ‘cuídate de ti mismo’ ha sido oscurecida por el “conócete a ti mismo” por parte de aquellas morales que rechazan la focalización en el sujeto (2008: 54). Aclaremos que para Foucault el “yo” no es el sujeto sino el interlocutor interior de ese sujeto, o sea, el uno mismo.

Para nuestro propósito nos centraremos en la palabra *sophrosyne*, objeto del diálogo *Cármides* (388e). Recordemos que en el *Crátilo*, el término señalado es definido por el legislador —acorde a su etimología— como “*sôtêria tês phronéseôs*” (412a), es decir, “lo que salva la prudencia”. Con respecto a la traducción, Marie-France Hazebroucq (1997: 10) señala que resulta difícil dar un solo significado a un término ambiguo. Sin embargo, considera preferible hablar de sabiduría práctica y no de “temperancia”, ya que esta apunta al dominio de sí, que no aparece en algunas definiciones. Al respecto, le parece oportuna esa traducción de Robin, ya que ella indica el cuestionamiento socrático sobre la buena conducta que se opone a la intelectualización del término que parece hacer Critias en la obra mencionada.

El diálogo, con el escenario temporal del regreso de Sócrates de la batalla de Potidea y la presencia del tirano Critias, muestra las implicancias políticas de la *sophrosyne* a la que traducimos como “moderación” o “sensatez”. Advirtamos que la condena platónico-socrática a la tiranía proviene de su ejercicio por parte de un tipo humano desconocedor de la ciencia de la medida, la cual es la que lo torna moderado; de ahí la ironía de Sócrates al señalar que la moderación no es el fuerte de Critias (162c); por eso creemos que el diálogo *Cármides* también nos plantea el antagonismo entre la persuasión, propia del espíritu libre, y la

fuerza que usa el autoritarismo. Además, el personaje que da título al diálogo, Cármides, pone de relieve su ambición política, para cuya cristalización Sócrates destaca la necesidad de la previa virtud personal. Esta condición, que supone la posesión de la *sophrósyne*, es manifestada también por el ateniense en el *Alcibiades*, al cual aludiremos más adelante.

La presentación de Sócrates como un posible sanador del dolor de cabeza de Cármides a través de encantamientos —identificados con “bellos discursos”— rescata la importancia del diálogo en la tarea educativa la cual, al mismo tiempo, se convierte en el logro de un estado de salud.

Recordemos que algunos años atrás Pedro Laín Entralgo (2005) puso de relieve la importancia de la purificación o cura de las enfermedades del alma a través de ciertos discursos denominados “ensalmos” o “encantamientos” (*epodé*), destacando así la doctrina de los griegos acerca del efecto psicológico y ético de la palabra para afianzar su hipótesis de la identificación entre lo bueno y lo sano en la filosofía de aquéllos. Por eso, en su consideración del *Cármides* platónico, el pensador pone de relieve las palabras que Sócrates dice haber escuchado del tracio Zalmoxis, según quien, dado que todo lo bueno y lo malo brotan del alma, hay que curarla ante todo para que sane el cuerpo y el hombre entero: “Pero ella se cura con ciertos ensalmos o bellos discursos mediante los cuales nace la templanza o moderación” (156d-157a). Sin embargo, el tracio aclara que no deben separarse los discursos persuasivos del remedio del cuerpo, compuesto de hierbas (157b), puesto que esto implica que el enfermo previamente ha ofrecido su alma a la persuasión de quien va a tratarla.¹

1 Recordemos que el diálogo *Alcibiades* muestra cómo mediante la persuasión Sócrates se convierte —desde enamorado— en objeto de amor del joven y éste se le somete de un modo espiritual, a pesar de que siempre quiso ser el dominador.

Foucault por su parte rescata también la importancia que tiene el vínculo entre la enfermedad del alma y la del cuerpo en Sócrates, ya que sugiere que el alma se encuentra enferma cuando tiene ideas falsas, o sea, que no han sido examinadas y puestas a prueba en función de su verdad. Por el contrario, cuando la opinión es reforzada por esta, el *lógos* correcto, el que caracteriza la *phrónesis* o prudencia, podrá prevenir esta corrupción o le permitirá al alma regresar a un estado saludable desde un estado enfermo (1984: 61). De este modo, el estudioso francés señala con acierto que las últimas palabras de Sócrates a Critón en el *Fedón* recordándole que tenían la obligación de sacrificar un gallo a Esculapio, el dios de la salud, han de ser entendidas como el agradecimiento por haber alcanzado la comprensión y el cuidado de sí. Esto se logra con argumentos correctos con respecto a la necesidad de filosofar. El texto dice “Sócrates los curó [iásato] (a Cebes y Simias) y los convenció para que continuaran la discusión” (89c).

Además, para Foucault la figura de Sócrates resulta paradigmática en cuanto está incluida en la historia del hombre de deseo (1986: 62). Esta inclusión nos parece razonable pues, si recordamos el comienzo del *Cármides*, vemos que el ateniense se siente “perturbado” por la belleza del joven; sin embargo, domina su sensibilidad en aras del encuentro de la belleza de su alma. También el escenario del *Banquete* nos revela un Sócrates atento a la gracia que irradia la juventud de un cuerpo hermoso en perfecta armonía con la belleza del alma en el discurso de Diotima (208c-210b).

Ahora bien, para el pensador francés, el sujeto de deseo realiza acciones morales, las cuales implican que el individuo actúa sobre sí mismo, busca conocerse, se controla, se prueba, se perfecciona, se transforma; se trata, en suma, de “una práctica de sí”. El intérprete sostiene que la palabra

griega *sophrôsyne*, traducida como “templanza” o “moderación”, debe ser entendida como la actitud que caracteriza al sujeto moral en su realización.

Por nuestra parte, a fin de determinar el grado de precisión de la interpretación de Foucault, recordaremos las distintas definiciones de *sophrôsyne* que nos ofrece el *Cármides*. Señalemos que, aunque ninguna resiste la crítica socrática, cada una es reconocida como un gran bien; en efecto, la filosofía se hace tarea personal orientada a los demás para mostrar, ante todo, que cada individuo tiene siempre y en cualquier lugar la tarea de ocuparse de sí mismo. Tales definiciones pueden sintetizarse de este modo:

1. Hacer todo con buen orden y con sosiego (159b): esta definición de moderación entendida como “tranquilidad” es refutada por Sócrates al señalar que a menudo es necesario actuar con rapidez para lograr la eficacia, de manera que “sosiego” no es un atributo esencial de la moderación (160b).
2. Tener sensibilidad al pudor (160e): Sócrates muestra que el pudor a veces es bueno y a veces no, a diferencia de la moderación, que siempre es algo bueno y bello (161b).
3. Ocuparse cada individuo de lo suyo (161d): la objeción de Sócrates hace hincapié en que una polis no estaría bien administrada si cada uno de los ciudadanos se ocupase de sus propias necesidades, de modo que llegase a desentenderse de los demás (162a). La importancia que reviste el texto a partir de las próximas líneas radica, creemos, en la distinción entre “actividad” entendida como “ocuparse de” (*praxis*), “hacer” (*poieîn*) y “trabajo” (*ergasía*) (163b), que Critias atribuye a Hesíodo. De este modo, el resultado del hacer (*poïema*) puede resultar feo, mientras que el trabajo siem-

pre es bello, al igual que ocuparse de sí mismo, ya que “la buena conducta es bella” (*Alcibiades* 116 b).

4. Practicar el bien (163e): Sócrates manifiesta su molestia ante estos “juegos del lenguaje” de tinte sofisticado para terminar aceptando parcialmente la definición de Critias: “La sensatez es ocuparse con buenas obras”. Recordemos empero que ya en el *Alcibiades* había distinguido el arte del cuidado correcto de algo propio del cuidado de nosotros mismos (128 e).
5. Tener conocimiento de sí mismo (164 d): la objeción a la definición anterior se funda en que no es posible que quien obra con sensatez pueda no saber que es sensato, puesto que ser sensato es conocerse a sí mismo; por eso el mandato délfico identifica la sensatez con el conocimiento de sí mismo. Sócrates apela a la ironía de afirmar su propia ignorancia para encaminarse a la definición adecuada de la sensatez o moderación.
6. La moderación es el saber del saber y de la ignorancia (169 a): el punto de partida es determinar cuál es el objeto de este saber que debe ser distinto del conocer mismo; es decir, cuál es la obra que produce (166b) dicho conocimiento. En este aspecto, se distingue de los otros saberes; por eso solamente el sensato se conocerá a sí mismo y será capaz de discernir realmente lo que sabe y lo que no sabe; de la misma manera podrá investigar qué es lo que cada uno de los otros sabe o cree saber que sabe algo, y además qué es lo que cree saber y no lo sabe (167a). La sensatez no es en realidad un saber de otros saberes y de las ignorancias, sino del bien y del mal (174d); constituye un gran bien y su posesión hace feliz (175e).

Si analizamos cada una de estas definiciones en el diálogo platónico, observaremos que para Foucault el término

sophrôsyne abarca los tres últimos significados, ya que considera que la práctica del bien (cuarta definición) supone ante todo el conocimiento de sí mismo (quinta definición), que a su vez implica la delimitación de lo que se conoce y no se conoce (sexta definición), en cuanto relación o no con la verdad, ya que se identifica con el conocimiento del bien y el mal; no es provechoso pero proporciona felicidad.

En consecuencia, la moderación no debe ser concebida como una forma de obediencia a un sistema de leyes o a un código de conductas, ya que se trata de un arte, una práctica en el uso de los placeres que es capaz de limitarse a sí misma, tal como lo ponen de manifiesto las palabras de alabanza de Sócrates por parte de Alcibíades en el *Banquete* de Platón, al hablar de su frustrado intento de seducirlo (217a-d).

También Jenofonte, al referirse al ateniense, quizás en alusión a los últimos momentos de la vida de este último descritos en el *Fedón*, señala que “sólo la templanza puede hacernos soportar las privaciones y hacernos gozar, aún en la memoria, de los placeres de que hemos hablado” (*Recuerdos de Sócrates* IV 5.9).

Un aspecto novedoso de la lectura de Foucault es la distinción entre moderación y dominio de sí. Por nuestra parte digamos que la *sophrôsyne* o moderación es definida por Platón en la *República* como “una especie de orden y señoría en los placeres y pasiones” (430e). Advertimos que en la misma obra la moderación a continuación es explicada como “ser dueño de uno mismo” en el sentido de que hay un dominio de lo superior sobre lo inferior (431a).

En otros términos, Platón tanto a la moderación como al autodomínio los considera “disposición del alma” y los usa alternativamente. Así, en el *Gorgias*, cuando Calicles pregunta a Sócrates qué es gobernarse a sí mismo, este

responde que es “ser prudente y dueño de sí mismo y dominar sus placeres y deseos” [sôphrona onta kaî egkratê autòn heautoû, tôn hedonôn kaî ephithoumiôn árchonta] (491d).

En la *República* también ambas virtudes están próximas: “La moderación [he sôphrosyne] es una especie de orden y señorío sobre los placeres [hedonôn] y las pasiones [epithoumiôn], según lo expresan quienes dicen que uno es dueño de sí mismo [egkratês]” (430e7).

Empero, para Foucault no son sinónimos, ya que se refieren a dos modos distintos de relación de cada uno consigo mismo. En efecto, mientras la *sôphrôsyne* se refiere a nuestro comportamiento ante los dioses y los hombres, es decir, asegura que seamos piadosos, justos y valientes, la *egkrátēia* designa una forma activa de control sobre sí mismo. Esta virtud requiere esfuerzo y su ejercicio envuelve una relación agonística del individuo consigo mismo, una lucha contra los deseos y las pasiones que son controlados a través de la razón, un arte (*lógos, téchne*) en constante ejercicio, es decir, en la acción (*Leyes* 647e).

Nuestro intérprete nos recuerda la importancia del *Alcibiades* de Platón como punto de partida del análisis del cuidado de sí; se pregunta cuáles son las razones que llevan a Alcibíades y a Sócrates a la consideración de dicha noción. Recordemos que el joven político, a punto de iniciar su vida pública, no conforme con los privilegios de su nacimiento como noble, manifiesta el deseo de un poder personal sobre todos. Entonces interviene Sócrates, quien se arriesga a provocar la ira de aquél, para recomendarle que, antes de realizar lo que se propone, volverse el primero entre los atenienses y ser más poderoso que el rey de Persia y ocuparse de Atenas, debe ocuparse de sí mismo. Veamos un texto que da la razón a Foucault:

Ejercítate [gúmnasai] primero, querido amigo, y aprende lo que es preciso aprender para intervenir en los asuntos de la ciudad y no antes, para que vayas teniendo antidotos y no experimentes nada terrible. (132b)

De todos modos, nos parece importante destacar que la *mathêsis* por sí sola no puede brotar si no se apoya en un entrenamiento, una *askêsis* moral. Dice Foucault: “Ahí está una de las grandes lecciones socráticas: no desmiente el principio de que no podemos cometer el mal voluntariamente y a sabiendas; da a este saber una forma que no se reduce al solo conocimiento del principio” (1986: 70).

Esto significa que Sócrates da al saber una forma que no se reduce al solo conocimiento del principio puesto que abarca también el buen obrar. Por eso Sócrates nuevamente le advierte a Alcibíades:

Entonces debes primero poseer virtud tú mismo y cualquier otro que tenga la intención de gobernar y de ocuparse de sí mismo y de las cosas propias de sí mismo, no sólo en privado sino de la ciudad y de las cosas propias de la ciudad. (134b)

Del mismo modo, dice Sócrates —por boca de Jenofonte— que así como quien no ejercita el cuerpo no puede realizar acciones corporales, quien no ejercita el alma no podrá llevar a cabo sus funciones y será incapaz de hacer lo debido y abstenerse de lo que hay que evitar (*Recuerdos de Sócrates*, I 2.19).

Ahora bien, la necesidad de ocuparse de uno mismo implica —hemos dicho— ante todo conocer lo que se ignora, conocer que se es ignorante, conocer lo que se es: esto supone la posesión de la verdad, de modo que en el hombre prudente la razón (*lógos*) es la que manda y prescribe; por eso también él es el único ser capaz de considerar entre las

cosas aquellas que son las mejores, clasificarlas por géneros en la teoría y en la práctica, elegir las buenas y abstenerse de las malas.

En otros términos, el filósofo advierte que ocupar un lugar destacado en la polis requiere una educación que supone un cambio de actitud, ya que la relación con los otros exige una previa relación consigo mismo. Esta preocupación personal por sí mismo es paralela a la invitación a cada ciudadano a ocuparse de sí mismo. Tomemos un texto de Jenofonte:

Mi buen amigo, no te desconozcas a ti mismo ni caigas más en los errores en que cae la mayoría: pues el mayor número de hombres, metidos en averiguar los asuntos de los otros, no se vuelven a considerar los de ellos mismos. Así que no sigas descuidando esto, y dedícate a poner atención a ti mismo con mayor empeño; y no te desentiendas tampoco de los asuntos públicos, si es que han de marchar mejor por obra tuya. (*Recuerdos de Sócrates* III 7.9)

Por el contrario, la despreocupación por sí mismo es algo propio del hombre vicioso. Al respecto dice Eutidemo, el interlocutor del ateniense en la obra de Jenofonte: “Me parece Sócrates, que das a entender que a un hombre dominado por los placeres corporales no se le da nada en absoluto de valor ni virtud alguna”. A esto Sócrates responde con la identificación del hombre sin dominio con la peor de las alimañas que se preocupa por lo más agradable, mientras quienes tienen dominio de sí miran las cosas más importantes, las disciernen con palabras y con hechos, eligen las buenas y se apartan de las malas. Esto explica que, como insiste Sócrates, el hombre más capaz de gobernar —el moderado— sea también el más hábil dialéctico (*Recuerdos de Sócrates*, IV 5.11-12).

De acuerdo a nuestra propia consideración, el pensador francés hace una interpretación particular del texto de la *República* de Platón en el cual este afirma que “el dialéctico es aquél que tiene la mirada de conjunto sobre la realidad de las ideas” (518b). Por cierto, en una primera lectura puede entenderse que esa mirada tenga una perspectiva puramente teórica; mas, si recordamos que se trata del pensamiento de la vida misma en cuanto “saber vivir”, comprenderemos el justo interés de Foucault por la perspectiva ética del ateniense, a quien considera, como señala Jenofonte, “el hombre más prudente”. Además, recordemos que en el *Banquete* Sócrates caracteriza a la dialéctica como un discurso que se siembra en un alma adecuada (212b).

Según Foucault, en Sócrates existe una dialéctica entre el discurso político y el erótico, por lo cual señala que “en la intersección entre la ambición política y el amor filosófico se encuentra el cuidado de sí” (2008: 52). En otras palabras, y con relación a lo ya mencionado, significa que el ejercicio sobre sí para transformarse es una condición para dirigir a los demás, de ahí que la formación personal de autodominio no sea distinta del dominio de los demás. En tal sentido, la *askêsis* moral en cuanto ejercicio del alma forma parte de la *paideia* del hombre libre que desempeña un papel en la ciudad.

Al respecto, digamos que nos ha llamado la atención que Foucault no hable de la equidad (*epieikeia*), una virtud propia del hombre prudente. En efecto, en la *Apología* la noción aparece como una dignidad del comportamiento de este [állois..., dokoûntes phaulóteroi, epieikésteroi... ándres pròs tò phrònimon échei] (22a).

Foucault reitera que para los griegos la virtud de la *sophrosyne* es propia de quienes tienen responsabilidad en la ciudad; en cuanto implica una habilidad, toma en cuenta los principios generales a fin de guiar la acción en su momento,

según su contexto y en función de los fines (2008: 61). En otros términos, el ocuparse de sí mismo en Sócrates también se relaciona con la actividad política y la *philia* propia de la filosofía griega. Por eso, insistimos, este dominio sobre sí es al mismo tiempo un constitutivo de la felicidad personal y del orden de la ciudad. En el *Gorgias*, recordemos, Sócrates señala también la necesidad de practicar la moderación para ser feliz (507d).

Ahora bien, la moderación supone un dominio del *lógos* en cuanto éste es capaz de velar por el alma entera, puesto que es su parte superior, aunque también en Sócrates, observa Foucault, su ejercicio implica el propio reconocimiento ontológico de una dramaturgia del alma luchando consigo misma hasta alcanzar el sosiego final, tal como se observa en el *Fedro*: “El cochero... se transporta a la naturaleza de la belleza y la ve de nuevo estar en un santo pedestal con la moderación [sophrôsyne]” (254b).

Además, Foucault considera que el precepto “ocuparse de uno mismo” era para los griegos uno de los principales de las ciudades, es decir, una regla necesaria para la conducta social y personal, y en general, para el arte de la vida. Empero, a nosotros esta noción se nos ha oscurecido, porque la hemos reemplazado por el “conócete a ti mismo”, al cual hemos subordinado aquél. Por otra parte, este principio délfico no era una norma abstracta, sino un consejo práctico, una regla a observar para consultar al oráculo. Su verdadero significado es: “No supongas que eres un dios” (Foucault, 2008: 52).

Observemos que para Foucault todo hombre piensa y actúa al mismo tiempo y, al remontarse a Sócrates, encuentra en éste un modelo de su concreción, lo cual hace más valiosa su lectura.

En otros términos, la *epimeleia heautoû*, el cuidado de sí, requiere unir saber y ejercicio. Para ello el pensador

propone una serie de técnicas que permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas de un modo tal que queden transformados o modificados con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección o de felicidad. También aquellas técnicas fueron definidas como “La reflexión acerca de los modos de vida, las elecciones de existencia, el modo de regular su conducta y de fijarse uno mismo fines y medios” (2008: 52). Esto significa que cada individuo construye su ser moral históricamente, por medio de una práctica que requiere la formación de los procedimientos por los cuales cada uno es inducido a analizarse, descifrarse y reconocerse como un dominio de saber posible.

En este sentido, cabe destacar la incitación constante de Sócrates a sus interlocutores a apartarse de las preocupaciones habituales a fin de concentrarse en el cuidado del alma, tal como lo expresa a lo largo de la *Apología* y del *Alcibiades*.

Empero, la relación del alma con la verdad es lo que fundamenta su *eros* en el movimiento hacia su objeto propio; la moderación no es por lo tanto una condición epistemológica para que el sujeto se reconozca en su singularidad de sujeto deseante y pueda purificarse de él, sino que supone una estética de la existencia. Esta construcción autónoma de sí mismo, liberada de cualquier código y sujeta a la propia convicción, es sin duda lo que ha convertido al ateniense en paradigma de la libertad que reclama todo auténtico filósofo para la construcción del “deber ser” propio y el de los demás.

Sin embargo, quien se deja dominar por los placeres del cuerpo y no lo practica no es verdaderamente un hombre libre; en este sentido, la libertad se convierte en una determinada forma de relación del individuo consigo mismo y con los demás. Recordemos que en el mito del *Fedón* Sócrates

destaca a quien “ha rechazado durante su vida a los placeres y adornos corporales como extraños a sí mismo y ha vivido con templanza, justicia, libertad y verdad aguardando el viaje al Hades” (114d).

También en los *Recuerdos de Sócrates*, en el diálogo ficticio entre Eutidemo y el ateniense, éste le pregunta si cree que la libertad es un bien noble y magnífico, tanto en el orden individual como colectivo; luego añade que, por el contrario, quien se deja dominar por los placeres corpóreos no es de ninguna manera un hombre libre y en consecuencia incapaz de practicar el bien (IV 5.2-3). Foucault, al analizar este texto, observa cómo la *sophrôsyne* es caracterizada como libertad (1986: 51).

Además, cuando el *Eros* se dirige a la verdad, aquel que realmente es el más enamorado de esta será quien podrá guiar mejor al otro y ayudarlo a no envilecerse con todos los placeres bajos; así, el maestro de verdad tendrá por función enseñar cómo volverse más fuerte que él mismo; mientras tanto, será objeto de amor. Por eso Diotima le dice a Sócrates que él es el más sabio en materia de amor, porque ejerce el dominio sobre sí; en consecuencia, puede enseñar lo que es la sabiduría y posibilitar un acceso común a la verdad (*Banquete*, 211d-c).

Y aquí destaca Foucault el peligro que acecha a quien pretende decir la verdad; en efecto, Sócrates permanece firme en su misión aún a riesgo de su muerte: Es la *parresía* (comúnmente traducida como libertad de palabra) a la cual Foucault traduce como “el coraje de decir la verdad”. La *parresía* es pues una actividad verbal que supone franqueza. El *parresiasta* —en este caso Sócrates— está seguro de lo que considera verdadero, por eso toma como un deber decirlo, aunque corra cualquier peligro, no sólo de morir sino también de provocar la ira ajena por hacer una crítica. De este modo, asume una relación específica consigo mismo, ya

que se antepone como “decidor” de sí, pues de lo contrario sería alguien falso para él mismo.

Laques dice en el diálogo homónimo que siente admiración y goza cuando escucha a alguien que habla de la virtud y verdaderamente es digno de las palabras que pronuncia, es decir, actúa tal como habla: Es como el músico que logra una armonía bella, la de su propia vida, no con la lira sino con sus propias palabras y acciones, según los tonos de la música dórica (*Laques*, 188c-d). Y en esto Sócrates es el prototipo de sinceridad.

En “Coraje y verdad” (2003: 265-276) el estudioso francés advierte que el verbo *parrhêsiazesthai* etimológicamente significa “decir todo” lo que se dice; en otros términos, el *parresiasta* dice todo lo que el sujeto tiene en mente; por eso abre su corazón a otras personas mediante el discurso; la audiencia comprende entonces lo que aquél habla, ya que lo expresa en forma directa. Esta actitud implica un tipo de relación entre quien habla y lo que dice; esto se refiere a lo que el *parresiasta* cree, quien se convierte así tanto en el sujeto del enunciado como del *enunciandum*; significa que el *parresiasta* afirma: “Yo soy el que piensa esto y lo otro”.

El propósito de Sócrates es cuidar a sus conciudadanos como un padre o un hermano mayor para mostrarles que no tienen importancia ni el dinero ni la reputación sino el cuidado de sí mismos. Siguiendo la lectura de la *Apología*, el estudioso francés muestra que se trata de una preocupación por la sabiduría (*phrónesis*), la verdad (*alétheia*) y la propia alma (*psiqué*). En ese cuidado, es la propia razón la que descubre quiénes somos y cómo podemos ser mejores.

Ligado a *parresía*, encontramos el término *básanos*, que significa la piedra de toque que es usada para probar la autenticidad del oro; en tal sentido, Sócrates es un buen *básanos*, como lo ha demostrado en Delio.

Desde esta perspectiva, en la tarea socrática la vida es el centro en el cual convergen la palabra y la verdad en una relación interpersonal en la cual el filósofo pretende hacer mejor al otro, aunque previamente se ha mejorado a sí mismo. Sin embargo, el *parresiasta* no asume una actitud violenta, ni utiliza largos discursos, sino que apela siempre al diálogo, de modo que el otro se deje persuadir; escuche y sea convencido de que debe dar cuenta de sí mismo, es decir, mostrar qué clase de vida ha llevado hasta entonces, a fin de que en adelante armonice el discurso moral que usa y el modo en que se comporta. Así, la filosofía se hace tarea individual orientada a cada uno de los otros para mostrarles, ante todo, que tienen siempre y en cualquier circunstancia la obligación de decir a los demás la verdad acerca de sí mismos.

Ahora bien, esta exposición se hace a través del discurso, de la palabra, pero, como dice el mismo Foucault, no hay problema en la adquisición de la verdad mientras ella esté garantizada por la posesión de ciertas cualidades morales, que son la prueba de que ha accedido a la verdad y viceversa (2003: 268). Por eso Sócrates no pretende transmitirles a los demás un conocimiento del que carecen, sino que, al darse cuenta de que no saben nada, aprendan a cuidar de sí mismos. Vemos cómo se da una transformación del significado del término *parresía*, puesto que Sócrates ya no se dirige a un público en general, como los que asisten a la asamblea en la polis, sino a cada uno de sus miembros en particular.

Sin embargo, a pesar de que la invitación a la reflexión sea dirigida a individuos particulares, a los amigos, la tarea socrática resulta útil a la ciudad como un todo. Y es importante para la ciudad proteger el discurso que dice la verdad con la valentía inherente a un acto que urge a los ciudadanos a que cuiden de sí mismos.

Bibliografía

- Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad*, vol. 2. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). Coraje y verdad. Abraham, T., *El último Foucault*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Foucault, M. (2008). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires, Paidós.
- Jenofonte (1967). *Recuerdos de Sócrates. Apología. Simposio*. Traducción, prólogo y notas de A. García Calvo. Madrid, Alianza.
- Laín Entralgo, P. (2005). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Barcelona, Anthropos.
- Platón (1929). *Le Banquet*. Texto establecido y traducido por L. Robin. Paris, Les Belles Lettres.
- Platón (1970). *Fedro*. Traducción, notas y estudio preliminar de L. Gil Fernández. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Platón (1971). *República*. Versión, introducción y notas de A. Gómez Robledo. México, UNAM.
- Platón (1985). *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hípías Menor, Hípías Mayor, Laques, Protágoras*. Traducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Lledo Íñigo y C. García Gual. Madrid, Gredos.
- Platón (1997). *Charmide ou de la modération*. Nueva traducción y comentario de M.-F. Hazebroucq. Paris, Phil. J. Vrin.
- Platón (2000). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Cratilo*. Introducciones, traducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J. L. Calvo. Madrid, Gredos.
- Platón (2013). *Alcibiades*. Traducción y notas de O. Velasquez. Santiago de Chile, Táchitas.
- Tovar, A. (1966). *Vida de Sócrates*. Madrid, Revista de Occidente.

Capítulo 16

Tebas escindida

La simbología del espacio en el prólogo de *Bacantes* de Eurípides

Elsa Rodríguez Cidre

Bacchae is unique in that it is conscious of itself both as ritual and as drama and presents this duality to its viewers and readers in the form of paradox.

Billings (2020: 391-392)

En el comienzo de *Bacantes* de Eurípides asistimos a una ciudad atravesada por la escisión, tanto de su población (una parte, la femenina, habita ahora el ambiente montañés) como de su consenso interno (la otra parte, enfrentada entre sí como lo grafica el conflicto entre Penteo y el dúo Tiresias-Cadmo). Para el cierre de la obra, la devastación de Tebas se encarna en la destrucción de su *oikos* principal. La invasión del elemento salvaje que se adueña del núcleo urbano se replica en el cuerpo descuartizado del titular de la autoridad con la que la *pólis* se identificaba (Penteo) y se consume con el abandono de la ciudad de los otros personajes pertenecientes a aquel *oikos* principal (Ágave y Cadmo) para ser ocupado por un coro de bacantes asiáticas cual ejército invasor. El objetivo de este trabajo es relevar en el prólogo emitido por Dioniso las referencias al espacio (y en especial el de la *pólis*) a fin de analizar sus cargas sémicas y a la vez advertir la homología entre los movimientos generados por el *lógos* del dios y los que se desprenden de la narración de una escena clave de la trama, el *sparagmós* de Penteo. Tengamos en cuenta que, al tratarse de una tragedia donde

las estructuras de la ciudad se desintegran, las marcas espaciales son cruciales por cuanto sirven precisamente para habilitar y graficar el desborde.¹

En el discurso trágico, al igual que para el conjunto de las sociedades helénicas clásicas, el orden de la *pólis* requiere de una relación armónica entre el plano humano y el plano divino. Todos los ritos de la ciudad deben velar para que no se produzca un desacople entre los dos planos y su función principal reside en aceitar los intercambios entre hombres y dioses que hacen al bienestar de la *pólis*. Pero en *Bacantes* ese desacople encarna el nudo central de la trama: un dios nuevo que busca el reconocimiento de su genealogía y la implantación de su culto es rechazado por una ciudad que decide ignorar su existencia y negar su procedencia olímpica. Allí radica el incidente que pone en cuestión el orden del cual la *pólis* es tutora. Pero, además, tal dios en particular es la divinidad del desmadre, de lo salvaje, de la desmesura, vale decir, de todo lo que la ciudad con su ordenamiento intenta circunscribir, regular o excluir.

Dioniso, el dios en cuestión, es el personaje que emite el prólogo.² Recordemos la participación especial que tiene esta divinidad aquí: no solo abre la obra y la cierra en tanto *deus ex machina* sino que también, bajo apariencia de personaje ‘humano’, será el antagonista de su primo Penteo, tal como el prólogo se encarga de explicitar en tres oportunidades: “μορφὴν δ’ ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν / πάρειμι” [tras recibir la forma humana del dios estoy presente] (4-5);³ “ὦν οὐνεκ’ εἶδος θνητὸν ἀλλάζας ἔχω” [por eso, tras cambiar, un aspecto mortal tengo] (53); “μορφὴν τ’ ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν” [y alteré mi forma hacia una naturaleza

1 Para un análisis de la relación entre lo espacial y lo corporal en la tragedia, *cf.* Rehm (2002: 200-214). En cuanto a un estudio sobre el espacio en la obra, *cf.* Nápoli (2010: 68-77).

2 Respecto de prólogos divinos en Eurípides, *cf.* Mastronarde (2010: 174-181).

3 La edición base es la de Diggle (1994) y la traducción nos pertenece.

de varón] (54).⁴ En palabras de Dodds (1960: 61-62), la técnica del soliloquio prologal no es privativa de Eurípides (en *Traquinias* y *Filoctetes* de Sófocles cumple una función similar) pero este tragediógrafo la ha desarrollado hasta la cristalización en una convención teatral por la cual la relevancia dramática está deliberadamente subordinada a la necesidad de una exposición rápida y lúcida de *tà éxo tou drámatos* antes de que la acción comience.⁵ Es de destacar, como señala Billings (2020: 382), que la distribución de los roles entre los actores reforzaría el antagonismo de los protagonistas puesto que el actor que hace de Dioniso también interpreta a Tiresias, una autoridad religiosa y el único tebano que escapa del castigo mientras que el que hace de Penteo, también le da vida a Ágave, la otra víctima principal del dios. Dioniso desde el *theologeïon* en la apertura de la tragedia denuncia:

ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἠ Κάδμου κόρη
 Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί, (1-3)

llego como hijo de Zeus a esta región tebana, como Dioniso, a quien entonces da a luz la hija de Cadmo, Sémele, habiendo estado en parto con el fuego que porta el rayo.

Hallamos una preocupación por señalar el espacio desde el mismo comienzo. Esta primera referencia es general pero a continuación el dios brinda coordenadas más precisas:⁶ “πάρεμι Δίρκης νάμαθ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ” [estoy presente ante los manantiales de Dirce y el agua del Ismeno]

4 Para un análisis metateatral de estos versos, *cfr.* Nápoli (2010: 63-65).

5 *Cfr. Ar. Ra.* 945-947. *Cfr.* también Miles (2020: 736).

6 *Cfr.* Roux (1972: 239) y Seaford (1996: 149).

(4). Los dos ríos de Tebas conforman los límites naturales de la ciudad y aparecen también en otras obras eurípideas: *Suplicantes* (621) —en este caso con referencia a la geminación pero sin nombres— y en *Heracles* (572-575) y *Fenicias* (825-827).⁷ Ambos ríos, Dirce e Ismeno, se encuentran respectivamente al oeste y al este de Tebas (en la actualidad son llamados *Plakiotissa* y *Haghios Iohannis*). A la vez ambos corren de forma paralela de sur a norte, completando las cuatro orientaciones básicas y enmarcando la ciudad.⁸ En su *rhêsis* inicial, Dioniso rodea discursivamente a la ciudad jugando con los puntos cardinales, de forma que la región tebana mencionada en el v. 1 ya está perfectamente delimitada en el v. 5.

A continuación hace aparecer dos elementos privativos de la *pólis* que tienen una relación clave y estrechísima con el dios:

ὄρω δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας
 τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
 ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν. (6-9)

y veo el túmulo de mi madre fulminada por el rayo, este de aquí y las ruinas humeantes de casas y moradas por la inmortal llama aún viva del fuego de Zeus por la *hýbris* de Hera contra mi madre.

La crítica no se pone de acuerdo acerca de si la tumba de Sémele y las ruinas humeantes eran parte de la escenografía y, en ese sentido, vistas por los espectadores, o las traía

7 Son nombrados por los trágicos y Píndaro como divinidades tutelares o simbólicas de Tebas.

8 Estrabón en 9.2.24 nombra al río Ismeno y a la fuente Dirce. Para la imagen de Dirce como nodriza, cfr. Rodríguez Cidre (2014: 172).

el dios a escena sólo a través de su *lógos*.⁹ De todas maneras, la identificación y la singularización de la ciudad se concretan, primero por los datos de la geografía y luego por los del plano mítico-religioso. En los vv. 10-12 agrega:

αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
τίθησι, θυγατρὸς σιγκόν· ἀμπέλου δέ νιν
πέριζ ἔγῳ ἑκάλυφα βοτρῦώδει χλόη

elogio a Cadmo, quien ha puesto a este suelo inaccesible, recinto sagrado de su hija, y yo lo cubrí de vid alrededor con el follaje lleno de uvas.

Quisiéramos detenernos aquí en dos puntos: en primer lugar, Dioniso elogia a su abuelo Cadmo por hacer de ese lugar un sitio ἄβατον, inaccesible a los mortales en tanto recinto sagrado de su hija;¹⁰ en segundo lugar, esta inaccesibilidad es reforzada por el dios que cubre de tupida vid el lugar. La vid, el elemento vegetal que representa a la divinidad, aparece además descripta con un follaje lleno de uvas, como homenaje del hijo al túmulo de la madre donde se destaca lo exuberante, lo vital, lo fructífero. La imagen generada por esta mención de la vegetación en pleno ámbito urbano preanuncia, en un punto, cómo los elementos dionisiacos se irán apoderando metafórica y espacialmente de Tebas. Dioniso en el *theologeion* rodea discursivamente la ciudad con agua y luego repite el mismo movimiento envolvente con su vid respecto de un espacio más reducido de la ciudad aunque relevante en lo simbólico: el texto se encarga de aclarar que cubre ‘alrededor’, *πέριζ* (12). Los

9 Cfr. Dodds (1960) y Seaford (1996: 150).

10 Roux (1972: 243) señala que todo lugar donde se ha manifestado un fenómeno natural deviene sagrado.

elementos naturales identitarios de su ser divino empiezan a aparecer en la *pólis*.¹¹

En los vv. 13-20, el dios parece sacar de foco a Tebas pero sin abandonar las referencias espaciales pues detalla su periplo por Asia, nombrando cada lugar por donde ha pasado a fin de señalar el éxito logrado en el propósito de implantar su culto. Las menciones a la geografía asiática giran en torno de marcar ciertas cualidades positivas de los lugares referidos o bien determinar la lejanía de los parajes visitados.¹² Pero este itinerario sin orden concreto y con énfasis en las magnitudes del espacio recorrido desemboca, literalmente, en la elección de Tebas como puerta de entrada a la Hélade. Así lo enuncia en vv. 20-22:¹³

ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,
τάκει χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
τελετάς, ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς

llegué a esta primera ciudad de los helenos tras danzar allí y establecer mis ritos de iniciación para ser una divinidad visible a los mortales.

Detengámonos en el término “ἐμφανῆς”: Dioniso quiere ser “visible” y así lo explicita no solo aquí sino en tres oportunidades más en el prólogo (42, 50, 61) y en otros momentos de la tragedia (470, 502, 924). La elección por parte de este dios de Tebas como lugar de entrada a la región helénica es esperable en tanto lugar de origen de su familia mortal. De todos modos, cabe recalcar el juego discursivo

11 Dodds (1960: 64) indica como marca de lugar sagrado dionisiaco la vid y la hiedra (sch. Ph. 651). Para un análisis del rol de la naturaleza en la obra, *cfr.* Thumiger (2007: 128-129).

12 *Cfr.* Roux (1972: 244-245, 247) y Dodds (1960: 65).

13 Para un análisis de problemas textuales en los vv. 13-25 del prólogo, *cfr.* Scullion (2007: 239-250).

que lleva adelante para asociar a esta *pólis* con la idea de ingreso a un espacio.

A continuación el discurso del dios se refiere a Tebas sin remisiones a su geografía ni a sus sitios pero logra, sin embargo, reproducir los mismos movimientos envolventes que ya hemos visto. El mecanismo aquí es bien diferente ya que procede a tratar a la ciudad en términos de una mujer y una ménade:

πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυζα, νεβρίδ' ἑξάψας χροὸς
θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (23-25)

a esta Tebas, primera de la tierra helénica alcé con mi grito
una vez ajustada la piel de corzo al cuerpo y tras dar el tirso
a la mano, dardo de hiedra.

Ya hemos trabajado en otro momento este proceso de humanización y feminización de la ciudad¹⁴ pero quisiéramos aquí enfatizar el movimiento que ejecuta el dios. En efecto, al ceñirle el atuendo menádico a la *pólis*, Dioniso vuelve a enmarcarla desde el discurso, a rodearla. Nuevamente se aclara que es 'primera (πρώτας), metaforizando con la experiencia del rito dionisiaco lo que ya ha hecho con las mujeres tebanas (que son nombradas de inmediato para detallar su *hýbris*). En esta imagen se multiplican los elementos típicamente dionisiacos como la piel de corzo y el tirso pero también remarquemos desde el plano de la naturaleza la mención de la hiedra, que se suma a la vid como parte de esta invasión del mundo montaraz al interior de la ciudad. Cabe señalar, en el conjunto de esta imagen, el carácter

14 Cfr. Rodríguez Cidre (2014: 170-177).

pasivo que imprime a la *pólis* el discurso del dios: es su grito el que despierta a la ciudad y es él quien la ha vestido.¹⁵

La pasividad asignada a Tebas se repite más adelante tras detallar en los siguientes versos el enloquecimiento de las mujeres:

τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤσπησ' ἐγὼ
μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν,
σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν.
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων·
ὀμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμέναι
χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφους ἦνται πέτρας (32-38)

por eso yo las agujoneé fuera de sus casas con locuras y habitan el monte enloquecidas en sus mentes y las obligué a portar el atuendo de mis ceremonias. Y a toda la semilla femenina de los cadmeos, cuantas eran mujeres, hice salir enloquecidas de sus casas y entremezcladas junto con las hijas de Cadmo bajo los verdes abetos se sientan sobre piedras sin techo.¹⁶

El *lógos* divino nos transporta ahora al espacio extramuros y en este sentido resulta clave el *póthen* ἐκ δόμων, donde además de la remisión a la casa debemos entender subsumida, por supuesto, a la propia *pólis*. También a las ménades les (im)puso el “atuendo de sus ceremonias” [σκευήν... ὀργίων ἐμῶν], la misma expresión que va a utilizar Cadmo para referirse a su vestimenta, esta vez por su propia voluntad (180). Para Penteo, sabemos, está reservado un peplo devastador.¹⁷

15 La idea de una Tebas cual ménade es continuada por el coro en la *párodos* (vv. 105-119).

16 Para la cuestión de la locura en estos versos, *cfr.* Verdenius (1980: 7-9).

17 Para un análisis de esta prenda en la tragedia, *cfr.* Rodríguez Cidre (2016: 217-230).

En estos versos aparece otro elemento natural y fundamental en la trama: el abeto. La referencia a este árbol, que, por otra parte, es el lugar al que se subirá Penteo para espiar a las ménades y desde ese espacio superior empezará su pérdida, se combina con la imagen de las piedras sin techo para dibujar un espacio que funcione como antípodas de la *pólis* y se conforme como el hábitat de las mujeres tebanas.¹⁸

Un nuevo efecto de pasividad se da en los vv. 39-42 donde Dioniso expresa otra vez su voluntad de manifestarse:

δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἔκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Δίί.

pues es necesario que esta ciudad aprenda aunque no quiera, que no está iniciada en mis celebraciones báquicas y que yo haga una defensa de mi madre Sémele tras manifestarme a los mortales como una divinidad a la que da a luz para Zeus.

Aquí nuevamente el espacio urbano es discursivamente humanizado al colocar a la ciudad en condición de alumno que debe aprender, situación que parece destinada a la parte masculina de la ciudad, toda vez que la “semilla femenina” se halla en el monte. Por otro lado, Dioniso focaliza claramente en Penteo a quien más tarde describirá como *amathés*, ignorante, en el v. 480. Dodds (1960: 68) indica que los tebanos deben aprender lo que implica descuidar algo sagrado y Roux (1972: 255) considera que la

18 Cfr. Dodds (1960: 67), Roux (1972: 253) y Breviatti Álvarez (2016: 103-107). La “semilla femenina” hace clara referencia al rol del ex rey como civilizador cuando plantó los dientes de dragón y nacieron los masculinos *Spartoi*. La imagen de Cadmo como sembrador y su cosecha aparece en los vv. 263-265, 1025-1026 y 1316-1317.

ciudad será instruida por los prodigios y por los castigos ejemplares de los impíos.¹⁹ Ahora bien, si recordamos que la *pólis* clásica suele presentarse como maestra en su rol de moldeadora de los ciudadanos,²⁰ esta aseveración de Dioniso invierte el rol de las acciones: la ciudad, que normalmente impone un orden y unas regulaciones, deviene aquí un objeto pasivo de decisiones ajenas pues debe aprender “aunque no quiera”.

A continuación se dedica a explicitar la *hybris* de Penteo así como en versos anteriores lo había hecho respecto de su madre y sus tías.²¹ En los vv. 47-52 vuelve a decir que se mostrará como dios al rey y a los tebanos recurriendo a una imagen sugerente en la que se juega con referencias a espacios diversos:

ὦν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγῶς ἐνδείζομαι
 πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ' ἄλλην χθόνα,
 τάνθενδε θέμενος εἶ, μεταστήσω πόδα,
 δεικνὺς ἑμαυτόν· ἦν δὲ Θηβαίων πόλις
 ὀργῆ σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν
 ζητῆ, ζυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.

Por eso mostraré que soy dios a este y a todos los tebanos. Y después de disponer de buena manera los asuntos de aquí, moveré el pie hacia otra región, mostrándome a mí mismo. Y si la ciudad de los tebanos intenta por cólera atacar a las

19 Cfr. Lacroix (1976: 133). Para la iniciación mística de una ciudad, cfr. Seaford (1995: 82 y 227). En cuanto a las celebraciones báquicas, cfr. Semenzato (2020: 850-853).

20 Cfr. Thomas (2000).

21 “Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα / Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκῶτι, / ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἑμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο / ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνειάν ἔχει” [por un lado, en efecto, Cadmo entrega el honor y también la monarquía a Penteo, nacido de su hija, quien lucha contra un dios, contra mí y me aparta de las libaciones y no tiene recuerdo para mí en absoluto en las plegarias] (43-46).

bacantes con las armas desde los montes juntaré a las ménades conduciendo el ejército.²²

Esta virtual escenografía militar constituye un *red herring* puesto que la ciudad (más allá de los deseos de Penteo) no atacará encolerizada a las bacantes ni Dioniso será el general de un ejército menádico. Tebas deviene en esta referencia un fallido *stratós* jugando con la geografía antitética de ciudad y monte. Mencionemos, por otra parte, que la forma verbal que utiliza el dios para la acción de juntar a las ménades para el ataque, “ζυνάψω” [juntaré] (52) contiene el mismo verbo base de la acción de ceñir el atuendo de *pólis* / bacante, “ἐξάψας” (24), ἄπτω con diferentes preverbios.

Altamente sugerentes son los versos de cierre del prólogo por cuanto retoman el movimiento de rodeo que anteriores referencias plantearan:

ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας,
θίασος ἐμός, γυναῖκες ἅς ἐκ βαρβάρων
ἐκόμισα παρέδρους καὶ ζυνεμπόρους ἐμοί,
αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει
τύπανα, Ἴρέας τε μητρὸς ἐμά θ' ἐδῶρήματα,
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὀρᾷ Κάδμου πόλις.
ἐγὼ δὲ βιάκχαις, ἐς Κιθαιρώνος πτυχὰς
ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν. (55-63)

Y vosotras que abandonasteis el Tmolo, protección de Lidia, mujeres de mi *thiasos*, a las que desde los bárbaros traje conmigo como compañeras de reposo y de viaje, levantad los timbales, los de la región en la ciudad de los frigios, invento de la madre Rea y mío, y tras venir alrededor de este palacio

22 Cfr. Dodds (1960: 69), Roux (1972: 255-256), Kirk (1979: 30) y Seaford (1996: 153-154).

real de Penteo, hacedlos resonar para que la ciudad de Cadmo vea. Y yo tras marchar con las bacantes a los valles del Citerón donde están, participaré de las danzas.

Luego de mencionar el Tmolo, monte sagrado que nos lleva nuevamente a Asia, lugar clave del menadismo, Dioniso nombra el timbal, τύπανα, otro elemento menádico. Roux (1972: 257) destaca que, si bien es natural que el que prologa anuncie la llegada del coro (situación dada en *Cíclope*, *Hipólito* y *Suplicantes*), *Bacantes* es la única tragedia donde se lo invita de manera directa a entrar al teatro. Y Dioniso no solo invita a entrar a escena sino que ordena a las bacantes rodear el palacio de Penteo así como los ríos rodeaban Tebas; la vid, la tumba de su madre; y el mismo dios, la cintura de la ciudad devenida ménade. Las bacantes aparecen en un juego visual y auditivo ya que deben blandir los timbales para que la ciudad de Cadmo vea: una invasión sonora que sitie el palacio y derrote a los enemigos obligando nuevamente a Tebas a hacer algo, en este caso, ver lo que debería haber reconocido.²³ Aquí es evidente el forzamiento ya que la decisión acerca de qué culto ha de desarrollarse en la *pólis* y cuál debe primar sobre otros es competencia de la propia *pólis*. La introducción de un nuevo dios implica una tensión interna que en este caso se zanja con una toma de la ciudad por una suerte de ejército invasor. Por último, el dios parece despedirse porque en principio marcharía al Citerón, pero es una situación ambigua ya que, como dijimos, es el antagonista de Penteo a lo largo de la trama.²⁴

23 Para un análisis de la imagen y el sonido en la obra, *cf.* Navarro González (2016). Verdenius (1980: 15) relaciona el verbo ὀρᾶ del v. 61 con el "ἔμφανής" del v. 22.

24 Dodds (1960: 67) señala que el Citerón se hallaba a 8 millas de Tebas, estaba lleno de abetos y su cima era rocosa. *Cf.* Roux (1972: 258), Lacroix (1976: 135), Kirk (1979: 31), Seaford (1996: 154) y Breviatti Álvarez (2016: 95-107). *Cf.* también Andrade (2003:76 n.19), Rehm (2002:211-214) y Billings (2020: 383-386).

Para concluir podríamos decir que las referencias espaciales que aparecen en el prólogo de Dioniso y que manifiestan un recurrente movimiento de cercado terminan de tomar su real significación si se las relaciona con la escena del *sparagmós* que liquida a la cabeza de la *pólis*. En efecto, en el episodio de la muerte de Penteo hallamos dos situaciones donde se lo rodea para finalmente capturarlo sin lazos y solamente por las manos de las mujeres, como Ágave se encarga de explicitar en los vv. 1173-1174 y 1203-1207.²⁵

La primera situación acontece cuando el tebano está encaramado en el abeto, las ménades lo cercan y le arrojan armas “naturales” como piedras o ramas de pino. Como plantea Segal (1997: 61), se trata de una derrota masiva de la cultura por la naturaleza que llega a su clímax cuando Ágave se jacta de que ella y sus compañeras han cazado a sus presas sin armas. La segunda se da en el *sparagmós* mismo cuando vuelven a rodearlo, esta vez a la misma altura, y los brazos de las ménades funcionan como redes que lo envuelven y lo atrapan para proceder luego al descuartizamiento.²⁶

Ciudad física, ciudad metafórica, tumba y palacio, parecen todos anunciar la escena de la muerte del cazador-cazado coronando así la doble estrategia del dios que consiste, por un lado, en hacer ingresar lo natural y montaraz en la ciudad y, por el otro, en hacer internarse en lo agreste a los elementos principales de la *pólis* para su perdición.

25 Cfr. Segal (1997: 33).

26 Según Roux (1972: 602) este pleonasma intencional señala que las manos de las bacantes poseen un poder mágico y casi autónomo que escapan a todo control (vv. 1235-1237).

Bibliografía

- Andrade, N. (2003). *Eurípides. Bacantes*. Buenos Aires, Biblos.
- Billings, J. (2020). Bacchae. Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Eurípides (vol. 1)*, pp. 376-394. Leiden - Boston, Brill.
- Breviatti Álvarez, J. (2016). El paisaje y las mujeres de Tebas en las *Bacantes* de Eurípides. *Minerva*, núm. 29, pp. 93-125.
- Diggle J. (1994). *Euripidis Fabulae III*. Oxford, University Press.
- Dodds, E.R. (1960). *Euripidis Bacchae*. Oxford, University Press.
- Kirk, G.S. (1979). *The Bacchae of Eurípides*. Cambridge, University Press.
- Lacroix, M. (1976). *Les Bacchantes d'Eurípide*. París, E. Belin - Les Belles Lettres.
- Mastrorarde, D. (2010). *The Art of Eurípides. Dramatic Technique and Social Context*. Berkeley, University of California.
- Miles, S. (2020). Euripidean Stagecraft. Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Eurípides (vol. 1)*, pp. 726-748. Leiden - Boston, Brill.
- Nápoli, J. T. (2010). Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides. *Humanitas*, núm. 62, pp. 57-81.
- Navarro González, J. L. (2016). Imagen y sonido en *Bacantes* de Eurípides. *Studia Philologica Valentina*, núm. 18 n.s.15, pp. 253-274.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2014). Feminizar las *póeis*. Tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides. Ames, C. y Sagristani, M. (comps.), *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua IV* (IV Jornadas Nacionales y III Internacionales de Historia Antigua, Córdoba, 21-24 de mayo de 2012), pp. 167-178. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Rodríguez Cidre, E. (2016). El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*. Gastaldi, V., De Santis, G. y Fernández, C. (co-ords.), *Imaginario de la integración y la marginalidad en el drama ático*, pp. 199-241. Bahía Blanca, EdiUNS.

- Roux, J. (1972). *Euripide Les Bacchantes*. Paris, Les Belles Lettres.
- Scullion, S. (2007). Problems in the Prologue and Parodos of *Bacchae*. Finglass, P. J., Collard, C. y Richardson, N. J. (eds.), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to ML West on his 70th Birthday*, pp. 239-258. Oxford, University Press.
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford, Clarendon Press.
- Seaford, R. (1996). *Euripides: Bacchae*. Warminster, Aris & Phillips.
- Segal, C. (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, University Press.
- Semenzato, C. (2020). Euripides and Mystical Religion. Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides (vol. 1)*, pp. 841-862. Leiden - Boston, Brill.
- Thomas, R. (2000). La ciudad clásica. Osborne, R. (comp.), *La Grecia Clásica*, pp. 63-94. Barcelona, Crítica.
- Thumiger, C. (2007). *Hidden Paths. Notions of Self, Tragic Characterization and Euripides' Bacchae*. London, Institute of Classical Studies.
- Verdenius, W. J. (1980). Notes on the Prologue of Euripides' *Bacchae*. *Mnemosyne*, núm. 33, pp. 1-16.

Capítulo 17

El descenso ad inferos en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato

María Matilde Soria

El descenso a los infiernos o catábasis, un tema muy tratado en todas las literaturas, reconoce sus orígenes en la tradición órfica y los misterios eleusinos. Incorporado como un *tópos koinós* por Homero, quien en el Canto II de *Odisea* relata el descenso de Ulises al Hades, se nutre y enriquece principalmente con Virgilio y Dante. Se generaliza en la Edad Media, y reaparece literariamente en *Cantos*, del poeta simbolista inglés Ezra Pound, en los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke y sobre todo en *Ulises* de James Joyce. Cabe recordar que formaba parte de otras tradiciones míticas como las de Teseo, Heracles u Orfeo pero la versión homérica se va a imponer como texto canónico en nuestra cultura, sobre todo tras su reutilización, varios siglos después, por Virgilio en su *Eneida*.

En las letras argentinas ha sido tomado por varios autores contemporáneos, siempre en forma simbólica: Jorge Luis Borges en “El milagro secreto” de *Ficciones*, en “El inmortal” de *El Aleph*, y en “Del Infierno y del cielo” de sus *Poemas*, nos presenta diversos cuadros de trasmundo; Manuel Mujica Láinez en su novela *Sergio* evoca un descenso simbólico;

Leopoldo Marechal nos ofrece una visión claramente dibujada, tanto en sus novelas *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón*, como en sus dramas *La batalla de José Luna* y *Don Juan*; Ernesto Sabato lo hace en sus novelas *Sobre héroes y tumbas*, que será el centro de nuestro análisis, y *Abaddón, el exterminador*.

La prefiguración del descenso. Los indicios, los personajes

Si bien el tema se desarrolla totalmente en la Parte III: “Informe sobre ciegos”, ya desde el comienzo de la obra, en las dos partes anteriores (Parte I: “El dragón y la princesa”; Parte II: “Los rostros invisibles”), se vislumbran algunos indicios que comienzan a aludir al descenso, tales como:

- (a) la mención de ciertas palabras claves: cloaca, madreloaca (I, I 12; II 21-22; VI 34.),¹ ciego (I, IX 42; XI 71-72), laberinto (I, IX 42), que nos empiezan a preparar para introducirnos en esa atmósfera de misterio en que se entremezclan tres niveles: el mundo real, el mundo onírico y el submundo, conectándose y desconectándose hasta el punto de desdibujarse sus límites y perderse continuamente en la noción de ubicuidad espacial y temporal. Se trata, en efecto, de un doble descenso, en el espacio y en el tiempo, que confluirá en el descubrimiento de la última verdad: el conocimiento del destino.
- (b) la forma de conocimiento de los protagonistas. Martín y Alejandra son los protagonistas de esta primera

1 Aquí y en el resto del trabajo la ubicación de los términos o pasajes citados sigue el siguiente criterio: número de la Parte, número del capítulo, número de la página según la edición consignada en la Bibliografía.

parte; la evocación de su conocimiento por parte de Martín, trae reminiscencias órficas: “Cuando de pronto –dijo Martín– tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome” (I, I 12), y luego: “En tanto que en aquel momento sintió algo distinto. Algo –vaciló como buscando la palabra más adecuada– algo inquietante” (I, I 12), para finalizar:

Y en ese momento le pasaba algo parecido: como si se sintiese impulsado a saltar a través de un oscuro abismo ‘hacia otro lado de su existencia’. Y entonces, aquella fuerza inconsciente pero irresistible lo obligó a volver su cabeza. (I. I 12)

- (c) Los otros personajes: el bisabuelo Pancho, el loco Bebe y la criada Justina, son seres que viven una existencia detenida en un determinado tiempo.
- (d) La anticipación del protagonista de la Parte III de la novela, Fernando Vidal Olmos: “¿Fernando? ¿Quién es Fernando?” (I, IX 47), pregunta Martín ante la mención por parte de Alejandra. “Solo quiero saber una cosa, Alejandra: quiero saber quién es Fernando” (II, XXIV 231),² expresa Martín a quien le intriga este personaje, y de quien Alejandra no quiere hablar. Fernando aparece casualmente vinculado a los ciegos en el pensamiento de Martín:

Había tenido un estremecimiento cuando él mencionó a los ciegos, ¿por qué? Se había arrepentido apenas pronunciado el nombre Fernando, ¿por qué? *Ciegos*, pensó, casi con miedo. *Ciegos, ciegos*. (I, XI 71-72).³

2 Cfr. también II, XXIII 230; XXIV 232.

3 Cfr. también I, XIII 93.

(e) Los ‘topoi’:

- » El banco del Parque Lezama: “Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres” (I, I 11). Ceres es la diosa romana equivalente a la griega Deméter, cuya hija Perséfone fue raptada por Hades, hermano de Zeus, y llevada a los infiernos. Deméter está vinculada con la instauración de los misterios de Eleusis. El lugar donde se conocen Martín y Alejandra es allí, en el Parque Lezama, y ese banco será el lugar de sus encuentros posteriores.
- » El Mirador. Alejandra lleva a Martín a su casa, una casa “viejísima”, con ventanas a la galería que “aún conservaban sus rejas coloniales”. Tras atravesar un “estrecho pasillo entre árboles muy viejos”, siguiendo por un sendero de ladrillos, van a desembocar en una escalera de caracol. Alejandra lo invita a subir por esa escalera, y le hace conocer el Mirador: “esto es el antiguo Mirador” (I, IX, 42). El ascenso por la escalera hacia el Mirador va a marcar paradójicamente el comienzo del descenso en el tiempo, a la manera del *Somnium Scipionis* de Cicerón, quien mediante una anábasis o ascenso simbólico a la Vía Láctea, se pone en contacto con la morada de los bienaventurados. El Mirador será el espacio que transporte a Martín como por un túnel del tiempo, al conocimiento de los antepasados de Alejandra, los Olmos y los Acevedo, muy ligados a un importante tramo de nuestra historia en la etapa de la organización nacional: la época de Rosas.

El alma de guerreros, de conquistadores, de locos, de cabildantes y de sacerdotes parecía llenar invisiblemente la habitación y murmurar quedamente entre ellos: historias de conquistas, de batallas, de lanceamientos y degüellos. (I, XII 81)

- » Y en el Mirador, una litografía, que muestra una escena con los restos de la legión de Lavalle, en la quebrada de Humahuaca. Esta litografía viene a ser el punto de ruptura en el tiempo, el umbral que se traspone para internalizarnos en ese pasado histórico; cobra relieve y se corporiza, hasta erigirse en intertexto que va relatando las peripecias de las huestes de Lavalle en huida hacia el norte, llevando el cuerpo del general.

(f) Por último, la revelación de quién es Fernando Vidal Olmos:

Después de encontrarse con Alejandra, un tanto avanzada su relación, Martín decide seguirla. Camina unas cuadras y la ve penetrar en un bar. Se acerca y espía desde la oscuridad; su corazón casi da un vuelco: Alejandra se ha sentado frente a un hombre. Martín lo observa detenidamente tratando de reconocerlo. Y cuando ve que Alejandra le ha tomado una mano, siente que para él, el mundo carece de sentido. Se retira del lugar, y mientras camina por la calle en la madrugada, recuerda de pronto la escena del Mirador, entonces llega la revelación: “¡Ese era Fernando!, pensó.” (II, XXIII 229); “Pero ¿quién era Fernando?” (II, XXIII 229). Siguiendo con su atormentado pensamiento, cree encontrar la clave: por el parecido entre ambos podría tratarse de alguien de la familia. Días después se encuentra nuevamente con Alejandra. Una sola idea le da vueltas, y llega la pregunta: “Solo quiero saber una cosa, Alejandra: quiero saber quién es Fernando.” (II, XXIV 231). Luego la reacción de ella, su palidez, el diálogo y la brusca y desesperada respuesta: “¡Imbécil, imbécil! ¡Ese hombre es mi padre!” (II, XXIV 232).

El camino a la aventura: el descenso

Llegamos a la Parte III, el “Informe sobre ciegos”, y con ella al tema del descenso, o catábasis. La historia de Alejandra y Martín se ha cortado abruptamente. El protagonista es Fernando Vidal Olmos, quien escribe este “Informe”.

El descenso tiene aquí todas las características de la aventura mitológica universal en el camino del héroe. Constituye un monomito o unidad nuclear, en la que advertimos claramente las tres etapas: separación, iniciación y retorno. Pero antes de comenzar con su análisis, nos detendremos un poco en la figura de Fernando. ¿Quién es Fernando?, ¿acaso un héroe?

Él mismo dice:

Me considero un canalla y no tengo el menor respeto por mi persona. Soy un individuo que ha profundizado en su propia conciencia ¿y quién que ahonde en los pliegues de su propia conciencia puede respetarse? Al menos me considero honesto, pero no me engaño sobre mí mismo ni intento engañar a los demás. (III, XIII 288)

Soy un investigador del mal (III, XIII 288)

un canalla insigne, eso sí (III, XIII 289)

Pero también expresa: “Y me abandonaba a la insensata voluptuosidad del vértigo, esa voluptuosidad que sienten los héroes en los peores y más peligrosos momentos del combate” (III, XII 285). Y en otro pasaje afirma: “me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas” (III, XXXIV 358).

Fernando es audaz, temerario, osado. No tiene amigos y confiesa no haber sentido afecto por nadie, ni que nadie lo haya sentido por él. Tenaz y tesoneramente, emprende una búsqueda de años con el propósito de conocer el submundo, el universo de los ciegos. Persiguiendo ese objetivo, enfrenta experiencias inimaginables sin claudicar, afronta riesgos que ponen en peligro su propia vida. Como Eneas, baja a los submundos para conocer su destino y regresa al mundo para cumplirlo, no sin entregar antes un legado a la sociedad: “Este Informe está destinado, después de mi muerte, que sé próxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado” (III, VI 262).

Aunque inclinado al mal, Fernando es un héroe, y en él encontramos las características del héroe del monomito:

- (a) Con frecuencia es desconocido o despreciado por la sociedad a la que pertenece.
- (b) Tiene un triunfo macroscópico.
- (c) Vuelve para entregar un bien a la sociedad.

Ya configurado nuestro protagonista, veamos su *itinerarium ad inferos*, y para ello nos basaremos en las etapas de la aventura mitológica del héroe propuestas por Campbell (1972: 40-42):

A. SEPARACIÓN

1. El llamado a la aventura

Todo comienza “un día de verano de 1947”, al pasar frente a la Plaza de Mayo:

Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla

como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario. Delante de mí, enigmática y dura, observándome con toda su cara, vi a la ciega [...] Había cesado de tocar la campanilla. (III, I 245)

Considera que de esa manera comenzó la etapa final de su existencia. Vigila y estudia a los ciegos, y sus indagaciones lo van llevando a confirmar hipótesis que desde muchacho había imaginado sobre ese mundo, “ya que fueron las pesadillas y alucinaciones de mi infancia las que me trajeron la primera revelación” (III, I 247).⁴

Y en este punto nos detenemos, pues estamos ante un nuevo elemento simbólico: el sueño, que funciona a la manera del oráculo, que consultaban los antiguos para conocer sus vaticinios. Esto será lo que Karl Jung (1969:290) llama “el sueño oráculo”.

2. La ayuda

Este mitema se presenta a través de Iglesias, un anarquista, tipógrafo, con quien Fernando traba amistad. Iglesias es vidente, y por accidente queda ciego. Fingiendo interés por su suerte, comienza a visitarlo con frecuencia, y a vigilarlo, porque intuye que este hombre lo ayudará a introducirse en ese submundo tan ansiosamente buscado. Hay dos ayudantes más: la señora de Etchepareborda, dueña de la casa donde alquila Iglesias, y un hombrecito, al que Fernando bautiza con el nombre de Pierre Fresnay. Este es quien saca a Iglesias de la pensión para llevarlo al mundo de los ciegos.

3. El cruce del primer umbral

Fernando ha comenzado a seguir a Iglesias en sus salidas, conducido por Pierre Fresnay, pues está seguro de que ellos

4 Cfr. también III, V 257-258.

le darán la pista que busca. Efectivamente, logra descubrir la entrada en una casa vieja, situada en el barrio porteño de Belgrano donde está la Iglesia de la Inmaculada. Efectúa una inspección, y al comprobar que el lugar está deshabitado, decide entrar. Son las dos de la madrugada.

Para hacer esta exploración se ha provisto de algunos elementos que le serán necesarios: una linterna de bolsillo, chocolate y un bastón blanco. Esta linterna oficiará como la rama de oro que ilumina a Eneas en su descenso. Dice Frazer (1980: 792): “¿qué mejor compañero podría tener un viajero extraviado en las sombras subterráneas que una rama que podrá ser tanto lámpara para sus pasos como báculo o bastón en sus manos?”. Y en el “Informe” leemos: “Encendí, pues, nuevamente mi previsora linterna y, aunque más nervioso que antes, traté de pensar en el secreto que debía esclarecer” (III, XIX 316).

En el Capítulo XXI localizamos ya el cruce del umbral:

Me encorvé lo suficiente para atravesar aquella portezuela y penetré en la pieza. Luego, incorporándome, levanté la linterna para ver dónde me encontraba. Una helada corriente sacudió mi cuerpo: el haz de luz iluminó ante mí una cara. Una ciega me observaba. Era como una aparición infernal, pero proveniente de un infierno helado y negro. Era evidente que no había acudido ante aquella pequeña puerta secreta alarmada por los pequeños ruidos [...] No: estaba vestida y era obvio que me había estado ESPERANDO. (III, XXI 320)

Con la ciega se presenta un personaje virgiliano: la Sibila. Acerca de esta, Miquel Dolç (1982: 26) expresa:

La Sibila de Cumas es un personaje que Virgilio supo moldear con exquisito cuidado y originalidad. Nuestro poeta fue el primero que fundió en un solo personaje tanto la

profetisa de Apolo, como la sacerdotisa de Hécate, reina del Averno. La doble misión, fruto de la fantasía de Virgilio, obedece a un propósito muy meditado del poeta: el de querer asignar a la Sibila, además del don profético, la función de guía de Eneas, durante su viaje al más allá.

La Sibila de Cumas es quien orienta a Eneas en los ritos previos al descenso a los infiernos; también lo guía en su visita al mundo de los muertos. La Ciega, con sus poderes mágicos, orientará a Fernando.

4. La experiencia de la noche

Este mitema reúne los horrores que propiciarán la maduración del héroe. En la obra se viene subrayando desde capítulos anteriores al XXI en que se produce el momento principal:

Una especie de fiebre iba subiendo en mi cuerpo como un líquido hirviendo en una vasija, al mismo tiempo que un resplandor fosforescente iba haciendo a la Ciega cada vez más visible en medio de las tinieblas. Hasta que un estallido pareció romper mis tímpanos y caí o, como ya dije, me derrumbé sin sentido en el suelo de aquella habitación. (III, XXI 321)

B. LA INICIACIÓN

1. El camino de las pruebas

Comienza el viaje dentro del viaje. Y como Eneas, Fernando sube en una barca, “y la barca se deslizaba sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables” (III, XX 321). Aparece el guardián, otro elemento mítico. En

la novela es un anciano —que equivaldría al Cancerbero de la *Eneida*— con un ojo enorme en la frente, como un cíclope. El anciano simboliza aquí la sabiduría ancestral, y el ojo único aludiría a poderes extrahumanos.

Fernando debe atravesar el lago y lo hace navegando dificultosamente. Quiere alcanzar la otra orilla antes de la puesta del sol, pues su objetivo es huir de la mirada del anciano y penetrar en la gruta. Surgen visiones terroríficas, animales que vienen de las profundidades de la tierra y que traen al campo de la conciencia un especial mensaje del mundo interior.

Luego ocurre un nuevo cruce del umbral y, como en un rito iniciático, se despoja de la ropa. La Ciega-Sibila lo está esperando para el descenso final a las cloacas: “¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia!” (III, XXXIV 357).

A medida que va descendiendo, el aire se enrarece cada vez más. Atraviesa intrincadas galerías, baja escaleras y más escaleras. Bajo sus pies siente el agua que se desliza hacia alguna salida. La soledad es absoluta:

Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes. Me sentí grandioso e insignificante. Temí que aquellos vapores terminaran por emborracharme y hacerme caer en el agua, muriendo ahogado en momentos en que estaba a punto de descubrir el misterio central de la existencia. (III, XXXV 360)

Continúa el descenso internándose en una enorme caverna. Siente a seres invisibles moverse en las tinieblas: “serpientes, [...] enormes murciélagos [...] y hombres que habían dejado de ser propiamente humanos”, III, XXXV 364). Vislumbra una claridad y hacia allí se dirige. Por fin llega a una planicie iluminada por una luz rojiza y violácea.

2. El encuentro con la diosa. El ombligo del mundo

Llegado a ese lugar, tiene la certeza de que allí termina su viaje. En el centro de la planicie, un polígono rodeado de altas torres, se levantaba una estatua en cuyo vientre brillaba un ojo fosforescente. Era la estatua de una deidad desnuda, “una deidad terrible y nocturna, un espectral demonio que debió de tener el poder supremo sobre la vida y la muerte” (III, XXXVI 368).

Y precisamente en ese punto se produce la confluencia de los dos descensos: el temporal, que se venía desarrollando desde las primeras páginas, y el espacial iniciado en el descenso a las cloacas. Es el encuentro consigo mismo, con sus orígenes, con el pasado: es la reconciliación con el padre.

Vi tumbas de héroes, tumbas de años-cadáveres, ídolos de ojos amarillos en silenciosas mansiones abandonadas, diosas de piel veteada como las cebras, imágenes de una taciturna idolatría con indescifrables inscripciones. Era una comarca donde parecía celebrarse una sola y petrificada Ceremonia de la Muerte. (III, XXXVI 368)

Pero sabe que debe seguir porque el Ojo de la deidad lo llama. Para llegar al Ojo deberá subir miles de escalones. Emprende el ascenso hasta alcanzar su meta. Ya ante el Ojo, cae de rodillas y permanece así un momento. “Entonces una Voz, que parecía salir de aquel Ojo, cavernoso e imperial dijo: AHORA ENTRA. ESTE ES TU COMIENZO Y TU FIN” (III, XXXVI 369). Como a Eneas, cuando se encuentra con su padre Anquises, le es revelado su destino. Dice Anquises:

‘Nunc age, Dardanium prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras,
expediam dictis, et te tua fata docebo.

Ille, uides, pura iuuenis qui nititur hasta,
proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras
aetherias Italo commixtus sanguine surget

(Verg. *A.* 6.756-762)

Escúchame, prosiguió, pues ahora voy a decirte la gloria que aguarda en lo futuro a la prole de Dárdano, qué descendientes vamos a tener en Italia, almas ilustres que perpetuarán nuestro nombre; voy a revelarte tus hados. Ese mancebo, a quien ves apoyado en su fulgente lanza, ocupa por suerte el lugar más cercano a la vida, y es el primero que de nuestra sangre, mezclada con la sangre ítalá, se levantará a la tierra

3. La mujer como tentación

Fernando está de nuevo en el cuarto de la Ciega. Todo su peregrinaje por las cloacas, su marcha hacia la gran caverna y su ascenso hasta la Deidad han sido experiencias por las artes mágicas de ella o de la Secta entera. Siente que su alma, desprendida del cuerpo, ha viajado mientras este parecía dormir. “Y así en aquel viaje supe, como Edipo lo supo de los labios de Tiresias, cuál era el fatal fin que me estaba reservado” (III, XXXVI 373). Y siente también que la Ciega se acerca a su cama, y desnuda, su cuerpo parecía irradiar un fluido que despertaba en Fernando la lujuria: se une a ella en diabólico ayuntamiento.

4. La reconciliación con el padre

Este mitema se enclava en el del encuentro con la deidad.

5. Apoteosis

Fernando experimenta la pérdida del sentido de lo cotidiano, del recuerdo preciso de la existencia real. Se siente sumido en un tiempo y un espacio sagrados:

Y también (perdí el sentido) el tiempo y la eternidad: porque lo ignoro y nunca lo sabré, cuánto duró aquel diabólico ayuntamiento, pues en aquel antro no había noche ni día y todo fue una única e infernal jornada. (III, XXXVII 375)

Vive también la visión de la eternidad, de las eras geológicas, y el recorrido de las especies biológicas: “fui hombre y pez, fui batracio, fui un gran pájaro prehistórico” (III, XXXVII 375).

C. EL REGRESO

Hemos llegado a la tercera y última etapa del monomito: el regreso al mundo. Fernando cruza nuevamente el umbral para su regreso:

sentí que abismos infranqueables me separaban para siempre de aquel universo nocturno: abismos de espacio y de tiempo. Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui surgiendo nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera. (III, XXXVII 375)

En su cuarto de Villa Devoto, sabe que una nueva pesadilla habrá de comenzar para él, pesadilla que terminará con su muerte. Sabe también, porque así le fue revelado, que su tiempo es limitado y que la muerte lo espera. Debe ir hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio. La revelación de su destino no restaura al mundo, pero él va en cumplimiento de ese destino, dejando el Informe como un legado a la sociedad.

IV. LA PURIFICACIÓN

Fernando esconde el Informe para que la Secta no lo encuentre, y se dirige hacia donde Alejandra, su hija, lo está esperando: el Mirador. Luego tienen lugar el incendio, la muerte de ambos, la noticia en el periódico. La noticia preliminar con que comienza la obra.

El tiempo de la novela, circular, es sagrado, como lo es el Mirador en cuanto a espacio, poblado de almas de guerreros, de locos, de cabildantes y sacerdotes que parecían contarse historias de conquistas y de batallas.

“En las noches de luna” —cuenta un viejo indio— “yo también los he visto. Se oyen primero las nazarenas y el relincho de un caballo. Luego aparece, es un caballo muy brioso y lo muenta el general, un blanco como la nieve (así ve el indio al caballo del General). Él lleva un gran sable de caballería y un morrión alto, de granadero. [...] Pero es como un sueño: un momento más y en seguida desaparece en la sombra de la noche, cruzando el río hacia los cerros del poniente. (IV, VIII 479-480)

Conclusión

El *descensus* en *Sobre héroes y tumbas* es una metáfora del acto creador de escribir.

El escritor —un héroe de hoy— se internaliza en las profundidades para desentrañar la verdad, su verdad. Necesita de la sabiduría ancestral y la busca, recorriendo intrincados laberintos. Muchas veces se pierde —como Fernando, o como el héroe mítico— pero no se desanima: persiste en su afán de búsqueda hasta que logra desentrañar el misterio

de las cosas. Posteriormente retorna para entregar a la sociedad su legado: la obra. El mismo Sabato así lo confirma en sus palabras:

Escribir una novela es un desplazamiento hacia el yo profundo, de modo que el novelista puede aparecer como un doble Orfeo o un Orfeo desdoblado: los infiernos ya no son aquellos de la tradición cultural y religiosa, sino el infierno íntimo del escritor en el que este ha de bajar: bajar no para viajar sino para ahondar, entrando en sus propias tinieblas.⁵

Bibliografía

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México, Fondo de Cultura Económica.

Dolç, M. (1982). Supervivencia de un mito virgiliano: La Sibila. Bauzá, H. (comp.), *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, pp. 25-37. Buenos Aires, Parthénope.

Frazer, J. (1980). *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica.

Jung, K. (1969). *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar.

Pageaux, D. H. (1989). Sabato-Orfeo. *La Nación*, 23-7-1989. Buenos Aires, Secc. 4^a, p. 2.

Sabato, E. (1965). *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires, Sudamericana.

5 Pageaux (1989: 2).

Capítulo 18

Narrar el viaje del exilio jesuítico

El *Annus patiens* del P. Peramás, entre lo literario y lo documental

Marcela A. Suárez

Desde el momento en que Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús, la identidad como orden religiosa se asienta sobre el proceso intelectual de escribir y narrar. Las narraciones, despojadas de intenciones literarias, apuntan a la necesidad de construir la sucesión de los acontecimientos sin proponerse una *historia domus* objetiva.¹ En estas narraciones y recopilaciones tan diversas los jesuitas defienden sus recuerdos personales, subrayan los trabajos apostólicos, su actividad misional e interpretan los hechos protagonizados. En este sentido, desde que comienzan a misionar en lugares remotos, dejan testimonios escriturarios de sus experiencias personales, sus tareas cotidianas y sus viajes.

Al referirse a la narración y al viaje, Piglia (2016) sostiene:

Podemos imaginar, en todo caso, que el primer narrador fue un viajero y el viaje es una de las estructuras centrales de la narración: alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, la diferencia. [...] No hay viaje sin narración.

1 Cfr. Fernández Arrillaga (2013: 13).

No es una novedad afirmar que el viaje ha presidido los grandes relatos de la humanidad. Memorables obras de la literatura universal se estructuran en torno de un viaje. Más aún, el viaje y su relato no han dejado de tener una presencia constante a lo largo de la historia.²

Ahora bien, en 1767 cuando Carlos III decide expulsar a la Compañía de Jesús de los territorios de la corona, los jesuitas no emprenden un viaje más, sino un viaje dramáticamente real: el viaje del exilio. A esta altura, los integrantes de la Orden saben que la escritura forma parte de su labor pastoral y por ello se lanzan al desafío de dar cuenta de lo sucedido narrando en los denominados “manuscritos de exilio” los días oscuros de una experiencia traumática, cargada de injusticias.

En el intento de dejar sentada esta dolorosa vivencia, los hijos de Loyola, los primeros desterrados del Nuevo Mundo, adoptan distintas perspectivas. Algunos se centran en la descripción de la forma en que les fue intimada la orden de destierro, en sus diferentes colegios o provincias, prosiguen con el relato del viaje hasta Córcega y las dificultades padecidas en la isla y narran la llegada a los Estados Pontificios. Otros refieren su experiencia misional y evangelizadora incorporando descripciones topográficas, zoográficas y etnográficas generalmente de los territorios ultramarinos, realzando el espíritu de sacrificio de los misioneros y la importancia de su labor pastoral, con una clara intención apologética.

Entre los testimonios más destacados que narran el viaje del exilio cabe mencionar los relatos del P. José Manuel Peramás de la provincia jesuítica del Paraguay: el primero en español (*Narración de lo sucedido a los jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta Faenza en Italia en*

2 Cfr. Alburquerque García (2011: 16).

carta de 24 de diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia³)⁴ y el segundo en latín (*Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum*).⁵ En virtud de que la *Narración* es la versión más difundida y consultada por los historiadores a partir de la publicación llevada a cabo por el P. Furlong (1952) y la reedición de Lila Perrén de Velasco (2004), en esta ocasión abordaremos el *Annus patiens*, texto inédito y prácticamente desconocido para el mundo académico con miras a presentar algunas de las coordenadas específicas que lo definen como un relato de viaje.

El *Annus patiens*⁶ presenta cuatro elementos morfológicos⁷ que responden a la retórica del relato de viajes:⁸ la factualidad, la modalidad descriptiva o primacía del orden espacial, el carácter testimonial⁹ y la intencionalidad literaria que atraviesa el género.¹⁰ Nos detendremos en cada una de ellas.

3 Al referirse al texto peramasiano, Chicote (2015) afirma: "resulta especialmente apto para indagar algunas cuestiones constitutivas de la literatura latinoamericana tales como los límites entre historia y ficción, los procesos de auto-traducción, el discurso autorreferencial, o la construcción de la figura del letrado-escritor. Un recorrido por sus páginas nos invita a desentrañar la percepción subjetiva de la historia y su correlato discursivo, así como el múltiple accionar de la Compañía de Jesús en tierras americanas y su importancia para la historia intelectual de América austral. El *Diario* ofrece su doble carácter de relato con estrictas marcas cronológicas, y, a su vez, de monólogo intimista que aporta elementos innovadores para pensar las representaciones discursivas de la historia en géneros ficcionales".

4 El autógrafo se encuentra en el Colegio de la Cartuja de Granada.

5 El manuscrito en latín se encuentra en el Archivo General de la Compañía de Jesús en Roma.

6 En adelante AP.

7 Apelamos a la denominación utilizada por Ortega Román (2006).

8 "Relato de viaje" es un sintagma acuñado por Carrizo Rueda (1997) para hacer referencia a un texto que tiene vocación de perpetuidad.

9 Cfr. Alburquerque García (2011).

10 En un trabajo anterior nos hemos referido al estatus genérico del *Annus patiens* y hemos concluido que se trata de un relato de viaje que comparte fronteras con otras formas literarias como

La factualidad

La narración peramasiana¹¹ comienza con la intimación de la expulsión a los jesuitas cordobeses en la madrugada del 12 de julio de 1767, continúa con la travesía hasta Cádiz y las vicisitudes por el Mediterráneo y finaliza cuando los expulsos se instalan en los Estados Pontificios en 1769. El viaje dura exactamente un año y sesenta y seis días, es decir, catorce meses y medio, divididos de la siguiente forma: once días encerrados en el refectorio del Colegio de Córdoba; veintiocho días en el trayecto desde Córdoba a los navíos; veinticuatro días y un mes en la escuadra; ochenta y cinco días desde Buenos Aires a Cádiz; cinco meses y tres días en el Puerto de Santa María; cuatro días en la Bahía de Cádiz; cincuenta y un días de Cádiz hasta Bastia, en Córcega; veintiséis días en Bastia; dieciséis días de Bastia a Sestri; y trece días de Sestri a Faenza. El relato en torno de las peripecias de los jesuitas desterrados no presenta rasgos de ficcionalización. Esto significa que lo narrado es factual pues se funda sobre hechos y testimonios reales, es decir, sobre una realidad verificable.¹² De hecho, Peramás hace referencia a la orden de intimación y a la manera en que les fue comunicada

el diario que es un subgénero o submodelo con tintes y rasgos profundamente subjetivos. *Cfr.* Suárez (2018b).

11 José Peramás murió desterrado, añorando América, una tierra que sentía como suya. Su testimonio acerca de la expulsión resulta uno de los más patéticos. De origen catalán, nace el 17 de marzo de 1732. Después de haber ingresado en la Compañía de Jesús, es enviado a tierras americanas en 1755. A fines de ese mismo año, llega a Córdoba del Tucumán. Trabaja un tiempo en la reducción de San Ignacio Miní y en ese mismo período se le encarga la redacción de las *Cartas Anuas* de la Provincia del Paraguay. Al cabo de tres años debe abandonar sus tareas apostólicas y regresar a Córdoba donde se hace cargo de la cátedra de Retórica y Teología Moral. Acepta la carga con el espíritu de siempre y se entrega en cuerpo y alma a la enseñanza. Pero su laboriosa y pacífica vida es interrumpida en 1767 cuando el rey de España, Carlos III, da la orden de expulsar a los jesuitas de los territorios americanos.

12 *Cfr.* Ferrer Benimeli (1996).

la Real Pragmática a los miembros de la Orden en Córdoba. El rector de la Universidad, P. Pedro Juan Andreu, junto con toda la comunidad, incluidos los novicios, fueron fuertemente custodiados por soldados con bayonetas caladas y conducidos al refectorio donde el escribano les leyó el decreto de extrañamiento:

Post factam domi Iesuitarum inclusionem, itum est ad Seminarium Monserratense. Coactis ibi sociis a tribuno in rectoris cubiculo, lectum est regis decretum, lectoque ad collegium nostrum Iesuitae omnes deducti sunt; nobiscum includendi in triclinio. Postea introducta fuerunt in triclinium uasa quaedam grandiora ad requisita naturae. Efferre enim illinc pedem uel ad maxime necessaria non licuit et erat ad ostium ualidum militum praesidium nequis egrederetur.

Tras haber sido efectuada la reclusión de los jesuitas en el Colegio Máximo, fueron al Convictorio de Monserrat. Una vez que el comandante reunió a los compañeros allí en el aposento del rector, se leyó el decreto del rey y una vez leído todos los jesuitas fueron conducidos a nuestro colegio mayor; tenían que ser reclusos con nosotros en el refectorio. Después se introdujeron algunas vasijas más grandes para las necesidades fisiológicas, pues de allí no se permitió sacar un pie ni siquiera para las urgencias. Junto a la puerta había una enérgica guardia de soldados para que nadie saliera.

El refectorio fue convertido en cárcel, hecho que se desprende del expresivo detalle de los “uasa... grandiora”. La incorporación de estos objetos refleja la humillación extrema ejercida sobre la comunidad y el impacto provocado por semejante medida que restringía, incluso, hasta la posibilidad de satisfacer necesidades básicas.

El jesuita catalán también deja constancia del traslado de Córdoba a Buenos Aires en la fría noche del 22 de julio, en la que ciento treinta religiosos, incluyendo los novicios, emprendieron un largo viaje de veintiocho días hacia Buenos Aires. Los hicieron salir del colegio entre las 11 y 12 de la noche rumbo a las carretas que se habían preparado y partieron en la madrugada del 23, para que no se agolpara la gente. Veamos un pasaje:

Stabant ad ostium quadraginta quattuor carri. In carris commodioribus e senibus sacerdotibus positi sunt bini, adiutor unus. In aliis carris quaterni sacerdotes, studiosue, adiutoresue. Carrorum Americanorum longitudo duodecim palmorum est, et semis; latitudo quinque palmorum; altitudo nouem. Loca tu his in angustiis quattuor hominum corpora cum lectis, cum uestium arculis et eris mihi mensor Archimedes. Egressi sumus Corduba sacerdotes XXXVII. Studiosi adolescentes LII. Adiutores XXX. Tirones XI. In urbe remanserunt Antonius Miranda, sacerdos, et Antonius Castillo, adiutor, procuratores qui siquid in libris accepti et expensi et in cernendis collegii praediis, difficultatis occurreret, explicarent: iusserat enim rex in eam rem domorum procuratores detineri. Iosephus Latorre ob impotentiam mentis insanabilem remissus est domum suam.

Junto a la puerta había cuarenta y cuatro carretas. En las carretas más cómodas fueron ubicados dos de los sacerdotes más ancianos y un hermano coadjutor. En las otras cuatro sacerdotes, estudiantes y coadjutores. La longitud de las carretas americanas es de doce palmos y medio; el ancho es de cinco palmos y la altura, de nueve. ¡Ubica tú en esta estrechez los cuerpos de cuatro hombres con las camas, los baúles de ropa y serás para mí el arquitecto Arquímedes! Salimos de Córdoba treinta y siete sacerdotes, cincuenta y

dos estudiantes, treinta coadjutores, once secretarios. En la ciudad permanecieron los procuradores, el sacerdote Antonio Miranda y el coadjutor Antonio Castillo, para que dieran explicaciones en caso de que ocurriera alguna entrada o algún desembolso en los libros y alguna dificultad en el reconocimiento de los bienes del colegio: en efecto, el rey había ordenado que los procuradores de las casas se mantuvieran al margen en esta situación. José Latorre, a causa de su incurable impotencia mental, fue enviado a su casa.

Este pasaje, como tantos otros que integran el relato, tiene una consistencia avalada por su carácter documental. La verosimilitud de la narración se sustenta en la veracidad de los datos que se transmiten: número de carretas dispuestas, la cantidad de religiosos y novicios que emprendieron el viaje, así como la información acerca de la identidad de los procuradores y su tarea específica. En cuanto a las medidas de las carretas, es difícil confirmar que se trata de datos auténticos, pero la descripción que hace el jesuita de este transporte y de sus incomodidades es tanto o más ilustrativa, si tenemos en cuenta que tuvieron que vivir en dichas carretas veintiocho largos días. Resulta clara, pues, la voluntad literaria del autor de remarcar la violencia ejercida sobre los religiosos, en este caso puesta de manifiesto en la estrechez del espacio.

La modalidad descriptiva

Como correlato de la primera coordenada que hemos visto se destaca la segunda: el orden espacial. El espacio crea la verdadera estructura narrativa con referencias y descripciones de los lugares recorridos y visitados. La descripción actúa entonces como configuradora de un discurso que

desplaza a la narración de su lugar de privilegio.¹³ Es frecuente, pues, ver desfilar una serie de figuras retóricas que ponen ante los ojos o hacen ver por medio de palabras los rasgos característicos de lo que se quiere mostrar.¹⁴

En el *AP*, el jesuita desplaza a menudo la *narratio* para dar lugar a la *digressio*. Esta figura, también denominada *auersio*, se define como la separación del objeto del discurso,¹⁵ lo cual significa abandonar por un momento el tema que se está tratando para insertar asuntos concomitantes, explicaciones u otros episodios. En este sentido, la digresión en la *narratio* puede presentarse bajo la forma de una *descriptio*.¹⁶ Peramás incluye varias *digressiones* que se presentan bajo la forma de una descripción (*descriptio*): la de la pampa (ff. 28-30), la de las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay (ff. 49-53), la descripción antropológica de las misiones guaraníes (ff. 53-92)¹⁷ y la de la isla de Córcega (ff. 186-192).

Por razones de espacio, solo diremos algunas palabras acerca de la primera digresión. Veamos el texto:

Die IV. Venimus in locum insularum. Insulae ab incolis dicuntur tres breues siluae quae non longo inter se spatio positae, distinguunt uiam pamparum. Haec ab ultimo fluminis tertii anfractu incipiunt. Dicitur autem pampa planities quaedam inmensa, quoquo uersus prospicias, ut ne minimus quidem tumulus seu limes appareat. In pampis omnia uasta sunt, inculta, infesta serpentibus. Non ibi lapides, nec arbores, nec fontes, nec lacus sunt.

13 Cfr. Le Huenen (1990: 20) y Carrizo Rueda (1997: 13).

14 Cfr. Mortara Garavelli (1988: 272).

15 Cfr. Lausberg (1967: §§340-342).

16 Cfr. Quint. 4.2.123; Prisc. *Praeex.* 10: "<in narratione> describimus et loca et fluuios et personas et res".

17 En este caso se trata de una digresión etnográfica.

El día 4 llegamos al lugar de las islas. Las islas son consideradas por los habitantes tres pequeños bosques que, ubicados entre sí en un espacio poco generoso, van cortando el camino de las pampas. La pampa comienza a partir del último recodo del río Tercero. Se denomina pampa a cierta llanura tan interminable, cualquiera sea la dirección en que se mire, que ni siquiera aparece una pequeña elevación o un mojón. En la llanura pampeana todo está despoblado, sin cultivar, es hostil a causa de las serpientes. No hay allí piedras, ni árboles, ni manantiales, ni lagos.

En el registro correspondiente al día 4 de agosto Peramás subordina la narración a la descripción, en este caso, la *descriptio pamparum*. Según algunos tratadistas, la descripción de un lugar geográfico especialmente nombrado, en este caso (*pampa*), se denomina *topographia*. Suele ser frecuente la fórmula *est locus* susceptible de variación, como figura en el texto latino (“uenimus in locum”). El empleo del tiempo presente (“distinguunt”, “incipiunt”, “sunt”) y del adverbio de lugar (“ibi”) refuerza la situación del jesuita como testigo presencial que, mediante la figura de la *distributio*, pone delante de los ojos del lector los detalles y pormenores que caracterizan la ubicación (“ab ultimo fluminis tertii anfractu”), el aspecto y la naturaleza de la llanura (“planities”): la inmensidad (“inmensa”), la extensión despoblada (“uasta”), la falta de cultivo (“inculta”), la hostilidad (“infecta”), la ausencia de otros elementos naturales (“lapides”, “arbores”, “fontes”, “lacus”). Sin embargo, Peramás contrarresta este panorama desolador con la imagen de la hierba que crece (“herba dumtaxat gignitur”), a partir de la cual comienza la descripción de seis exponentes de la fauna de la región (quirquincho, zorrino, ñandú, perdiz, colibrí, caballo), descartando otras especies y secciones temáticas. A continuación, mencionaremos la

descripción de dos ejemplares, el quirquincho y el caballo, el primero y el último de la lista seleccionada por el jesuita:

Herba dumtaxat gignitur, quam pascitur genus glirium, quos uocant quirquinchos incolae. Quadrupes est instar porcelli, toto armatus corpore lorica squamata, qua sese statim conuoluit, siquis uelit manu prehendere: conuolutum autem uix ui summa explices. Quodsi cauum subierit, et uel medium dumtaxat corpus texerit, sic squamis hispidis terram tenet, ut non nisi sudatis, et funibus eum foras trahas. Sunt eorum alia etiam duo genera: mulitae et bolae, dictae incolis.

Únicamente existe la hierba de la cual se alimenta una clase de lirones a los que los lugareños llaman quirquincho. Es un cuadrúpedo semejante a un cerdito, armado de una escamosa coraza en todo el cuerpo, con la cual se enrolla de inmediato, si alguien quisiera atraparlo; pero al que se enrolla apenas se lo puede desenrollar con suma fuerza. Si entra en la cueva y cubre sólo medio cuerpo, por ejemplo, ocupa la tierra con las escamas erizadas de tal modo que, a no ser que estén húmedas, no se lo pueda arrastrar hacia afuera ni con sogas. Existen también otros dos tipos llamados por los habitantes mulitas y bolas.

Tratándose de una especie autóctona, Peramás establece un lenguaje de referencia externa que le permite comunicar las maravillas naturales de esta región, a partir de la comparación del quirquincho con el cerdo, animal que no le es ajeno al Viejo Mundo. Desde el punto de visto retórico-estilístico, el símil (*similitudo*),¹⁸ que debe ser claro

18 Cfr. Lausberg (1967: § 843-ss.).

y conocido, se convierte, pues, en el recurso más utilizado. Al respecto, sostiene Ledezma (2005: 56):

En muchos casos no era posible establecer paralelos o similitudes tan exactos entre las nuevas especies americanas y las del imaginario y la simbología europea, pero se trató de una estrategia consistente cuyo objeto era asimilar culturalmente la ingente cantidad de nueva información sobre la naturaleza.

Es de notar que la *descriptio* no solo destaca la pertenencia de esta especie al *genus glirium*, también conocida como *mulita* y *bola*, sino además la alimentación, las características físicas y su técnica defensiva.

El otro ejemplar que despierta el interés de Peramás es el caballo que cierra la lista de la fauna pampeana:

Mireris etiam in pampis equorum, equarumque armentata innumerabilia, quae nullo custode nullius certi domini, quaqua uersus uagantur latissime. Olim cum intercurrebant, praetereuntium carros impediabant: exspectandumque diu erat, donec eorum transiret agmen: nunc minor copia est, quod eos uenentur Hispani.

En la pampa se puede admirar también a la innumerable tropilla de caballos y yeguas que, sin la vigilancia de dueño alguno, por cualquier sitio andan errantes en todas las direcciones. En otro tiempo, cuando se interponían, obstaculizaban los carros de los que pasaban por delante y había que esperar durante un tiempo hasta que la multitud se fuera. Ahora la cantidad es menor porque los españoles los venden.

De todos los elementos susceptibles de causar admiración, a saber la belleza, el tamaño, la diversidad, la *nouitas*,

Peramás rescata la cantidad referida por medio de la imprecisión o la indefinición (“innumerabilia”). Cabe destacar que este recurso resulta mucho más eficaz que las cifras no solo para persuadir al lector, sino para causarle admiración¹⁹ respecto de la grandeza de la naturaleza americana.²⁰ Sin embargo, la cantidad de ejemplares, digna de admirar (“mireris”), se ve numéricamente reducida por la acción de los españoles, a quienes el jesuita reprueba por ser los responsables del comercio equino.

Peramás no se contenta con la *descriptio pamparum*, pues como se advierte incorpora la *descriptio animalium* o zootografía, construida sobre la base de algunos de los argumentos de la retórica epidíctica.²¹ En efecto, identifica la llanura pampeana como el lugar de origen de estas especies y, al referirse a cada una de ellas, hace hincapié en distintas particularidades (alimentación, características corporales, utilidad, etcétera) recurriendo a algunas figuras retóricas como la comparación o símil. En medio de su relato sobre el viaje al exilio, el catalán suma la historia natural como una digresión para dar cuenta de su relación con la fauna pampeana a partir de un dispositivo de credibilidad vinculado con la experiencia personal.

Sin dudas, el destierro significó, por un lado, una oportunidad de actualizar la idea que los europeos tenían de América basada en un profundo desconocimiento de su historia, cultura, geografía humana y natural; y por otro, permitió afinar los instrumentos para una mejor defensa tanto del ser humano como de la ecología del Nuevo

19 Los retóricos renacentistas reelaboran el principio de admiración establecido retóricamente en la Antigüedad clásica. Así, pues, causar admiración se suma a la lista de funciones ya conocidas (*mouere, docere et delectare*).

20 César, en sus comentarios, utiliza el recurso de la cifra imprecisa como técnica de persuasión. *Cfr.* Rambaud (1966: 177-ss.).

21 *Cfr.* Suárez (2018a).

Mundo, transformando los textos en elogios con miras a combatir el eurocentrismo y probar que también aquí se podía contribuir a la ciencia. ¿Los jesuitas hubieran escrito lo mismo si no hubieran sido desterrados? Probablemente sí, pero sin dudas la condición de *exsules* fue crucial para una mayor universalización de América.

Asimismo, es de notar que el jesuita cierra el pasaje diciendo: “Antequam pampas subeas, paranda sunt tibi ligna, aqua et reliquia commeatus, non secus ac si te oceano uel longe nauigationi committeres” [Antes de que entres en la pampa, tienes que preparar leños, agua y otros víveres como si te entregaras al océano o a una larga navegación]. En este sentido, Chicote (2015) subraya la centralidad del viaje como elemento indispensable de la construcción de las culturas e identidades y destaca la comparación entre el mar y la pampa, metáfora fundacional de la literatura argentina, para establecer que ya en el texto de Peramás es posible rastrear algunos de los sentimientos identitarios que más tarde se desarrollarán tras las independencias americanas. El viaje, entonces, no debe verse como un lugar de paso sino como una práctica de cruce, como un elemento base de la construcción de culturas.

El carácter testimonial

La narración del viaje del exilio se construye como un relato factual y no ficcional que ha tenido lugar en un tiempo y un espacio vividos por el viajero devenido en autor-narrador de su propio viaje. Se trata de un autor-viajero o narrador testigo. Esto se advierte en la descripción antropológica de las misiones guaraníes o digresión etnográfica, en la que Peramás se dedica a describir esas misiones, su sistema sociopolítico, su economía, sus costumbres. Dado

que se trata de una extensa descripción que abarca treinta y nueve folios, solo comentaremos dos pasajes en los que la presentación de detalles de la vida cotidiana resalta la sensación de intimidad del etnógrafo, afirmando la idea de que estuvo realmente allí, es decir, su condición de *testis*, y apelando al principio de autopsia (“yo mismo vi”).²² Al referirse a las vestimentas de los indios guaraníes, el catalán escribe:

Quod si amas scire, quaenam fuerint Indorum uestes, et quae domestica supellex, dicam id etiam saepissime enim uidi, cum aegrotorum confessiones et morientium auxilium ibam.

Si quieres saber cuál es la vestimenta de los indios y cuál el ajuar doméstico, te lo diré, pues muy a menudo los vi cuando iba a confesar a los enfermos y a ayudar a los moribundos.

Y más adelante, cuando se detiene en la descripción de los *lecti Indorum* o hamacas y en el método para combatir el frío que su uso provoca, escribe:

Cuius rei testis ipse sum: qui cum aegri confessionem quondam exciperem, subiectis prunis tunicam, nihil uidens, semiustulaui: [...]

De esta situación fui testigo yo mismo que, cuando alguna vez recibí la confesión del enfermo, me quemé la túnica con las brasas ubicadas debajo (de las hamacas), al no verlas.

Al referirse a las relaciones de viajes y al proceso de cómo el sentido común y la imaginación se reajustan y se

22 Cfr. Suárez (2017: 22).

reacomodan ante los nuevos hechos, Pimentel (2006: 91) escribe: “los viajeros dejaron de ser impostores para convertirse en testigos”. En esta transformación, la vista adquiere todo el protagonismo. Asimismo, Hartog (2002: 89), para quien la forma de aprehender al otro puede ser concebida como una ‘retórica de la alteridad’, sostiene:

Estas descripciones hacen ver un saber: en efecto, su punto focal es el ojo. Éste las organiza (lo visible), delimita su proliferación y las controla (campo visual) y les da autenticidad (testigo). Por tanto, es él quien hace creer que se ve y se sabe, él es el productor de [...] la persuasión: yo lo vi, es la verdad.

El jesuita catalán subraya en todo momento que no solo ha estado entre los guaraníes sino que ha cumplido la función de sacerdote. En ambos casos, se presenta como testigo ocular. De ahí la relevancia del campo semántico del ver representado por la ocurrencia de los lexemas *uideo* y *obseruo*. Esto significa que describe a los guaraníes desde lo concreto y lo sensible. La información de Peramás no proviene, pues, de sus lecturas sino de sus propias observaciones, de lo que ha visto personalmente. La experiencia es su fuente de autoridad etnográfica, la cual le permite garantizar la verdad. La narración en primera persona le confiere al texto un mayor grado de verosimilitud. De ahí que Pérez Priego (1984: 233) afirme:

El empleo de esa primera persona contribuye, sin duda, a hacer más atractivo y sugeridor el relato al receptor, a quien transfiere más fácilmente, sin un narrador interpuesto, la experiencia vivida o imaginada. Pero, sobre todo, tiene una función verificadora y testimonial que refuerza la verosimilitud y autenticidad de lo narrado.

Los jesuitas confían, pues, en la retórica del “yo fui testigo”²³ que pasa a ser un nuevo criterio epistemológico de referencia al sustituir de este modo la autoridad de la palabra escrita transmitida. Este modelo retórico se vincula estrechamente con la tendencia historiográfica americanista de producir obras en oposición a las historias conjeturales del nuevo mundo propugnadas por la Europa ilustrada.²⁴ En este sentido, Peramás se vale de la digresión etnográfica no solo para ofrecer una síntesis de la sociedad guaraní sino para representar dicha sociedad a partir de su experiencia y responder a las diatribas contra la naturaleza y los pobladores americanos, sumándose de este modo al debate epistemológico en el marco de un contexto europeo adverso y controversial.²⁵

La intencionalidad literaria

A partir de los rasgos que, según hemos señalado, definen el ‘relato de viajes’ (la factualidad, la descripción y el carácter testimonial), se desprenden otros dos que también apuntalan la índole del género y ponen de manifiesto la intencionalidad literaria del autor. Se trata de la paratextualidad y la intertextualidad. La paratextualidad es la relación que el texto mantiene con su paratexto. Los títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, epígrafes, ilustraciones se convierten en marcas o elementos paratextuales

23 Cfr. Padgen (1993: 51-88).

24 Cañizares-Esguerra (2007) define esta tendencia con el sintagma “epistemología patriótica” que en el s. XVIII puso en entredicho la capacidad de los extranjeros para comprender la historia de América y sus pueblos. La “epistemología patriótica”, afirma, “fue el discurso de una clase patricia que evaluó las fuentes según la posición social de los testigos” (31).

25 Creemos que Peramás se vale de la *digressio* para desmentir la deficiente y errónea información europea en torno del territorio americano. Cfr. Suárez (2017: 24).

que explicitan la autenticidad del contenido y le permiten al lector asumir que se encuentra ante un viaje realmente realizado y presentado en forma de relato.

En el caso del texto peramasiano, el título (*Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum*) es un paratexto que pone en evidencia la factualidad del relato, pues se trata del viaje (*iter*) efectivamente emprendido por los jesuitas del Paraguay, quienes partieron de Córdoba del Tucumán en julio de 1767. Asimismo, Peramás se vale de otra marca paratextual, el discurso prologal con el que abre el *AP* y en el que revela la *causa scribendi*:

Iter, quod semel uobiscum feci, bis repetii cum bis scripserim, Hispane et Latine: nec me istius scriptionis paenituit, aut paenitet. Quae enim patienda erant grauius corpori siue in itinere, siue in nauigatione, ea animus in rerum, quae occurrebant, contemplatione, et scriptione defixus uel minuebat, uel minus sentiebat.

Repetí dos veces el viaje que llevé a cabo con ustedes porque lo escribí dos veces, en español y en latín; no me arrepentí de haberlo escrito ni me arrepiento. En efecto, la pesadumbre que el cuerpo debía soportar ya en el camino por tierra, ya en la navegación, la disminuía y la sufría menos el espíritu, dedicado a la contemplación de los sucesos que ocurrían y a la escritura.

El jesuita hace referencia a una obra que presenta una génesis particular: la redacción en español y la auto-traducción en latín. Esta particularidad implica poner el énfasis en la valoración que se hace de estos textos en el interior de la Compañía y explica por qué los manuscritos de los

expulsos cuentan, en ciertos casos, con varias copias.²⁶ Es de notar, además, que en la *causa scribendi* queda expresada una intención catártica que se produce a través de la escritura, porque, en palabras de Fernández Arrillaga (1997), la congoja no podía aliviarse solo con la resignación.

En el prólogo Peramás incluye a su vez explicaciones y justificaciones que explicitan la autenticidad del contenido del texto:

In rebus narrandis, non simplici aliquanto narratione contentus, adieci quaedam, quae delectationi, eruditionique seruirent: nusquam tamen a uia longius diuertens, nisi cum de Guaraniis narro, quod credo, uobis non erit iniucundum. Imitatus ea parte sum uiatores, qui siqua in itinere, uribusque qua traseunt, notatu digna et admiranda occurrunt, cernunt auidi et notant; et paulisper stant moranturque ut itineris hac re molestias leuent.

Al narrar los hechos, no contento con una narración bastante simple, agregué algunos episodios que estuvieran al servicio del placer y la formación, pero sin alejarme demasiado del camino, a no ser cuando hago referencia a los guaraníes, porque creo que no les resultará desagradable. En esa parte imité a los mensajeros oficiales, quienes si algo digno de señalar y admirar sucede en el camino y en las ciudades por donde pasan, ávidos lo manifiestan y lo señalan, se quedan un momento y se demoran para aliviar con esto las molestias del camino.

La versión latina del exilio se caracteriza por un proceso de transformación fundado sobre dos categorías de

26 Según Fernández Arrillaga (2013: 27), las copias aseguraban que los escritos no se perdieran en caso de extraviarse o ser localizados.

modificación (supresión y adición), si bien el jesuita solo da cuenta de esta última operación en su discurso prologal. La *Narración* y el *Annus* presentan diferencias de redacción en distintos pasajes: la descripción de la pampa es más extensa en la versión latina; la reseña del Colegio de Córdoba acerca de sus maestros, tareas literarias y fiestas universitarias no figura en el *AP* y es reemplazada por una descripción general y muy completa de todas las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay. Asimismo, según hemos señalado, en el *AP* Peramás incluye una extensa digresión sobre las misiones guaraníes. Esta inclusión, sobre todo, aporta valiosa información documental etnográfica, así como noticias relacionadas con la historia natural americana.²⁷ Como vemos entonces el discurso prologal, en tanto signo paratextual, actúa, pues, como correlato de la factualidad del texto.

Detengámonos ahora en la intertextualidad. Al llegar a la desembocadura del Río de la Plata y emprender la navegación rumbo a Cádiz, el jesuita catalán presenta la descripción de una tormenta.

Die XVII. Ventus contrarius, mare turgentissimum. Noctis fluctus saevire et mare intumuit et uentus incubuit, ut turbante omnia procella, ad Deum cui mare et fluctus et venti oboediunt clamaremus: Domine, salua nos perimus. Nautis adeo fluctuabat ut iam iam operienda fluctibus uideretur. Vela autem demissa et gementes antennae et tenebrae et gubernatoris sollicitudo et nautarum erecta uigilantia et maestum omnium silentium repleuerant pauore animos. Quare insomnis nox illa fuit et tristissima, neque erat qui

27 El saber que con más asiduidad han frecuentado los jesuitas ha sido la historia natural en sentido amplio, es decir, abarcando, la geografía humana, la cartografía, la astronomía, la botánica y la zoología. Pero no siempre las noticias relacionadas con la naturaleza aparecen como tema de una única obra. A menudo, suelen estar incorporadas en relatos de viajes, cartas o diarios.

maestos consolaretur; et quidem siquis carminum memi-
nisse tum posset, dixisset cum Aenea:
o socii, (neque enim ignari sumus ante malorum)
o passi grauiora; dabit Deus his quoque finem
per uarios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium: sedes ubi fata quietas
ostendunt...
Durate et uosmet rebus seruate secundis (Aen. Lib.I)

Día 17. Viento hostil, mar muy embravecido. Por la noche, de tal modo el oleaje se enfureció, el mar creció y el viento arreció que, mientras la tormenta convulsionaba todo, clamamos a Dios, a quien obedecen el mar, el oleaje y los vientos: “Señor, sálvanos de morir”. Hasta tal punto la nave vacilaba que ya parecía que ya iba a ser sepultada por las olas. Las velas abatidas, las antenas gimientes, la oscuridad, la preocupación del capitán, la atenta vigilancia de los marineros y el triste silencio de todos habían colmado los ánimos de temor. Por ello, aquella noche fue insomne y tristísima y no había quien consolara a los apesadumbrados; y, por cierto, si alguien hubiera podido recordar entonces el poema, hubiera dicho con Eneas: “oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin también a estas. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas... Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad”.

Conviene destacar que uno de los elementos tópicos del viaje está representado por los contratiempos,²⁸ entre los cuales se encuentran las tormentas, como en este caso. La mirada real y la metafórica se funden, pues, en esta

28 Cfr. Ortega Román (2006: 214).

descripción en la que la objetividad a la que apunta el carácter testimonial de lo narrado da lugar a la subjetividad y a la intencionalidad literaria del autor a partir de la presencia del campo semántico del dolor, representado por los términos “gementes”, “tristis” y “maestos”. Cabe recordar que, según los principios de la *Ratio Studiorum*, la memorización era fundamental en el aprendizaje de los textos y en el manejo de los autores. Asimismo, los jesuitas tenían la costumbre de echar mano a los llamados *códices excerptorii* donde consignaban pasajes, fragmentos, versos, imágenes que luego podían utilizar a la hora de escribir sus producciones literarias.

Es de notar, además, las reminiscencias de raigambre virgiliana según se advierte en la ocurrencia de la hipálage (“*insomnis nox et tristissima*”) y en la inclusión de la cita que corresponde al libro I de la *Eneida* (198-207):

‘O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
o passi grauiora, dabit deus his quoque finem.
uos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis
accestis scopulos, uos et Cyclopa saxa
expertí: reuocate animos maestumque timorem
mittite; forsan et haec olim meminisse iuuabit
per uarios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae
durate, et uosmet rebus seruate secundis.

Oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin también a estas. Han visto la rabia de Escila y los escollos que resuenan en lo profundo, también experimentaron los peñascos de los Cíclopes; recobren el ánimo y depongan el temor que los entristece; quizá algún día les sea

grato evocar estos recuerdos. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas; allí será lícito resucitar los reinos de Troya. Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad.

En estos hexámetros Eneas se dirige a sus compañeros al desembarcar en las costas de Libia. El jesuita cita el pasaje virgiliano de manera incompleta, quizá deliberadamente, porque la intertextualización supone una reescritura, una reescritura que se vale solo de algunos versos, los que la circunstancia adversa permite recordar, para autenticar y legitimar su decisión de consolar a sus compañeros de orden y de viaje.

Estas marcas intertextuales, propias del relato aunque no exclusivas, ponen de relieve las diferentes y variadas familias de relatos que dialogan entre sí, cuyas resonancias nos hablan de tradición e influencias culturales. En muchos casos y en todas las épocas los ‘relatos de viajes’ establecen un diálogo con obras previas que les sirven de guía o de referente literario. De ahí que Romero Tobar (2005: 132) afirme:

[...] los relatos de viaje se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de relatos anteriores. El relato personal de un viaje entreverá un “yo he visto” con un “yo he leído” de una forma inextricable que, en muchas ocasiones, hace muy difícil al lector el poder separar lo que ha sido experiencia directa del escritor y ecos de las lecturas de otros relatos de viajes anteriores, bien porque éstos han sido tomados como “guía” práctica para el nuevo viajero, bien porque la memoria de éste no puede borrar las huellas que le han dejado los textos leídos antes de la redacción del suyo propio.

Conclusión

El *Annus patiens* se encuadra dentro de lo que hemos definido como relato de viaje, un relato marcado por las coordenadas básicas del género: la factualidad, pues se trata de un viaje real posteriormente narrado, la voluntad descriptiva, tal como lo demuestran las digresiones, el sentido testimonial que surge de los lugares recorridos y la experiencia vivida y la intencionalidad literaria que atraviesa la obra desde el prólogo, atenuando la información abrumadora y sacrificando cierta objetividad en pos de la percepción subjetiva del autor.

La narración peramasiana del *iter annum*, efectivamente llevado a cabo por los jesuitas exiliados del Paraguay, resulta un material valioso por su carácter histórico y antropológico, pero al mismo tiempo porque integra el corpus de la llamada “literatura de viajes”. En este sentido, el relato del P. Peramás aporta elementos innovadores para pensar las representaciones discursivas de la historia en géneros literarios y, por tal razón, navega entre los andariveles de la literatura, pero en los márgenes de la ficción. Se trata de un texto que, en palabras de Carrizo Rueda (1997: X), evoca de manera incesante la figura de Jano y con ella su condición de bifronte, imposible de ignorar. Sus dos caras, la documental y la literaria, exigen, pues, detenerse alternadamente en una y en otra partiendo de la premisa de que ambas integran una unidad indivisible.

Bibliografía

- Albuquerque García, L. (2011). “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura* LXXIII, vol. 145, pp. 15-34.
- Cañizares Esguerra, J. (2007). *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*. México, Fondo de Cultura Económica.

- Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel, Edition Reichenberger.
- Chicote, G. (2015). El diario del jesuita Peramás. *Seminario Escrituras virreinales-variedad discursiva en las Indias*. En línea: <<https://escriturasvirreinales.wordpress.com/tag/jose-manuel-peramas/>>.
- Fernández Arrillaga, I. (1997). Profecías, coplas, creencias y devociones de los jesuitas expulsos durante su exilio en Italia. *Revista de Historia Moderna*, núm. 16, pp. 83-84.
- Fernández Arrillaga, I. (2013). *Tiempo que pasa, verdad que huye. Crónicas inéditas de jesuitas expulsados por Carlos III (1767-1815)*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Ferrer Benimeli, J. (1996). Viajes y peripecias de los jesuitas expulsos de América. *Revista de Historia Moderna*, núm. 15, pp. 149-177.
- Furlong, G. (ed.) (1952). *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro*. Buenos Aires, Librería del Plata.
- Hartog, F. (2002). *El espejo de Heródoto*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lausberg, H. (1967). *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- Ledezma, D. (2005). Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia Naturae, maxime peregrinae* del jesuita Eusebio Nieremberg. Millones Figueroa, L.; Ledezma, D. (eds.), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el nuevo mundo*, pp. 53-83. Madrid, Iberoamericana.
- Le Huenen, R. (1990). Qu'est-ce qu'un récit de voyage? *Littérales*, núm. 7, pp. 11-25.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- Ortega Román, J. (2006). La descripción en el relato de viajes: los tópicos. *Revista de Filología Románica*, núm. IV, pp. 207-232.
- Padgen, A. (1993). *European Encounters with the New World. From Renaissance to Romanticism*. New Haven - London, Yale University Press.
- Peramás, J. Jhs. *Narración de lo sucedido a los Jesuitas del Paraguay desde el día de su arresto hasta la ciudad de Faenza en Italia en carta de 24 de Diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia*.
- Peramás, J. Jhs. (s/f). *Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Jesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum*.

- Pérez Priego, M. (1984). Estudio literario de los libros de viajes medievales. *Epos*, núm. I, pp. 217-239.
- Perrén de Velasco, L. (ed.) (2004). *Diario del Destierro*. Córdoba, Colección Jesuitas.
- Pimentel, J. (2006). El día que el Rey de Siam oyo hablar del hielo: viajeros, poetas y ladrones. Lucena Giraldo, M.; Pimentel, J. (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, pp. 89-106. Madrid, CSIC.
- Piglia, R. (2016). El viaje y la investigación como modos de narrar básicos. *Calle del Orco*. En línea: <<https://calledeolorco.com>>.
- Rambaud, M. (1966). *L'art de la déformation historique dans les commentaires de César*. Paris, Les Belles Lettres.
- Romero Tobar, L. (2005). La reescritura en los libros de viaje: las Cartas de Rusia de Juan Valera. Romero Tobar, L.; Almarcegui Elduayen, P. (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, pp. 129-150. Madrid, Akal.
- Suárez, M. (2017). *At iam satis est de rebus guaranicis*: la digresión etnográfica en el *Annus Patiens* de José Peramás. *Folia Histórica del Nordeste*, núm. 28, pp. 13-27.
- Suárez, M. (2018a). La historia natural en el *Annus patiens* del P. Peramás: el caso de la *descriptio animalium*. *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 45, pp. 143-164.
- Suárez, M. (2018b). *Sed iam me uiae, et Ephemeridum, piget taedetque*: el estatus genérico del *Annus Patiens* del P. Peramás. *Limes*, núm. 29, pp. 151-171.

Capítulo 19

Metamorfosis, transmutación poética y fijación escrita en la épica y en la lírica

Daniel A. Torres

El objetivo del presente trabajo es examinar tres tipos de metamorfosis en la poesía épica y lírica griega arcaica y sus resonancias internas. Al hablar de resonancia me refiero a un concepto establecido en la crítica homérica, en sus dos corrientes de oralistas *versus* neoanalistas,¹ con respecto a la relación entre los dos grandes poemas y el Ciclo épico.² Claramente la palabra “resonancia” surge entre los oralistas y apunta a considerar los efectos sobre las muy variadas audiencias de las performances de la épica, tanto heroica como didáctica. Pero mi propuesta de lectura de los textos sigue los lineamientos del neoanálisis, que postula la anterioridad del Ciclo épico con respecto a los poemas homéricos, aunque la fijación escrita del Ciclo haya sido posterior y

-
- 1 Básicamente la tesis oralista sostiene que la *Ilíada* y la *Odisea* que poseemos son el resultado de una performance entre muchas otras, mientras que el neoanálisis tiende a considerar la instancia de una fijación escrita temprana para ambos poemas (Finkelberg, 2011), muy probablemente en una situación de dictado (Janko, 1998 y Reece, 2005: 27).
 - 2 Barker (2008: 38): “the broader context of the epic tradition *resonates* through each and every particular example of a unit of utterance – whether that is conceived of as a word, phrase, motif or story-pattern – to create an interwoven web of significance” (itálicas del autor).

por ello los ‘autores’ a los que se les atribuyeron los diferentes libros³ hayan recibido el nombre genérico de νεώτεροι [los más recientes]. En este punto hay coincidencias entre oralistas y neoanalistas, aunque estos últimos postulan una fijación escrita temprana para los dos poemas homéricos, que es precisamente lo que exploraré aquí.

1. Consideraciones generales sobre metamorfosis

El tema de las metamorfosis, en plural, y de la metamorfosis, en singular, está atestiguado en el lenguaje poético-mitológico griego desde la época arcaica. Podemos hablar de una tipología de las diversas metamorfosis que se dan en la literatura griega a partir de una primera distinción entre metamorfosis “natural”, o “cósmica”, frente a metamorfosis voluntaria; una segunda distinción entre metamorfosis múltiple o simple y una tercera distinción entre metamorfosis voluntaria o involuntaria.⁴ La sección cosmogónica de la *Teogonía* de Hesíodo (116-133), hasta que el cosmos alcanza su máxima expresión de “orden” con el advenimiento de Zeus al Olimpo, responde a una metamorfosis natural y cósmica que se opera en el devenir del mundo por sucesivas transformaciones elementales, en las que cada elemento, con sus símbolos, produce la generación de su contrario, o de sus símbolos. En este proceso el cosmos se va transformando sin intervención de agentes divinos, pero siendo la Tierra la potencia primigenia que experimenta las

3 Para las precisiones sobre autores (que son rapsodas), poemas del Ciclo y cantidad de libros de cada uno, véase Gainsford (2015: 23-25), Cavallero (2014: 143-147), Ercolani (2006: 103-117).

4 Me limito a ilustrar la metamorfosis involuntaria con el episodio del canto 10 de la *Odisea* que presenta el accionar mágico de la hechicera Circe transformando en cerdos a los compañeros de Odiseo (10.235-246). En cuanto a las metamorfosis simples, como la de Dafne en laurel o la de Ío en vaca, constituyen cambio de estado permanente.

sucesivas transformaciones, la sección cosmogónica podría explicarse como una auto-transformación permanente de esta potencia primaria. Este modelo hesiódico presenta resonancias en el Ciclo épico y sirve de paradigma para las metamorfosis que se encuentran en la épica heroica, en la que el orden cósmico ya está consolidado bajo el gobierno de Zeus y, por lo tanto, quedando bajo el imperio de la Διὸς βουλή [la voluntad de Zeus],⁵ las metamorfosis que se operan dependen de voluntades o capacidades individuales.

En primer lugar, me ocuparé de las metamorfosis voluntarias y múltiples, en las que la transformación es transitoria, tomando los ejemplos de Proteo en el canto 4 de la *Odisea*, de Némesis y de Thetis en los fr. 10 y 3 West de los *Cypria*, respectivamente, y la reelaboración pindárica del mito de Thetis en *Nemea* 4.60-68 y en la *Ístmica* 8. En segundo lugar, consideraré un tipo especial de metamorfosis, la petrificación, fenómeno asociado a la monumentalidad de la tradición poética plasmada en escritura. Se analizan en este sentido los pasajes de *Iliada* 2.317-325, que presenta el prodigio de la transformación en piedra de una serpiente por parte de Zeus con la interpretación del adivino Calcas, y de *Odisea* 13.125-187, diálogo entre Poseidón y Zeus que culmina en los versos 154-164 con la transformación en piedra de la nave de los feacios por parte de Poseidón, como indicadores de autoconciencia poética de fijación por la escritura. En tercer lugar, en el contexto crítico de las discusiones de oralistas y neoanalistas sobre la oralidad y la textualización de los poemas homéricos y su relación con el Ciclo épico, se examina la resonancia de la fórmula Διὸς δ' ἔτελειετο βουλή en *Il.* 1.5 y *Cypria* fr. 1.7, y la resonancia de este fragmento en

5 Hes. Th. 465: "Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς", en el contexto del derrocamiento de Cronos; 730: "βουλήσι Διὸς νεφεληγερέταο", en el contexto de la derrota sobre los Titanes; 1002: "μεγάλου δὲ Διὸς νόος ἐξέτελειτο", en el contexto de la crianza y entrenamiento de los héroes por el centauro Quirón.

II. 2.780-785. Finalmente plantearé una reflexión sobre las implicancias del término “cíclico” frente a la continuidad de la historia entre la época heroica y la histórica de Grecia, forjada por y plasmada en los poemas homéricos.

2. Metamorfosis voluntarias y múltiples

El ejemplo más preciso, y más completo, de transformación voluntaria y múltiple lo encontramos en el canto 4 de la *Odisea*, en el extenso relato que Menelao hace a Telémaco acerca de su propio regreso, para cuya consecución debió someter a Proteo, el pastor de focas, siguiendo el consejo de Idotea, hija del anciano, que le dice a Menelao (*Od.* 4.417-418): “πάντα δὲ γινόμενος πειρήσεται, ὅσσ’ ἐπὶ γαίαν / ἔρπετὰ γίνονται καὶ ὕδωρ καὶ θεσπιδαῆς πῶρ.” [Intentará devenir todas las cosas, cuantos reptiles nacen sobre la tierra, y en agua y portentoso fuego]. Estas transformaciones se realizan en los vv. 455-458:

οὐδ’ ὁ γέρων δολίης ἐπελίθητο τέχνης,
ἀλλ’ ἦ τοι πρῶτιστα λέων γένετ’ ἠϋγένειος,
αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σὺς·
[γίνετο δ’ ὕγρον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.]

Y el anciano no se olvidó de su doloso arte,
sino que se convirtió primero en melenuado león,
pero luego en serpiente y en pantera y en un gran cerdo,
y se convirtió en agua fluida y en árbol de elevada copa.

Estas transformaciones múltiples y voluntarias de Proteo son también transitorias e implican el retorno a la forma original; se fundamentan en una capacidad del anciano: su *δολίη τέχνη* (455). Al tener la capacidad de ser fuego, agua y

variados animales que andan por la tierra, los ἔρπετὰ (reptiles, pero literalmente, seres que se arrastran) del discurso de Idotea, Proteo reproduce en sí mismo las transformaciones elementales del proceso de generación cósmica. Se trata, en su caso, de la aplicación de una τέχνη que reproduce diversas instancias de ese proceso cósmico en un nivel general, que sirve de paradigma para otras transformaciones conservadas en el Ciclo épico, en los *Cypria*, basadas en la necesidad y en el intento de escapar del acoso de un dios (Némesis de Zeus) o incluso de un héroe mortal (Thetis de Peleo), como veremos a continuación. Lo que importa subrayar es la relación entre estas metamorfosis y el curso narrativo de las acciones relatadas. En el caso de Proteo, Menelao debe afrontar y de algún modo participar en la recapitulación del proceso cosmogónico y, tras recuperar el anciano su forma original, proporciona entonces a Menelao información clave para lograr su regreso a Esparta, esto es, volver a Egipto y hacer hecatombes a los dioses (477-479), y también información adicional para el alcance narrativo del poema en su conjunto. En efecto, además de contar el naufragio de Áyax Oileo (499-511) y el regreso funesto de Agamenón (512-537), Proteo da a Menelao, y este a Telémaco, la noticia de que Odiseo se encuentra vivo y varado en la isla de Calipso (555-560), que es precisamente el punto del que parte la narración en el canto siguiente y, en rigor, del que ha partido el poema (1.10-19).

Tenemos con esto en la metamorfosis múltiple y transitoria de Proteo una instancia que da paso al desarrollo de la acción. Pero hay algo muy significativo en el episodio para la argumentación del presente trabajo, y es que Menelao, después de hacer las hecatombes en Egipto, erige un túmulo a Agamenón. (4. 584: “χεῖδ’ Ἀγαμέμνονι τύμβον, ἴν’ ἄσβεστον κλέος εἶη” [amontoné un túmulo para Agamenón, para que la gloria sea inextinguible], hecho que presupone

una inscripción, como bien glosa el escoliasta: “ἐποίησεν κενοτάφιον τῷ Ἀγαμέμνονι γράφας ἐκεῖ ἐν λίθῳ τὸ αὐτοῦ ὄνομα καὶ τὴν αἰτίαν τοῦ θανάτου καὶ τὸ ποῦ ἦν καὶ ὅπως πέπονθε” [hizo un cenotafio para Agamenón inscribiendo allí en la piedra su nombre y la causa de la muerte y dónde fue y cómo ha padecido.]. El lector y el intérprete moderno tenderán a dar por sobreentendido que el escoliasta proyecta sobre el verso homérico los usos de una cultura ya letrada,⁶ pero el hecho de que se trate de un cenotafio, esto es, un túmulo vacío, refuerza la necesidad de una inscripción, y más tratándose de una tierra extranjera familiarizada con los hábitos de escritura, que Menelao y Helena no podían desconocer. El escoliasta completa su glosa diciendo:

τὸ δὲ ἴν’ ἄσβεστον κλέος εἶη, τὸ μὴ σβεννόμενον, ἀλλ’
ἀεὶ φαῖνον, ἐκ μεταφορᾶς τοῦ πυρὸς τοῦ ἀεὶ φαινομένου,
τοῦ ἀειφανοῦς. τοιαύτη γὰρ ἡ δόξα τρόπον πυρὸς
φαίνουσα διαφανῆ ποιεῖ καὶ περίφημον τὸν ἔχοντα.

y para que la gloria sea inextinguible: no extinta, sino siempre brillante, a partir de la metáfora del fuego siempre visible, siempre brillante. Pues una gloria tal brillando a la manera del fuego hace manifiesto y muy famoso al poseedor.

Esto pone en relación la visibilidad del fuego con la de la escritura, que es la que a su vez hace visible la gloria de Agamenón. De este modo, partiendo de las metamorfosis de Proteo arribamos a la erección de un monumento que implica el uso de la escritura como medio de fijación y

6 Así Heubeck (1988: 228 *ad loc.*): “The notion, *if we take it seriously*, reflects the assumptions of a literate society; the use of writing to mark gravestones is among its earliest applications.” (Itálicas mías). De ahí su tratamiento del verso y del monumento erigido como ‘convencional’, esto es, no tomado seriamente.

transmisión de la memoria cultural, a la manera de la civilización egipcia.

Ciertamente Proteo ofrece más información a Menelao concerniente a su destino final: no morir en Argos, sino ser trasladado a los Campos Elíseos, por ser esposo de Helena y yerno de Zeus (4.561-569). El punto fundamental de este pasaje radica en el hecho de que Helena es inmortal por ser hija de dioses (Zeus y Némesis, según la tradición de los Cantos Ciprios), y este hecho transfiere la inmortalidad a Menelao, temática que se amplía a la generación de los héroes en el Ciclo épico y en el relato de las edades hesiódico (*Trabajos y Días*, 159-173).

Ahora bien, las metamorfosis múltiples y transitorias de Proteo implican una prueba para el héroe que debe someter al anciano hasta fijarlo nuevamente en su forma original para obtener la información buscada. Tenemos dos antecedentes de este tipo de metamorfosis transitoria y múltiple en los *Cypria* con los casos de Némesis y de Thetis, para rehuir el sometimiento a Zeus y a Peleo, respectivamente, y dar así lugar a *aition* de la guerra de Troya, esto es, la gestación de las figuras emblemáticas de la guerra: Helena y Aquiles. En el caso de Thetis no conservamos ningún fragmento directo de sus metamorfosis, solo un par de testimonios indirectos y resonancias en la lírica de Píndaro, pero en el caso de Némesis poseemos un fragmento, el 10 (West, 2013) de los *Cypria*, que refiere sus transformaciones, y que probablemente haya reproducido las de Thetis en el mismo poema:

τοὺς δὲ μέτα τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι·
τὴν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότῃτι μίγεισα
Ζηνὶ θεῶν βασιλῆϊ τέκε κρατερῆς ὕπ' ἀνάγκης·
φεῶγε γὰρ οὐδ' ἔθελεν μίχθῆμεναι ἐν φιλότῃτι
πατρὶ Διὶ Κρονίωνι· ἐτείρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ

καὶ νεμέσει· κατὰ γῆν δὲ καὶ ἀτρύγετον μέλαν ὕδωρ
 φεῦγε, Ζεὺς δ' ἐδίωκε – λαβεῖν δ' ἐλιλαίετο θυμῶι –
 ἄλλοτε μὲν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
 ἰχθύι εἰδομένην πόντον πολὺν ἐξοροθύνων,
 ἄλλοτ' ἄν' Ὀκεανὸν ποταμὸν καὶ πείρατα γαίης,
 ἄλλοτ' ἄν' ἤπειρον πολυβῶλακα· γίγνετο δ' αἰνὰ
 θηρί', ὅσ' ἤπειρος πολλὰ τρέφει, ὄφρα φύγοι νιν.

Después de estos [los Dióscuros] engendró a Helena como
 [tercera, asombro para los mortales.
 A esta antaño dio a luz Némesis, de hermosa cabellera, unida
 [en amor
 a Zeus, rey de los dioses, sometida a una poderosa necesidad.
 Pues huía y no quería unirse en amor
 al padre Zeus Cronida. Pues estaba oprimida en su mente
 [por el pudor
 y por la retribución. Por la tierra y la estéril agua negra
 huía, y Zeus, excitando el vasto ponto
 la perseguía –y deseaba en su ánimo tomarla-
 unas veces por las olas del muy estruendoso mar, parecida a
 [un pez,
 otras veces por el río Océano y los confines de la tierra,
 otras por el continente fértil. Y devino terribles
 fieras, cuantas alimenta el continente, para huirle.

Me interesa destacar algunos puntos del pasaje:

- (a) el nacimiento de Helena como “θαῦμα βροτοῖσι” (v. 1), en consonancia con los efectos producidos por la petrificación operada por Zeus en *Il.* 2.318-320 (v. 320: “θαυμάζομεν”) y con los efectos de la petrificación de la nave de los feacios operada por Poseidón, especialmente el efecto previsto por Zeus en *Od.* 13.157-158 (“ἵνα θαυμάζωσιν ἅπαντες / ἄνθρωποι”), episodios que

examinaré con mayor detenimiento en el apartado siguiente. Por lo pronto, baste con señalar que el efecto de *θαῦμα* implicado en el nacimiento de Helena en los *Cypria* coincide con el buscado por los poemas homéricos.

- (b) el nombre de Némesis como madre de Helena, junto con el juego etimológico con el concepto de retribución en los versos 5-6 (“ἐτείρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ / καὶ νεμέσει”). Cabe preguntarse cuál es la retribución temida: la asociación con el pudor (“αἰδοῖ”) podría hacer pensar en un castigo de Hera, pero el plan mayor del poema según el fr. 1, examinado en el último apartado de este trabajo, nos remite a la concepción de la guerra de Troya como medio de reducir la superpoblación mundial y poner fin a la generación de los héroes, de modo tal que la concepción de Helena y la de la guerra resultan una retribución para el género humano.
- (c) el alcance de la fórmula “κρατερῆς ὄπ’ ἀνάγκης” (v. 3): aquí también cabe preguntarse cuál puede haber sido la necesidad. El contexto perdido del poema podría hacer pensar en el deseo sexual de Zeus de poseer a Némesis, pero, una vez más, ese deseo está motivado precisamente por la necesidad de engendrar a Helena para cumplir con el plan de Zeus en el fr. 1 (véase apartado 4 del artículo), esto es, liberar a la Tierra del peso de los hombres.
- (d) La asimilación animal a los elementos “ἰχθύϊ εἰδομένην” (v. 9), en el medio líquido, y “αἰνὰ / θηροί” (vv. 11-12), en el medio sólido, así como la huida hasta los confines de la Tierra (v. 10), que implica un recorrido y una recapitulación cósmica para engendrar a Helena. Las metamorfosis de Némesis no están completas en el fragmento. Sabemos por transmisión indirecta (Apollod. 3.10.7 = Fr. 11 West)

que Némesis se transforma en oca, animal volátil del elemento aire, y entonces Zeus la posee metamorfoseado a su vez en ganso o cisne; Némesis pone un huevo, que es encontrado por un pastor en bosques sagrados y entregado a Leda para su custodia hasta el nacimiento de Helena.

De este modo el lenguaje poético articula las instancias del devenir cósmico, reproduciendo en escala microcós-mica sus sucesivas fases y estados, entendiéndose por esto el paso por los elementos y la adopción de diferentes formas animales y vegetales (en el caso de Proteo).

En el caso de Thetis no conservamos ningún fragmento directo, sólo fuentes secundarias y resonancias relevantes en la *Iliada* y en la lírica de Píndaro. En *Il.* 18. 433-434, en la visita de la diosa a Hefesto para pedir la fabricación de las armas para Aquiles, Thetis dice: “καὶ ἔτλην ἀνέρος εὐνήν / πολλὰ μάλ’ οὐκ ἐθέλουσα” [y soporté el lecho de un varón, no queriendo para nada], que el escoliasta glosa: “ἐντεῦθεν οἱ νεώτεροι τὰς μεταμορφώσεις αὐτῆς φασιν” [a partir de esto los Neóteroi hablan de sus metamorfosis]. En la edición de los fragmentos del Ciclo épico troyano, este pasaje iliádico y su escolio conforman el Fr. 3 de los *Cypria*, que se complementa con el siguiente pasaje de Apolodoro (3.169.4-170.5):

τινὲς δὲ λέγουσι Θέτιν μὴ βουλευθῆναι Διὶ συνελθεῖν (3.169.5) ὡς ὑπὸ Ἑρας τραφεῖσαν, Δία δὲ ὀργισθέντα θνητῷ θέ- (3.170.1) λειν αὐτὴν συνοικίσει. Χείρωνος οὖν ὑποθεμένου Πηλεΐ συλλαβεῖν καὶ κατασχεῖν αὐτὴν μεταμορφωμένην, ἐπιτηρήσας συναρπάξει, γινομένην δὲ ὅτε μὲν πῦρ ὅτε δὲ ὕδωρ ὅτε δὲ θηρίον οὐ πρότερον ἀνῆκε πρὶν ἢ τὴν (3.170.5) ἀρχαίαν μορφήν εἶδεν ἀπολαβοῦσαν.

Algunos dicen que Thetis no quiso unirse a Zeus, por haber sido criada por Hera, y que Zeus, encolerizado, quiso que ella conviviera con un mortal. Entonces, por consejo de Quirón a Peleo para que la tomara y sometiera, alterada su forma, tras vigilarla la rapta, y mientras devenía unas veces fuego, otras veces agua, otras una fiera, no la soltó primero hasta que la vio retomar su antigua forma.

El pasaje de Apolodoro presenta una motivación diferente a la que debió haber figurado en los *Cantos Ciprios*, que habría sido coincidente con las versiones de Píndaro en la *Nemea* 4 y en la *Ístmica* 8. Apolodoro da como motivación el respeto por Hera y el enojo de Zeus ante el rechazo de Thetis y la consecuente entrega a Peleo como castigo, mientras que Píndaro desarrolla el motivo de evitar la unión de Thetis con un dios. Sí hay coincidencias en las metamorfosis que presentan ambos autores. En la *Nemea* 4 Píndaro viene hablando de las hazañas de Peleo y de una emboscada que le tienden y dice (*Nem.* 4.60-68):

ἄλαλκε δὲ Χίρων,
καὶ τὸ μὀρσιμον Διόθεν πεπρωμένον ἔκφερεν·
πῦρ δὲ παγκρατὲς θρασυμαχάνων τε λεόντων
ὄνουχας ὄξυτάτους ἀκμάν
καὶ δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων

ἔγαμεν ὕφιθρόνων μίαν Νηρεΐδων.
εἶδεν δ' εὐκύκλον ἔδραν,
τὰν οὐρανοῦ βασιλῆες πόντου τ' ἐφεζόμενοι
δῶρα καὶ κράτος ἐξέφανα ἐγγενὲς αὐτῶ.

Pero lo protegí Quirón,
y cumplía el destino prefijado por Zeus.
Tras cortar el prepotente fuego

y las agudísimas garras de leones de audaces maquinaciones
y el filo de los más terribles dientes
desposó a una de las Nereidas de elevados tronos
y vio el sitial circular,
y, tomando asiento, los reyes del cielo y del mar
le revelaron los dones y el poder innato de su estirpe.

La versión pindárica es más condensada que la de Apolodoro, pero muestra las mismas fases: paso por los elementos y estados animales. Píndaro cuenta más extensamente en la *Ístmica* 8 el mito de cómo, por consejo de Themis, Thetis fue entregada a Peleo para evitar su unión con Zeus o Poseidón que la pretendían, pues su hijo estaba destinado a ser más poderoso que su padre (32-35a), por lo que, para preservar el orden olímpico de Zeus, los dioses deciden entregarla a un mortal. En la *Ístmica* no se habla de sus transformaciones, como en la *Nemea* 4, pero todo lo que el mito cuenta es parte del fragmentario poema *Cypria*, que desarrollaba el *aition* de la guerra de Troya a partir de la Διὸς βουλή (*Cypria* fr. 1.7). Lo que importa subrayar es que en dicho poema las dos figuras claves de la guerra, Helena y Aquiles, están precedidas de las transformaciones de sus madres, Némesis y Thetis, para intentar eludir, sin éxito, el acoso de Zeus y el sometimiento a un mortal, respectivamente. Así tenemos que en la génesis de Helena y de Aquiles, y en la de la guerra de Troya, las metamorfosis múltiples están motivadas por la necesidad (*Cypria* fr. 10.3: “κρατερῆς ὑπ’ ἀνάγκης:”), necesidad que remite al cumplimiento de la Διὸς βουλή (*Cypria* fr. 1.7).

3. Transmutación poética

La tradición poética reelaboró este motivo de una manera singular, y aquí ya no hablo de metamorfosis o

transformación, sino de transmutación poética, esto es: transmutación en canto poético e incluso de fijación por la escritura. Resulta en este punto ineludible hacer referencia a los pasajes de *Iliada* 3.125-128, en el que Helena teje –y con esto fija- los trabajos (126: “ἀέθλους”) que aqueos y troyanos padecen por ella, y de *Iliada* 6.356-358, en el que Helena presenta la autoconciencia poética de ser objeto de canto para los hombres venideros. Canto y tejido van juntos, pero representan dos dimensiones distintas: la dimensión aural del oído y la visual de la imagen fijada.

En la *Ístmica* 8, después de narrar el *aition* de las bodas de Thetis y Peleo y de un catálogo sintético con las principales hazañas de Aquiles, aludiendo a los *Cypria*, a la *Iliada* y a la *Etiópida*, Píndaro dice de Aquiles muerto (*Ístmica*, 8.56a-60):

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' αἰοδαὶ <ἐπ>έλιπον,
ἀλλὰ οἱ παρά τε πυ-
ρὰν τάφον θ' Ἑλικώνια παρθένοι
στάν, ἐπὶ θρήνόν τε πολύφαμον ἔχεαν.
ἔδοξ' ἦρα καὶ ἀθανάτοισ,
ἐσλόν γε φῶτα καὶ φθίμε-
νον ὕμνοισ θεῶν διδόμεν.

A éste ni siquiera muerto lo abandonaron los cantos,
sino que junto a su pira y a su tumba se pararon las doncellas
[Heliconias
y derramaron como libación un lamento fúnebre muy
[afamado.

Es que les pareció también a los inmortales,
entregar al noble hombre, incluso consumido, a los himnos
[de las diosas.

Como he observado en otro lugar (Torres, 2017: 50), hay una gradación para referirse a la exaltación del héroe: “αἰοδαί”/

“θρηγόν” / “ὕμνοις”. Los cantos de los poetas son especificados como un *thrēnos* de las Musas, derramados como una libación, y son los dioses mismos quienes entregan al héroe muerto a los himnos. Para Píndaro y su audiencia, los himnos de las Musas que celebran a Aquiles son los cantos épicos, *Ilíada*, *Odisea* (5.299-312) y los poemas del Ciclo que relataban sus hazañas y su muerte. Su transmutación en canto poético, propiciada por su madre y acordada por los demás dioses, como la autoconciencia poética que manifiesta Helena en la *Ilíada*, son el resultado final de las metamorfosis experimentadas por sus respectivas madres a través de los elementos, reproduciendo en sí mismas el paradigma general de transformación del cosmos hasta el gobierno de Zeus. Y es que precisamente ese paradigma es el que Helena y Aquiles vienen a sostener, y que en los *Cypria* (Fr. 1.7 West) y en *Ilíada* 1.5 queda representado por la Διὸς βουλή.

Ahora bien, más allá de la transmutación en canto poético, está la fijación visual de las imágenes en el tejido de Helena. La *Ilíada* presenta otro pasaje muy visual en el que el texto muestra la autoconciencia poética de su perdurabilidad. En el canto 2, en la exhortación de Odiseo a las tropas para permanecer en Troya, el héroe se remonta al momento de la partida desde Áulide —otro episodio de los *Cypria*—, cuando en medio de los sacrificios a los dioses acontece un prodigio: una serpiente (no un dragón, como suele traducirse) devora las ocho crías de un ave y al ave misma en la copa de un plátano. El suceso es natural, pero se carga de significación por darse en el contexto de los sacrificios. Odiseo recuerda a las tropas (*Ilíada* 2.317-320):

αὐτὰρ ἔπει κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,
 τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὃς περ ἔφηνε·
 λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω·
 ἡμεῖς δ' ἑσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη.

Pero después de devorar a las crías del ave y a ella misma, el dios mismo que la mostró la hizo muy visible, pues la hizo piedra el hijo de Cronos de tortuosa mente, y nosotros estáticos nos asombrábamos de cómo [aconteció].

El adivino Calcas interpreta entonces el prodigio (“τέρας”) estableciendo la ecuación entre las aves devoradas con los nueve años de guerra y la transformación en piedra como la victoria y la gloria imperecedera (*Iliada*, 2.324-325): “ἡμῖν μὲν τόδ’ ἔφηγε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς / ὄψιμον ὀφειτέλεστον, οὐ κλέος οὐ ποτ’ ὀλεῖται” [Este gran prodigio nos lo mostró el providente Zeus, / tardío, de tardío cumplimiento, cuya gloria jamás perecerá].

Como ya he señalado en otro lugar (Torres y Abritta, 2013):

hay una ecuación entre el prodigio y la guerra de Troya y una ecuación entre los aqueos y la serpiente; proponemos también una ecuación entre la petrificación y la gloria imperecedera. Estas ecuaciones resultan enunciados autorreferenciales del poema a través del discurso de Odiseo, en tanto manifiestan la autoconciencia poética de una cristalización de los hechos que los conservará por siempre en la memoria colectiva. Entrevemos en este punto una autoconciencia de escritura por las siguientes razones: la petrificación es paralela a la erección de monumentos con inscripciones, tiene antecedentes en los usos fenicios y semíticos del mediterráneo oriental (...), y como símbolo autorreferencial sólo puede referirse a un medio escrito.

En eso consiste la extrema visibilidad (318: “ἀρίζηλον”) atribuida al prodigio, y esta es la última fase del proceso de transmutación en el canto poético: la transmutación del canto poético mismo en escritura y, con ello, en literatura.

Me centro ahora en la petrificación de la nave de los feacios por parte de Poseidón en *Odisea* 13.163-164, una escena paralela a la petrificación operada por Zeus en *Iliada* 2.317-325. Ambos dioses representan agentes meteorológicos, que en determinadas circunstancias pueden producir petrificaciones en el mundo natural, que los humanos percibían como prodigios. El episodio abarca los versos 125-187, cuando Poseidón se percata de que los feacios han consumado el *nóstos* de Odiseo dejándolo en Ítaca, y decide ir a interrogar la voluntad de Zeus (13.127: “Διὸς δ’ ἐξείρετο βουλήν” [e indagaba la voluntad de Zeus])⁷ para obtener su consentimiento y proceder a castigar a los feacios, por los que se considera deshonrado por haber dejado a Odiseo con más riquezas que las que hubiera obtenido como parte del botín en Troya (129-138), algo ya anunciado por Zeus a Hermes como parte de su νημερτέα βουλήν [infalible voluntad], que Hermes debe a su turno transmitir a Calipso para que deje partir a Odiseo.⁸ El punto de las riquezas resulta fundamental para la argumentación de este trabajo, pues las riquezas constituirán el medio para la restauración del poder real en Ítaca,⁹ y en este sentido implican, desde su

7 La fórmula se encuentra en *Il.* 20.15, donde Poseidón interroga a Zeus por qué ha convocado a los dioses a asamblea.

8 5.30-31: “νύμφη εὐηλοκάμω εἰπέιν νημερτέα βουλήν, / νόστον Ὀδυσσεύος ταλασίφρονος, ὡς κε νέηται” [di a la ninfa de buena cabellera la infalible voluntad, el regreso del sufridor Odiseo, para que vuelva] y 38-40: “χαλκόν τε χρυσόν τε ἄλις ἐσθήτα τε δόντες / πόλλ’, ὅσ’ ἂν οὐδέ ποτε Τροίης ἐξήρατ’ Ὀδυσσεύς, / εἰ περ ἀπήμων ἦλθε, λαχὼν ἀπὸ ληϊδος αἴσαν” [dándole (los feacios), bronce y oro en abundancia y vestimentas, muchas, cuantas no hubiera sacado nunca de Troya Odiseo, si hubiera vuelto indemne, obteniendo su parte del botín.], versos que Poseidón repite casi textualmente en su reclamo a Zeus en 13.136-138. *Cfr.* Bottino (2021: 17): “I interpret this very outcome as metapoetical allusion to the making of the *Odyssey*: there would have been no ‘expanded’ *Odyssey* without the gifts of the Phaiakes, or, rather, there would have been no *Odyssey* at all”.

9 *Cfr.* *Od.* 24.485-486: “πλοῦτος δὲ καὶ εἰρήνη ἄλις ἔστω” [y que haya riqueza y paz en abundancia], palabras que cierran el discurso de Zeus de reconciliación social en Ítaca sobre el final del poema.

escondite en la cueva de las Ninfas,¹⁰ el desarrollo de la segunda mitad del poema. Nótese que Poseidón no objeta el *nóstos* de Odiseo, pues lo sabe prefijado de antemano (132-133: “-νόστον δέ οἱ οὐ ποτ’ ἀπήύρων / πάγχι, ἔπει σὺ πρῶτον ὑπέσχεο καὶ κατένευσας-“ [el regreso nunca se lo quité del todo, porque tú lo prometiste primero y lo asentiste]). No obstante, en su comentario, Hoekstra (1990: 173) escribe:

The junction with the preceding lines [125-127] would lead us to expect additional measures of Poseidon against Odysseus, but it turns out that only the Phaeacians are the victims. His dialogue with Zeus is a flat copy of similar Olympic scenes in the *Iliad* and his main action is merely touched upon, in a subordinate clause.

La expectativa de medidas adicionales contra Odiseo queda refutada por el texto mismo (132-133): el *nóstos* de Odiseo ya estaba prometido por Zeus y Poseidón lo sabía. Por esto la consulta de la Διὸς βουλή concierne a los feacios. Y si bien es cierto que la acción principal está en una subordinada en un verso y medio, la modalidad y el alcance de la acción hace del diálogo y del contexto implicado mucho más que una copia lisa y llana de escenas similares en la *Iliada*. Ante el consentimiento de Zeus para aplicar un castigo (144: “τίσις”), Poseidón explicita su idea (149-152):

νῦν αὖ Φαιήκων ἐθέλω περικαλλέα νῆα
 ἐκ πομπῆς ἀνιοῦσαν ἐν ἠεροειδέϊ πόντῳ
 ῥαῖσαι, ἴν’ ἤδη σχῶνται, ἀπολλήξωσι δὲ πομπῆς
 ἀνθρώπων, μέγα δέ σφιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψαι.

10 Cfr. los versos 363-364, en los que Atenea invita a Odiseo a ocultar las riquezas en lo más recóndito de la gruta, y 366-371 en los que se concreta el escondite, significativamente marcado en el verso 370 con la roca que la diosa pone en la abertura del escondrijo (“λίθον δ’ ἐπέθηκε θύρῃσι” [y puso una roca en las aberturas]).

Ahora a su vez quiero una muy bella nave de los Feacios regresando de una escolta en el brumoso mar destruir, para que ya se abstengan y desistan de la escolta de los hombres, y [quiero]¹¹ que un gran monte les oculte la ciudad alrededor.

Dos son los objetivos principales: destruir la nave y ocultar la ciudad,¹² con la finalidad de que los feacios dejen de escoltar viajeros. En el discurso de Poseidón la finalidad, introducida por ἵνα, está puesta en los feacios. A esto le responde Zeus (155-158):

ὄππότε κεν δὴ πάντες ἐλαυνομένην προΐδωνται
λαοὶ ἀπὸ πτόλιος, θεῖναι λίθον ἐγγύθι γαίης
νηῖ θοῇ ἴκελον, ἵνα θαυμάζωσιν ἅπαντες
ἄνθρωποι, μέγα δέ σφιν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψαι.

Cuando la vean venir impulsada todas
las gentes desde la ciudad, coloca cerca de la tierra un
[peñasco
semejante a una rápida nave, para que se asombren
[absolutamente todos
los hombres, y que un gran monte les oculte la ciudad
[alrededor.

El consejo de Zeus comporta la unificación de los dos objetivos principales de Poseidón, la realización de ambos en

11 El escoliasta (13.152.5) glosa: "πόλει ἀμφικαλύψαι] οὕτως ἀμφικαλύψαι. καὶ ἀπὸ κοινοῦ τὸ ἐθέλω" [les oculte la ciudad alrededor] oculte de esta manera. También común con quiero] ("ἐθέλω" en 149).

12 El escoliaste explica (13.152.1) "μέγα δέ σφιν ὄρος] ἵνα μὴ ζητῶμεν νῦν ὅπου οἱ Φαίακές εἰ-σιν]" [y que un gran monte a ellos] para que no busquemos ahora dónde están los feacios. El punto es importante porque nos muestra la recepción del episodio en Alejandría: los feacios quedan fuera del alcance de los hombres.

un solo acto. El escoliasta glosa (13.156.1): “θεῖναι λίθον ἐγγύθι γαίης] ποιῆσαι τὴν νῆα λίθον” [coloca cerca de la tierra un peñasco] haz a la nave piedra], y entonces la nave petrificada pasa a ser el gran monte que oculta la ciudad de los feacios, como se da en la ejecución. Pero nótese que Zeus amplifica el efecto: propone la ocasión (“cuando la vean venir impulsada todas / las gentes desde la ciudad,”) y hace extensiva a todos los hombres la finalidad del asombro (157-158), también introducida por ἴνα; los feacios están en el encuadre: en la ocasión y en el cierre (158: “σφιν”), pero la finalidad del asombro causado por la petrificación de la nave se proyecta a una audiencia mucho más amplia que la local de los feacios, a “absolutamente todos / los hombres”, esto es, a toda la humanidad. Y esta es la Διὸς βουλή [la voluntad de Zeus] que Poseidón fue a escrutar en el verso 127. Y a continuación el poeta cuenta cómo se concretó (159-164):

αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
βῆ ῥ' ἴμεν ἐς Σχερίην, ὅθι Φαίηκες γεγάασιν.
ἔνθ' ἔμεν'· ἠ δὲ μάλα σχεδὸν ἦλυθε ποντοπόρος νηὺς
ρίμφα διωκομένη. τῆς δὲ σχεδὸν ἦλθ' ἐνοσίχθων,
ὅς μιν λάαν ἔθηκε καὶ ἐρρίζωσεν ἔνερθε
χειρὶ καταπρηνεῖ ἐλάσας· ὁ δὲ νόσφι βεβήκει.

Pero después que oyó esto Poseidón, que sacude la tierra,
Se fue para ir a Esqueria, donde los feacios nacen.
Allí se detenía. Y llegó muy cerca la nave surcadora del mar
rápidamente impulsada. Y fue cerca de ella el que sacude
[la tierra,
el que la hizo piedra y la enraizó golpeándola desde arriba
con mano plana. Y se marchaba lejos.

Como puede observarse, la petrificación y el enraizamiento constituyen la concreción de los dos objetivos principales

de Poseidón en un mismo acto. El escoliasta (13.163.1) comenta: “ὅς μιν λᾶαν ἔθηκε] ὃς τὴν ναὺν ἀπελίθωσεν” [el que la hizo piedra] el que petrificó la nave]. Esto es la concreción del consejo de Zeus, como también se verifica en el contexto y en el efecto sobre los feacios (165-170):

οἱ δὲ πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον
Φαίηκες δολιγίηρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες.
ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
“ὦ μοι, τίς δὴ νῆα θοῆν ἐπέδησ' ἐνὶ πόντῳ
οἴκαδ' ἐλαυνομένην; καὶ δὴ προῦφαίνετο πᾶσα.”
ὦς ἄρα τις εἶπεσκε· τὰ δ' οὐκ ἴσαν ὡς ἐτέτυκτο.

Y entre ellos hablaban aladas palabras
los feacios de largos remos, varones ilustres por sus naves.
Así alguno repetía tras verlo a otro cercano:
“Ay de mí, quién encadenó en el mar la rápida nave
impulsada hacia casa? Ya se mostraba toda.”
Así alguno repetía, y no sabían cómo había sucedido.

El contexto para la ejecución de los objetivos de Poseidón es el que Zeus le indicó en 155-156: los feacios contemplando el regreso de la nave. Pero importa observar que la finalidad de Zeus expresada en 157-158 no se cumple en el contexto inmediato: ni θαῦμα ni θαυμάζειν aparecen en el resto del episodio, porque ese objetivo no era para los feacios, sino “para que se asombren absolutamente todos los hombres” [157-158: ἅπαντες / ἄνθρωποι]. De hecho, los feacios no parecen percatarse del alcance de lo sucedido con la nave: el rey Alcínoo recuerda públicamente las “antiguas predicciones” [172: παλαιῖφατα θέσφαθ'] que su padre le había anticipado. Los versos 173-177 que contienen el vaticinio repiten los versos 565-569 del canto 8, relatado más en privado por Alcínoo a Odiseo:

ὄς ἔφασκε Ποσειδάων' ἀγάσασθαι
ἡμῖν, οὐνεκα πομποὶ ἀπήμονές εἰμεν ἀπάντων.
φῆ ποτε Φαιήκων ἀνδρῶν περικαλλέα νῆα
ἐκ πομπῆς ἀνιοῦσαν ἐν ἠεροιδεῖι πόντῳ
ῥαϊσέμεναι, μέγα δ' ἡμῖν ὄρος πόλει ἀμφικαλύψειν.
ὦς ἀγόρευ' ὁ γέρων· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.

el que decía que Poseidón se irritaría con nosotros
porque somos intachables acompañantes de todos.
Decía antaño que destruirá en el brumoso mar
una muy bella nave de los varones feacios, regresando de
[una escolta
y a nosotros un gran monte nos ocultará la ciudad alrededor.
Así anunciaba el anciano, y por cierto ahora estas cosas se
[están cumpliendo todas.

La profecía contiene los dos objetivos explicitados por Poseidón en 149-152, y la finalidad de que se abstengan de escoltar (151-152) a los viajeros se cumple inmediatamente en la exhortación de Alcínoo, que es doble (180-183 y 184):

πομπῆς μὲν παύεσθε βροτῶν, ὅτε κέν τις ἴκηται
ἡμέτερον προτὶ ἄστν· Ποσειδάωνι δὲ ταύρους
δώδεκα κεκριμένους ἱερεύσομεν, αἴ κ' ἐλεήσῃ
μηδ' ἡμῖν περίμηκες ὄρος πόλει ἀμφικαλύψει.
ὦς ἔφαθ', οἱ δ' ἔδδεισαν, ἔτοιμάσσαντο δὲ ταύρους.

Cesad por un lado de la escolta de los mortales, cuando
[alguno llegue
a nuestra ciudad, y por el otro sacrifiquemos a Poseidón
doce toros escogidos, por si se compadece
y no nos oculta la ciudad alrededor un gran monte.
Así habló, y ellos temieron, y prepararon los toros.

Obsérvese que el efecto sobre los feacios es el temor (184: “οἱ δ’ ἔδδειςσαν”) y no el asombro implicado en la finalidad de Zeus (157). Lo curioso del episodio es que Alcínoo, tras relatar la profecía, reconoce que se está cumpliendo, no obstante lo cual exhorta a los feacios a realizar sacrificios a Poseidón para evitar el ocultamiento de la ciudad, cosa que ya ha sucedido con la nave petrificada y enraizada en el mar (163-164). Sin embargo, la perplejidad de Alcínoo y de los feacios, así como la finalidad del asombro, puede hacerse extensiva a los lectores e intérpretes, pues a propósito del verso 183, Hoekstra (1990: 175) comenta: “We are not told whether this happened or not”. A la luz del examen proseguido, puede afirmarse que el relato del poeta deja en claro que la petrificación y el monte son un mismo fenómeno (y así lo entendían los escoliastas), y que Poseidón no se compadece ni acepta los sacrificios, simplemente porque se había ido lejos (163-164).

Como en *Iliada* 2, pero en orden inverso, encontramos un contexto similar para estos fenómenos paralelos en ambos poemas. En *Iliada* sacrificios, un fenómeno natural: la serpiente que devora un nido, petrificación e interpretación profética; en *Odisea* lo primero es la profecía (v. 172: “παλαίφατα θέσφαθ”) que su padre le había dicho a Alcínoo, luego el fenómeno natural de la nave que regresa, petrificación y sacrificios contrafácticos a Poseidón, pues lo que esperan que no suceda ya ha ocurrido y no lo han percibido claramente.

La ecuación entre la petrificación de la nave y la del *nóstos* de Odiseo en escritura es la que propongo como interpretación paralela a la ya realizada del episodio de *Iliada* 2.¹³ Se trata de episodios que muestran una autoconciencia

13 He analizado la relación de este pasaje iliádico con otro fenómeno de petrificación análogo en la *Nem.* 7.77-79 de Píndaro (Torres, 2007, 84-91), a propósito de la triple corona de oro, marfil y coral, donde el elemento “coral”, originalmente vegetal bajo el agua, se petrifica en contacto con la luz del sol, representando la fijación escrita de la tradición poética.

poética de la fijación escrita, probablemente primero una fijación oral —si se me permite el oxímoron— en el hexámetro, pero rápidamente volcada en escritura, de la que el hexámetro es el soporte primario, como los testimonios que Heródoto (5.59) proporciona de unas letras cadmeas, fenicias y jónicas que él mismo dice haber visto en un templo de Apolo Ismenio en Tebas y cuya cronología remonta a lo que llamamos Edad Oscura. Como en el telar de Helena en *Iliada* 3.125-128 quedan fijados en imagen los trabajos de aqueos y troyanos que el poeta nos está contando, la petrificación es un fenómeno visual y monumental que, entiendo, representa la fijación escrita de ambos poemas: en la *Iliada*, autoconciencia poética plasmada en la fórmula “ὄου κλέος οὐ ποτ’ ἄλειται” (2.325) [cuya gloria jamás perecerá]; en la *Odisea*, en la finalidad de Zeus “ἵνα θαυμάζωσιν ἅπαντες / ἄνθρωποι” (13.157-158) [para que se asombren todos los hombres], finalidad que expresa la Διὸς βουλή (13.127) [la voluntad de Zeus].¹⁴ En este sentido, vuelvo a subrayar la importancia de las riquezas (*cf.* notas 8, 9 y 10), pues quedan encriptadas en la piedra, representando de este modo la segunda mitad del poema petrificada en escritura.

Esta interpretación de los pasajes homéricos sobre la petrificación en escritura está en consonancia con muchas especulaciones en la crítica reciente sobre la fijación de los poemas homéricos. Así, por ejemplo, Scodel (2012: 57-58) escribe:

The idea of creating the *Iliad* perhaps came to Homer or to his patron along with the idea of writing it down, on the model of Near Eastern literature. The *Iliad*, in turn, inspired the *Odyssey*. Such a transcription was a guarantee of authen-

14 Obsérvese el efecto de la petrificación operada por Zeus en *Il.* 2.320: “θαυμάζομεν οἶον ἐτύχθη” [nos asombrábamos de cómo aconteció].

ticity for performance and a precious object. It would not have been intended as an archetype for copying or as a control over each word in later performances, but it gave its owner a claim of direct descent from the poet.

Esta fijación temprana coincide con la autoconciencia poética implicada en la petrificación operada en ambos poemas. Reece (2005: 17) ha ido más allá con respecto a la fijación de un arquetipo: “our *Iliad* and *Odyssey* each go back to a single archetype that was fixed in writing and whose text did not thereafter suffer substantial editorial revision”.

Ciertamente, estas conclusiones derivan de la exploración interdisciplinaria sobre las fuentes del Cercano Oriente, asentada desde los trabajos fundacionales de Burkert (1992), West (1997) y Latacz (2001), y es concomitante con la cuestión de la implementación de la escritura en Grecia y en las colonias jonias de Asia Menor. En este sentido, la hipótesis de Powell (1991) de la adaptación del alfabeto fenicio con el objetivo primario de transcribir los cantos orales, si bien no mayoritariamente aceptada, ha tenido un alto impacto en la crítica homérica posterior en relación con la escritura, y también en las investigaciones sobre la implementación y difusión de la escritura en la Grecia Arcaica.¹⁵ La teoría del dictado oral formulada por Janko (1998) ha sido proseguida por Reece (2005: 27), que realiza el contexto de intercambio cultural con el Oriente:

[...] just as the alphabet with which the song was first textualized originated in Phoenicia, and just as the papyrus upon which the text was first transcribed originated in Egypt, and

15 Thomas (1992: 53-61) observa que los usos de la escritura en la cultura de origen resultan decisivos para comprender su adaptación y adopción por otra cultura.

just as many components of the song itself --the tale-types, themes, and poetic forms-- originated in the Levant and Mesopotamia, so it does not require too great a leap of faith to suppose that the very idea of writing down the song originated from someone acquainted with the civilizations of the Near East, where the writing down of epic songs, some even through the process of dictation, and their transmission by means of written text, had been practiced for more than a millennium.

Aunque no podamos estar seguros de que el primer soporte haya sido el papiro y no las pieles de cabras y ovejas que señala Heródoto (5.58.13) como antiguo soporte para la escritura entre los jonios, lo importante de la cita de Reece radica en el contacto cultural de los griegos con las culturas de Asia Menor. Y concluye:

[...] the act of dictation resulted in a written text that could now be regarded as *the* song rather than *a* song - the archetype of all the texts that are directly or indirectly descended from it. This archetype was transmitted with such remarkable care and conservatism that it has retained in its textual form even to this day, more than 2700 years after its first recording, many clear vestiges of that historic event of oral-dictation.

Nótese la datación postulada por Reece para los arquetipos textualizados: nos remite al s. VIII a. C., lo que implica que las instancias de composición, ciertamente oral en su forma primigenia, y de fijación escrita pueden haber coexistido, como continuó coexistiendo la gran tradición de performance oral con la existencia física de un texto.

4. Cambio de ciclo y metamorfosis de la épica oral en escritura

Estas dos grandes metamorfosis —me refiero a las petrificaciones presentes en los poemas homéricos— son un reflejo concomitante de otras grandes transformaciones implicadas en el proceso de transmisión: el paso gradual de la oralidad a la escritura y lo que llamaré una transmutación genérica de la épica, que a su vez refleja un cambio de época, con una nueva respuesta con respecto a la tradición poética anterior, representada por los poemas del Ciclo épico y por la tradición de épica didáctica de Hesíodo. En este sentido, la crítica ha señalado tres tópicos del Ciclo épico, presentes también en Hesíodo, que la épica homérica tiende a suprimir: el exterminio de la generación de los héroes, su inmortalización póstuma y la dispersión de los supervivientes de la guerra de Troya por las costas de Asia Menor, fundando las colonias griegas. Estos tópicos resuenan en las epopeyas homéricas, pero para ser cancelados, reducidos o resignificados. Me limitaré aquí a examinar el fr. 1 West de los Cantos Ciprios, especialmente la resonancia del verso 7 en *Ilíada* 1.5, que es lo que ha determinado la supervivencia del fragmento, gracias al escolio D (Dídimo) al verso iliádico:

ἦν ὅτε μυρία φύλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' <αἰεὶ
<ἀνθρώπων ἐ>βάρυ<νε βαθυ>στέρνου πλάτος αἴης,
Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε καὶ ἐν πυκιναῖς πραπίδεσσι
κουφίσαι ἀνθρώπων παμβώτορα σύνθετο γαῖαν,
ῥίπισσας πολέμου μεγάλην ἔριν Ἴλιακοῖο,
ὄφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρος. οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ
ἦρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

Era cuando las múltiples tribus de los hombres, siempre
[errantes por el suelo,

όμοῦ πόλεμὸς τε δαμῆ καὶ λοιμὸς Ἀχαιοῦς· [si tanto la guerra como la peste dominan a los aqueos]. Se trata de la única aparición del término λοιμὸς [peste],¹⁶ remplazado luego por el término λοιγὸν [ruina] (en acusativo), con referencia a la peste en 1.67, 97, 341 y 456, y sucesivamente aplicado a los troyanos durante su ofensiva (16.32, 75, 80) y a los aqueos en el canto 21 (138, 250, 539). De este modo la peste resuena a lo largo del poema, identificada ya con uno, ya con otro bando, construyendo el concepto de guerra como peste y, de hecho, el epíteto de Ares es βροτολοιγός [ruina/peste de los mortales] (5.909, 21.421). Ahora bien, en el canto 2 de la *Iliada*, que con el discurso de Odiseo se remonta al comienzo de la expedición contra Troya en Áulide, un episodio que habría formado parte de los *Cypria*,¹⁷ tras el Catálogo de las naves, el poeta presenta la entrada de los aqueos al campo de batalla (2.780-785):

Οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἴ τε πυρὶ χθῶν πᾶσα νέμοιτο·
 γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὡς τερπικεραύνῳ
 χωομένῳ ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσσει
 εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς·
 ὡς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα στεναχίζετο γαῖα
 ἐρχομένων· μάλα δ' ὤκα διέπρησσον πεδίοιο.

Y ellos entonces marchaban como si el suelo entero fuera
 [arrasado por el fuego.
 La Tierra gemía por lo bajo, como cuando Zeus, que se
 [regocija en el trueno,
 irritado con Tifeo sacude la tierra,
 en los Arimos, donde dicen que están los lechos de Tifeo.

16 El v. 97 presenta una variante textual, que repite el término λοιμὸς en caso genitivo, variante rechazada por Aristarco, aunque seguida por algunos editores contemporáneos. Ver sobre esto Abritta (2021, Com. 1.97).

17 West (2013: 104-105), basado en el argumento de Proclo y en Apolodoro, *epit.* 3.15.

Así entonces bajo los pies de los que llegaban gemía la
[tierra.
Y muy pronto atravesaban la llanura.

Así se describen los efectos de la entrada en batalla como una opresión de la Tierra, haciendo resonar el comienzo de los *Cypria*, así como la referencia a Tifón haría resonar la épica teogónica de Hesíodo (Th. 820-880). Se construye de este modo una red de resonancias que articula la referencialidad de la tradición épica oral¹⁸ y que las audiencias no podían dejar de percibir. Sin embargo, Homero no explora el motivo del exterminio, simplemente lo representa. Hay una única alusión a la aniquilación de la generación de los héroes en Il. 12.22-23, cuando se presenta la futura destrucción de la muralla aquea por Apolo y Poseidón: “ὄθι πολλὰ βοάγρια καὶ τρυφάλεια / κάπεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν” [donde cayeron en el polvo muchos escudos y cascos y la generación de los varones semidioses]. Sin embargo, el poeta da por cancelado el motivo al afirmar en 12.16 que los argivos sobrevivientes regresaron a la patria, cancelando a su vez el motivo de la dispersión por el Asia Menor, propio del Ciclo épico de los *Nóstoi*. Pero básicamente lo que Homero cancela es la concepción cerrada, en el sentido del griego κύκλος, de la generación de los héroes como algo ya concluido, cerrado y cancelado en el pasado, propia del Ciclo épico y de la representación hesiódica de las generaciones de hombres en *Trabajos y Días*, construyendo una continuidad histórica desde lo que llamamos época micénica hasta la época arcaica¹⁹ y proyectada a su vez a una muy amplia posteridad, que nos incluye.

18 Lo que Foley (1999: 13-14) ha llamado “traditional referentiality”.

19 Scodel (1982: 35): “In Homer, the continuity of history from the heroes to the poet’s contemporaries is complete”. También Finkelberg (2018:30, a propósito del pasaje de Il. 12.23 y 16).

Esto es lo que he llamado transmutación genérica de la épica, concomitante con –si no generada por– la fijación escrita. Se trata de la gran metamorfosis experimentada por la tradición de épica oral que ha llevado a Burgess (2009:66) y a Finkelberg (2015) a hablar de la *Iliada* y la *Odisea* como metacíclicas,²⁰ fundamentalmente por la transmisión del código heroico a los tiempos históricos, estableciendo una continuidad que los poetas líricos habrán de replicar, transfiriendo los códigos a diversas ocasiones de performance, ya sin duda con la tecnología de la escritura en las instancias de composición y diseminación para ulteriores re-performances. Pero más allá del alcance literario del término “metacíclico”, hay una coyuntura histórica precisa que Homero está representando mediante el concepto amplio de peste, que abarca tanto la enfermedad como la guerra, en el caso de la *Iliada*, y mediante el de retorno a una neonormalidad, tras la peste de la guerra, en el de la *Odisea*. Los motivos subyacentes, la opresión de la Tierra y la errancia por una multiplicidad de ciudades y de pueblos, resuenan también en nuestra contemporaneidad, tiempo de metamorfosis signado por el cambio climático y la pandemia resultante de este, para liberar al planeta del sobrepeso de la humanidad y su ajetreo constante. Así nos encontramos con coordenadas que replican las de la tradición oral de la épica griega, incluso con la nueva oralidad de las plataformas digitales como vehículos del saber. La construcción metacíclica de los poemas homéricos, su cristalización en literatura mediante una fijación escrita temprana, continúa ofreciendo un paradigma para la transición a una neonormalidad en nuestro tiempo, probablemente también para un nuevo ciclo.

20 “Metaépicas” en Finkelberg (2011:202). Resulta igualmente significativo el título del volumen de Montanari y Rengakos (2006).

Bibliografía

- Abritta, A. et al. (2021). *Iliada: Canto 1. Traducción comentada. Tercera edición, ampliada y corregida*. Buenos Aires: iliada.com.ar
- Barker, E. (2008). *Momos Advises Zeus*: Changing Representations of "Cypría" Fragment 1. Cingano, E. y Milano, L. (eds.), *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome and the Near East*, pp. 33-73. Padova, S.A.R.G.O.N.
- Bottino, A. P. (2016). The Adverb ΑΝΔΡΑΚΑΣ and the Composition of the *Odyssey*. En línea: <https://www.academia.edu/22384928/THE_ADVERB_%CE%91%CE%9D%CE%94%CE%A1%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%A3_AND_THE_COMPOSITION_OF_THE_ODYSSEY> (consulta: 24-1-2021).
- Burgess, J. (2009). *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore - London, John Hopkins University Press.
- Burkert, W. (1992). *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard - London, Harvard University Press.
- Cavallero, P. A. (2014). *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*. Buenos Aires, Quadrata.
- Ercolani, A. (2006). *Omero. Introduzione allo studio dell' epica greca arcaica*. Roma, Carocci.
- Finkelberg, M. (2011). Homer and His Peers: Neoanalysis, Oral Theory, and the Status of Homer. *Trends in Classics*, núm. 3, pp. 197-208.
- Finkelberg, M. (2015). Meta-cyclic Epic and Homeric Poetry. Fantuzzi, M. y Tsagalis, Ch. (eds.), *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*, pp. 126-138. Cambridge, Cambridge University Press.
- Finkelberg, M. (2018). The Formation of the Homeric Epics. Mutschler, F. H. (ed.), *Singing the World. The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs Compared*, pp. 15-38. Cambridge, Scholars Publishing.
- Foley, J. M. (1999). *Homer's Traditional Art*. Pennsylvania, State University Press.
- Gainsford, P. (2015). *Early Greek Hexameter Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Heubeck, A., West, S. y Hainsworth, J. B. (1988). *A Commentary on Homer's Odyssey: Vol. I: Books I-VIII*. Oxford, Clarendon Press.

- Heubeck, A. y Hoekstra, A. (1989). *A Commentary on Homer's Odyssey: Vol. II: Books IX-XVI*. Oxford, Clarendon Press.
- Janko, R. (1998). The Homeric Poems as Oral Dictated Texts. *CQ*, núm. 48, pp. 1-13.
- Latacz, J. (2003). *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*. Barcelona, Destino.
- Montanari F. y Rengakos A. (eds.) (2006). *La poésie épique grecque: métamorphoses d'un genre littéraire*. Génova, Fondation Hardt.
- Reece, S. (2005). Homer's *Iliad* and *Odyssey*. From Oral Performance to Written Text. Amodio, M. (ed.), *New Directions in Oral Theory*, pp. 43-89. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Scodel, R. (1982). The Achaean Wall and the Myth of Destruction. *HSCPh*, núm. 86, pp. 33-50.
- Scodel, R. (2012). *Listening to Homer. Tradition, Narrative & Audience*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Thomas, R. (1992). *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Torres, D. (2007). La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes. Serie Textos y Estudios n° 7. Anejo de *Anales de Filología Clásica* (Revista del Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Buenos Aires.
- Torres, D. (2017). El *Himno Homérico a Afrodita* (V) como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica. Torres, D. (ed.), *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, pp. 31-54. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Torres, D. y Abritta, A. (2013). Perspectivas corales para una lectura de *Iliada*. *AFC*, núm. 26, pp. 5-18.
- West, M. L. (1997). *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford, Oxford University Press.
- West, M. L. (ed.) (2013). *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford, Oxford University Press.

Autores y autoras

Arturo R. Álvarez Hernández

Graduado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (1976) y doctor de la Universidad de Buenos Aires en Literatura Clásica (1996) con la tesis *La poética de Propertio (autobiografía artística del “Calímaco romano”)*, editada en 1997 por la Accademia Propertiana del Subasio. Profesor titular de Lengua y literatura latinas y director del grupo de investigación Nova Lectio Antiquitatis en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicó numerosos trabajos sobre poesía latina tardo-republicana y del período augusteo y sobre tradición clásica. Para Losada tradujo *Pseudolo*, de Plauto (2005). A Propertio dedicó diversas publicaciones que le valieron la membresía de la Accademia Propertiana. Fue presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos en el período 2006-2010 y director de *Argos*, la revista de dicha institución, de 2011 a 2017.

Marcelo D. Boeri

Profesor titular del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizó su pregrado en la Universidad de Buenos Aires y se doctoró en la Universidad del Salvador (Buenos Aires) con una tesis sobre el estoicismo antiguo. Fue investigador independiente del Conicet, junior fellow del Center for Hellenic

Studies (Harvard University), fellow de la John Simon Guggenheim Foundation y miembro del Editorial Board de los Platonic Studies. Entre sus libros como autor o coautor cabe mencionar *Los filósofos estoicos: ontología, lógica, física y ética. Traducción, comentario filosófico y edición anotada de los principales textos griegos y latinos* (Sankt Augustin, Academia Verlag, 2014), en coautoría con R. Salles, y *Theory and Practice in Epicurean Political Philosophy: Security, Justice and Tranquility* (London, Bloomsbury, 2023), en coautoría con J. Aoiz.

María Delia Buisel

Graduada y docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata por más de cuatro décadas en las cátedras de Latín I, II, III y IV; suplente y titular de dedicación simple a completa y titular de seminarios de latín de grado, doctorado y posgrado desde 1982 hasta 2020. Titular de Latín en institutos terciarios. Presentación de comunicaciones en congresos nacionales, internacionales y extranjeros, numerosas publicaciones en actas y artículos en revistas del país y el extranjero, compilación de libros de homenajes y múltiples cursos dictados. Jurado en concursos docentes y de tesis. Cofundadora del Centro de Estudios Latinos (UNLP), subdirectora y directora de Auster. Se desempeñó durante veinte años como tesorera y revisora de cuentas de AADEC, bajo la presidencia de Alfredo Schroeder. Llevó a cabo trabajos de extensión y transferencia, pero sobre todo se dedicó a la formación y dirección de futuros docentes: entrega de la llama recibida.

Rodolfo P. Buzón

Licenciado en Letras con orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctor en Filosofía por la Universidad de Heidelberg. Su tesis doctoral versó sobre la epistolografía griega en el período ptolemaico. Se desempeñó como profesor regular titular de Filología griega en la UBA y profesor titular ordinario de Lengua y cultura griega II en la Universidad Católica Argentina y como investigador del Conicet. Fue director del Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y profesor titular consulto de la misma unidad académica. Sus áreas de investigación son la filología griega y la papirología, la paleografía y la epigrafía griega y latina.

Pablo Adrián Cavallero

Egresó de la Universidad de Buenos Aires como profesor, licenciado y doctor en Letras. Fue director del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y de la sección Medieval del Instituto de Filología Clásica y profesor titular plenario de Lengua y Cultura Griegas. Fue profesor titular ordinario de Latín en la Universidad Católica Argentina, donde sucedió al profesor Schroeder. En el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas alcanzó el máximo grado de investigador superior. Es miembro de número de la AAL desde el 2008 y de la RAE desde el 2009. Ha dirigido una decena de equipos de investigación y una docena de tesis doctorales. Ha publicado más de cien artículos científicos, treinta capítulos y otros treinta libros, entre los que figuran ediciones críticas de textos clásicos y bizantinos, traducciones de textos latinos medievales y, recientemente, *La lengua griega en Bizancio* (CSIC, 2021).

María Inés Crespo

Doctora en Letras Clásicas (Universidad de Buenos Aires), docente investigadora de la misma Universidad (Profesora Asociada Regular de Lengua y cultura griegas en la Facultad de Filosofía y Letras) y profesional principal del Conicet. Directora de becas estudiantiles y de posgrado, de tesis de licenciatura, maestría y doctorado y de varios proyectos de investigación. Ha publicado libros, capítulos de libro, artículos y traducciones de autores de filosofía y literatura griegas, y ha participado en reuniones científicas dedicadas al estudio del mundo clásico. Se ha especializado en el estudio de la épica griega, de la tragedia de Esquilo y Sófocles, aplicando el método filológico, el análisis retórico y estilístico-textual con perspectiva de género, así como en las relaciones entre los textos filosóficos y literarios de la cultura griega.

Viviana Diez

Licenciada y profesora en Letras Clásicas (Universidad de Buenos Aires) y magister en Sociología de la cultura (Universidad Nacional de San Martín). Ha publicado capítulos de libros y artículos sobre teatro y cultura popular en el período republicano romano y sobre las dinámicas de la recepción de la cultura clásica. También ha participado en traducciones y estudios colectivos sobre diversas obras, autores

y problemáticas del ámbito de la literatura latina. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Río Negro. En ambas instituciones desarrolla asimismo tareas de investigación y extensión.

Jorge Dubatti

Doctor por la Universidad de Buenos Aires y premio de la Academia Argentina de Letras. Profesor titular regular de Historia del teatro universal / Historia del teatro 2 (carrera de Artes, UBA). Director del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el proyecto de investigación "Historia comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914". Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Se desempeña desde 2021 como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la comisión de seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Teatro y territorialidad* y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*.

Rubén Florio

Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Investigador categoría 1. Profesor del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional del Sur, de la Maestría en Filología y Tradición Clásicas de la Facultad de Artes y Letras (La Habana, Cuba) y profesor externo de la Universidad Nacional Autónoma de México. Impartió cursos de grado, posgrado y conferencias de literatura latina antigua, tardoantigua, medieval, y de tradición clásica, en universidades argentinas, latinoamericanas y españolas. Sus investigaciones fueron publicadas en libros, capítulos de libros y en numerosos artículos. Dirigió tesis de licenciatura y doctorado en Argentina, México y Uruguay. Actualmente se desempeña como miembro de la Comisión de Revisión de Evaluaciones en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Diana Frenkel

Doctora en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con la tesis "La presencia del mundo griego a través de su lengua, instituciones, costumbres, religión en el Libro Segundo de Macabeos" (2006). Realizó el posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales con el informe final "La santidad del martirio en IV Macabeos" (2013). Profesora adjunta de Griego del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de la Universidad Católica Argentina. Publicó varios artículos sobre el judaísmo helenístico, en particular la Septuaginta. Participó de varios proyectos UBACyT (uno como directora) y continuó como investigadora en dos de ellos.

Aurora López

Es doctora por la Universidad de Salamanca y desarrolló su carrera como docente e investigadora en la Universidad de Granada, en la que fue profesora ayudante, adjunta interina, titular numeraria y, en 2003, accedió al cargo de Catedrática de Filología Latina. Por designación rectoral, creó y dirigió la Unidad de Igualdad entre Mujeres y Hombres entre 2008 y 2015. En 2018, luego de su jubilación, fue nombrada profesora emérita de esta casa de estudios. Ha publicado numerosísimos libros, capítulos de libros y artículos sobre diversas cuestiones vinculadas a la literatura latina y su recepción.

Silvia Magnavacca

Es profesora titular consulta de Filosofía Medieval en la Universidad de Buenos Aires y se desempeñó también como profesora invitada en Universidades de Latinoamérica y Europa. Es autora de varios libros, un léxico técnico de filosofía medieval y numerosos artículos sobre su especialidad. Desde 2004 tiene a su cargo diversos proyectos de investigación acreditados y tesis de doctorado de su disciplina. Ha recibido una serie de premios y distinciones en el país (Premio Konex, 2016; Premio a la excelencia académica de la UBA, 2017; doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Rosario, 2018; premio a la trayectoria sobresaliente en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, 2021).

Liliana Pégolo

Profesora, licenciada y doctora en Letras. Profesora titular del Área Latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y de la Maestría de Estudios Clásicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige desde el año 2004 proyectos UBACyT. Participó, desde el año 1998, en proyectos dirigidos por el Dr. Hugo Zurutuza e integra proyectos de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigidos por la Dra. Eleonora Tola. Se desempeñó como directora de Proyectos de Reconocimiento Institucional (PRI, años 2010-2011) destinados al estudio de la heresiología occidental, entre los siglos IV y VII. Participó en numerosos congresos nacionales e internacionales y cuenta con publicaciones en revistas y libros de la especialidad. Es directora del Departamento de Lengua y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y tiene a cargo becarios de grado y posgrado.

Andrés Pociña

Es doctor por la Universidad de Salamanca y desarrolló su carrera como docente e investigador en la Universidad de Granada. Allí fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras y director del Departamento de Filología Latina. En 2017 fue nombrado profesor emérito de dicha casa de estudios y en 2018 recibió el doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado más de cuatrocientos libros, capítulos de libros y artículos sobre aspectos diversos de los estudios filológicos. Recientemente, ha sido profesor visitante en la Università degli Studi di Trento (Italia) y en la actualidad dirige el grupo de investigación "Espacio literario y formas de comunicación en Roma", financiado por la Junta de Andalucía.

Blanca Amelia Quiñonez

Doctora en Filosofía, título expedido por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora consulta de la misma universidad. Ha realizado estudios de especialización en pensamiento antiguo como becaria en la Universidad Complutense de Madrid (España) y en la Universidad de Padua (Italia). Ha dictado cursos de posgrado en el país y en el exterior y ha participado de congresos nacionales e internacionales. Autora de libros, entre los que se destacan *El sentido de la filosofía de Epicuro y su conexión con el Protréptico de Aristóteles* y *Justicia y democracia en la tragedia ateniense*.

Elsa Rodríguez Cidre

Profesora asociada del Área de Griego de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría en Estudios Clásicos de la misma institución e investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Ha integrado la Comisión de la Maestría en Estudios Clásicos (2011-2015) y actualmente es miembro de la Comisión de Doctorado por el área de Lenguas Clásicas (desde 2019). Se ha especializado en el discurso femenino en la tragedia griega, en particular la obra de Eurípides.

Patricia Salzman-Mitchell

Es Profesora del Department of Classics and General Humanities de Montclair State University (New Jersey, USA). Sus áreas de interés son los estudios de género, la mitología grecorromana y la recepción de la Antigüedad clásica en la actualidad, especialmente en el cine. A partir de su primer libro sobre la mirada en las *Metamorfosis* de Ovidio (Ohio State University Press, 2005), sus trabajos conjugan dichos focos de interés en el abordaje de diversas temáticas de la literatura latina. Ha coeditado numerosos volúmenes colectivos que versan sobre enfoques narratológicos del género elegíaco (Ohio University Press, 2008), sobre las representaciones de la maternidad en el arte, la literatura y la arqueología desde una perspectiva interdisciplinaria (University of Texas Press, 2012) o sobre el mito clásico en el cine del tercer milenio (Oxford, 2016). Ha publicado también diversos artículos en revistas y libros internacionales que retoman sus principales temas de investigación.

Alicia Schniebs

Doctora en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó hasta su fallecimiento como profesora titular consulta y directora del Instituto de Filología Clásica. Dirigió proyectos de investigación acreditados por organismos competentes, así como tesis de maestría, doctorado y becarios de posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Conicet. Su área de investigación y docencia fue la lengua y la literatura latinas, con especial interés en las vinculaciones de los textos y su contexto de producción. Publicó libros

de manera individual y con su equipo de trabajo y artículos en revistas científicas del país y del exterior. Participó en reuniones académicas nacionales e internacionales y dirigió, además, el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y la Maestría en Estudios Clásicos. Fue miembro de la Comisión de Doctorado.

María Matilde Soria

Profesora en Castellano, Literatura y Latín y licenciada en Letras. Profesora titular ordinaria en Latín y Literatura latina en el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Catamarca. Dictó Latín y Literatura latina en el Profesorado y la Licenciatura en Letras, y el seminario de Literaturas clásicas en UNCA. Participó como expositora en eventos científicos nacionales y extranjeros, y cuenta con numerosas publicaciones en la especialidad. Dictó cursos y conferencias, intervino en paneles y colaboró en diarios y revistas de divulgación. Fue directora de proyectos e integrante de equipos de investigación; actuó como jurado de concursos docentes y evaluadora en universidades nacionales. Se desempeñó en áreas de gestión de la Facultad de Humanidades de UNCA. Es socia vitalicia de AADEC y miembro fundador del Centro Michels de Estudios de la Tradición Clásica.

Marcela Alejandra Suárez

Doctora en Letras con orientación en Lenguas Clásicas (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como profesora titular regular de Lengua y cultura latinas del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Ha estado al frente de la Maestría en Estudios Clásicos y del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas en calidad de directora. Es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Dirige varios proyectos de investigación sobre la traducción de la comedia palliata, el humor performativo en Terencio y la literatura jesuítica americana. Cuenta con numerosas publicaciones nacionales e internacionales en las áreas de literatura latina, literatura jesuítica y tradición clásica en América.

Eleonora Tola

Licenciada en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires (1994), doctora en Letras Clásicas (Études Latines) por la Universidad de Paris Sorbonne-Paris IV (2000). Es Investigadora del Conicet desde 2002 y profesora titular regular de Lengua y cultura latinas en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Membre Associé del CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique - Université Clermont Auvergne) y dirige proyectos de investigación centrados en la problemática de los géneros literarios en la antigua Roma. Tiene a su cargo diversos becarios y doctorandos en el país y en el exterior y es autora de dos libros sobre Ovidio (2004 y 2005), uno sobre Séneca (edición bilingüe, 2014), y de numerosos artículos científicos publicados en revistas, colecciones y libros internacionales. Su investigación versa principalmente sobre aspectos sociopoéticos y estilísticos de la poesía latina de época augustal, neroniana y flavia.

Daniel Alejandro Torres

Es profesor (1983), licenciado (1991) y doctor (1999) en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Es profesor regular titular plenario de Filología griega y profesor regular asociado de Lengua y cultura griega I a V en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador independiente del Conicet. Profesor adjunto ordinario de Cultura clásica en la Universidad Nacional del Sur. Fue becario del DAAD en las universidades de Tübingen (1991/92), Freiburg (2001) y en el Instituto Arqueológico Alemán de München (2009). Es autor de numerosos artículos y de los libros *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes* (2007), *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico* (2015) y *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género* (2017). Formador de recursos humanos en la UNS y en la UBA.

El 12 de abril de 2017 la Junta Consultiva del Instituto de Filología Clásica acordó publicar un volumen en homenaje a Alfredo Schroeder, investigador y Profesor Consulto de esta Facultad en el área de latín; Viviana Diez, Liliana Pégolo y Eleonora Tola, latinistas de esta casa y discípulas de tan entrañable maestro, se harían cargo de esta deuda pendiente para quienes tuvieron la dicha de compartir con él los espacios académicos.

Sin embargo, fue Alicia Schniebs, Directora del Instituto de Filología Clásica y otrora Adjunta de Alfredo Schroeder, quien con su fervor y trabajo incansable aseguró el cumplimiento de esta tarea. El subsidio del proyecto UBACyT dirigido por ella hasta su fallecimiento permitió afrontar los gastos de publicación de este libro, que contó también con el apoyo de la Facultad de Filosofía y Letras y el de la Universidad de Buenos Aires. *Fortunatus agricola* forma parte del invaluable legado de Alicia, ya que parte de los esfuerzos de sus últimos años estuvieron destinados a que este tributo viera la luz.



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras