

ARTES AD HVMANITATEM

I

Esperança Borrell Vidal
Pilar Gómez Cardó, edd.



SECCIÓ CATALANA

Barcelona
2010

ARTES AD HVMANITATEM

ARTES AD HVMANITATEM

I

Esperança Borrell Vidal
Pilar Gómez Cardó, edd.



Barcelona
2010

Artes ad humanitatem

Esperança Borrell Vidal i Pilar Gómez Cardó, edd.

Mitologia, pensament, literatura, lingüística, filologia, tradició clàssica, filologia grega, món grec, Secció Catalana de la SEEC

© Secció Catalana de la SEEC

Aquest volum és una coedició de la Secció Catalana de la SEEC i de l'Excel·lentíssima Diputació Provincial de Tarragona

Primera edició, 2010

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia i el tractament informàtic, i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públic, resta rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei.

ISBN de l'obra completa: 978-84-614-5789-2

ISBN del primer volum: 978-84-614-5791-5

Dipòsit Legal: B-41360-2010

ARTES AD HVMANITATEM

*Mitologia, pensament, literatura, lingüística, filologia
i tradició clàssica a l'entorn del món grec*

Comitè científic

Eulàlia VINTRÓ CASTELLS, Universitat de Barcelona

Jesús DE LA VILLA POLO, Universidad Autónoma de Madrid

Pilar GÓMEZ CARDÓ, Universitat de Barcelona

PRESENTACIÓ

Aquest primer volum aplega les contribucions que, focalitzades en la cultura, la llengua i la civilització grega clàssica i la seva pervivència, es presentaren en el decurs d'unes jornades de debat científic sobre literatura, art i didàctica a l'entorn del món clàssic celebrades a la Universitat Rovira i Virgili l'octubre de 2009, sota l'organització i la coordinació de la Secció Catalana de la SEEC.

Es tracta d'un volum polièdric, perquè, com el seu títol suggereix, *Artes ad Humanitatem*, diversos són els camins, els mitjans, les formes, les tècniques, en definitiva, les *artes* que poden contribuir a la *humanitas*, si amb aquesta paraula, malgrat els matisos i les accepcions que té –i, sens dubte, pot admetre– hom vol simplement identificar la vida civilitzada, la cultura, la virtut humana, d'acord amb el sentit que, per exemple, Plutarc dona al concepte llatí *humanitas* en la biografia d'alguns il·lustres romans com ara Cató el Vell, Marcel o Lucul·le.

Som conscients que qualsevol classificació comporta dificultats i imposa limitacions, però, tanmateix, hem optat per agrupar els trenta-sis articles que configuren aquest llibre al voltant de quatre eixos temàtics: *Mite i pensament*, *Literatura*, *Filologia i lingüística* i *Tradició clàssica*. Dins de cada apartat, les diverses contribucions es presenten ordenades alfabèticament pel nom de l'autor. Només en dos casos s'ha modificat aquesta ordenació: l'un, la contribució del professor González Senmartí, la qual, en tractar dels Simposis de la Secció Catalana de la SEEC com a exponent de la filologia clàssica a casa nostra en els darrers decennis, semblava un colofó adient del volum, i l'altre, l'aportació del professor Suárez de la Torre ("Aprender y vivir el mito: educación del individuo y formación del ciudadano en la antigua Grecia"), que encapçala el bloc inicial (*Mite i pensament*), ja

que aquest treball constituí un eix vertebrador en les sessions dedicades al món grec. Hi aportaren llur contribució nombrosos hel·lenistes i especialistes de disciplines afins, tant d'universitats nacionals com estrangeres, amb una nodrida presència d'estudiants de Filologia Clàssica i de professors d'ensenyament secundari i de batxillerat.

El caràcter plural de la publicació és ben evident per la varietat dels temes tractats, car les pàgines que segueixen ens porten d'Aristòtil a Moravia, de Posidip o Lluçia a Solomós i Kalvos, des d'inscripcions arcaïques fins a inscripcions egípcies, d'Aquilles a Temístocles, d'Electra a Àrtemis, de la retòrica a la papirologia o a la ciència mèdica. Però aquesta vasta perspectiva sobre el món grec no respon només al contingut dels diversos estudis, sinó sobretot a l'aproximació que els autors en fan i als temes triats. Aquesta diversitat es reflecteix en un ampli ventall quant a objectius, punt de partença i metodologia aplicada en cadascun dels treballs, entre els quals n'hi ha d'edició de textos –d'Homer a la novel·la grega–, d'anàlisi literària –de la tragèdia a la poesia epigramàtica, passant per diverses formes de discurs narratiu en prosa–, de reflexió lingüística –de fenòmens dialectals i lèxics a l'estudi d'autors com Tucídides i Lluçia des d'aquesta òptica–, o els dedicats a tradició clàssica tant pel que fa a la pervivència d'un determinat tòpic com a la contraposició entre pensadors o artistes antics i moderns.

Aquest llibre, doncs, amb la seva orientació polígrafa pretén ser un instrument útil per als filòlegs i estudiosos del món grec antic, i vol alhora contribuir a la difusió i continuïtat de la tasca que en àmbits distints i en institucions diverses es duu a terme sobre aquest camp del coneixement.

Pel que fa als aspectes formals, els autors antics apareixen citats segons les abreviatures de *LSJ*, en el cas dels autors grecs, i del *ThLL*, en el cas dels autors llatins. Les referències bibliogràfiques de cada article s'han integrat en un llistat únic al final del volum.

Tal com és norma en publicacions de caràcter miscel·lani, els treballs que aquí es presenten han estat sotmesos al dictamen d'un comitè científic.

Des d'aquestes pàgines volem agrair l'excel·lent acolliment que van fer a les nostres jornades les autoritats acadèmiques de la Universitat

Rovira i Virgili, agraïment que, de manera molt especial, ens plau d'expressar a la vicerectora Maria Bargalló Escrivà i als professors Joana Zaragoza Gras i Antoni González Senmartí, secretari general. No podem oblidar de cap manera el tracte i la consideració rebuts per part de l'ICAC i, molt especialment, de la seva directora, Isabel Rodà de Llanza.

No va ser menor la generositat i la gentilesa de l'Ajuntament de la ciutat amfitiriona, que en tot moment va vetllar per a fer agradable i profitosa l'estada de tots els assistents. Hem de fer constar també el nostre reconeixement a la Diputació de Tarragona, que ha contribuït a la publicació –en règim de coedició– tant d'aquest primer volum, que recull els articles de filologia grega, com del segon, dedicat a la filologia llatina.

Com és consuetud, la Universitat de Barcelona, la Facultat de Filologia i els Departaments de Filologia Grega i Filologia Llatina van donar el seu suport a la celebració d'aquestes jornades científiques.

En acabar, ja des d'un punt de vista més personal, volem agrair a la llicenciada Adelaida Terol Amigó el seu ajut i col·laboració, i al professor Lambert Ferreres Pérez la revisió acurada que d'aquest volum ha dut a terme.

Setembre de 2010

MITOLOGIA I PENSAMENT

Aprender y vivir el mito: educación del individuo y formación del ciudadano en la antigua Grecia¹

Emilio SUÁREZ DE LA TORRE

RESUMEN

Se analiza la función del mito en la Grecia Antigua como instrumento educativo fundamental, en cuanto que contribuye a la asimilación de las tradiciones culturales, a la adquisición de modelos en el plano individual y a la creación de identidades colectivas en el marco de la *polis*. Con este fin se estudian ejemplos correspondientes a la épica arcaica, a la lírica lesbia, al epinicio y a la Atenas arcaica y clásica (con referencia a fiestas en honor de Atenea y Dioniso).

PALABRAS CLAVE

Mito, educación, sociedad, relato, poesía, ritos, Atena, Dioniso.

ABSTRACT

In this paper the function of myth in Ancient Greece is analyzed under the point of view of the citizens education, considering that it contributes to the assimilation of cultural traditions, to the creation of models for the individuals and to the formation of collective identities in the frame of the *polis*. To reach this aim the author studies some examples belonging to Archaic Epic, Lesbian poetry, Epinician poetry and Archaic and Classical Athens (focusing on some festivals dedicated to Athena and Dionysus).

KEY WORDS

Myth, education, society, tales, poetry, rites, Athena, Dionysus.

1. Introducción

1.1. Sobre lo que aquí se va a entender por "mito"

No pretendo destapar ahora esa caja de truenos que es la definición de mito en la cultura griega, ni participar en el debate abierto y vi-

¹ Este estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación FF2008-05239 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

gente sobre la validez del término en el marco de esa cultura², en la que, por cierto, el propio sustantivo *mythos* no tiene una significación unívoca. Sólo pretendo tratar de aquellos relatos que, para los griegos que los escuchaban y rememoraban, tenían valor de explicación cosmogónica y cosmológica, de referencia histórica del pasado, de explicación del presente, de paradigma de conducta (no necesariamente a seguir)³. El mito se sustanciaba en una narración, mediante la palabra, la imagen, la acción ritual o lúdica, la danza o el mimo. Su valor intrínseco iba acompañado de una fuerte carga simbólica⁴. El mito sustentaba las creencias religiosas, aportaba la explicación del origen de los dioses, de los hombres, de los animales y de las plantas. Daba sentido a la realidad cotidiana de la urbe, a sus fiestas periódicas. Dotaba de realidad a lo invisible, a lo intangible: perfilaba el Más Allá, daba razón de todas las pasiones, sobre todo del amor, del odio. Y hablaba de la muerte y de otros mundos. Qué fuerza no tendrían los mitos, que ayudaron a nacer al *logos* y éste ya nunca se pudo separar de aquéllos. Quien dijo lo del mito al *logos* nos dejó una rémora no menor que la que nos legó la disyunción entre Apolo y Dioniso. Da pereza ya discutirlo. Hasta que Aristóteles no aplicó la fría navaja de lo que ahora entendemos por “razón científica” para escudriñar las realidades con gran precisión y aun mucho después de que el estagirita y los hombres de ciencia helenos y romanos prefirieran otros mecanismos mentales para explicar las cosas (o intentarlo), fue siempre necesario recurrir a esa otra cualidad imaginativa de la mente que cuaja en el mito para dar cuenta del ser y del no ser. Y, si no, que le pregunten a Platón.

² Como introducción a esta cuestión remito al debate científico publicado en el número 22 de *Minerva*. En las contribuciones de FOWLER (2009) 21-39 y CASADIO (2009) 41-64, se encontrarán referencias abundantes a las distintas posturas. Para una defensa de la tesis que considera inapropiada la categoría del mito entre los griegos véanse las obras de Claude Calame citadas en la bibliografía final, especialmente CALAME (1991).

³ Incluyo la mención de algunos estudios con contribuciones importantes sobre el mito: BREMMER (1987, ed.), BUXTON (1994), (2002, ed.), CALAME (1988, ed.), (1990), (1991), (1996), DETIENNE (1981), EDMUNDS (1990, ed.), GRAF (1985), FORBES IRVING (1990), VEYNE (1987). Mi postura al respecto puede apreciarse, entre otros trabajos, en SUÁREZ (1995), (2002).

⁴ Sobre esta importante función del mito *vid.* DES BOUVRIE (2002).

1.2. *Los mitos eran de alguien y eran de todos*

O sea, de nadie. Nacidos en una sociedad que tenía tras de sí una larga cultura oral y que, a pesar de la temporal adopción de la escritura lineal B en el mundo micénico, siguió con esos hábitos de oralidad hasta bien entrado el período alfabético (llamémoslo así), los relatos míticos tenían la capacidad de resistir con escasas variaciones el paso del tiempo. Como es lógico, los mitos que conservamos se los debemos a los poetas, a los narradores y a los mitógrafos recopiladores. Nos faltaría saber cómo se contaban esos mitos en casa, en las habitaciones de las mujeres; cómo se contaban (pero sin intermediarios literarios) en el simposio de los hombres; cómo se evocaban (pero sin poetas doctos) en los ritos menos conocidos. Al menos sí tenemos un buen instrumento paralelo al literario para saber que las cosas no se contaban siempre de igual manera y para observar que muchos relatos nunca llegaron a ser transmitidos por la palabra escrita: me refiero a la iconografía, la de la vasija y la de la metopa, la del retrato y la de la escultura, la de la gema y la espada. La iconografía nos dice también cómo contaban y cantaban los mitos los anónimos aedos y rapsodos de la Grecia más antigua (los que no eran Homero) y nos revela secretos de la forma de narrar el mito en otras épocas, con frecuente discrepancia respecto a las versiones conservadas, pues el pintor también se hace con frecuencia narrador autónomo. Así que, aparte del repertorio iconográfico, tenemos que seguir lo que nos cuentan los textos transmitidos, cuando incorporan mitos en sus relatos, cuando reflexionan sobre ellos y cuando los recopilan. Es mucho, afortunadamente. Y lo que tenemos nos permite seguir la vivencia del mito por muchos siglos. Entre otras cosas de las que ahora hablaré, nos permite apreciar que el mito mantiene una serie de rasgos mínimos inalterados, pero que su discurso puede ser modificado a voluntad de quien lo cuenta en función de las circunstancias de público, ambiente y época⁵. Pero ojo, eso no lo puede hacer cualquiera. Hay que tener autoridad, en el sentido cultural y social. Y el discurso con esa autoridad es patrimonio del poeta, del aedo, del maestro de verdad y sapiencia reconocido en cada momento.

⁵ Conviene tener presente la coexistencia en las tradiciones míticas (igual que en las religiosas o en las literarias) de dos corrientes con frecuencia divergentes: la local y la panhelénica. Bien lo sabían los poetas, a la hora de adecuar su canto y relato al público.

2. *Diversas formas de asimilación del mito en vivo*

2.1. *El oyente de la épica. Dos ejemplos homéricos*

Parece apropiado comenzar una exposición de ejemplos de asimilación del mito “en vivo” (es decir, situaciones en que un público escuchaba directamente del poeta un relato mítico) por el máximo testimonio que poseemos de una cultura oral: la épica arcaica. Lo que de ella conservamos (es decir, lo que nos ha llegado escrito y, por tanto, ya como testimonio de algún modo manipulado) revela una enorme riqueza narrativa, en formas y contenidos, que realmente sólo apreciamos parcialmente a través de lo conservado con los nombres de Homero y Hesíodo, por los fragmentos de otros numerosos poemas y por la iconografía, con sus sorpresas temáticas. Hesíodo supone una alternativa extraordinaria, porque con él la épica adquiere una función sistematizadora con un afán enciclopédico que provocará notables discrepancias con tradiciones locales, pero que contribuirá a una homologación de la tradición mitológica. Su poesía se ha calificado de *didáctica*, lo que me parece anacrónico y, quizá desenfocado, pero es cierto que podía tener en última instancia una función de esa naturaleza que lo haría muy apto para ilustrar una parte del título de esta ponencia. En efecto, sí que podemos decir que quien escuchaba a Hesíodo *aprendía* de un ser humano, al que las Musas le habían insuflado estos conocimientos, el origen del universo, de los dioses, de los héroes y el modo en que el hombre debía desenvolverse sobre la tierra. Sólo nos quedaríamos sin la importante parte del título que alude a *vivir* el mito, que no quiero desgajar de aquélla. Por eso prefiero empezar por el poeta por antonomasia y apreciar en su antiguo texto una primera función del mito limitada a su efecto al ser incluido en un relato más amplio (también mítico, claro, según nuestros parámetros). En efecto, Homero incluye variados mitos que tienen en general una relación muy directa con el argumento de los poemas. Se trata, pues, del uso *paradigmático* del mito en un relato. Y se trata, claro, de ver su efecto en los oyentes, los cuales, a lo mejor sin saberlo, van a ser manipulados por el aedo.

Quizá el caso más comentado de mito paradigmático es la evocación del personaje de Meleagro que, en su largo discurso de intención persuasiva para que Aquiles cese en su cólera y retorne a la batalla, introduce Fénix en *Ilíada* 9, 535-599. La forma en que éste resume el

episodio que le interesa hace de Meleagro un auténtico *alter ego* mítico de Aquiles. Es un paralelo perfecto... demasiado perfecto. En mi opinión J. Bremmer (1987, ed.) demostró hasta qué punto Homero manipula la (hipotética) tradición preexistente para lograr ese perfecto paralelo. Recordemos que en este pasaje se evoca la lucha entre Curetes y Etolos. Meleagro se encoleriza porque su madre Altea le ha maldecido y ha invocado a las Erinias para que acaben con él, dolida por la muerte de su hermano en la aventura del jabalí de Calidón (de la que culpa a Meleagro). Todos le suplican (padre, ciudadanos, etc.) y le prometen regalos (un gran *τέμενος*); pero sólo lo persuadirá de ceder a la cólera su esposa Cleopatra (hija de Marpesa e Idas, muerto por las flechas de Apolo... nueva manipulación). Ni una palabra del motivo del tizón; Meleagro es un adulto casado, no el efebo que enamora a Atalanta. En fin demasiadas coincidencias. En este caso Aquiles no se deja conmovir por la habilidad retórica y la oportunidad paradigmática del relato de Fénix. Sin embargo, él mismo utilizará un recurso parecido cuando, consumada su venganza sobre Héctor, en la extraordinaria escena del canto 24, convenza al dolorido Príamo (que acude a suplicarle la devolución del cadáver de Héctor) de que pruebe alimento, de modo que la comida compartida acabe estableciendo un extraordinario lazo momentáneo de convivencia entre quien dio muerte a Héctor y el padre de éste. Para conseguirlo, Aquiles recuerda que hasta la sufriente Níobe, que tuvo que contemplar la muerte de sus hijos por las flechas de Apolo y las de sus hijas por las de Ártemis, volvió a tomar alimento. En este caso, la retórica de Aquiles convenció a Príamo. Pero el poeta no da puntada sin hilo. En ambas historias aparece Apolo matando con sus flechas. No es muy rebuscado ver una anticipación del destino de Aquiles⁶.

Así que aquí tenemos un caso de mito destinado a ser oído por el embelesado público de un aedo que, como decía, sin ser quizá muy consciente de ello, va guiando astutamente a su público y diciendo más de lo que parece.

⁶ Tal como podemos leer en el *Argumento* de la *Etiópide*: ὑπὸ Πάριδος ἀναιρεῖται καὶ ὑπ' Ἀπόλλωνος.

2.2. *Viaje a la Lesbos arcaica. El círculo sáfico y la hetería de Alceo*

La riqueza de las tradiciones locales lesbianas ha quedado algo empañada por el peso de los vecinos jonios. Pero deben ser tenidas en cuenta, si queremos tener un panorama completo de la cultura griega del territorio de Asia Menor. Desgraciadamente, las fuentes de información directa son escasas. Los nombres de la literatura local son muy reducidos, pero significativos: Terpandro y Arión van unidos a los comienzos del canto y al nacimiento de géneros líricos, mientras que Alceo y Safo, analizados a fondo, nos deparan numerosas sorpresas⁷.

La antigua fundación eolia se convirtió en un territorio rico y poderoso, respetado por los vecinos. Sus habitantes desarrollaron incluso cierta actividad colonizadora local (Sigeo), sin duda para reforzar su posición estratégica y su control del comercio de la zona. En Homero su mención se incluye en referencias a ataques de Aquiles a esos territorios y se menciona en concreto a las mujeres lesbianas como prisioneras y objeto de intercambio o regalo⁸. El período anterior a la dominación por los persas nos es conocido por sus conflictos internos (en buena medida a través de Alceo): la propia riqueza desencadenaba rivalidades intestinas.

Pero ahora nos interesa la riqueza cultural en los planos de la música y la tradición poética. Lesbos es un ejemplo de conservación de antiquísimas tradiciones musicales y, a la vez, del desarrollo de novedades en este terreno. Es decir, la cultura musical y poética de los lesbios tenía raíces profundas, que se han observado en aspectos formales, como la métrica, o en particularidades dialectales, pero que deben extenderse a aspectos de contenido. Recientemente G. Nagy (2007) ha postulado la existencia de una tradición poética sobre el tema de Troya que no tiene por qué considerarse deudora de los poemas homéricos. No se trata de una propuesta sobre criterios lingüísticos, como se planteaba en la obra de P. Wathelet (1970) sobre los eolismos de la lengua épica (que, sin embargo, podría reforzar los argumentos de Nagy), sino de la aceptación de la independencia

⁷ Los nombres de autores destacados de origen lesbio en la literatura griega no escasean: en la historia, Hecateo de Mileto, Helanico de Lesbos o Fanias. En la filosofía y la ciencia, Teofrasto; en la novela, Longo, etc.

⁸ HOM. *Il.* 9,128-130; 664-5.

de la *materia epica* en territorio eolio. Si, además, admitimos que el canto lírico no tuvo por qué ser secundario respecto al épico, resultará que podemos plantearnos una larga existencia de utilización de las sagas épicas en la poesía local, reactivada sin duda por el gran impacto de los poemas homéricos. Aunque nos tengamos que conformar con los fragmentos de Safo y Alceo, no es poco lo que nos deparan. Y nos permiten, además, establecer una comparación del uso del mito en función de un parámetro muy actual como el de 'género' y de dos ambientes muy distintos: el del simposio y el del llamado 'círculo' sáfico. Es decir, por una parte, el de una institución masculina de importancia central en la vida del ciudadano, por ser espacio de discusión y comunicación, de compartir experiencias mediante el relato y, sobre todo, a través del canto, con su efectiva carga elogiosa o destructiva. Y, por otra parte, el de una institución limitada al mundo femenino, que se polariza como espacio de intercambio de experiencias muy distintas y con una proyección religioso-ritual más profunda, si cabe, que la del simposio masculino. Sin embargo, en ambos hay una perspectiva educativa a la que el mito contribuye. En el primer caso, porque los asistentes al simposio pertenecen a grupos de edad diversos dentro de la escala de los *néoi* y de los adultos de más edad. En el segundo, la función 'paideútica' es más evidente, al contribuir a la preparación de la mujer para el brutal cambio (hablo en términos de una sociedad como la griega) de la pubertad a la vida matrimonial. Teniendo en cuenta lo dicho, podemos entender las diferencias y los parecidos en el tratamiento del mito de los dos poetas lesbios. Y podemos preguntarnos si esa utilización del mito no obedece a una arraigada tendencia universal a la educación por el *exemplum*, que ya fuera normal en los entornos de convivencia familiares y colectivos de la isla y que haya quedado cristalizada de forma paradigmática en los poemas de sus grandes autores arcaicos. Da la casualidad de que, en general, las menciones míticas en los poetas lesbios *a)* no son extensas y *b)* ilustran conductas. En primer lugar, la temática épica es compartida por Safo y Alceo y merece la pena apreciar ambos tratamientos. El personaje que los une es Helena de Troya⁹, una de las figuras del mito que sirvió a los griegos durante generaciones para ejercitar habilidades retóricas

⁹ SAPPH. fr. 16 y 23; ALC. fr. 283. A estos ejemplos deben añadirse, por pertenecer a la saga de los Tindáridas, los fragmentos 68 (Cástor y Pólux) y 166 (huevo de Leda) de Safo.

y morales sobre lo que está bien y lo que está mal. Y eso nos permite apreciar lo importante de un contexto y de un entorno de interpretación como condicionante poético. En el *fr.* 16 de Safo, Helena viene a quedar exculpada: la fuerza del amor tiene que quedar subrayada ante las jóvenes que se preparan para una nueva vida bajo el signo de la diosa Afrodita. Eso sí, la tradición pesa mucho, y (como pasa hoy) hay que tener cuidado con los padres, no tilden de inmoral al educador: así que el poema no deja de enumerar, más o menos claramente, el cataclismo que supuso un enamoramiento como aquél, en que Afrodita hizo enloquecer a la seducida¹⁰. Pero Helena es aquí un pretexto para hablar del amor (así creo que debe entenderse). En estos versos hay toda una teoría preplatónica sobre la relación belleza-contemplación-ἔρωσ-rememoración (y más anhelo de contemplación y más ἔρωσ)¹¹: porque ἔρωσ es κάλλος y lo amado es, ni más ni menos, τὸ κάλλιστον. Más de lo mismo encontramos en la breve evocación de Helena y de su hija Hermíone en el *fr.* 23, sólo que aquí Safo nos hace ir claramente de la contemplación de una mujer actual (o, como propone Bierl¹², de una figura que encarna el ideal de belleza) a la figura mítica: Anactoria es comparable en belleza no a Hermíone (y eso que Homero decía de ella que tenía la belleza de Afrodita¹³), sino sólo a la propia Helena. Por tanto, este modo de expresión, esta exteriorización de la concepción del amor, no tiene sentido si no es en el contexto del grupo sáfico, de la celebración conjunta, de la performance festivo-educativa y del aprendizaje de lo afrodisíaco mediante el canto, la danza y la experiencia religiosa colectiva.

El contraste lo ofrece la Helena de Alceo (*fr.* 283). En buena consonancia con la épica homérica y, quizá, con un posible guiño a su compatriota femenina, Alceo describe en principio la pasión de Helena con un lenguaje muy próximo al de Safo y al acuñado por la poesía para narrar lo inenarrable de la experiencia erótica radical. Pero en la ejecución del poema acaba venciendo la presión del entorno: ante los aguerridos simposiastas de belicoso ímpetu, pero susceptibles

¹⁰ De ahí las diversas “lecturas” del poema en la posteridad, como ha observado FREDERICKSMEYER (2003).

¹¹ Remito a SUÁREZ (2007).

¹² BIERL (2003); cf. mi opinión en SUÁREZ (2007) 63, con n. 14.

¹³ HOM. *Od.* 4,14.

de llevar dentro un Paris, Alceo acaba subrayando los *desastres* de la guerra, o sea, la calamidad que una pasión desenfrenada como aquélla puede producir: otra forma distinta de educar con el mismo paradigma. Con esa misma tendencia el *fr.* 42 pone ante los simposiastas la paradoja de la concurrencia de destinos de seres con ascendencia divina. El canto evoca primero la unión de Tetis y Peleo, esa boda ejemplar de la que los griegos oían hablar una y otra vez y contemplaban en espléndidas imágenes. Pero el guerrero nacido de esa unión bendecida por los dioses verá realizado su corto destino en el curso de la guerra desencadenada por la incontenida pasión: muerte para muchos, muerte para él mismo. Destino éste, el de Aquiles, del que mucho debía de hablarse y cantarse en Lesbos (sobre todo a la hora de educar con imágenes de héroes a los griegos) y que el propio Alceo vuelve a recordar en el *fr.* 44, que recupera la escena de la conversación entre Aquiles y su madre Tetis cuando aquél se siente humillado por los Aqueos (*cf. Il.* 1,495 ss.).

Héroes míticos vistos de distinta manera o distintos radicalmente en cantos con auditorio no menos distinto. Si al poeta de la hetería masculina le interesa Aquiles, a la poeta del amor, la guía de perfectas casadas, prefiere hacer llegar a su público el mundo de Troya con otros ojos no bélicos. Así surge el original y bellissimo poema sobre la llegada a Troya de los recién casados Héctor y Andrómaca¹⁴, una descripción de la acogida de la pareja por Príamo repleta de imágenes visuales, auditivas y, sobre todo, de un léxico pleno de evocaciones poéticas y míticas. Con frecuencia se ha pretendido ver en este fragmento (calificado a veces como epitalamio) un ejemplo cargado de luces y sombras (o de más sombras que luces): así Safo prevenía a las muchachas del grupo de que un matrimonio espléndido puede acabar de forma trágica, por los avatares de la vida. De esto no me creo nada. Al contrario, estoy convencido de que Safo trataba de transmitir a su auditorio, por un lado, la exultación de un momento trascendental en la vida de la mujer: su integración al nuevo οἶκος; mientras que, por otro, lo hacía a través de un ejemplo mítico adaptado al entorno social y geográfico, al territorio de la Eólida asiática que tenía en el tema épico un venero de tradiciones con una visión local no siempre coincidente con la homérica. En cuanto al entorno inmediato de

¹⁴ Remito a SUÁREZ (2010, en prensa).

interpretación, defiende su adecuación para el círculo sáfico (por razones educativas evidentes), pero no menos sus posibilidades de entonación en una celebración *pública*, por la adecuación al contexto cultural y geográfico¹⁵. Y, por si alguien tiene dudas, asistamos ahora nosotros al cortejo de Héctor y Andrómaca:

Enseguida los lliadas condujeron sus mulos bajo el yugo
de las carretas de hermosas ruedas, y a ellas subió toda la multitud
de mujeres y, a la vez, de vírgenes de (bellos) tobillos,
mientras que, a su vez, aparte (iban) las hijas de Príamo,
y a los carros uncieron los caballos los hombres
(todos) los jóvenes, y con gran porte (avanzaban?)
... ..
y la flauta de dulce canto... se entremezclaba
y el batir de los crótalos... y las vírgenes
cantaban una melodía pura que llegaba hasta el éter
... y un eco divino ...
y por doquier en el camino...
crateros, copas y...
y se entremezclaba la mirra, la casia y el incienso
y las mujeres, las de más edad, emitían gozosos gritos
y todos los hombres entonaban agudo canto amable,
invocando a Peán, el flechador, el de la hermosa lira,
y cantaban a Héctor y Andrómaca, iguales a los dioses.

Asimismo conviene recordar que otros aspectos de la guerra de Troya estaban vinculados no sólo a relatos locales, sino a los propios cultos y ritos. Así, en el accidentado retorno de los Atridas que se evoca en *Od.* 3,130 ss. se menciona de pasada Lesbos, mientras que en Safo adquiere una papel excepcional en la consecución del retorno, sólo posible tras el sacrificio a la tríada local: Hera, Zeus y Dioniso (*cf.* Alc. *fr.* 129 sobre este templo). Así que Hera se transforma ahora en una protectora excepcional de vicisitudes distintas en la plegaria aquí aludida.

A su vez, el poeta del simposio aprovechaba la conducta despreciable de Ayante el locrio para ilustrar el talante de los enemigos políticos (*fr.* 298): Ayante no respetó a Casandra, a pesar de que ésta se había refugiado en el templo de Atenea y había abrazado su estatua. Por eso la diosa, encolerizada, desbarató su retorno. Ayante abocó a los suyos a un desastre equiparable al que el hijo de Hiras, Pítaco,

¹⁵ Para algunos poemas sáficos (no éste) defiende un contexto similar LARDINOIS (1996).

podía acarrear a sus conciudadanos con una conducta susceptible de indignar a los propios dioses, máxime a la diosa armada, Atenea. Sí, había mucho que aprender del mito, aunque algunos no se dieran cuenta.

No sólo servían como paradigmas los héroes épicos. La forma en que Safo *personaliza* experiencias ilustradas con mitos llevó a añadir a su biografía el motivo del supuesto suicidio por amor desde la roca de Léucade, por la pasión no correspondida por Faón, a quien Afrodita había dotado de excepcional belleza. Sobre el proceso de convergencia entre el modelo mítico de los amores de Afrodita y Adonis, de Afrodita y el propio Faón y de la presencia de éste en Safo escribió hace unos años Gregory Nagy¹⁶ unas páginas que recobran valor a raíz de la reciente publicación de textos sáficos con el motivo de la vejez¹⁷. Se trata de una fusión ejemplar de mito y realidad (una ‘nueva’ Safo no tan nueva, desvelada por los papiros) a partir de la figura de Titono. Mientras entona el canto en su grupo, Safo se describe atacada por la inexorable vejez, que deteriora el cuerpo. Parece que no hay nada que hacer: los mortales no pueden ser ni inmortales ni carecer de vejez. Así lo demostró Titono, por quien se apasionó la Aurora, pero ello no le impidió que la vejez se adueñara de él. Pero digo que *parece* que no haya nada que hacer. Porque Safo exhorta a cantar y bailar. Y eso puede anticipar un Más Allá en que la inmortalidad se consiga con el canto, como parece deducirse del otro fragmento nuevo de verdad que encontramos en el mismo papiro de Colonia que nos permite completar el fragmento de Titono. Eso es perfectamente coherente con lo que explicaba a las muchachas del grupo otro canto ya conocido (y muy citado), el del *fr.* 55, que Estobeo (su transmisor) nos aclaraba (mira por dónde) que iba destinado “a una mujer carente de educación”, πρὸς ἀπαίδευτον γυναῖκα. Si no tienes nada que ver con las rosas de Pieria, o sea, con las Musas, nadie se acordará de ti cuando estés en el Hades y serás una sombra errante entre muertos muy muertos. Pero eso no le pasa a Safo, ni a quien siga a Safo y su canto. Ahora incluso pudiera ser que el canto mismo siguiera vivo (y nosotros con él) en el Más Allá.

¹⁶ NAGY (1990) 223-262: “Phaethon, Sappho’s Phaon, and the White Rock of Leukas: ‘Reading’ the Symbols of Greek Lyric”.

¹⁷ GRONEWALD & DANIEL (2004a), (2004b).

2.3. *De cómo un mito contribuye a la gloria del individuo y lo ensalza ante la comunidad: el caso de la lírica coral*

Píndaro nos proporciona sobrados ejemplos de cómo un mito se utiliza de modo *instrumental* en un conjunto poético, en función (en el caso de los epinicios) del ensalzamiento de un vencedor y de una victoria deportiva¹⁸. En este caso el poeta dispone de libertad (relativamente) en la elección del mito en cuanto a concentrarse en lo que puede vincular al vencedor, la victoria, la patria del vencedor, el lugar de la victoria y demás circunstancias concomitantes; o bien (más raro) actuar como transmisor de sabiduría universal y reflexiones de hondo calado o ambas cosas a la vez (bastante frecuente). Con lo que tiene que tener mucho cuidado es con el efecto que va a producir en el público que va a escuchar su canto. Me explico. Modificar un mito es meterse en un berenjenal si circula una versión más o menos canónica del mismo. Pero ese berenjenal está además muy embarrado si el mito tiene un marcado carácter local. En este caso el poeta hará un esfuerzo especial de adaptación al entorno. Lo vemos bien en el conjunto de odas dedicadas a vencedores de la isla de Egina. Esta comunidad de ascendencia doria ilustra perfectamente la paradoja de otros pueblos griegos de la misma estirpe a la hora de enlazar con los mitos consolidados por unas tradiciones poéticas que se remontaban a los tiempos en que de los dorios no se sabía nada. Y lo hicieron con gran habilidad. De modo que consiguieron que grandes héroes troyanos como Aquiles o Ayante (de cuna tesalia) quedaran vinculados a la isla de Egina. El proceso por el que se apropiaron de esta mitología heroica acontece en el siglo VII. Ya se detecta el proceso en la *Alcmeónida* (ca. 600) y en el siglo V Píndaro tiene muy claro que hay que andarse con cuidado. El mito 'standard' está en Isócrates 9,12-18 (a Nicocles de Chipre) y, con más datos, en Ps. Apolodoro *Bibl.* 3,156-162, donde se habla no sólo de Mirmídones, sino de los matrimonios de Éaco, con Endeide, hija de Escirón, y Psámate, Nereide. De la primera nacen Telamón y Peleo, mientras que la segunda se transforma en foca (porque no quería unirse a Éaco) y de ella nace Foco. A éste lo mata su hermanastro Telamón en accidente de disco y se exilia con su hermano:

¹⁸ Cf. (entre una amplia bibliografía) KÖHNKEN (1971), SEGAL (1986), KOWALZIG (2007). Para Baquílides, SUÁREZ (2000).

Peleo a Tesalia, Telamón a Salamina. Allí Telamón se casa con Peribeia (nieta de Pélope) y nace Ayante. En Troya (primera guerra) gana como botín a Hesíone y nace Teucro¹⁹. Así que en sus odas 'egine-tas' Píndaro pondrá especial esmero en dos cosas: en utilizar como modelos heroicos a los Eácidas (desde múltiples perspectivas) y en hacer que cada poema esté bien anclado en la realidad cultural de Egina, que quien escuche el canto y el mito que cuenta sienta que *vive* rodeado de vestigios que hacen *presentes* a esos héroes (y a sus antepasados, Zeus y Egina). De suerte que la victoria se convierte en pretexto para fundir pasado y presente en el disfrute compartido de la celebración.

Por ser tema bien tratado en la bibliografía pindárica²⁰, me limito ahora a una breve ejemplificación. Nos sirve la *Nemea* 5, del año 483 a.C., dedicada a un "imberbe", vencedor en el pancracio. En ella hay un preciso y artístico relato mítico muy querido de los poetas arcaicos y de los pintores de vasos: las bodas de Tetis y Peleo. En esta celebración (un canto y un relato encuadrado en otro relato de otro canto), el coro de las Musas recuerda cómo Hipólita, esposa de Acasto, trató de seducir al Eácida, huésped de aquél. El rechazo de Peleo, con su demostración de fidelidad a las leyes de la hospitalidad, influyeron en la decisión de Zeus de otorgarle por esposa a Tetis. De modo que el mito ya establece un paradigma de conducta (con respaldo divino) perfecto para un joven de la aristocracia local. Pero no sólo el relato mítico contribuye a la adaptación al entorno de interpretación. Unas veces de modo sutil. Es el caso del comienzo mismo de la oda. En efecto, un motivo casi tópico de la poesía antigua, como es el contraste entre la labor del escultor y la del poeta, adquiere especial valor en el contexto de una ciudad en la que las esculturas rivalizaban con el canto en el ensalzamiento de los antiguos héroes y de los cultos locales. Otras veces el engarce local es más explícito: así sucede con la mención de la plegaria que Telamón, Peleo y Foco hicieron en el altar de Zeus Helenio (v. 10), para que Egina fuera célebre por sus heroicos ciudadanos y su flota. Asimismo, dada la relación que Píndaro establece entre la conducta de Peleo y la boda con Tetis como premio otorgado por Zeus, es totalmente oportuna la mención de

¹⁹ Otros detalles en PAUS. 2,29.

²⁰ Lo más reciente de forma monográfica: BURNETT (2005), con referencias anteriores.

Zeus *Xenios*. Por último, igual que el poema se abre con la referencia a la labor del escultor, al final (v. 53) encontramos una exhortación a llevar coronas de flores al pórtico de Éaco.

2.4. *El mito en la gran ciudad. Cuando el mito lo invade todo: Atenas*

2.4.1. *Los orígenes y la vida cotidiana*

En general, los mitos sustentan la *identidad*: cultural y “nacional” (concepto indudablemente anacrónico, pero nos entendemos). Eso, en principio. Explican orígenes. Justifican instituciones. Ya lo hemos dicho. En el caso de Atenas la demostración de lo dicho es fácil, porque estamos ante una ciudad y un territorio que acaparó (en una medida asombrosa) la sustancia cultural de toda Grecia.

Pero nos interesa sobre todo el *cómo aprender y vivir el mito*. Y Atenas nos lo pone muy fácil. Atenas conocía tradiciones antiguas, enraizadas en la Edad del Bronce. Es un territorio con menor descenso de población en las cada vez menos “edades oscuras”. Con la mediación de Eubea, Atenas hereda una riquísima tradición poético-mítica acrisolada por aedos y rapsodos. De modo que, desde fecha temprana, toda la mitología *panhelénica* de corte épico va a arraigar en el territorio. Pero, con la misma fuerza, se va a fomentar una mitología de corte local estrechamente vinculada a las tradiciones religiosas. Esta tensión (no exclusiva del Ática) entre lo local y lo panhelénico, se va a ver complicada en el Ática por su propia evolución histórica y territorial, algo que se aprecia asimismo en las tradiciones religiosas (inseparables de los mitos). En pocas palabras, podemos hablar de una tensión creativa entre: *a)* la tendencia a la disgregación localista en los demos; *b)* la no menos poderosa fuerza de absorción y ‘colonización’ interna de Atenas (una ciudad, por cierto, vista por los propios griegos como surgida de un compromiso entre familias de escogida alcurnia); *c)* la tendencia a la configuración de un poder político-territorial con pretensiones de expansión “internacional”, sustentado y justificados por factores religiosos y con la ayuda inestimable de la utilización de la mitología... y de la religión en general²¹.

²¹ *Vid.*, por ejemplo, el uso hecho por Atenas del culto apolíneo: no sólo por el hecho de que la presencia del culto apolíneo fuera abundante en su calendario ritual, sino también por la importancia de sus iniciativas político-religiosas en relación con Delfos y Delos. Como señala PARKER (2005) 87: “The Athenians looked east to Delos and west to Delphi, and in both directions they saw Apollo”.

2.4.2. Del margen al centro: el caso de Tórico

Es frecuente que las tradiciones religiosas y mitológicas de Atenas incorporen elementos que justifican el predominio de Atenas sobre el territorio: la leyenda de Teseo encadena ciudades (desde Trezén a Atenas) que, si en algún momento han gozado de autonomía, la han visto pronto diluida en esa tendencia que podríamos llamar *panaticista*. En unos casos, la absorción ateniense de las tradiciones mítico-religiosas es clara, como sucede con Eleusis. En otros, la situación parece más compleja. Pongo el ejemplo del demo costero de Tórico (*Thorikos*), presente en algunos relatos míticos (por ejemplo, allí se situaba la llegada de Deméter al Ática) y, en cuanto a su vida religiosa, bien conocido desde la publicación de un calendario con enumeración de fiestas y sacrificios, con detalle de sus destinatarios²², que ha permitido ver que algunos demos tenían una rica “vida propia” en ese aspecto, no totalmente engullida por Atenas. Este calendario es una sorpresa en lo que se refiere a los cultos heroicos y me detengo en él, porque Tórico nos ilustra a pequeña escala lo que sucede con Atenas en mayores dimensiones. Por una parte, contiene referencias a ofrendas a diversos héroes y heroínas de arraigo estrictamente local y con nombres que transparentan su función. Lógicamente el héroe epónimo, Tórico (sin historia conocida), ocupa un lugar predominante, y aparece siempre acompañado de un grupo de anónimas *heroínas*, con esa supeditación inevitable de género en el llamado ‘imaginario’ de los griegos; también están “el guardián de la puerta” (Píloco), “el salvador de las naves” (Sosíneo), “el que protege y cubre la llanura” (Hiperpedio). En todo esto no hay precisamente un exceso de imaginación mítica, aunque está en consonancia con la proliferación de héroes por todo el Ática (a centenares)²³: la religión antigua busca, sobre todo, protección, salvación en lo cotidiano; lo del alma vino después. Y los héroes eran de gran ayuda. Sin embargo, la sorpresa de este calendario surge por la confirmación de la vitalidad de cultos de personajes cuya existencia parecía limitada a lo literario, así como por la presencia de otros que parecen explicarse por la fuerza de tradiciones poéticas, más que por la influencia de otros territorios. Así, la pareja de Céfalo

²² SEG XXXIII, 147 (IG F³ 256 bis).

²³ Con detalle, KEARNS (1989).

y Procris, de triste mitología, recibe aquí ofrendas en el mismo día que el héroe epónimo y su cortejo femenino²⁴. También allí tenía culto la ninfa Filónide, que yació en un mismo día con Hermes y Apolo y dio a luz a Autólico (ladrón) y Filamón (músico). Pero el ejemplo más claro de cómo una tradición mítica cobra vida es el culto de Helena, motivado por leyenda de que Paris y ella consumaron su amor, camino de Troya, en una isla vecina del mismo nombre²⁵.

2.4.3. *Sobre la vivencia del mito en Atenas*

El caso de Tórico es un buen prelude para el de la propia Atenas. En esta ciudad vemos entrelazados de forma inseparable mito, religión y política en solidaria contribución a la consecución de un ideal de identidad. Pero no sólo eso. Ese triángulo genera un torbellino ideológico y de actuaciones con dos movimientos aparentemente contrarios: uno interno o centrífugo y otro externo o centrípeto. A ello contribuyeron muy diversos factores, entre los que destaco la secuencia de regímenes políticos encabezados por individuos y grupos que, desde múltiples perspectivas, confluyeron en la consolidación de una riquísima actividad cultural a partir de unas sólidas instituciones cívicas (en la medida en que esto se puede decir). Pero ¿dónde está esa fusión de mito, religión y política que marca la vida de Atenas? ¿Cómo la desentrañamos?

Hay que empezar por dos nombres propios: Solón y Pisístrato. No puede haber dos nombres más contrapuestos, pero tampoco más complementarios. El primero consolida las bases de las estructuras políticas, del funcionamiento legal, de la participación política ciudadana (aunque imperfecta), de la conciencia de lo ático y lo ateniense.

²⁴ Recordemos que Céfalo, epónimo de la isla de Cefalonia (que recibe en pago por ayudar a Anfitrión a acabar con la zorra de Teumeso gracias a su perro Lélope), mató por error a su esposa Procris cuando ella había ido al monte por sospechar que las ausencias de caza no eran tales. Y razones tenía, porque la Aurora ya se lo había secuestrado una vez, y estos antecedentes pesan. Así que, escondida entre matorrales oye que él pronuncia el nombre de Aura 'brisa' y da un respingo –no era para menos–, con lo que él piensa que es una pieza de caza y le da muerte.

²⁵ Esta versión introduce en el Ática el mito panhelénico. Pero para que se vea un contraste con lo local, recordemos que una aventura de Teseo atestigüada temprano es el secuestro de Helena. Se la llevó a Afidna. De allí la rescatan los Tindáridas y la recuperan virgen. Pero en Estesícoro (*fr.* 191) y otras fuentes Teseo y Helena son padres de Ifigenia.

se. Su modelo mítico-religioso no presenta una vena especialmente innovadora: hay mucho de Homero y de Hesíodo. Pero esto es bastante más de lo que parece. Solón contribuye a afianzar cultos de tradición panhelénica y a consolidar un sistema religioso que pudiera superponerse (al menos como base de conducta moral) a la diversidad ritual y mítica heredada por las familias aristocráticas y de ascendencia 'monárquica'. Por eso la actuación de Pisístrato (siempre con la prudencia que exige la valoración de atribuciones concretas) no resulta tan dispar en este ámbito: se dio cuenta de la importancia del ritual colectivo y afianzó tradiciones en torno a dioses cuyos cultos implicaban a la mayoría de los ciudadanos: Atenea, Dioniso, Deméter, Apolo²⁶.

Pues bien, la actividad política trajo consigo una sistematización de la actividad religiosa que, a su vez, dio pie a la consolidación de tradiciones míticas que, en cualquier caso, nunca quedaron cerradas, sino que se convirtieron en un auténtico espejo de contemplación, reflejo y análisis de la vida y de la realidad (y de lo no real), con la particularidad de que podían ser revividas y reactivadas en numerosas ocasiones y hacer que tuvieran siempre un sentido.

2.4.4. *Los dioses que dejan decir mitos y de los que se dicen mitos*²⁷

a) *Atenea*

No hace falta insistir en que Atenea era la diosa por excelencia de Atenas (y ello desde el segundo milenio a.C.). Pero lo que hace que se convierta en núcleo de un espacio (en sentido mental y físico) enriquecedor del mito son los cultos que preside, en general, y muy

²⁶ Una observación: las tradiciones míticas y religiosas se mantuvieron vivas en el Ática por dos vías: en el interior de los γένη y a través de los poetas. Es la sustancia del equilibrio entre lo local y lo universal ya mentado. Para que se vea el peso de lo primero y la dificultad de cualquier acción política que quisiera neutralizarlo, debe tenerse en cuenta que conocemos los nombres (seguros) de 46 γένη áticos (desde los Ἀγαιωτόμοι a los Χιμαρίδαι, por no hablar de otros 35 grupos no exactamente identificados como γένη "auténticos" en algunas fuentes, algo que supongo que a ellos no les importaba demasiado (por ejemplo los Alcmeónidas): todos son designados, más o menos, como γένος, φρατρία u οἶκος. Reconozco, no obstante, que la cronología de todos no tiene por qué ser alta. Muchos de estos grupos, a pesar de las sucesivas reformas políticas, siguieron ostentando la exclusividad de determinados cultos incluso hasta época romana.

²⁷ Me limito ahora a las dos deidades que conocen un mayor desarrollo del rito-espectáculo: Atenea y Dioniso.

especialmente la importancia y contenido adquirido por las Panateneas. Por un lado, la Acrópolis concentraba ya desde muy antiguo las principales leyendas locales. En especial aquellas que subrayaban esa particularidad tan repetida de la *autoctonía*. Así sucede con el templo que conocemos como *Erechtheion*, donde se rendía culto al rey que simbolizaba esa autoctonía y a Posidón. Su nombre habla de la tierra, Erictonio / Erecteo, un solo personaje, por más que la sistematización mitográfica haya establecido diversas relaciones de parentesco (padre-hijo, o abuelo-nieto). Erictonio nace de la semilla derramada por un Hefesto ansioso de unirse nada menos que a la diosa-virgen por excelencia, Atenea²⁸. Su concepción se completa en la *tierra*. Erictonio se convierte en el que los atenienses consideraban propiamente su primer rey mítico. Primero por considerarlo propio y fundador de la dinastía local, mientras que su predecesor Cécrope simbolizaba un estadio pre-civilizado. Los atenienses no olvidaron jamás el sentido que tenía este mito, pero sobre todo lo tenían muy presente las mujeres que habían sido escogidas (dos cada año) cuando eran muy jóvenes para llevar a cabo el ritual de las *Arreforias*, que por un conocido pasaje de la *Lisístrata* de Aristófanes sabemos que se efectuaba a los 7 años:

Nada más cumplir siete años serví como arréfora;
luego a los diez molí el grano para nuestra Patrona;
después hice de osa con el vestido azafranado en las Brauronias
y, cuando fui una hermosa muchacha, llevando un collar de higos
secos, hice de canéfora.

En efecto, lo poquísimo que sabemos del rito de arreforias nos habla de una clara vinculación a Atenea (ellas contribuyen a tejer el peplo y pasan el año en el templo de Atenea Polias) y de su participación en un oscuro rito en el que portan sobre sus cabezas una cesta con objetos que nunca ven y que deben llevar desde el citado templo, por un subterráneo que desciende por la ladera de la Acrópolis, hasta un lugar no lejano del templo de Afrodita “en los jardines”, donde depositan la misteriosa carga. Todo esto es sobradamente conocido²⁹. Lo que ahora me interesa destacar es que estamos ante un caso perfecto de fusión de vida de la polis, papel de la mujer, culto a Atenea y vigencia del mito. Sí, los atenienses no sólo hacían de las arreforias un ritual de Atenea:

²⁸ Análisis del mito en MIRALLES (1982).

²⁹ Fundamental: BRULÉ (1988).

recordaban además en su transcurso a las hijas de Cécrope, aquellas a las que se les encomendó custodiar, sin abrirlo, el cofre de madera que contenía al niño nacido de la tierra (Erictonio / Erecteo) y que no habían podido resistir la tentación de abrir... para enloquecer y acabar arrojándose desde la Acrópolis. Se llamaban Aglauro, Pándroso y Herse. Pero es evidente que la memoria local no insistía precisamente en la parte negativa. Unas veces se exime de culpabilidad a alguna de las tres, generalmente Herse; precisamente aquella con la que algunos lexicógrafos antiguos vinculan el nombre del rito, que conoció múltiples variantes (arreforias, erreforias, erseforias y arseforias). Además, a Pándroso se le atribuye la invención del trabajo de la lana. En resumen, la función arrefórica, vivida por algunas privilegiadas, era, entre otras cosas, una forma de mantener viva la conciencia de los orígenes y de actualizar un mito primigenio a través de la mujer, aún virgen, como lo era la propia diosa. Del orgullo que sentían los atenienses porque sus hijas tuvieran este honor dan testimonio numerosas inscripciones (incluso tardías).

Junto a la reducida repercusión personal de las Arreforias, otro festival dedicado a Atenea nos permite calibrar aún mejor el papel de la fiesta pública en la perspectiva socio-política y en su dimensión cultural a gran escala. Hablo, claro está, de las Panateneas. (Re-)organizadas por Pisístrato (566/5), probablemente recogen un antiguo rito de ofrenda a la diosa de la Acrópolis, pero desde entonces se convierten en un auténtico *despliegue* de lo más sustantivo de las tradiciones locales por un lado y, al convertirse en un magno festival abierto, con introducción del recitado de poemas homéricos por rapsodos (novedad atribuida a Hiparco), se transforman en un acontecimiento de corte panhelénico, pero de cuño ateniense, con importantes consecuencias para el tema que nos ocupa. Los mitos locales están vivos en lo que se dice, se canta, se baila y se teje. Las Panateneas se conciben como fiesta de ofrenda a la diosa de la *polis* instituidas, según las versiones, o bien por el rey Erictonio o por el no menos importante Teseo, el gran héroe emergente (y progresivamente el mayor símbolo de lo ateniense) desde el siglo VI. Una tercera versión atribuye el origen a la conmemoración de la victoria de Atenea sobre el oscuro gigante Asterio³⁰. Desde luego, la gigantomaquia, la victoria de los dio-

³⁰ Detalles en PARKER (2005) 254-256.

ses sobre los gigantes, de la civilización sobre la barbarie, de la que apenas hay testimonio escrito y sí mucho iconográfico, era un mito con gran relieve en esta fiesta: un mito recordado, hablado y contemplado. Contemplado precisamente en el peplo que se ofrendaba a la diosa (parece que) en las Grandes Panateneas cuatrienales. Porque ya sabemos que el mundo de la mujer ateniense se integra en el universo imaginario creado en la rueca y el telar; porque ya sabemos que cada trozo de tela salido de esos telares narraba de un tirón muchas más escenas míticas que la voz de un poeta en horas, y que luego esas escenas se comentaban y se convertían en una forma de aprender y vivir el mito. Pero la presencia de los rapsodos permitió que irrumpiera en el corazón de Atenas el universo homérico. Y los atenienses lo hicieron suyo. Aunque muchos la ponían en duda, siempre he defendido la llamada “redacción pisistrática” de los poemas homéricos³¹. Con esa etiqueta lo que decimos simplemente es que la Atenas de los Pisistrátidas fue un eslabón decisivo en la conservación de *Iliada* y *Odisea*. Actualmente diversos autores han defendido no ya su carácter de *eslabón*, sino de momento decisivo en que ambos poemas se copian y toman la forma definitiva. Ahora no me interesa esta polémica. Lo que quiero subrayar es el hecho fundamental de que los atenienses se *empaparan* de tradición épica durante unos días periódicamente (y de citarodia y de aulodia). En verdad que parece que Homero y Atenas estaban hechos el uno para el otro. Las menciones de Atenas y de su mitología (Erecteo, la genealogía troyana, los cultos de Atenea) y la coincidencia de algunos nombres (cf. Pisístrato en *Odisea*) provocaron desde la Antigüedad sospechas y conjeturas acerca de manipulaciones del texto. Ahora sólo quería subrayar esa coexistencia del mundo troyano con lo más local del Ática, por las consecuencias que tendrá al confluir con los ritos que dan origen al mayor espacio (de nuevo físico y mental) de vivificación del mito: el teatro.

³¹ Muy claro al respecto MERKELBACH (1952). No es de lo último publicado al respecto, pero merece siempre la pena volver a un texto como éste. Para una revisión más reciente, cf. SIGNES (2004). Debo añadir que yo no excluyo la posibilidad de circulación por escrito de poemas homéricos en fecha anterior. No cito otras propuestas descabelladas que trasladan la composición (*sic*) de *Iliada* a la Atenas de Solón.

b) Dioniso

Buena parte del calendario ateniense es dionisiaca. Las fiestas de esta naturaleza son las *Antesterias* (τὰ Ἀνθεστήρια)*, las *Leneas* (τὰ Ληναῖα), las *Grandes Dionisias* (Διονύσια τὰ μεγάλα)*, las *Dionisias rurales* (Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς) y las *Oscoforias*, aparte de la relación que se establece entre Dioniso *Melanaigis* y las *Apaturias**³². Es frecuente que se diga de las Panateneas que son fiesta “de Año Nuevo”. Lo mismo se dice de la más antigua que conocemos de Dioniso, las *Antesterias*³³. De nuevo aquí se cumplen algunos de los presupuestos anteriores. Es fiesta compleja, con rasgos antiguos (empezando por el nombre) y mitos secundarios mal encajados. Fiesta de un Dioniso “de las flores” (y del florecer), remontable quizá al segundo milenio a.C. que se fue enriqueciendo con el paso del tiempo. Conocemos su distribución en tres jornadas distintas con nombres que hacen referencia a ritos centrales de dicha secuencia y que son los que no dejan lugar a dudas en cuanto al momento de celebración. Es decir, hay una “apertura de tinajas” (Πιθοίγια), para degustar el primer mosto, en el primer día; una ceremonia de “simposio anómalo” el segundo (de ahí el nombre *Χόες*, “jarras”) y una ofrenda de ollas (*Χύτροι* es el nombre de esta jornada) con diferentes semillas (una *panspermia*) a Hermes Ctonio en el tercero. Fuera de estos datos, más o menos seguros, la asignación de determinadas ceremonias a cada momento es un aspecto debatido, aunque ahora no afecte a esta exposición. En efecto, lo que quiero subrayar ahora es el modo en que diversos mitos y tradiciones (no siempre dionisiacos) se arraciman en este antiguo festival, en parte para explicar sus particularidades rituales y, en cualquier caso, para dotarle de significado en el contexto de la *polis*. No es extraño que los investigadores actuales tropiecen con dificultades para dar una interpretación homogénea del conjunto ritual y para ubicar con precisión cada etapa de la fiesta, teniendo en cuenta que esa disparidad se da ya en algunas fuentes antiguas y que no hay especial precisión en sus referencias a los distintos momentos de aquélla. Sin embargo, son seguras las noticias sobre los mitos que le dan sentido y que compartían y evocaban los ciudadanos de la antigua Atenas. De

³² Con asterisco las fiestas que tienen una importante dimensión mítica.

³³ Sobre la misma *vid.* la descripción de DEUBNER (1932) y las distintas interpretaciones de BURKERT (1997₂) y AUFFARTH (1991).

suerte que no hay duda sobre la conmemoración de la *llegada* de Dioniso, su acogida por el arconte rey y su generosa hospitalidad: el dios se unía con su esposa. Tampoco la hay, por ejemplo, sobre el modo en que en el siglo V a.C. se explicaba la extraña tradición de beber una buena cantidad de vino sin comunicarse entre los participantes (lo que he llamado el “simposio anómalo”): en el suceso mítico que le da origen los atenienses acogieron a Orestes, fugitivo manchado por el crimen del matricidio, pero no pudieron dirigirle la palabra, como corresponde a un criminal afectado por tan grave *miasma*³⁴. La ofrenda de la panspermia va acompañada de una conmemoración de aquella que hicieron los que se salvaron del diluvio enviado por Zeus. Tampoco faltaba el ritual de *aïora*, el festival de los columpios, explicado como rememoración del suicidio de Erígone (cuando descubrió la muerte de su padre Icaro, el primer anfitrión ateniense de Dioniso), pero interpretado diversamente como rito de purificación o de fertilidad y que también se vinculaba al doblete que Erígone tiene en la mitología de Orestes. En fin, recordemos que las Antesterias tienen, además, un carácter que suma una especie de vuelta a los orígenes con una fiesta de difuntos. De orígenes en todos los sentidos: de cuando ni siquiera los dioses habían establecido el orden de la civilización y los hombres no practicaban culto alguno. De difuntos, porque en el día central invadían la ciudad los espíritus de los muertos, o quizá de los primitivos habitantes del territorio³⁵. En resumen, unos días en que, en torno a Dioniso, la ciudad parecía partir de cero, recobrar con él nueva vida y conjurar la muerte y la amenaza permanente de destrucción que pesa sobre cada uno de los individuos y sobre el conjunto de la sociedad³⁶. Los mitos ayudaban a asumir este aprendizaje.

³⁴ Sobre el concepto, PARKER (1983).

³⁵ Inagotable la polémica sobre si en la frase ritual que marca el paso a la “normalidad” se trata de los espíritus de la muerte (Κήρες) o los Carios, entendidos como población primitiva (defendido por BURKERT): θύραζε Κάρεις / Κήρες, οὐκέτ’ Αὐθεστήρια.

³⁶ Comparación con rituales orientales del Año Nuevo en AUFFARTH (1991).

Pero Dioniso tenía más ocasiones de aleccionar con mitos a los atenienses³⁷. Sí, otro relato alternativo de la llegada de Dioniso (*der kommende Gott*, como lo definió W. Otto³⁸), en este caso desde la localidad fronteriza de *Eleutherai*, se había incardinado en la secuencia de las Grandes Dionisias. Incluso es posible que, más que una incardinación etiológica³⁹, hubiera surgido de este rito de acogida de Dioniso, de este *xenismós*, nada menos que el teatro. Una acogida compuesta de procesión, recepción en el pritaneo, sacrificio del macho cabrío (*tragos*) y culminada con un canto que, por una articulación interna que condujo a la dramatización (de lo meramente himnico-religioso a la mimetización mediante el mito, mediante un proceso complejo de enriquecimiento temático-mítico), dio como resultado el nacimiento del espectáculo teatral. En el ditirambo (variante de canto ritual que sigue camino paralelo, pero bien distinto, al no desarrollar mimetización) se aprecian las dos vertientes, la meramente ritual y el crecimiento interno (hasta coparlo) del relato mítico: basta con comparar un ditirambo de Píndaro con uno de Baquílides. El milagro se produce al ampliar el espectro mimético con sagas míticas que se salen de lo estrictamente dionisiaco. *El rito dionisiaco acoge, pues, una pluralidad de formas genéricas que tematizan y convierten en espectáculo (para vivir el mito) el mundo de los héroes, la multiplicidad del complejo imaginario dionisiaco y la vida de la polis*. De lo primero se encarga la tragedia y el ditirambo. De lo segundo el drama satírico (visión del mito en que Dioniso se asoma a través de los sátiros y otras gentes de vida disipada). De lo tercero, la comedia. Todos ellos rompen límites: espacio-temporales, fronteras de lo divino y lo humano, trastocamiento ridículo de lo cotidiano, camino a veces de la utopía. Porque todo eso lo permite Dioniso, el polifacético, enloquecedor, vital y mortífero Dioniso. Sin embargo, la oleada de temas míticos en estas diversas caras del espectáculo no se entendería sin la vigencia de las tradiciones heroicas en otros niveles de la vida de la ciudad ni sin la persistente revitalización de las mismas

³⁷ No incidiré en la inmensa bibliografía dionisiaca. Me limitaré a citar, para el caso de la relación rito-mito y su desarrollo en Atenas, a SPINETO (2005), con análisis detallado de las diversas cuestiones, aparte de remitir, claro, a inevitables clásicos: VERNANT (1987) y (1989), VERNANT & VIDAL-NAQUET (1987-1989).

³⁸ OTTO (1960₂), cap. 5.

³⁹ Propuesta de SOURVINOU-INWOOD (2003).

en las Panateneas y otras fiestas locales. Hay, en efecto, *vivencia activa y pasiva del mito*. Porque la mimesis es *despersonalización* para ser otro y porque el canto heroico de los cincuenta efébicos representantes de cada una de las diez tribus sumergía temporalmente a cada uno de ellos en el relato heroico.

c) Derivación acerca de la mitología heroica local (y de la otra)

En el fondo, la estructura mental que permite aceptar la *actualidad* del mito tiene subterráneas conexiones con creencias que se fueron desarrollando entre los griegos referentes a los muertos y su culto; o, mejor dicho, a los que parecían muertos y no lo estaban tanto.

El (complejo en el tiempo, pero firme) desarrollo de la categoría de los *héroes* y las *heroínas* implica el convencimiento de que seres mortales pueden actuar desde el *Más Allá* (para bien y para mal) y de que nosotros tenemos medios para entrar en contacto con ellos. Esa *negociación* con los de 'allá' permite, por un lado, que el espacio teatral se convierta en aceptado territorio de revitalización de sus avatares en vida y vicisitudes y, por otro, que se multiplique su culto, porque implica *vivir* con ellos y *comunicarse* con ellos. En esto Atenas superará a cualquier ciudad-estado griega.

La selección (encomendada a Delfos) de la denominación de las tribus en época de Clístenes de acuerdo con diez escogidos patronos heroicos fue de lo más reñida: más de cien nombres fueron presentados al clero apolíneo. Sí, docenas de héroes y heroínas eran venerados en Atenas y demos del Ática (*cf.* Tórico), incluso a veces sin nombre o con designación genérica ("héroe médico"). Con algunos, especialmente malos y correosos⁴⁰, había que tener cuidado y mejor era dar un rodeo para no pasar por su tumba. Por otra parte, junto con esta cotidianeidad de lo heroico más familiar estaba la utilización *política* más destacada de los mitos heroicos. Lo mismo que Heracles y los Heraclidas sirvieron en el mundo dorio para sustentar las tradiciones de los orígenes y de la identidad propia, la mitología de Teseo fue un tesoro para dar coherencia a una explicación creíble de la reconstrucción del pasado territorial y, sobre todo, a la justificación de la ocupación territorial próxima (desde Trezén a Atenas) y lejana (hegemonía de islas y, sobre todo, control de la isla sagrada de Delos:

⁴⁰Sobre esta tipología, *vid.* GARCÍA TEIJEIRO & MOLINOS TEJADA (2000).

con la ayuda –digamos– de Dioniso), así como de la propia supuesta unificación (συννοικισμός) del Ática a partir de una primitiva disgregación territorial. Por último, también los héroes podían ser utilizados con fines “imperialistas” (algo de esto hay en el teatro), aunque en el fondo hay una raíz religiosa para esta práctica (a saber: mejor pactar y ser amigos de los héroes de los otros). Me refiero a la forma en que los atenienses *se apropian* de héroes ajenos: hijos de Heracles, Edipo, caudillos de la saga tebana estaban enterrados en zonas estratégicas de Atenas o del Ática⁴¹.

3. Conclusión

Los griegos hicieron del mito un perfectísimo instrumento educativo: y no sólo en los primeros años de la vida de cada individuo. Un auténtico ‘lifelong learning system’ de asimilación de la realidad, además de las ventajas que comportaba para la perduración y transmisión de la ‘memoria histórica’, de la cultura. No creo que exista un camino rectilíneo del mito al *logos* y mucho menos que el *logos* marcara para los griegos el final del mito. Platón sabía muy bien que no vivían el uno sin el otro. Aquí, pues, quiero dejar en el aire la idea de que el mito fue una de las mejores *artes ad humanitatem* de que disponían los Antiguos y de que también seguimos disponiendo nosotros.

⁴¹Relación de héroes y heroínas del Ática con culto en tumba: Alope, Deíope, Erecteo, Erictonio, Erisícton, Euristeo, *heros iatros*, Hipólito, las Hiacintidas, Immárado, Jon, Cécrope, las hijas de Celeo, Codro, Crocón, Macaria, los muertos en Maratón, Molpadia, Museo, Niso, Edipo, Frontis, Fítalo, los Siete, Esciro, Talo, Teseo, Tóxaris (y seguramente muchos otros). Cf. KEARNS (1989) 139-207.

ΑΡÉΝΔΙΣΕ

Esquema de las Antesterias
(τὰ Ἀνθεστήρια; mes Ἀνθεστηριῶν, feb. / marzo)

Día 1 (11 Antesterión)	Día 2 (12 Antesterión)	Día 3 (13 Antesterión)
Πιθοίγια 'apertura de tinajas' Se van reuniendo delante del templo de Dioniso "en las marismas"	Χόες 'jarras' desde la mañana se mastican plantas ἀλεξιφάρμακα (μιαρὰ ἡμέρα)	Χύτροι 'ollas'
Apertura y cata	Templos cerrados	Ofrenda de 'ollas' (<i>panspermia</i>). Carácter "ctónico". Comen todos
*Llegada de Dioniso (Burkert)	*Llega Dioniso (Auffarth)	Θύραζε Κᾶρες, οὐκέτ' Ἀνθεστήρια
*ἱερός γάμος en Βουκολεῖον (Burkert)	*ἱερός γάμος (Auffarth)	Αἰῶρα (Erígone), Ἀλῆτις
	Bebida a toque de trompeta en el <i>Thesmotheion</i> . —Inversión del orden normal —Participación de niños —Mito de Orestes	Evocación del diluvio
	*Hidroforia	

Interpretatio Aristotelica: Les présupposés ontologiques dans la lecture aristotélicienne des penseurs grecs archaïques¹

Jan CIGLENEČKI

RÉSUMÉ

Pour les penseurs grecs archaïques, l'Être véritable est quelque chose de divin et d'éternel: en conséquence, l'ensemble de notre cosmos visible doit être conçu comme quelque chose qui n'est que de l'ordre du paraître. Avec Aristote, cette situation change, du fait de la théorie complexe de la substance qui lui permet de fonder le mouvement. Cette fondation marque le tournant du paradigme ontologique: le monde manifeste dans son ensemble est maintenant perçu comme l'Être véritable en soi.

MOTS-CLÉ

Ontologie grecque archaïque, mouvement aristotélicienne, substance.

ABSTRACT

If for the early Greek thinkers a real being is something which is divine and eternal, the whole of the manifest cosmos must be conceived as something apparent-being. With Aristotle this situation changes due to his complex theory of substance, which enables him to provide a foundation of moving. This foundation marks the turning-point of ontological paradigma: the whole of the manifest world is now perceived as a real being in itself.

KEY WORDS

Early Greek ontology, Aristotle's moving, substance.

“En ce qui concerne la philosophie grecque, on ne peut mieux faire que d'étudier le premier livre de la *Métaphysique* d'Aristote”. Cette citation tirée des *Leçons sur l'histoire de la philosophie* de Hegel mon

¹ Je remercie Marie Saint Martin pour son patient travail de traduction.

tre parfaitement l'importance du témoignage d'Aristote pour notre compréhension de l'histoire et du développement de la philosophie grecque. Pour aucune période, cela n'a plus de sens que pour la pensée grecque archaïque. Pourtant, bien que ces témoignages constituent une source inestimable d'informations, à laquelle ne peut échapper aucune synthèse générale de la philosophie grecque, l'on doit toujours conserver une prudence particulière à leur rencontre.

On le sait, Aristote a conçu toute l'histoire de la philosophie avant lui comme un cheminement "bégayant"² vers les vérités fondamentales que, selon lui, il est le premier à avoir articulé de manière satisfaisante. Mais comme les penseurs grecs archaïques ne rentrent pas toujours dans un tel schéma historique, Aristote doit souvent, pour le besoin de sa démonstration philosophique propre, adapter leurs positions. Pour cela, il ne déforme pas seulement leurs arguments particuliers, mais aussi les présupposés fondamentaux sur lesquels ces arguments reposent. Aristote tire souvent de ces doctrines des implications qui sont pertinentes pour l'argumentation de ses propres thèses, mais qui ne pouvaient être conçues dans l'horizon intellectuel des penseurs grecs archaïques. Ensuite, en se fondant sur ces implications que lui-même a introduites, il "corrige"*a posteriori* les positions fondamentales de ses prédécesseurs. L'absurdité de cette méthode se montre au plus haut point quand Aristote accuse ses prédécesseurs de n'avoir pas compris eux-mêmes ce qu'ils voulaient dire³.

Depuis l'étude fondamentale d'H. Cherniss⁴, il est devenu courant que dans tout témoignage aristotélicien, on recherche autant que possible la motivation philosophique qui se cache à l'arrière-plan et dans quelle mesure le contexte de sa pensée propre déforme le sens originare d'une citation spécifique sur laquelle il s'appuie. Une telle approche est sans doute productive et fertile sur le plan des arguments particuliers, mais sa difficulté principale apparaît de que l'on considère le plan ontologique: malgré son orientation critique, elle demeure en fait elle-même encore dans un horizon ontologique spécifiquement aristotélicien inconcevable pour les penseurs grecs

² Cf. ARIST. *Metaph.* 985a 4-5.

³ ARIST. *Metaph.* 985a 14-17.

⁴ CHERNISS (1935).

archaïques. Pour ces raisons, cet article est conçu de manière un peu large: son but est de réfléchir sur ce décalage qui sépare l'horizon ontologique d'Aristote de celui de ses prédécesseurs. En même temps, je voudrais avertir des conséquences qu'un tel tournant dans le paradigme ontologique apporte pour l'interprétation aristotélicienne de la pensée grecque archaïque. Mais si l'on veut comprendre toute la dimension de ce tournant, il faut en premier lieu étudier rapidement les présupposés ontologiques sur lesquels la philosophie grecque archaïque s'appuie.

C'est dans la *Métaphysique* d'Aristote que l'ontologie est définie pour la première fois comme une science "de l'être en tant qu'être"⁵: c'est pourquoi, parler d'ontologie grecque archaïque est déjà un anachronisme. Pourtant, on peut lire indirectement les présupposés ontologiques des premiers penseurs grecs à l'aide de leur compréhension de l'Être du monde manifeste. Voyons donc comment ils se sont représenté la totalité du monde manifeste; dans cet exposé de la conception archaïque du monde, je résume la reconstruction de W.K.C. Guthrie⁶, qui explique:

une image commune de la nature de l'univers ainsi que des êtres vivants et de la divinité était partagée, d'une manière générale mais significative, par un nombre surprenant de philosophes grecques et de penseurs religieux du 6ème et 5ème siècle av. J.C., malgré les grandes différences de tempérament, qui les entraînaient à créer des systèmes très variés dans leur détail et leur tendance philosophique. Cette image du monde n'a pas été la création de l'un d'entre eux, mais paraît plutôt avoir été présupposée par tous dès le début, ce qui est d'ailleurs suggéré par certaines indications de la littérature grecque, laquelle indique que la multitude non-philosophique partageait également cette image⁷.

Depuis Anaximandre, les Grecs se sont représenté cet ordre cosmique sous la forme d'une sphère (ou hémisphère) au centre de laquelle se trouve la terre (qui est soit ronde soit cylindrique), au-dessus de laquelle le soleil, la lune et les planètes accomplissent leur révolution

⁵ ARIST. *Metaph.* 1003a 20 sg.

⁶ Cf. GUTHRIE (1952) 87-89, BRAGUE (1988) 28-32.

⁷ Cf. GUTHRIE (1952) 87.

à différents niveaux, le dernier niveau étant composé des étoiles fixes de la voûte céleste⁸. Au-delà de ce cosmos sphérique:

c'était loin d'être le néant. [Le cosmos] flottait, tel quel, dans une substance englobante d'une étendue infinie, ou au moins indéfinie. Cette substance était d'une nature plus pure et plus grande que celle qui avait constitué le cosmos lui-même. Elle était éternellement vivante, intelligente et sensible, en fait c'était 'l'élément divin'. Dans sa pureté originare et dans sa perfection, elle n'existait qu'en dehors du cosmos⁹.

Les commencements les plus anciens de la philosophie grecque révèlent déjà cette conception. Dans la célèbre citation d'Anaximandre, le premier fragment authentique de la philosophie grecque, cette présentation paraissait de se refléter dans le motif du principe originel dont toutes choses viennent et vers lequel elles retournent à la fin¹⁰; selon des témoignages secondaires, Anaximandre aurait appelé ce principe *apeiron* ("l'infini") et lui aurait attribué des caractéristiques divines, comme d'être non-engendré, non-corruptible, immortel¹¹. Ce principe divin, comme le souligne Aristote, n'embrasse pas seulement le monde visible, mais il le gouverne également¹². La tradition doxographique accorde à Anaximène un point de vue semblable, hormis le fait que pour lui l'air est ce principe divine qui encerclerait le cosmos entier et le gouverne, de la même manière que l'âme humaine entretient le corps¹³.

C'est justement pourquoi ce principe est compris, plus que comme une *causa materialis* d'Aristote, comme une divinité hypercosmique qui a aussi le pouvoir de penser et de sentir. Ce motif se trouve chez plusieurs penseurs de la période archaïque. Héraclite, par exemple, mentionne dans un fragment une "Pensée (*gnome*) par qui sont gouvernées toutes choses au moyen de toutes choses" (fr. 22 B41 D.-

⁸ Cf. GUTHRIE (1952) 88.

⁹ GUTHRIE (1952) 87.

¹⁰ Fr. 12 B1 D.-K.

¹¹ SIMP. in Ph. 24, 13 (= fr. 12 A9 + B1 D.-K.); ARIST. Ph. 203b 6-15.

¹² ARIST. Ph. 203b 6-15.

¹³ AËT. 1,3,4 (= fr. 13 B2 D.-K.); en faveur de l'authenticité de ce fragment douteux cf. GUTHRIE (1952) 91.

K.)¹⁴ et qui se peut identifier à son concept de *logos*¹⁵; ce *logos* est en effet commun à toutes choses, et malgré le changement perpétuel dans "ce cosmos-là" (*kosmon tonde*)¹⁶, il reste toujours le même¹⁷. En ce qui concerne la conception d'un principe divin qui embrasse le cosmos, les témoignages plus tardifs sont aussi intéressants: selon eux, ce qui entoure le monde d'Héraclite serait du *logos* et de l'esprit¹⁸.

Chez les autres penseurs grecs archaïques, on trouve également une pareille conception d'une divinité hypercosmique. Empédocle parle ainsi "d'un pur Esprit (*phren*), sacré et ineffable, dont les prompts pensées parcourent le cosmos Tout entier" (*fr.* 31 B134, 4-5 D.-K.): son apparence informe indique qu'elle diffère de toutes les choses qui se trouvent dans le cosmos et qu'en conséquence elle-même se trouve hors de ce dernier¹⁹. Chez Anaxagore, un rôle similaire est joué par le concept de "Intellect" (*nous*), qui est "illimité, maître absolu et n'est mélangé à aucune chose, car il existe seul et par lui-même"; "il possède la totale connaissance de toutes choses, et il a une très grande puissance. Toutes les choses qui ont une âme, qu'elles soient grandes ou petites, sont toutes sous l'empire de l'Intellect" (DK 59 B 12). Last but not least, Diogène d'Apollonie, chez qui, comme chez son prédécesseur Anaximène, c'est l'air qui est compris comme le principe premier, dit d'elle que "ce qui est porteur d'intellection est ce que les hommes nomment air, et que c'est par cela que tous à la fois sont gouvernés et dominant tout. Car c'est cela même qui me semble être le dieu et parvenir partout, organiser tout, être tout. Et il n'y a pas une chose qui n'y ait part (...)" (*fr.* 51 B5 D.-K.)²⁰.

Quittons à présent les penseurs particuliers et voyons à quelles implications ontologiques nous entraîne une telle image du monde. Sur la base des exemples déjà donnés, il semble qu'un grand nombre des penseurs grecs archaïques, au-delà de la mutabilité du cosmos mani-

¹⁴ Les citations d'Héraclite, Empédocle et Anaxagora sont traduites par J.P. Dumont.

¹⁵ Cf. GUTHRIE (1952) 96.

¹⁶ *Fr.* 22 B30 D.-K.

¹⁷ Cf. *fr.* 22 B1; 2 et 113 D.-K.

¹⁸ S.E. M. VII 126ff (= *fr.* 22 A16 D.-K.); au sujet de la valeur historiographique de ce témoignage, cf. GUTHRIE (1952) 96.

¹⁹ Cf. GUTHRIE (1952) 101.

²⁰ Traduction par André Laks.

festes où toutes choses naissent et disparaissent, ait postulé une entité divine éternelle qui traverse le monde entier avec ses pensées, le met en mouvement et le gouverne. Pour la conception archaïque de l'Être du cosmos visible, cela –et c'est le point principal de ma thèse– signifie chose suivante: si l'Être véritable est quelque chose de divin et d'éternel, c'est-à-dire une chose qui est au-dehors du monde manifeste, alors l'ensemble de notre cosmos visible, qui est à tout point de vue contraire à cela, doit être conçu également différemment sur le niveau ontologique. Le cosmos manifeste dans lequel nous habitons est, en comparaison avec la nature divine que ce cosmos embrasse, conçu comme quelque chose de moins véritable ou d'apparent. Dans sa forme la plus radicale, cette conception est présente chez Parménide et ses successeurs, où l'Être entier du monde phénoménal est explicitement nié, mais cette conception se trouve sous une forme peut-être moins explicite chez les autres penseurs grecs archaïques. En général, on peut dire qu'il y a deux niveaux principaux ontologiques: 1) le niveau du divin et de l'Être véritable qui se trouve au-delà du cosmos visible, et 2) le niveau du moins véritable et de l'apparent auquel appartient l'ensemble du monde manifeste, nous y compris.

Un tel cadre ontologique n'est pas seulement un présupposé implicite de la spéculation cosmologique, mais il est aussi présent dans différentes doctrines sur les errances après la mort, qui dans le monde grec apparaissent presque en même temps que les débuts de la philosophie. Dans ces doctrines, l'âme humaine est d'après son origine liée au divin qui embrasse et gouverne le cosmos phénoménal, et c'est pourquoi elle a une nature divine et immortelle. Emprisonnée provisoirement dans le corps, pendant sa vie dans le cosmos elle prend différentes formes corporelles jusqu'à ce qu'à la fin elle se dégage et se réunisse à la pure nature divine qui encercle le monde entier. Sur le plan ontologique, du point de vue de l'âme immortelle et divine, tout son être dans le cosmos est compris comme un passage et quelque chose d'apparent; seul son retour final à la divinité, qui signifie qu'elle se libère de l'Être apparent du cosmos, correspond au plan ontologique à l'Être véritable. La dichotomie n'est donc pas entre la vie et la mort, qui arrivent toutes deux et se répètent de manière cyclique à l'intérieur du cosmos, mais entre l'errance de l'âme

dans le cosmos et, d'un autre côté, sa réunion finale avec la divinité qui se trouve hors du cosmos phénoménal²¹.

Cette structure ontologique double, dans laquelle l'Être véritable est séparé de l'Être apparent du cosmos manifeste, est plus tard complètement modifiée avec Aristote. Voyons donc maintenant quels présupposés ont permis cette modification radicale du paradigme ontologique. Comme d'autres l'ont montré, Aristote comprend les penseurs grecs archaïques dans le contexte de sa propre position philosophique: il utilise donc une terminologie spécifique qui était étrangère à ses prédécesseurs. Chez Aristote, la *philosophia prima* est définie comme la recherche des causes premières et des premiers principes²²: par conséquent, il lit aussi les penseurs grecs archaïques, en tant que précurseurs de cette philosophie, sous cette lumière. Le danger de l'interprétation aristotélicienne réside avant tout dans le fait que son critère essentiel des causes et principes premiers, ne concerne pas seulement "l'origine" du monde des phénomènes, mais détermine en même temps le statut ontologique de "tout ce qui est", c'est-à-dire du monde manifeste en tant que tel.

Aristote traite des penseurs grecs archaïques sous le rapport de sa conception de la *physis*. Bien que, d'un côté, il parle d'eux comme des précurseurs de la *philosophia prima*, qui se trouve elle-même au-delà du domaine de la *physis*, d'un autre côté l'horizon de son interprétation trahit déjà la terminologie avec laquelle il décrit ses prédécesseurs et qui se réfère clairement à la *physis*. Il les décrit donc avec des expressions généraux comme *oi physikoi*, *oi physiologoi*, *oi peri physeos*; on retrouve une position similaire aussi dans la tradition doxographique ultérieure, qui voit en eux avant tout les philosophes de la nature (*philosophoi physikoi* ou *philosophi naturales*) et fait référence à leurs écrits sous le titre générique *peri physeos*²³.

L'implication ontologique d'un tel horizon de compréhension est que toute la pensée grecque archaïque est *a priori* appréhendée dans le domaine de la *physis*, qui chez Aristote est comprise en relation explicite avec le phénomène du mouvement. Dans la *Métaphysique*,

²¹ Cf. GUTHRIE (1952) 92-94.

²² ARIST. *Metaph.* 981b 27-29.

²³ Cf. ŠIJKOVIĆ (2002) 27-30.

la science de la *physis* est définie comme recherche “sur les choses qui possèdent en elles-mêmes le principe de leur mouvement”²⁴. Sur ce point, ce ne sont pas les formes particulières du mouvement qui nous intéressent, mais avant tout son fondement ontologique. Ce fondement résoudrait pour Aristote les apories majeures que la philosophie grecque a soulevées avant lui, et en même temps il fournirait une garantie de l’Être véritable du monde des phénomènes, dont la caractéristique principale est justement le mouvement.

Aristote comprend le mouvement dans le contexte plus large de sa théorie de la substance, qui est en bref conçue comme un support en rapport auquel se disent toutes les autres catégories. En ce qui regarde le fondement du mouvement, la signification essentielle est la puissance de la substance, le fait qu’elle puisse prendre en elle-même des caractères opposés, et que pourtant ce faisant la substance ne cesse d’être ce qu’elle est en soi. C’est justement cette immutabilité de la substance qui est le préalable ontologique de chaque sorte de mouvement et de changement extérieur comme les aspects principaux des multiples façons dont les étants se disent.

La théorie aristotélicienne de la substance marque un des plus grands bouleversements de l’histoire de la philosophie: grâce à elle, Aristote aurait franchi l’abîme qui chez Platon séparait les idées des étants particuliers, images changeantes de ces idées. Avec le fondation ontologique du mouvement, Aristote aurait en conséquence garanti l’Être véritable du monde manifeste, y compris tous les changements, la naissance et le passage des choses, qui sont inhérents à la *physis*. Contrairement à Platon, chez qui l’Être du monde manifeste est toujours quelque chose de relatif, autant que sa participation aux idées est une condition de son Être, pour Aristote le monde manifeste est l’Être véritable en soi. Ainsi a été fondée la position qui est la plus intuitive pour la perspective humaine et que la science moderne dans son ensemble prend pour hypothèse – position qui pourtant n’est pas la seule possible.

Quelles conséquences a donc la fondation aristotélicienne de l’Être véritable du monde manifeste pour son interprétation de la pensée grecque archaïque? Aristote, dans son premier livre de la *Métaphysique*,

²⁴ ARIST. *Metaph.* 1015a 13-15.

lit ses prédécesseurs à la lumière des causes et principes premiers de “tous les choses étantes²⁵”, et il comprend ces derniers comme l’Être véritable en soi; ce faisant, il présuppose *a priori* l’Être véritable de tout le monde manifeste, qu’il est le premier à fonder grâce à sa théorie de la substance. A la lecture de l’interprétation aristotélicienne, on peut donc avoir l’impression que pour les penseurs grecs archaïques, il s’agit de la recherche des premiers principes et des causes du monde manifeste, compris dès le début comme l’Être véritable. Le problème réside dans la conception du mouvement, ontologiquement fondé pour la première fois par Aristote dans sa théorie de la substance. Pour les penseurs grecs archaïques au contraire, le défaut de cette fondation mène vers la négation du mouvement, ce qui est visible sous la forme la plus radicale chez les Eléates. Comme chez les penseurs grecs archaïques le mouvement –et avec lui le changement, la naissance et la disparition– n’a pas été fondé ontologiquement d’une manière suffisante, la compréhension de l’Être du monde manifeste fut aussi diamétralement opposée. Le présupposé de l’Être véritable du monde manifeste nous apparaît comme une chose qui va tellement de soi que nous n’osons pas –particulièrement dans le discours soi-disant scientifique– la remettre en question. Mais c’est une autre question que de savoir si ce présupposé allait autant de soi pour les prédécesseurs d’Aristote.

²⁵ ARIST. *Metaph.* 983b 7-9.

Apunts sobre el desenvolupament d'un tòpic biogràfic: l'ateisme dels filòsofs grecs¹

Sergi GRAU GUIJARRO

RESUM

En aquest treball s'apunta com a motiu del desenvolupament del tòpic biogràfic d'ateisme d'alguns filòsofs grecs antics, en especial a partir de les *Vides* de Diògenes Laerci, la interpretació popular de les seves peculiars formes expressives, segurament passades a través del drama.

PARAULES CLAU

Ateisme, filosofia grega, tòpics biogràfics, Diògenes Laerci, sil·logisme, drama antic.

ABSTRACT

In this paper I argue that one cause for the development of the biographical pattern of atheism in some ancient Greek philosophers, particularly from Diogenes Laertius' *Lives*, could be a popular misunderstanding of their special expressive forms, probably through a dramatic interpretation.

KEY WORDS

Atheism, Greek philosophy, biographical patterns, Diogenes Laertius.

És força freqüent que els filòsofs grecs antics siguin caracteritzats pel seu ateisme, però, tot i ser un motiu habitual entre els autors antics, especialment els comediògrafs, no es retroba, en canvi, gaire sovint en les fonts biogràfiques. Segons les biografies, alguns filòsofs organitzaven les seves escoles al voltant d'un culte a les Muses, de manera que la seva actitud envers la religió apareix en general com a

¹ Aquest treball forma part del Projecte de recerca "Los contextos del drama ático: de la inserción en la *polis* a la teorización filosófica" (FFI2009-13747), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

positiva i reverent. Per posar només els exemples més significatius, Espeusip féu erigir estàtues a les Gràcies dins l'Acadèmia (D.L. 4,1)², i Pitàgoras afirmà que cal honorar els déus per damunt dels dèmons, els herois per damunt dels homes, i, entre els homes, sobretot els parents, i que cal respectar així mateix tota mena d'endevinació (D.L. 8,23): és a dir, tot l'esquema tradicional de la religió grega, ni més ni menys. Xenofont era molt pietós i li agradava d'oferir sacrificis (D.L. 2,56). Aristòtil, al final del seu testament, demana a Nicànor de consagrar a Estagira, en honor de Zeus Salvador i Atena Salvadora, estàtues de marbre de mida natural (D.L. 5,16). El mateix Sòcrates es mostrava partidari de l'endevinació com a missatge diví i exhortava els seus deixebles a les pràctiques pietoses, perquè cap acció no s'escapa de l'atenta mirada dels déus (X. *Mem.* 1,4.15-18), i convé oferir-los sacrificis i obeir sempre la seva paraula (X. *Mem.* 1,3).

Sembla que és força comú que els filòsofs respectin la pietat grega tradicional, mentre que les acusacions d'ateisme devien provenir d'una interpretació popular de les seves doctrines, certament estranyes per als no iniciats, que introduïen definicions, conceptes i idees aliens als costums del poble, com les Idees platòniques, el Motor aristotèlic o el *Logos* estoic, i especialment el monoteisme filosòfic que es dedueix de molts dels sistemes teòrics dels filòsofs; aquesta mentalitat és la que es veu en les paròdies còmiques, sobretot en la imatge de Sòcrates preguntant els Núvols com si fossin divinitats³. Tanmateix, rares vegades els filòsofs ataquen frontalment la religiositat tradicional, tampoc en les doxografies, i fins i tot salvaguarden els déus, encara que sigui situant-los en uns *intermundia* des dels quals no és possible cap relació amb els homes, com en el cas dels epicuris.

² Cf., també, PHLD. *Acad.* 6,30-38 (= *FGrHist* 328, fr. 224), que transmet un epigrama votiu que va compondre Espeusip per a l'ocasió.

³ L'exemple més clar de paròdia en aquest sentit és en els *Núvols* aristofànics, quan Estrepsíades jura pels déus, i Sòcrates respon: "Ποίους θεοὺς ὀμειῖ σύ; πρῶτον γὰρ θεοὶ ἡμῖν νόμισμ' οὐκ ἔστι". Tot seguit li proposa de conèixer la veritat sobre els assumptes divins i d'introduir-lo en el coneixement de les "nostres divinitats", els Núvols (247-253); i, encara més endavant, Estrepsíades promet no fer sacrificis i libacions a cap més déu fora dels del Pensatori: el Caos, els Núvols i la Llengua (423-426). Aquesta era, doncs, la interpretació popular de l'ateisme dels filòsofs, els quals, a més, introduïen noves divinitats. De fet, el mateix Sòcrates insisteix davant del tribunal que els seus principals acusadors són els poetes còmics (Pl. *Ap.* 19b-c).

A més, els filòsofs considerats explícitament ateus en les biografies són pocs i no ataquen la creença en si, sinó les pràctiques religioses més o menys supersticioses en què aquesta creença es concreta. Diògenes el cínic, per exemple, critica amb contundència els misteris, que prometien una excel·lent situació dels iniciats en l'Hades simplement pel fet d'iniciar-se, sense cap esforç moral de l'individu (D.L. 6,39); també es mostra en contra de les pràctiques religioses d'aquells que es prosternen davant dels déus per superstició, esperant d'ells miracles o guaricions (D.L. 6,37-38), especialment perquè en llurs pregàries demanen allò que a ells els semblen béns, no pas els béns veritables (D.L. 6,42). Pels mateixos motius ataca la superstició dels qui estaven atents a la direcció dels esternuts, perquè esternudar cap a l'esquerra és de mal averany (D.L. 6,48)⁴; es burla també de les plaques commemoratives de Samotràcia –que els mariners oferien als Cabirs regraciant-los perquè els havien salvat de les tempestes– tot dient que n'hi hauria moltes més si també hi hagués els records dels qui no se salvaren (D.L. 6,59), i es mostra crític amb el fet que l'aigua pugui purificar-nos dels nostres errors morals més que dels errors gramaticals (D.L. 6,42). Igualment, Antístenes, en fer-se iniciar en els misteris òrfics, s'adreça en aquests termes al sacerdot que els parlava dels avantatges dels iniciats en l'Hades: “Per què no et mors, doncs?” (D.L. 6,4). La crítica a les creences populars esdevé, per tant, un lloc comú en les biografies dels filòsofs cíncics, atès que l'atac a les supersticions convencionals de tota mena, que ells consideren anti-naturals, és un punt fort de la seva doctrina⁵, i dona origen a nombroses anècdotes biogràfiques. Com hem vist, els cíncics, malgrat tot, no rebutgen pas els misteris (Antístenes mateix s'hi fa iniciar) ni les pràctiques religioses: allò que els incomoda és l'actitud dels creients, que pensen que, per iniciar-se, ja obtindran una posició privilegiada en l'altra vida, o que no saben com comportar-se en les pregàries ni què han de demanar en realitat; estan, en definitiva, en contra de la

⁴ Cf. ORIGENES *Cels.* 4,94. En realitat, Sòcrates percebia la intervenció del seu dèmon segons cap a quin costat esternudaven aquells amb qui es trobava (*PLU. De gen. Socr.* 581b), de manera que la creença fins i tot supersticiosa del filòsof queda ben palesa.

⁵ Per a l'actitud dels cíncics envers la religió, resulta molt útil l'anàlisi de GOULET-CAZÉ (1993).

superstició i de la pràctica supersticiosa de la religió, no pas de la creença en els déus.

Només uns quants filòsofs es mostren en les biografies clarament contraris, no a les pràctiques religioses, sinó a la creença mateixa en els déus. Bió es mostrava irreverent amb els déus, en negava l'existència, no havia participat mai en els rituals i omplia de sarcasmes els qui practicaven sacrificis (D.L. 4,54-56). L'altre gran ateu és Teodor, anomenat precisament l'Ateu de sobrenom, de qui s'afirma de manera explícita que Bió en seguia les petges (D.L. 4,54). Teodor rebutjava completament la creença en els déus (D.L. 2,97)⁶; en la mateixa línia que Bió, per aquest motiu, la tradició biogràfica el fa partidari de cometre adulteri, de saquejar els temples i d'afirmar que el savi havia de mantenir relacions sexuals amb tothom, davant de tothom, sense gens de vergonya (D.L. 2,99). També Crisip és acusat d'irreverència en les seves obres (D.L. 7,188). I, finalment, Estilpó, que, en realitat, es nega a respondre del seu ateisme en públic –fins a tal punt era malvist (D.L. 2,117)–, és portat a l'Areòpag sota l'acusació d'impietat (D.L. 2,116).

Tanmateix, convé reflexionar amb calma sobre les afirmacions que les biografies atribueixen a aquests personatges. Si hom es fixa en les paraules que els fan dir els biògrafs, l'extremisme de llurs afirmacions sembla que prové més aviat dels mètodes argumentatius i dialèctics que utilitzen, veritables sofismes que desenvolupen de forma sil·logística, mitjançant jocs de paraules, autèntics monstres. En les biografies antigues, l'expressió de la saviesa del filòsof pren sovint la forma de sil·logismes, una manera de respondre als interlocutors que, en la mentalitat popular, recorda força tant la paradoxa de la màxima com el desafiament de l'enigma⁷. És així com són interpretats, per exemple, els sofismes, en forma de preguntes i respostes, de Teodor l'Ateu. Vegem-ne la forma, sempre dialogada, perquè aquesta és la interpretació biogràfica, popular, de la dialèctica filosòfica (D.L. 2,99-100):

⁶ Cic. *nat. deor.* 1,1-2, ja subratlla la diferència entre Protàgoras, que afirmava agnòsticament que no podem conèixer amb claredat si els déus existeixen, i Teodor, que, igual que Diàgoras de Melos, afirma que els déus no existeixen pas, *nullus esse omnino*.

⁷ Per a una anàlisi més acurada d'aquesta mena de recursos expressius dels filòsofs en les biografies antigues, *vid.* GRAU (2009).

“Una dona entesa en gramàtica (γυνὴ γραμματικὴ) podria ésser de profit pel fet que és entesa en gramàtica? (χρησιμὸς ἂν εἴη παρ’ ὅσον γραμματικὴ ἐστὶ)” “SÍ”. “I un noi o un jove entès en gramàtica podria ésser de profit pel fet que és entès en gramàtica?” “SÍ”. “Per tant, una dona guapa (γυνὴ καλὴ) podria ésser de profit pel fet que és guapa (χρησιμὴ ἂν εἴη παρ’ ὅσον καλὴ ἐστὶ), i un noi o un jove guapo podria ésser de profit pel fet que és guapo?” “SÍ”. “Llavors, un noi o un jove guapo podria ésser de profit per a allò per a què és guapo? (πρὸς τοῦτ’ ἂν εἴη χρησιμὸς πρὸς ὃ καλὸς ἐστὶ)” “SÍ”. “És, doncs, de profit per a cardar (χρησιμὸς πρὸς τὸ πλησιάζειν;)?” Concedit això, prosseguí: “aleshores, si hom l’utilitza per a cardar pel fet que és de profit per a això, no comet pas cap tort (εἴ τις πλησιασμῶ χρωπτο παρ’ ὅσον χρησιμὸς ἐστὶν, οὐ διαμαρτάνει). Ni tampoc, si s’aprofita de la seva bellesa pel fet que és de profit (εἰ κάλλει χρῆσαιτο παρ’ ὅσον χρησιμὸν ἐστὶ), no cometrà cap tort”.

D’aquesta manera, Teodor és percebut per la tradició biogràfica com algú que es dedica, en el més pur sentit sofístic, a fer fort l’argument més feble: τοιαῦτα ἄττα διερωῶν ἰσχυε τῷ λόγῳ, conclou Diògenes Laerci (2,99-100). Teodor basa tot el seu raonament en els jocs de paraules, com és habitual entre els filòsofs segons les biografies. Diògenes Laerci indica, com hem dit més amunt, que Teodor cometia adulteri, robava en els temples i mantenia relacions sexuals davant de tothom, perquè, segons ell, res no és vergonyós per naturalesa: fins a aquestes conclusions, diu explícitament Laerci (2,99), el portaven els seus sil·logismes. Tot plegat no és altra cosa, és clar, que el fruit d’interpretar al peu de la lletra els resultats d’uns raonaments fets per pur joc o *divertimento* lògic.

Encara es veu més clar aquest procediment en l’exemple següent, que té la forma d’un certamen dialèctic amb un altre dels filòsofs considerats ateus per la tradició biogràfica: Estilpó. Havent sentit que la gent anomenava Teodor ‘déu’, Estilpó planteja al filòsof les següents qüestions (D.L. 2,100):

“ἄρά γε, Θεόδωρε, ὃ φῆς εἶναι, τοῦτο καὶ εἶ;” ἐπινεύσαντος δέ, “φῆς δ’ εἶναι θεόν”. τοῦ δ’ ὁμολογήσαντος, “θεὸς εἰ ἄρα”, ἔφη. δεξαμένου δ’ ἀσμένως, γελάσας φησίν, “ἀλλ’, ὦ μόχθηρε, τῷ λόγῳ τούτῳ καὶ κολοιὸς ἂν ὁμολογήσειας εἶναι καὶ ἄλλα μυρία”.

“Així, Teodor, afirmes ser allò que tu dius ser [allò de què afirmes l’existència, dius que existeix]?” Ell va assentir. Continua: “afirmes que déu és?” Com que l’altre hi estigué d’acord, digué: “aleshores, tu

ets déu". Veient que ell ho acceptava amb alegria, va esclafir a riure tot dient: "però llavors, carallot, amb un raonament d'aquesta mena estaries d'acord amb ser també un gaig i mil coses més!"

Aquesta mena de sofismes es basen, és clar, en l'amfibologia sintàctica de considerar \hat{o} i $\tau\hat{o}\upsilon\tau\hat{o}$ a la vegada com a acusatius subjectes d' $\epsilon\hat{\iota}\nu\alpha\iota$ i nominatius atributs de $\langle\sigma\hat{\upsilon}\rangle \epsilon\hat{\iota}$, així com l'amfibologia semàntica del verb $\epsilon\hat{\iota}\mu\hat{\iota}$ entre els significats 'existir' i 'ser'. Hom pot comprendre, doncs, la pregunta de dues formes al mateix temps: "allò de què tu afirmes l'existència, dius que existeix?" i "afirmes ser allò que tu dius ser?"⁸. És, per tant, un simple joc de paraules enganyós, que mou a un riure burleta el qui el planteja, tal com popularment es devien percebre els mots dels filòsofs en general. Aquesta mena de jocs encara els practicà Teodor, sense la forma sil·logística, quan li preguntà al hierofant Euriclides (D.L. 2,101):

"Digues-me, Euriclides: qui són els que cometen impietat pel que fa als misteris (τίνες εἰσὶν οἱ ἀσεβοῦντες περὶ τὰ μυστήρια;)"
Com que aquell va respondre: "els qui els revelen als no iniciats" (οἱ τοῖς ἀμυήτοις αὐτὰ ἐκφέροντες), "aleshores també tu comets impietat", digué, "perquè els expliques als no iniciats (τοῖς ἀμυήτοις δηγούμενος)".

Altra vegada la força dels seus raonaments el porta a fer afirmar al seu interlocutor allò que vol, de la manera més simple. Són aquesta mena de jocs els que fan que Teodor mori condemnat per l'Areòpag a beure cicuta (D.L. 2,101), una fi típica per a un impiu en la tradició biogràfica: és el perill, almenys en la biografia, de prendre al peu de la lletra els jocs de paraules.

Acabem de veure que Estilpó és també molt versat en l'ús d'aquesta mena de sofismes. En efecte, utilitza el mateix sistema de preguntes i respostes capcioses que Teodor i tracta dels mateixos temes, que el conduïren també a l'Areòpag acusat d'impietat (D.L. 2,116):

"ἄρα γε ἡ τοῦ Διὸς Ἀθηνᾶ θεός ἐστι;" φήσαντος δέ, "ναί," "αὕτη δέ γε," εἶπεν, "οὐκ ἐστὶ Διός, ἀλλὰ Φειδίου" συγχωρουμένου δέ, "οὐκ ἄρα", εἶπε, "θεός ἐστιν."

"Atena, la filla de Zeus, és un déu?" Respongué l'altre: "sí, però aquesta", continuà, "no ho és pas de Zeus, sinó de Fídias". Com que l'altre ho va admetre, digué: "aleshores no és un déu".

⁸ Així ho explica DORION (1995) 99 i 223, en el comentari al sofisma 166 a 11 de la seva edició, que presenta una construcció similar a la d'aquest, on el mot λίθος substitueix θεός.

Novament l'origen de l'ambigüïtat no és res més que un joc de paraules ben senzill. Encara més, quan l'Areòpag li demanà comptes de les seves afirmacions impies, Estilró es defensà dient que havia afirmat, en efecte, que Atena no és un déu, perquè és... una deessa (D.L. 2,116). La mateixa mena de sil·logismes la tornem a trobar en Crisip; algun d'aquests jocs de paraules, com el del hierofant que revela els misteris als no iniciats i, per tant, comet un acte impiu (D.L. 7,186), ja l'havíem trobat en Teodor (D.L. 2,101), de manera que sens dubte cal considerar-los un simple tòpic biogràfic recurrent. En la biografia de Crisip, els sofismes se succeeixen sense cap context narratiu, simplement amb els connectors ἄλλο i καὶ πάλιν, i són extremament breus i concisos, per bé que presenten la forma habitual (D.L. 7,186-187):

“ἔστι τις κεφαλή· ἐκείνην δ' οὐκ ἔχεις· ἔστι δέ γέ τις κεφαλή <ἢν οὐκ ἔχεις>· οὐκ ἄρα ἔχεις κεφαλὴν”.

“εἴ τις ἐστὶν ἐν Μεγάρους, οὐκ ἐστὶν ἐν Αθήναις· ἄνθρωπος δ' ἐστὶν ἐν Μεγάρους· οὐκ ἄρ' ἐστὶν ἄνθρωπος ἐν Αθήναις”.

“εἴ τι λαλεῖς, τοῦτο διὰ τοῦ στόματός σου διέρχεται· ἄμαξαν δὲ λαλεῖς· ἄμαξα ἄρα διὰ τοῦ στόματός σου διέρχεται”.

“εἴ τι οὐκ ἀπέβαλες, τοῦτ' ἔχεις· κέρατα δ' οὐκ ἀπέβαλες· κέρατ' ἄρ' ἔχεις”.

“Hi ha un cap, però tu aquest cap no el tens; per tant, hi ha un cap que tu no tens: així doncs, tu no tens cap”.

“Si algú és a Mègara, no és pas a Atenes; hi ha un home a Mègara; per tant, no hi ha un home a Atenes”.

“Si dius quelcom, això et passa per la boca; dius ‘carro’: per tant, un carro et passa per la boca”.

“Si no has perdut quelcom, ho tens; no has pas perdut unes banyes; per tant, tens banyes”.

Aquest darrer argument, a més, altres l'atribueixen a Eubúlides de Milet (D.L. 2,108) o bé a Diodor Cronos (D.L. 2,111), i una citació còmica ens demostra que era ben conegut (*Adespota* 149 K.-A.):

οὐριστικός δ' Εὐβουλίδης κερατίνας ἐρωτῶν
καὶ ψευδαλαζόσιν λόγοις τοὺς ρήτορας κυλίων
ἀπῆλθ' ἔχων Δημοσθένους τὴν ῥωποπερηρήθραν.

Eubúlides l'erístic, el de les preguntes cornudes,
que entabanava els rêtors amb mentides fatxendoses,
ha marxat emportant-se la buida xerrameca de Demòstenes.

L'argument del cornut era, doncs, ben popular a Atenes, i és probable que per a la resta dels arguments d'aquesta mena haguem de conjecturar la mateixa popularitat. No és estrany, doncs, que les atribucions, com passa també amb les màximes, siguin fluctuants entre diversos filòsofs. Interessa també la definició que dona la Comèdia d'aquesta mena de paraules: ψευδαλαζόσιν λόγοις, 'enganyadores i pròpies d'un fanfarró'. Tot i que la forma dels sil·logismes s'acosta més a la mena d'expressió que els moderns atribuïm als filòsofs, la biografia considera aquestes expressions al mateix nivell que un simple joc de paraules: no manifesten en cap cas un desenvolupament real de la doctrina dels filòsofs en qüestió, sinó l'expressió tòpica d'una resposta faceciosa, per bé que sota la forma de la més famosa de les troballes de la lògica antiga. És més, la seva fluctuació entre diversos filòsofs demostra també que l'anècdota biogràfica es bas-teix al voltant dels *dicta* del filòsof d'acord amb el seu caràcter: si un autor té obres de dialèctica i sil·logismes, la tradició biogràfica li atribueix un repertori popularitzat d'aquesta mena de mecanismes de dicció, absolutament estereotipats. No és estrany, doncs, que Crisip, el fundador de la lògica estoica, aparegui també en aquest breu catàleg de personatges irreverents per culpa dels seus sil·logismes, segons les biografies. De Bió, per bé que no es transmet pròpiament cap sil·logisme, se'ns informa que ridiculitzava totes les coses utilitzant expressions vulgars i burles de tota mena (D.L. 4,52-53), quelcom que s'ha d'entendre en el mateix sentit.

Les acusacions d'ateisme irreverent deuen haver-se originat, doncs, d'aquest ús peculiar, especial de la paraula en tots tres filòsofs, a partir d'una interpretació errònia i popular que fóra el resultat d'haver-se assabentat del seu pensament a partir de l'impacte de les seves formes expressives, en especial a través de les versions còmiques, en comptes de llegir les obres de veritat. Són aquesta mena d'interpretacions les que fan ateus aquests filòsofs en les biografies, que extreuen d'aquí, no pas d'una altra banda, llurs caracteritzacions. Un mecanisme que és prou conegut, d'altra banda, per a altres intel·lectuals antics, com, sobretot, Eurípides⁹. Es tracta d'un ampli desenvolupament narratiu, en les biografies antigues, que prové simplement de la interpretació popular, és a dir, no especialitzada,

⁹ Cf. WINIARCZYK (1984); per a Eurípides, LEFKOWITZ (1987).

de les paraules dels filòsofs: la imaginació fa la resta; o, per dir-ho en termes més tècnics, la tipificació narrativa, associada als valors habituals de l'imaginari col·lectiu, té més força que el sentit històric o el rigor terminològic de les escoles filosòfiques.

Aquesta consideració d'ateisme, d'altra banda, era tòpica en si mateixa, tal com ho demostren les llistes d'ateus que circulaven a l'antiguitat¹⁰, les quals inclouen habitualment Diàgoras, Pròdic, Teodor, Evèmer, Crítias i Protàgoras, que podem considerar, en conseqüència, els ateus *oficials* de la tradició biogràfica, tot i que, naturalment, no sempre les acusacions són certes des d'un punt de vista històric o de rigor filosòfic. Doxografia i biografia antigues s'alimenten l'una de l'altra més sovint del que resulta evident a primer cop d'ull, o del que de vegades desitjaríem els moderns.

¹⁰ Els principals catàlegs són els següents: Ps.-PLUT. *Plac. Phil.* 880d-e; Cic. *nat. deor.* 1,117-118; S. E. M. 9,50-58; i AEL. *VH* 2,31. Totes es remunten, segons WINIARCZYK (1976), a un catàleg del neoadadèmic Clitòmac de Cartago, autor de l'any 100 aC.

Eros en el pensament cosmogònic d'Acusilau d'Argos

Jordi PÀMIAS MASSANA

"Acusilaus ... was a genealogist who might well have given a summary and of course unoriginal account of the first ancestors... He is almost entirely irrelevant to the history of Presocratic thought, and scarcely deserves the space accorded him in Diels-Kranz"

Kirk & Raven & Schofield (1983) 20.

RESUM

Amb aquest estudi es pretén ponderar la contribució d'Acusilau a l'evolució del pensament cosmogònic arcaic i al naixement de la filosofia. Assenyaladament, s'estudiarà el paper del déu Eros en la cosmogonia d'Acusilau prenent com a punt de partida la discussió de tres fragments paral·lels de transmissió textual molt accidentada.

MOTS CLAU

Acusilau d'Argos, presocràtics, Eros, cosmologia, mitografia grega.

ABSTRACT

Our aim is to assess Acusilaus' contribution to the development of archaic cosmogonic thought and to the origins of Greek philosophy. Taking as a starting point three parallel fragments with a disrupted textual tradition, the role of Eros in Acusilaus' cosmology is specifically studied.

KEY WORDS

Acusilaus of Argos, presocratics, Eros, cosmology, Greek mythography.

1. Juntament amb Epimènides de Creta, Hípias d'Elis o Ió de Quios, Acusilau d'Argos és dels pocs autors fragmentaris inclosos en els dos reculls monumentals del segle passat: els *Fragmente der Vorsokratiker*

de Diels i Kranz (en què ocupa el n. 9) i els *Fragmente der griechischen Historiker* de Felix Jacoby (en què ocupa el n. 2). Acusilau, però, és tingut, per damunt de tot, per un mitògraf i un genealogista, i com a tal ningú no discuteix la seva inclusió en el primer volum de l'edició de Jacoby. En canvi, en el repàs dels predecessors dels filòsofs presocràtics, Kirk i Raven liquiden ràpidament la contribució d'Acusilau al pensament cosmogònic arcaic i l'exclouen, *tout court*, de la història de la filosofia grega (vegeu la citació que encapçala aquest text). No és gens estrany, doncs, que els estudis monogràfics dedicats al genealogista d'Argos n'hagin escomès, gairebé exclusivament, la vessant mitogràfica¹. Amb aquesta contribució, volem *a)* reconstruir la cosmogonia d'Acusilau a partir de les fonts indirectes que ens l'han transmesa; *b)* analitzar el paper que hi ocupa Eros.

2. L'escàs interès que la crítica ha demostrat pel pensament cosmogònic d'Acusilau s'explica, al meu entendre, per motius estrictament històrico-textuals, que han ocasionat confusions en la lectura dels textos: a banda l'escassetat documental, els pocs autors que transmeten la seva cosmogonia constitueixen un aplec de fonts inconnexes, aparentment contradictòries, que fan gairebé impossible, almenys a primer cop d'ull, de reconstruir les línies mestres del seu pensament. S'imposa, doncs, una represa del dossier de textos que permeti de recompondre la coherència de les fases primerenques de la cosmogonia d'Acusilau d'Argos, i sobretot el paper que hi té Eros, que la història accidentada de la transmissió ha malmès fins a fer-la irreconeixible. Els fragments en qüestió s'apleguen sota la rúbrica número 6 des de l'edició de Jacoby (*cf.* Acus. fr. 6 Jacoby / Fowler / Toyne).

1) Acus. fr. 6a Fowler = Pl. *Smp.* 178a-c

τὸ γὰρ ἐν τοῖς πρεσβύτατον εἶναι τὸν θεὸν τίμιον, ἢ δ' ὅς, τεκμήριον δὲ τούτου γωνῆς [Jacoby, Toyne : γωναὶ Fowler] γὰρ Ἔρωτος οὐτ' εἰσὶν οὔτε λέγονται ὑπ' οὐδενός οὔτε ἰδιώτου οὔτε ποιητοῦ, ἀλλ' Ἡσιόδος πρῶτον μὲν Χάος φησὶ γενέσθαι αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύτερονος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ, ἢ δ' Ἔρος {φησὶ μετὰ τὸ Χάος δύο τούτω γενέσθαι Γῆν τε καὶ Ἔρωτα.} Παρμενίδης δὲ τὴν γένεσιν λέγει πρῶτιστον μὲν Ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων. Ἡσιόδῳ δὲ καὶ Ἀκουσίλεως ὁμολογεῖ οὕτω πολλαχόθεν ὁμολογεῖται ὁ Ἔρος ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι.

¹ Cf. MAZZARINO [1965-1966] 58-70, MERINO MARTÍNEZ (1998) i (2000), CALAME (2004), PÀMIAS (2008, en premsa). Per a una visió àmplia de la producció d'Acusilau és útilíssim Tozzi (1967).

Perquè entre les divinitats, ser el més antic és un honor, va dir Fedre. I heus-ne aquí la prova: ni prosistes ni poetes, mai, cap d'ells no fa menció dels pares d'Eros, sinó que Hesíode afirma que primer fou el Caos i després la Terra d'ampla sina, sòlid i perdurable fonament de totes les coses i l'Amor. {Diu que després del Caos seguiren aquests dos, la Terra i l'Amor}. Parmènides parla del seu naixement dient de tots els déus, el primer en qui s'enginyà a crear fou l'Amor.

I Acusilau està d'acord amb Hesíode. Veiem, doncs, que moltes veus coincideixen a considerar l'Amor com més antic entre els déus.

2) Acus. fr. 6b Fowler = Dam. Pr. 124

Ἀκουσίλαος δὲ Χάος μὲν ὑποτίθεσθαί μοι δοκεῖ τὴν πρώτην ἀρχὴν, ὡς πάντῃ ἀγνωστον, τὰς δὲ δύο μετὰ τὴν μίαν Ἐρεβος μὲν τὴν ἄρρενα, τὴν δὲ θήλειαν Νύκτα, ταύτην μὲν ἀντὶ ἀπειρίας, ἐκείνην δὲ ἀντὶ πέρατος· ἐκ δὲ τούτων φησὶ μυχθέντων Αἰθέρα γενέσθαι καὶ Ἐρωτα καὶ Μῆτιν, τὰς τρεῖς ταύτας νοητὰς ὑποστάσεις, τὴν μὲν ἄκραν Αἰθέρα ποιῶν, τὴν δὲ μέσσην Ἐρωτα κατὰ τὴν φυσικὴν μεσότητά τοῦ Ἐρωτος, τὴν δὲ τρίτην Μῆτιν, κατ' αὐτὸν ἦδη τὸν πολυτήμητον νοῦν. Παράγει δὲ ἐπὶ τούτοις ἐκ τῶν αὐτῶν καὶ ἄλλων θεῶν πολὺν ἀριθμὸν κατὰ τὴν Εὐδήμου ἰστορίαν.

Ara bé, Acusilau em sembla haver suposat Caos com a primer principi, per tal com és del tot incognoscible, i acte seguit els dos que vénen després de l'únic: Èreb, el mascle, i Nit, la femella; aquest darrer ocupa el lloc de l'infinit, i el primer el de la fi. De l'aparellament de tots dos nasqueren Èter, Eros i Metis, les tres hipòstasis intel·ligibles. Posa Èter al capdamunt, Eros com a hipòstasi mitjana, per la natura intermediària de l'Amor, i Metis com la tercera, segons el caràcter que és ja propi de l'intel·lecte, tan preat. Després introdueix, nascuts dels mateixos, encara un bon nombre d'altres déus, d'acord amb l'exposició d'Eudem.

3) Acus. fr. 6c Fowler = Schol. in Theoc. 13,1/2c

ἀμφιβάλλει τίνος υἱὸν εἶπη τὸν Ἐρωτα. Ἡσίοδος μὲν γὰρ Χάους καὶ Γῆς· Σιμωνίδης Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης· Ἀκουσίλας Νυκτός καὶ Αἰθέρος· Ἀλκαῖος Ἰρίδος καὶ Ζεφύρου· Σαπφῶ Ἀφροδίτης καὶ Οὐρανοῦ· καὶ ἄλλοι ἄλλων.

[Teòcrit] dubta a propòsit de qui són els pares d'Eros. Diu Hesíode que són Caos i Gea; Simònides que són Ares i Afrodita; Acusilau que és fill de Nit i d'Èter; Alceu que ho és d'Iris i Zèfir; i Safo que es fill de Gea i d'Úranos. I altres donen altres progenitors.

Tots tres textos, doncs, reten comptes de les primeres fases de la cosmogonia d'Acusilau, però tots tres ho fan amb diferent resultat: per a Plató, Acusilau s'acorda amb Hesíode pel que fa als orígens del Caos, al qual segueixen Gea i Eros; per al neoplatònic Damasci,

en canvi, Acusilau col·loca el Caos als orígens, al qual segueixen (o del qual neixen?) Èreb i la Nit, progenitors d'Èter, Eros i Metis, que han de donar naixement a un "bon nombre d'altres déus"; finalment, per a l'escoliasta de Teòcrit (que hom identifica amb el gramàtic Teó d'Alexandria)², Acusilau fa d'Eros el fill de la Nit i d'Èter: tres testimonis d'Acusilau, tres genealogies d'Eros discrepants.

3. De primer, considerarem el darrer dels tres textos, transmès per l'escoli de Teòcrit. El fet que converteixi l'Eros d'Hesíode en el fill de Caos i Gea demostra que ens les havem amb una font poc fiable, ja que per a Hesíode, inequívocament, Eros no va néixer de Caos i de Gea sinó que esdevingué després d'aquests (cf. Hes. *Th.* 116-120: γένετ' ... ἠδ' Ἐρος). Ara bé, no n'hi ha prou d'assenyalar l'error, sinó que hem de demanar-nos com és que aquest s'ha arribat a produir, la qual cosa ens podrà ajudar a escatir, eventualment, per què l'escoliasta s'ha equivocat també a propòsit d'Acusilau. Que faci d'Eros el fill de Caos i Gea en lloc de fer-lo néixer després de Caos i Gea fa pensar que l'escoliasta s'ha servit d'un catàleg en què els noms dels déus apareixien en format de llista l'un darrere l'altre (cosa que coneixem amb el terme tècnic de *Zitatennest*). Això ha dut l'escoliasta a pensar-se que, per a Hesíode, Eros prové de Caos i Gea, ja que en la *Teogonia* els noms d'aquests déus són esmentats, efectivament, en aquest ordre. Pel que fa a Acusilau, Eros devia aparèixer en la llista *darrere* de la Nit i d'Èter, i això el va dur a pensar que Eros era fill d'aquestes dues divinitats³.

Gràcies a l'error de Teó, per tant, guanya crèdit, de retruc, la genealogia d'Eros que Damasci atribueix a Acusilau (= Acus. *fr.* 6b): Eros és fill d'Èrebos i la Nit, juntament amb Èter i Metis. A pesar del caràcter tardà (ss. V-VI dC) i dels additaments d'interpretació neoplatònica, el testimoni del *Tractat dels primers principis* de Damasci ha de prevaler, doncs, a l'hora de reconstruir la cosmogonia d'Acusilau d'Argos: la font de què se serveix Damasci, el peripatètic Eudem, és fiable,

² Cf. JACOBY (1957) 377, TOYE (2009).

³ Cf. TOYE (2009): "Perhaps in Akousilaos' theogony the birth of Eros was related immediately after the emergence of Aither, leading Theon to conclude that one was the offspring of the other, just as he had done in the case of Hesiod's account"; SCHWABL (1962) 1464: "Es bestätigt wohl, daß bei Akusilaos Nyx, Aither, Eros in dieser Reihenfolge genannt waren".

tal com han reconegut els estudiosos d'aquest deixeble d'Aristòtil⁴. D'altra banda, la genealogia que fa d'Eros el fill de la Nit i d'Èreb està ben documentada fora de la tradició arcaica i és ben coneguda per la literatura hel·lenística (cf. Antag. p. 120 Powell = D.L. 4,26)⁵.

4. Queda, encara, el principal escull, que és el passatge del *Banquet* platònic. ¿Com hem d'entendre els mots que Plató posa en boca de Fedre, el primer dels oradors del diàleg, quan assegura que "Acusilau està d'acord amb Hesíode" (Ἡσιόδῳ δὲ καὶ Ἀκουσίλειος ὁμολογεῖ)? Si donem per bona la cosmogonia transmesa per Damasci, l'únic punt de coincidència entre Hesíode i Acusilau rau en el fet que tots dos conceben el Caos com el primer principi. Res no fa pensar, en canvi, que la cosmogonia d'Eros hesiòdica, a primer cop d'ull, pugui homologar-se amb la cosmogonia d'Eros que introdueix Acusilau.

Volem començar per assenyalar una equivocació sorprenent, subratllada sovint pels comentaristes del *Banquet* platònic, que hom sol atribuir a una inadvertència, o bé a la manipulació interessada, de Fedre. En efecte, l'orador del diàleg fa una afirmació del tot precipitada quan comença el seu discurs assegurant que ni prosistes ni poetes no fan esment dels pares d'Eros⁶. És ben bé a l'inrevés, ja que són moltes i variades les filiacions d'Eros que testimonien les tradicions poètiques i mitogràfiques antigues. Justament el fragment discutit més amunt (Acus. fr. 6c = Schol. in *Theoc.* 13,1/2c) és una bona prova que la poesia lírica (Simònides, Alceu, Safo) ha especulat àmpliament sobre la genealogia d'Eros (cf. encara E. *Hipp.* 533; Paus. 9,27,3; Schol. in *A.R.* 3,26b; Seru. *Aen.* 1,664).

Però encara és més: acte seguit, i després de citar els versos de la *Teogonia* d'Hesíode, Fedre recorre a l'autoritat de Parmènides i en

⁴ Cf. WEHRLI (1969) 122, CASADIO (1999) 44. L'anàlisi més completa dels usos que Damasci fa d'Eudem és BETEGH (2002). Massa rigorós amb Damasci és GRON (1966) 214: "Damaskios ... ein leises Mißtrauen erregen muß, da dieser allem Anscheine nach nur diejenigen Informationen exerpiert, die ihm zur Bestätigung seiner eigenen ontologischen Theoreme dienlich sind". Naturalment, hom pot objectar, això no vol dir que Damasci no faci un ús exquisitament respectuós de les fonts de què ha pouat; *vid.*, en efecte, BETEGH (2002) 347-349.

⁵ Cf. VON DER MÜHLL (1962) 31-32.

⁶ Cf. DOVER (1980) 90: "is untrue"; REALE (2001) 171: "è errata"; ROWE (1998) 137: "not everyone chose to be so logical"; SCHWABL (1962) 1465: "eines Irrtums".

cita unes paraules que confirmen que Eros és, certament, una divinitat antiquíssima i primordial, però creada o concebuda (πρώτιστον μὲν Ἐρωτα θεῶν μητίσαστο πάντων). És a dir, la citació del vers de Parmènides contradiu rotundament l'afirmació que el mateix Fedre acaba de fer a propòsit del caràcter increat d'Eros. Els comentaristes i intèrprets del passatge del *Banquet* han discutit, ja des d'època antiga (Plutarc, Simplicí), sobre la identitat del subjecte del verb μητίσαστο 'concebre, enginyar', que es deu amagar darrere del nom del progenitor d'Eros⁷. Però hom no s'ha aturat a considerar per què Fedre cita uns mots que no solament no són apropiats al context, sinó que, a més, contradiuen i afebleixen el seu argument relatiu a la manca d'ascendència d'Eros.

I finalment: els estudiosos del *Banquet* tampoc no s'han aturat a explicar per què Fedre assegura dues vegades, i a escassa distància l'una de l'altra, que Eros és el déu més antic (πρεσβύτατος): exactament en aquest mateix context, cita els versos d'Hesíode que contradiuen aquesta afirmació, ja que la Teogonia fa de Gea una dea més antiga que Eros.

5. Per retrobar la coherència al discurs de Fedre, proposo, d'entrada, reprendre una *uaria lectio* que la tradició manuscrita dels diàlegs platonics ha bandejat, però que està ben documentada per una font indirecta: els extractes que Estobeu féu del *Banquet* de Plató. A banda alguna altra variant menor, Estobeu llegia, al començament del passatge en qüestió: γοναὶ γὰρ Ἐρωτος 'fills d'Eros' en lloc de γονῆς γὰρ Ἐρωτος 'parens d'Eros' (Stob. 1,9,12; cf. 1,115, ed. Wachsmuth & Hense). La variant γοναὶ per γονῆς no és acollida per cap edició moderna de Plató, però sí per l'editor més autoritzat dels mitògrafs primerencs i dels fragments d'Acusilau, R.L. Fowler, que dona per bona una vella proposta de Wilamowitz⁸. La variant γοναὶ testimo-

⁷ Cf. PARM. FVS 28B 13. Hom ha identificat el subjecte amb la deessa que presideix l'acoblament i el part en un altre fragment parmenidi (PARM. FVS 28B12), cf. GALLOP (1984) 83, MORRISON (1964) 51).

⁸ Cf. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF [1919] 169, n. 2. Ara bé, Wilamowitz interpreta γοναὶ com 'Entstehungs-Geburtsgeschichte', és a dir, que el significat que dona al passatge no s'allunya de la interpretació admesa comunament. *Vid.*, però, el sentit de les principals accepcions de γονή en el diccionari LSJ 9: "offspring, οἱ οὐ τι παίδων γ. γένετο κρείόντων II. 24,539 ... fruits of the earth ... race, stock, family, A. Ag. 1565 (Iyr.); ὡ γονῆ γενναίε S. OT 1469".

niada per Estobeu, que és la *difficilior*, ha de prevaler en contra de γονῆς, transmesa unànimement pels manuscrits de Plató.

Aquesta tria textual obliga a rellegir el passatge del *Banquet* i a interpretar-lo amb una altra llum. D'acord amb el discurs de Fedre, en efecte, no és que els poetes i prosistes no hagin establert uns progenitors d'Eros, sinó, ben a l'inrevés, que no han atribuït a Eros infantaments ni descendència. La nova lectura permet, al nostre entendre, reduir les incongruències que havíem assenyalat més amunt: no és cert que Fedre hagi comès la badada d'ignorar les filiacions d'Eros, ben difoses, com a mínim, per la poesia lírica arcaica; tampoc no és cert que Fedre hagi recorregut incomprendiblement a un vers de Parmènides que contradiu obertament la seva argumentació, fent d'Eros una divinitat engendradora. El caràcter προεσβύτατος (que hem d'entendre no com 'el més vell' sinó com 'el més venerable, respectuós, preat') del déu Eros radica, justament, en la seva incapacitat d'engendrar⁹. La qual cosa, d'altra banda, escau perfectament al discurs de Fedre al si del *Banquet*, perquè és ell el responsable d'introduir en el diàleg el debat centrat en "el significat de l'Eros pederàstic o infecund"¹⁰.

6. Ens queda, però, per explicar, encara, la sorprenent referència a Acusilau en el *Banquet*. En quina mesura es pot assegurar que "Acusilau està d'acord amb Hesíode", tal com proclama el Fedre platònic? La nova lectura que hem proposat del passatge del *Banquet* ens invita a reprendre el testimoni de la nostra font principal per a la cosmogonia d'Acusilau, el passatge d'Eudem citat per Damasci (cf. Acus. fr. 6b Fowler). Una relectura atenta d'aquest indret del *Tractat dels primers principis* revela que els editors i els comentaristes de Damasci i d'Eudem han llegit (i traduït) precipitadament la darrera part del fragment d'Acusilau que fa d'Èter, d'Eros i de Metis els progenitors d'"un bon nombre d'altres déus"¹¹. En efecte, amb els mots παρὰ γαί δὲ ἐπὶ τοῦτοις ἐκ τῶν αὐτῶν καὶ ἄλλων θεῶν πολὺν ἀριθμὸν, cal

⁹ Per a προεσβυς amb el sentit de 'prominent', 'important', *vid. LSJ* 9, s.v. προεσβυς (I.2). Cf. CLASSEN (1965) 177. Per a un altre exemple en el *Banquet*, cf. PL. *Smp.* 218d: ἐμοὶ μὲν γὰρ οὐδὲν ἐστὶ προεσβύτερον τοῦ ὡς ὅτι βέλτιστον ἐμὲ γενέσθαι. Altres passatges: TH. 4,61; HDT. 5,63; S. OR 1365; ACUS. fr. 1 FOWLER. I *vid.* sobretot ARIST. *Metaph.* 983b.

¹⁰ Cf. ROSEN (1984₂) 44: "He [Phaedrus, sc.] introduces one of the most pervasive dramatic metaphors in the *Symposium*: the significance of pederastic or nongenerating Eros".

¹¹ Única excepció (que jo sàpiga): SCHWABL (1962) 1464, seguint HOLWERDA (1894) 299.

entendre: “després d’aquests [és a dir, després d’Èter, Eros i Metis], introdueix [Acusilau, *sc.*], nascuts dels mateixos [és a dir d’Èreb i de la Nit: ἐκ τῶν αὐτῶν; *cf. supra* ἐκ δὲ τούτων φησὶ μιχθέντων], encara un gran nombre de déus”¹². Amb altres paraules, la cosmogonia d’Eros que, gràcies a Damasci, podem atribuir a Acusilau no inclou cap descendència divina engendrada per Eros i pels seus germans Èter i Metis, perquè el grapat d’altres déus, esmentats a continuació, són fills d’Èreb i de la Nit, igual com ho són l’Èter, Eros i Metis, només que engendrats després d’aquests. Vet aquí, doncs, el nexa comú entre Hesíode i Acusilau observat per Plató¹³: el fet que Eros, tant per l’un com per l’altre, estigui mancat de descendència. L’originalitat de la cosmogonia d’Acusilau, que la distingeix d’Hesíode però també dels altres *Forerunners of Philosophical Cosmogony*¹⁴, consisteix a fer derivar les successives generacions divines d’Èreb i de la Nit: no ens les havem només amb un món en què Eros no deixa la seva llavor, sinó amb un cosmos sinistre, en què tots els déus provenen dels avencs abissals i nocturns.

¹² Tal com indica BETEGH (2002) 345, quan Damasci arriba a l’exposició del tercer component de la segona tríada (és a dir, l’intel·lecte intel·ligible), atura l’enumeració de generacions i es limita a anunciar que en la seva font, és a dir Eudem, la successió continuava.

¹³ Classen ha demostrat que Plató deu haver fet ús de la mateixa autoritat (tal volta Hípías?) que Aristòtil (*Metaph.* 983b ss.) com a font del passatge en què cita les tres autoritats sobre Eros; *cf.* CLASSEN (1965) 175-178.

¹⁴ Faig servir a dretcient aquesta expressió, manlevada del títol que duu el primer capítol del volum de Kirk i Raven sobre els filòsofs presocràtics. *Cf.* KIRK & RAVEN & SCHOFIELD (1983).

Àrtemis, Ifigènia i l'ἀνθρωποθυσία a través dels mites de Bràuron i Muníquia

Adrià PIÑOL VILLANUEVA

RESUM

A partir de l'anàlisi de les principals fonts literàries sobre el rerefons mítico-etiològic dels cultes de Bràuron i Muníquia ens centrem, sempre a nivell del mite, *a)* en l'esment d'episodis de sacrifici humà, i *b)* en l'aparició, en algunes de les fonts, de la figura d'Ifigènia, intentant aportar alguna clau per a la interpretació de la seva addició dins l'aparat mític d'ambdós cultes àtics.

PARAULES CLAU

Bràuron, Muníquia, ἀνθρωποθυσία, Ifigènia, ἀρκτεία, νεβεία.

ABSTRACT

After a brief survey of the main literary sources of the mythical-aetiological background of the cults of Brauron and Mounychia, we will first focus, always on the myth's level, on *a)* the presence of episodes of human sacrifice, and *b)* the intertwining of Iphigeneia with some of these testimonia. Finally, we will attempt to shed some light on such inclusion of Iphigeneia in the mythical apparatus of both sanctuaries.

KEY WORDS

Brauron, Mounychia, ἀνθρωποθυσία, Iphigeneia, ἀρκτεία, νεβεία.

1. Bràuron i Muníquia, santuaris ambdós del paisatge àtic, foren en l'Antiguitat escenaris de sengles cultes vinculats a Àrtemis. Per a ambdós casos, però, les principals fonts literàries que ens han pervingut i que al·ludeixen al mite i, de vegades, al ritual emparentat són majoritàriament d'època tardana i de la ploma de lexicògrafs i escoliastes. En algunes d'aquestes fonts, a més, a efectes tant de l'acció ritual com del mite etiològic, ambdós cultes apareixen unificats.

1.1. Quant als testimonis que tracten de manera isolada el mite de Muníquia, el més complet el constitueix Eustaci (2,772 van der Valk):

ὁ δ' αὐτὸς Πανσανίας ἱστορεῖ καὶ τινα Ἐμβαρον ἐπὶ εὐχῇ σοφίσασθαι. ἰδρύσατο γάρ, φησί, Μουνυχίας Ἀρτέμιδος ἱερόν. ἄρκτου δὲ γενομένης ἐν αὐτῷ καὶ ὑπὸ Ἀθηναίων ἀναιρεθείσης λοιμὸς ἐπεγένετο, οὐ ἀπαλλαγὴν ὁ θεὸς ἐχρησμάδησεν, εἴ τις τὴν θυγατέρα θύσει τῇ Ἀρτέμιδι. Βάρος δὲ ἡ Ἐμβαρος ὑποσχόμενος οὕτω ποιήσιν ἐπὶ τῷ τῆν ἱερωσύνην τὸ γένος αὐτοῦ διὰ βίου ἔχειν, διακοσμήσας τὴν θυγατέρα, αὐτὴν μὲν ἀπέκρυψεν ἐν τῷ ἄδύτῳ, αἶγα δὲ ἐσθῆτι κοσμήσας ὡς τὴν θυγατέρα ἔθυσεν. ὅθεν εἰς παροιμίαν, φησί, περιέστη «Ἐμβαρος εἶ», τοῦτέστι νουνεχῆς, φρόνιμος.

Una pesta (λοιμός) s'abat sobre els atenesos com a càstig per haver mort una óssa, la qual és explícitament vinculada a Àrtemis, car es troba dins el seu temple (ἄρκτου δὲ γενομένης ἐν αὐτῷ). Tanmateix, el χρησμός que el déu (ὁ θεός, *i.e.* Apol·lo) revela, reclama precisament que algú sacrifiqui la seva filla a Àrtemis. Èmbaros (o Baros), presentat ja des de l'inici com ἰδουστής del temple d'Àrtemis Muníquia, promet que assumirà ell l'àrdua tasca sota condició que la seva família detingui de per vida (διὰ βίου) el sacerdoti (ἱερωσύνη) consagrat a la deessa. Ara bé, Èmbaros, ocultant la seva filla a l'àditon del temple, sacrifica una cabra disfressada fent-la passar per la seva filla i efectua, així, un sacrifici substitutori.

Les altres tres fonts que abracen aquest mite com a genuïnament muniquí són la *Suda* (*s.v.* Ἐμβαρός εἶμι) i els paremiògrafs Apostoli (*ap. Corpus paroemiographorum Graecorum* 7,10 von Leutsch et Schneidewin) i Zenobi (*ibidem* 2,54). Malgrat no dissentir massa del testimoni d'Eustaci, presenten algunes especificitats, com per exemple, la concreció de la venjança de la deessa en la fam (λιμός) i no pas la pesta (λοιμός) –probablement per mala lectura de la font afavorida per l'itacisme–, tot i que a efectes etimològics expressen una idea comuna.

1.2. Quant a Bràuron, l'única referència explícita tant al ritual com al mite emparentat la constitueix l'entrada que li dedica la *Suda* (*s.v.* Ἄρκτος ἢ Βραυρωνίως):

ἀρκτευόμεναι γυναῖκες τῇ Ἀρτέμιδι ἐορτὴν ἐτέλουν, κροκωτὸν ἡμφιεσμέναι, οὔτε πρεσβύτιδες ἢ ἐτών, οὔτε ἐλάττους εἶ, ἀπομειλισσόμεναι τὴν θεόν· ἐπειδὴ ἄρκτος ἀγρία ἐπιφοιτῶσα

διέτριβεν ἐν τῷ δήμῳ Φλαιδῶν· καὶ ἡμερωθεῖσαν αὐτὴν τοῖς ἀνθρώποις σύντροφον γενέσθαι. παρθένον δέ τινα προσπαίξειν αὐτὴ καὶ ἀσελγαινούσης τῆς παιδίσκης παροξυνθῆναι τὴν ἄρκτον καὶ καταξέσαι τῆς παρθένου· ἐφ' ᾧ ὄργισθέντας τοὺς ἀδελφούς αὐτῆς κατακοντίσαι τὴν ἄρκτον, καὶ διὰ τοῦτο λοιμῶδη νόσον τοῖς Ἀθηναίοις ἐμπέσειν. χρηστηριαζομένοις δὲ τοῖς Ἀθηναίοις εἶπε λύσιν τῶν κακῶν ἔσεσθαι, εἰ τῆς τελευτησάσης ἄρκτου ποινὰς ἀρκετεύειν τὰς ἑαυτῶν παρθένους ἀναγκάσουσι. καὶ ἐψηφίσαντο οἱ Ἀθηναῖοι μὴ πρότερον συνοικίεσθαι ἀνδρὶ παρθένον, εἰ μὴ ἀρκεύσειε τῇ θεῷ.

Després d'introduir algunes pinzellades sobre l'execució del ritual, és narrat el mite que se li associa: l'enviament d'una 'malaltia pestilencial' (λοιμῶδη νόσον) als atenesos com a càstig per haver matat l'óssa salvatge (ἄρκτος ἀγρία) que, instal·lada al dem de Filaides (al qual pertanyia Bràuron), tot i haver estat domesticada (ἡμερωθεῖσαν) i haver esdevingut companya dels humans (τοῖς ἀνθρώποις σύντροφον γενέσθαι), esgarrapà una παρθένος que jugava amb ella. El mite, però, a diferència del de Muníquia, conclou amb un desenllaç clarament etiològic, és a dir, justificador del ritual, segons el qual, després de fer la pertinent consulta oracular, els atenesos hauran d'obligar les seves παρθένους, abans no s'esperosin, a 'fer l'óssa' (ἀρκετεύειν), com a compensació/expiació per la greu falta (ποινὰς).

1.3. A banda, però, dels testimonis literaris analitzats fins ara, que presenten els cultes de Bràuron i Muníquia, respectivament, de manera isolada, la resta els abracen com a dues variants topogràfiques d'una única realitat cultural i mítica. Així, en una altra font (*Anecdota Graeca* 1,444 Bekker), hi trobem el comentari següent (la numeració en parèntesis és nostra):

(1) <ἀρκευῖσαι>: Λυσίας τὸ καθιερωθῆναι πρὸ γάμων τὰς παρθένους τῇ Ἀρτέμιδι ἀρκετεύειν ἔλεγε. καὶ γὰρ αἱ ἀρκευόμεναι παρθένου [ἀρκτοῖ] καλοῦνται, ὡς Εὐριπίδης καὶ Ἀριστοφάνης. καὶ ἄλλως ἀρκεύσαι λέγεται τὸ ὡσπερ ἄριστον ἀφοσιώσασθαι τῇ Ἀρτέμιδι καὶ θῦσαι. (2) ἐρρήθη δὲ ἐκ τοῦ ἄρκτον ποτὲ φανῆναι, ὡς λόγος, ἐν Πειραιεὶ καὶ πολλοὺς ἀδικεῖν, εἶτα ὑπὸ νέων τινῶν αὐτὴν ἀναιρεθῆναι, καὶ λοιμὸν ἐπιγενέσθαι, χρῆσαι τε τὸν θεὸν τιμᾶν τὴν Ἀρτεμιν (3) καὶ θῦσαι κόρην τῇ ἄρκτῳ. τῶν οὖν Ἀθηναίων πρᾶττειν τὸν χρησμὸν μελετώντων, εἰς τις ἀνὴρ οὐκ εἶα, αὐτὸς εἰπὼν καταθύσειν. ἔχων οὖν αἶγα, καὶ ὀνομάζων ταύτην θυγατέρα, ἔθυσσε λάθρα· καὶ ἐπαύσατο τὸ πάθος. (3.) εἶτα τῶν πολιτῶν διαπιστούντων, ἔφη ὁ ἀνὴρ ἐπερωτᾶν τὸν θεόν. τὸν

δὲ ἂν εἰπόντα θῦσαι καὶ τὸ λοιπὸν οὕτως ποιεῖν φήσαντος, ἐξεῖπε τὸ λάθρα γεγονός. (1) καὶ ἀπὸ τούτου αἱ κόραι πρὸ τοῦ γάμου ἀρκετεύειν οὐκ ὤκνουν, ὡσπερ ἀφοσιούμεναι τὰ τῆς θηρίας.

El nucli de l'entrada (2) el constitueix, novament, el mite segons el qual una óssa irromp entre la població, en aquest cas al Pireu, (en context, doncs, més aviat muniquià) i és assassinada, cosa que desferma una pesta (λοιμός). Ara bé, en aquest cas, l'animal no fereix pas una noia en concret, sinó que el seu perjudici té un abast més ampli, car 'féu mal a molts' (πολλοὺς ἀδικεῖν). A continuació, (3) torna a aparèixer el tema de l'exigència per part de la deessa d'un sacrifici humà, substituït, però, d'amagat (λάθρα), per una cabra a la qual el sacrificador –en aquest cas innominat– anomena filla. No obstant això, el tema del sacrifici substitutori, ja present en el testimoni anterior d'Eustaci, es desenvolupa més enllà en aquest passatge (3₁) i conclou que el déu (*sc.* Apol·lo) reclama que el sacrifici continuï realitzant-se en el futur (καὶ τὸ λοιπὸν) de la mateixa manera que s'ha consumat. Fins a aquest punt de la nostra anàlisi, el mite sens dubte es mostra quasi idèntic al de Muníquia. Tanmateix, tant a l'encapçalament de l'entrada com a la conclusió (1), hi ressalta el terme ἀρκετεύειν, que designa el culte que dins el testimoni analitzat de la *Suda* és assignat a Bràuron. Així doncs, en aquesta versió, tot apunta a una identificació entre ambdós rituals i els seus respectius mites¹.

Tal associació, però, s'observa diàfanament en d'altres testimonis, com en l'escoli del manuscrit de Leyden al vers 645 de la *Lisístrata* d'Aristòfanes (αἱ ἀρκετεύμεναι δὲ τῇ θεῷ κροκωτὸν ἡμφιέννυντο, καὶ συνετέλουν τὴν θυσίαν τῇ Βραυρωνία Ἀρτέμιδι καὶ τῇ Μουνυχία) o en una entrada del gramàtic Harpocració (1,206 Bekker, *s.v.* ἀρκετεῦσαι): καθειρωθῆναι πρὸ γάμων τὰς παρθένους τῇ Ἀρτέμιδι τῇ Μουνυχία ἢ τῇ Βραυρωνία².

1.4. Recapitulant, doncs, podem entreveure dins l'engranatge mítico-etiològic de Bràuron i Muníquia la reiteració dels següents punts bàsics:

¹ A favor d'aquesta unificació mítico-ritual dels cultes de Bràuron i Muníquia, BONNECHÈRE (1994) 35, DOWDEN (1989) 23. En contra, OSBORNE (1985) 163.

² Per a un exhaustiu estudi filològic de tots els testimonis fins ara presentats, *uid.* SALE (1975), el qual, tanmateix, no recull el d'Harpocració.

- a) aparició d'una óssa que els testimonis muniquis localitzen dins el temple d'Àrtemis (i per tant, consagrada a la deessa) i que, en el cas de Bràuron, es relaciona infructuosament amb una παρθένος³;
- b) ira d'Àrtemis a causa de la mort de l'óssa, vehiculada a través de l'enviament d'una malaltia/fam, situació de vertadera crisi nacional;
- c) consulta oracular a Apol·lo;
- d₁) només a Muníquia, exigència d'ἀνθρωποθυσία, concretament d'una donzella a mans del seu pare (finalment truncada amb sacrifici substitutori d'una cabra);
- d₂) en el cas exclusiu de Bràuron, institució de l'ἀρκτηία⁴;
- d₃) en el cas dels testimonis inclusius de Bràuron i Muníquia, compliment d'ambdós requisits.

2. A partir de les darreries del segle V aC, però, hom constata, en algunes fonts literàries, la vinculació de la figura d'Ifigènia amb Bràuron.

2.1 El primer testimoni literari a operar tal connexió és la *Ifigènia entre els Taures* d'Eurípides, concretament en les paraules que Atena, en la seva condició de *dea ex machina*, adreça, al final de la tragèdia, a la filla d'Agamèmnon, després d'haver exhortat el seu germà Orestes d'instituir el culte d'Àrtemis Tauròpolos a Hales Arafènides (vv. 1461-66):

σε δ' ἀμφὶ σεμνάς, Ἴφιγένεια, λείμακας
 Βραυρωνίας δεῖ τῆιδε κληιδουχεῖν θεᾶ·
 οὗ καὶ τεθάψηι κατθανοῦσα, καὶ πέπλων
 ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπήνους ὑφάς,
 ἃς ἂν γυναιῖκες ἐν τόκοις ψυχορραγεῖς
 λίπωσ' ἐν οἴκοις.

En efecte, Atena encomana a Ifigènia d'esdevenir sacerdotessa (δεῖ κληιδουχεῖν) d'Àrtemis a Bràuron i li remarca que, quan mori, serà precisament enterrada dins el recinte (οὗ καὶ τεθάψηι) i les robes de fina textura dels peples (πέπλων εὐπήνους ὑφάς) de les parteres difuntes (γυναιῖκες ἐν τόκοις ψυχορραγεῖς) li seran consagrades al temple com a ofrena (ἄγαλμα).

³ Per a la connexió óssa-παρθένος-Àrtemis en d'altres mites (p. ex., el de Cal·listo, el d'Atalanta o el de Polifante), cf. PERLMAN (1989).

⁴ Cf. DOWDEN (1989) 23, el qual veu en la resposta oracular que prescriu la institució de l'ἀρκτηία un afegitò etiològic posterior que amagaria el motiu original de la necessitat de l'ἀνθρωποθυσία expiatòria.

2.2. Concordant amb el testimoni d'*IT*, trobem un interessant pasatge dins l'escoli a *Lisístrata* 645 del manuscrit de Leyden, esmentat *supra* com a evidència per al culte unificat Bràuron-Muníquia:

οἱ δὲ τὰ περὶ τὴν Ἰφιγένειαν ἐν Βραυρῶνι φασίν, οὐκ ἐν Αὐλίδι.
Εὐφορίων·

Ἀμφιάλον Βραυρῶνα κενήριον Ἰφιγενείας.

δοκεῖ δὲ Ἀγαμέμνων σφαγιάσαι τὴν Ἰφιγένειαν ἐν Βραυρῶνι, οὐκ ἐν Αὐλίδι. καὶ ἄρκτον ἀντ' αὐτῆς οὐκ ἔλαφον φονευθῆναι. ὅθεν μυστήριον ἄγουσιν αὐτῆ.

En aquest punt, l'escoli vincula la figura d'Ifigènia amb Bràuron, destacant indeterminadament que, segons alguns, l'episodi del seu sacrifici no tingué lloc a l'Àulida sinó al santuari atenès i que, a més, la víctima sacrificial substitutòria fou no un cérvol/a sinó un ós/óssa⁵. A continuació, cita textualment els mots d'Euforió, autor del segle III aC ('Bràuron envoltat pel mar, cenotafi d'Ifigènia'), el qual, doncs, a través de l'ús del mot κενήριον, tot i no explicitar que la mort de la donzella tingués lloc al santuari atenès, com en els versos d'Eurípides, sí que suggereix la seva apoteosi.

2.3. Quant a aquesta versió braurònia del sacrifici d'Ifigènia que aporta Euforió, apareix ja atribuïda en altres fonts a Fanodem, atidògraf del segle IV aC:

οἱ δὲ λέγουσιν ὅτι τῶν Ἑλλήνων βουλομένων ἀνελεῖν τὴν Ἰφιγένειαν ἐν Αὐλίδι, ἡ Ἄρτεμις ἀντέδωκεν ἔλαφον· κατὰ δὲ Φανόδημον, ἄρκτον. (*FGrH* 325, fr. 14a, ap. *EM* s.v. Ταυροπόλον).

En efecte, tot i que Fanodem no incardina el mite d'Ifigènia explícitament a Bràuron, la menció a l'ós/óssa com a ἀντίδοσις d'Àrtemis sens dubte afavoreix tal associació.

2.4. A banda d'aquests testimonis que advoquen diàfanament per una filiació braurònia del mite d'Ifigènia, n'hi ha un d'altre d'Èsquil (*A.* 239: κρόκου βαφὰς [δ'] ἐς πέδον χέουσα) que, de forma menys evident, sembla adduir el mateix. En efecte, segons algunes interpretacions⁶, el sintagma κρόκου βαφὰς permetria inferir que la noia

⁵ Com que el substantiu ἄρκτος és de gènere epicè, la manca d'article ens impedeix conèixer el sexe de l'animal. El mateix succeeix amb ἔλαφος, tot i que en altres versions del mite apareix específicament marcat en femení: ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσα ἔκειτο ἐπὶ χθονί (*E. IA* 1587).

⁶ Cf. OSBORNE (1985) 164.

duu el κροκωτόν, constituent característic del culte brauroni (cf. *supra Suda*, s.v. Ἄρκτος ἢ Βραυρωνίως).

2.5. A partir, doncs, d'aquest grup de testimonis sobre la filiació braurònia d'Ifigènia, hom ha proposat diverses explicacions del fenomen, que van des de l'apreciació d'Ifigènia com a antiga deessa local àtica finalment assimilada per Àrtemis en virtut de les competències compartides però encara refluente en el mite⁷, fins a la consideració de tal entroncament com una invenció d'Eurípides⁸ pel fet de ser el testimoni més antic que hi al·ludeix amb claredat, de manera que la resta de fonts posteriors no es basarien sinó en el seu testimoni.

De qualsevol manera, un factor clau que de ben segur influí en aquest procés d'assimilació de la figura d'Ifigènia dins l'aparat mític de Bràuron (almenys dins els testimonis tot just analitzats o com a mínim el d'Eurípides) el constitueix l'articulació de la versió aulídia del mite d'Ifigènia en base als següents eixos bàsics:

- a) mort per part d'Agamèmnon d'un/a cérvol/a que peixia en un bosc sagrat d'Àrtemis⁹;
- b) ira d'Àrtemis a causa de la mort de l'animal, vehiculada a través de l'ἄπλοια que impedeix la navegació vers Ílion, situació de vertadera crisi nacional;
- c) consulta a Calcant;
- d) exigència d'ἀνθρωποθυσία, concretament d'una donzella, Ifigènia, a mans del seu pare, Agamèmnon (finalment truncada amb sacrifici substitutori d'una cérvola).

En efecte, resulta evident la coincidència amb l'esquema mític de Bràuron i Muníquia presentat *supra*. Tanmateix, si aquell tenia com a correspondència a nivell cultual una praxi encarnada per l'ἀρκτεία, per al mite aulidi d'Ifigènia (que de fet, esdevingué la versió panhel·lènica) no tenim documentat cap ritual real explícitament vinculat.

3. No obstant, resulta altament il·luminador el testimoni epigràfic d'un corpus de nou inscripcions, esteles dedicatòries a Àrtemis, dels segles III-II aC, totes elles procedents, però, de la Tessàlia (concretament una de Demètrias, una de Larissa i set d'Àtrax). En efecte,

⁷ Cf. LLOYD-JONES (1983), HOLLINSHEAD (1985).

⁸ Cf. EKROTH (2003). En contra, BONNECHÈRE (1994) 34.

⁹ Cf. S. El. 556-7; PROCL. Chr. 135; APOLLOD. Epit. 3,21.

totes presenten un participi apositiu en nominatiu singular femení que concorda amb el subjecte –lògicament femení– del text, el qual presenta en quasi tots els casos la següent fórmula bàsica: nom propi femení (subjecte) + participi apositiu + el datiu Ἀρτέμιδι. El participi en qüestió (en les variants fonètiques de νεβεύσασσα, νεβεύσανσα i νεβέυσασσα i també en la forma amb preverbi ἐπινε[β]εύσασσα) sens dubte prové d'un verb –no testimoniats en cap altra forma– *(ἐπι)νεβεύω, per a qui hom ha suposat una etimologia procedent del terme νεβρός (cervatell)¹⁰. El verb, doncs, que regeix el datiu Ἀρτέμιδι ('per a Àrtemis') i s'ha format a través de l'addició analògica del sufix -εύω (analogia semàntica operada a partir de verbs com βασιλεύω < βασιλεύς o ἰππεύω < ἰππεύς), el qual aporta un matís semàntic factitiu (*i.e.* 'fer de'), implica que el seu significat ha de ser 'fer el cervatell', de la mateixa manera que, per als escolis referents al culte brauroni i muniqui, trobàvem el verb ἄρκτεύω, format a partir de la mateixa addició sufixal analògica i, per tant, també amb el sentit de 'fer de' (en aquest cas 'fer d'óssa').

Gràcies a la inscripció de Larissa¹¹, a més, sabem que 'fer de cérvol/a' era un requisit preliminar al matrimoni per a les παρθένοι, com també succeeix amb l'ἄρκτεία. Avançant un pas més, de la mateixa manera que l'ἄρκτεία deu el seu nom a l'animal de gran rellevància present en el seu mite etiològic, podem inferir que la *νεβεία també deuria el seu nom a un mite etiològic en el qual hi figurés un/a cérvol/a relacionat amb Àrtemis, així com alguna παρθένος. En conseqüència, se'ns presenta el mite d'Ífigènia com a òptim candidat per a fornir d'αἴτιον lògic el ritual de la *νεβεία. Anàlogament, segons la nostra opinió, en alguna altra versió del mite d'Ífigènia que no ens ha pervingut, la voluntat divina, potser, de la mateixa manera que en un grup dels testimonis sobre Bràuron exigia la institució d'un ritual partènic (l'ἄρκτεία), en aquest cas promulgava la instauració de la *νεβεία. D'aquesta forma, a l'esquema presentat *supra* sobre els axiomes bàsics del mite d'Ífigènia, caldria afegir un darrer punt:

d.) exigència divina d'institució de la *νεβεία.

¹⁰ Cf. CLEMENT (1934), DOWDEN (1989) 41 i (1990) 30-32.

¹¹ SEG 44,453: Ἀρτέμιδι Θροσία Ἴππόλοχος Ἴππολόχειος ὑπ[ἐρ] Εὐβιοτείας Ἀλεξιππειας νεβευσάνσας λύτρα. El marit, doncs, paga un rescot (simbòlic?) a Àrtemis per esposar la jove; cf. DODD & FARAONE (2003, edd.) 58.

En conseqüència, l'esquema mític aulidi estrenyeria encara més les seves concomitàncies amb el model brauroni-muniqui. Tanmateix, aquests epígrafs de cap manera són concloents, ja que, com hem ressaltat al principi, no s'han trobat en context beoci o aulidi pròpiament, que és on s'emmarca el mite d'Ifigènia, sinó que pertanyen a la Tessàlia. No obstant això, convé recordar que la població de la Beòcia es remunta a les migracions eòlies de la Tessàlia dels inicis de l'època fosca¹².

En conclusió, doncs, amb les degudes precaucions, postulem que la *νεβεία, en cas de comptar amb un rerefons mítico-etiològic clar on hi figurés Ifigènia i, potser també, l'ordre divina de la seva praxi, hauria constituït, a causa de la seva extraordinària concomitància onomàstica amb l'ἀγκτεία, un darrer incentiu per al traspàs i assimilació d'Ifigènia dins l'aparat mític brauroni-muniqui.

¹² Cf. DOWDEN (1989) 41-42 i (1990) 34.

Secrets que amaguen els escolis. Algunes claus per entendre el Περί ἀπίστων d'Heraclit el Mitògraf¹

Daniel Ramon Garcia

RESUM

El text d'Heraclit el Mitògraf que ens ha pervingut és fruit d'un epítome. El seu estat malmès i anacolútic en dificulta l'anàlisi i comprensió. La tradició escoliàstica, sobretot la relativa als textos homèrics ens permetrà d'entendre millor els mecanismes interpretatius d'Heraclit, la tradició mítica i literària en què s'insereix, obtenir variants textuals inèdites i establir-ne una possible datació.

PARAULES CLAU

Heraclit, mitologia grega, mitografia, crítica textual, filologia grega.

ABSTRACT

The text of the Heraclitus the Mythographer come down to us is an epitome. Its damaged state and anacolitic syntax makes analysis and interpretation difficult. The scholiastic tradition, specially the Homeric one, not only allows us to understand better Heraclitus' interpretative methods and his mythic and literary tradition, but it also provides inedit textual variants as well as a datation for the text.

KEY WORDS

Heraclitus, Greek mythology, mythography, textual criticism, Greek philology.

Heraclit el Mitògraf és un autor del qual no sabem res. No sabem qui és, no sabem quan va néixer ni on va viure. De fet no podem afirmar que Heraclit sigui el seu nom autèntic².

¹ Aquest article forma part del projecte de recerca "Textos mitogràfics en logògrafs grecs i en els escolis menors a Homer. Edició, traducció i comentari" (HUM2006-08652) dirigit pel Dr. F.J. Cuartero Iborra i subvencionat pel Ministerio de Ciencia y Tecnología en el marc del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

² Per a aquesta qüestió *vid.* STERN (2003), RAMON (2009, en premsa).

Un text molt breu, 39 capítols en a penes una quinzena de pàgines en una edició centenària³, tot transmès per un únic manuscrit. Un text, a més, mutilat, maltratcat, resumit i qui sap quantes vegades reescrit.

La comprensió del text no ofereix gaires dificultats. Una sintaxi simplificada i reduïda a la mínima expressió i un lèxic aparentment innocu. Una superfície que pot induir el lector a pensar que es tracta d'un opuscle més aviat pla i sense gaire substància. Ara bé, quan hom es proposa llegir en profunditat aquest exemplar, se n'adona que per a la seva comprensió íntegra no és suficient recórrer als seus principals predecessors (Palèfat i Apol·lodor sobretot) i als autors importants que han tractat els mateixos temes. De fet sovint és en els escolis, aquesta literatura 'menor', menystinguda durant decennis i fins fa poc no gaire valorada, on es troben les claus per a la correcta interpretació del que Heraclit proposa.

1. *Nous fragments*

El còdex *Vaticanus Graecus* 305 (a partir d'ara V) transmet l'única còpia íntegra del text d'Heraclit. Fins ara l'única manera de corregir-lo i esmenar-lo era revisar les tradicions paral·leles i realitzar una profunda anàlisi interna de la llengua de l'autor.

Ara, però, gràcies a la tasca duta a terme per grans especialistes dedicats a revisar tota la tradició escoliàstica a Homer⁴, s'ha recuperat una part importantíssima d'una tradició manuscrita 'perduda'. És així com han sortit a la llum dues variants dels capítols 4 i 29, transmeses pel còdex venecià *Marcianus Graecus* 613 (a partir d'ara M) i inserides precisament dins els escolis menors a l'*Odissea*.

Aquesta troballa és important per dos motius. D'una banda, ens permet si no reformular la història del text, almenys formular noves qüestions relatives a ella. En segon lloc, demostra que el lèxic de l'autor és probablement més ric i acurat del que aparentment es pot deduir d'una primera lectura del text.

L'exemple més clar el tenim al capítol 4, on sobre el personatge d'Atlant, explica que duia la volta del cel sobre les espatlles. El con-

³ L'edició de referència és la de FESTA (1902), a l'espera de la publicació del que ha estat la meua tesi doctoral *Heraclit el Mitògraf. Περὶ ἀπίστων. Edició crítica, traducció i comentari*.

⁴ Cf. els treballs de PONTANI (2005) i PAGÈS (2007), seguint l'estela de Franco Montanari.

cepte ‘volta del cel’ correspon al terme οὐρανός en *V* i al terme πόλος en *M*. Per bé que són sinònims i que en les múltiples fonts que parlen d’aquest mite aquests termes són usats indistintament, creiem que la variant de *M* πόλος és *lectio difficilior* per pertànyer a l’àmbit del lèxic científic i tècnic⁵.

2. Datació⁶

Fins ara, en les llistes d’autors més actualitzades (*DGE*, *TLG*) es data Heraclit en època hel·lenística, per una citació d’Arat, autor del s. IV aC. Jacob Stern fa una passa endavant i data Heraclit en els segles I-II dC, basant-se en el lèxic, en la forma i en el fet que en aquesta època l’obra d’Arat gaudeix de gran popularitat.

Observem els fets. Heraclit, al capítol 39 del seu opuscle (sobre els bous d’Hèlios), diu textualment “He trobat a la *Ilíada* una referència que s’interpreta al·legòricament de la següent manera: no era lícit als antics sacrificar als déus bous de llaura. I això ho diu també Arat, evidentment també a partir de la *Ilíada*”.

Els editors havien identificat en aquesta citació el vers 132 dels *Phaenomena* d’Arat, un poema de tema astronòmic que en el context del mite de les edats, acusa els homes de l’edat de bronze de ser els primers en devorar bous de llaura. És en base a aquest argument que fonamenten les seves datacions.

En realitat, però, Heraclit no està citant el vers 132 de l’obra d’Arat, sinó l’escoli al vers 132. Aquest escoli remet explícitament a Homer, parla explícitament d’aquesta antiga prohibició, que no era lícit sacrificar-los perquè eren necessaris com el Sol per obtenir bones collites i procurar aliment als homes.

Heraclit 39

Περὶ τούτων οὕτως εὗρον ἀλληγορημένον ἐν Ἰλιάδι· οὐκ ἔξην τοῖς ἀρχαίοις ἱεροθυτεῖν βούς ἐργάτας· καὶ τοῦτο φησὶ μὲν καὶ Ἄρατος, δῆλον δὲ καὶ ἔξ αὐτῆς τῆς ποιήσεως.

Scholia in Aratum 132

οἱ ἀρχαῖοι ἐφυλάττοντο τοῦς ἐργάτας βούς καθιερεύειν. Τοῦτο δὲ καὶ Ὅμηρος οἶδε. [...] ἀσεβὲς γὰρ ἦν τὸν ἀρότην βούν φαγεῖν.

⁵ Sobre aquesta qüestió estic preparant un treball més ampli i detallat que veurà la llum en uns mesos.

⁶ Cf. RAMON (2009, en premsa).

He trobat a la *Illiada* una referència que s'interpreta al·legòricament de la següent manera: no era lícit als antics sacrificar als déus bous de llaura. I això ho diu també Arat, evidentment també a partir de la *Illiada*.

Els antics es guardaven de sacrificar bous de llaura. Això també ho sap Homer. [...] Perquè menjar-se els bous de llaura era cosa impia.

La construcció paral·lela entre l'escoli i el text heracliteu, la referència explícita a Homer que recull també Heraclit, i la presència del mite dels bous d'Hèlios (absents en el text dels *Phaenomena*) provenen que quan Heraclit diu 'Arat' no s'està referint a l'autor sinó al *corpus Arateum*.

L'identificació de la cita és important perquè estableix un punt de partença del tot diferent: el *terminus post quem* per al text d'Heraclit ja no són, com s'ha considerat fins ara, els *Phaenomena* d'Arat, sinó l'època en què van ser escrits els comentaris grecs al text d'Arat, és a dir el s. II dC.

3. *Pans i sàtirs*

Un dels capítols d'interpretació més complexa, tant pel lèxic com pel contingut, és el cap. 25, sobre Pans i sàtirs. Aquest capítol tracta dos temes: el tracte que Pans i sàtirs dispensen a les dones (en fan ús en comú), i la racionalització de la figura dels sàtirs, que són representats amb potes de cabra i amb el cos cobert de pèl. Aquests, a més, són amics de Dionís perquè li fan la verema.

La iconografia dels sàtirs està documentada en múltiples fonts literàries, però cap d'elles ofereix una interpretació semblant a la que dona Heraclit. Cap font escrita esmenta que Pan o els sàtirs s'encarreguessin de la recollida del raïm, però sí que hi ha múltiples representacions iconogràfiques en què es veuen representats aquests personatges collint raïm⁷.

⁷ LIMC s.v. *Pan*. Relació d'imatges: 42 (*skyphos*. Essen, Mus. Folkwang RE 68, 300 aC): Pan entre vinyes; 78 (*kantharos*. Berlin, Staatl. Mus. 3779.11, s I aC): cara frontal amb fulles de parra entrelaçades i un cap de sàtir; 98 (estàtues de marbre. Roma, Mus. Cap. 757-758, s. II aC, del teatre de Pompeia): una parella de Pans, vestits amb pell de pantera, duen al cap un cistell ple de raïm i també raïm a les mans; 109 (estatueta de bronze. Brugg. Vindonissa Mus. Jdl 54, 1939, 536-539, s. III dC): Pan amb una safata amb raïm; 209 (grup de marbre. Kos Mus., s. II dC): Pan s'asseu en una columna

Pans i sàtirs són uns éssers quasi humans. En època més antiga se'ls veu representats fins i tot com a animals sencers i el seu aspecte es va humanitzant amb el pas del temps. A partir d'època hel·lenística tan sols les seves dues banyes i les potes de cabra fan d'ells uns personatges a mig camí entre els homes i el món animal⁸.

En realitat, sempre segons l'anàlisi racionalitzadora d'Heraclit, els pèls i les cames de boc són resultat de la pèssima higiene personal i de la conseqüent fetor corporal. Aquesta interpretació segueix una lògica de clau interna: dins el mateix text d'Heraclit, altres personatges segueixen aquest patró. El més clar és Làmia (cap. 34), que per viure en soledat, apartada del món civilitzat, i per dur una vida malcuosa i bruta, semblava una fera (διὰ δὲ τὸ ὑπὸ ταῖς ἐρημίαις καταγινομένην αὐτὴν ἄλουτον καὶ ἀθεράπευτον εἶναι, ἐδόκει θηρίον ὑπάρχειν). En certa manera també el Ciclop (cap. 11) comparteix aquesta característica d'ésser allunyat de la civilització, de no seguir les regles socials establertes per l'home. A diferència d'aquests, però, Pan és capaç de relacionar-se amb homes i se li atribueixen diverses habilitats artístiques, entre d'altres la invenció de la siringa.

Ara bé, el testimoni extern més proper (i únic) a tot el que descriu Heraclit és de l'escoli a Plató *Symp.* 215b, en què apareixen els Sàtirs descrits com a seguidors de Dionís, en uns termes idèntics als que utilitza Heraclit amb referència inclosa a la manca d'higiene i dels quals troben gran delit en el vi.

No podem establir les relacions entre ambdós textos, el material que s'acumula als escolis és de molt diversa procedència i circula amb fluïdesa de comentarista a comentarista, de copista a copista. Sembla innegable, però, que comparteixen una mateixa tradició que no es recull enlloc més.

recoberta de raïm en què Dionís recolza una mà, acompanyat d'un sàtir; 211 (triple figura de bronze. Budapest, Mus. Nat. Hongrois, 91.1885.1, hel·lenístic): Pan i un sàtir acompanyant Dionís entre vinyes; 228 (cratera. Lecce, Mus. Prov. 772, s. IV aC): un jove Pan agafa raïm d'una parra en una escena de Dionís i Ariadna.

⁸ Cf. *h.Pan.* 2, SCHOL. in *Lyc.* 772 i CORN. 49,4-17.

Heraclit. 25

*** ἐν ὄρεσι καταγινόμενοι καὶ γυναικῶν ἄπειροι ὄντες, ὅταν τις παρεφάνη γυνή, κοινῶς αὐτῇ ἐχρώντο. τράγων δὲ τρίχας καὶ σκέλη ἐδόκουν ἔχειν διὰ τὴν περὶ τὰ λουτρὰ ἀμέλειαν καὶ τὴν περὶ ταῦτα δυσοσμίαν. καὶ διὰ τοῦτο Διονύσου φίλοι· τὴν γὰρ ἐργασίαν τῶν ἀμπέλων ἐποίουν. καὶ νῦν δὲ ἔτι τὰς εἰς πλῆθος γυναῖκας λέγομεν “ὅτι πανεύομεν αὐτάς”.

*** Com que eren originaris de les muntanyes i no tenien experiència amb dones, en aparèixer una dona en feien ús en comú. Semblava que tenien pèls i potes de cabrit per la seva deixadesa en la higiene i per la conseqüent fetor. Eren amics de Dionís perquè li feien la collita de les vinyes. I ara també diem de les dones públiques que les tractem a la manera de Pan.

Schol. in Plat. Symp. 215b

τῷ Σατύρῳ. Σάτυροι Διονύσου ὄπαδοὶ καὶ οὔτοι, οἱ διὰ τὸ ἐν ὄρεσιν οἰκεῖν ἀλουτοῦντες, τράγων σκέλη καὶ τρίχας νομιζόμενοι ἔχειν παραδέδονται, καὶ ταύτη καλεῖσθαι ἀπὸ τοῦ σεσηρῆναι τῷ οἴνῳ, τουτέστι κεχηνένας· φίλοινοι γὰρ εἰσι.

al Sàtir: Els Sàtirs són seguidors de Dionís i com que viuen a les muntanyes sense rentar-se, s’ha transmès la creença que tenen pèls i potes de cabrit, i reben el seu nom per haver ensenyat les dents, és a dir, per haver rigut a causa del vi. I és que troben el vi gran delit.

4. Conclusions

Un cop revisats i analitzats els tres aspectes exposats, es fa evident que punts tan importants com la tria de variants textuals, la datació d’un autor i la correcta interpretació de tot un capítol només han estat possibles gràcies a la informació continguda en els escolis. Perquè és a un escoli que s’han transmès versions amb variants de capítols sencers del text d’Heraclit; perquè és gràcies a la identificació d’un escoli que es pot situar amb major precisió el *terminus post quem* d’aquest autor; perquè és un escoli l’únic paral·lel real del contingut del capítol de Pan.

Plantas psicotrópicas y mujeres en la mitología clásica: el helenio y Helena

Jesús A. SALVADOR CASTILLO

RESUMEN

En el presente trabajo se examina la asociación que se establece entre el mundo humano y el mundo vegetal en el ámbito de la mitología, con particular referencia a las relaciones existentes entre antropónimos y fitónimos. Desde esta perspectiva son analizados fitónimos tales como *melampodion*, circea y finalmente helenio, con el propósito de clarificar los vínculos que unen a determinadas mujeres de la mitología con ciertas plantas.

PALABRAS CLAVE

Mitología, vegetal, fitonimia, antroponimia, enteógenos, mujeres.

ABSTRACT

In this essay we examine the association which can be found in classical mythology between humans and plants, with particular reference to the existing relationships between anthroponyms and phytonyms. From this point of view *melampodion*, circea and helenion are analyzed, with the purpose of clarifying the links of certain mythological women with certain plants.

KEY WORDS

Mythology, plants, phytonomy, anthoponomy, entheogens, women.

Hay plantas cuyas propiedades psicoactivas son debidas a la presencia de alcaloides que producen una acción intensa sobre el sistema nervioso, plantas tales como algunas solanáceas o el opio, por ejemplo; en la mitología clásica, a su vez, encontramos, junto a aquellas otras, plantas a las que se les atribuyen efectos psicotrópicos en virtud, ya no de sus propiedades químicas, sino de su relación con

algún personaje de la mitología. Es el caso, por ejemplo, del eléboro, el cual fue efectivamente empleado por los antiguos con fines terapéuticos –y que puede resultar incluso tóxico por sus efectos cardiovasculares–, pero cuya utilización por Melampo para curar la locura de las hijas de Preto, según testimonia Dioscórides (4,162), sobrepasa el marco propiamente farmacológico¹. No existe fundamento químico alguno que sustente el uso mítico que del eléboro (*helleborus niger*) hace Melampo: no es efectivo ni como antiepiléptico ni como antidepresivo –a pesar de las indicaciones de Dioscórides–, a diferencia de lo que ocurre con otras ranunculáceas –y el eléboro lo es–, tales como la pulsatilla o la peonía; es un excelente diurético y cardiotónico, pero nada tiene que hacer frente a alteraciones nerviosas, por más que eléboro y locura vayan de la mano en la literatura médica antigua, hasta el punto de llegar a constituir un tópico literario en la poesía latina². En la Edad Media terminará erigiéndose en panacea y purgante por excelencia, y seguirá prescribiéndose –Paracelso incluido– contra la locura, con tanta efectividad como el polvo de unicornio se recetaba frente a la epilepsia, es decir, nula.

Las hijas de Preto sanan, pues, de su mítica locura gracias no tanto al eléboro como a Melampo, cuyos rasgos chamánicos han sido puestos de relieve³. Y este carácter instrumental del eléboro, así como principal del sanador Melampo, en relación con la locura de las Prétides, es rubricado mediante un cambio de nombre significativo: *melampodion* es, siguiendo a Dioscórides (4,162), el nombre de la planta que conmemora el mítico uso farmacológico llevado a cabo por Melampo, hecho facilitado, sin duda, por ser ésta –el ἐλλέβορος μέλας⁴– la variedad –pues era conocido por los antiguos también el eléboro blanco– identificada precisamente por el tono negro con el que era puesto en relación el nombre del héroe⁵, un color a su vez de marca-

¹ Sobre el eléboro y en general plantas similares utilizadas como enteógenos, cf. WAGNER (2009).

² Cf. HOR. *sat.* 2.3; PLAVT. *Pseud.* 1185, *Men.* 913, *Rud.* 1006; PETR. 88; MART. 9,94.

³ Sobre unos posibles orígenes orientales y una hipotética etimología semítica de Melampo, cf. BERNAL (2006) 449 ss.

⁴ *Melampodion*, ‘Piecito negro’, es obviamente un nombre apropiado para una planta que posee una raíz negra.

⁵ Los antiguos explican la etimología del antropónimo Melampo a partir de su exposición con todo el cuerpo envuelto menos los pies, los cuales fueron ennegrecidos

das resonancias mítico-rituales. Negro es también el color que aparece relacionado con el poder de enajenación de la yedra mezclada con vino⁶, interesante coincidencia habida cuenta de la estrecha relación existente entre Melampo y Dioniso. Y negro era sin duda también el ánimo de las Prétides, si su insania, tal como era la creencia, estaba relacionada con la μέλαινα χολή, la melancolía. La posesión divina es asunto, cómo no, oscuro, pero ni los colores ni los nombres pueden suplir la acción de una sustancia química: polvo, en definitiva, de unicornio son las propiedades terapéuticas referidas a la locura del *melampodion*.

Hay que tener presente que la fitonimia griega, propia de un hábitat mediterráneo, resultaría opaca lingüísticamente para unos hablantes indoeuropeos provenientes de ecosistemas bien distintos; por otro lado, es de sobras conocido el gusto griego por los juegos etimológicos referentes a nombres propios. Todo ello contribuiría a que, ante una determinada realidad vegetal considerada significativa para el uso humano, especialmente farmacológico, el mito trate de hacer transparente su sentido por medio de metonomasias y eponimias que ofrezcan su denominación en clave de nombre parlante. Sea como fuere, el caso es que estas metonomasias y eponimias míticas entrañan un procedimiento metafórico, desde una perspectiva cognitiva, en tanto establecen una correspondencia entre dos planos, el vegetal y el humano⁷. Y a su vez, el vuelo de la imaginación que conduce del nombre *eléboro* al nombre *melampodion* comporta un extrañamiento, que, a la par que transfigura el vegetal en ser humano, y viceversa, le confiere densidad semántica al nombre usado figuradamente. Entre el fitónimo *melampodion* y la especie vegetal que designa media la figura de Melampo.

por el sol, *vid.* SCHOL. in *Theoc.* 3,43; SCHOL. in *A.R.* 1,121. Cf. EDMUNDS (1990, ed.) 234: "The name Melampus must have some other explanation. The hero's discovery of the plant *melampodion* provides the clue. Melampus is the personification of the plant that he is later said to have discovered, whereas the plant got its name from the physical characteristic indicated by the epithet μελανόρριζον (Ps.-Dsc. 4,162). Melampus thus takes his place beside other boeotian heroes whose names show that they were originally plants, Narkissos and Kaanthos (if from Akanthos), though the legends of course tell that the plant is named after the hero".

⁶ Cf. Dsc. 2,170.

⁷ Cf. AMIGUES (1992) 295-308.

La mitificación de una planta supone, pues, un extrañamiento, tal como fue concebido por el formalismo –esto es, opuesto a un automatismo perceptivo–, un desvío que puede expresarse lingüísticamente a través de una denominación mitológica, que represente en términos de ficción la realidad botánica. El ojo mítico es capaz en este sentido de percibir una fuerza sobrenatural en determinados elementos del mundo que le rodea –τὰ φυσικά–, penetrando en un espacio situado μετὰ τὰ φυσικά –en el sentido, tal como quería Simplicio, de ὑπὲρ τὰ φυσικά–: allí donde tan sólo es posible ver un narciso o un laurel, la mirada mítica descubre y revela una dimensión transcendental en la que habitan el joven Narciso y la ninfa Dafne. Cabría preguntarse si esta percepción *metafísica*⁸ –en la dirección indicada–, así como el componente *metafórico*, la *metonomasia*, las *metamorfosis* también, en el entramado mitológico no son sino distintas formas de expresión de un mismo fenómeno: el gusto mítico por los procesos de cambio y transformación. Ahora bien, de las narraciones teogónicas que tienen por objeto los relatos de sucesión en la hegemonía divina a las metonomasias etiológicas hay una distancia notable. Estas últimas se desarrollan en el particular clima intelectual del libresco y erudito mundo helenístico, con su marcado interés por las cuestiones lingüísticas y los *aitia*, y encontrarán asimismo fortuna en las tradiciones posteriores latina y medieval. De la obra perdida de Calímaco, Κτίσεις νῆσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι, de la cual apenas sabemos el título que nos transmite la *Suda*, al tardío *De fluviis*, campeón mitográfico de las metonomasias, el vino viejo de las eponimias míticas va encontrando acomodo en los odres nuevos de los resúmenes y recopilaciones mitográficas, léxicos, glosas, etc.

Lo más frecuente, sin embargo, es que la fitonimia mítica se presente sencillamente como eponimia, es decir, sin implicar metonomasia alguna. A su vez, las eponimias vegetales pueden darse en dos direcciones: o bien una figura mitológica es creada a partir de un fitónimo (ὑάκινθος, en este sentido, con su característico sufijo –vθ–, sería un ejemplo típico de fitónimo pregregio que da lugar a un personaje mitológico); o, la otra posibilidad, obviamente, es que sea el nombre de un ser mitológico el que dé pie a la creación de un fitónimo. Por ejemplo, circea, el cual debe su nombre a Circe, y el cual, como es

⁸ Cf. GUSDORF (1960) 18, 33.

predecible, pertenece a la serie de fitónimos míticos a los que se les atribuye la capacidad de alterar la personalidad o conducta humanas en una esfera, junto a aquella ya vista de la enajenación mental, apropiada para estos *pharmaka* psicotrópicos, la del amor. Hombres que logran curar el desvarío de colectivos femeninos, por un lado; mujeres que saben cómo por medio de misteriosos *pharmaka* trastornar los afectos masculinos, por otro. Ya hemos hecho referencia al *melampodion*, veamos ahora esta planta *circea* ligada a la actividad erótica.

En la mitología clásica podemos encontrar apetitos y actos sexuales ciertamente extraños y extraordinarios, pero entre todos ellos los de Pasífae y Minos probablemente ganan la palma. Que Minos, pues, llegara a eyacular θηρία debido a los encantamientos de Pasífae, para así poner ésta fin a la promiscuidad marital, forma parte de la galería de excentricidades “familiares” podríamos decir. Y en esto aparece en escena Procris, otra heroína propensa a los desórdenes sexuales; atendamos a Apolodoro (*Bibl.* 3,15,1):

εἰ δὲ συνέλθοι γυνὴ Μίνω, ἀδύνατον ἦν αὐτὴν σωθῆναι· Πασιφάη γάρ, ἐπειδὴ πολλαὶς Μίνωσ συνηυνάζετο γυναιξίν, ἐφαρμάκευσεν αὐτόν, καὶ ὅποτε ἄλλη συνηυνάζετο, εἰς τὰ ἄρθρα ἀφίει θηρία, καὶ οὕτως ἀπώλλυντο. ἔχοντος οὖν αὐτοῦ κύνα ταχὺν <καὶ> ἀκόντιον ἰθυβόλον, ἐπὶ τούτοις Πρόκρις, δοῦσα τὴν Κιρκαίαν πιεῖν ῥίζαν πρὸς τὸ μὴδὲν βλάψαι, συνευνάζεται.

Distinta es la versión que ofrece Antonino Liberal (41)⁹, pero ahora no hace al caso. Lo que nos interesa es el hecho de que esta suerte de mal venéreo de Minos sea curado por medio de una planta cuyo nombre reclama a un personaje mitológico especialmente competente en el terreno erótico, Circe; su propia hermana, Pasífae –ilustre es, pues, esta estirpe de magas que debe completarse con Medea, sobrina de ambas– es la artífice del encantamiento de Minos. Cómo llega a conocer Procris los poderes de la planta *circea*, es un misterio: sólo cabe apelar a su personal experiencia en asuntos de desórdenes sexuales.

En todo caso, es notable la trama femenina que envuelve el uso de la *circea*: Procris, Circe, Pasífae están estrechamente ligadas a la misma. Igualmente es notable su capacidad de establecer un mítico puente dentro de la esfera sexual entre lo animal y lo humano, un puente

⁹ Cf. DAVIDSON (1997).

que Pasífae había cruzado de forma emblemática uniéndose al toro de Creta y que constituye la ciencia misma de Circe con su cortejo de hombres-bestia; ello podría deberse a las propiedades alucinógenas y pretendidamente afrodisíacas de la planta habitualmente identificada con el fitónimo circea: la mandrágora. En efecto, Dioscórides al tratar de la mandrágora refiere que “algunos la llaman *antimalo* y otros *circea* porque su raíz parece ser productora de filtros amorosos” (4,15); Plinio corrobora la identificación de la *circea* como mandrágora (aun cuando, conviene advertir, no esté exenta de problemas dicha identificación, dado que los testimonios antiguos no siempre coinciden a la hora de describir ambas: raíz negra, para la mandrágora, blanca para la *circea*, por poner un ejemplo).

Efectivamente la mandrágora (*mandragora officinarum*) contiene alcaloides que le confieren propiedades psicoactivas, por lo que se ha utilizado desde tiempos remotos como enteógeno¹⁰. Por otro lado, su uso farmacológico como narcótico está ampliamente documentado a lo largo de la historia, de forma que en el mundo griego la mandrágora se encuentra asociada tópicamente al sueño, con mayor firmeza aún que el eléboro a la locura¹¹. Hipócrates la prescribe para combatir la melancolía (*Aër.* 39,1), lo cual resulta comprensible dado el estado letárgico en el que sume. Ahora bien, sus efectos afrodisíacos, pregonados desde el mismo *Genésis* bíblico hasta Maquiavelo, carecen de fundamento científico, y son el producto de una concepción mítica de plantas usadas con fines farmacológicos. Desde esta perspectiva Afrodita *Μανδραγορίτις*, y en menor medida Zeus *Μανδραγόρας*, de Hesiquio¹², constituyen el marco perfecto en el que inscribir la planta *circea*, así como el vino supone su medio de actuación idóneo, propio de los filtros, dando lugar al vino mandragorado, otro “polvo de unicornio”.

Las razones que permiten comprender la insistente reivindicación histórica de las virtudes venéreas de la mandrágora pueden buscarse en la acción de alcaloides tales como la atropina sobre el sistema nervioso central y en particular en el aumento de la frecuencia cardíaca, la cual conlleva una subida de la temperatu-

¹⁰ Cf. WAGNER (2009), BECERRA (2005).

¹¹ Cf. AR. *Eq.* 96, 114; D. 10,6; ARIST. *Somn. Vig.* 456b, entre otros.

¹² s.v. *Μανδραγόρας* y s.v. *Μανδραγορίτις*.

ra corporal, síntomas que pueden ser interpretados propios de la excitación sexual; sin embargo, la relajación de la musculatura lisa, que constituye una de las características más destacadas de la atropina, supone un impedimento para alcanzar una erección. Así, pues, paradójicamente la mandrágora, del mismo modo que otras solanáceas tales como el beleño, la belladona o el estramonio, es más propiamente un anafrodisíaco antes que un afrodisíaco –tal como la literatura médica hoy en día recoge–, o en todo caso, un afrodisíaco fraudulento, en tanto predispone de forma positiva para la relación sexual, pero imposibilita su ejecución¹³.

La mandrágora, por otra parte, es uno de los más firmes candidatos para el misterioso *nepenthes* homérico, junto al opio¹⁴ (y también, por cierto, para el filtro con el que Circe hechiza a los compañeros de Odiseo¹⁵); no obstante, el relajante *pharmakon* que dispensa Helena a Telémaco en la *Odisea*, cómo no, ha sido identificado también con el *helenion*, en virtud fundamentalmente del nombre, pero teniendo a su vez presente la notable reputación medicinal de esta planta. Hasta el padre Feijoo y su *Teatro crítico universal* (4,53) llega el eco de su fama; he aquí el instructivo, por diversas razones, testimonio:

En efecto, algunos imaginan, que la hierba llamada *Helenium*, es el *Nepenthes* Homérico, fundándose ya en la alusión del nombre, que parece se deriva del de Helena, ya en que Plinio le atribuye la misma virtud que al *Nepenthes* de disipar la tristeza. Si estos discurren bien, aun no hemos perdido el *Nepenthes*, pues el *Helenium* hoy existe. El Doctor Laguna sin misterio alguno habla de él como de planta conocida, y dice, que en Castellano se llama *Ala*. ¿Pero qué milagros hace esta hierba? Es verdad que el mismo Laguna le atribuye la de *hacer olvidar las tristezas, y congojas del corazón*. Mas esto parece ser sin otro motivo, que haberlo leído en Plinio; pues Dioscorides solo dice, que confeccionada con vino paso, conforta el estómago; lo que sobre poder atribuirse únicamente al vino paso, es muy diverso de hacer olvidar todo pesar.

El helenio se identifica con la *inula helenium*, aunque Dioscórides (1,29) ofrece junto a aquél un *ἑλένιον ἄλλο* que corresponde a la calaminta. También alguna otra especie está involucrada. Pero no es cuestión ahora de perderse por los vericuetos botánicos, ni de con-

¹³ Al respecto *vid.* OTT (2002).

¹⁴ *Cf.* BECERRA (2005).

¹⁵ *Cf.* CUESTA & PASTOR (2004).

trastar las efectivas propiedades químicas de la *inula helenium*¹⁶ con las aplicaciones médicas y alegadas virtudes terapéuticas que los antiguos documentan: baste decir que su renombre ha sido grande y se mantiene vivo en herbolarios y usos populares aún hoy en día. Terminó por ser considerado el helenio un “curalotodo”, una panacea especialmente conveniente para toda clase de heridas, cuyo prestigio encontró asiento final en las triacas medievales. Actualmente se considera apropiado para solucionar problemas de vías respiratorias –como antitusígeno, por ejemplo–, y en uso tópico adecuado para combatir erupciones cutáneas. Ya hemos visto cómo la mitificación de determinadas plantas por medio de epónimos les confiere propiedades irreales que sin embargo terminan por asentarse en la práctica médica. Tras el examen de los fitónimos mitológicos melampodion y circea pasemos ahora a explorar el filón mítico del ἑλένιον.

Una de sus más destacadas características es –y constituye un verdadero lugar común de la farmacopea antigua– su uso como antidoto contra las mordeduras venenosas de serpientes. La razón de tal creencia debe buscarse de nuevo en su etimología mítica: el helenio se origina, brota, a partir de las lágrimas de Helena, lágrimas derramadas por la muerte de Cánobo –Cánobo o Cánopo, el piloto de Menelao– tras ser mordido por una serpiente. Εἰρηται ὅτι ἐκ τῶν δακρῶν τῆς Ἑλένης ἀνεφύη, ὅτε ἐπὶ Κανῶβῳ τῷ κυβερνητῇ Μενέλαος ἐδάκρυσεν ὑπὸ αἰμορροΐδος ἀποθανόντι, según puede leerse en el *Etymologicum Magnum*¹⁷. En el ámbito de los míticos remedios farmacológicos un nombre similar o idéntico implica una similar o idéntica función o poder¹⁸, según el principio bien conocido de homeopatía verbal. Frente a la locura, *melampodion*; contra el bestialismo, *circea*; para el veneno de las serpientes, el helenio. Este tipo de homeopatías verbales descansan, pues, sobre la base etimológica de un nombre cuyo significado debe buscarse en una actuación mítica: el helenio cura la mordedura de serpientes porque etimológicamente se vincula a Helena, personaje, a su vez, estrechamente

¹⁶ Hoy en día se recomienda su uso en relación con problemas de las vías respiratorias y en uso tópico para erupciones cutáneas, eczemas, urticarias. El uso popular la utiliza como diurético y en aplicación tópica en heridas.

¹⁷ Para serpientes y plantas, ahora relacionadas con la inmortalidad, en el mito de Glauco, cf. RODRÍGUEZ SOMOLINOS (2008).

¹⁸ Cf. WAEGEMAN (1995) 24.

asociado a estos reptiles. Serpientes, helenio y Helena reaparecen de nuevo en relación con el otro piloto de Menelao, Faros, muerto como Cánobo también en Egipto, y quien tras su muerte dará nombre a una isla que Helena debe expurgar de ofidios por medio del helenio¹⁹. Los orígenes míticos del helenio en esta trama mítica se encuentran, pues, estrechamente ligados a la estancia de Helena en Egipto; el helenio forma parte del perfil egipcio de Helena, una caracterización revestida de rasgos propios de una *pharmakis*, que incluyen asimismo al *nepenthes* homérico (recordemos los orígenes egipcios de la receta) y las serpientes.

Pero no es ésta, sin embargo, la única versión del origen mítico del helenio que ha llegado hasta nosotros: las lágrimas y las serpientes dejan paso, en las siempre extravagantes notas mitográficas de Ptolomeo Queno, a un suicidio por ahorcamiento. Veamos el testimonio:

Περὶ τῆς Ἑλενείου βοτάνης, ἣ ἐν Ρόδῳ φύεται, ὅτι τε ἀπὸ τῆς Ἑλένης ἐπωνομάσθη (παρὰ γὰρ τὴν δρῦν ὠφθη φυεῖσα, ἀφ' ἧς ἑαυτὴν ἀπήγγεν Ἑλένη) καὶ ὡς οἱ φαγόντες αὐτῆς πάντως εἰς ἔθιν καθίστανται²⁰.

No es incompatible este relato con el origen del helenio a partir de las lágrimas de Helena –aun cuando no aparezca especificado este hecho en el escueto resumen de Focio a través del cual nos ha llegado Ptolomeo Queno–, vistas, por una parte, la versión de Conón del mito de Biblis –de cuyas lágrimas tras ahorcarse surge la fuente que lleva su nombre²¹–, y, por otra, la muy conocida leyenda –si bien es cierto que de cronología medieval– del origen de la mandrágora a partir de los fluidos de un ahorcado. De hecho, esta flor del ahorcado –ahorcada, en este caso–, el helenio, prefigura, como es habitual en la mitografía más tardía, lo que en fechas posteriores será moneda corriente.

En la mitología clásica pueden encontrarse otra serie de heroínas que se suicidan ahorcándose: Ariadna, Carila, Yocasta, Antígona, por mencionar los casos más ilustres, y muy especialmente Erígone²².

¹⁹ Cf. DURÁN (1999).

²⁰ El pasaje se encuentra en la extensa sección consagrada a Helena en el libro 4 de la *Nueva historia* de Ptolomeo Queno, cf. *Proc. Bibl.* 190, 149a.35 Henry.

²¹ Cf. *FrGh* 26, fr. 1,2.

²² Para los ahorcamientos de Helena, Fedra y Ariadna, cf. CLADER (1976) 70 ss.

El caso de Erígone resulta particularmente interesante porque de la mano de Dioniso nos conduce al ritual de la *aiora* y a las implicaciones vegetales que este mito y práctica ritual comportan. Y es interesante para nuestro trabajo porque el suicidio mediante ahorcamiento de Helena en Rodas da lugar a un perfil de Helena, Helena *dendritis*, de acuerdo con su característica *epiclesis*, que desde Nilsson ha venido siendo interpretada, a partir de sus cultos en Platanistas y Rodas, como una antigua divinidad de la vegetación, figura germinal a partir de la cual se desarrollaría la Helena heroína²³.

El suicidio de Helena en Rodas, como es bien sabido, se explica a partir de la venganza de Polixo, cuyo marido había encontrado la muerte en Troya²⁴. Polixo acoge con aparente ánimo benévolo a Helena, pero instiga a las sirvientas para que disfrazándose de Erinias atormenten a Helena, la cual desesperada termina ahorcándose. La asociación de eris a las Erinias es tan antigua como Hesíodo, por lo que el juego de palabras está servido, y sin duda, subyace en la versión de Ptolomeo Queno.

Lo más notable, sin embargo, en esta versión de la eponimia del helenio radica, a nuestro juicio, en cómo confluye, por mor de un mismo espíritu vegetal, en la Helena *dendritis*, la Helena *pharmakis*, hijas ambas de una Helena egipcia. El resultado es una nueva concepción mítica del helenio, revestida ahora de propiedades psicotrópicas y referido a la esfera del amor, a la otra cara en realidad del amor, eris. Un helenio, en definitiva, inspirado en mágicos conjuros y encantamientos de desamor.

²³ Al respecto *vid.* EDMUNDS (2007) *passim*; BETTINI & BRILLANTE (2002) 31-33.

²⁴ Cf. PAUS. 3,19,9 y ss.; POLYAEN. 1,13.

Mitos didácticos. El significativo caso de Anneo Cornuto¹

José B. TORRES GUERRA

RESUMEN

La Ἐπιδρομή es uno de los pocos manuales didácticos de la Antigüedad que ha llegado hasta nosotros. Este trabajo analizará la relación establecida en el texto entre el autor y su destinatario, un joven romano a quien Cornuto intenta instruir en la física estoica a través de la revisión y reinterpretación de los mitos griegos tradicionales.

PALABRAS CLAVE

Autores romanos bilingües, Cornuto, *Epidrome*.

ABSTRACT

Cornutus' Ἐπιδρομή is one of the few extant ancient didactic handbooks. This paper analyzes the relation established in the text between its author and its addressee, a young Roman whom Cornutus tries to instruct in Stoic physics through revision and reinterpretation of Greek traditional myths.

KEY WORDS

Bilingual Roman authors, Cornutus, *Epidrome*.

En el s. I d.C. Anneo Cornuto compuso en griego su Ἐπιδρομή τῶν κατὰ τὴν Ἑλληνικὴν θεολογίαν παραδεδομένων, *Repaso de las tradiciones teológicas de los griegos*². La obra reinterpreta la mitología de Grecia descubriendo en ella coincidencias con las doctrinas

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "*Graecia capta*. El influjo de la literatura latina en la cultura y literatura de Grecia (II)", financiado por el Ministerio Español de Educación y Ciencia (HUM 2007-60515/FILO). Quiero manifestar mi agradecimiento al profesor Sánchez-Ostiz (Universidad de Navarra), por la atención con la que revisó una versión previa de este estudio.

² La edición de referencia sigue siendo la de LANG (1881, ed.). La primera traducción de la obra publicada en castellano es la de TORRES (2009a). A propósito de las incertidumbres sobre el título, cf. MOST (1989) 2034.

físicas del estoicismo. Esta forma de proceder, por sorprendente que parezca, no es original de Cornuto. Antes de él los mitos griegos ya habían sido revisados en el mismo sentido, y en clave alegórica, por otros estoicos³.

Podríamos pensar que Cornuto, aun no siendo un pensador absolutamente original en la concepción de su escrito, ha podido presentar aportes nuevos a un asunto sobre el que ya había trabajado la escuela filosófica a la que se adscribe. Sin embargo se ha puesto de relieve que nuestro autor se limita habitualmente a seguir unas fuentes en las que, al parecer, sólo introduce innovaciones en ocasiones contadas⁴.

¿Cuál es, entonces, el interés de una obra que más de un crítico ha considerado decepcionante dados los excelentes juicios que formularon sobre Cornuto los autores de Grecia y Roma?⁵ Entiendo que la Ἐπιδομή merece atención, pese a todo, por varios motivos. Por una parte Cornuto tiene un gran interés filológico en cuanto representante del fenómeno de los autores romanos que abandonaron su lengua materna para escribir en griego⁶. La Ἐπιδομή interesa además a los estudiosos de la mitología en un sentido doble, como ilustración de la actitud estoica ante el mito⁷ y como intento de ofrecer una interpretación de la mitología griega desde la óptica del alegorismo⁸.

Ahora bien, existe un cuarto aspecto de este texto que merece ser destacado. Es el aspecto que puso de relieve Glenn Most en un trabajo de 1989 en el que indicaba que la obra de Cornuto posee valor también como ejemplo de lo que debieron de ser en el mundo antiguo

³ Acerca de los estoicos y el alegorismo, *cf.* primeramente MOST (1989) 2018-2029 y además los trabajos de RAMELLI (2003) 419-549, (2007) y RAMELLI & LUCCHETTA (2004).

⁴ Sobre la relación de Cornuto con sus fuentes, *cf.* Nock (1931) 998-1003, y lo que comenta MOST (1989) 2016.

⁵ *Cf.* GELL. 2,6,1; D.C. 62,29,2; MACR. Sat. 5,19,3.

⁶ Sobre los autores romanos con obra en griego, *cf.* TORRES (2006).

⁷ *Cf.* n. 3. Ahora bien, no todos los estoicos compartieron esta actitud; en relación con la postura de Séneca, *vid.* MOST (1989) 2046-50, RAMELLI (2003) 87-95, TORRE (2003).

⁸ En relación con el alegorismo en la Antigüedad poseen especial importancia varios trabajos de RAMELLI citados *supra*, n. 3.

los manuales didácticos destinados al aprendizaje de la filosofía⁹. Nuestro interés se centra ahora en revisar algunos aspectos de la relación que el maestro mantiene con su discípulo en la Ἐπιδρομή.

Cornuto se dirige ya al alumno a quien va destinada la obra en la primera frase del texto conservado¹⁰, a través de una apelación en vocativo: ὁ οὐρανός, ὃ παιδίον, περιέχει κύκλω τὴν γῆν “el Cielo, hijo, abarca en círculo la tierra” (ND 1,1,1). Este tipo de apelaciones recurren en otros cinco lugares del escrito¹¹. En algunos casos cumplen una función estructural, pues su carácter marcado sirve para señalar el inicio de secciones nuevas dentro del manual, según sucede cuando Cornuto pasa a hablar de las divinidades relacionadas con el mar: μετὰ δὲ ταῦτα περὶ τοῦ Ποσειδῶνος, ὃ παῖ, λεκτέον “a continuación, hijo, hay que hablar acerca de Posidón” (ND 22,41,19).

Con todo, no se puede afirmar que los vocativos dirigidos al discípulo cumplan siempre esa función estructural; la función que se puede reconocer en ellos de forma general es, más bien, la de ser despertadores de la atención del alumno, medios de los que se sirve esporádicamente el profesor para preservar abierto el canal de la comunicación con su pupilo. Un ejemplo de ello se puede ver en el capítulo 17 (28,10-12): ἦν δὲ ποτε, ὃ παῖ, πῦρ τὸ πᾶν καὶ γενήσεται πάλιν ἐν περιόδῳ, “en tiempos era fuego, hijo, la totalidad de las cosas, y volverá a serlo cuando se cumpla el ciclo”; seguramente el vocativo añade un énfasis especial a esta frase con la que Cornuto trata de grabar en el destinatario un concepto central de la física estoica: que el mundo está sometido a un ciclo periódico de destrucciones por el fuego¹².

⁹ Cf. Most (1989) 2029-2034, señala algunos puntos que delatan el carácter didáctico del texto, como por ejemplo su parquedad en las citas de fuentes o su abundante inclusión de referencias cruzadas. En relación con el manual didáctico de la Antigüedad sigue constituyendo una referencia básica la monografía de FUHRMANN (1960).

¹⁰ Es posible que hayamos perdido el proemio de la obra, sobre lo cual *vid.* Most (1989) 2033-2034. Ese proemio debía de dar más informaciones sobre el destinatario del libro, cuya identidad desconocemos (cf. *infra* n. 16).

¹¹ Cf. ND 17,28,11; 22,41,19; 28,52,5; 32,65,1; 35,76,2. Cornuto se dirige al receptor de su obra como παιδίον ο παῖ, y como τέκνον en una sola ocasión (32,65,1).

¹² Cf. por ej., ZENO Stoic., SVF 1,107 (= Eus. PE 15,18,3): ἀρέσκει γὰρ τοῖς Στωικοῖς φιλοσόφοις τὴν ὅλην οὐσίαν εἰς πῦρ μεταβάλλειν οἷον εἰς σπέρμα, καὶ πάλιν ἐκ τούτου αὐτὴν ἀποτελεῖσθαι τὴν διακόσμησιν, οἷα τὸ πρότερον ἦν.

El vocativo no es, con todo, la única referencia directa al destinatario que aparece en el compendio de Cornuto. La presencia del receptor del manual se percibe también a través de las apariciones de la segunda persona en pronombres o verbos personales¹³. El vocativo y la segunda persona aparecen combinados y reiterados en el último párrafo del escrito, muy elaborado a su manera, sobre todo por comparación con el abrupto inicio de la obra¹⁴; resulta fácil suponer que la intención perseguida con este tipo de conclusión es dejar bien grabadas en el alumno las últimas instrucciones del maestro:

οὕτω δ' ἂν ἤδη καὶ τᾶλλα τῶν μυθικῶς παραδεδοῦσθαι περὶ θεῶν δοκούντων ἀναγαγεῖν ἐπὶ τὰ παραδεδειγμένα στοιχεῖα, ὧ παῖ, δύναιο (...). διὰ πλείονων δὲ καὶ ἐξεργαστικώτερον εἴρηται τοῖς πρεσβυτέροις φιλοσόφοις, ἐμοῦ νῦν ἐπιτετημένως αὐτὰ παραδοῦναί σοι βουληθέντος (...). περὶ δὲ ἐκείνων καὶ περὶ τῆς θεραπείας τῶν θεῶν καὶ τῶν οικείως εἰς τιμὴν αὐτῶν γινομένων καὶ τὰ πάτρια καὶ τὸν ἐντελὴ λήψη λόγον.

De esta forma ya podrías, hijo, retrotraer a los elementos modélicos también las otras cosas que parece que se han transmitido de manera mítica acerca de los dioses (...). Con más palabras y de forma más elaborada han hablado de ello los filósofos del pasado: yo ahora he querido transmitirte sus ideas de manera abreviada (...). Por lo que atañe a ello y al servicio de los dioses y a lo que surgió de forma apropiada para honrarlos, abrazarás los usos patrios y la razón cabal (ND 35,75,18-76,12).

Con el uso que hace del vocativo y de la segunda persona gramatical, Cornuto pone la morfología al servicio de sus propósitos didácticos. Ello, de por sí, no resulta sorprendente: lo cierto es que los mismos procedimientos se atestiguan también en otras obras análogas del tipo de los tratados o las εἰσαγωγαί¹⁵. Ahora bien, llama más la atención lo que sucede con algunos aspectos de la selección del contenido, punto que también resulta significativo para el asunto estudiado, la relación maestro-discípulo en la Ἐπιδρομή. En este sentido son especialmente importantes ciertos contenidos que Cornuto añade a sus fuentes griegas como novedad: referencias a realidades romanas

¹³ En la Ἐπιδρομή hay segunda persona en 14,17,15; 17,27,15; 17,31,14; 35,76,2,8,11.

¹⁴ Cf. n. 10.

¹⁵ Cf. las referencias que propone Most (1989) 2033, n. 155. Sobre el género de las εἰσαγωγαί, *vid.* ASPER (1998).

que delatan que Cornuto se dirige a un destinatario que es romano como él mismo, pues en caso contrario no habría entendido tales alusiones¹⁶.

Algunas de estas cuestiones de *realia* fueron identificadas hace tiempo por la crítica, como la mención del triunfo en el capítulo 30 de la Ἐπιδρομή¹⁷. También es relevante que, al hablar de la diosa Hestia, Cornuto mencione un cuerpo de sacerdotisas vírgenes inexistente en Grecia, trasunto evidente de las Vestales romanas¹⁸. En un trabajo reciente he intentado demostrar asimismo que en el capítulo 30 de la obra hay una alusión a las Bacanales romanas que le había pasado desapercibida a la crítica hasta ese momento: κινητικὸν γὰρ πρὸς συνουσίαν ὁ οἶνος, διὰ τοῦτ' ἐνίωιν κοινῇ θυόντων Διονύσου καὶ Ἀφροδίτης, “es que el vino incita a la unión sexual, y por este motivo algunos celebran sacrificios conjuntos en honor de Dioniso y Afrodita” (ND 30,61,3-4)¹⁹. Hay textos griegos paralelos a éste en los que se habla de la atracción de Dioniso por Afrodita y de que el alcohol despierta la tensión sexual²⁰. Pero en esos otros textos no aparece, como aquí, la mención de un ritual común. Dado que, además, en los rituales dionisiacos griegos no existe una presencia tan fuerte de la

¹⁶ Del texto deducimos que el destinatario es romano, *vid.* MOST (1989) 2030. En cambio el texto no arroja pistas sobre su identidad, sobre lo cual *ibidem* 2033, RAMELLI (2003) 8-9; la identificación del destinatario con Persio resulta sugerente pero indemostrable.

¹⁷ καθαιρετικὸς δὲ παντὸς οὐτινοσοῦν ὑπάρχων ἔδοξε <sc. Διόνυσος> καὶ πολεμιστῆς εἶναι καὶ πρῶτος καταδειχέναι τὸν ἐν ταῖς πολεμικαῖς νίκαις ἀγόμενον θριάμβον. ὁ δὲ θριάμβος ἀπὸ τοῦ θροεῖν καὶ ιαμβίζειν τὴν κλήσιν ἔλαχεν, ὅθεν καὶ ἐν τοῖς κατὰ τῶν πολεμίων θριάμβοις οἱ πολλοὶ ἀναπαίστοις σκώπτοντες χρῶνται (ND 30,61,16-22). La interpretación que propongo procede de SCHMIDT (1912) 100.

¹⁸ παρεισάγεται τε ἡ μὲν Ἑστία παρθένος διὰ τὸ τὴν ἀκινήσιαν μηδενὸς εἶναι γεννητικὴν – καὶ τούτου χάριν καὶ ὑπὸ παρθένων νεακορεῖται (ND 28,52,14-17); *cf.* Nock (1931) 1002, MOST (1989) 2030, n. 123, TORRES (2010, en prensa).

¹⁹ *Cf.* TORRES (2010, en prensa); no se explica el sentido de esta expresión ni en HAYS (1983) ni en RAMELLI (2003). En TORRES (2010, en prensa) también he argumentado a favor de que Δεὺς (ND 2,3,10) no sea una forma dialectal — así en el diccionario LSJ (1940) — sino la forma helenizada del sustantivo latino *deus*.

²⁰ *Cf.* por ej., D. S. 4,6,1: μυθολογοῦσιν οὖν οἱ παλαιοὶ καὶ τὸν Πρίαπον υἷον μὲν εἶναι Διονύσου καὶ Ἀφροδίτης, πιθανῶς τὴν γένεσιν ταύτην ἐξηγοῦμενοι τοὺς γὰρ οἰνωθέντας φυσικῶς ἐντετάσθαι πρὸς τὰς ἀφροδισιακὰς ἡδονάς.

sexualidad como en las Bacanales romanas²¹, la interpretación más segura de la expresión διὰ τοῦτ' ἐνίων κοινῇ θυόντων Διονύσω καὶ Ἄφροδίτῃ es, según pienso, la que entiende que, en este pasaje, el autor introduce, como aportación personal, otra referencia a una realidad romana, las Bacanales, reinterpretadas por él como ritos conjuntos de Dioniso y Afrodita. Ciertamente las Bacanales no eran esto. Ahora bien, a tenor del testimonio de Livio (39,8,6-7) sabemos que en esas celebraciones el consumo de vino daba vía libre a los contactos sexuales; por ello se comprende que Cornuto pudiera forzar la realidad de las Bacanales y considerarlas como rituales conjuntos dedicados a Baco y Venus.

Anneo Cornuto, al escribir para un joven discípulo su compendio de mitología griega, emplea estrategias que le permitan mantener el contacto con el alumno al que le quiere transmitir una materia objetivamente ardua. Como ya se ha dicho, algunas de estas estrategias están bien atestiguadas en lo que podemos llamar la literatura didáctica griega²². En cambio, es llamativa la inclusión disimulada de referencias a realidades romanas. Considero “llamativo” este hecho porque los autores romanos con obra en griego tienden a evitar las alusiones a la cultura romana que pudieran delatar su verdadera procedencia²³. Para transgredir esta ley no escrita Cornuto debía de tener un buen motivo, sin duda de carácter didáctico: el filósofo no quiere perder la atención de su discípulo; por ello, mientras en unas ocasiones lo interpela mediante invocaciones directas, en otros casos lo hace apelando a esos *realia* romanos que no le debían de pasar desapercibidos a su pupilo, máxime por contraste con los elementos griegos que impregnan el grueso del texto.

Al inicio de este trabajo he recordado lo que indicaba Most sobre la Ἐπιδρομή como ejemplo de manual didáctico. Al término de mi

²¹ En relación con la presencia de la sexualidad en los rituales dionisiacos griegos, *vid.* NILSSON (1975) 4-21, 64.

²² También es característica la parquedad en las citas que se advierte en la Ἐπιδρομή, *cf.* MOST (1989) 2032.

²³ *Cf.* TORRES (2006) 1014-1015; SÁNCHEZ-OSTIZ & TORRES GUERRA & MARTÍNEZ (2007) 377-378, y (2010, en prensa). En el caso de la extensa obra de Claudio Eliano también se hacen palpables en algunos lugares concretos sus orígenes romanos según me ha hecho notar la profesora Lucía Rodríguez-Noriega (Universidad de Oviedo).

propio análisis entiendo que esa observación de Most debe ser matizada para subrayar lo que tiene de peculiar la obra de Cornuto. En este sentido propongo que la Ἐπιδομομή no sea considerada simplemente como ejemplo de manual didáctico sino, más en concreto, como ejemplo de manual *ad hominem*. Este carácter tan específico de la obra, *ad puerum* (mejor que *ad hominem*), es otro de los motivos que explica por qué no resulta fácil, como reconocía Most²⁴, encontrar parangones para la Ἐπιδομομή en los géneros afines del tratado, las εἰσαγωγαί o los libros de texto del tipo de aquéllos a los que alude en su estudio el filólogo norteamericano²⁵. Más aún, creo que es obligado expresar también una conclusión de otro tipo hasta la que nos ha conducido este análisis.

Si las circunstancias de emisión y recepción de la Ἐπιδομομή son las que muestra mi trabajo, quizá no sea tan sorprendente que la obra no responda a las expectativas que podían formar en nosotros los juicios antiguos de Aulo Gelio, Dión Casio o Macrobio²⁶. O en otras palabras: del ejemplo de la Ἐπιδομομή no se puede deducir que Cornuto sea una decepción tan grande como autor, según han indicado los críticos en diversas ocasiones²⁷. No se puede juzgar el valor de la Ἐπιδομομή sin perder de vista que esta obra es tan sólo un *opus minus*, un manual didáctico *ad iuuenem*, de uso personal, no un tratado como aquellos otros que, según sabemos, también escribió Cornuto²⁸.

²⁴ MOST (1989) 2029.

²⁵ Cf. DIONISOTTI (1982).

²⁶ Cf. *supra* n. 5.

²⁷ Ejemplos distanciados en el tiempo son JAHN (1843, ed.) xii y TURNER (1975) 1.

²⁸ TORRES (2009a) 190-191 sobre la obra perdida de Cornuto.

LITERATURA

La Biblioteca d'Alexandria a l'obra d'Ateneu de Nàucratis

Laia BOFILL TORRES

RESUM

A l'obra d'Ateneu de Nàucratis hi retrobem la labor filològica que es realitzava a la Biblioteca d'Alexandria, per bé que reduïda a les dimensions d'un llibre que tracta qualsevol tipus de saber relacionat amb el simposi. La referència a Alexandria, per tant, resulta fonamental en el text, atesa la manifesta afinitat entre la colossal tasca de la Biblioteca i l'ambiciós projecte de *Deipnosophistai*.

PARAULES CLAU

Ateneu, Alexandria, biblioteca, hel·lenisme, Roma.

ABSTRACT

In Athenaeus of Naucratis' work we find the philological task developed in Alexandrian Library, although reduced to the dimensions of a book where any kind of knowledge related to the symposium is casted. So, the reference to Alexandria is basic in this text, provided the strong affinity between the Library's great work and the ambitious project of the *Deipnosophistai*.

KEY WORDS

Athenaeus, Alexandria, library, Hellenism, Rome.

Els filòlegs clàssics consulten Ateneu de Nàucratis principalment perquè és una de les fonts millors per a bona part del nostre coneixement sobre el món antic, a més d'un recurs d'inqüestionable primer ordre per obtenir testimonis únics sobre autors de la literatura grega antiga de tots els períodes que per cap altra tradició han estat conservats. Però, per bé que ha preservat una immensa varietat de passatges de tots els gèneres, és innegable la propensió a interpretar fora del context les diferents cites aportades per Ateneu i tancar-se en un aspecte concret sense aturar-se a considerar que el llarg periple de l'obra té una continuïtat i una certa intenció literària. *Deipnosophistai*

és una obra que segueix un pla narratiu i no es tracta d'una mera acumulació d'antiquari, maldestrament estructurada en una totalitat sense un valor literari en si mateixa, sinó que en les seves pàgines hi trobem la recreació d'un banquet que segueix a la perfecció el model platònic, i que s'insereix, per tant, en la llarga tradició del gènere simposiàc. Ara bé, en aquest cas el banquet és al mateix temps el tema de l'obra, cosa que la converteix en una enciclopèdia simposiàca amb dos nivells: el banquet com a context per al discurs i el discurs com a tema del banquet.

Si el propòsit d'Ateneu era explorar el món de l'art culinària, podria haver-se limitat a fer un tractat sobre els usos i costums dels simposis grecs, o potser un estudi dedicat al lèxic gastronòmic. L'autor, en canvi, va preferir exhibir el virtuosisme pedant tan característic de l'època i formar un text a partir d'altres textos, bo i maldant per l'elaboració d'un diàleg entre uns personatges exageradament cultivats. Així, durant el transcurs d'un banquet, els comensals recerquen principalment la memòria literària i el saber cultural propi dels banquets. I, d'aquesta manera, l'obra no queda reduïda a la simple compilació mecànica de dades i cites sinó que, a més, es crea un joc de miralls entre discurs i simposi, entre paraules i plats¹. Tot plegat és un indicatiu clar que el projecte d'Ateneu va més enllà de la pura *tryphé* erudita.

L'obra conté el relat que Ateneu fa al seu amic Timòcrates del llarg i famós banquet que va tenir lloc a casa de Larensi, el seu protector a Roma. Així, Ateneu posa en escena un cercle d'erudits, és a dir, de *pepaideumenoí*, que es beneficia de la generosa hospitalitat del patró romà. Larensi és ell mateix un *pepaideumenos*, un bibliòfil perfectament bilingüe, que no només participa en la reunió, sinó que també proposa qüestions que donen peu a noves converses. La seva biblioteca compta amb aquest grup d'intel·lectuals que, a més de fer ús dels seus llibres, hi viuen i hi celebren banquets. I en aquestes reunions els discursos i les cites d'autors són la matèria que nodreix els savis comensals, alhora que beguda i menja esdevenen l'aliment de les

¹ Cf. LUKINOVICH (1990) per a un estudi sobre la mimesi i la metàfora a l'obra d'Ateneu; ROMERI (2000) destria i analitza els diferents nivells d'imitació de *Deipnosophistai*.

més elaborades dissertacions². Es produeix un efecte mimètic doble: d'una banda, com ja he assenyalat, entre el text i el simposi, i de l'altra, entre la biblioteca de Larensi i l'obra d'Ateneu³. I, en realitat, Ateneu es refereix amb el mateix terme, *synagogé*, al banquet (5,192b; 8,365b-c), a la biblioteca (1,3a; 5,203e) i a la seva pròpia tasca (2,71e; 11,509e). La col·lecció, l'aplec i l'acumulació són la pauta que trobem a la biblioteca, a l'obra i al banquet. *Deipnosophistai* és el recurs per encabir i transmetre centenars d'obres, totes les que Ateneu reuneix i acumula, identifica i classifica a la biblioteca del seu protector. Per tant, la profunditat i l'extensió d'aquests coneixements bibliogràfics d'Ateneu són els que podria contenir, per exemple, una biblioteca com la de Larensi.

Per saber a quin tipus de biblioteca ens estem referint, a l'epítom llegim el següent (1,3a-b)⁴:

Explica (Ateneu) que (Larensi) posseïa tal quantitat de llibres grecs antics que ultrapassava tots els que van ser admirats per llurs col·leccions: Policrates de Samos, Pisístrat, que va ser tirà d'Atenes, Euclides, Nicòcrates de Xipre, i fins i tot els reis de Pèrgam, el poeta Eurípides, el filòsof Aristòtil, Teofrast, i qui va conservar els llibres d'aquests darrers, Neleu. A aquest diu que els hi va comprar tots el nostre compatriota Ptolemeu Filadelf, i els va traslladar, juntament amb els que provenien d'Atenes i de Rodas, a la bella Alexandria.

Veiem que la col·lecció de llibres grecs de Larensi queda compresa dins la història de les més cèlebres biblioteques del món grec antic i, segons es desprèn d'aquest paràgraf, sembla que la intenció d'Ateneu és la de subratllar el lligam entre la biblioteca d'Alexandria i la de Larensi, atès que la segona se'ns presenta com a hereva de la primera. Fins i tot la tasca de classificació, enumeració i distribució d'obres que duen a terme els erudits del banquet en les seves converses es correspon amb la labor filològica dels bibliotecaris alexandrins. Per tant, resulta del tot escaient, tal com proposa C. Jacob⁵, considerar

² Cf. LUKINOVICH (1990) 268: "Words become dishes, and discussions of the banquet are in their turn transformed by the imagery of the language into banquets themselves".

³ Cf. JACOB (2000) 87: "There is a mirror effect between Larensis' library and the *Deipnosophistae*".

⁴ Hem fet per a aquest treball les traduccions dels passatges citats dels *Deipnosophistai*.

⁵ JACOB (2001) xx.

metafòricament *Deipnosophistai* com una biblioteca d'Alexandria reduïda a les dimensions d'un llibre.

Això ho comprovem perquè la referència a Alexandria és fonamental en el text d'Ateneu, cosa que no sorprèn si hom té presents els seus antecedents. Ateneu és originari de Nàucratis, a Egipte, ciutat amb una llarga tradició de cultura hel·lènica⁶. És molt probable que, mentre va viure a Egipte, es familiaritzés amb l'erudició dels bibliotecaris alexandrins i n'esdevingués un bon coneixedor. Considerant els seus interessos culturals i el seu origen egipci, el més probable és que visités Alexandria en algun moment de la seva vida, on la Biblioteca i el Museu romanien encara com a centre cultural de primera magnitud i on el comerç del llibre tenia la seva seu principal. La col·lecció acumulada pels Ptolemeus no va perdre's completament en l'incendi del 48 aC, sinó que encara existia després de la guerra alexandrina i durant els primers segles de la nostra era. A més, la biblioteca del Serapeu, així com el comerç de llibres, també va contribuir a la preservació de la tradició de la cultura llibretera d'Alexandria. I aquesta tradició cal considerar-la un important antecedent per a l'erudició d'Ateneu.

La seva proximitat espiritual amb Alexandria es fa palesa al llarg de l'obra quan llegim expressions com "la bella" (1,3b)⁷ i "la daurada Alexandria" (1,20b), "la meva estimada Alexandria" (6,241f) o "els meus estimats alexandrins" (12,541a). Ens crida igualment l'atenció que, entre els convidats al banquet de Larensi, destaquin el gramàtic Plutarc i el músic Alcides, ambdós originaris d'Alexandria.

La importància econòmica i cultural d'Alexandria també té una gran cabuda en l'obra. Ateneu es fa ressò de les incomptables riqueses de la ciutat introduint extensos passatges de l'obra *Sobre Alexandria* de Cal·líxenes de Rodas que descriuen l'opulència de les desfilades organitzades pels Ptolemeus (5,196a-203b) o la magnificència de les seves naus (5,203d-209e). També ocupa moltes pàgines l'elogi que es

⁶ L'apogeu d'aquest Egipte grec va tenir lloc sota la nissaga dels Ptolemeus i es va veure representat en la Biblioteca d'Alexandria. De fet, l'interès d'Ateneu per la història d'Egipte es redueix al període hel·lenístic i a la nissaga ptolemaica. A propòsit d'aquesta limitada visió d'Ateneu envers el seu país, cf. THOMPS (2000).

⁷ I també 4,158d; 10,420e; 14,650b; 15,677f.

fa dels alexandrins pel seu art i saber musical⁸, el qual els va portar, fins i tot, a inventar instruments com l'orgue hidràulic (4,174b). El cert és que les referències a Alexandria són de les més abundants en el text d'Ateneu, ja sigui per parlar dels seus temples i monuments⁹, de la seva indústria de perfums (15,689a) i dels seus típics comerços de carn cuïta (3,94c), ja sigui per esmentar o per donar la terminologia alexandrina de peixos, mol·luscs, fruites, llegums, vi, arbres, flors, varietats de pans, copes, vasos, etc.

El Museu, amb el seu jardí i els seus llibres, és mencionat en més d'una ocasió (5,203e; 6,242a), així com els famosos erudits d'Alexandria que van florir sota el patronatge ptolemaic i que són coneguts també gràcies a alguns passatges d'Ateneu. Es citen sovint autors alexandrins i poetes que van desenvolupar llur tasca a Alexandria¹⁰ com, a tall d'exemple, Agatàrquides, Posidip, Amarant, Cal·límac, Antíoc, Hègesianax, Macó, Teocles, Sotió, Trifó i molts altres. També hi trobem, és clar, els bibliotecaris més cèlebres com Zenòdot d'Efès, Apol·loni de Rodes, Eratòstenes de Cirene, Aristòfanes de Bizanci o Aristarc de Samotràcia. Tanmateix, no existeix res semblant a una devoció entusiasta envers aquestes figures. Algunes, de fet, no surten ben parades quan són citades, com és el cas d'Aristarc, a qui Ateneu critica durament la seva interpretació d'Homer (5,177e; 180c; 188f) o la seva manca de gràcia en el vestir (1,21c). Fins i tot Larensi recupera uns versos d'Heròdic de Babilònia en contra d'Aristarc i dels seus seguidors (5,222a).

En relació amb el Museu i amb els erudits que hi vivien Ateneu recull anècdotes curioses i fets que sovint també coneixem per altres autors, als quals afegeix alguna altra informació o punt de vista. Així, trobem el relat de l'expulsió de molts dels estudiosos del Museu per part de Ptolemeu VII Euergetes (4, 184c), al qual el poble i Ateneu mateix anomena *Kakergetes*; se'ns critica a certs protegits dels Ptolemeus per fer d'aduladors amb aquests, com és el cas de Cal·lícrates, de Filó d'Alexandria o de Hièrax d'Antioquia, entre d'altres; ens assabentem de curiositats com la demostració del concepte estoic de

⁸ ATH. 4,175e; 176e-f; 182d; 183d; 184a-c.

⁹ ATH. 3,90c; 110b; 11,497d; 13,576f.

¹⁰ ANDERSON (1997) 2176 destaca que a l'obra d'Ateneu la quantitat de literatura alexandrina és superior a la d'altres autors del mateix temps.

la *phantasia kataleptike* per part d'Esfer de Borístenes a Ptolemeu IV Filopàtor (8,354e), o l'original excusa amb què el sobirà va estalviar-se de pagar el salari a Sosibi d'Esparta, que presumia d'haver resolt un greu problema homèric simplement canviant una lletra de lloc: la raó atribuïda pel rei va ser que en els papirs dels qui ja havien cobrat, tot mostrant-li els noms d'aquells, hi figuraven totes les lletres del seu nom (11,493e-494b). Ateneu no deixa d'esmentar tampoc la nova ala que l'emperador Claudi va fer afegir al Museu i a la qual va donar el seu nom, tot i que l'esment li serveix per criticar els qui treballen allí, dels quals opina que és millor no recordar-los (6,240b).

Resulta evident, malgrat que només hem fet referència als passatges més il·lustratius, que Alexandria és present gairebé al llarg de tota l'obra. I, no obstant això, *Deipnosophistai* no compta, a menys que no s'hagi conservat, amb una descripció acurada de la Biblioteca i del Museu¹¹. Tal vegada la justificació la trobem en les paraules de Masuri, un dels erudits del banquet, quan, tot just després de parlar sobre les riqueses dels Ptolemeus, comenta: "I pel que fa a la quantitat de llibres, la construcció de biblioteques y la col·lecció del Museu, què en podem dir, quan està en la memòria de tots?" (5,203e).

En efecte, és en la memòria dels convidats al banquet, és a dir, en la memòria d'Ateneu, on reposa el coneixement que hi havia a la Biblioteca d'Alexandria i que ara trobem en una nova biblioteca, la de Larensi. El desplegament de saviesa durant el banquet i el simposi no seria possible sense l'existència dels llibres, i el fet de citar-los acuradament esdevé essencial, ja sigui com una transcendent pràctica intel·lectual, ja sigui simplement per divertir-se. El virtuosisme mnemotècnic dels que es reuneixen a casa del patró romà arriba fins a l'extrem d'entretenir-se a citar versos d'Homer que comencin i acabin per una determinada lletra de l'alfabet: per exemple, les lletres alfa, èpsilon, eta, sigma i omega (10,448b); o versos d'Homer que no continguin la sigma o versos on la primera i la darrera síl·laba formin un nom o un mot que tinguin un sentit (10,458a-f). Topem també amb singulars demostracions de memòria motivades per la

¹¹ De fet, tot i ser una de les més destacades referències de l'antiguitat, encara avui no disposem de cap text que relati la fundació de la Biblioteca d'Alexandria ni cap resta arqueològica que en precisi l'emplaçament. Sobre la Biblioteca d'Alexandria com a tema de llegenda, cf. BAGNALL (2002).

ζήτησις, autèntic aliment dels erudits del banquet¹², ja que aquesta és la que nodreix llur erudició i la que, com si cada nova qüestió se'ls presentés com un plat diferent per assaborir, els condueix a cercar en la seva biblioteca mental particular, tot donant pas a les cites d'obres i autors¹³.

Aquest exercici intel·lectual que els membres del cercle de Larensi esmercen amb plaer, el practicaven també els hostes del Museu d'Alexandria. Amb la ironia i el sentit de l'humor que el caracteritzen, Ateneu recorda que el satíric Timó de Fliunt anomena "gàbia d'ocells" al Museu i, segons diu Ateneu, "va mofar-se dels savis que hi vivien perquè, com els ocells més preciosos, són alimentats en un gabial". I a continuació cita els versos de Timó, que diuen el següent:

Es crien a Egipte, ric en races, molts
erudits armats de càlam, que mantenen baralles infinites
a la gàbia d'ocells de les Muses (1,22d).

Estrabó (17,1,8) també testimonia que els erudits del Museu vivien junts i menjaven plegats, de manera que podem suposar que una activitat important del Museu es trobava en el banquet, on es discutia bevent dels problemes filològics, rivalitzant pel que fa a donar-los una solució adequada. Els banquets i simposis de Larensi ens ofereixen, per tant, una continuació d'aquest model alexandrí.

Però la ζήτησις no només serveix per fer exhibicions d'erudició i memòria, sinó que és el pretext per capbussar-se en el passat i fer-lo emergir en el present¹⁴. La cerca dels propis orígens, la seva preservació conscient i artificial (això darrer especialment en l'obra que ens ocupa), és el resultat de l'interès dels autors grecs d'aquest període a fer perdurar llur patrimoni cultural¹⁵. Ara bé, la dificultat de referir-se a aquest passat llunyà es troba a l'hora de posar-lo en relació amb el present, que en el cas d'Ateneu és el temps de l'Imperi Romà. De

¹² El mateix Larensi diu: ζητήσεις γὰρ σιτούμεθα (9,398b).

¹³ Sobre la funció de la ζήτησις a Ateneu, cf. JACOB (2001) lxxxi-lxxxiii; LUKINOVICH (1990) 268; ROMERI (2000) 261.

¹⁴ Cf. JACOB (2001) lxxxiii: "La ginnastica mentale dei deipnosofisti non è soltanto un meccanismo che produce e combina citazioni all'infinito. Malgrado il suo carattere ludico, (...) all'interno del circolo di Larense, mira a riconquistare, a riattivare e a preservare (...) l'universo culturale della Grecia di un tempo, da Omero alle monarchie ellenistiche".

¹⁵ Cf. REARDON (1971) 18.

nou aquí la biblioteca juga un paper cabdal, en tant que espai on es reuneix i es conserva aquesta cultura de manera invariable davant dels canvis temporals i geogràfics.

Certament, una obra de les característiques de *Deipnosophistai* només és possible a partir dels paràmetres culturals i literaris de l'època imperial, condicionats de manera externa per l'augment del comerç del llibre, i la multiplicació de biblioteques privades i públiques. La Roma de finals del s. II dC, on Ateneu va optar per establir-se, era el centre més destacat d'aquesta cultura llibresca. Tanmateix, la decisió de situar l'acció de *Deipnosophistai* a Roma en el moment de màxim esplendor de l'Imperi és força reveladora. A la capital de l'Imperi és on va trobar el reconeixement oficial que li fou negat a Atenes, i el patronatge d'un noble romà amant de la cultura grega al qual admirà tant per la seva saviesa i afany erudit com per la seva hospitalitat envers aquells que desitjaven compartir i enriquir el seu saber. De fet, Ateneu diu que Larensi li havia fet veure Roma com una pàtria (1,3c). L'extens i sincer elogi dedicat a l'amfitrió de la vetllada (del qual abans hem citat la part on lloa la seva biblioteca) es complementa amb l'enaltiment que fa de la ciutat de Roma (1,20b). Ateneu l'anomena "població del món" i la descriu com un compendi de moltes ciutats, tantes que amb un dia no n'hi hauria prou per enumerar-les: només en cita unes poques, entre les quals destaquen Alexandria i, sobretot, Atenes, a la qual es refereix com "la més il·lustre". Atenes, bressol de la Grècia clàssica, va passar el relleu a Alexandria en època hel·lenística, idea que també ens transmet Ateneu per mitjà d'uns versos de Macó on dóna a la ciutat d'Alexandre el nom de "Ciutat de Cècrops, a la vora del Nil" (6,242a). Seguint aquest relleu, per a Ateneu, aleshores, l'hereva d'Alexandria és Roma i, en el moment mostrat per *Deipnosophistai*, la col·lecció de llibres de Larensi és el reflex de la Biblioteca, així com la seva casa ho és del Museu. Per a un escriptor grec, originari d'Egipte, aquesta és una manifestació evident del seu filorromanisme¹⁶, a més d'un sincer tribut al seu protector romà.

¹⁶ Si bé l'obra no té la intenció d'indagar en qüestions llatines, Ateneu inclou una considerable quantitat de termes llatins, fa al·lusions als gustos romans del seu temps i cita algunes obres escrites en llatí. Sobre la relació d'Ateneu amb el món romà, resulta molt il·lustratiu el capítol intítulat "Ateneo tra mondo romano e civiltà ellenistica" de l'obra de ZECCHINI (1989) 236-258.

Sense entrar en l'àrdua qüestió de quina és la finalitat de *Deipnosophistai*, podem constatar que la biblioteca, tant en sentit material com intel·lectual, és present al llarg de tota l'obra. Per aprofundir i aportar noves informacions als temes que tracten en les seves converses, els savis del banquet parteixen dels textos que han llegit de la col·lecció de Larensi i amb els quals configuren la seva pròpia biblioteca mental. El lloc on es reuneixen es troba a la capital del món romà, de la mateixa manera que la Biblioteca d'Alexandria tingué el seu emplaçament a la capital del món hel·lenístic. El treball que hi desenvoluparen els bibliotecaris alexandrins troba la seva continuació en les recerques filològiques que inunden les converses dels convidats de Larensi. No és pas d'estranyar, per tant, que la ciutat d'Alexandre tingui un paper destacat en l'obra, fet que, d'altra banda, ens permet extreure'n dades molt diverses. Tot plegat confirma que Ateneu és una lectura indispensable per a l'estudi del món grecoromà i una referència obligada en el context hel·lenístic i imperial de la biblioteca i de la cultura llibresca, perquè la seva és una biblioteca viva que funciona com a espai real i com a espai conceptual, i que actua com a pont entre el passat i el present, entre la cultura grega i la romana.

Posidip i l'articulació simbòlica de l'espai a l'Alexandria ptolemaica

Jesús CARRUESCO GARCÍA

RESUM

L'anàlisi conjunta de dos epigrames de Posidip de Pel·la (115-116 AB), commemorant la construcció del Far d'Alexandria i del temple d'Afrodita-Arsínoe al cap Zefiri, revela una estratègia d'articulació simbòlica de l'espai que combina i integra la definició fundacional de l'espai físic de la ciutat i el seu territori (seguint els paràmetres de la fundació de ciutats de la Grècia arcaica), amb l'espai literari d'una nova poètica, dins del marc de la nova cultura alexandrina promoguda pels Ptolomeus.

PARAULES CLAU

Literatura grega, fundació, epigrama, Posidip, Alexandria.

ABSTRACT

The combined analysis of two epigrams by Posidippus (115-116 AB) reveals a particular strategy of symbolic articulation, both at the level of physical space (the definition of the territory of Alexandria following the parameters of a true Greek *polis*) and at the level of literary space (the definition of an Alexandrian poetic), within the frame of the cultural politics of the new Ptolemaic kingdom.

KEY WORDS

Greek literature, foundation, epigram, Posidippus, Alexandria.

El descobriment del paper de Milà, amb un recull –organitzat temàticament– de 112 epigrames atribuïts a Posidip de Pel·la, ha vingut a augmentar dràsticament els nostres coneixements sobre l'obra d'aquest autor, contemporani de Cal·límac i Apol·loni de Rodes, i sobre el seu context històric i cultural, l'Egipte dels dos primers

Ptolomeus¹. De fet, una de les principals característiques d'aquesta poesia és el seu focus decididament ptolemaic, amb nombroses referències als sobirans, especialment les reines, i altres membres de la cort. Fins i tot quan no és aquest el cas, la imatge que el recull transmet és la d'un mosaic que aspira a traçar una imatge de la societat alexandrina en el període de la seva formació, emfasitzant-ne d'una banda la identitat profundament grega, de l'altra la multiculturalitat panhel·lènica d'un món on conviuen dòrics, jònics i eolis, grecs de Grècia, les illes, Itàlia o Àsia Menor, sota el govern pacífic i benèvol dels sobirans macedonis.

En aquest context volem analitzar dos poemes coneguts amb anterioritat al descobriment del "nou Posidip". Es tracta dels números 115 i 116 AB. Aquest és el text:

I (115AB)

Ἑλλήνων σωτήρα, Φάρου σκοπόν, ὦ ἄνα Πρωτεῦ,
 Σώστρατος ἔστησεν Δεξιφάνους Κνίδιος.
 Οὐ γὰρ ἐν Αἰγύπτῳ σκοπιωροὶ ὡς ἐπὶ νήσων,
 ἀλλὰ χαμαὶ χηλὴ ναύλοχος ἐκτέταται.
 Τοῦ χάριν εὐθειάν τε καὶ ὄρθιον αἰθέρα τέμνειν,
 πύργος ὄδ' ἀπλάτων φαίνεται' ἀπὸ σταδίων
 ἤματι, παννύχιός τε θοῶς ἐν κύματι ναύτης
 ὄψεται ἐκ κορυφῆς πῦρ μέγα καιόμενον·
 καὶ κεν ἐπ' αὐτὸ δράμοι Ταύρου κέρας, οὐδ' ἂν ἀμάροτοι
 Σωτήρος, Πρωτεῦ, Ζηγὸς ὁ τῆδε πλέων.

El salvador dels grecs, el vigia de Faros, oh Sobirà Proteu,
 Sòstrat l'ha erigit, fill de Dexífanos, Cnidi.
 Car no hi ha a Egipte altes talaies com a les illes,
 Ans a ran de terra s'estén la badia que acull les naus.
 Per això tallar el cel dreturerament i recta
 Aquesta torre sembla des d'innombrables estadis
 Durant el dia, i de nit ràpidament el mariner enmig del mar
 Veurà des del seu cim un gran foc cremant,
 I podrà córrer recte cap a la Banyà del Brau, i no passarà de llarg
 Zeus Salvador, oh Proteu, qui cap aquí navegui.

II (116AB)

Μέσσον ἐγὼ Φαρίης ἀκτῆς στόματός τε Κανώπου
 ἐν περιφαινομένῳ κύματι χῶρον ἔχω,

¹ L'edició de referència és encara la d'AUSTIN & BASTIANINI (2002).

τῆς δὲ πολυρρήνου Λιβύης ἀνεμώδεα χελὴν
 τὴν ἀνατεινομένην εἰς ἰταλὸν ζέφυρον.
 Ἔνθα με Καλλικράτης ἰδρύσατο καὶ βασιλίση
 ἱερὸν Ἀρσινόης Κύπριδος ὠνόμασεν.
 Ἀλλ' ἐπὶ τὴν Ζεφυρίτιν ἀκουσομένην Ἀφροδίτην
 Ἑλλήνων ἀγναὶ βαίνετε θυγατέρες,
 οἳ θ' ἄλως ἐργάται ἄνδρες· ὁ γὰρ ναύαρχος ἔτευξεν
 τοῦθ' ἱερὸν παντὸς κύματος εὐλίμενον.

Enmig jo de la costa de Faros i la boca del Canopos,
 en l'onatge visible de tot arreu, un indret ocupo,
 i de la Líbia rica en ramats ventosa riba
 cap a l'itàlic zèfir orientada.

Aquí Cal·lícrates m'ha fundat i de la reina
 Arsínoe Cipris santuari m'anomenà.
 Però cap a l'Àfrodita que com a Zefiritis invocaran veniu,
 castes filles dels grecs, i vosaltres, treballadors del mar!
 Car aquest temple l'almirall l'ha fet
 port segur a recer de tota onada.

El mode com els poemes han arribat a nosaltres és particularment interessant. En efecte, a meitats del s. II aC ambdós epigrames van ser copiats, probablement d'un recull de poemes més ampli, en un papir miscel·lani juntament amb altres textos, literaris i no literaris, incloent-hi una llista dels preus del pa². El papir prové del Serapèion de Memphis, i forma part de l'arxiu de Ptolomeu, reclús voluntari en el santuari durant més de vint anys. L'autoria del papir és compartida pel mateix Ptolomeu i pel seu germà Apol·loni, orfes tots dos, i potser calgui inserir-lo dins del procés d'educació del germà petit pel gran.

Sigui com sigui, una simple lectura dels dos poemes explica clarament per què van ser copiats junts. Es tracta de les inscripcions dedicatòries de dos monuments emblemàtics de l'Egipte ptolemaic, el Far d'Alexandria i el temple d'Àfrodita, assimilada a la reina Arsínoe I, en el cap Zefiri, a l'est de la ciutat. Però també des del punt de vista formal, l'estructura dels dos poemes és simètrica, amb la presentació de l'edifici, la seva situació geogràfica, el nom de la divinitat venerada i naturalment el del dedicant, en els dos casos membres importants de la cort ptolemaica. Especialment significativa és també la

² Sobre els aspectes papirologics del text de Posidip, cf. STEPHENS & OBBINK (2004) 9-15, OBBINK (2004) 16-28.

repetició del terme Ἑλλήνων, que posa l'èmfasi en el caràcter grec del monument, fet per grecs i per a grecs, així com la igual importància atorgada a la protecció de la navegació per les dues divinitats implicades, Zeus i Afrodita. També el focus ptolemaic que coneixem en els nous poemes és present en aquests casos, per l'assimilació del governant a la divinitat, explícita en el cas d'Afrodita Arsínoe, implícita en l'epítet Soter, que convida a identificar el Zeus Salvador –l'estàtua del qual es trobava a dalt del far– amb Ptolomeu Soter, impulsor de la seva construcció, acabada pel seu fill.

En primer lloc, cal situar aquests dos poemes en la llarga tradició del gènere epigramàtic. En efecte, gran part del seu interès específic rau en el moment que ocupen en la història d'aquest gènere, en el punt d'inflexió entre la fase que podríem anomenar funcional de l'epigrama, destinat a ser inscrit en pedra sobre una tomba, un edifici o un objecte votiu, per exemple, i la seva definició com a gènere purament literari, composició poètica destinada de bon principi a formar part d'un llibre de poemes.

En l'estat actual dels nostres coneixements, l'obra de Posidip és l'exemple més antic d'aquesta modalitat, el llibre d'epigrames manifestament literaris, anterior en més d'un segle als següents testimonis. És cert que aquests dos poemes no pertanyen al papir de Milà, però estem totalment d'acord amb els arguments d'Obbink³, que demostra a partir de les dades papirologiques que han estat copiats d'un recull de poemes similar, si no idèntic, al que el nou papir ens ha conservat, per altra banda no en la seva integritat, de manera que podem pensar que també aquests dos podrien formar-ne part originàriament, i el seu caràcter programàtic, com intentarem demostrar, ens porten a proposar, hipotèticament, és cert, que fossin o bé els primers o bé el primer i l'últim del llibre.

D'altra banda, tanmateix, tenim la certesa que almenys el primer d'aquests dos epigrames, i amb tota probabilitat també el segon, van ser realment inscrits sobre els edificis que diuen dedicar. Estrabó, en efecte, que va visitar personalment el far d'Alexandria el 24 aC, n'esmenta l'epigrama dedicatori, que identifica Sòstrat de Cnide com el seu autor, tal com fa el poema de Posidip (17,791). Almenys en aquest cas, doncs, l'epigrama és alhora una veritable inscripció

³ OBBINK (2004) 22-26.

votiva, amb existència física i funció activa reals, i una composició literària, peça d'un llibre de poemes que a més defineix una nova poètica extremadament sofisticada i autoconscient de la seva literarietat. En aquest sentit, l'articulació de l'espai que els dos poemes defineixen és doble, l'espai físic del territori alexandri i l'espai poètic del nou epigrama literari, tots dos en el seu moment històric de definició. En el present article, limitarem la nostra atenció al primer dels dos espais.

Si podem estar pràcticament segurs que també el segon epigrama fou realment inscrit en el temple d'Afrodita Arsínoe Zefirítide és perquè la parella, que com a composicions poètiques les dues obres òbviament constitueixen, correspon també a un lligam essencial des del punt de vista topogràfic, que a més justifica i fonamenta el lligam literari. El far d'Alexandria, dedicat a Zeus Salvador, i el temple del cap Zefiri, des d'on Afrodita, com a divinitat Euploia o Eudia, protegeix la navegació, dibuixen un eix major del territori que constitueix un tret característic de la *polis* grega des dels seus inicis. Es tracta de l'eix que uneix el pol urbà amb un santuari extraurbà⁴, que en moltes ocasions –com aquí– ve a identificar-se, totalment o parcial, amb la definició de la costa, des del port fins a un cap o promontori important per a la navegació. Aquest eix adopta una definició mítico-religiosa, a través dels déus involucrats o les seves connexions amb les sagues èpiques panhel·lèniques. Els exemples són inexhauribles. Citem només aquí, a Atenes, la importància de la parella Posidó-Atena articulant el territori entre l'Acròpolis i el cap Súnion, o les línies entre Eleusis i l'Eleusínion de l'àgora, o entre Brauron i el Braurònion de l'acròpolis. A Corint, l'Afrodita armada de l'acròpolis feia eco a les Afroditas protectores de la navegació dels dos ports. A Esparta, Zeus i Afrodita apareixen associats a l'acròpolis com a déus *Olympioi*, mentre que la mateixa Afrodita tenia un santuari al port de Gythion, una de les principals sortides marítimes de Lacedemònia.

En subratllar mitjançant sengles inscripcions aquest eix organitzador de l'espai costaner d'Alexandria i de tota la seva *χωρα*, ni més ni menys que Egipte sencer, Ptolomeu II fa acte de fundador a la manera tradicional grega. Protegint la navegació dels grecs cap a i des d'Alexandria, Zeus i Afrodita integren Egipte en la κοινή θάλασσα

⁴ Sobre la importància d'aquest eix articulador de l'espai, cf. DE POLIGNAC (1995) 51-108.

del món grec. L'evocació de Proteu en el poema del far subratlla la connexió amb la saga troiana i amb els poemes homèrics, presents ja des de l'inici en la tria per Alexandre de Faros com a lloc idoni per a la fundació d'Alexandria⁵, apropiada ara pels Ptolomeus a través de l'estàtua col·locada sobre el far de Zeus Soter, ineludiblement associat al fundador de la nova dinastia i artífex de la magna obra. L'evocació de Proteu, i per tant del *nostos* de Menelau, traça també un enllaç simbòlic amb la Grècia continental⁶, particularment amb Esparta, un lligam especialment important per als Ptolomeus en el context de la guerra cremonídia (267-261 aC). De la mateixa manera, l'advocació Zefirítide evoca d'una banda el mite del naixement d' Afrodita⁷ i alhora dibuixa una connexió itàlica, amb la Lòcride Epizefíria, que l'epigrama de Posidip fa explícita, i que era també una peça important en la definició de la societat multicultural alexandrina, tal com demostren palesament la persona i l'obra de Teòcrit de Siracusa.

Però si bé aquesta articulació del territori a través de la definició de punts i eixos simbòlicament marcats pel mite, el culte i el ritual entronca deliberadament amb una llarga tradició, que té el seu moment fort en època arcaica amb l'aparició de la *polis* i les fundacions de colònies, en la reactivació d'aquest procés s'han produït importants novetats en els nous espais que les conquestes d'Alexandre han deixat disponibles. Una de les més significatives, centrant-nos en el cas que ens ocupa, és l'important paper que hi té en aquesta definició simbòlica l'obra artística, arquitectònica, escultòrica o poètica, sovint a escala monumental i sorprenent.

Així, en el poema del far, els versos 3-6 subratllen el caràcter arquitectònic de l'enorme torre, per oposició als promontoris naturals que a Grècia basten per a aquesta funció (de nou pensem a Súnion o a l'illa d'Anafe que al final de les *Argonàutiques* d'Apol·loni de Rodes sorgeix del mar per indicar el camí als herois), i anàlogament és el temple mateix del cap Zefiri el que es presenta com a jo protagonista del poema.

⁵ Cf. PLUT. *Alex.* 26,5.

⁶ Sobre la doble orientació, grega i egípcia, de la tria de Faros en els relats fundacionals d'Alexandria, cf. EL-ABBADI (2004) 259-268.

⁷ Cf. *Hymn. Hom. Aphr.* 6,3.

De la mateixa manera, en tots dos casos l'acció epifànica de la divinitat que protegeix i orienta el navegant es realitza no directament per una aparició personal del déu, sinó a través de la seva estàtua, descrita com un objecte col·locat físicament sobre la torre o dins del temple: Σωτήρα... ἔστησεν i οὐδ' ἂν ἀμάρτοι... Σωτήρος en el primer poema; ἐπὶ τὴν Ζεφυρῖτιν... Ἀφροδίτην en el segon (i cal afegir-hi ἦν... θήκατο en l'altre poema dedicatori del mateix temple que Ateneu atribueix també a Posidip). I en últim terme, l'articulació simbòlica de l'espai es fa en i a través del poema mateix com a obra d'art, per la seva autoconscient elaboració literària i la seva capacitat d'independitzar-se com a objecte d'art dins d'un llibre de poemes. En aquest sentit, és significatiu el paral·lel proper que té aquest epigrama en un dels que formen el recull del papir de Milà, el 39AB. És més: al costat d'aquest n'hi figura un altre, el 37AB, que és una dedicatòria d'una lira a la mateixa dea en el mateix temple, una lira portada del mar per un dofí, igual que va ser portat a terra el poeta Arió. L'artifici literari és aquí extrem, i la identificació de la lira-objecte amb l'Arió-poeta és un clar correlat del mateix epigrama i el seu autor, Posidip. Però en l'epigrama que comentem, realment inscrit en el temple del cap Zefiri, l'elaboració artística del poema, l'estàtua i el temple no són sinó el vehicle monumentalitzat que ara adopta l'antic procés de definició del territori.

Aquesta estratègia de definició simbòlica de l'espai és, com hem vist, típicament grega, i aquesta hel·lenicitat, com també hem observat, és emfasitzada en els epigrames de Posidip. De fet, la repetició del terme Ἑλλήνων en els dos poemes marca també una polaritat integradora, respectivament panhel·lènica i alexandrina. Així, en el primer poema, els grecs vinguts d'arreu del món hel·lènic cap a Alexandria, per comerciar, de visita o com a immigrants desitjosos d'integrar-se en el nou estat; en el segon poema, en canvi, són les filles dels grecs, és a dir, en aquest cas els ciutadans alexandrins, les que són convidades a venir a retre culte en el nou santuari.

Però aquest focus decididament hel·lènic és només una de les dues cares que la realitat d'aquests edificis presentava. Un epigrama del contemporani de Posidip, Hèdil de Samos, fa referència al meravellós *rhyton* que sostenia l'estàtua de la deessa en el temple del cap

Zefiri, un sofisticat enginy mecànic amb el qual l'estàtua semblava adquirir vida en fer libacions, i que en posar-se en funcionament emetia sons musicals:

ζωροπόται, καὶ τοῦτο φιλοζεφύρου κατὰ νηὸν
 τὸ ῥυτὸν εὐδίδης δευτ' ἴδετ' Ἀρσινόης,
 ὀρχηστὴν Βησαῖν Αἰγύπτιον· ὃς λιγὺν ἤχον
 σαλπίζει κρουνοῦ πρὸς ῥύσιν οἰγομένου,
 οὐ πολέμου σύνθημα, διὰ χρυσεῦο δὲ γέγωνεν
 κώδωνος κώμου σύνθεμα καὶ θαλίης,
 Νεῖλος ὀκοῖον ἀναξ μύσταις φίλον ἱεραγωγῶις
 εὔρε μέλος θεῶν πάτριον ἐξ ὑδάτων.
 ἀλλ' εἰ Κτησιβίου σοφὸν εὔρεμα τίετε τοῦτο,
 δεῦτε, νέοι, νηῶ τῶδε παρ' Ἀρσινόης⁸.

Bevedors de vi pur, veniu a contemplar en el temple de l'amant del zèfir, Arsínoe, la del bon temps, aquest *rhyton*, el dansaire Bes, l'egipci, que un so agut trompeteja en vessar-se el líquid pel forat obert, no un senyal de combat, ans per la daurada boca convoca un aplec de festa i celebració, com la melodia pàtria, cara als iniciats portadors d'òfrenes, que el sobirà Nil trobà de les seves divines aigües. Però si honoreu aquest savi enginy de Ctesibi, acudiu, joves, a aquest temple d'Arsínoe.

De nou pot sorprendre a la nostra sensibilitat com l'experiència religiosa de l'epifania divina va unida a l'artificiositat evident d'un mecanisme que fa la impressió del moviment espontani d'una estàtua⁹. En coneixem molts altres exemples per les fonts¹⁰, que apunten a un tret característic i innovador de la religiositat hel·lenística, i també podem adduir paral·lels literaris, com ara l'inici de l'himne a Apol·lo de Cal·límac, on la presència del déu l'anuncien portes que s'obren soles i d'altres moviments aparentment inexplicables, del llorer o de la sala mateixa.

Però tornant al poema d'Hèdil, el poeta ens informa que aquest *rhyton* tenia la forma del déu egipci Bes i els versos següents emfasitzen el caràcter egipci de la melodia que emetia, en contrast amb el caràcter grec de la dea, Afrodita Euploia, i del seu temple, d'ordre dòric. Aquesta dualitat concorda amb la imatge bipolar de l'art ptolemaic,

⁸ HEDYL. *apud* ATH. 11,497d.

⁹ ZANKER (2004) 117-118.

¹⁰ Per exemple, la descripció que fa Ateneu (5,196a-203b) de la gran processó dionisiaca del mateix Ptolomeu Filadelf.

que feia coexistir, quan no les fusionava, formes típicament gregues amb d'altres inequívocament egípcies. L'arquitectura de temples i palaus, les estàtues dels déus o els retrats dels sobirans en forneixen nombrosos exemples.

Aquesta estratègia politicocultural reflecteix el doble paper dels Ptolomeus com a reis macedonis i faraons egípcies. Per què, doncs, l'èmfasi exclusivament hel·lènic dels epigrames de Posidip? La resposta cal cercar-la, d'una banda, com hem vist, en l'orientació fundacional d'aquests poemes i de l'eix alhora geogràfic i simbòlic que enllaça els dos indrets. Es tracta, en termes tradicionals grecs, al mateix temps de l'articulació de la *χώρα* costanera de la nova *polis* i de la seva inserció en una xarxa de relacions transmediterrànies i panhel·lèniques alhora. D'altra banda, però, l'hel·lenisme emfasitzat en aquests epigrames té a veure igualment amb la definició d'una cultura literària alexandrina, que malgrat els seus elements profundament nous es vol integrar en una llarga tradició cultural de literatura grega, que comença amb Homer. El llibre de Posidoni, com la biblioteca d'Alexandria o les obres de Cal·límac, Apol·loni i Teòcrit, és un testimoni excepcional d'aquest moment cultural.

No podem tractar aquí aquesta articulació paral·lela del nou espai literari que desenvolupen aquests poemes i els del recull del papir de Milà. Ens centrarem en un petit aspecte, que alhora lliga els dos nivells, el de la política ptolemaica i el de la poètica alexandrina, tots dos igualment fundacionals en l'obra de Posidip.

Es tracta de l'èmfasi en la imatge del nou estat com un regne de pau, d'on la guerra ha estat bandejada. Aquesta imatge, que reprendran juntament amb els models literaris alexandrins els poetes de l'època d'August, és una tria específica dels monarques ptolemaics, tant de cara als seus súbdits egípcies com en el tèrbol context de les dinasties hel·lenístiques.

En l'epigrama d'Hèdil, com en l'idil·li XVII de Teòcrit, el tema apareix explícitament. Aquest mateix tema s'introdueix, en els dos poemes de Posidip dedicatoris del temple d'Afrodita Arsínoe¹¹, mitjançant l'art al·lusiva característica de la poesia alexandrina, una intertextualitat que defineix els models literaris dels quals la nova poesia

¹¹ El comentat fins ara i un de paral·lel (119 AB) que recull Ateneu (7,318d).

es reclama continuadora tot transformant-los i allunyant-se'n. En el primer poema, la invocació Ἑλλήνων ἀγναὶ βαίνετε θυγατέρες evoca el cèlebre ὦ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε de la batalla de Salamina, recollit per Èsquil (*Pers.* 402), però traslladant-lo a les filles dels grecs que van no a una batalla sinó a un pacífic ritual en honor d'Afrodita. En el segon poema, l'inusitat verb ἀνακοιρανέω en el tercer vers és una clara referència a *Il.* 5,824, proclamant doncs la filiació homèrica (com en l'al·lusió a Proteu del poema del far), però alhora marcant la diferència entre aquesta Afrodita, pacífica sobirana de la costa egípcia, i l'Ares senyor de la batalla del poema homèric.

D'aquesta manera, la poesia de Posidip es revela com un testimoni excepcional tant de les estratègies d'autodefinició del nou regne ptolemaic, alhora territorialment i política, com de l'articulació del nou espai literari alexandrí, fet a parts iguals d'entroncament amb una llarga tradició de literatura grega i de profunda innovació sobre els pressupòsits estètics d'una nova poètica.

Temístocles, l'heroi

M. Teresa FAU I RAMOS

RESUM

Temístocles és el protagonista de diverses –i nombroses– narracions que situen la seva mort en un context inhabitual. Les circumstàncies que aquests relats atribueixen a la seva defunció i, sobretot, al destí *post mortem* de la seva despulla ens indueixen a pensar que una bona part d'autors (especialment, d'època tardana) estan força interessats a demostrar que Temístocles va atènyer la condició heroica.

PARAULES CLAU

Temístocles, heroi, Plutarc, religió grega, Imperi Romà

ABSTRACT

Themistocles is the protagonist of many different narrations which place his death in an unfamiliar context. The circumstances attributed to his death by these narrations and, above all, attributed to the *post mortem* destiny of his corpse make us think that a great deal of writers are quite interested in proving that Themistocles became a hero.

KEY WORDS

Themistocles, hero, Plutarch, Greek religion, Roman Empire.

Temístocles és, sens dubte, un dels personatges més controvertits de la història atenesa del segle V aC. La seva actuació en la guerra contra els medes, l'aferrissada lluita pel poder que mantingué amb alguns dels seus conciutadans, l'exili a què es veié abocat i la generosa acollida que li atorgà el rei persa han generat una abundosa bibliografia¹. Però avui no parlarem dels fets acomplerts per Temístocles, sinó d'allò que li esdevingué un cop mort, ja que –creiem– aquest personatge fou, *post mortem*, objecte d'un procés d'heroització.

¹ Cf., a tall d'exemple, PODLECKI (1975) i LENARDON (1978).

Certament, que un individu de qui la història ha confirmat l'existència real assoleixi la condició heroica no és pas un fenomen aliè a la cultura grega. Ja fa anys, A. Brelich² deixà ben clar que un personatge històric podia convertir-se en heroi: només calia que la comunitat ho necessités. I, posteriorment, F. de Polignac³ posà èmfasi en el culte que, en qualitat d'heroi, rebia l'home que havia estat οἰκιστής d'una colònia. D'aleshores ençà han anat sorgint noves publicacions que estudien el procés d'heroització que protagonitzaren personatges tan reals com, posem per cas, el general espartà Bràsidar⁴.

No sembla, doncs, inversemblant que també Temístocles hagi estat promocionat a la categoria d'heroi. Per a poder-ho afirmar, però, cal que abans examinem unes dades susceptibles d'aclarir la qüestió. La nostra recerca tindrà ben presents, d'una banda, les aportacions de Brelich⁵ i, d'una altra, els capítols 31 i 32 de la *Vida de Temístocles* de Plutarc⁶.

Per a Brelich, un tret que caracteritza la figura de l'heroi és el fet que la seva mort s'ha produït en circumstàncies inhabituals. No ha traspassat per causes, diguem-ne, 'naturals', sinó a conseqüència d'alguna situació insòlita que li ha arrabassat la vida d'una manera impactant.

I impactant és, en efecte, l'episodi de la mort de Temístocles tal com ens és descrit per Plutarc. L'estadista atenès que, allunyat forçosament de la pàtria, vivia a la ciutat cària de Magnèsia sota l'empara del rei persa, rep del seu protector l'encàrrec de participar en una campanya contra els grecs. Refusa, però, d'obeir l'ordre i decideix de posar τὴν τελευταίην πρόπουσαν "la fi que s'esqueia" a la seva existència. Fa un sacrifici τοῖς θεοῖς, s'acomiada dels amics i se suïcida bevent, segons la tradició, sang de toro⁷ o bé, com diuen alguns,

² BRELICH (1958).

³ DE POLIGNAC (1984).

⁴ Cf. HOFFMANN (2000) 365-375.

⁵ Cf. *supra* nota 2.

⁶ Cf. BAUER & FROST (1967), CARENA & MANFREDINI & PICCIRILLI (1983), MARR (1998).

⁷ Altres fonts (ARISTODEM. *FGrH* 10,5; D. S. 11,58,3; VAL. MAX. 5,6,3; SUID. s.v. ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗΣ) especifiquen que es tracta del brau ofert com a víctima en el sacrifici. Quant a la divinitat destinatària de l'acte de culte, Aristodem (*loc. cit.*) i el lèxic *Suda* (*loc. cit.*) assenyalen Àrtemis Lèucofris.

ingerint una metzina. Les circumstàncies de la seva mort –continua el relat de Plutarc– fan que augmenti encara més l'admiració que el rei sentia per Temístocles.

Aquesta mort voluntària que, a més, es produeix en un context sacrificial, apropa el nostre personatge al rellevant estatus d'heroi. Però només amb això no n'hi ha prou. Calen encara més mèrits per arribar a una posició tan significativa.

Plutarc ens fa avinent que els magnesis tenen un τάφον... λαμπρόν “esplèndida tomba” de Temístocles a l'àgora⁸. Precisament, gaudir del gran honor que suposa haver estat enterrat en el centre neuràlgic de la *polis* és quelcom reservat als éssers que la comunitat considera extraordinaris, és a dir, als herois. Brelich ens n'ofereix nombrosos exemples i F. de Polignac fa exactament el mateix, per bé que limitant la seva exposició a les narracions fundacionals d'àmbit colonial.

Però això no és tot. Hi ha casos en què la despulla de l'heroi no roman de manera perdurable allà on fou dipositada, sinó que és lliurada a recorreguts diversos, que originen tota mena d'hipòtesis, de desmentiments i d'afirmacions vindicatòries.

Plutarc esmenta l'orador Andòcides, de qui diu que, en el seu discurs *Als companys*, explica que els atenesos robaren les cendres del nostre personatge i les escamparen al vent. L'escriptor de Queronea considera que l'asseveració d'Andòcides és falsa i que, amb aquesta mentida, pretén irritar els membres del sector oligàrquic contra el poble. Cita també l'historiador Filarc i al·ludeix, sense referir-nos-el, a un relat (hom suposa que relacionat amb la sort que corregueren les restes de Temístocles) en què intervenen dos fills de l'estadista atenès. La narració –opina Plutarc– és del tot falsa i ha estat inventada per Filarc amb l'única finalitat de suscitar emocions. Més versemblant li sembla, en canvi, una conjectura de Diodor Periegeta, que situa prop del Pireu l'indret on descansen definitivament les restes del nostre

⁸ Tucídides (1,138,5) al·ludeix a un μνημείον de Temístocles ubicat a l'àgora de Magnèsia. Diodor Sícul (11,58,1) també hi fa referència i afegeix que “actualment encara existeix”. Corneli Nepot (*Them.* 10,3) esmenta un monument a la plaça i un sepulcre situat prop de la ciutat.

personatge⁹, i referma aquest testimoni citant uns versos de Plató el Còmic que fan referència a l'indret privilegiat que ocupa la tomba de Temístocles.

Que Atenes és el destí definitiu de la despulla del nostre personatge ho podem deduir, simplement, de la lectura d'una notícia de Tucídides¹⁰, que explica que les restes de Temístocles foren recuperades pels seus parents i sepultades clandestinament en terra àtica. Però hi ha un passatge que ens resulta força més interessant, ja que ens remet novament a un context d'heroïtzació. Es tracta d'un escoli a Aristòfanes¹¹ que ens assabenta d'una ordre oracular donada als atenesos quan aquests estaven patint les conseqüències d'una plaga: Apol·lo els manava recuperar i tornar a la pàtria els ossos de Temístocles. Els atenesos demanaren les restes als magnesis; llur petició, però, no fou satisfeta i aleshores, mitjançant una estratagema, s'empararen dels ossos i els dugueren a casa.

La narració s'insereix clarament en aquella línia d'episodis –Brelich n'aporta uns quants– en què cal, de totes totes, aconseguir els ossos d'un heroi per tal que la comunitat rebi un benefici. Tant se val si l'heroi es diu Orestes, Resus o Teseu. L'esquema és sempre el mateix: hi ha un objectiu extremadament desitjable per a un grup humà que, amb els seus propis mitjans, no se'n pot sortir. Llavors intervé la divinitat advertint de la necessitat ineludible d'emparar-se de les restes d'un determinat heroi. La comunitat obeeix i, sovint amb dificultats, obté la despulla gràcies a la qual acabarà aconseguint l'objectiu que tant desitjava.

Hi ha encara una altra dada que ens permet d'afirmar que Temístocles assolí la condició heroica. Per a parlar-ne tornem altre cop a Plutarc, que clou l'obra dedicada a l'estadista atenès amb una notícia que té quelcom d'autobiogràfica:

⁹ Al mateix lloc i a la mateixa sepultura fa referència també Pausània (1,1,2). Aristòtil (*HA* 6,569b 12) al·ludeix a un Θειμστόκλειον situat en un indret ombrívol i pantanós. Sobre la localització al Pireu de la tomba de Temístocles, cf. WALLACE (1972) 451-462.

¹⁰ TH. 1,138,6.

¹¹ AR. *Eq.* 84b.

Els descendents de Temístocles conservaven a Magnèsia, fins al nostre temps, algunes prerrogatives (τιμαί τινες), de les quals gaudia Temístocles d'Atenes¹², que fou el nostre company i amic a l'escola d'Ammoni el filòsof.

El pas de l'heroi per la vida mortal sol anar vinculat a una nissaga que, amb més o menys motius, se'n proclama descendent. I la comunitat hi respon amb la concessió de privilegis. Pot atorgar a l'heroica estirp l'exercici en exclusiva d'un determinat càrrec o d'alguna funció sacerdotal específica, li pot reconèixer el dret a la προεδρία o a l'exempció d'impostos... Allò que cal és que aquella societat agraeixi en els descendents els beneficis que –n'està segura– li reporta l'heroi el qual honora mitjançant actes de culte.

No sabem en què consistien les τιμαί amb què era distingit aquest afortunat descendent de l'estadista atenès. El que resulta inqüestionable és que, en ple segle II dC, una població que pertany a l'Imperi Romà continua realitzant accions que posen de manifest el culte que, en qualitat d'heroi, ret a Temístocles¹³.

¹² Es tracta d'un filòsof estoic que trobem en un altre passatge de Plutarc (*Moralia* 626e-627a).

¹³ Sobre la possibilitat que una moneda de Magnèsia de l'època dels Antonins reproduïx la imatge *heroïtzada* de Temístocles, cf. HILL (1951) 332, PODLECKI (1975) 176.

Déus agalmatomòrfics: Hermes i Apol·lo observen una estàtua dels Diòscurs en el *DDeor.* 25 de Lluetà

Lluís GONZÀLEZ JULIÀ

RESUM

En el *DDeor.* 25 Lluetà posa en escena una conversa entre Hermes i Apol·lo sobre les marques físiques que permeten distingir Càstor de Pòl·lux. La sàtira de la concepció agalmatomòrfica de les divinitats esdevé un mecanisme de reflexió sobre el sentiment religiós dels seus contemporanis i alhora permet a l'autor crear un nou episodi humorístic basat en la confusió entre el pla mític i el pla artístic dels personatges.

PARAULES CLAU

Lluetà, Diòscurs, iconografia, religió, humor.

ABSTRACT

Lucian's *DDeor.* 25 presents a conversation between Hermes and Apollo on the physical signs allowing to distinguish Castor from Polydeuces. Satire against the agalmatomorphic conception of the divinities becomes a way to reflect on the religiosity of Lucian's contemporaries. At the same time, Lucian creates another episode of humour by playing with the confusion arising from the mythical and the artistic level of its characters.

KEY WORDS

Lucian, Dioscuri, iconography, religion, humour.

La particular visió que Lluetà de Samòsata tenia sobre la religió grecorromana i el seu panteó constitueix una de les temàtiques més característiques de la seva obra. Creences, mites, rituals i déus són parodiats i caricaturitzats constantment en situacions que mesclen subtilment la sàtira social amb la més refinada comicitat¹. El *DDeor.*

¹ La mescla de comicitat i serietat característica de l'obra de Lluetà, conreador del gènere *spoudaiogeloion*, és comentada per BRANHAM (1989) 38-46, BERNARDINI (1994) i CAMEROTTO (1998) 118-129.

25 en constitueix un brillant exemple. Aquest petit episodi posa en escena els déus Apol·lo i Hermes mantenint una conversa sobre els Diòscurs. Comenten la decisió que els bessons van prendre per compartir la immortalitat i també els beneficis que comporta la tasca de salvament marí que els germans desenvolupen. No obstant, les paraules que els déus olímpics dediquen a l'aspecte físic dels germans centren el focus d'atenció d'aquest petit diàleg on Apol·lo demana a Hermes si el pot ajudar a distingir millor cada un dels bessons. Moltes vegades en crida l'un amb el nom de l'altre perquè a primera vista no els aconsegueix reconèixer; no troba cap tret físic que li permeti identificar-los. Hermes li'n dóna la clau: s'ha de fixar en una cicatriu que Pòl·lux té a la cara, fruit del combat que va mantenir amb Àmic en l'expedició dels Argonautes².

Les peces que integren els *Diàlegs dels déus* de Llucià, així com les altres col·leccions de petits diàlegs i de la resta de la producció d'aquest autor, són fruit en bona mesura de la recreació d'escenes mítiques o literàries que permetien a Llucià jugar amb temes de la tradició cultural perfectament coneguts pel seu públic³. Tanmateix, ja des de l'antiguitat es discutia la veritable intenció de Llucià quan posava en escena els déus o parlava sobre temes religiosos. Foci va ser el primer que va destacar el caràcter iconoclasta⁴ de Llucià, ja que posava de manifest la ridícula que comportava la boja concepció dels grecs sobre la divinitat i de les monstruoses invencions dels poetes⁵. L'entrada dedicada a Llucià del lèxic bizantí de la *Suda* dóna rellevança a un altre aspecte de l'actitud religiosa del cínic: el lexicògraf augura a Llucià una eternitat al costat de Satanàs, a causa de les que considerava crítiques contra els cristians en obres com *Sobre la mort de Peregrí*⁶.

² Cf. A.R. 2,1-154; GEPPERT (1996) 85 explica que un dels principals mecanismes de diferenciació dels germans en les representacions antigues eren els guants de pugilat que vestia Pòl·lux.

³ BOMPAIRE (2000₂) veu les obres de Llucià com a completes recreacions literàries i ANDERSON (1976a) i (1976b) explora la variació que Llucià pot aconseguir jugant amb els mateixos temes tradicionals.

⁴ Cf. HALL (1981) 194.

⁵ PHOT. *Bibl. cod.* 128.

⁶ *Peregr.* 11-16.

Aquestes han estat sens dubte les dues línies principals que han guiat la discussió de la crítica contemporània sobre la religiositat de l'escriptor siri. Tot i que Croiset considerava que la finalitat principal d'obres com els *Diàlegs dels déus* era fer pensar al seu públic sobre la concepció que tenien i la representació que feien de les seves divinitats⁷, l'estudi de Caster va redirreccionar l'opinió principal dels acadèmics. Llucià –deia Caster, seguint l'opinió de Helm que Llucià havia deixat molts temes sense aprofitar⁸–, no havia tingut la voluntat de fer una pregona reflexió sobre els grans temes religiosos, sinó que la seva única intenció era satiritzar temes que havien estat anteriorment tractats en la literatura⁹. Caster obria així la línia de pensament que va conduir a la gran sistematització de la tècnica de la mimesi literària de Llucià. Segons Bompaire, Llucià no utilitzava els déus com a personatges de les seves obres per tal de satiritzar el món en què vivia ja que no comprenia els corrents religiosos de la seva època¹⁰; aquesta és, sens dubte, una opinió conseqüent amb el tipus d'anàlisi exclusivament retòric a que porta Bompaire a pensar que tots els elements que integren la producció llucianesca provenen de la seva formació escolar.

Les reaccions a aquest tipus d'anàlisi no es feren esperar i estudis com els de Baldwin, Hall o Jones¹¹ es dedicaren a vincular, des de diverses perspectives, l'obra de Llucià amb la societat en què vivia, demostrant que el món que l'envoltava, tant pagà com cristià¹², ocupava un paper molt més determinant del que es creia en la creació d'escenes de contingut religiós, com en el text que ens ocupa. Per a uns, la sàtira religiosa servia únicament per provocar el riure i entretenir el públic¹³, mentre que d'altres defensen que la crítica

⁷ CROISET (1882) 215.

⁸ HELM (1906) 164.

⁹ CASTER (1937) 384; tanmateix, HALL (1981) 197-199 demostra la llarga tradició literària que ja des d'època arcaica havia tractat els mateixos temes de què parla Llucià.

¹⁰ BOMPAIRE (1958) 493.

¹¹ BALDWIN (1973) 97-118, HALL (1981) 207-220, JONES (1986) 33-45.

¹² Per a la discussió sobre la relació del Llucià amb els cristians, cf. BALDWIN (1982), PERNOT (2002).

¹³ HALL (1981) 205-206.

de Llucià es dirigeix a tots aquells xarlatans i farsants que han anat desvirtuant progressivament el sentiment religiós de la societat i deixant les persones amb inquietuds espirituals sense un referent prou satisfactori¹⁴.

En efecte, els Diòscurs no eren només personatges de la tradició literària, sinó que constituïen una part important de la vida religiosa i cùltica de la societat romana de l'època de Llucià¹⁵. Restes arqueològiques demostren que el culte a Càstor i Pòl·lux fou practicat de manera ininterrompuda a Roma fins al s. III dC, probablement amb els mateixos sacrificis que Dionisi d'Halicarnàs explica que els oferien els sacerdots màxims al seu temple del Fòrum Romà a les Idus del mes Quintili¹⁶. El seu culte havia estat introduït a Roma al s. V aC, com a agraïment per l'ajuda que els bessons van oferir a Roma en la batalla del llac Règil contra els llatins¹⁷. Els Diòscurs jugaven freqüentment el paper d'herois salvadors, ja que, segons es deia, també havien intervingut de manera determinant en favor dels grecs a la batalla de Salamina¹⁸ o en favor dels espartans quan Lisandre va derrotar els atenesos en la batalla final de la Guerra del Peloponès a Egospòtam el 405 aC.

El culte heroic que se'ls retia com a salvadors es va mantenir llargament, i va prendre progressivament més i més notorietat; per exemple, Alexandre va substituir pel culte als Diòscurs un ritual que s'havia de dedicar a Dionís a Bàctria el 328 aC¹⁹. A Roma, ja des del s. III aC la numismàtica i els altres tipus d'imaginari demostren que els Diòscurs s'havien convertit en representació oficial privilegiada del poder de Roma i se'ls va dedicar, als inicis del s. I aC, un altre temple ara en el Circ Flamini²⁰. Però és sobretot en època imperial quan adquireixen

¹⁴ KARAVAS (2009).

¹⁵ Cf. POULSEN (1994), GEPPERT (1996) 17-35.

¹⁶ D.H. 6,13,4.

¹⁷ Cic. *nat. deor.* 2,6; 3,11-13; D.H. 6,13,1-3; Liv. 2,42,5.

¹⁸ Les intervencions dels Diòscurs com a salvadors de mariners en naufragis i situacions de navegació crítica és una de les principals funcions d'aquestes figures; Llucià ho posa de manifest tant en aquest diàleg (*DDeor.* 25,2) com a *Nav.* 9 o *Charid.* 3 on s'explica que els Diòscurs posen una estrella sobre el màstil de les naus per guiar-les a bon port. També THEOC. 22,8-9 ho destaca en l'ídil·li dedicat als Diòscurs.

¹⁹ ARR. 4,8,1-3 i PLUT. *Alex.* 50,3-4; cf. POULSEN (1994) 92.

²⁰ CONTICELLO DE' SPAGNOLIS (1984) 59, TUCCI (1994) 123.

destacable importància, especialment com a representants dels successors oficials del *princeps*. Durant els primers anys del s. I dC, August va promoure una restauració del temple del Fòrum Romà per assimilar als Diòscurs els seus successors designats, Tiberi i Drus. Però és durant el s. II dC quan el culte dels bessons es posa encara més en relleu, a causa de l'adopció de Marc Aureli i de Luci Ver com a hereus d'Antoni Pius, utilitzant també l'imaginari dels Diòscurs, fet que va comportar un augment del nombre d'estàtues i de representacions d'aquestes divinitats.

En el diàleg de Llucià, Apol·lo justifica la seva incapacitat a l'hora de reconèixer cada un dels germans amb una descripció del seu aspecte físic idèntic. Els bessons, segons el déu oracular, són exactament iguals:

τά γε ἄλλα πάντα ἴσα, τοῦ ὤου τὸ ἡμίτομον καὶ ἀστήρ ὑπεράνω καὶ ἀκόντιον ἐν τῇ χειρὶ καὶ ἵππος ἐκατέρω λευκός. (*DDeor.* 25,1)

Pel que fa a la resta, tot és igual, la meitat de l'ou, l'estrella a sobre, la llança a la mà i cada un amb el seu cavall blanc.

Tots aquests són elements identificatius habituals de la major part de les representacions iconogràfiques de Càstor i Pòl·lux. Un gran nombre de les imatges dels Diòscurs que ens han pervingut mostren els germans amb els mateixos trets identitaris que detalla Llucià. Un repàs als principals estudis sobre la qüestió²¹ permet una ràpida identificació dels bessons amb les estrelles, les llances i els cavalls. Ja peces de ceràmica àtica²² o relleus grecs d'època clàssica²³ representaven els germans muntant a cavall o al seu costat amb la llança sempre a la mà; en algunes ocasions també apareixen amb una estrella prop del seu cap²⁴. De l'època hel·lenística conservem també representacions de la mateixa mena. Serviran d'exemple un octòbol de Pestum datat entre 280 i 268 aC²⁵, un segell anular del s. III aC²⁶,

²¹ Cf. les entrades *Dioskouroi*, *Dioskouroi* / *Tinias Climiar* i *Dioskouroi* / *Castores* al *LIMC*, *NISTA* (1994, ed.), *GEPPERT* (1996) 146-192.

²² *LIMC s.v. Dioskouroi e.g.* 2, 3 o 4.

²³ *LIMC s.v. Dioskouroi* 32.

²⁴ *LIMC s.v. Dioskouroi* 171, tot i que en aquest cas no porten cap llança.

²⁵ *LIMC s.v. Dioskouroi* 8.

²⁶ *LIMC s.v. Dioskouroi* 31.

o una estela provinent d'Egipte de finals d'època ptolemaica²⁷. A la península itàlica trobem ja exemples d'aquest mode de representació en objectes etruscos del s. IV aC²⁸, com en un mirall de bronze que té gravada una imatge d'un dels germans, dret al costat del cavall amb totes les seves marques identificatives. La numismàtica romana també conté estampes dels germans en la mateixa postura: potser unes de les monedes més representatives són un denari emès a Sicília entre el 211 i el 208 aC, o el denari de Luci Memmi encunyat a Roma els anys 109-108 aC²⁹.

Algunes d'aquestes imatges mostren els bessons amb el característic barret en forma ovalada, que substitueix el *petasos* que solien vestir en les peces més antigues. En el text, Llucià es refereix a un símbol identitari consistent en les dues meitats de l'ou. Aquest element ja causava problemes d'interpretació entre els comentaristes antics: l'escoli explica que la menció a l'ou és una broma relacionada amb la forma de cigne que Zeus va adoptar per seduir Leda³⁰. L'escoliasta sembla voler dir que les dues meitats de l'ou són una metàfora per parlar dels dos bessons, els quals són semblants com cada una de les dues meitats resultants de la partició d'un ou bullit. Tanmateix, malgrat que en algunes imatges aparegui representat un ou entre els dos germans³¹, resulta més satisfactòria l'explicació no metafòrica del text. Com explica Apuleu³², Càstor i Pòllux eren representats de manera habitual amb un barret en forma d'ou –la seva meitat, doncs, ha de ser considerada com la part superior d'una secció transversal i no pas com les parts resultants d'un tall vertical–, del qual sortia un àpex acabat en forma d'estrella. Tant en monedes com en bustos, aquests barrets són tan característics que identifiquen els personatges sense cap altre de les

²⁷ LIMC s.v. *Dioskouroi* 17.

²⁸ LIMC s.v. *Dioskouroi Timias Cliniar* 24.

²⁹ NISTA (1994, ed.) 102 im. 2 i 103 im. 5.

³⁰ SCHOL. in *Lucianum* 79,25: *παίζει τὸ "ῶϋ τὸ ἡμίτομον"*. οὐ γὰρ ἐξ ῶϋ ἐγένοντο· ἀλλ' ἐπειδὴ τῆ Λήδῃ εἰς κύκνον φανείς ὁ Ζεὺς προσεφθάρῃ, εἰκότως τῷ κύκνου γεννήματι τὸ ῶϋν ἐπεισφέρεται.

³¹ LIMC s.v. *Dioskouroi* 59 i 139.

³² APUL. *met.* 10,31: *iam singulas uirgines, quae deae putabantur, sui tutabantur comites, Iunonem quidem Castor et Pollux, quorum capita cassides ouatae stellarum apicibus insignes contegebant, sed et isti Castores erant scaenici pueri.*

seves marques d'identitat³³, de manera que, en algunes ocasions, fins i tot, poden aparèixer tots sols sense els joves³⁴.

Els quatre elements de què parla Llucià seran cada cop més recurrents en la iconografia d'època imperial i determinaran en gran mesura l'imaginari bàsic d'aquestes divinitats³⁵. Tot i que entre les altres peces del s. I dC sobresurten els frescs pompeians que donen nom a la *domus* on van ser trobats³⁶, és en època dels Antonins quan trobem representacions més elaborades i espectaculars dels bessons. A meitat del s. II dC es produeixen els grups escultòrics coneguts amb el nom de "Diòscurs de Leptis Magna"³⁷, "Diòscurs del Capitoli"³⁸ i "Diòscurs del Quirinal"³⁹. Tot i les diferents tipologies dels personatges –de tipus vertical la primera, amb el cavall sencer en el cas de les del Capitoli i molt més enèrgiques les que es troben al Quirinal–, els tres grups presenten o permeten imaginar en línies generals de manera versemblant, malgrat el mal estat de conservació d'algunes parts, les quatre marques que destaca Apol·lo.

La raonable semblança de les estàtues més importants dedicades als Diòscurs i la relació que Llucià va mantenir amb la casa imperial, que es feia representar oficialment a través d'aquestes divinitats, permet pensar que potser també Llucià va voler fer-ne menció en aquest diàleg. No obstant, el geni i la brillantesa de Llucià li van permetre donar una volta més a aquesta situació. Quan Hermes comença a explicar a Apol·lo com els ha d'identificar, diu que aquell amb qui havien estat el dia anterior era Càstor, mentre que aquell de qui es posaran a parlar immediatament és Pòl·lux. Podem pensar, doncs, que ens trobem en el dia en què els bessons han intercanviat la seva posició entre el món dels déus i l'Hades, just quan Pòl·lux acaba

³³ Cf. e.g. LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 126, NISTA (1994, ed.) 175 im. 33, 180 im. 44 o 182 im. 51a.

³⁴ És el cas del gravat en coralina d'època hel·lenística LIMC s.v. *Dioskouroi* 245 o el mosaic del vestibul del Mitreu d'Òstia del s. III dC LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 134.

³⁵ Cf. PARISI PRESCICCE (1994) 171-185 i GEPPERT (1996) 36-79 per un estudi sobre l'evolució del mode de representació dels Diòscurs en època imperial.

³⁶ LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 34.

³⁷ LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 29, NISTA (1994, ed.) 162 im. 14 i 163 im. 15.

³⁸ LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 57.

³⁹ LIMC s.v. *Dioskouroi / Castores* 77.

de pujar del submón⁴⁰, ja que en cas contrari, si resulta que no ens trobem en el moment precís en què es produeix el relleu, els Diòscurs no poden estar mai junts; en aquest fet, precisament, es basa una de les bromes d'aquest diàleg en boca d'Apol·lo. La primera intervenció d'Apol·lo en aquest diàleg resulta, en conseqüència, problemàtica. El déu pregunta qui és Càstor i qui és Pòl·lux, però utilitza com a complement d'aquesta construcció un genitiu partitiu amb un pronom demostratiu que denota una relativa proximitat de l'objecte:

Ἐχεις μοι εἰπεῖν, ὦ Ἑρμῆ, πότερος ὁ Κάστωρ ἐστὶ τούτων ἢ πότερος ὁ Πολυδεύκης; (*DDeor.* 25, 1)

Em pots dir, Hermes, quin d'aquests dos és Càstor i quin és Pòl·lux?

Malgrat que es poden fer diferents interpretacions dels usos d'aquest tipus de pronom en situacions diverses i fins i tot pot ser interpretat de manera anafòrica⁴¹, Apol·lo sembla voler dir que és incapaç de diferenciar dos elements que són presents un al costat de l'altre davant dels seus ulls. Que Apol·lo s'estigui referint als propis Càstor i Pòl·lux resulta, com hem dit, altament improbable o, almenys, requereix d'un forçament extrem de la situació que faria perdre frescor i valor literari a la peça. Resulta molt més satisfactòria una lectura del text que pressuposi que els déus olímpics no es troben davant dels Diòscurs en persona, sinó davant d'unes representacions artístiques com les estàtues que acabem d'examinar i que tanta rellevància social van tenir en l'època en què Llucità composava aquests diàlegs. Transposant al món dels déus una situació que Herodas posava en escena en el seu quart mimiamb en què Cinno i File observen i comenten unes estàtues d'un temple, Llucità juga a ocasionar als propis Apol·lo i Hermes les mateixes dificultats a l'hora de saber quin és cada un dels personatges esculpits que podien tenir els homes de l'antiguitat o que podem tenir nosaltres ara en contemplar aquestes estàtues.

És cert que la tècnica descriptiva que Llucità incorpora aquí és freqüent entre els escriptors de la Segona Sofística i que sovint les seves obres incorporen a mode d'ornament o com a element fonamental el gaudi de l'explicació d'una peça d'art⁴². En efecte, un dels primers exercicis

⁴⁰ Coincidiment, *DMorf.* 1 posa en escena a Diògenes donant un encàrrec a Pòl·lux just abans que el Diòscur s'intercanviï amb el seu germà.

⁴¹ SMYTH (1920) 1238-1261, HUMBERT (1945) 29-35.

⁴² PIOT (1914), BENEDIKTSON (2000).

que el retòr proposava als estudiants del tercer cicle del sistema educatiu grecorromà era desenvolupar les seves habilitats compositives a partir de la descripció⁴³. També l'augment de l'interès per la fisiognomia havia fet incrementar l'atenció en els detalls físics dels personatges que intervenien a les obres o de les seves estàtues⁴⁴. Llucià, com a fruit del seu temps, incorpora en les seves obres moltes d'aquestes descripcions: destaquen les mencions a les estàtues de la Salut i d'Asclepi en la descripció de les termes d'Hípias⁴⁵, la del quadre sobre Hèracles Ogmí⁴⁶, la de les estàtues del temple de la deessa síria⁴⁷ o les comparacions que Llucià fa de Pantea i algunes deesses⁴⁸. No obstant, Llucià no resta en la mera mimesi literària i artística per usar la tècnica progimnasmàtica com a embellidor de la peça o pel goig que produeix el tema, sinó que la representació de déus com a estàtues li serveix en ocasions per introduir una dura sàtira o crítica de la societat del seu moment, de manera que en nombroses ocasions vol posar de manifest que els homes confonen els propis déus amb llur representació en forma d'estàtua. Llucià explica que la gent creu que veu els déus en persona quan contempla les estàtues de Fídias⁴⁹, tot i que per dins estan buides, foradades i plenes de rates⁵⁰; i explícitament afirma que els déus són saquejats fins i tot en la seva pròpia persona quan els lladres sacrílegs s'emporten les estàtues dels temples⁵¹, perquè en temps de Llucià la importància de cada déu resideix en el valor econòmic del material i de la mida que té la seva estàtua, com en el caòtic inici d'assemblea del *Zeus tràgic*⁵².

⁴³ THEON *Prog.* 118-120, HERMOG. *Prog.* 22-23, APHTH. *Prog.* 36-38; cf. WEBB (1997) 239-242, DUBEL (1997) 249-254, KENNEDY (2003) 11.

⁴⁴ ELSNER (2007).

⁴⁵ *Hipp.* 5.

⁴⁶ *Herc.* 4.

⁴⁷ *Syr.D.* 32.

⁴⁸ A *Pro Im.* 23, Llucià es defensa de les crítiques de Pantea explicant que totes les comparacions que ha fet entre ella i les deesses no eren impietoses perquè realment es referia a les estàtues que n'havien fet els escultors.

⁴⁹ *Sacr.* 13.

⁵⁰ *Gall.* 44.

⁵¹ *JCf.* 8 i *Tim.* 9.

⁵² *JTr.* 7-14.

No és inversemblant pensar que aquest diàleg conté també la voluntat de fer reflexionar a l'auditori sobre la religiositat de l'època o de crear sàtira d'una societat que veu el món religiós com una excusa per demostrar en escultures i temples la fastuositat i riquesa de què disposen, atès que, com diu Plutarc (17b-c), ja ningú creu en les històries que dels déus s'expliquen⁵³. En l'altre vessant, a més a més, Llucià aconsegueix de nou compondre una brillant situació humorística produïda en aquest cas per la confusió dels plans religiós i artístic d'unes figures, els Diòscurs, que els poetes havien presentat amb aspecte d'humans, però que el pas del temps i la tradició van recloure en la forma de les estàtues que els escultors modelaren. Després de la crisi religiosa i de valors de l'època hel·lenística i gràcies a la recuperació del passat tradicional de mans de l'antiquarisme de la Segona Sofística, els déus grecs ocupen de nou el centre de la societat, però ara sobretot en el paper de protagonistes d'obres d'art. I és precisament aquest agalmatomorfisme diví el que Llucià vol posar de manifest en obres com aquest diàleg entre Hermes i Apol·lo.

⁵³ Una mostra d'incredulitat sobre els déus la trobem també a *Iuv.* 2,149-152.

Les esponges d'Aquil·les

Marta OLLER GUZMÁN

RESUM

Segons Aristòtil, les esponges d'Aquil·les eren un dels quatre tipus d'esponges coneguts a l'Antiguitat. Denses i resistents, eren emprades en la panòplia militar com a revestiment de cascs i de gamberes, però també per a fabricar pinzells i en teràpies medicinals. En aquesta contribució analitzarem un conjunt de testimonis literaris que documenten l'ús d'aquestes esponges i la seva vinculació amb l'heroi Aquil·les.

PARAULES CLAU

Esponja, Aquil·les, heroi, Aristòtil, panòplia, medicina

ABSTRACT

According to Aristotle, the Achilles sponges were one of the four types of sponges known in Antiquity. Close-textured and very strong, they were used for lining helmets and greaves, but also for making paintbrushes and with medical purposes. In this contribution we will analyse some sources about this sponges and their association with Achilles.

KEY WORDS

Sponges, Achilles, Aristotle, heroes, panoply, medicine.

Sota la designació “d'Aquil·les” eren coneguts a l'Antiguitat diversos objectes l'origen o la funció dels quals estaven lligats, en el pensament popular, a la figura de l'heroi: els textos documenten una coca de civada d'Aquil·les (ή Αχιλλειος μάζα ο κριθή), una planta aquil·lea (ή Αχιλλειος, coneguda també com a μυριόφυλλον) i unes esponges d'Aquil·les (ό Αχιλλειος σπόγγος). Les tradicions que associen cadascun d'aquests objectes amb l'heroi són sovint secundàries, però ens proporcionen informació d'interès sobre episodis menys coneguts de la biografia mítica d'Aquil·les, o bé sobre aspectes concrets de la seva personalitat, que complementen i enriqueixen

la visió fonamentalment homèrica que en tenim. L'objectiu d'aquest treball serà estudiar una d'aquestes tradicions, la relativa a les anomenades "esponges d'Aquil·les".

Les esponges estan àmpliament documentades en la literatura grega des dels primers testimonis homèrics. Els seus usos són molt diversos i comprenen des de la higiene personal¹ i la neteja de taules², fins a la neteja de sabates³, la utilització com a taps dels vasos⁴ i les teràpies mèdiques⁵, entre altres. També en les representacions ceràmiques l'esponja està ben documentada, sobretot en escenes de gimnàs i palestra, en què forma part d'un equip bàsic de neteja juntament amb l'estríjol i l'aribal d'oli⁶.

Aquesta utilització intensiva de l'esponja en múltiples àmbits de la vida quotidiana anava lligada a tota una activitat comercial d'extracció i venda d'esponges de què també les fonts es fan ressò⁷, posant particular èmfasi en la descripció de la feina del recol·lector d'esponges, conegut amb el nom d'esponjaire' (σπογγεύς), "bus d'esponges" (σπογγοκλυμβητής), "caçador d'esponges" (σπογγοθήρας) o "tallador d'esponges" (σπογγοτόμος)⁸. En la major part d'aquests casos, les esponges són designades amb el terme genèric de σπόγγος (més rarament, σφόγγος), però a partir de la *Història dels animals* d'Aristòtil, en què, per primera vegada, es fa una classificació de les esponges d'ús comú, tenim coneixença no només de la diversitat de poríferes comercialitzades a l'Antiguitat, sinó també dels noms amb què eren conegudes les diferents espècies. És en aquest tractat de zoologia on trobem el primer esment de les esponges d'Aquil·les. Segons Aristòtil:

d'esponges, n'hi ha de tres tipus: la clara, la densa i, en tercer lloc, la que anomenen d'Aquil·les, més fina, densa i forta, que es col·loca sota els cascs i les gamberes i el cop fa menys soroll. Aquesta és

¹ El primer esment d'aquest ús es troba en HOM. *Il.* 18,414-415.

² Els testimonis més antics es troben en HOM. *Od.* 1,109-112; 20,151-153; 22,438-439.

³ El primer esment en AR. *V.* 600, per altres exemples *vid.* BRYANT (1899) 92.

⁴ AR. *Ach.* 463. Sobre un possible exemple d'aquesta esponja-tap en un vas ceràmic, *vid.* IMMERWAHR (1948) 184 i 189-190.

⁵ Molt ben documentades en els tractats hipocràtics com a part de l'instrumental mèdic o bé per a fabricar medicaments, *cf.* VOULTSIADOU (2007) 1761, COUCH (1936) 206.

⁶ VANHOVE (1992) 65-68, SÁNCHEZ (2005) 45.

⁷ Un recull de fonts comentades en VOULTSIADOU (2007) 1760, FROST (1968) 181-184.

⁸ DELG *s.v.* σπόγγος.

molt escassa. De les esponges denses, les que són més dures i aspres s'anomenen "bocs". [...] Les esponges clares són les més grans i abunden sobretot a la zona de Lícia, i les denses són les més toves. Certament, les aquil·les són més compactes que aquestes⁹.

L'estagirita distingeix tres tipus bàsics d'esponges que vénen definits per les seves característiques físiques: l'esponja "clara" (ὁ μανός, avui *hippospongia communis* Lamarck 1813 o "esponja de cavall") que era de textura menys compacta i la més gran de mida; l'esponja "densa" (ὁ πυκνός, avui *spongia officinalis* Linnaeus 1759 o "esponja de bany"), la més suau de totes; l'esponja "boc" (ὁ τραγός, avui *spongia zimocca* Schmidt 1862), que Aristòtil considera un subgènere de la densa, era més dura i aspra que l'anterior; i l'esponja "d'Aquil·les" (ὁ Ἀχιλλεῖος, avui *spongia agaricina* Pallas 1766 o "orella d'elefant") que era fina, de gran compacitat i resistència, però molt rara de trobar¹⁰.

En les expressions del tipus "anomenen" (καλοῦσιν) o "s'anomenen" (καλοῦνται) del passatge, queda manifest que Aristòtil no crea una nomenclatura nova per a identificar cada espècie, sinó que recull les denominacions habituals en el llenguatge quotidià, que són majoritàriament de caràcter descriptiu. Aquest fet sovint ha estat considerat un entrebanc pels biòlegs, en la mesura que dificulta la identificació i l'establiment de correspondències amb les designacions científiques actuals¹¹, però pot resultar de gran utilitat per a filòlegs i estudiosos de l'Antiguitat en general, ja que ens permet conèixer no només el lèxic grec vinculat al món dels animals, sinó també aspectes de *realia* interessants, com, p. ex., en el cas que ens ocupa, la creença difosa de la relació entre el tercer tipus d'esponges i l'heroi Aquil·les.

Segons diu el mateix Aristòtil, l'esponja aquil·lea era emprada com a revestiment en els cascs i les gamberes a fi i efecte que els cops sonessin menys fort, un ús per al qual la morfologia d'aquest tipus d'esponja s'adiu perfectament, ja que és molt prima i a la vegada resistent. Hom esperaria que aquesta designació popular estigués fo-

⁹ ARIST. HA 548b: Ἔστι δὲ τῶν σπόγγων τρία γένη, ὁ μὲν μανός, ὁ δὲ πυκνός, τρίτος δ' ὃν καλοῦσιν Ἀχιλλεῖον λεπτότατος καὶ πυκνότατος καὶ ἰσχυρότατος· ὃν ὑπὸ τὰ κράνη καὶ τὰς κνημίδας ὑποτιθέασιν, καὶ ἦττον ἢ πληγὴ ψοφεῖ. Σπανιώτατος δὲ γίγνεται οὗτος. Τῶν δὲ πυκνῶν οἱ σκληροὶ σφόδρα καὶ τραχεῖς τράγοι καλοῦνται. [...] Μέγιστοι μὲν οὖν οἱ μανοί, καὶ πλείστοι περὶ τὴν Λυκίαν, μαλακώτατοι δ' οἱ πυκνοί· οἱ γὰρ Ἀχιλλεῖοι στιφρότεροι τούτων εἰσίν.

¹⁰ Per la identificació de les esponges seguim VOULTSIADOU & VAFIDIS (2007) 113-114.

¹¹ VOULTSIADOU & VAFIDIS (2007) 115.

namentada en una pràctica àmpliament difosa i coneguda en el món grec, però, la realitat és que són molt pocs els passatges que hi fan referència i tots ells són força més tardans: d'una banda, Tit Livi afirma que en la panòplia dels guerrers samnites:

la cuirassa del pit estava revestida d'esponja i la cama esquerra anava protegida per una gambera¹².

Aquesta descripció es correspon exactament amb la funció que Aristòtil atribueix a les esponges d'Aquil·les, però el context s'allunya clarament de l'àmbit grec i no aporta res de significatiu per al nostre estudi, enllà de corroborar l'existència d'aquesta pràctica en altres pobles del món antic. D'altra banda, en un passatge molt posterior del comentari de la *Iliada* d'Eustaci, s'inclou la informació següent:

no obstant això, l'esponja d'Aquil·les té quelcom de rellevant en relació amb les esponges restants, és delicada quan es posa sota els cascs -probablement d'acord amb una troballa d'Aquil·les-, perquè el ferro no fregui el cap¹³.

En aquest fragment, Eustaci recull de nou la tradició aristotèlica sobre l'ús específic d'aquest tipus d'esponges, però hi afegeix un parell de dades interessants. En primer lloc, n'atribueix directament la invenció a Aquil·les, per bé que amb una certa reserva. Sembla que l'autor intenta aclarir d'aquesta manera l'origen del nom amb què eren conegudes des d'antic aquestes esponges, però la cautela amb què ho fa ens mena a concloure que, amb tota versemblança, ja en el seu temps, en ple segle XII, no es conservava cap relat etiològic que expliqués amb claredat quin era el lligam entre l'heroi i aquests animals marins. En segon lloc, Eustaci innova pel que fa a la finalitat amb què els cascs es folraven d'esponja, que ara ja no és esmorteir el soroll, sinó evitar el frec del metall directament sobre el cap. Aquest canvi és sorprenent, perquè la utilització de les esponges com a materials insonoritzadors està documentada com a mínim en un altre passatge de contingut militar: en la *Poliòrquètica* d'Enees el Tàctic, autor de la primera meitat del segle IV aC, es donen alguns consells per tallar una estaca amb eficàcia i silenciosament:

quan hom serri una estaca en dos, que hi posi oli al damunt, perquè es tallarà més de pressa i amb menys soroll. Si a més a més s'emboliquen

¹² Liv. 9,40,3: *spongia pectori tegumentum et sinistrum crus ocrea tectum*.

¹³ Eust. in Il. 10,217: ὁ μέντοι Ἀχιλλεῖος σπόγγος ἀλλ' αὐτὸς ἔχει τι ἐξέχον πρὸς τοὺς λοιποὺς, ὑποκείμενος ἀπαλὸς ταῖς περικεφαλαίαις καθ' εὐρησιν ἴσως Ἀχιλλέως, ἵνα μὴ ὁ σίδηρος τρίβῃσι τὴν κεφαλὴν.

amb una esponja tant la serra com l'estaca, el soroll s'amortirà molt més¹⁴.

D'aquest passatge es desprèn que els antics coneixien bé l'eficàcia de les esponges a l'hora de reduir el soroll i se'n servien en l'àmbit militar. No és, doncs, estrany que Aristòtil parli d'un folre d'esponja per a disminuir el retruny de les armes durant el combat. Aquest ús no exclou el que documenta Eustaci, ja que és evident que les mateixes esponges, en ser col·locades sota els cascs i les gamberes, també evitarien que el metall entrés en contacte directe amb la pell i la protegirien d'irritacions. Si bé és cert que hom documenta la utilització d'altres materials per al revestiment de les armadures entre els grecs, com ara el feltre (πίλος) que farcia el famós casc de dents de porc senglar de Meríones¹⁵, sembla que només les esponges d'Aquil·les haurien tingut un efecte insonoritzador, fet que probablement els hauria proporcionat un valor afegit. D'altra banda, segons diu Aristòtil, aquestes esponges eren les més escasses de totes (σπανιώτατος), de manera que disposar d'un casc o d'unes gamberes folrades d'aquil·les deuria ser una raresa costosa, un petit luxe reservat a una minoria adinerada. En suport d'aquesta hipòtesi, hom pot llegir l'entrada següent en el lèxic anònim, d'època bizantina primerenca, conegut amb el títol de *Συναγωγή λέξεων χρησίμων ἐκ διαφόρων σοφῶν τε καὶ ῥητόρων πολλῶν*:

Aquil·les: així eren anomenades a Atenes algunes civades, perquè eren grosses i indeferenciades; de les esponges cares, també en deien aquil·les¹⁶.

L'escassetat i el cost elevat d'aquest tipus d'esponges podrien explicar per què, malgrat la seva potencial utilitat en les panòplies militars, els revestiments d'aquil·les estan molt mal documentats. De fet, en els pocs casos en què les esponges d'Aquil·les són esmentades en la literatura posterior a Aristòtil, ja no se les associa amb les armadures, sinó amb activitats tan diferents com la pintura i la medicina.

¹⁴ ΑΕΝ.ΤΑΚΤ. 19,1: Διαπρίνοντα δὲ μοχλὸν ἔλαιον ἐπιχεῖν· θάσσον γὰρ καὶ ἀσφοητὶ μᾶλλον πρισθῆσεται. Ἐὰν δὲ καὶ σπόγγος ἐπὶ τε τὸν πρίονα καὶ τὸν μοχλὸν ἐπιθεθῆ, πολλῶ κωφότερος ὁ ψόφος ἔσται.

¹⁵ ΗΟΜ. ΙΙ. 10,263-265.

¹⁶ ΣΥΝΑΓ. 474,11-13 Bekker: Ἀχιλλεῖοι· οὕτω κριθαὶ τινες ἐκαλοῦντο Ἀθήνησιν, ἀδραὶ τε καὶ ἀδιάφοροι οὔσαι, καὶ τῶν σπόγγων δὲ τοὺς πολυτελεῖς Ἀχιλλεῖος ἐκάλουν.

En la *Història Natural* de Plini el Vell les esponges d'Aquil·les són esmentades en el marc d'una nova classificació de les esponges d'ús comú:

Hom admet que hi ha tres tipus d'esponges: l'esponja espessa, molt dura i aspra, és anomenada *tragos*; l'esponja espessa i més tova, *manos*, i la menys densa, d'on provenen els penicils, Aquil·lia¹⁷.

Plini sembla seguir el model aristotèlic, en la mesura que també distingeix tres tipus bàsics d'esponja i adapta la nomenclatura grega original al llatí. Ara bé, la descripció pliniana de cadascun dels tipus inclou variants tan substancials que, en sentit estricte, només un dels tipus llatins es correspon plenament amb el precedent grec: l'esponja *tragos* o "boc", que en tots dos casos es caracteritza per ser particularment densa, dura i aspra. Pel que fa a l'esponja *manos* –del grec *μανός* "clara", "poc densa"–, aquí és descrita com a espessa i més tova, en una confusió aparent amb l'esponja *πυκνός* d'Aristòtil, que era efectivament de textura compacta i la més blana de totes. Quant a l'esponja d'Aquil·les o Aquil·lia, també en aquest cas Plini difereix, ja que diu que es tracta de la menys densa, contradient la descripció de l'estagirita, en què precisament es posava de relleu la densitat com un dels trets més destacables d'aquest exemplar de porífera. Aquesta barreja tipològica és realment desconcertant i planteja dubtes sobre quina va ser la font directa de Plini en els capítols consagrats als animals marins¹⁸.

Una altra qüestió complicada en la interpretació d'aquest passatge és el significat exacte del terme *penicilli*. Etimològicament, el mot *penicillus*, igual com *peniculus*, és un diminutiu derivat de *penis* "cua", que sembla haver designat diversos objectes amb una estructura similar: un pal, més o menys llarg, a la punta del qual es fixava un material més flonjo, com ara una esponja, amb què es treballava. D'aquest valor semàntic bàsic, derivarien els significats de "pinzell", "brotxa", que estan a bastament documentats en la literatura llatina. Caldria, doncs, considerar la possibilitat que les esponges d'Aquil·les haguessin servit per a confegir alguna mena de pinzell o de brotxa particular, ja que, de fet, les esponges formaven part de les eines habituals

¹⁷ PLIN. *nat.* 9,148: *Spongearum tria genera accepimus: spissum ac praedurum et asperum tragos uocatur, spissum et mollius manos, tenue densumque, ex quo penicilli, Achillium.*

¹⁸ Sobre la qüestió de les fonts, *vid.* CAPPONI (1990) 47.

del pintor i de l'escriptor, sobretot per esborrar errades, tal i com demostra aquest passatge de l'*Agamèmnon* d'Èsquil:

Ai, dels afers humans! Mentre van bé, hom podria equiparar-se a una ombra, però, quan van malament, d'una tirada una esponja humida n'ha esborrat el dibuix¹⁹.

Un altre exemple significatiu es pot llegir en el relat de Plini sobre els esforços de Protògenes de Caunos o Xantos, il·lustre pintor del segle IV aC²⁰, per reproduir amb els pinzells i els colors la bava en la boca d'un gos, de forma que en resultés una imatge d'aparença real:

(Protògenes) amb l'esperit inquiet i turmentat, perquè volia que en la pintura hi hagués quelcom de vertader i no pas de versemblant, havia eixugat i canviat el pinzell moltes vegades, sense quedar-ne mai satisfet. En últim terme, enfadat amb l'art, perquè es podia distingir, va llançar l'esponja contra el lloc maleït del quadre i l'esponja va col·locar els colors que duïa de la manera com Protògenes havia desitjat amb afany, i l'atzar va fer la natura en la pintura²¹.

Tot i que la identificació dels *penicilli* d'aquil·les amb una mena de pinzells d'esponja és molt versemblant, cal tenir en compte una altra possibilitat d'interpretació del terme, que ens ve donada pel mateix Plini, en una nota posterior sobre les aplicacions medicinals de les esponges:

De les esponges, el tipus més tou són els penicils que aplicats amb mel damunt dels tumors dels ulls els calmen; el mateix per dissipar la inflamació ocular, sobretot amb aigua. Cal que els penicils siguin molt fins i tous. També s'apliquen les esponges mateixes amb vinagrada sobre les secrecions i amb vinagre calent per als mals de cap²².

En aquest passatge els penicils ja no són presentats com uns pinzells fets d'esponja aquil·lea, sinó com un tipus d'esponges concret amb uns usos terapèutics específics. És interessant destacar que les espon-

¹⁹ AESCH. A. 1327-1329: ἰὼ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν / σκιάι τις ἂν πρέψειεν, εἰ δὲ δυστυχήη, / βολαῖς ὑγρώσσων σπόγγος ὤλεσεν γράφήν.

²⁰ ROBERTSON (1981) 180.

²¹ PLIN. nat. 35,103: *Anxio animi cruciatu, cum in pictura uerum esse, non uerisimile uellet, abstererat saepius mutaueratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. Postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam impegit inuiso loco tabulae, et illa reposuit ablato colore qualiter cura optauerat, fecitque in pictura fortuna naturam.*

²² PLIN. nat. 31,125: *mollissimum genus earum (i.e. spongearum) penicilli. oculorum tumores sedant ex mulso impositi, iidem abstergendae lippitudini, utilissime ex aqua; tenuissimos esse mollissimosque oportet. imponuntur et spongeae ipsae epiphoris ex posca et ex aceto calido ad capitis dolores.*

ges d'Aquil·les tenien uns usos mèdics molt similars, si més no pel que fa a les cures dels ulls i als mals de cap. Per als ulls, una glossa d'Hesiqui d'Alexandria recull aquesta tradició:

d'Aquil·les: Aristòfanes a *Cavallers* i Sòfocles a *Escites*. Alguns anomenen d'Aquil·les el blanc (dels ulls?). Alguns, en canvi, diuen que és una esponja amb què es netegen els ulls²³.

Per als mals de cap, un fragment de Galè sobre les teràpies del metge grec Erasístrat, que visqué a cavall dels segles IV i III aC, recull el consell següent:

Erasístrat diu que la millor prevenció per als estats de calor excessiva, quan hom es disposa a exposar-se al sol, és si et poses damunt del cap una esponja plana, densa i de forma còncava que hagi mullat en aigua i hagi escorregut del tot²⁴.

Tot i que Galè no especifica el nom de l'esponja amb què s'ha de protegir el cap de la insolació, en un estudi recent d'aquest passatge hom defensa que es tracta d'una *spongia agaricina* o esponja d'Aquil·les, caracteritzada precisament per la seva finor i compacitat²⁵.

La vinculació de les esponges aquil·lees amb la medicina evoca la caracterització d'Aquil·les com a heroi mèdic, coneguda des dels primers testimonis homèrics en què queda constància dels coneixements iàtrics del Pelida com a resultat del seu aprenentatge al costat del centaure Quiró²⁶.

Aquest aspecte de la personalitat d'Aquil·les pren particular rellevança en alguns episodis concrets de la seva biografia mítica, com, p. ex., el de Tèlef²⁷, rei dels misis, que està ben documentat en re-

²³ Hsch. A8880 Latte: Ἀχιλλείων Ἴππεύσιν (v. 819) Ἀριστοφάνης καὶ Σοφοκλῆς Ἐκύθαις (fr. 507). Ἀχιλλείων, ἔνιοι δὲ τῶν λευκῶν. τινὲς δὲ σπόγγον φασί, οἷς τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀποψώνται.

²⁴ GAL. 12,511,4 K: Ἐρασίστρατος δὲ φησι μέγιστον εἶναι προφυλακτικὸν ἐπὶ τῶν θερμοτέρων ἕξεων, ὅταν ἡλιοῦσθαι μέλλωσιν, εἰ σπόγγον πλατὺν καὶ πυκνὸν καὶ κοῖλον βρέξας εἰς ὕδωρ καὶ ἐκπιέσας σφόδρα ἐπιθήσεις τῇ κεφαλῇ.

²⁵ VOULTSIADOU (2007) 1762.

²⁶ HOM. Il. 9,823-836, en què Eurípil, ferit per una fletxa, demana a Pàtrocle que li apliqui sobre la ferida els fàrμακα [...] τὰ σε προτί φασιν Ἀχιλλῆος δεδιδάχθαι, / ὄν Χείρων ἐδίδαξε, δικαιοτάτος Κενταύρων "remeis [...] que diuen que tu vas aprendre d'Aquil·les, a qui Quiró, el Centaure més just, va ensenyar". Una bona síntesi crítica sobre la formació mèdica d'Aquil·les a ROUSSEL (1991) 100-101 i 111-114.

²⁷ Per a un recull de fonts sobre el mite de Tèlef, *vid.* ROUSSEL (1991) 185-196.

presentacions artístiques des d'època força primerenca²⁸. També es manifesta en un culte tardà de la ciutat de Termessos, on Aquil·les fou venerat sota l'epiclesi de Ἰητήρ²⁹, i fins i tot en una etimologia popular del nom segons la qual Ἀχιλλεύς vindria a significar “el que dissipa el dolor”³⁰. Tenint en compte aquestes dades, seria raonable intentar establir una relació entre l'origen de la designació de les esponges aquil·les i els coneixements mèdics d'Aquil·les, però no hi ha cap testimoni que doni suport a aquesta hipòtesi.

Les fonts, en canvi, semblen prioritzar una explicació basada en l'associació d'aquestes esponges amb la lluita i la panòplia militar, posant èmfasi en el vessant més pròpiament èpic del personatge, que el consolidà com un model de guerrer i, fins i tot, d'atleta al llarg de tota l'Antiguitat. En són exemples prou significatius la veneració d'Aquil·les per part dels efebs esparciates³¹, l'esforç per emular-lo d'alguns dels atletes més il·lustres, com ara Teàgenes de Tassos³², o bé les anomenades estàtues Aquil·les, habituals en els gimnasos, que, segons Plini, representaven un jove nu sostenint una llança i de les quals, en opinió d'alguns estudiosos, el Dorífor de Policlet n'hauria estat un exemplar insigne³³.

²⁸ KEMP-LINDEMANN (1975) 64-67. En una representació ben coneguda del pintor Sòsias (*LIMC* n. 468, lám. 106) s'hi pot veure Aquil·les embenant el braç de Pàtrocle.

²⁹ *TAM* III i 348; per al comentari de la inscripció, *vid.* OLLER GUZMÁN (2004) 191-193.

³⁰ *EM* s.v. Ἀχιλλεύς παρὰ τὸ ἄχος λύειν· ἰατρὸς γὰρ ἦν.

³¹ PAUS. 3,20,8.

³² PAUS. 6,5,5.

³³ PLIN. *nat.* 34,10,18. Sobre el Dorífor interpretat com Aquil·les, *vid.* POLLINI (1995) 273.

Retòrica i erotisme en les *Lletres d'Aristènet*: l'ús de tecnicismes com a artifici retòric

Joan PAGÈS CEBRIAN

RESUM

L'epistolari d'Aristènet és una mostra de com la tradició retòrica escolar incideix molt pregonament en la producció literària pagana en l'antiguitat tardana. El nostre estudi aborda un aspecte molt concret: l'ús de tecnicismes i terminologia especialitzada per part d'Aristènet i la relació entre aquesta i la tradició dels gèneres literaris que l'autor vol evocar.

PARAULES CLAU

Aristènet, epistolografia, tecnicismes, retòrica, halièutica.

ABSTRACT

The epistolary of Aristaenetus is an example of how traditional school rhetoric deeply affects pagan literature in late antiquity. This study focusses on a specific issue: Aristaenetus' use of technical terms and the relationship between this use and the tradition of literary genres the author evokes.

KEY WORDS

Aristaenetus, epistolography, technical terms, rhetoric, halieutica.

L'epistolari atribuït a Aristènet¹ és una obra datada per la crítica en el primer quart del s. VI de la nostra era². Sota el motlle formal d'un recull epistolar s'apleguen una cinquantena de textos narratius i descriptius de temàtica eròtica. La influència dels *progymnasmata* o exercitacions escolars retòriques en aquesta obra és un aspecte que ha estat estudiat ja en força profunditat³. Treballs més recents han

¹ DRAGO (2007, ed.) 7-77 per a una visió exhaustiva de l'*status quaestionis*.

² Vid. BURRI (2004) i MAZAL (1977) pel que fa a la datació.

³ Vid. STRAMAGLIA (2003).

estat orientats a la recerca d'eventuals trets originals que es puguin espigolar entre l'abundant material que l'autor ha pres dels canons escolars, copiant textualment o quasi textualment expressions i estilemes dels autors clàssics i classicitzants⁴, amb l'objectiu d'evocar escenes ja viscudes i, en definitiva, de bastir la seva obra damunt dels fonaments mil·lenaris de la tradició hel·lènica.

El lector d'aquests textos cercava precisament reviuere la tradició, recordar les seves lectures escolars, identificar i reconèixer expressions dels autors clàssics i reivindicar un model de llengua que ja havia desaparegut de l'univers comunicatiu quotidià⁵, i pervivia fossilitzat en els *progymnasmata* i en els textos literaris de nova creació.

Com a bon aticista, Aristènet fa un esforç ingent per fer reviuere la llengua dels autors àtics, i a través d'aquest model lingüístic, que ja havia esdevingut una reconstrucció artificiosa, evoca tot el repertori de tòpics literaris que tradicionalment s'associen als diferents gèneres. L'epistolografia d'Aristènet actua, doncs, com un gènere de gèneres, d'acord amb uns objectius que podríem qualificar de metaliteraris.

Els gèneres literaris són també transmissors de llenguatges específics i de terminologia especialitzada. Un fet que crida l'atenció és com Aristènet, cada vegada que evoca un gènere literari concret, s'amara del lèxic i de la fraseologia dels autors de referència del gènere en qüestió. Aquest és un aspecte de l'obra d'Aristènet en el qual estic treballant i el meu propòsit aquí és analitzar un cas concret: l'ús i funció de la terminologia halièutica en un text de temàtica eròtica. Aquest estudi ens permetrà aproximar-nos als textos antics que podrien haver estat els models d'Aristènet. Analitzarem tres termes a tall d'exemple: ἀγκιστροεύω, ἀσπαλιεύω i ἀνακροούω. Addueixo els dos passatges en què apareixen aquests termes perquè el lector pugui contextualitzar:

⁴ Els referents hipotextuals que han estat identificats de forma clara són, fonamentalment, de la prosa àtica, Plató i Demòstenes, del drama, Aristòfanes, Eurípides i Menandre, de la poesia hel·lenística, Cal·límac i Apol·loni, de la Segona Sofística, Lluçia i Filòstrat, de la novel·la, Aquil·les Taci, Caritó, Xenofont d'Efes i Heliodor. Cal afegir-hi també els epistolaris de Filòstrat i Alcífron. L'edició teubneriana de MAZAL (1971) inclou un *apparatus fontium* on anota tots els passatges en què la *imitatio* és palesa. Vid. també els estudis d'ARNOTT (1973) i (1982), DRAGO (1997) i (2004), GALLÉ (1993), LESKY (1929), MAGRINI (1981), així com l'edició ja esmentada de DRAGO (2007).

⁵ Vid. DESIDERI (1994) 11-12, MESTRE (2006) 99 s.

a) αὐτὸς ὁ Χαρίδημος –οἶσθα δὲ τὸν νέον ὡς ἐρωτικός– ἐν ἀγορᾷ προιοῦσαν ἰδὼν ἀγκιστρῆνει καὶ πέπεικε παραγενέσθαι τῷ δείπνῳ (1,5).

El mateix Caridem –ja saps com n'és, de festejador, aquest jove–, en veure-la quan s'encaminava cap a la plaça, tira l'ham per si picava i vet aquí que ja l'ha convençuda d'assistir a l'àpat.

b) συχνότερον οὖν τὸ δέλεαρ αὐτῇ προσακτέον, κὰν αὖθις τὸ ἄγκιστρον καταπίη, πάλιν ἀσπαλιεύσω, καὶ τό γε τρίτον αὐτῆς ἀνακρούσω τὴν γένυν· οὐ γάρ με νικήσει ἢ δυσμεταχείριστος οὔσα, οὐδὲ ἀπαγορεύσω τὴν ἐμὴν ἀγκιστροείαν⁶ (1,17).

Haig de parar l'esca més sovint i, tan bon punt mossegui l'ham, me l'enduré al cove; l'arrossegaré amb l'ham clavat al queix ni que sigui a la tercera estrebada. No em vencerà pas, per molt esquerpa que sigui. No renunciaré a la meua pescada mal que sigui tan esquiua aquesta dona.

1. ἀγκιστρῆνω

Αγκιστρῆνω no està documentat en els autors clàssics. És un verb denominatiu format a partir de ἄγκιστρον, mot testimoniats ja en l'*Odíssea*⁷. Equival al clàssic δελεάζω o θηρεύω, segons ens informen els lexicògrafs⁸, que recullen aquest mot juntament amb el testimoni de la seva raresa. Noti's que els lexicògrafs donen una primera accepció de significat restringit, car δελεάζω és un altre verb denominatiu format a partir de δέλεαρ, i vol dir 'pescar amb esca'; i una segona accepció de semàntica molt laxa, car θηρεύω abraça un camp amplíssim: vol dir 'capturar una presa' i pot significar indistintament 'caçar' o 'pescar'.

Els primers testimonis de què tenim constància de l'ús d'aquest verb els trobem en Filó d'Alexandria, autor del s. I que l'empra en no poques ocasions⁹. Sovint en textos jueus i cristians es dona també un

⁶ El terme ἀγκιστροεία només està testimoniats per Plató (Lg. 823d). Vid. MAGRINI (1981) 146.

⁷ HOM. *Od.* 12,332: ἀγκίστροισιν.

⁸ EUDEM. *s.v.* ἀγκιστρῆνει; PHOT. *s.v.* ἀγκιστρῆνει; Hsch. *s.v.* ἀγκιστρῆνει; EM. *s.v.* ἀγκιστρῆνει; Suid. *s.v.* ἀγκιστρῆνει.

⁹ PH. *De opificio mundi* 166; *De sacrificiis Abelis et Caini* 21; *De agricultura* 25; *De plantatione* 102; *De mutatione nominum* 172; *De somniis* 2,51; *De vita Mosis* 1,297; *De specialibus legibus* 4,67; 3,101; *De virtutibus* 40; *De providentia* 2,31 Colson-Whitaker. L'ús del mot és fonamentalment metafòric en aquests exemples.

ús metafòric amb una semàntica inequívocament halièutica¹⁰. Però aquests autors no figuren entre la nòmina de referents hipotextuals d'Aristènet. Més aviat sembla que tots coincideixen en els mateixos usos perquè comparteixen la mateixa tradició que descansa en la formació retòrica escolar a què ens referíem a l'inici. No sembla, doncs, que Aristènet hagi estat gaire original, car la imatge ha esdevingut ja tòpica.

Tanmateix, el verb ἀγκιστρέω en la seva accepció restringida i especialitzada podria procedir dels autors àtics malgrat que no en tinguem cap testimoni. Plató, que és un dels principals referents hipotextuals d'Aristènet, en un passatge del *Sofista* (220d-e)¹¹, es refereix a una tècnica halièutica concreta amb el terme ἀγκιστρευτικόν. Aquest adjectiu neutre substantivat pressuposa l'existència del verb ἀγκιστρέω. El terme podria haver estat en època de Plató exclusivament un tecnicisme, el qual, amb el pas del temps, va ampliar el seu camp semàntic, com palesen els lexicògrafs i alguns autors tardans, fonamentalment cristians¹². Aristènet recupera aquí un terme en la seva accepció original, de significat més restringit, un tecnicisme pròpiament dit. En efecte, fa ús del verb ἀγκιστρέω com a sinònim del més habitual δελεάζω en el sentit de 'parar l'esca o l'ham'. El referent hipotextual ha de ser, doncs, àtic. No hi ha dubte que està emprant el terme com a tecnicisme en sentit metafòric en un context eròtic. La descontextualització del lèxic forma part de l'artifici retòric.

2. ἀσπαλιεύω

El verb ἀσπαλιεύω no està testimoniats abans d'Aristènet. Posteriorment a aquest autor, només el trobem en alguns lexicògrafs¹³. Significa 'pescar amb canya'. El sentit és més restringit que el

¹⁰ CLEM. AL. *Paed.* 3,5,31; EUS. *PE* 8,14,31. Hi ha més exemples en altres autors tardans, com Joan Crisòstom, Olimpiodor, Teofilacte Simocata i Eustaci, amb un bon nombre d'aparicions que m'abstinc de citar.

¹¹ Un altre passatge del *Sofista* (231a: Καὶ γὰρ κυνὶ λύκος, ἀγριώτατον ἡμερωτάτῳ) és puntualment imitat per Aristènet (2,18: κυνὶ προσέεικε λύκος, ἀγριώτατος ἡμερωτάτῳ), la qual cosa prova que el *Sofista* platònic és un dels referents hipotextuals del nostre epistològraf.

¹² Vid. notes 9 i 10.

¹³ PS. ZONAR., *Et. Gen.*, *Etymologicum Symeonis s.v.* ἀσπαλιεύω. No apareix en les *Halièutiques* d'Opià.

d'ἀγκιστρεύω, car la pesca amb esca es pot fer amb canya o amb palangre. Ἀσπαλιεύω prové d'ἄσπαλος, sinònim raríssim de ἰχθύς testimoniat per Hesiqui (*s.v.*). Anàlogament al que s'esdevé amb l'exemple anterior el terme pot ser antic malgrat la seva absència dels textos clàssics. Novament és el *Sofista* platònic, en el mateix passatge, l'obra que ens en dóna la clau. S'hi empren les expressions ἀσπαλιευτής (218e) i ἡ ἀσπαλιευτικὴ τέχνη (219d, 221a). Plató oposa les dues tècniques (τέχναι) anomenades ἀσπαλιευτικὴ i ἀγκιστρευτικὴ. La primera designa la pesca amb canya (*cf.* Plutarc, *Moralia* 976e: ὁ ἀσπαλιευτικὸς κάλαμος, 'la canya de pescar'¹⁴), i la segona la pesca amb hams o amb palangre, com hem vist. Hi ha una clara especialització tècnica en aquest camp semàntic.

El mot ἀσπαλιεύς (i la seva variant ἀσπαλιευτής), així com els seus derivats, són clarament una raresa lèxica. A part dels passatges del *Sofista* de Plató que hem citat, només apareixen testimoniatos en les *Halièutiques* d'Opià¹⁵, un text especialitzat que, com és natural, cerca d'aplegar els tecnicismes de la disciplina que tracta. Posteriorment tots aquests termes seran recollits pels lexicògrafs i tractadistes de retòrica tardans¹⁶.

En aquest cas Aristènet ha volgut conscientment recórrer a un terme raríssim, per tal de decorar el seu text amb una pedra preciosa. Sens dubte els passatges citats de Plató i Opià formen part del seu substrat literari, juntament amb altres textos clàssics avui perduts.

3. ἀνακρούω

Ἀνακρούω significa 'tirar bruscament enrere/amunt'. S'especialitza en alguns camps semàntics molt concrets, fonamentalment la nàutica,

¹⁴ Aristènet empra, en canvi, l'adjectiu de sentit més general θηρατικός per a referir-se a la pesca (ARISTAENET. 1,5: τὸν τε θηρατικὸν κατέαξε κάλαμον). *Cf.* GAL. 5,861,14 K.: ἀλλ' οὐκ ἔστι τῶν κτητικῶν ὥσπερ ἡ ἀσπαλιευτικὴ τε καὶ ἡ ἀγκιστρευτικὴ καὶ τὸ σύμπαν εἰπεῖν ἡ θηρευτικὴ.

¹⁵ OPP. H. 3,41; 226; 233; etc.

¹⁶ *Cf.* PS. ZONAR. *s.v.* ἀσπαλιεύειν· ἐκ τῆς ἀλὸς σπᾶν τοὺς ἰχθύας, ὃ ἔστιν ἀλιεύειν. παρὰ τὸ σπᾶν καὶ τὸ λίνον. *Vid.* també EM, *Et.Gud.* *s.v.* ἀσπαλιεύς. Pòl-lux (*Onomasticon* 1,96,7) distingeix tota una gamma de tècniques halièutiques i enumera els diferents noms que designen els pescadors especialitzats en cadascuna: ἰχθυουλκός, ἀσπαλιευτής, ἀσπαλιεύς, πυριευτής, τριοδοντία χρώμενος, δικτυεύς, δικτυουλκός, πορφυρεύς, πορφυρευτής, σπογοθήρας.

l'hípica i la música. En el camp halièutic sembla un desenvolupament secundari, tardà i poc freqüent.

En el llenguatge nàutic té el sentit de 'remar cap a enrere', 'invertir la marxa'; referit a l'àncora, vol dir 'tirar una estrebada del cable per llevar-la'¹⁷. En la terminologia hípica¹⁸ significa 'aturar en sec un cavall amb una estrebada de la brida'. Com a terme musical és una derivació tardana, si hem de jutjar per la seva absència en els autors clàssics.

Com a terme halièutic també sembla secundari y postclàssic. Indubtablement, Aristènet té *in mente* dos passatges de les *Halièutiques* d'Opià, un autor del s. III dC. En el primer¹⁹, l'autor compara l'estrebada del pescador que tira en sec de la canya en notar el pes de la presa amb la del genet que tira de les regnes per aturar el cavall. Noti's com Opià dóna a un tecnicisme hípica un sentit metafòric, traslladant-lo al context halièutic. El segon passatge²⁰ pot ser la font directa d'inspiració d'Aristènet atesa la coincidència de la *iunctura ἀνακρούων γενύεσσιν* (Opià) / ἀνακρούσω τὴν γένυιν (Aristènet). En qualsevol cas, si hem d'entendre el verb ἀνακρούω com a tecnicisme, en els textos clàssics només es dóna en els camps nàutic i hípica, mentre que en el camp halièutic és una derivació metafòrica. Aristènet, conscientment o inconscient, no manté aquí el rigor aticista.

Observem, doncs, ja com a conclusió, que els termes especialitzats suposen en l'epistolari d'Aristènet un intent de recuperació d'una lexicografia específica associada a determinats gèneres. Mots que havien estat tecnicismes en la tradició àtica, i com a tals, d'ús poc freqüent, esdevenen per art de la retòrica fòssils literaris que els autors neoàtics s'esforcen a conservar. Això no impedeix, però, l'ús d'altres tecnicismes de creació més recent.

¹⁷ HDt. 6,115,2; 8,84,12; Th. 7,40,2; Ar. V. 399; D. S. 11,18,6.

¹⁸ X. Eq. 19,12; 11,3.

¹⁹ Opp. H. 3,524-528: ἐνθεν ἔπειτ' ἄκροισι διακνίζει στομάτεσσι / δαῖτα περιξύνων ἀλιεύς δέ μιν αὐτίκα χαλκῶ / πείρειν ἀνακρούων, ὥστε θρασύν ἵππον ἐέργων / ἠνίοχος σκληρῆσιν ἀναγκαίησιν χαλινοῦ / ἄν δ' ἔρυσσε, σπαίροντα δ' ἐπὶ χθονὶ κάββαλεν ἐχθρῆ.

²⁰ Opp. H. 4,229-230: ἀλιεύς δέ μιν αἶψα δοκεύσας / χαλκείαις ξυνέπειρειν ἀνακρούων γενύεσσιν.

Hem analitzat només tres exemples d'un únic camp semàntic, però l'estudi es pot extrapolar a altres àmbits. Aristònet recorre a la terminologia especialitzada d'acord amb els usos de la literatura tardana que s'inicia a partir de la Segona Sofística, i és capaç de trobar en els textos canònics alguns termes quasi oblidats per incorporar-los en el seu text com a ornaments retòrics evocadors d'acord amb la seva formació retòrica i el seu objectiu metaliterari.

La búsqueda de explicaciones científicas en el viaje a Gádira de Posidonio de Apamea

Irene PAJÓN LEYRA

RESUMEN

En el viaje al extremo occidental de Europa que emprende Posidonio de Apamea se aprecia una marcada intención de someter a crítica, a través de su experiencia, las informaciones que recibe de fuentes escritas previas, sobre todo referidas a fenómenos extraordinarios, demostrando una actitud opuesta a la que se observa en la literatura paradoxográfica desarrollada desde el s. IV a.C.

PALABRAS CLAVE

Posidonio, viaje, paradoxografía, experiencia, comprobación.

ABSTRACT

In Posidonius' voyage to the Far West of Europe can be seen a particular intention to criticise, through his own experience, the information provided by former writers, especially the news regarding astonishing phenomena. This attitude can be considered as opposite to the one of the paradoxographic literature, developed from the 4th century BC on.

KEY WORDS

Posidonius, voyage, paradoxography, experience, checking.

Nos proponemos en este trabajo estudiar el modo como interactúan en la obra de Posidonio de Apamea las informaciones obtenidas de forma empírica y las que el autor recibe de textos escritos previos. Para ello nos centraremos en un aspecto poco tratado de la obra geográfica de Posidonio: su interés hacia los fenómenos extraordinarios y el tratamiento que reciben, a la vista de los fragmentos que nos quedan de sus obras.

En su estudio de las fuentes empleadas por Posidonio en su tarea como geógrafo, Marie Laffranque señala que el autor se vale de las informaciones que le proporcionan las más insignes figuras de la disciplina geográfica disponibles en su época, desde Aristóteles, cuya *Meteorología* cita abundantemente, hasta Hiparco o Eratóstenes¹. La autora señala, además, una clara actitud erística por parte de Posidonio, para quien la tradición no es sólo una fuente de informaciones útiles, sino un conjunto de datos a verificar, con el que ha de cotejarse la información obtenida a partir de la experiencia². Esta actitud erística se aprecia de un modo especialmente notable en lo que respecta a las obras de Piteas de Masalia, Polibio y Artemidoro de Éfeso, que comparten con Posidonio el hecho de haber llevado a cabo, también ellos, viajes de observación científica en la Península Ibérica, y se hace ver asimismo con particular intensidad en el tratamiento de noticias extraordinarias que aparecían en las obras de estos autores.

Por otro lado, a raíz del desarrollo de la ciencia peripatética, a comienzos del período helenístico, surgen los primeros ejemplos del cultivo de una literatura centrada en la compilación de noticias asombrosas a partir de la lectura de fuentes previas, generalmente de tipo histórico o científico, que conocemos bajo el nombre de *paradoxografía*. Las historias asombrosas relatadas por viajeros del pasado se convierten en los principales materiales que llenan las listas de curiosidades que constituyen las obras de los paradoxógrafos³, género en el que los griegos dan libre curso a su interés por lo maravilloso y sorprendente, asociado a menudo con los países lejanos, explorados por comerciantes, o por viajeros movidos por el deseo de novedades. Es característico de la literatura paradoxográfica el obtener sus contenidos de la lectura de fuentes escritas, y no a través de la experiencia de los compiladores de listas de curiosidades. La credibilidad de las noticias maravillosas que se presentan al lector, así, reposa, no en la observación personal del paradoxógrafo, sino en la credibilidad debida a la fuente que éste ha empleado para obtener la información.

¹ LAFFRANQUE (1964) 169-181.

² *Ibidem* 184, 192.

³ Sobre la literatura paradoxográfica y sus características, *vid.* ZIEGLER (1949), GIANNINI (1963), (1964) y (1965, ed.), JACOB (1983), DELCROIX (1996), SCHEPENS (1996), GÓMEZ ESPELOSÍN (1996, trad.), WENSKUS (2000).

La paradoxografía disfruta de un especial auge en los primeros años del helenismo, y, aunque su fuerza se atenúa en los siglos siguientes, continúa desarrollándose durante todo el período helenístico y romano, de suerte que llega hasta la época de Posidonio aún con una notable energía. Posidonio, hasta donde permiten apreciar los fragmentos de sus obras, no se refiere en ningún momento a la literatura paradoxográfica, pero sí se percibe una comunidad de intereses entre sus obras y los materiales que aparecen en los catálogos de rarezas.

Frente a esta corriente de pensamiento, derivada, como decimos, de la ciencia aristotélica, que valora el asombro ante los fenómenos extraordinarios y las maravillas de la naturaleza que caracteriza países exóticos, encontramos, sin embargo, la actitud opuesta entre los integrantes de la escuela estoica, que considera la perplejidad como una simple consecuencia de la ignorancia, y de la contemplación acientífica de los fenómenos, y que propone como una de las principales tareas del sabio el investigar las causas ocultas de los hechos que se salen de la norma, con el fin de reconducirlos al funcionamiento normal de las leyes naturales, y hacerlos así comprensibles. Diógenes Laercio (7,123) atribuye explícitamente a esta escuela la consideración del sabio como alguien que ha adquirido la capacidad de no asombrarse, y menciona como ejemplos de hechos capaces de despertar el asombro de quienes no cultivan la sabiduría fenómenos como las cuevas que se llenan de vapor, las inundaciones, las fuentes termales y las erupciones, que son todos ellos, por un lado, frecuentes objetos del interés de los paradoxógrafos⁴, y por otro, reciben asimismo la atención de Posidonio.

Las islas que nacen en medio del mar como consecuencia de erupciones volcánicas son el tema del que tratan los fragmentos 227 y 228 E.-K. de Posidonio⁵. A su vez, Estrabón (1,3,16)⁶ se refiere a un río de lava que brotó de una grieta en la tierra a consecuencia de un terre-

⁴ Acerca de las erupciones de fuego: [ARIST.] *Mir.* 105,3. Sobre las cuevas de las que emanan vapores: ANTIG. *Mir.* 123, *Par. Vat.* 36 (cf. IAMB. *Myst.* 4,1,37). Sin emplear el término Χαράωνεα, vid. también ANTIG. *Mir.* 126 i 160 (= *Call. fr.* 40). En la misma línea [ARIST.] *Mir.* 34, donde LUCARINI (2003) 88, propone sustituir el término εἰσπνοῆ 'inspiración' por ἐκπνοῆ 'exhalación', 'vapor'. Los ejemplos en los que las listas de *paradoxa* se ocupan de fuentes de agua termal son abundantes en todos aquellos autores que tratan cuestiones hidrográficas.

⁵ *FGrH 87, fr.* 88 (= *STR.* 6,2,11) y T 41 (= *SEN. nat.* 2,26,4-7).

⁶ POSIDON. *FGrH 87, fr.* 87.

moto, y las inundaciones que autores como Éforo o Clitarco habían aducido como causa de la migración del pueblo cimbrío se encuentran, por su parte, en el trasfondo de Estrabón (7,2,2)⁷. En lo que respecta a las fuentes termales, el autor demuestra haberles dedicado atención, según atestiguan los *fr.* 235 y T 50 E.-K. de Posidonio⁸.

Por otro lado Estrabón (1,3,16) también recoge la misma idea, en un contexto que, aparte de la escuela estoica en su conjunto, puede que se refiera de manera directa al caso concreto de Posidonio:

Πρὸς δὲ τὴν ἀθαυμασίαν τῶν τοιούτων μεταβολῶν, οἷας ἔφαμεν αἰτίας εἶναι τῶν ἐπικλύσεων καὶ τῶν τοιούτων παθῶν, οἷα εἴρηται τὰ κατὰ τὴν Σικελίαν καὶ τὰς Αἰόλου νήσους καὶ Πιθηκούσσας, ἄξιον παραθεῖναι καὶ ἄλλα πλείω τῶν ἐν ἑτέροις τόποις ὄντων ἢ γενομένων ὁμοίων τούτοις. ἄθρόα γὰρ τὰ τοιαῦτα παραδείγματα πρὸ ὀφθαλμῶν τεθέντα παύσει τὴν ἐκπληξιν. νυνὶ δὲ τὸ ἄηθες ταράττει τὴν αἴσθησιν καὶ δείκνυσιν ἀπειρίαν τῶν φύσει συμβαινόντων καὶ τοῦ βίου παντός, οἷον εἰ τις λέγοι τὰ περὶ Θήραν καὶ Θηρασίαν νήσους ἰδρυμένας ἐν τῷ μεταξύ πόρῳ Κρήτης καὶ τῆς Κυρηναίας (...).

Con vistas a fomentar la capacidad de no asombrarse por tales cambios que hemos dicho que son la causa de las inundaciones y de sucesos como los que se dice que ocurrieron en la zona de Sicilia, en las Islas de Eolo y en las Pitecusas, vale la pena mencionar también otros muchos fenómenos semejantes a estos, de los que suceden o han sucedido en otros lugares. Y es que, puestos los ejemplos de esta clase todos juntos⁹ ante nuestros ojos, harán que cese la perplejidad. Por ahora, sin embargo, lo insólito trastorna los sentidos, y pone así de manifiesto la falta de experiencia de las cosas que suceden conforme a la naturaleza, y de la vida entera, como cuando alguien cuenta lo que pasó en torno a Tera y Terasia, islas situadas a medio camino entre Creta y Cirenaica (...).

El texto continúa con el relato de la aparición de una isla volcánica en medio del mar en las proximidades de Creta, seguido de inmediato por el fragmento 231 E.-K. de Posidonio¹⁰, en el que se trata, no del surgir de una nueva tierra, sino del hundimiento de la ciudad de Sidón a consecuencia de un terremoto. Aunque las ediciones de

⁷ POSIDON. *fr.* 272 E.-K. (= FGrH 87, *fr.* 31).

⁸ FGrH 87, *fr.* 93 (= STR. 7,5,8) y FGrH 87, *fr.* 123 (= VITR. 8,3,26-27).

⁹ Según JACOB (1983) 131, la eliminación de menciones de casos parecidos al fenómeno insólito es característico de la técnica de reelaboración de fuentes de los *paradoxógrafos*. Estrabón parece estar recorriendo el camino contrario a la literatura de *mirabilia*.

¹⁰ FGrH 87, *fr.* 87 (= STR. 1,3,16,20 ss.).

Jacoby y Edelstein & Kidd no recogen la sección inicial del capítulo 16 de Estrabón como parte de los fragmentos del autor, Theiler, sin embargo, sí lo considera de este modo, y edita como el *fr.* 11 de Posidonio tanto la reflexión acerca de la inconveniencia del asombro para el sabio, como el relato de la nueva isla volcánica entre Tera y Terasia. Vimercati, asimismo, si bien considera sólo el relato del terremoto de Sidón entre los fragmentos de atribución segura (*fr.* A151), recoge el texto precedente entre los fragmentos inciertos (*fr.* B12), y expresa en los comentarios correspondientes su convencimiento en cuanto al origen posidoniano del pasaje.

El deseo de contrarrestar a través de la investigación científica el sentimiento de asombro que ciertos fenómenos de la naturaleza podrían provocar en quienes no cultivan la sabiduría parece, pues, en opinión de estos autores, ir en consonancia con el proceder de Posidonio. La búsqueda de explicaciones racionales a los fenómenos resulta un hecho recurrente en los fragmentos que nos llegan de sus obras, pero esta característica de su método y de sus objetivos se aprecia de un modo especialmente intenso en aquellos textos que se refieren a investigaciones desarrolladas por el autor al hilo de su viaje al extremo occidente. De entre los abundantes ejemplos disponibles, nos centraremos aquí en dos casos concretos, transmitidos ambos gracias a la obra de Estrabón.

El primero¹¹ se refiere, no a realidades observadas por Posidonio durante su estancia en Gádira, sino a datos recogidos por el autor en las estaciones del camino. Desde antiguo los griegos conocen la existencia de una extraña llanura de forma circular, y cubierta de grandes piedras redondeadas, en las inmediaciones de la ciudad de Masalia, a la que hoy se da el nombre de Plaine de la Crau. La formación de esa extraña llanura suscitó una explicación mítica que relacionaba su origen con el ciclo de los trabajos de Heracles, quien, en su viaje hacia el occidente, tuvo que enfrentarse a los belicosos ligios. Ante la falta de flechas, Zeus hizo llover las piedras, para que su hijo pudiera defenderse de sus atacantes. Tal es la versión que, a través de Esquilo¹², cita Posidonio, y encontramos preservada en el texto de la *Geografía*. Posidonio opone al relato mítico tradicional las explica-

¹¹ STR. 4,1,7 (POSIDON. *fr.* 229 E.-K. = FGrH 87, *fr.* 90).

¹² *Fr.* 199 NAUCK-SNELL, correspondiente al *Prometeo liberado*.

ciones científicas que encuentra en la *Meteorología* aristotélica¹³, y la que él mismo propone, rechazando la anterior al confrontarla con los datos que le proporciona su reconocimiento personal del terreno. Frente a la propuesta de Aristóteles, quien relaciona el origen de la extraña llanura pedregosa con un fenómeno sísmico, que habría hecho brotar piedras del subsuelo, Posidonio considera más probable que todo se deba a la desaparición de una laguna.

Al margen de las explicaciones que Posidonio y sus fuentes propusieran acerca del fenómeno, resulta de un enorme interés para el tema que nos ocupa el modo como Estrabón introduce la referencia a la llanura, mencionando que ésta constituye uno de los “hechos extraordinarios” (*paradoxa*) de la zona en torno a Masalia, junto con la presencia de peces fósiles. Esta breve frase introductoria, considerada como parte del fragmento sólo en la edición de Edelstein & Kidd, ha llevado a los editores británicos a plantear la posibilidad de que el origen del texto de Posidonio pueda buscarse, no en el tratado *Sobre el océano*, sino en una obra distinta, destinada de manera específica al tratamiento racional de fenómenos extraordinarios conocidos a través de fuentes anteriores¹⁴. Si bien la existencia de tal obra, de la que no conservaríamos ninguna mención explícita, es muy poco probable, la opinión de Edelstein & Kidd pone de manifiesto la importancia que parece haber tenido la comprobación y explicación de hechos naturales asombrosos entre los motivos del viaje de Posidonio al occidente.

En el segundo texto, transmitido de nuevo gracias a Estrabón¹⁵, se exponen las investigaciones desarrolladas por Posidonio para comprender el extraño régimen de un pozo, situado en el recinto del templo de Heracles-Melkart de Gádira, que se llena y se vacía de manera contraria al ritmo de las mareas. La primera noticia que el autor recibe del particular comportamiento del pozo aparece en Polibio (34,9,5), al que responde el geógrafo efesio Artemidoro (*fr.* 14 Stiehle), que también examina personalmente el curioso manantial.

El examen autóptico de Posidonio lleva sin embargo al autor, no a explicar, sino a negar por completo la naturaleza extraordinaria del

¹³ ARIST. *Mete.* 2,368b 23 ss.

¹⁴ *Vid.* EDELSTEIN & KIDD (1988b) 816.

¹⁵ STR. 3,5,7-8 (POSIDON. 217 E.-K. = FG rH 87, fr. 85).

pozo, que, según él, no sigue ningún ritmo anómalo, sino que se llena y se vacía conforme los gadiranos extraen agua de él. La coincidencia del vaciarse del pozo con la pleamar, y del llenarse con la marea baja, ha sido según él producto de la casualidad. Pero resulta de gran interés el modo como Estrabón señala lo extendido de la creencia en el carácter excepcional del pozo del Herácleion:

ἐπειδὴ δὲ συμπίπτει κατὰ τὸν τῆς συμπληρώσεως καιρὸν ἡ ἄμπωτις πολλάκις, πεπιστεῦσθαι κενῶς ὑπὸ τῶν ἐγγχωρίων τὴν ἀντιπάθειαν. ὅτι μὲν οὖν ἡ ἱστορία πεπίστευται, καὶ οὗτος εἰρηκε καὶ ἡμεῖς ἐν τοῖς παραδόξοις θρυλουμένην παρειλήφαμεν.

Pero como la marea baja coincide a menudo con el momento de llenarse, los del país creen, sin fundamento alguno, que el fenómeno se produce al revés. Que a la historia se le da crédito lo ha dicho él, y lo hemos encontrado nosotros también divulgado en las *Cosas extraordinarias*.

Estrabón informa de que la historia recibía crédito entre los contemporáneos de Posidonio, e incluso afirma que él en persona la ha visto recogida ἐν τοῖς παραδόξοις, “en las *Cosas extraordinarias*”, alusión que Edelstein & Kidd consideran referida a una recopilación doxográfica¹⁶, pero que quizá se deba interpretar más bien como relacionada con una recopilación de sucesos que contradicen las normas de la lógica, es decir, de una obra paradoxográfica¹⁷.

El fenómeno del pozo de Gádira no aparece recogido en ninguno de los catálogos de rarezas que conservamos, pero es posible, no obstante, considerar que éste pudo ser materia de paradoxografía, y aparecer en una compilación de sucesos extraordinarios que fuera lo suficientemente bien conocida en la época de Estrabón como para que no fuera necesario señalar su autor¹⁸.

Encontramos, pues, en estas referencias de la *Geografía* evidentes indicios de la comunidad de intereses entre Posidonio, en su tarea como geógrafo, y la literatura paradoxográfica. Pero se aprecia, sin embargo, que el tratamiento de esos mismos asuntos es completamente opuesto en las obras del de Apamea del que reciben en los

¹⁶ Vid. EDELSTEIN & KIDD (1988b) 770.

¹⁷ Así opina THEILER (1982) 40 en el comentario al fr. 26.

¹⁸ Quizá la obra de Isígono de Nicea, paradoxógrafo datado hacia finales del siglo I a.C., autor de un catálogo de hechos increíbles titulado Ἄπιστα, que trató ampliamente curiosidades hidrográficas, y que gozó de amplia fama entre sus contemporáneos y las generaciones que siguieron.

catálogos de rarezas, dado que éstos sólo buscan la sorpresa del lector, ante el que presentan unos hechos increíbles, cuya veracidad se sustenta por la credibilidad de las fuentes empleadas, mientras que el primero toma las fuentes como un objeto de comprobación, con informaciones que deben confirmarse gracias a la experiencia. Posidonio recupera, así, el método de investigación originario de la disciplina histórica, para la que los datos más fiables eran siempre los obtenidos de primera mano, mientras que los que proporcionaban las fuentes, orales o escritas, debían siempre intentar comprobarse, o al menos manejarse con cautela.

El aspecto más importante del viaje de Posidonio no parece residir, pues, en las novedades que puede ofrecer al conocimiento de los griegos, sino en la confirmación de datos ya previamente conocidos. En este sentido, encontramos que un notable precedente de esta forma de entender el viaje científico quizá pueda verse en la expedición hacia la India emprendida por Alejandro Magno. En ella, el deseo de conocer los límites del mundo, sus dimensiones, y las características de las zonas más remotas del Oriente parece un motivo tan importante como las intenciones de conquista y expansión imperial, pero cuando los macedonios viajan hacia el Indo, cuentan ya, como Posidonio, con un bagaje de conocimientos acerca de la zona proporcionados por viajeros e historiadores más antiguos, entre los que destacaremos los nombres de Escílax de Carianda, Heródoto y Ctesias. De ahí que también en el caso de los historiadores de Alejandro los datos más valiosos que traen a su vuelta no sean las informaciones referidas a novedades, sino la confirmación o el desmentido de las descripciones de los países contenidas en las obras de quienes los precedieron.

Ejemplos significativos de esta actitud pueden verse en el interés de Nearco y Megástenes¹⁹ cuando visitaron la India para encontrar, sin éxito, las hormigas gigantes de las que habla Heródoto (3,102), o en la estupefacción que produce a Nearco²⁰ el comprobar que el papagayo es capaz de hablar con voz humana, tal y como había expuesto Ctesias²¹, autor que también hablaba de la belleza y el pequeño tama-

¹⁹ ARR. *Ind.* 15,4-8.

²⁰ ARR. *Ind.* 15,8 ss.

²¹ Cf. PHOT. *Bibl.* 72, p. 45a, 34-41: CTES. *fr.* 45,8.

ño de los monos indios²², que suscitan asimismo la admiración del oficial macedonio²³.

El de Posidonio no es, pues, el primer viaje de comprobación de la Antigüedad del que tenemos noticia. Hay, no obstante, un elemento que lo distingue frente a la labor que llevaron a cabo los historiadores de Alejandro: su tarea de observación, comprobación y registro formaba parte de una empresa colectiva en la que se combinaban, por un lado, los intereses políticos y económicos del rey macedonio, y por otro, las intenciones científicas del Perípato, y de Aristóteles en especial. Al margen de que cada uno de los historiadores de Alejandro, de manera individual, tuviera un interés particular en comprobar la veracidad de las informaciones que aportaba la vieja tradición histórica, quien de verdad estaba interesado en contrastar aquellos datos era el maestro del Liceo, quien, sin llevar a cabo él mismo la comprobación personal, delegó ese trabajo en el "ejército científico" que acompañó al rey en su expedición. Si Aristóteles es el más que probable autor intelectual del viaje de comprobación que supone la campaña macedónica, no es, sin embargo, el autor material. Posidonio, en este sentido, va un paso más allá, pues en él se combinan de manera perfecta las figuras del filósofo sabio y erudito, deseoso de obtener informaciones garantizadas, y el viajero explorador.

²² PHOT. *Bibl.* 32-3: CTES. *fr.* 45,8.

²³ Acerca de la influencia de Heródoto sobre la historiografía promovida por los sucesores de Alejandro, especialmente en las obras de Hecateo de Abdera y Megástenes, *vid.* MURRAY (1972) 207-208. La importancia del historiador como fuente de inspiración de los historiadores de Alejandro se aprecia de manera notable en el caso de Nearco, que escribe su obra en dialecto jonio. Al respecto, *vid.* PEARSON (1960) 118 ss., o KARTTUNEN (1989) 90.

Les indices de la reconnaissance entre Electre et Oreste: entre signification sociale et portée dramatique

Marie SAINT MARTIN

RÉSUMÉ

Le jeu sur les indices utilisés dans les scènes de reconnaissance entre Electre et Oreste nous donne des indications précieuses sur la façon dont, au-delà de la référence littéraire, les trois tragiques grecs concevaient chacun le lien entre le frère et la sœur. Qu'ils renvoient au père et à une identité généalogique entre le frère et la sœur, ou à un lien social relevant de la sphère privée, ces indices font toujours référence à une relation imposée par la norme sociale ou civique.

PAROLES CLÉ

Sœurs, mythe, Electre, tragédie grecque, famille.

ABSTRACT

By playing with the clues used in the recognition scenes between Electra and Orestes, the three playwrights provide us with precious information about their concept of the link between brother and sister, beyond any literary reference. Whether they appeal to the father and a genealogic identity between brother and sister, or to a social link pertaining to the private sphere, these clues always refer to a relation imposed by the social or civic norm.

KEY WORDS

Sisters, myth, Electra, Greek tragedy, family.

L'objet de ma recherche est de relever, dans les pièces de théâtre qui ont pour sujet le mythe d'Electre, les petits détails –éléments scéniques, accessoires, faits de langue...– qui permettent de cerner l'image que chacun des auteurs se faisait de la relation entre le frère et la sœur, Oreste et Electre. La scène de reconnaissance, quasiment incontournable pour toute reprise du mythe, est dans ce contexte

une mine de renseignements: il s'agit de la scène où Oreste révèle à Electre son identité, juste avant le meurtre de Clytemnestre. Je parlerai ici plus spécifiquement des scènes de reconnaissance que nous trouvons dans les *Choéphores* d'Eschyle, *l'Electre* de Sophocle et celle d'Euripide¹. Dans ces scènes, un élément révélateur de la conception de la sororité qui est illustrée réside dans les critères de reconnaissance utilisés; les limites qui me sont imparties ici me forcent à restreindre ma contribution à l'étude de ces indices. Que ces critères soient ou non pertinents –on a beaucoup glosé sur le jeu d'Euripide à l'encontre des trois indices d'Eschyle²–, il est toujours intéressant de considérer, au-delà de la vraisemblance de l'histoire, la puissance évocatoire investie dans ces objets. La sororité peut être alors rapportée à des liens de sang, à la trace du père ou de la mère...

Chez Eschyle, Electre reconnaît Oreste grâce aux indices qu'elle a découverts sur la tombe de son père: la boucle de cheveux laissée en offrande –Ὄρω τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφῳ (v. 168) "je vois ici sur le tombeau une boucle coupée"³–, puis la trace de pas καὶ μὴν στίβοί γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν ὁμοῖοι τοῖς τ' ἑμοῖσιν ἐμφερεῖς (v. 205 -206) "et des traces de pas, deuxième indice, les mêmes et ressemblantes à celles de mes pieds". Il nous semble que le premier indice recouvre deux éléments: la boucle indique la présence d'une personne à la fois physiquement proche d'Electre, et qui partage ses préoccupations sur le plan affectif, puisque c'est l'indice d'un culte donné par une personne qui a, dans son amour et son respect pour Agamemnon, un premier lien avec Electre. Le deuxième indice permet de compléter la ressemblance entre Electre et l'inconnu: outre une ressemblance morale, presque abstraite (amour pour Agamemnon et résistance au nouveau pouvoir, exprimés par le culte rendu au tombeau), la boucle et l'empreinte construisent également une gémellité physique. La fraternité est ici décrite à la fois comme un lien au père – une identité familiale fondée sur une communauté de sang –et comme une gémellité de corps– une identité physique,

¹ Les citations grecques sont tirées des éditions suivantes: DAIN (1958), MAZON (1925), PARMENTIER & GREGOIRE (1925).

² Sur la scène de reconnaissance et notamment les indices qui y sont utilisés, voir les études suivantes: SOLMSEN (1967) 31-62, ROUX (1974) 42-56 –à qui répond JOUANNA (1997) 123-137–, MEZZADRI (1997) 87-106.

³ Toutes les traductions sont faites par moi-même.

qui découle de la consanguinité biologique. Electre paraît persuadée par ces deux éléments que son frère est de retour. Toutefois, étrangement, l'apparition d'Oreste –qui doit pourtant confirmer la ressemblance physique déjà ébauchée– semble réduire à néant ces indices, et Electre refuse de croire son frère lorsqu'il décline son identité (v. 220 sq.). Il est important de noter que chez Eschyle, Oreste ne cherche pas à dissimuler son nom, il n'a reçu aucun ordre divin ni humain à ce sujet. Oreste dévoile donc immédiatement son identité au moment où il sort de sa cachette, et cherche à persuader Electre par tous les moyens. Face à l'incrédulité de la sœur, Oreste reprend les deux premiers indices pour en démontrer la validité (v. 225-230):

Αὐτὸν μὲν οὖν ὄρωσα δυσμαθεῖς ἐμέ,
 Κουρᾶν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδεῖου τριχός
 ἀνεπερώθης κἀδόκεις ὄρᾶν ἐμέ,
 ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς.
 Σκέψαι τομῆ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός
 σαυτῆς ἀδελφοῦ, συμμέτρου τῷ σῶ κάρα⁴.

En me voyant en personne tu te montres difficile à persuader, alors que quand tu as vu ma boucle de cheveux, signe de deuil, tu as bondi de joie et tu l'imaginai me voir, et de même quand tu regardais la trace de mes pas. Compare, en la rapprochant de l'extrémité où elle a été coupée, la boucle de cheveux de ton frère, pareils aux tiens.

Il faut l'exhibition d'un dernier indice, d'une nature très différente des premiers, pour convaincre Electre: le tissu fabriqué par Electre lorsque Oreste était encore enfant.

Ἴδου δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
 Σπάθης τε πληγᾶς ἔσιδε, θήρειον γραφήν.

Vois ce tissu, ouvrage de ta main, et regarde les coups de la palette, cette image de chasse.

Ce tissu fait appel aux liens sociaux attendus entre un frère et sa sœur, du moins tels qu'ils sont construits dans les représentations littéraires: il s'agit d'un témoignage des normes sociales en vigueur dans les relations frère / sœur, exprimées par un objet empreint également d'une forte symbolique affective. L'une des fonctions de la sœur dans cette représentation est d'entretenir le corps de son frère, notamment en lui tissant des vêtements. Il est intéressant de rapprocher ce tissu de celui qui permet la reconnaissance entre Créuse et Ion dans *Ion*, σκέψασθ', ὃ παῖς ποτ' οὐσ' ὕφασμ' ὕφηγ' ἐγώ (v. 1417)

⁴ L'édition Mazon intervertit ici les vers 229 et 230.

“regardez le tissu que, jeune fille, j’ai tissé”, lui aussi travail de jeune fille et lien social entre la femme et l’homme, même s’il s’agit ici d’une relation verticale parent / enfant, et non plus horizontale frère / sœur. Ion estime d’ailleurs, dans ce qui peut être compris comme un dialogue entre Euripide et son prédécesseur, que ce genre d’ouvrages est très fréquent et n’offre pas une preuve très convaincante –Créuse doit décrire le dessin qui s’y trouve (v. 1418 sq.). L’on peut trouver encore la mention d’un tissu au cours de la scène de reconnaissance entre Oreste et Iphigénie dans *l’Iphigénie en Tauride* (v. 811-817); ce tissu n’est pas convoqué matériellement sur la scène, mais en mots, par Oreste. Il représente le lien sororal d’une manière un peu différente toutefois, puisqu’il s’agit de ce qu’Electre a appris à son frère –le tissu permet de réunir les trois enfants autour d’une connaissance commune, l’histoire familiale représentée sur le tissu. La suite de la scène, dans la pièce, confirme qu’il s’agit d’un indice parmi d’autres attestant d’un savoir commun –celui de l’histoire d’Iphigénie, dont témoignent également les cheveux d’Iphigénie et la lance de Pélops. Chez Eschyle, la preuve est utilisée de manière légèrement différente: après les deux premiers indices, le tissu fait référence à un autre substrat relationnel, qui ne passe pas par l’identité venue du père, mais par la fonction sociale du rapport frère / sœur. Il s’agit d’un témoignage plus affectif d’un lien direct entre les deux personnages, et c’est peut-être cette particularité qui entraîne la persuasion d’Electre, et son émotion devant l’objet symbolique. Il nous semble que cet objet peut être rapproché de l’évocation du lit dans la reconnaissance entre Ulysse et Pénélope⁵: une preuve qui n’est pas de l’ordre d’un concept renvoyant à une identité supposée au sein d’une communauté civique, mais bien une réalité matérielle liée à une communauté sociale et affective entre les personnages, un objet fabriqué avec amour par une sœur pour son frère, et qui nous rapporte à la sphère privée. Ces objets, dont la suite de la scène de reconnaissance de *l’Ion* nous fournit d’autres exemples (collier porte-bonheur, couronne d’olivier), font cependant toujours appel à une norme extérieure, celle d’une relation codifiée et déterminée par la société, même si elle est doublée d’une relation intime entre les protagonistes et renvoie à leur histoire commune.

⁵ HOM. *Od.* 23,177-206, et notamment v. 202 évoquant la notion de σῆμα.

Les deux tragiques qui suivent Eschyle, Sophocle et Euripide, réutilisent l'un comme l'autre cette scène, mais de manière très différente. Chez Sophocle, c'est la sœur Chrysothémis –absente dans les deux autres versions– qui se trouve dans la situation de l'Electre d'Eschyle: elle constate les indices mentionnés par Eschyle (libations, boucle de cheveux), et les rapporte à une Electre cloîtrée dans le palais.

Ἐπεὶ γὰρ ἦλθον πατρὸς ἀρχαῖον τάφον,
 ὄρῳ κολώνης ἐξ ἄκρας νεορρύτους
 πηγὰς γάλακτος καὶ περιστεφῆ κύκλω
 πάντων ὅσ' ἐστὶν ἀνθέων θήκην πατρὸς·
 ἰδοῦσα δ' ἔσχον θαῦμα, καὶ περισκοπῶ
 μή πού τις ἡμῖν ἐγγύς ἐγχιρίμπτη βροτῶν.
 Ὡς δ' ἐν γαλήνῃ πάντ' ἔδερκόμην τόπον,
 τύμβου προσεῖοπον ἄσσον· ἐσχάτης δ' ὄρῳ
 πυρᾶς νεώρη βόστρυχον τετμημένον·
 κευθὸς τάλαιν' ὡς εἶδον, ἐμπαίει τί μοι
 ψυχῇ σύνηθες ὄμμα, φιλλάτου βροτῶν
 πάντων Ὀρέστου τοῦθ' ὄρᾶν τεκμήριον·
 καὶ χερσὶ βαστάσασα δυσφημῶ μὲν οὐ,
 χαρᾶ δὲ πίμπλημ' εὐθὺς ὄμμα δακρύων.
 Καὶ νῦν θ' ὁμοίως καὶ τότε' ἐξεπίσταμαι
 μή του τόδ' ἀγλαΐσμα πλήν κείνου μολεῖν·
 τῷ γὰρ προσήκει πλήν γ' ἐμοῦ καὶ σοῦ τόδε;
 Κἀγὼ μὲν οὐκ ἔδρασα, τοῦτ' ἐπίσταμαι,
 οὐδ' αὖ σὺ πῶς γάρ; ἦ γε μηδὲ πρὸς θεοῦς
 ἔξεστ' ἀκλαύστῳ τῆσδ' ἀποστῆναι στέγης·
 ἀλλ' οὐδὲ μὲν δὴ μητρός οὔθ' ὀνοῦς φιλεῖ
 τοιαῦτα πράσσειν οὔτε δρᾶσ' ἐλάνθανεν·
 ἀλλ' ἔστ' Ὀρέστου ταῦτα τὰπιτίμια.

Je m'étais rendue au vieux tombeau de notre père; je vois que du sommet de la colonne coule du lait fraîchement versé, et que la stèle de notre père est couronnée tout autour de toutes les fleurs qui existent; à cette vue, je m'étonnai, et je regarde tout autour de peur qu'un mortel ne s'approche tout près de moi. Quand je vis que tout l'endroit était tranquille, je me glissai près du tombeau; je vois au bout du tombeau une boucle de cheveux fraîchement coupés; aussitôt que je l'eus vue, pauvre de moi, l'image familière frappe mon âme, l'idée que je vois là le témoignage du plus cher de tous les hommes, Oreste; et la prenant dans mes mains, je ne parle pas, mais mes yeux s'emplissent soudain de larmes de joie. Maintenant comme tout à l'heure, je le sais: cet éclat ne vient de personne que de lui; à qui peut-il se rapporter, en dehors de toi et de moi? Ce n'est pas moi qui l'ai fait, je le sais bien, ni toi; comment l'aurais-tu pu? toi à qui il n'est pas permis, même au nom des dieux, de sortir de cette maison sans avoir

à en pleurer; pour notre mère, son état d'esprit n'a pas l'habitude de lui suggérer de faire cela, et nous le remarquerions si elle le faisait; cette offrande vient d'Oreste.

Pourtant, Electre, à qui le pédagogue vient d'annoncer la mort d'Oreste, ne peut croire à ces indices, et révèle à Chrysothémis l'étendue de son erreur. Oreste se présente, porteur de l'urne censée contenir ses propres cendres, et il faut attendre très longtemps pour le voir céder à la douleur d'Electre et révéler son identité. Comme chez Eschyle, les premiers indices se révèlent donc insuffisants, mais ici la preuve se fait grâce au cachet d'Agamemnon, exhibé par Oreste: Τήνδε προσβλέψασά μου / σφραγίδα πατρὸς ἔκμαθ' εἰ σαφῆ λέγω "Regarde ce sceau qui me vient de mon père, et apprends si je dis vrai". Cet objet est très éloigné du tissu que l'on trouvait chez Eschyle: il ne s'agit pas d'un appel à l'affectif, mais d'une preuve renvoyant à la filiation, donc à l'état civil du personnage⁶. La sororité est ici essentiellement liée au père, à une identité généalogique première, que l'on pourrait partager avec un frère adopté tout aussi bien, sans considération de lien biologique –ce qui est notable, de la part d'un auteur qui utilise pourtant de manière privilégiée le mot ὁμαίμος, 'de même sang'. La fraternité est ici définie par l'héritage venu du père⁷, qui pour Oreste s'exprime avant tout dans le nom auquel renvoie le sceau. Nous sommes en présence d'une conception très formelle, conditionnée par la communauté civique, du lien frère / sœur, fort éloignée de nos représentations modernes.

Euripide tire également parti des indices proposés par Eschyle, mais d'une manière très différente et bien connue: Electre tourne en ridicule le vieillard qui lui rapporte les trois indices (boucle, empreinte, tissu), sur un mode qui prive ces éléments de tout caractère symbolique, en les replaçant sur le plan du sens commun. Dans cette version, c'est le vieillard qui a élevé Oreste qui le reconnaît, grâce à une cicatrice au sourcil qu'Oreste avait reçue, jeune, lorsqu'il poursuivait un faon (v. 573-575):

⁶ Voir, sur la portée de cet indice, Saïd (1993) 299-328.

⁷ Il convient toutefois d'être clair: notre traduction de πατρὸς par 'qui me vient de' dans l'exemple cité est plutôt libre, et se contente de rendre ce qui n'est en grec qu'un génitif –il n'y a pas d'idée explicite d'héritage dans le texte de Sophocle, mais il nous semble que la mention du sceau paternel suffit à introduire cette notion d'une transmission, d'ailleurs plus identitaire (transmission du nom) que matérielle.

Οὐλὴν παρ' ὀφρύων, ἦν ποτ' ἐν πατρὸς δόμοις
 Νεβρὸν διώκων σοῦ μέθ' ἡμάχθη πεσών.

Une cicatrice près du sourcil, qu'un jour, dans la maison de son père,
 alors qu'il poursuivait un faon avec toi il reçut en tombant.

Cette cicatrice nous renvoie à la scène de reconnaissance originelle, celle d'Ulysse par Euryclée chez Homère (*Od.* 19,466-470). Dans l'épopée comme dans la tragédie, c'est un serviteur (dans l'*Odyssee*, une servante) qui reconnaît l'homme en premier, grâce à une cicatrice qui marque le pied d'Ulysse, reçue également durant un épisode de jeunesse, lié au monde de la chasse. Ce trait distinctif nous renvoie à un événement biographique de l'ordre de l'anecdote, qui met en scène le frère et la sœur jeunes au cours d'un jeu commun. Le vieillard semble ressusciter un passé où les deux enfants royaux s'amusaient ensemble, une vie commune partagée longtemps auparavant. Toutefois, l'épisode n'a qu'une faible valeur affective en ce qui concerne la relation frère / sœur, car la cicatrice ne peut être lue par Electre (alors que, contrairement à la cicatrice d'Ulysse, il s'agit d'une marque au visage, qui ne nécessite pas le jeu de scène si complexe que nous trouvons dans l'épopée, et qui permettrait une reconnaissance immédiate). Ce n'est pas Electre, mais le vieillard qui est l'acteur de la reconnaissance: la sœur est absolument aveugle devant son frère. Tout se passe comme si Euripide choisissait cet indice avant tout pour faire signe vers le grand modèle épique, privilégiant le jeu littéraire par rapport à l'expression d'un lien interpersonnel dans cette scène si marquée par l'intertextualité –même si l'évocation de l'enfance royale des deux jeunes gens peut nous offrir une image émouvante, elle demeure, nous semble-t-il, assez stéréotypée, et n'a guère de signification aux yeux d'Electre. Il s'agit avant tout pour Euripide de trouver un moyen de reconnaissance, quel qu'il soit, après avoir remis en question ceux d'Eschyle, et l'auteur semble recourir à cet indice surtout parce qu'il est neutre et que son utilisation par Homère l'a institué comme paradigme des indices dans les scènes de reconnaissance.

Qu'ils renvoient au père et à une identité généalogique entre le frère et la sœur, ou à un lien social relevant de la sphère privée, les indices mis en œuvre au cours des scènes de reconnaissance grecques font donc toujours référence à une relation fraternelle imposée comme de l'extérieur par la norme sociale ou civique. Ils font appel à une con-

ception de la sororité très codifiée par la cité grecque, très peu intériorisée⁸. La voix de la nature est étrangement muette chez les Grecs, et Electre a besoin de preuves, d'éléments symboliques d'autres liens, pour être persuadée.

La comparaison avec les pièces modernes permet d'éclairer notre compréhension de la spécificité grecque: au-delà de leurs différences profondes (avec, dans le traitement des indices de la reconnaissance, une relation plus intime chez Eschyle, relativement formelle chez Sophocle et codifiée de manière avant tout littéraire chez Euripide), les tragiques grecs se retrouvent dans l'exigence constante d'indices matériels qui formalisent et extériorisent la relation entre le frère et la sœur. Sans négliger la donnée littéraire du problème, qui fait du recours aux indices un jeu codifié et un lieu de passage presque obligé dans une pièce de théâtre grec, il nous semble que le choix de ces indices, et surtout le choix de faire de ces indices la condition de la reconnaissance, demeure révélateur d'une conception relativement figée de la relation sororale, comprise avant tout du point de vue collectif, dans son apport pour la société dans son ensemble –et non, comme les solutions proposées au XVIII^e siècle en font le choix, dans son effet sur l'individu.

⁸ La comparaison avec les autres scènes de reconnaissance montre que cette extériorité des relations interpersonnelles se retrouve dans les reconnaissances entre mari et femme, ou entre mère et fils: tenant compte des nécessaires déplacements, l'on retrouve le même type d'indices, et le même refus d'admettre la présence de l'être attendu s'il ne fournit pas les preuves de ses dires –*vid.* également la reconnaissance entre Hélène et Ménélas, dans *Hélène*, v. 622 sq., dont nous n'avons pas parlé parce qu'elle n'utilise pas d'indices du même ordre (le messager se contente d'annoncer la découverte que la supposée Hélène était une ombre, et Ménélas est convaincu).

Pègasos i el fragment 13 d'Asclepiades de Tràgilos¹

Nereida VILLAGRA HIDALGO

RESUM

L'escoli al vers 155 del llibre sisè de la *Illiada* té dues recensions que contenen diferències irreductibles. Totes dues citen Asclepiades de Tràgilos com a font. L'anàlisi de les diferències revela una distribució repartida de les variants que tenen més probabilitats de ser les d'Asclepiades.

PARAULES CLAU

Asclepiades de Tràgilos, crítica textual, mitografia, Pègasos, Bel·lerofontes, Eos.

ABSTRACT

The scholion to vers 155 of *Iliad*'s sixth book has two *recensiones* that present irreducible differences. Both texts cite Asclepiades from Tragilos as their source. An examination of the variants shows that Asclepiades' versions are distributed between the two texts.

KEY WORDS

Asclepiades from Tragilos, textual criticism, mythography, Pegasus, Bellephophon, Eos.

Pègasos és conegut com el cavall alat de Bel·lerofontes ja per Hesíode i Píndar. Els poemes homèrics, però, no el mencionen tot i que coneixen les fetes de l'heroi. Els escoliastes de la *Illiada*, en comentar el vers 155 del llibre IV, ens transmeten la història de Bel·lerofontes, tot atribuint-la a Asclepiades. Aquest escoli, doncs, forma part dels fragments dels *Tragodumena*. Concretament correspon al fragment 13 i conté un resum dels *episodia mitica* de Bel·lerofontes acompanyat

¹ Aquest treball s'ha desenvolupat en el marc del projecte de recerca "Texts mitogràfics en logògrafs grecs i en els escolis menors a Homer. Edició, traducció i comentari" (HUM2006-08652) dirigit pel Dr. F.J. Cuartero Iborra. La meua recerca rep el suport econòmic de la UAB. He tingut l'honor de discutir algunes de les idees que aquí s'exposen amb el prof. R.L. Fowler durant la meua estada a la Universitat de Bristol, així com amb els profs. F.J. Cuartero, R.A. Santiago, Ma.J. Pena, J. Pàmias, M. Oller i D. Ramon en el "Quart Buffet Mitogràfic" celebrat a la UAB i coordinat per J. Pàmias.

de Pègasos. L'escoli parla del crim intestí que el va portar a la cort de Pretos, de la passió d'Antia per l'heroi i la seva venjança en ser rebutjada i de la marxa de Bel·lerofontes a Lícia, on Iòbates li mana unes proves. El text no especifica de què es tracta; es limita a dir que les supera incòlume i per aquest motiu rep per esposa la filla de Iòbates i el seu regne. Finalment, l'escoli ens informa de la *hybris* en què incorre Bel·lerofontes i el càstig que rep de Zeus: caure de Pègasos i vagarejar mutilat, i per últim explica quin és el destí del cavall. El text acaba amb la referència al nostre autor: ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Ασκληπιιάδῃ ἐν Τραγωδομένοις.

Asclepiades de Tràgilos és un mitògraf de mitjans del s. IV aC autor dels *Tragodumena*, obra en sis llibres que devia recollir mites tractats en diferents tragèdies. De la seva obra només se'ns conserven 32 fragments, editats a *Die Fragmente der Griechischer Historiker* de Felix Jacoby. Tenint en compte els avenços i millores en les edicions dels texts intermediaris, és del tot necessari complementar l'edició d'aquest fragment amb la recent edició dels escolis menors a la *Iliada* de Helmut van Thiel. En efecte, en aquesta edició trobem una recensió paral·lela del mateix text, més breu, transmesa pel manuscrit Z, que conté algunes divergències en el contingut. No pot tractar-se, doncs, d'un resum. El text de Jacoby correspon a la recensió dels manuscrits YQA². La recensió de Z ja era coneguda per Jacoby, però és relegada a una menció al comentari³. A continuació presentem els passatges que contenen les variants:

Schol. in Il. 6,155 (Z)

Βελλεροφόντης παῖς μὲν ἦν Ποσειδῶνος, ἐπίκλησιν δὲ Γλαύκου. οὗτος λαβὼν παρὰ Ποσειδῶνος τὸν Μεδούσης τῆς Γοργόνης παιῶνα Πήγασον πτερωτὸν ἵππον διὰ τοῦτο ἔσχε τὸ ὄνομα ὅτι ἐκπετηδῆκει τοῦ τῆς Γοργόνης τραχήλου. ἐνήθλησε πολλὰ ἐν τῇ θρειψάσῃ γῆ. δρᾶσας δὲ ἐμφύλιον φόνον καὶ Βέλλερον τινα τῶν

Schol. in Il. 6,155 (YQA)

οὗτος πρότερον ἐκαλεῖτο Ἴππόνους, ἀνελὼν δὲ Βέλλερον τὸν Κορινθίων δυνάστην Βελλεροφόντης ἐκλήθη. ἦν δὲ φύσει μὲν παῖς Ποσειδῶνος, ἐπίκλησιν δὲ Γλαύκου. λαβὼν δὲ παρὰ Ποσειδῶνος τὸν Μεδούσης τῆς Γοργόνης Πήγασον πτερωτὸν ἵππον διὰ γὰρ τοῦτο ἔσχε καὶ τὴν προσηγορίαν, ὅτι

² Seguim les sigles de VAN THIEL (2000).

³ "im cod. R lautet der schlus: τὸν δὲ Δία θέσθαι τοῦ κεραυνοῦ ταμίαν τὸν Πήγασον. ἡ ἰ. π. 'Α.'".

πολιτῶν ἀποκτείνας, παρ' ἣν αἰτίαν καὶ Βελλεροφόντης προσηγορεύθη, μετὰ Προΐτου τοῦ βασιλέως Φρυγῶν διέτριβεν. (...) λέγουσι δὲ αὐτὸν ἐφ' οἷς ἔπραξεν ἐπαρθέντα καὶ διὰ τοῦ Πηγάσου τὸν οὐρανὸν κατοπτεῦσιν περῶμενον· περῶτος γὰρ ἦν ἐπὶ τῶν ὤμων. τὸν δὲ Δία ὀργισθέντα οἴστρον ἐμβαλεῖν τῷ Πηγάσῳ, ὅθεν ἐκπεσεῖν μὲν τὸν Βελλεροφόντην καὶ κατενεχθῆναι εἰς Κιλικίαν πηρωθέντα, τὸν δὲ Δία θέσθαι τοῦ κεραυνοῦ ταμῖαν τὸν Πήγασον. ἡ ἱστορία παρὰ Ἀσκληπιάδῃ.

ἐκπεπηδήκει ἐκ τοῦ τῆς Γοργόνας τραχήλου τούτῳ ἐπωχεῖτο. δράσας δὲ ἐμφύλιον φόνον Βέλλερων γὰρ τινα, ὡς ἔφην, τῶν πολιτῶν ἀποκτείνας φεύγει εἰς Ἄργος. τυχῶν δὲ καθαρσίῳ παρὰ Προΐτου τοῦ βασιλέως, μετ' αὐτοῦ διέτριβεν. (...) λέγεται δὲ αὐτὸν ἐπαρθέντα ἐφ' οἷς ἔπραξε θελησῆαι ἐπὶ τοῦ Πηγάσου τὸν οὐρανὸν κατοπτεῦσαι. τὰ γὰρ νῶτα, ὡς ἔφαμεν, περῶτα εἶχεν ὁ ἵππος. τὸν δὲ Δία μηνίσαντα οἴστρον ἐμβαλεῖν τῷ Πηγάσῳ, ὥστε ἐκπεσεῖν μὲν τὸν Βελλεροφόντην καὶ κατενεχθῆναι εἰς τὸ τῆς Λυκίας πεδῖον τὸ ἀπ' αὐτοῦ καλούμενον Ἄλῆιον πεδῖον, ἀλᾶσθαι δὲ κατὰ τοῦτο πηρωθέντα· τὸν δὲ ἵππον λαβεῖν τὴν Ἥῳ δεηθεῖσαν τοῦ Διὸς δῶρον πρὸς τὸ ἀκόπως περιεῖναι τὰς τοῦ κόσμου περιόδους. ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Ἀσκληπιάδῃ ἐν Τραγωδουμένοις.

Bel-lerofontes era fill de Posidó, però nominalment de Glauc. Havent rebut de Posidó el fill de la Gòrgona Medusa, Pègasos, el cavall alat, que per això tenia aquest nom, perquè havia saltat del coll de la Gòrgona, va superar moltes proves a la terra que l'havia nodrit. Va cometre un crim intestí en matar Bèl-leros, un dels seus conciudadans i havent rebut el nom de Bel-lerofontes per aquesta causa, va passar un temps amb Pretos, el rei dels frigis. (...) Diuen que aquest, ple de supèrbia per les seves fetes, va voler examinar el cel amb l'ajut de Pègasos, car tenia ales a la gropa. Però Zeus, irritat, va enviar un tàvec a Pègasos, pel qual Bel-lerofontes va caure i va estavellar-se a Cilícia quedant

Aquest primer es deia Hipònous, però per haver matat Bèl-leros, el sobirà dels corintis, va rebre el nom de Bel-lerofontes. El seu pare natural era Posidó, però nominalment era fill de Glauc. Havent rebut de Posidó Pègasos el cavall alat fill de la Gòrgona Medusa (car tenia aquest nom perquè havia saltat del coll de la Gòrgona), viatjava muntat en ell. Havent comès un crim intestí, car va matar Bèl-leros, segons diuen, un dels seus conciudadans, va fugir a Argos. Va obtenir ser purificat per Pretos, el rei, i va passar un temps amb ell. (...) Hom diu que aquest, ple de supèrbia per les seves fetes, va voler examinar el cel sobre Pègasos (car el cavall, com hem dit, tenia ales a la gropa). Però Zeus, irritat, va

mutilat. I Zeus va fer de Pègasos el guardià del llamp. Aquesta història es troba a Asclepiades.

enviar un tàvec a Pègasos, de manera que Bel-lerofontes va caure i va estavellar-se a la plana de Lícia que per ell s'anomenà plana d'Alia, car hi vagarejava mutilat. I el cavall se'l va quedar Eos, que el va rebre de Zeus com a regal per fer la ronda al cel sense cansar-se. Aquesta història es troba als *Tragodumena* d'Asclepiades.

Com podem veure, els paral·lelismes estructurals i de motius entre els dos texts són indubtables. Les diferències, però, són importants: Pretos és el rei de Frígia o bé d'Argos, la caiguda de Bel-lerofontes se situa a Lícia o Cilícia, Pègasos esdevé guardià del llamp o portador d'Eos. A continuació, comentarem cada diferència des de la perspectiva d'un editor d'Asclepiades, intentant examinar quin text o quines variants són més susceptibles d'haver format part del text original dels *Tragodumena*.

1. Frígia

La primera diferència sorprèn notablement ja que el manuscrit Z és l'única font que fa de Pretos rei de Frígia. Pretos és rei d'Argos ja des d'Homer (*Il.* 6,157)⁴. Hi ha un lligam familiar entre Pretos i el rei de Lícia, Iòbates. Tanmateix, aquesta relació no justifica la seva presència a Frígia. Els escolis de Tzetzes a l'*Alexandra* de Licòfron⁵ desenvolupen de manera considerable la història de Bel-lerofontes i, en tractar el tema del parricidi, mencionen el topònim Frígia⁶. Això no obstant, sembla que el text està corrupte en aquesta part: no queda clar si Frígia es refereix a Bel-lerofontes o a Bel-leros. En cap cas, però, es refereix a Pretos, que apareix més endavant com a rei d'Argos. La comparació d'aquests dos passatges mostra essencialment una situació problemàtica lligada a la transmissió de la variant relacionada amb Frígia, fet que posa de relleu la dificultat que presenta la menció d'aquest topònim en la tradició de Bel-lerofontes o Pretos. Seguint

⁴ També ho és a *Pi. N.* 10,77; o bé rei de Tirint: *APOLLOD.* 2,25, *SCHOL. in E. Or.* 965.

⁵ *SCHOL. in Lyk.* 17.

⁶ Βελλεροφόντης δὲ ὁ Κορίνθιος ὁ καὶ Ἰπτόνους καλούμενος ἀνὴρ ὑπάρχων Φρυγίας † ἄκων ἀνελῶν τινα Κορίνθιον Βέλλερον ἢ τὸν ἴδιον ἀδελφὸν τὸν Ἡλιάδην ἢ Πειρεΐαν ἢ Ἀλκιμένην.

críters de crítica textual, la *lectio difficilior* i, per tant preferible, seria la de Frígia.

2. Lícia i Cilícia

Les fonts presenten una certa vaguetat en la localització de l'última fase de la vida de l'heroi, en contrast amb les seves gestes que es localitzen a Lícia⁷. Els nostres textos es fan ressò d'aquesta falta de precisió, ja que la primera recensió situa la caiguda a Cilícia i la segona a Lícia, a la plana d'Alia. Homer ja esmenta la plana Alia sense especificar on es troba⁸. La hipòtesi del *Bel·lerofontes* d'Eurípides menciona Lícia⁹, però sembla que parla de la part que es troba més enllà de la serralada del Taure. Els escolis a Licòfron¹⁰ mencionen només la plana d'Alia, sense especificar on es troba. A les *Chiliades* (8,816), però, s'especifica que la plana es troba a Cilícia. D'altra banda, els testimonis que parlen d'aquest indret el situen a Cilícia¹¹ i a diferents ciutats cilícies s'han trobat monedes amb la imatge de Pègasos¹². D'aquesta manera, sembla preferible la variant Cilícia. Potser la confusió amb Lícia es tracta d'un error introduït en la tradició primerencament (el trobaríem ja en Eurípides) a causa de la influència de la localització de les gestes de Bel·lerofontes. Allò que sembla important sobre aquest motiu és el canvi d'escenari. J.A. White considera que aquesta plana s'hauria d'interpretar com un lloc metafòric on l'heroi patirà el seu nou estat d'odiós als déus¹³.

3. Pègasos

Pel que fa al destí de Pègasos, el manuscrit Z presenta la tradició més coneguda, que segueixen també Hesíode, Píndar i Eurípides¹⁴: Pègasos esdevé guardià del llamp al costat de Zeus. Els nostres textos

⁷ El *Bel·lerofontes* d'Eurípides les situa a Cària, però segurament es pot identificar amb la Lícia occidental. *Vid.* CURNIS (2001) 32.

⁸ HOM. *Il.* 6,201

⁹ La hipòtesi (*TrGF* 5.1 Kannicht) està molt mutilada i no resulta clara, però si la restitució de Luppe és correcta, caldria situar el vagareig de l'heroi a Lícia a l'altra banda del Taure, a la vall de l'Aricandre. *Vid.* CURNIS (2001) 29, 33.

¹⁰ SCHOL. *in Lyk.* 17.

¹¹ HDT. 6,95; STR. 14,5,17-21; D. P. 872; ST. BYZ. *s.v.* Ταρός.

¹² LACROIX (1974) 76.

¹³ WHITE (1982) 127.

¹⁴ HES. *Th.* 280-288; PT. O. 13,130; E. *fr.* 312 KANNICHT.

relacionen el nom del cavall amb el verb ἐκπιθῶ, ja que va saltar del coll de la Gòrgona. És típic de la literatura mitogràfica donar etimologies en un intent d'explicar l'origen dels noms dels actors dels mites. Normalment, aquestes etimologies no són acceptades per la lingüística moderna, que té un enfocament comparatiu més ampli. Així, el nom de Pègasos s'ha posat en relació amb el terme luvita *pihaššašši*, epítet del Déu de la Tempesta¹⁵, que al seu torn és un adjectiu derivat de l'arrel **pihaš-* que denota lluentor o llamp. Aquesta etimologia lliga a la perfecció amb el paper de portador del llamp mencionat¹⁶. Altres elements relacionats amb Pègasos tenen també origen minorasiàtic: la Medusa i Crisàor, identificable amb un altre déu del llamp¹⁷. Si a més, tenim en compte, d'una banda, la localització oriental del mite i, d'altra banda, la presència d'importants motius també d'origen minor-asiàtic en el mite de Bel·lerofontes (el motiu de Putifar, el de la carta, la Quimera i els sòlims)¹⁸, la connexió amb la mitologia de Pròxim Orient resulta clara¹⁹.

La recensió dels manuscrits YQA ens explica que Zeus va cedir Pègasos a Eos²⁰ perquè fes la volta al cel sense fatiga. Es tracta d'una versió poc coneguda però no un *unicum*: l'*Alexandra* de Licòfron²¹ la segueix i els escolis al poema, consegüentment, també. L'*Odissea*²² ja parla dels cavalls d'Eos, Lampos i Faetont, que tenen *nomina parlantia* curiosament sinònims de **pihaš-*. A la iconografia sovint tiren el seu carro i són alats²³, però són sempre dos. No es troben representacions on la deessa aparegui acompanyada de Pègasos o Pègasos aparegui lligat al seu carro. Les altres divinitats astrals, Hèlios, Selene o *Nyx* també són associades a cavalls alats que tiren el carro amb què fan

¹⁵ GARCÍA TRABAZO (2002) 345, HUTTER (1995) 86-87.

¹⁶ HUTTER (1995) 94 proposa que Pègasos és una divinitat de la tradició luvita que hauria entrat en la mitologia grega a través d'Hesíode.

¹⁷ HUTTER (1995) 91.

¹⁸ BREMMER (2008) 5, FREI (1993) 42-60, HUTTER (1995) 94, WHITE (1982) 123.

¹⁹ FREI (1993) 42 parla d'un *Lykierepos* de finals del s. VIII a.C.

²⁰ Sobre Eos, *vid.* ESTEBAN (2002).

²¹ Els versos 17-18: Ἦώς μὲν αἰπὺν ἄρτι Φηγίου πάγον / κραιπνοῖς ὑπερποτᾶτο Πηγάσου πετροῖς.

²² HOM. *Od.* 23,243 s.

²³ LIMC s.v. *Eos*, LACROIX (1974) 99-100.

la volta al cel²⁴. Malgrat això, l'origen de l'associació d'Eos amb Pègasos resta a les fosques. És curiós comprovar que també presentava dificultats per a Tzetzes, que, tot interpretant al·legòricament el mite, proposa que en realitat hi ha dos Pègasos: el de Bel·lerofontes i el d'Eos, que es una espècie de corrent d'aire que provoca el desplaçament de l'aurora pel cel²⁵.

Quan els escolis antics a Licòfron comenten la discrepància de Licòfron amb Homer pel que fa als cavalls d'Eos, l'escoli de Tzetzes afegeix: οἱ δὲ νέοι τῷ Πηγάσῳ ἐποχουμένην αὐτὴν εἰσάγουσι μυθικῶς ὥσπερ καὶ ὁ Λυκόφρων. Resulta molt significatiu que Tzetzes deixi constància d'aquests altres οἱ νέοι. És complicat identificar²⁶ a qui es refereix amb aquesta designació o saber si hi podem incloure Asclepiades. Si tenim en compte el context historioliterari, no sembla difícil que Licòfron hagués conegut els *Tragodumena* o algun epítom, ja que Tzetzes²⁷ i la *Suda*²⁸ refereixen que va ser l'encarregat d'organitzar les comèdies de la Biblioteca i que va compondre tragèdies. Tanmateix, els altres contextos en què apareix aquesta expressió semblen referir-se a poetes, no a escriptors en prosa. Podria referir-se a tràgics del s. IV aC també coneguts per Asclepiades? Només podem fer suposicions, però el fet que cal posar en relleu és, d'una banda, que Tzetzes ens informa de l'existència de més fonts que segueixen aquesta variant; d'altra banda, que l'ús de l'adjectiu νέοι sembla indicar que es tracta de fonts posteriors al s. V aC.

Comparant les dues versions sobre el paper de Pègasos, és clar que la variant *difficilior* és la que associa el cavall a Eos. D'altra banda està ben integrada en la tradició escoliàstica, tal com demostra l'atenció que rep en el comentari de Tzetzes.

²⁴ LACROIX (1974) 92.

²⁵ SCHOL. in *Lyk.* 17: οὕτως ἡμῖν *τοῖς Τζετζίοις* δοκεῖ ἔχειν ταῦτα τὰ μυθουργήματα, τούτῳ τῷ Πηγάσῳ ὀχεῖσθαι τὴν Ἡμέραν, οὐ τῷ Βελλεροφόντου.

²⁶ Altres llocs on Tzetzes utilitza οἱ νέοι tot oposant-lo a poetes del s.V aC: SCHOL. in *Lyk.* intro. 25, 66, 68.

²⁷ *Prol. Com.* I X1A, 22 Koster.

²⁸ *SUD. s.v.* Λυκόφρων.

4. La mitografia, els "Tragodumena" i els escolis

Resulta, en certa mesura, sorprenent trobar l'atribució de la història de Bel·lerofontes a Asclepiades en dues recensions d'un escoli on les diferències de contingut són tan importants. Hem de subratllar aquest "en certa mesura", ja que ha quedat demostrat que els mitògrafs citaven les seves fonts de manera poc precisa o es basaven no en els originals que citen, sinó en resums o compilacions de resums.

La constant aparició de referències a autoritats es deu al fet que esdevingué una marca característica del gènere²⁹ i, per tant, necessària per validar el contingut transmès. D'altra banda, en el nostre cas concret, trobem una subscripció vaga. L'escoli no ens dóna una citació literal (o pretesament literal) com les introduïdes per la rúbrica φησὶ οὕτως. Davant d'aquesta situació ens plantejem, doncs, quina part d'aquesta història pertany a Asclepiades? Les possibilitats són diverses: o bé només la variant d'una de les dues recensions remunta als *Tragodumena*, o bé cada recensió conté una part original, o bé la subscripció és totalment falsa en els dos casos, o bé ambdues recensions tenen raó³⁰.

Els arguments interns i altres consideracions de tipus historicoliterari tampoc ens ajuden a donar preferència a cap text: l'estat fragmentari dels *Tragodumena* i la poca informació sobre la seva naturalesa dificulten aquesta tasca. Sabem que el text d'Asclepiades segueix la versió hesiòdica en dues ocasions³¹ i que estava lligat als textos tràgics i en concret al *corpus Euripideum*, com sembla indicar el fet que els únics escolis tràgics que el mencionen siguin els d'Eurípides. Però d'altra banda, com hem dit abans, és molt possible que Licòfron hagués conegut els *Tragodumena*.

Els escolis són el resultat d'una llarga tradició d'acumulació d'informació, el camí del qual és normalment impossible reconstruir perquè els escoliastes treballaven combinant diferents materials. El cas exposat és paradigmàtic: les *lectiones difficiliores*, i per tant, aquelles que és més probable que siguin les variants originals, presenten una

²⁹ CAMERON (2004) 159-162.

³⁰ No sabem si l'obra d'Asclepiades ja contraposava versions, com faran els mitògrafs posteriors, però si així hagués estat, potser les dues recensions podrien remuntar als *Tragodumena*. Només podem, però, parlar hipotèticament.

³¹ FGrH 12, fr. 9 i 22.

distribució repartida entre les dues recensions. D'altra banda, la redacció i l'ordre, tot i presentar molts paral·lelismes, són suficientment diferents com per no permetre una fusió dels dos texts. Així doncs, en primer lloc, haurem de tractar les dues recensions amb el mateix respecte, sense donar preferència a cap d'elles. Això, materialment es tradueix en la necessitat d'editar un fragment com aquest amb una disposició del text a doble columna.

FILOLOGIA I LINGÜÍSTICA

Dorio epicórico, dorio literario y transmisión textual. A propósito de Th. 5,77 y 79

Alcorac ALONSO DÉNIZ

RESUMEN

El autor analiza los rasgos dialectales de Th. 5,77 y 79, a la luz de los conocimientos actuales del laconio. Contrariamente a lo que normalmente se cree, algunos rasgos prueban que 5,79 estaba escrito también originalmente en laconio. Ambos capítulos proceden por tanto de la misma fuente espartana.

PALABRAS CLAVE

Tucídides, laconio, transmisión textual

ABSTRACT

The author analyses the dialectal features of Th. 5,77 and 79, in light of the current knowledge of the Laconian dialect. Contrary to what is usually believed, some features show that 5,79 was also written originally in Laconian. Both chapters come therefore from the same Spartan source.

KEY WORDS

Thucydides, Laconian, textual transmission

1. Los capítulos 5,76-81 de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* narran la breve alianza entre Esparta y Argos del año 418 a.C. Más concretamente, los capítulos 77 y 79 recogen los documentos en que se establecen los términos de la alianza. Ambos capítulos son excepcionales, puesto que son los únicos ejemplos de documentos citados integralmente en dorio en la obra de Tucídides¹. A pesar de que, como veremos inmediatamente, los manuscritos no son siempre coherentes, éstos han transmitido de manera unánime algu-

¹ Para el problema de este tipo de documentos en la obra de Tucídides, cf. HORNBLOWER (1996) 113-119.

nos rasgos indiscutiblemente dorios: 1) *-α-* larga: γᾶν, ὄπα (77,6), Πελοποννάσῳ (79,1), κοινᾶς (79,3); 2) contracción *-ᾱω- > -ᾶ-*: τᾶν σπονδᾶν (79,1), τᾶν (79,4), κοινανέοντω (79,1); 3) apócope de preposiciones: καττάδε (77,1; 79,1), ποττώς (77,1); 4) artículo plural τοῖ (77,1; 79,2), ταῖ (79,1); 5) 3ª pl. *-ντι*: εἰκῶντι (77,2), ἔχοντι (77,3), ἐντι (77,7, 79,2); 6) inf. atem. *-μεν*: ἀποδόμεν (77,3), διακριθῆμεν (79,4); 7) artículo como relativo: ἐν τῷπερ (77,7; 79,2), τοῖσπερ (79,7)²; 8) conjunción condicional αἰ y partícula modal κα (*passim*); 9) orden de palabras αἰ δέ κα (77,2; 77,6); 10) sustantivo ἀμφίλλογα con geminación (79,4); 11) verbo λῆν (77,4); 12) el giro ὄπα κα δικαιοτάτα (77,6; 79,3); 13) prótasis condicional con subjuntivo sin κα, tipo αἰ δέ ποι στρατείας δέη κοινᾶς (79,3).

Además de estos, otros rasgos unánimemente conservados en la tradición manuscrita hablan en favor de un origen laconio: 1) vocalismo *severior*: ποττώς Ἀργείως (77,1), τῷ σιῶ (77,4), Λακεδαιμονίως καὶ Ἀργείως (79,3); 2) <σ> por <θ>: τῷ σιῶ σύματος (77,1).

Las circunstancias históricas descritas por Tucídides confirman la tesis de un original laconio. La propuesta de alianza (τὸν ξυμβατήριον λόγον, 5,76,3) contenida en 5,77 seguramente formaba parte de la documentación que Licas, enviado por Esparta para llevar a cabo las negociaciones, trajo consigo a Argos como propuesta. Sin embargo, hay algunas dudas sobre el dialecto original de 5,79, sobre el que volveremos más abajo (*cf.* § 10).

2. A pesar de la unanimidad de los rasgos vistos en § 1, los manuscritos conservan variantes totalmente contradictorias con el laconio. Pero, como han supuesto los investigadores, las anomalías pueden atribuirse a errores que han tenido lugar a lo largo de la transmisión. *A priori*, las anomalías pueden haber surgido en cualquiera de las cuatro fases de la historia del texto: *a)* el original; *b)* la copia que manejó Tucídides; *c)* los editores posteriores; *d)* la transmisión manuscrita. En las siguientes secciones analizamos las anomalías más sobresalientes y el origen de las mismas.

3. Los manuscritos presentan contradicciones en el vocalismo, por ejemplo ἀπιάλλην (77,7) A B, pero ἀπιάλλειν C E F G M Z. En otros

² A pesar de no haber ejemplos en las inscripciones laconias, el tema del artículo como relativo presenta paralelos en Aristófanes, *cf.* COLVIN (1999) 226, y en las tablas de Heraclea, *cf.* UGUZZONI-GHINATTI (1968) 50.

casos, la tradición manuscrita es unánime en transmitir el vocalismo *mitior*, por ejemplo Ἐπιδαύρου (77,1; 77, 2), βουλευσαμένων (77,6), Πελοποννάσου (77,7), εἶμεν (79,1), βουλευέσθαι (79,3).

Al igual que en las inscripciones espartanas anteriores al s. IV a.C., el texto original manejado por Tucídides estaba escrito en mayúsculas y no distinguía ni la cantidad ni el grado de abertura de las vocales medias. En consecuencia, debía de presentar gen. sg. ΕΠΙΔΑΥΡΟ, acus. pl. ΠΟΛΕΜΙΟΣ, inf. ΕΜΕΝ, ΒΟΛΕΥΕΣΘΑΙ, etc. En particular, esto se ve confirmado por el acuerdo entre Esparta y los erxadios de ca. 425 a.C. (SEG 26,461), relativamente contemporáneo de la alianza con Argos.

Según Kirchhoff³, el vocalismo *mitior* se introdujo cuando el texto se adaptó al alfabeto jónico. Esta adaptación a la nueva ortografía se produjo en las sucesivas ediciones, en Atenas tras la muerte del autor y posteriormente en Alejandría, probablemente por Aristófanes de Bizancio⁴. A pesar de los errores que pudieron haber penetrado en el texto con anterioridad, la edición alejandrina debió de codificar un texto homogéneo en lo que al vocalismo respecta, dado el cuidado que los editores prestaban al estudio de los dialectos⁵. La unanimidad en algunas lecturas con vocalismo *severior* parece apuntar en esta dirección.

Sin duda la alejandrina era una edición crítica, por lo que las variantes con vocalismo *mitior* de una edición anterior pudieron conservarse como lecturas discrepantes. Posteriormente, estas divergencias textuales y el propio celo aticista de los copistas debieron de modificar sustancialmente el vocalismo de los textos⁶.

4. Frente a σιῶ, (77,4) el texto presenta la secuencia <εο> intacta en κοινανεόντω (79,1), pero con contracción en ἀναιροῦντας (77,1) y ἐσσοῦνται / ἐσοῦνται (77,7; 79,2). Todas estas formas deben corregirse, pero a mi juicio no en el mismo sentido en que se ha hecho hasta ahora.

En el caso de κοινανεόντω, a excepción de C, los manuscritos transmiten una lectura sintácticamente imposible: κοινὰν ἐόντων A E F

³ KIRCHHOFF (1895) 107 s.

⁴ Cf. HEMMERDINGER (1955) 15-22.

⁵ Sobre los conocimientos dialectales de Aristófanes de Bizancio, cf. CASSIO (2007).

⁶ La acción de los copistas es responsable también de la ausencia de geminada en ὄσοι (77,7) y del dat. sg. πόλει (79,4) por el esperable πόλι.

G M Z¹, κοινήν ἐόντων Z, κοινὰν δὲ ἐόντων B. A pesar de lo que han supuesto los editores modernos, κοινανέοντων (C) no es necesariamente la originaria: una corrupción a partir de κοινανιώντω es posible. Paralelamente, la forma ática ἀναιριούντας sustituyó a la laconia ἀναιριόντας. Esta sustitución cuenta con paralelos en el texto: el optativo δοκέοι (79,4) encubre sin duda la forma laconia esperable δοκίοι (cf. § 10), pero algunos copistas lo han sustituido por el optativo ático δοκοίη (<G> F⁸ H²). La comparación con el acuerdo espartano de 425 a.C. con Exarades (SEG 26,461) es ilustrativa, puesto que muestra el mismo comportamiento de la secuencia <εο>: χαγίονται (§ 6).

En cuanto a los futuros ἐσσοῦνται/ἐσοῦνται (77,7; 79,2), Ahrens y Kirchhoff los corrigen sistemáticamente en ἐσσίονται, corrección adoptada por los editores posteriormente. Sin embargo, los testimonios en laconio⁷ y en heracleota⁸ hacen mucho más atractiva la propuesta ἔσσονται⁹. Al transformar el texto al alfabeto jónico, algunos editores pueden haber aplicado en ΕΣ(Σ)ΟΝΤΑΙ el modelo flexivo dorio testimoniado en la comedia siciliota¹⁰ y en la prosa científica de origen dorio, único conocido por los gramáticos tardíos¹¹.

5. Frente a τῶ σιῶ σύματος (77,4), los manuscritos han transmitido Ἀθαναῖοι (77,3), ἀμόθι (77,6) y διακριθῆμεν (79,4).

Es posible que σιῶ σύματος figurara en el original, mientras que el resto de formas con <θ> serían correcciones de la tradición del texto. La lectura de del Barrio Vega (2007) <ΠΟΙΕΘΑΙ> = ποιέθαί (= át. ποιῆσαι) en el tratado SEG 26,461 (§ 11), contemporáneo de estos documentos, confirmaría que <σ> por <θ> se empleaba ya en esta época¹². Sin embargo, la ortografía <σ> por <θ> es aún minoritaria a finales del s. V a.C., y aunque el fenómeno de espirantización debió de

⁷ Cf. [ἐ]σσοῦνται (IG V 1,3,7, Esparta, fin. s. IV—princ. s. III a.C.), y especialmente los testimonios literarios: [π]αρήσομες (ALCM. fr. 1,12 PAGE), πείσομες (AR. Lys. 168).

⁸ Cf. ἀπάξοντι (IG XIV 645,1,102), ἔσσονται (ib. I 112+), etc. Para la evolución -σιο/ω- > -σο/ω-, *vid.* MÉNDEZ DOSUNA (1993).

⁹ Cf. ya AHRENS (1843) 213.

¹⁰ Cf. WILLI (2008) 128 s.

¹¹ Cf. ποιησοῦντι, ἐσσοῦντι (sic) (HERACL. MIL. fr. 45 COHN).

¹² A su vez, <ΘΑΛΑΘΑΝ> en el mismo documento (§ 7) sería una grafía inversa por <ΘΑΛΑΣΑΝ> = θάλασ(σ)αν.

haberse producido en época temprana, la ortografía <θ> pudo mantenerse intacta como grafía histórica¹³. Es verosímil, por tanto, que el original θῖδ̄ θύματος fuera glosado mediante σῖω σύματος (sobre la existencia de un comentario, *cf. infra* n. 19)¹⁴. Esta explicación se ve refrendada por el hecho de que H² presenta la corrección Ἀσανᾶοι (*sic*) donde la tradición transmite unánimemente Ἀθαναῖοι.

6. La /s/ intervocálica aparece intacta en ambos tratados, por ejemplo πάσαις (77,3), Πελοποννάσο- (77,5; 6; 7). La ausencia de aspiración de este fonema es llamativa, teniendo en cuenta que el rasgo se documenta en la epigrafía laconia desde finales del s. VI a.C. y que el texto de Aristófanes, ligeramente posterior a este tratado, presenta ejemplos del mismo.

En contra de lo que supone Kirchhoff¹⁵ no resulta convincente que los laconios consideraran la aspiración de /s/ intervocálica como un rasgo excesivamente local y lo evitaran en los documentos publicados en el extranjero. Si bien es cierto que los documentos públicos en la epigrafía laconia epicórica son escasos, lo que hace difícil conjeturar si el rasgo estaba restringido a los documentos de naturaleza más privada¹⁶, el paralelo del argivo resulta revelador, pues en varios documentos públicos publicados fuera de sus fronteras la aspiración de /s/ se mantiene intacta¹⁷.

A mi juicio, al igual que hemos visto con otros rasgos, la aspiración de /s/ pudo eliminarse a lo largo de la tradición. Un dato corroboraría esta hipótesis: frente al resto de la tradición, el manuscrito E conserva la lección πας en 77,5, forma que podría responder fácilmente a una corrupción de πάας <πάσας>.

7. El dat. pl. πολίεσσι, respetado por todos los editores, no es unánimemente transmitido (77,3: πολίεσσι A, πολίεσι *cett.*; 79,4: πόλεσι C, πολίεσι <G>, πολίεσσι *cett.*). En principio, πολίεσσι podría ser un

¹³ *Cf.* KIRCHHOFF (1895) 106 s.

¹⁴ A esto contribuyó el hecho de que σῖός/σῖός era ampliamente conocido, *cf.* la expresión ναὶ τῶ σῖώ (ARIST., XEN., PLU., etc.).

¹⁵ KIRCHHOFF (1895) 107 s.

¹⁶ La supuesta aspiración [δεκέ(θ)θη]σαν por δεκέσθωσαν en el tratado entre Esparta y los erxadios (SEG 26,461,14-15, 426-425 a.C.) es imposible, *cf.* ALONSO DÉNIZ (2008) 110.

¹⁷ *Cf.* ALONSO DÉNIZ (2008) 238 s.

rasgo laconio, dado que hay ejemplos de -εσσι en la flexión de los temas en *-i- en varios dialectos dorios del Peloponeso¹⁸. Más atractiva resulta la hipótesis de que el texto original presentara ΠΟΛΙΣΙ, i.e. πόλις(σ)ι, especialmente teniendo en cuenta el paralelo del cir. πόλισσιν (*SECir* 103,8, ca. 330 a.C.)¹⁹. La forma πόλισσι habría sido transformada erróneamente en πολίεσι (C) y posteriormente asimilada a la forma épica πολίεσσι²⁰.

8. Parece obvio que el infinitivo ἀλεξέμεναι (77,6: A B C E F G M, ἀλεξάμεναι Z) es una suplantación del original ἀλέξην, como sugirió Ahrens. No obstante, se trata de un caso especial, puesto que la forma original no ha sido sustituida por la ática. El error puede comprenderse si admitimos que en una nota lingüística del pasaje²¹ se ponía como paralelo la forma homérica ἀλεξέμεναι²². Esta forma pudo conservarse como variante textual y acabó desbancando a ἀλέξην. El triunfo de ἀλεξέμεναι se explica porque los gramáticos tardíos consideraban que -μεναι era un infinitivo propio del dorio.

9. La ortografía ἐρίζοι y δικάζεσθαι (79,4), con <ζ>, no parece laconia. Sin embargo, las inscripciones epicóricas no muestran un comportamiento unitario en este rasgo. Así, ὀππιδ(δ)όμι[ενος] (*CEG* 1, 373, Selasia, ca. 525 a.C.) y Δεῦ (*CEG* 1,367, Olimpia < Esparta, ca. 490 a.C.) contrastan con la más reciente χαρίζομεν[ος] (*CEG* 1, 377, Esparta, ca. 500-475 a.C.). Por tanto, es posible que en las inscripciones laconias <ζ>, quizás por influencia temprana de otros dialectos o por arcaísmo gráfico, alternara durante algún tiempo con <δ(δ)>, la ortografía fonética²³.

10. Se ha supuesto que 5,79 pudo estar redactado originariamente en argivo, dado que ninguna de las formas dorias es específicamente laconia y que la ausencia de rasgos como -νς (ἐς, 79,4, etc.) o el alar-

¹⁸ Cf. epid. πολίεσσ[ι] (*IG* IV 1² 74,4, s. III a.C.), corint. παναγυρίεσσι (*IGDGC* I 117,22, Cos < Camarina, ca. 242 a.C.), πολίεσσι (*ib.* 17).

¹⁹ Cf. DOBIAS-LALOU (2000) 96. A esta forma hay que añadir seguramente cret. πόλιθ(θ)ι.

²⁰ Cf. SCHULZE (1913) 368 y Wilamowitz *apud* FERRI (1925) 38.

²¹ Sobre la posible existencia de un comentario de época alejandrina, cf. LUSCHNATT (1955) 25 y PFEIFFER (1968) 225 y 277.

²² Cf. WACKERNAGEL (1914) 102 n. 1.

²³ El uso de <ζ> en 79 podría atribuirse al argivo, pero no hay más ejemplos de tal influencia.

gamiento compensatorio en ὄρων (79,4)²⁴ puede atribuirse a la acción editorial de Tucídides o a la tradición posterior²⁵. Por otro lado, Ahrens²⁶ sostuvo que el decreto se habría redactado en una variedad de *koiná* doria (*vulgaris Doris*) que se habría empleado en la época de la liga peloponesia, cuyo rasgo más sobresaliente sería el vocalismo *mitior*, idea retomada por Colvin²⁷. Sin embargo, creemos que el texto muestra de forma incontrovertible cuatro rasgos cuyo origen argivo resulta poco probable o imposible, a la luz de los datos. Bien al contrario, todos ellos apuntan hacia un origen laconio del texto.

a) Ausencia de -νς final y 2^o alargamiento compensatorio -ως

Al igual que en 5,77, los ejemplos conservados unánimemente por la tradición en 5,79 prueban que existió una versión estandarizada con vocalismo *severior*. Resulta poco plausible que, si el texto hubiera estado redactado en argivo, τόνς hubiera sido eliminado en favor de τώς, dado que este no era un rasgo argivo.

b) Evolución *-eoi > -ιοι

La forma δοκείοι responde sin duda a la forma laconia δοκίοι²⁸. Por el contrario, el argivo testimonia sistemáticamente -οῖ como resultado de la secuencia *-eoi²⁹. Este ejemplo es de capital importancia, puesto que se ha conservado intacto a través de un error, sólo modificado parcialmente a lo largo de la tradición (mediante la sustitución por la forma ática δοκοίη, cf. § 4).

c) Ἀυτός = ἑαυτός

El pronombre αὐτός como reflexivo en τὰν αὐτῶν ἔχοντες (79,2, cf. igualmente 77,7) es completamente desconocido en Argos³⁰, pero se

²⁴ Para la ausencia de aspiración de /s/ intervocálica, cf. *supra* § 6.

²⁵ Cf. AHRENS (1843) 21 y 106, y KIRCHHOFF (1895) 114 s.

²⁶ AHRENS (1843) 406.

²⁷ COLVIN (1999) 66 s.

²⁸ Cf. lac. δισκίοι (IG VI 828,2, Esparta, arc.), ἐπαινίω (Ar. *Lys.* 198), heracl. ἀδικίων (I 138), etc.

²⁹ Cf. συνδοκοῖ (SCHWYZER 84, Tiliso < Argos, *zca.* 460-450 a.C.?), δαμμο[ε]γοῖ (LSAG p. 168, Hereo, *zca.* 575-550 a.C.), etc.; *vid.* NIETO IZQUIERDO (2009) 208.

³⁰ Cf. αὐτοῖ αὐτοῖς (SEG 11,1084,12, Palantion < Argos, 318-316 a.C.), αὐσαυτόν (SEG 22: 266.8, Argos, *ca.* 100 a.C.); *vid.* NIETO IZQUIERDO (2009) 463 s.

testimonia en laconio³¹.

d) Ἐτας

La forma ἔτας (79,4) ‘ciudadano particular’ (por oposición a los funcionarios públicos) no puede ser argiva, pues en este dialecto se testimonia ρηεδιέστας (Buck 83,7, Argos, *ica.* 575-550 a.C.?) para el mismo concepto³². En consecuencia, sólo puede atribuirse al laconio³³.

La conjunción de estos rasgos prueba que el segundo decreto no puede haber estado redactado en laconio. En consecuencia, 5,79 debe de haber sido la copia espartana del tratado³⁴. El historiador habría obtenido ambos documentos de una misma fuente laconia, sea cual sea el origen de la misma (inspección propia o a través de otra persona).

11. Conclusiones

Exponemos a continuación las principales conclusiones de nuestro estudio.

1. Los documentos 5,79 y 77 estaban redactados originariamente en laconio. La mayor parte de las desviaciones pueden explicarse satisfactoriamente como producto de los avatares de la transmisión en sus diversas fases.
2. Nuestro conocimiento del dialecto laconio nos permite mejorar algunas de las lecturas de los editores modernos, como el futuro ἔσσονται, el imperativo κοινανίοντω y el optativo δοκίοι.
3. Algunos rasgos conservados por 5,79 impiden atribuirlo a una fuente argiva. Bien al contrario, estos rasgos pueden atribuirse fácilmente al laconio. Tucídides obtuvo ambos documentos de una misma fuente espartana.

³¹ Cf. τῶι αὐτῷ τεθρίππῳ[ι] (IG VI 213,7+, Esparta, *post* 403 a.C.). Además, se testimonia en heracleota: τὰ αὐτῶν χωρία (IG XIV 645, I 132).

³² Ambas formas están etimológicamente emparentadas, cf. SCHYWZER (1930).

³³ La forma se encuentra en otros dialectos dorios, cf. ἔτας IÉD 10,8 (Olimpia, 500-475 a.C.) y ἔτας IG IX 1² 583, 74 (Olimpia < Acarnania, 216 a.C.).

³⁴ En los acuerdos internacionales (alianzas o tratados de paz), cada ciudad conservaba su propia copia redactada en el dialecto local, cf. BUCK (1913) 155-159.

Corpus de papirs literaris il·lustrats¹

Ángela CÁMARA GOMIS

RESUM

Entre els documents papiracis amb creacions artístiques pictòriques n'hi ha alguns de producció i temàtica grecoromana, la interpretació dels quals planteja problemes perquè no sempre és evident la raó per la qual s'han inclòs els dissenys. En aquest treball reunirem en un únic corpus una sèrie de documents literaris il·lustrats i presentar la seva interpretació des d'una perspectiva de conjunt.

PARAULES CLAU

Papirologia, llibre il·lustrat, literatura, disseny.

ABSTRACT

We can find some examples of Greco-Roman production and thematic among the ancient documents written on papyrus with pictorial creations. The interpretation of them causes problems because it is not always clear the reason why the designs have been included. The aim of this research is to gather a series of illustrated literary documents in a single corpus and submit their interpretation from an overall perspective.

KEY WORDS

Papyrology, illustrated book, literature, picture

La majoria dels papirs² que ens han pervingut amb il·lustracions artístiques són fruit de la cultura egípcia³. No obstant, podem trobar-ne també alguns de factura i temàtica grecoromana.

¹ Aquest treball s'inscriu en els estudis de Màster en Papirologia grega de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, coordinat pel Dr. J. Carruesco.

² Quan parlem de transmissió papiràcia pensem normalment en un bon grup de fragments literaris que conserven, amb sort, algunes línies de textos fins aleshores perduts, o bé llargues col·leccions de documents administratius que informen sobre l'estructura i organització de les societats antigues. Hi ha, però, alguns papirs que contenen creacions artístiques pictòriques.

³ El llibre egípcia més conegut en rotlle de papir és probablement el *Llibre dels morts* que contenia tota la informació necessària per guiar el difunt en el seu viatge d'ultratomba.

Tot i que la major part d'aquests documents són de tema mític, no sempre resulta evident la finalitat amb què els seus autors van incorporar les il·lustracions en els rotlles o còdexs en què els trobem. Per això, no són pocs els problemes d'interpretació que han plantejat als seus descobridors i que segueixen plantejant.

Des d'un punt de vista cronològic, el corpus de papirs il·lustrats s'estén al llarg de dos segles, des del s. II dC al s. IV dC. Aquests documents són testimoni d'una innovació en la producció d'obres il·lustrades. Les obres escrites il·lustrades en rotlles de papir van néixer en el si favorable de l'Alexandria hel·lenística adaptant una tradició egípcia de segles. Les obres que s'il·lustraven eren de caràcter científic o tècnic on els dissenys facilitaven la comprensió del text il·lustrat. Al s. II dC sembla que es produeix un canvi en el tipus d'obra il·lustrada i, per primera vegada, tenim documents il·lustrats que no formen part de tractats científics, sinó que pertanyen a l'àmbit literari.

La meua hipòtesi es, en efecte, que aquests documents testimonien l'existència d'obres literàries il·lustrades en rotlles de papir que eren concebudes segons un esquema o model comú. Així doncs, la documentació que fonamenta el nostre estudi consta de papirs diversos:

1. Papirs amb il·lustració i text

1.1. *POxy.* XXII 2331, procedent d'Oxirrinc, datat al s. III dC, que ens transmet part d'un poema sobre els treballs d'Hèracles, il·lustrat amb tres dissenys que narren l'aventura del Lleó de Nemea.

1.2. *POxy.* XLII 3001, també d'Oxirrinc, del s. II dC, que conté part d'un poema homèric en hexàmetres, il·lustrat amb la figura d'un guerrer.

1.3. *PKöln* IV 179, de procedència desconeguda, del s. II dC, amb quatre versos d'un text poètic *adespoton*, que conté dues il·lustracions amb una figura masculina en cadascuna d'elles.

1.4. *PParis* 1294, de procedència desconeguda, del s. III o IV dC, que conté un fragment d'una novel·la desconeguda, amb tres il·lustracions. En la primera apareixen dues figures masculines, en la segona tres i en la tercera queden restes d'una figura.

1.5. *POxy.* XXXII 2652, d'Oxirrinc, del s. II o III dC, que conté el nom propi de la figura femenina il·lustrada.

1.6. *POxy*. XXXII 2653, d'Oxirrinc, del s. II o III dC, que conté només algunes lletres, il·lustrat amb la figura d'un soldat.

1.7. *PSI* VII 847, que conté un fragment de comèdia amb una il·lustració en un estat molt fragmentari.

2. Papirs únicament amb il·lustracions

2.1. *PMonac*. II 44, procedent d'El-Fayoum, del s. IV dC, amb una il·lustració on apareixen tres personatges: una figura central d'aspecte femení flanquejada per dues figures masculines que l'acompanyen.

2.2. *PSI* VIII 919, d'Oxirrinc, datat al s. II dC, que il·lustra una escena de la història d'Eros i Psique.

2.3. *PPennMuseum* E 16449, de procedència i datació desconeguda, amb el dibuix d'una dona que porta un cap humà a la seva mà esquerra.

2.4. *PMonts*. inv. 154, procedent probablement de l'Alt Egipte, de la segona meitat del s. IV dC, on un personatge masculí mostra un cap humà a un animal fantàstic.

2.5. *PBerol*. inv. P 9927, i el *PBerol*. inv. P 5004, de procedència i datació desconeguda, amb il·lustracions de tema dionisiac⁴.

El document *POxy*. XXII 2331⁵ conté alguns versos on, després d'un diàleg entre Hèracles i un personatge desconegut, es descriu el primer dels treballs, la lluita amb el lleó de Nemea. El text apareix acompanyat de tres il·lustracions que al seu torn narren també l'aventura. En elles, queden restes considerables de color com el groc torrat del lleó i el verd de l'herba, cosa que demostra un cert interès estètic per part del dissenyador que s'afegeix a la seva funció aclaridora. La importància del document es deu precisament a aquests dissenys i a la seva relació amb el text. Disposem de testimonis que demostren

⁴ El *PVindob*. Inv G 1305 + 30507 que té una il·lustració de Bel·lerofont i Pegàs bevent a la font Pirene no ha estat inclòs en aquest corpus perquè desconeixem tota una sèrie de dades, com ara la datació, les mides del document, la presència o no de text, que són paràmetres necessaris per desenvolupar el nostre treball. Tampoc hem inclòs altres documents il·lustrats, com ara els tractats d'obres científiques o tècniques, els papirs paraliteraris i els papirs màgics, perquè les seves característiques i particularitats els fan objecte d'un altre tipus d'estudi.

⁵ Imatge i descripció del document a <http://163.1.169.40/gsd/collect/POxy/index/assoc/HASH0142/36c75962.dir/POxy.v0022.n2331.a.01.hires.jpg>.

l'existència de tractats científics il·lustrats amb dibuixos que ajudaven a la seva comprensió, el més antic conegut és el *PParis* 1, datat en el s. II aC, que versava sobre astronomia. Es podria deduir que existeixen també obres literàries il·lustrades? i, si és així, les il·lustracions responen a un patró generalitzat? Coneixem un document del s. III o IV dC, el *PParis* 1294, amb un text literari il·lustrat que no permet respondre a aquestes preguntes, ja que el text pertany a una novel·la desconeguda i les il·lustracions no disposen de paral·lels iconogràfics que permetin la seva interpretació. Per tant, el papir d'Hèracles del s. III dC és l'únic exemple que pot donar alguna llum sobre aquestes qüestions. Es tracta, sens dubte, d'un text literari, escrit en trimetres jònics, sobre les fatigues d'Hèracles, que pot, en primer lloc, relacionar-se sense gaire dificultat amb les fonts literàries més importants que narren les aventures de l'heroi, Apol·lodor i Diodor Sícul, i, en segon lloc, els dissenys se subscriuen dins d'un esquema iconogràfic conegut. A més, servia a Weitzmann⁶ per establir, sota l'epígraf "d'estil del papir" les característiques generals de les il·lustracions en els papirs literaris: dibuixos bastant simples i reduïts a les parts essencials, sense marcs ni fons, delimitats dins l'amplada de les columnes d'escriptura i inserits en elles en intervals irregulars depenent dels requeriments del text. Així, el papir d'Hèracles es convertia en model estàndard dels papirs literaris il·lustrats. Però la hipòtesi de Weitzmann se sustentava sobre una base molt fràgil, ja que un únic papir no pot justificar l'existència de textos literaris il·lustrats segons una tipologia comuna. El papir d'Hèracles, però, no és únic en la seva espècie, ja que s'hi poden afegir nous documents que justifiquen l'existència de textos literaris il·lustrats segons els principis generals de "l'estil del papir", el *PKöln* IV 179⁷ i el *POxy*. XLII 3001⁸. El papir *PKöln* IV 179 és un text poètic *adespoton* acompanyat de dues il·lustracions, en les quals es repeteix l'esquema compositiu del *POxy*. XXII 2331: els dibuixos sense marc ni fons interrompen les línies d'escriptura i es troben dins dels límits de les columnes. En aquest cas, en la primera il·lustració s'identifica una figura masculina dempeus vestida amb una mena de clàmid; a continuació

⁶ WEITZMANN (1990).

⁷ <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/papyrologie/PKöln/PK2383.jpg>.

⁸ <http://163.1.169.40/gsd/collect/POxy/index/assoc/HASH010c/86f81822.dir/POxy.v0042n3001.a.01.hires.jpg>.

segueix el dibuix d'una altra figura masculina agenollada, susceptible d'interpretar-se com un segon personatge, ja que hi apareix nu. Cada il·lustració va seguida de dos versos. El text, molt fragmentari, no permet saber si les il·lustracions precedeixen o segueixen el text il·lustrat. Tot i que l'aspecte físic de la distribució imatge-text fa pensar que el text segueix la imatge, el *POxy. XXII 2331* no ens ajuda a aclarir aquesta qüestió perquè el text que devia seguir a la segona i tercera imatge s'ha perdut, i la segona pot relacionar-se tant amb els versos anteriors com posteriors. Per tant, només podem considerar que la imatge no tenia una posició clarament definida respecte al text. Per una altra banda, l'estat de deteriorament tant del text com de les il·lustracions fa difícil establir amb seguretat si el poema tracta d'Hèracles o bé de Teseu. El seu editor, Livrea⁹, considera que el poema és un γρούλλος on la figura de Teseu, enfrontant-se probablement amb el Minotaure, és ridiculitzada per la proesa d'un antiheroi que s'enfronta amb un cargol.

En canvi, Lloyd-Jones afirma que l'heroi és Hèracles. Aquesta segona hipòtesi, que sembla més encertada, pot ser reforçada amb un paral·lel: un mosaic¹⁰ del s. III dC que presenta la mateixa composició i ajuda a reconèixer en la figura de la primera il·lustració Hèracles cobert amb la pell del lleó allargant els braços per agafar les banyes de l'animal que s'ha perdut.

El document *POxy. XLII 3001* és un poema en hexàmetres de tema homèric. El fantasma de Patrocle apareix davant d'Aquil·les per parlar-li de la seva mort. De fet, l'autor incorpora en el seu poema versos complets de la *Iliada*. El text apareix acompanyat d'un dibuix que representa Aquil·les amb casc, armat amb una llança i un petit escut rodó a la seva mà esquerra, que es dirigeix estenent el braç dret cap al fantasma de Patrocle, situat a la dreta i perdut en l'estat actual del document. La il·lustració es troba enmig de la columna d'escriptura sense marc ni fons, responent, per tant, al mateix esquema que hem observat en els documents anteriors.

Així doncs, aquests documents són, en primer lloc, testimoni de l'existència de rotlles de papir amb obres literàries il·lustrades de gènere èpic a partir, com a mínim, del s. II dC. En segon lloc, indueixen a

⁹ Vid. Livrea a KRAMER *et al.* (1982) 121-127.

¹⁰ Imatge i descripció del mosaic a <http://www.theoi.com/Gallery/Z26.1E.html>.

pensar que *POxy. XXII 2331*, el document que més s'acosta a l'aspecte físic que devien presentar els papirs il·lustrats d'aquest gènere, i que, per això, esdevé exemple paradigmàtic d'un rotlle il·lustrat, és, en realitat, producte d'una tradició que s'ha mantingut gairebé inalterable almenys durant els cent anys que el separen del *PKöln IV 179* i del *POxy. XLII 3001*.

Per altra banda, cal parar atenció en aquells papirs que entre d'altres característiques comunes es poden unir en un conjunt basat en l'absència de text al costat dels dibuixos: *PMonac. II 44 inv. 128*¹¹ il·lustra una escena del llibre primer de la *Iliada*, l'*abductio* de Briseida per part dels heralds Taltibi i Eríbatos; *PSI VIII 919*¹² té com a protagonistes Eros i Psique; Àgave ballant amb el cap de Penteu és habitualment la interpretació de la figura femenina de *PPennMuseum E 16449*¹³; i, finalment, *PMonts. inv. 154* és interpretat per alguns estudiosos com una de les aventures d'Hèracles.

En tots ells, les il·lustracions apareixen en el *recto*, és a dir, en el sentit de les fibres. El *verso* ha quedat en blanc, o bé ha estat reutilitzat posteriorment i, per tant, el text no manté cap relació amb el disseny. És el cas del *PMonac. II 44*, que conserva en el *verso* una carta del s. VI dC, del *PMonts. inv. 154* que conté una composició literària litúrgica, l'*Anàfora*, i del *PBerol. inv. P 9927*, que té un document de factura àrab datat entre els segles V i VII dC. Per aquesta raó podem descartar que els documents formin part integrant d'un còdex, escrit o il·lustrat per ambdues cares, i ens indueix a considerar-los part de rotlles il·lustrats. Finalment, la mida dels dissenys és semblant, les figures mesuren entre 9 i 11 cm, de manera que semblen grans si les comparem amb les il·lustracions del *POxy. XXII 2331*.

L'argument més utilitzat per part dels estudiosos en contra del caràcter literari d'aquests documents és precisament que les figures són massa grans per intercalar-se entre les columnes de text. La grandària dels dissenys, però, sembla un argument poc sostenible atesa la informació que transmet la pròpia documentació.

¹¹ Voldria agrair a Mme. Marganne, directora del CEDOPAL de la Universitat de Liège, la seva amabilitat en facilitar-me una imatge del *papyrus Monacensis*.

¹² Imatge i descripció a <http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=10295>.

¹³ Imatge i descripció a <http://ccat.sas.upenn.edu/rak/ppenn/pictures/PPennPictures.html>.

Hartmann¹⁴ considera que *PMonac. II 44* és un esbós pertanyent a un llibre de models perquè les figures, d'11 cm, són massa grans per formar part d'un rotlle il·lustrat i a més no hi ha restes d'escriptura. Segons la nostra opinió, aquesta interpretació seria extrapolable a tots aquests documents, però ens resulta difícil pensar en ells com a esborranys o esbossos, perquè els llibres de models es regien per altres principis com el de la quadrícula, per influència egípcia, com el *PapirViena G 30509*, presentaven uns dissenys més simples com en *PDuk. inv. 1122*¹⁵ i *PDuk. inv. 1001*¹⁶, i possiblement utilitzarien ambdues cares del full, com passa amb els documents que acabem de citar. En canvi, aquest grup de documents que presentem responen a un esquema compositiu escènic i, a més, es relacionen amb cicles mítics molt presents en la tradició literària hel·lènica, així com en la iconogràfica.

A la imatge de *PMonac. II 44* s'il·lustren els versos del llibre primer de la *Iliada* que narren el moment en què els dos heralds marxen de la tenda d'Aquil·les enduent-se Briseida. Per a la seva interpretació es va haver de recórrer a altres documents com les *Tabulae Iliacae* de s. I dC o la *Ilias Ambrosiana* de s. V dC, on a la miniatura VI s'observa un esquema compositiu molt similar al d'aquest papir, fins i tot en la mida de les figures. S'ha de tenir en compte, també, que en el traspàs del rotlle al còdex no es van produir canvis substancials, de manera que l'esquema d'il·lustració del rotlle de papir va sobreviure en molts còdexs medievals. Per altra banda, es fa difícil pensar en la creació d'un poema il·lustrat com el de *POxy. XLII 3001*, que inclou versos complets de la *Iliada*, sense l'existència d'una font d'inspiració o un model il·lustrat. Tot això, indueix a considerar *PMonac. II 44* un exemple d'un rotlle il·lustrat de la *Iliada*.

Pel que fa a la mida de les figures, la pròpia documentació ens ofereix dos exemples, el *POxy. XLII 3001* i el *PKöln IV 179*, on les figures són grans, d'uns 9 cm, per tant, més similars a aquests documents que al

¹⁴ HARTMANN (1930).

¹⁵ Imatge i descripció a http://wwwapp.cc.columbia.edu/ldpd/app/apis/search?mode=search&invnum_coll=duke&invnum_num=1122&sort=date&resPerPage=25&action=search&p=1.

¹⁶ Imatge i descripció a http://wwwapp.cc.columbia.edu/ldpd/app/apis/search?mode=search&invnum_coll=duke&invnum_num=1001&sort=date&resPerPage=25&action=search&p=1.

POxy. XXII 2331, on la figura més gran mesura 5 cm. Per aquesta raó hem de considerar que les mides podien variar i les dimensions verticals del full de paper, al voltant dels 25 o 30 cm, permetrien que es poguessin intercalar els dissenys entre les línies de text. *PMich.* inv. 1316¹⁷, datat al s. II dC, és un bon exemple per donar suport a aquesta hipòtesi. Mesura 24,8 cm de llarg i conté 39 línies d'escriptura amb els marges superior i inferior amplis, fet que denota un treball de certa qualitat. Si s'hagués intercalat en la columna d'escriptura un dibuix d'11 cm d'alt, encara quedaria suficient espai per a unes 15 o 20 línies d'escriptura.

El document *PSI VIII 919* del s. II dC podria ser un disseny intercalat dins d'una columna de text. Es fa difícil relacionar-lo amb un passatge concret de la novel·la d'Apuleu, perquè l'objecte que porta Psi que a la mà no es pot identificar amb claredat i Eros apareix coronat d'heura, fet que fa pensar en una escena de simposi. En aquest cas, el disseny podria il·lustrar un passatge d'una novel·la al·legòrica de caràcter neoplatònic, moviment important en aquesta època a Egipte. Aquesta hipòtesi se sustenta en dos arguments més a favor d'un text il·lustrat. Un és el testimoni arqueològic de terracotes egípcies que documenten en aquesta zona l'interès per a la història d'Eros i Psique, l'altre és el *PParis 1294* que demostra l'existència d'una novel·la il·lustrada. Aquest document sembla, per tant, també un exemple d'una novel·la il·lustrada.

Tot i que que sembla factible considerar aquests dissenys com a pertanyents a papirs literaris il·lustrats, un estudi d'aquestes dimensions no permet respondre a totes les qüestions que aquests documents ens plantegen. Queden obertes, doncs, noves perspectives d'estudi, com ara, la dificultat d'interpretació d'alguns documents concrets que fan necessari recórrer a recursos que van més enllà dels pròpiament papirologics. Podem citar breument dos exemples: el primer és *PPennMus E 16449*. Per una banda, no és evident a quina tradició iconogràfica s'adscriu, ja que podria tractar-se d'Àgave i Penteu, però també podria ser una mènade amb el cap d'Orfeu. Per una altra, posa de manifest que és necessari un estudi més profund de la relació text-imatge. La no presència de tirs pot tenir diferents interpretacions: pot tractar-se d'un text il·lustrat de les *Bacants* d'Eurípides que

¹⁷ <http://wwwapp.cc.columbia.edu/ldpd/app/apis/item?mode=item&key=michigan.apis.1384>.

segueix el mètode cíclic de la il·lustració on un episodi es divideix en diferents escenes com passa en el *POxy. XXII 2331*; també pot pertànyer a un altre text desconegut o fragmentari, o, fins i tot, podria no existir correspondència exacta entre text i imatge. El segon és *PMont. inv. 154* en el qual la interpretació del personatge com Hèracles amb el cap d'Ornis, mare de les aus estimfàlies, resulta molt complexa i difícil de justificar fora del propi document. Hi ha, però, un mosaic¹⁸ d'època imperial que fa plausible plantejar una altra possibilitat. Podria tractar-se de Perseu mostrant el cap de Medusa al monstre Cetos, que jeu mort als seus peus.

Aquestes dificultats d'interpretació de casos particulars queden per futures investigacions. L'objectiu principal d'aquest treball era el de recollir en un únic corpus una sèrie de documents literaris il·lustrats disseminats aquí i allà i presentar la seva interpretació des d'una perspectiva de conjunt. Aquesta visió global ens permet concloure que a l'Egipte grecorromà va existir a partir del s. II dC una producció d'obres literàries gregues il·lustrades, sobretot de gènere èpic i dramàtic, que veurà la seva continuïtat en els còdexs tardans i medievals.

¹⁸ Imatge i fitxa a <http://www.theoi.com/Gallery/Z47.11.html>.

Un vademécum médico del siglo II d.C., *Ad Glauconem de methodo medendi* de Galeno

Manuel CEREZO MAGÁN

RESUMEN

Galeno escribió dos obras terapéuticas, *De methodo medendi* (14 libros) y *Ad Glauconem de methodo medendi* (2 libros). La segunda la escribió mientras trabajaba la primera, más extensa, y la entregó a Glaucón, un *periodeuta*, en calidad de vademécum médico para su viaje profesional. Determinamos aquí los niveles lexicográficos de la segunda.

PALABRAS CLAVE

Terapia, lexicografía médica, Galeno.

ABSTRACT

Galen wrote two therapeutic works, *De methodo medendi* (14 books) and *Ad Glauconem de methodo medendi* (2 books). He wrote the second while he was working on the first, more extensive, and he handed it to Glaucon, a *periodeuta*, as a medical *vademecum* for his professional journey. We determine here the lexicographic levels of the second.

KEY WORDS

Therapy, medical lexicography, Galen.

1. Introducción

Galeno escribió dos obras con el título *De methodo medendi*: una, en catorce libros, y otra, resumen de la anterior, dedicada a Glaucón, *Ad Glauconem de methodo medendi* en dos libros. La patología y farmacología galénica se encuentra en estas dos obras, y, sumamente condensada, en la segunda. En la dedicada a Glaucón tenemos la estructura escrita de un vademécum médico, es decir, un resumen o compendio circunstancial de medicina y farmacología, con un fin

práctico. He aquí la traducción, realizada por nosotros, del pasaje en donde se nos indica esta cuestión:

Por tanto, para ti que preparas un largo viaje pienso que estos medicamentos son oportunos. Y, si, como he dicho antes, yo llevo a cabo la confección de mi trabajo *Sobre los medicamentos según los géneros* y *Sobre los lugares afectados*, también éstos los tendrás cuando regreses de tu viaje. Por petición de mis amigos, tengo también otro tratado, grande *Sobre el método terapéutico* en su totalidad. Si tú te encuentras retenido mucho más tiempo fuera, no vacilaré en enviarte cada uno de mis escritos (11,145-146 K.).

Debemos, entender, por tanto, que ese resumen lo entrega a un amigo suyo, supuestamente médico itinerante, de nombre Glaucón, para que le sea de ayuda en su largo viaje. La obrita es una especie de compendio o resumen del anteriormente citado con el mismo título, de catorce libros, el cual nuestro autor cita como *μεγάλη* "(obra) grande", o sea, de mayor extensión. Sabemos de la actividad itinerante de los médicos antiguos, y Galeno fue uno de ellos: estuvo en Roma dos veces donde puso en práctica, en su primera estancia, la cirugía terapéutica, y donde tuvo contacto con círculos importantes de intelectuales y gente poderosa, y donde sació su afán de saber interesándose por editores, círculos filosóficos y médicos, y asistió a los cursos de Eudemo, un prestigioso aristotélico, y a las discusiones filosóficas que tenían lugar en el templo de la Paz, en el cual hizo auténticas exhibiciones de disecciones anatómicas. Para Galeno la gravedad de una enfermedad está en razón directa con el hecho de que una persona se aparte más o menos de la naturaleza (11,3 K.). Sólo el experto (*τεχνίτης*), tiene capacidad para conocer en qué medida se produce ese alejamiento de la naturaleza (*physis*).

2. Fiebres, enfermedades y tratamientos

2.1. En esta obra leemos capítulos dedicados a diferentes fiebres y a sus tratamientos: tercianas auténticas, tercianas no auténticas, cuartanas, efímeras, fiebres que dependen de los humores, fiebres benignas, *anfemerinas* (= cotidianas), continuas auténticas y no auténticas, intermitentes, lipotimias, cefalalgias, inflamaciones con sus diferencias y tratamientos, inflamaciones que tienen que ver con el flujo, la erisipela y el ántrax, tratamiento del escirro y de los edemas, tratamiento del bazo escirroso, tratamiento de tumores por acumulación de pneuma flatulento, tratamiento de los apostemas y de los tumores enquistados, tratamiento del absceso fistuloso o seno, tratamiento de

las inflamaciones gangrenosas, el cáncer y la elefantiasis, enumeración de los medicamentos emitidos a Glaucón y anuncio de las obras que nuestro autor se propone escribir sobre los medicamentos.

Como vemos, todo un tratado, estructurado en forma de resumen, sobre afecciones y su tratamiento, así como los signos para su diagnóstico. Todas ellas pueden resolverse fácilmente: es preciso llevar al enfermo rápidamente a baños y al resto de la dieta acostumbra. No debe utilizarse la muy famosa 'dieta de los tres días' (*diatriton*) que muchas veces no hace sino que la fiebre sea más aguda. La curación de tales fiebres es fácil, pero su diagnóstico requiere una mayor exactitud. De modo que no es nada sorprendente que muchos yerren en sus curaciones en la misma medida en que también se equivocan en sus diagnósticos (*diagnoseis*). Hay que hacer caso a Hipócrates¹ en la cuestión de la previsión (*pronoia*), tal como también aconseja conocer previamente (*progignoskein*) no sólo lo que va a ocurrir, sino también lo que ha pasado y el presente: es lo que se denomina en medicina antigua griega *prognosis*. Cuando se visita a un enfermo debe hacerse primero un análisis de lo que a él se refiere a partir de los hechos más importantes; después a partir de las demás circunstancias no dejar sin examinar en la medida de lo posible ni siquiera ninguno de los hechos más insignificantes. En los pulsos y en los orines están los indicios (*gnorismata*) más importantes de la fiebre. La facilidad del enfermo para soportar la enfermedad (*euphoria*) mostrará, como si fuera un sello, la benignidad (*epieikeia*) de la fiebre. Si a los enfermos, al bañarse, no se les presentan ni temblor insólito perturbador (*φόρικη ἀήθης διοχλοΐη*) ni ninguna otra molestia (*aedia*) e inmediatamente después del baño se quedan en una situación de bienestar (*euphoria*), con toda confianza ya se les puede prescribir tomar alimento y permitirles que beban sin temor todo el vino que moderadamente requieran.

2.2. No viene de más contrastar todo esto con un texto de *Sobre el método terapéutico* (10,81-85 K.) –no el que dedica a Glaucón, sino el más extenso, el de los 14 libros– en el que podemos encontrar una cantidad enorme de términos médicos sobre las enfermedades, con el co-

¹ Cf. H_p. *Prog.* 1, donde se dice que el médico debe ejercitarse en la previsión, de manera que reforzará la confianza de los enfermos ante el médico y decidirán encomendarse a él si conoce de antemano y predice sus padecimientos pasados, presentes y futuros y les relata los síntomas que los enfermos omiten contar.

mentario correspondiente de Galeno sobre la causa de sus nombres, lo que, de paso, implica una preocupación filológica. En el siguiente pasaje, en traducción propia, podemos apreciar, aparte el interés lexicográfico del autor, una suprema abundancia de étimos médicos, que son, además, actuales:

Estando así definidos estos términos es preciso examinar con exactitud la irregularidad (*anomalía*) de los nombres que impusieron a las enfermedades las primeras personas que se los aplicaron. En múltiples ocasiones los nombres proceden de la parte dañada, pleuritis, perineumonía, lumbago, podagra, nefritis, artritis, oftalmía, cefalalgia y disentería; frecuentemente también proceden de los síntomas, íleo (*eileos*), tenesmo, espasmos, palpitación, temblor, parálisis, indigestión, dificultad de respiración (*dyspnoia* > disnea), falta de respiración (*apnoia* > apnea), insomnio, *delirium* y coma. Muchas veces por ambas cosas a la vez, como cefalalgia, otalgia, cardialgia, odontalgia y histeralgia; y muchas veces de la causa supuesta, como la que es denominada por todos los médicos melancolía pero cólera por los médicos de Cnido, y quizás también a ese mismo orden pertenece la hidropesía leucoflemática. Algunas veces los nombres derivan de su semejanza con algunos de los objetos externos, como elefantiasis (*elephas*), cáncer, pólipo, racimo (*staphyle*), lepra blanca, *mirmecia*, ateroma, esteatoma, estafiloma, *meliceris*, ántrax, alopecia, ofiasis, sicosis², satiriasis³ y priapismo⁴. Nombres de las propias enfermedades que ni se refieran al lugar afectado ni a la causa que las genera, hay pocos. Inflamación, gangrena, escirros, erisipelas, apostema, edema, empiema⁵, ulceración (*helcosis*), dislocación, fractura (*katagma*), espasmo⁶, regma⁷, coloboma⁸, furúnculo (*dothien*), acné (*ionthos*) y *phyma*⁹. Pues bien, también algunos de estos términos

² Se trata de un tumor venéreo cuyo nombre (σύκωσις) guarda relación con σύκον “higo”.

³ El término σατυρίασις (cf. también σατυριασμός) que designa una exaltación morbosa de las funciones genitales propias del sexo masculino, procede de σάτυρος “sátiro”, monstruo mitológico mitad hombre y mitad cabra, propenso a los placeres sexuales.

⁴ El término πριαπισμός *priapismós* sirve para designar la erección anormal del pene sin deseo sexual. El nombre viene de Priapo, hijo de Afrodita y de Dioniso, dios de los jardines y de la fecundidad.

⁵ ἐμπύημα “absceso purulento”.

⁶ σπάσμα “rotura de fibra muscular”.

⁷ ῥήγμα “rotura”, “fractura ósea”, “desgarro”.

⁸ κολόβωμα, literalmente “aquello que se extirpa” (< κολοβώω “truncar”), *vid.* QUINTANA CABANAS (1997), *s.v.* mutilación o defecto, especialmente de una fisura congénita en alguna parte del ojo.

⁹ El término φῦμα “excrecencia” quizás indica un furúnculo, tumor de la piel o tubérculo cutáneo, *uid.* Hdt. 3,133.

parece que indican el lugar del cuerpo o bien la parte afectada, pero algunos reciben su nombre por el síntoma predominante.

2.3. Por otra parte, descubrimos en la lectura de algún texto de *Sobre el método terapéutico dedicado a Glaucón*, (11,11-13 K.) la preocupación de nuestro autor por el estado psíquico del paciente, su reflejo en su apariencia física y su causa; con lo cual podría entenderse que Galeno es un precedente de la psiquiatría médica; el texto es el siguiente, también en traducción propia:

Todos los que sufren por causa de una pena tienen acidez más que exceso de calor: les sucede lo mismo que a aquellos que, al contrario, su afección es producto de la cólera. La delgadez (ισχνότης) del cuerpo es más manifiesta en los que sufren tristeza que en los que tienen preocupaciones: la cavidad de los ojos y cierta palidez (ἄχρῳια) inusual son indicios comunes de todas aquellas personas que sufren cualquier otro tipo de preocupaciones. Es preciso determinar la causa sobre todo por los ojos: se puede a través de ellos, incluso en las personas que están sanas, averiguar el carácter (ἦθος) del alma. Por consiguiente conviene distinguir los que tienen preocupaciones relativas a los estudios (μαθήματα) y a la especulación (θεωρία) de los que se ven afectados por la tristeza. A los que padecen de insomnio les delata la índole de su palidez, pues tienen su rostro hinchado y es evidente el movimiento de sus ojos. En efecto, a penas levantan sus párpados, en ellos reside la humedad, en tanto que se secan en las personas que están afectadas por la tristeza o por las preocupaciones. La cavidad de sus ojos es síntoma común de todas estas afecciones, tristeza, insomnio, preocupación, pero no lo es en modo alguno de la cólera (θυμός), pues a los que sufren esta última afección ni se les manifiesta el hundimiento de los ojos ni signos de palidez.

3. Farmacología

3.1. Lo más interesante son los fármacos: Galeno, que muchas veces se autocita, nos remite en múltiples ocasiones a dos obras suyas dedicadas a este tema: *Sobre la composición de los medicamentos según los lugares* y *Sobre la composición de los medicamentos según los géneros*. Sin embargo, me remito a la obra que dedica a Glaucón: *Ad Glauconem de methodo medendi*. Debo decir que, después de hacer una traducción de los dos libros de esta obra de Galeno, he recogido todo su vocabulario médico y he hecho una clasificación terminológica del mismo:

- 1) Animales.
- 2) Pneumas.
- 3) Enfermedades, afecciones, diátesis, fases y otras cuestiones relacionadas con el proceso mórbido.
- 4) Facultades.

- 5) Fármacos, materiales y conceptos relacionados con su composición y tratamiento.
- 6) Fiebres y sus circunstancias.
- 7) Humores.
- 8) Instrumentos médicos y quirúrgicos.
- 9) Minerales.
- 10) Partes del cuerpo.
- 11) Plantas y elementos de origen vegetal.
- 12) Terapias y tratamientos.

El análisis del léxico nos lleva a la conclusión de que la terminología galénica, que es aquí muy densa, no se desvía gran cosa de los términos actuales empleados por nuestros médicos y estudiosos de la ciencia médica. No son pocos los términos médicos que aparecen también en esta pequeña obra que se usan todavía hoy y que pueden leerse idénticos en las obras de Galeno y en la medicina hipocrática. Diccionarios como Liddell & Scott o Bailly no son suficientes para la localización de algunos términos aunque el primero incluye algunos *hápx*. Un caso curioso es ἄμμι “ami”, que en Galeno aparece en genitivo (ἄμμιεως, 11,59 K.): Liddell & Scott lo registra como ἄμμι y remite a ἄμμι y allí a la *Historia Natural* de Plinio (20,163) y a Dioscórides (3,62). El diccionario de Sebastián Yarza lo registra como ἄμμι, -ιος o ἄμμιεως: “ameos”, “biznaga”. En Blánquez Fraile¹⁰ leemos literalmente “*ammi* (del gr. *ámmi*). n. indeclinable [aunque, a veces, con un genitivo en *-eos*]. Plin. *ammi*, *ammeos*, planta umbelífera”. El relativamente reciente diccionario de R.J. Durling¹¹ tiene también algunas carencias léxicas, y, entre ellas, ésta.

3.2. Entre los animales que Galeno utiliza para sus fármacos o aconseja como elementos curativos están la anguila, el asno, las aves, la grasa de cabra, el caracol, la vejiga de cerdo como instrumento quirúrgico, la grasa del carnero, el ciervo (para el escirro), el gallo, la grasa de la gallina, el ganso (fármaco curativo para el escirro), la grasa del león, la grasa de oso, la grasa de pantera, los peces de roca, el pescado en salazón, la médula de ternera, de ciervo, y la víbora (mas bien comida de víbora).

Entre los fármacos de naturaleza mineral tenemos agua aluminosa, alumbre, arsénico rojo, asfalto, cal, calcites, esencia de rosa de cobre (pirita o sulfato de cobre disuelto en esencia de rosa), espuma de

¹⁰ *Diccionario latino-español, s.v.*

¹¹ DURLING (1993).

nitro, lejía, nitro, oxidación de hierro¹², la pez, piedra de molino¹³, ponfólico (arsénico blanco), sosa, tierra vitriólica (sulfato de cobre).

Las plantas utilizadas por Galeno son muchas: absintio, aceite de bellota (obtenido por presión), aceite de laurel, aceite de ricino, achicoria, ácoro, adormidera, alcaparra, algarroba, áloe, altea, ami, anís, antilio, apio, aristoloquia¹⁴, armuelle, arveja, ásaro (oreja de fraile), azafrán, baya de laurel, delio, bledo, brionia (vid blanca), cabeza de adormidera, calabaza, centaurea, chirivía, cizaña, comino, corimbo, corteza de granada, corteza de raíz de alcaparra, dátíl, eléboro, escolopendra, espelta, fruta astringente, gálbano, glaucio, granada, haba, harina de algarroba, harina de cebada¹⁵, harina de trigo, hez de la aceituna (orujo de aceituna), hez del vino, hiedra, higo paso, hinojo, hisopo, hortaliza, incienso, jugo de cebada, jugo de puerro, lechuga silvestre, lenteja, ligústico, lino crudo, loto palustre, malva, manzana, mástique (almáciga, resina extraída del lentisco), mijo, *miron*¹⁶, mostaza, nardo, *omotribe* (aceite hecho de aceitunas no maduras o verdes), opio, opopónax u opopónaco (gomorresina amarga y aromática que se obtiene de la pánace y otras umbelíferas), orégano, *oxirrodino* (aceite de oliva con vinagre y esencia de rosas), palmera, pánace (planta umbelífera de cuya raíz se extrae el opopónaco), pastinaca, pastinaca silvestre, pepino silvestre, perejil, pimienta, poleo, polígono, *psilio*, puerro, rábano, raíz de alcaparra, raíz de altea, raíz de la dragontea, raíz de pepino silvestre, ramo de olivo, resina (de pino), rodino (aceite de rosas), romaza, ruda, serpentaria o dragontea, seseli, sicómoro (planta morácea de Egipto que tiene hojas parecidas a las del moral), *sinón*, sisimbrio, solano (hierba mora), terebinto, tomillo, uva verde, verdolaga, vid blanca (brionia), zanahoria, zarcillos de vid, zarza canina, zarzamora y zumaque (el arbusto y su fruto).

¹² *Verdigris*, en gr. *ιός, ιού* (ó) que *LSJ* traduce “rust on iron, or verdigris on copper and bronze”.

¹³ *μυλίτης* “propio para moler”, “parecido a una muela”: Galeno (11,108 K.) lo aconseja como sustituto de la pirita para curar los tendones.

¹⁴ Planta famosa porque facilita el parto, Diosc. 3,4.

¹⁵ La harina de cebada servía para hacer fomentos que detuvieran la supuración.

¹⁶ Aceite perfumado preparado con espiga de nardo y utilizado para las enfermedades del hígado.

3.3. Fármacos, *stricto sensu*, los hay numerosos en su denominación: amolinto, anodino, cefálico coléctico (aglutinante o cicatrizante), andronio (de *Andrón*), de musas, de aristoloquia, de grasa, diurético, diaforético, *emmotos* (11,125 K.), estrato, períscele, de papiro quemado, de opio, de Pasión, de Polieides, tríptico (tritador de piedras de riñón), urético, etc. Pero de todos ellos, el más sorprendente es el Διοσπολιτικός –término no registrado en diccionarios como Liddell & Scott– que Galeno menciona en diversos pasajes¹⁷. Aecio habla de la conveniencia de su uso para aquellos pacientes que padecen flatulencias continuas¹⁸; en otro pasaje este mismo autor nos induce a pensar que debía tratarse de una pócima producida por la cocción de ‘manzanas de Cidonia’, es decir, membrillos¹⁹. Sorano, por su parte, habla de su uso acompañado de calaminta, que es una planta labiada medicinal²⁰. El mismo Galeno en uno de sus libros, *Sobre la composición de los medicamentos según los lugares*, para curar el dolor de cabeza, cuya causa sea un golpe o una caída, aconseja aplicar una cataplasma de membrillos cocidos con vino²¹.

Entre los fármacos destaco también el de Andrón (*Andronios*) (11,137 K.) –píldoras cuidadosamente trituradas–, muy útil para las infecciones. Para Galeno el fármaco epulótico o cicatrizante es el compuesto por él mismo de litargirio, grasa antigua de cerdo y cobre piritoso (χαλκίτης), que además es aglutinante (11,133 K.); el fármaco de litargirio o estaño, que, junto con grasa antigua de cerdo y cobre piritoso (χαλκίτης), es de consistencia húmeda y de propiedad desecante, el mejor, según Galeno, para aplicar en el momento de la supuración del seno tumoroso (11,126 K.). Fármaco curioso es τὸ διὰ χάρτου κεκαυμένου “el de papiro quemado” (11,125 K.) que nuestro médico dice que es el suyo (ἡμέτερον φάρμακον) para curar el κόλπος o absceso fistuloso. El ojimel –brebaje de vinagre y miel–, también conocido como oximiel y ojimiel, consiste en un preparado farmacéutico que se cuece hasta que está a punto de jarabe. Gale-

¹⁷ Lo cita además en otros lugares 6,265, 283, 414, 430 y 431; 9,38 y 56 K.

¹⁸ AĒT. 9,24,27. Este autor emplea el término además en diversos pasajes: 3,91,6; 4,42,77; 5,84,19; 5,109,6; 9,29,78; 16,67 bis 51; 16,73,59.

¹⁹ AĒT. 9,29,14: Πεπτικά Γαληνοῦ. Πεπτικὸν τὸ διὰ μῆλων κυδωνίων, τὸ διοσπολιτικόν.

²⁰ Sor. 3,32,7: χρηστέον δὲ καὶ τῷ Διοσπολιτικῷ ἐνίοτε δὲ καὶ τῷ διὰ καλαμίνθης.

²¹ Gal. 12,365 K: μῆλοις κυδωνείοις ἐφθοῖς δ’οἴνου κατὰπλασσε.

no, que lo menciona en numerosísimos pasajes²², habla de cómo lo utilizó una vez y da la receta de su preparación en *De sanitate tuenda* (6,271-274 K.). Otros fármacos son el de Pasión y el de Polieides –píldoras cuidadosamente trituradas–, muy útil para las infecciones gangrenosas (11,137 K.).

No debemos olvidar el pan como componente de algunos fármacos. Así, el pan *αὐτοπύρος* es, según Galeno (11,120 K.), como llaman al pan confeccionado con la mitad de harina perfectamente pura y mitad del llamado pan de salvado. Distingue varios tipos de pan: pan ‘mediano’ (11,121 K.), con una parte de salvado; pan de agua o pan esponjoso (11,42 K.); pan de salvado (*ἄστος πιτυρίτος*); pan de trigo (*ἄστος*)²³; pan hecho de flor de harina de trigo (11,120 K.); pan ‘sincomisto’ (11,120 K.), hecho de restos de harina, o sea, pan de las sobras²⁴.

Por último, mencionaré un elemento curativo que, al menos a los que vivimos en este siglo XXI y que ya conocemos el alcohol, nos hace pensar no poco, la lejía. Galeno (11,102 K.) se refiere a ella de dos formas: mediante la combinación de dos vocablos, *κονία στακτῆ* (lit. “polvo que cuela gota a gota”), o mediante el adjetivo sustantivado *στακτῆ*. Ambas formas de designación de la lejía aparecen en Dioscórides Pedanio, en Paulo, en Aecio, en Oribasio y en *Hippiatrica*. Incluso todavía *Geoponica* –s. X d.C.– dice que, aplicando un poco de ella, se curan las papeas (*χοιράδες*)²⁵.

Por lo demás, el gráfico adjunto ilustra bien la cuestión aquí tratada, es decir, se observa claramente cómo predomina el capítulo de enfermedades, afecciones, diátesis, etc.; le sigue el de los fármacos; luego, las partes del cuerpo. Naturalmente, es un vademécum, y, como tal, enfermedades y fármacos son muy importantes como instrumento terapéutico.

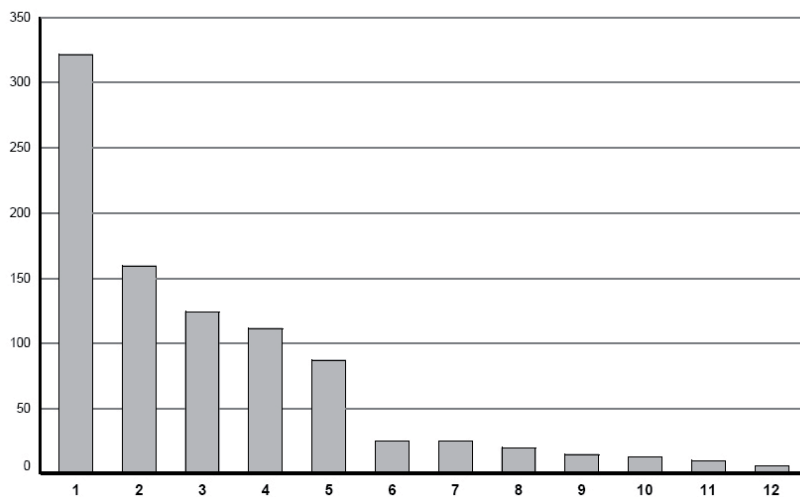
²² Vid. entre otros: 3,353; 11,37; 11,56; 11,89 K.

²³ Según Galeno (11,118 K.), el cataplasma de pan es menos efectivo para reducir la inflamación que el cataplasma de harina de trigo hervida en agua y aceite.

²⁴ Se trataría de un pan tosco (¿pan negro?), llamado así de *συγκομιστός*, pues este adjetivo verbal deriva del verbo *συγκομίζω* “llevar juntamente”, “recoger”, “recolectar”.

²⁵ Gp. 16,5,9,4.

CLASIFICACIÓN TERMINOLÓGICA:
enumeración de las citas existentes en los libros I y II



CLASIFICACIÓN TERMINOLÓGICA		APARICIONES	%
1	Enfermedades, afecciones, diátesis y otras cuestiones relacionadas con el proceso mórbido	322	34%
2	Terapias y tratamientos	161	18%
3	Plantas y elementos de origen vegetal	126	14%
4	Fármacos, materiales y conceptos relacionados con su composición y tratamiento	112	12%
5	Partes del cuerpo	87	9%
6	Fiebres y sus circunstancias	24	3%
7	Minerales	24	3%
8	Animales	20	2%
9	Humores con sus circunstancias	16	2%
10	Instrumentos médicos y quirúrgicos	13	1%
11	Facultades	9	1%
12	Pneumas	6	1%

Problemes textuais i filològics en l'edició de les *Efesíaques* de Xenofont d'Efes (I)¹

Josep Antoni CLUA SERENA

RESUM

En aquest treball l'autor vol analitzar la utilització d'elements paratextuals, com les glosses o les fonts indirectes, a l'hora d'editar les *Efesíaques* de Xenofont d'Efes, és a dir, la història efèsia d'Antia i Habròcomes, a partir de l'únic manuscrit, el còdex *Florentinus Laurentianus Conv. Soppr. 627*. L'autor se circumscriu a alguns possibles temes literaris sobre aquesta novel·la grega.

PARAULES CLAU

Filologia, literatura, novel·la, Xenofont d'Efes, *Efesíaques*.

ABSTRACT

In the present paper the author wants to discuss the use of paratextual elements, such as the "glosses" or the indirect sources, in order to prepare a new edition of Xenophon's *Ephesiaka*, that is, the Ephesian story of Anthia and Habrocomes, from the only manuscript, the codex *Florentinus Laurentianus Conv. Soppr. 627*. The author focuses on some possible literary themes on this Greek novel.

KEY WORDS

Philology, literature, novel, Xenophon Ephesius, *Ephesiaka*.

1. Les *Efesíaques* de Xenofont d'Efes, una de les novel·les més primerenques i una de les fonts del *Romeo and Juliet* de Shakespeare, gira entorn de dos protagonistes, Antia i Habròcomes d'Efes. D'altra

¹ Aquest treball forma part d'un projecte finançat pel MCT (HUM2005-03090/FILO Secretaría de Estado de Educación, Universidades, Investigación y desarrollo) sobre Novel·la grega "Edición crítica de Caritón de Afrodísias" (on també s'inclou Xenofont d'Efes a banda de Caritó) dirigit pel prof. M. Sanz (UEx).

banda, l'estructura narrativa de la novel·la s'assembla a la de Caritó, però té menys interès psicològic i més gust per les anècdotes. S'ha parlat de les "structural inconsistencies"² de les *Efesíaqnes*, i s'ha posat en entredit la qualitat d'aquesta novel·la, o s'ha parlat també de la possibilitat que es tracti d'un epítome³, a banda d'emfasitzar les estructures socials o els "emmarginati sociali"⁴, entre d'altres temes. Doncs bé, hom pot pensar que la tasca d'editar les *Efesíaqnes*, després de les edicions que s'han fet fins ara⁵, ha de ser fàcil o, fins i tot, innecessària. A més, cal assenyalar que comptem amb un únic manuscrit, el còdex *Florentinus Laurentianus Conv. Soppr. 627*, una nova *collatio*⁶ del qual resulta imprescindible. Som del parer que són sempre profitoses noves lectures textuals, a partir de la utilització d'elements paratextuals que forneix la crítica textual, com ara l'ús de paràfrasis, de *scholia* i de l'estudi de fonts indirectes, i, sobretot, la inclusió de nous comentaris publicats o qüestions filològiques suscitées en els darrers anys.

Sobre l'únic còdex i la seva lectura amatent (*collatio* del text) assenyala O'Sullivan⁷:

Quibus ex editoribus duo tantum eique recentiores, Dalmeyda scilicet et Papanikolaou, codicem Florentinum aut saltem imagines eius photographicas sub oculis, ut ipsi aiunt, habuerunt, quod ei, qui codicem revera legit, dilucide monstrat sub oculis habuisse aliud esse, aliud diligenter legisse.

Pel que fa al lèxic, tema recurrent dels estudis recents de Xenofont, a banda d'articles concrets de conjectures sobre el text, considerem que

² Cf. CHEW (1998) 203.

³ Cf. BÜRGER (1892), 36-67 i RUIZ MONTERO (1994) 1094-96 per a un "estat de la qüestió" sobre aquesta mena de tòpic. D'altra banda, SCHMELING (1996) assenyala el següent a propòsit del possible epítome: "Scholars with a love for texts like pathologists for dead bodies have dissected the corpus of Xenophon (likewise that *Historia Apollonii Regis Tyri*) and declared it officially an epitome. A few recalcitrants (Hägg, Schmeling), however, have filed a minority opinion that the text is basically intact".

⁴ *Vid.* SCARCELLA (1977) i (1995).

⁵ L'antiga edició francesa de DALMEYDA (1926), la catalana de MIRALLES (1967), que segueix Dalmeyda a nivell textual, així com la recent edició de PAPANIKOLAOU (1973), i la més recent encara de O'SULLIVAN (2005).

⁶ Donem les gràcies des d'aquí a la Biblioteca Laurenziana per la seva bona disposició envers nosaltres.

⁷ O'SULLIVAN (2005) ix.

cal tenir en compte una eina essencial, el *Lessico dei romancieri greci*⁸, atès que, com dèiem suara, no hi ha papirs de l'obra de Xenofont sinó un únic manuscrit. Tot això per a intentar tirar endavant l'encàrrec d'una nova edició del novel·lista per a la col·lecció *Alma Mater* sobre la qual hem començat a treballar. L'objectiu, però, ara és abastar succintament o suggerir, a mode d'introducció, algunes dades d'una recerca difícil i tot just encetada i proporcionar una petita mostra de la traducció en castellà del primer capítol, així com algun comentari escadusser de la bibliografia recent o cabdal per a aquesta tasca.

2. D'entrada, doncs, som del parer que, a l'hora de triar *lectiones* de l'edició d'O'Sullivan, cal avançar amb prudència i amb un cert "conservadorisme" filològic, i també a l'hora de cercar llocs dubtosos. Un conservadorisme que no vol dir descurar o negligir les glosses al marge (*in margine*), els *haesitantes*, les *lacunae*, i tornar a donar tota la importància al *suspectum habuit*, al *suspiciatus est*, o bé als *seclusit* dels filòlegs al llarg del temps, etc. D'altra banda, en llegir l'aparat crític, hi ha moments en què notem que O'Sullivan, el darrer editor, tria, per exemple, una lectura en comptes d'una altra perquè diu *qui mox etiam... pro... legit*, o bé els *cruces apposui* i això ens fa sospitar que la tria de mots esdevé sempre subjectiva i que la seva edició, basada com totes amb un únic manuscrit, resta oberta en alguns aspectes.

Les glosses, anotacions marginals de mots que un lector podia trobar dificultoses o obscures, pertanyien als escolis i van acabar ocupant la paraula mateixa del text. West assenyala l'abast del terme glossa: "the gloss, a word or phrase that explains a word or phrase in the text. Glosses may intrude into the text, either in place of what they were meant to explain or in addition to it"⁹. És un dels arguments que serveixen, segons assenyala el mateix West, per a triar la *lectio difficilior* (la *lectio facillior* seria lògicament la de la glossa).

Vet ací un exemple, entre molts d'altres, de *glossa aut glossema* per tal d'exemplificar el que diem a propòsit de la utilitat de les glosses com a elements paratextuals:

⁸ CONCA & DE CARLI & ZANETTO (1983).

⁹ WEST (1973) 22 esmenta un exemple en aquest sentit força diàfan: "For example, in Hippoxax fr. 72,7 ἀπηναρίσθη Ῥήσος Αἰνειῶν πάλλμυς, the rare word πάλλμυς survives only in one manuscript (in the corrupt form παλαμάς), while the others give βασιλεὺς instead".

a *Ephes.* 1,6 -línia 176

Νείλου *ut glossema damnavit Hemsterhuys. epitheton aliquod vocis ποταμοῦ desiderans: fortasse ἱεροῦ* *Locus: κλεινοῦ Elias Palairet: δεινοῦ Tresling.*

3. La trama del relat és molt convencional. Com assenyala succintament Moreschini, “i due giovani, innamoratisi a prima vista, si sposano. Successivamente intraprendono un viaggio, partendo da Èfeso, per sottrarsi alla vendetta di Eros che essi avevano disprezzato, superbi della loro bellezza. Durante il viaggio iniziano le avventure, peché i due giovani sono catturati dai pirati, i quali, condottili a terra, successivamente li separano. Cominciano quindi le loro peregrinazioni finché entrambi si riuniscono ed ha luogo il lieto fine”¹⁰.

A propòsit de la “bellesa” dels joves Habròcomes i Antia, personatges de la novel·la, val a dir que són “definites” com d’una bellesa certa ment “apol·línia”. Si revisem el lema ὁ καλός (adjectiu substantivat), surt dues vegades a Xenofont (5,5,4 i 14,3), però també és emprat a Aquil·les Taci (6,7,5) o a Caritó (2,1,5; 8,1,3; 5,7,3)¹¹.

D’altra banda, molt més profusa és l’aparició de καλός (adjectiu només), atès que el llegim fins a cinc vegades a Xenofont¹² i fins a tretze vegades a Caritó. Amb tot, encara més sovintejada esdevé la forma τὸ κάλλος “bellesa” a Xenofont¹³ i unes quaranta vegades a Aquil·les Taci o trenta a Caritó: tot un camp semàntic força emprat pel nostre novel·lista i, ben curiosament, no més que els altres novel·listes.

4. Un primer problema textual que planteja qualsevulla edició del text és triar “Habròcomes” o bé “Abròcomes”, és a dir, amb esperit suau o aspre?¹⁴ Val a dir que tant Dalmeyda com Miralles i O’Sullivan dónen la lectura amb esperit suau¹⁵. En canvi, Papanikolau no la segueix. Com a elements textuais i lingüístics a favor d’“Abròcomes” amb esperit suau (*cum spiritu leni*), Ruiz Montero¹⁶ n’assenyala els

¹⁰ MORESCHINI (1973) 21.

¹¹ CONCA & DE CARLI & ZANETTO (1983).

¹² Els passatges són: 1,1,4 i 1,6 (*add.* Dalmeyda) i 11,6; 5,1,1; 7,1 i 9,5.

¹³ *Vid.* 1,1,1; 1,2; 1,4 i 1,6; 2,5; 3,2; 5,6; 12,1; 2, 2,4; 3,1; 6,8; 11,4; 11,7; 3,2,6; 5,5,3; 5,8; 7,2 i 7,3.

¹⁴ RUIZ MONTERO (1981).

¹⁵ Aquesta lectura és reflecteix també a la traducció castellana de MENDOZA (1979).

¹⁶ RUIZ MONTERO (1981).

següents (en forneixo els més importants, a tall de resum):

- 1) La *Suda* ho esmenta (amb esperit suau).
- 2) L'únic còdex que tenim esmenta el nom amb esperit suau.
- 3) Dalmeyda (1962) no es mostra partidari de l'esperit aspre, però l'accepta com a conseqüència de l'evolució de la llengua.
- 4) Heròdot transcriu el nom amb esperit suau al joni.
- 5) L'historiador Xenofont i Isòcrates esmenten el sàtrapa Ἀβροκόμας.
- 6) Apareix en algunes inscripcions.
- 7) Apareix sempre així 'Abròcomes' a la tradició literària.

En canvi, com a elements a favor d'"Habròcomes", amb esperit aspre (cum *spiritu aspero*), vet ací els més importants:

- 1) Els únics testimonis en què apareix amb esperit aspre en alguns epítets: Eurípides i en els *Himnes òrfics* i s'anomena ἄβροκόμη a Adonis en aquesta mateixa obra.
- 2) Xenofont, que introdueix sovint noms parlants (*nomina parlantia*), devia ser partidari de crear-ne un: ἄβρο-κόμηξ 'el qui té uns cabells delicats', com altres noms grecs: Ἀβρογόρα, Ἀβροτέλης, Ἀβροῶναξ.
- 3) L'esperit aspre es debilita en època imperial i la pronunciació no es diferencia.

De fet, a l'aparat crític de l'edició d'O'Sullivan llegim a l'entorn de la possible dualitat de formes:

Ἀβροκόμην Hemst. (ad v. 6 infra): ἄβροκόμην F cum spir. leni et -ην, ut semper fere (ἄβρο- tantum 1.1.1. [f. 70v 43.44], 4,5 [71r 9]m 3,8,1 [75r 43], ἄβρο- ex ἄβρο- mutatum 1.1.6 [70c 15], ἄβρο- ex ἄβρο- 1.2.1 [70v 18]; -ας/αν/α 1.1.1, 1.2, 1.6/ 1,2,1/ 1,2,1/ 2,4,2 [73r 5], -ος 5.1.1 [76v 29] ubi vide app. crit.)

A banda de tot això, i sense negligir cap element, som del parer que cal respectar la lectura del còdex (on trobem ἄβρο- al f. 70v 3 *codicis*) a 1,1,1; 1,3; 1,4; 2,2; 3,1 *bis*; 4,5 i a 3,8,1, per exemple, segons hem pogut constatar en fer la *collatio* corresponent del text.

Si fem la col·lació del text, constatem que l'esperit aspre hi surt sempre i això és un element important a tenir en compte. Però cal continuar trobant paral·lels que ens decantin per una forma o l'altra, mentre esperem que aparegui algun paper que contingui parts d'aquesta novel·la. D'altra banda, al *Thesaurus Linguae Graecae*¹⁷, en parlar de Xenofont, se'ns anima a consultar el testimoni que podem llegir als *FGrH* de Jacoby 419 T1, la qual cosa ens sembla una bona recoma-

¹⁷ *ThlG* (1986) 324.

nació per tal d'ajudar a decantar la balança a favor de la forma 'Habròcomes', amb esperit aspre, o de la forma 'Abròcomes', amb esperit suau. De fet, aquí llegim *περὶ Ἀβροκόμου*, amb esperit suau.

Finalment, el nostre novel·lista cerca el caràcter "parlant" del nom, tal com assenyala Ruiz Montero en un altre treball seu¹⁸. En efecte, Xenofont, tot i no destacar per les seves referències a personatges mítics, utilitza les fonts mitogràfiques, però, sobretot, juga amb els *nomina parlantia*. Això rebla encara més el clau de la segona possibilitat, això és, amb esperit aspre.

5. Avancem un esbós de la nostra traducció en castellà de part del llibre primer, on ens decantem, com dèiem, per la forma 'Habròcomes' ('Habròcomes', en castellà)¹⁹:

I [1] Había en Éfeso un hombre de los más poderosos del lugar, que se llamaba Licomedes. Este Licomedes tenía un hijo, Habrócomes, de una mujer de su misma tierra, llamada Temisto, todo un portento de belleza [por la distinguida hermosura de su cuerpo], como no ha habido antes, ni en Jonia ni en otro país.

[2] Este Habrócomes crecía en belleza de día en día y florecían en él, junto con las hermosuras del cuerpo, las bondades del alma, puesto que ponía en práctica todo tipo de educación y se ejercitaba en las más variadas facetas del saber, y tenía como ejercicios familiares tanto la caza, como la equitación y la lucha con armas. [3] Era el más solicitado por todos los efesios, y también por los habitantes del resto de Asia, y todo el mundo confiaba en que llegaría a ser un distinguido ciudadano. Honraban al muchacho como a un dios, y había incluso quienes se arrodillaban ante él al verlo y le suplicaban.

[4] Estaba muy orgulloso el muchacho de sí mismo y se regocijaba ante las buenas acciones de su alma, pero sobre todo por la belleza de su cuerpo. A todos los demás de cuantos se decía que eran bellos, les mostraba desprecio como a inferiores, y nada le parecía digno de la mirada ni de la atención de Habrócomes. [5] Y si se enteraba de que algún muchacho era bello, o de que alguna joven era hermosa, se reía de los que lo afirmaban, como que no sabían que él era el único bello. A Eros no lo consideraba un dios, sino que lo rechazaba del todo, sin creer que tuviera ningún valor, y diciendo que nunca se enamoraría ni se sometería a esta divinidad si a él no se le antojaba. [6] Y si veía en alguna parte un templo o una estatua de Eros, se mofaba, y daba a conocer que él mismo era más hermoso que cualquier Eros [en belleza de cuerpo y en fuerza]. Y así era, pues donde quiera que Habrócomes

¹⁸ A la seva obra, Xenofont esmenta més cultes contemporanis que no pas mites tradicionals, *vid.* RUIZ MONTERO (2004).

¹⁹ *Cf.* la traducció castellana de MENDOZA (1979), veritable punt de referència.

fuera visto, no había estatua que se mostrara bella ni ninguna imagen que fuera elogiada.

II [1] Estaba encolerizado por esto Eros, pues es el dios “aficionado a las disputas” e implacable ante los orgullosos, y buscaba una estratagema contra el muchacho, pues incluso al dios le parecía difícil de domeñar. Se armó, pues, totalmente, y recubriéndose de todo el poder de sus brebajes de amor, se puso a luchar contra Habrócomes.

[2] Se celebraba la fiesta patria de Ártemis, desde la ciudad hasta el templo; distaba siete estadios; era preceptivo que fueran en procesión todas las muchachas del lugar adornadas suntuosamente, y los efebos, cuantos tenían la misma edad que Habrócomes. Tenía él unos dieciséis años, formaba parte del grupo de efebos y en la procesión iba entre los primeros. [3] Una gran multitud acudió al encuentro de la diosa, muchos del país, muchos del extranjero; pues era costumbre que en aquella fiesta se encontraran novios para las muchachas y esposas para los efebos. [4] Pasaban en fila los que iban en procesión; en primer lugar, los objetos sagrados, las antorchas, los cestos y los incensos; junto a estos, caballos, perros y útiles de caza, de los que unos eran para la guerra, pero la mayoría para la paz. Y cada uno de ellos había sido adornado como ante un amante.

6. D'altra banda, l'autor contribueix a la idealització dels personatges. Així, Ἀνθία (Ἀνθεια, segons Zimmermann) vol dir 'la que floreix', i com assenyala Ruiz Montero²⁰, Xenofont idealitza la seva bellesa: ἦνθει δὲ αὐτῆς τὸ σῶμα ἐπ' εὐμορφίᾳ (1,2,5). Oferim la nostra traducció en castellà d'una altra part del llibre primer, on se'n parla a bastament d'Antia:

[5] Iba la primera de la fila de las muchachas Antía, hija de Megamedes y Evipe, nativos ambos de Éfeso. Era la hermosura de Antía como para quedarse pasmado, y sobresalía en mucho entre las restantes muchachas. Tenía catorce años y florecía su cuerpo en belleza, y el ornato de su pose contribuía mucho más a su gracia. [6] Cabellos rubios, sueltos en su mayor parte, un poco trenzados, agitados al paso de la brisa. Sus ojos eran impactantes, brillantes y vivaces, como de una muchacha prudente. Su vestido era una túnica de púrpura, ceñido hasta la rodilla y carcaj sujeto, sus armas eran un arco y flechas, que llevaba consigo y unos perros la seguían. [7] Muchas veces los efesios la miraban sobre el recinto sagrado y se postraban ante ella cual si fuera Ártemis. Y entonces, cuando fue vista, la multitud la aclamó y había voces diversas por parte de los espectadores. Unos proferían, movidos por la sorpresa, que era la misma diosa, otros que era otra elaborada por la diosa; pero todos le dirigían súplicas y la reverenciaban, y consideraban felices a sus padres. Y era proclamada

²⁰ RUIZ MONTERO (1988) 158.

por todos los que la miraban como "Antía la bella".

[8] Mientras pasaba en procesión el grupo de muchachas, nadie decía otra cosa más que el nombre de Antía; pero cuando apareció Habrócomes con los efebos, a partir de entonces, aunque fuera hermoso el espectáculo de las muchachas, todos se olvidaron de ellas al ver a Habrócomes y volvieron sus ojos a él gritando, sorprendidos por la visión:

—"¡Hermoso es Habrócomes", decían "y nadie hay tal como él, pues es la imagen de un dios hermoso!" [9] Y algunos añadieron incluso esto:

—"Qué buena pareja harían Habrócomes y Antía!". Y estas eran las primeras artimañas del arte de Eros. Pronto vino a cada uno de ellos la fama del otro, y, así, Antía deseaba ver a Habrócomes, y el hasta la fecha imperturbable ante el amor, Habrócomes, anhelaba ver a Antía.

III [1] Así, pues, cuando hubo acabado la procesión, toda la multitud se fue al templo a hacer sacrificios, y el orden de la procesión se deshizo, e iban conjuntamente hombres y mujeres, efebos y muchachas, y entonces se ven el uno al otro, y Antía queda prendada de Habrócomes y, a su vez, éste se ve vencido por Eros, y miraba ininterrumpidamente a la muchacha, y aunque deseaba apartar los ojos de la muchacha, no lo conseguía; el dios se apoderó de él tras perseguirlo.

[2] También se hallaba mal Antía, solazándose a través de sus ojos abiertos de par en par ante la belleza de Habrócomes, que la inundaba. Y desdeñaba incluso lo que es decoroso en las muchachas; pues habló para que Habrócomes la escuchara, y desnudó partes de su cuerpo, las que le era posible, para que Habrócomes las contemplara. Y él se había entregado a su contemplación y el dios le había hecho un cautivo de guerra.

[3] Una vez que hubieron hecho los sacrificios, se dispersaron entristecidos, lamentando la rapidez de la separación; y deseando verse el uno al otro, se daban la vuelta y se detenían; encontrando mil excusas para demorarse. [4] Y cuando llegó cada uno a su casa, ambos se dieron cuenta entonces hasta qué punto habían llegado sus males y les venía el pensamiento de la visión del otro, el amor ardía en ellos, y el resto del día acrecentaron su deseo, y cuando llegaron al momento del sueño, estaban en terrible confusión y el amor era, en ambos, irrefrenable.

IV [1] Habrócomes, tirando de sus cabellos, desgarró sus vestidos y dijo: "Ay de mis males! ¿Qué me pasa, desdichado? Yo, el hasta ahora viril Habrócomes, el desdeñador de Eros, el que ultrajaba al dios, he sido cautivado y vencido por él y me veo obligado a ser esclavo de la muchacha, y ahora aparece alguien más hermoso que yo y llamo dios a Eros. [2] ¡Oh qué poco viril que soy y qué miserable! ¿No voy a permanecer firme ahora? ¿No me mantendré fuerte? ¿No seré más bello que Eros? Me conviene vencer ahora a ese dios que no es nada. [3] Es hermosa esa muchacha. ¿Y a mi qué? Para tus ojos,

Habrócomes, es hermosa Antía, pero no para ti si tú quieres. Voy a proponerme esto: Eros nunca podrá vencerme". [4] Tales cosas decía y el dios con más ímpetu le presionaba y le arrastraba a pesar de la resistencia que le oponía y le causaba dolor contra su voluntad. Y ya no pudiendo resistirlo más, se arrojó al suelo y dijo: "Has vencido, Eros, y te has erigido un gran trofeo sobre el prudente Habrócomes; ahí tienes un suplicante. [5] Pero salva al que a ti acude, señor de todo. No me mires con indiferencia ni te vengues en demasía de un hombre osado. Por ser inexperto, Eros, en tus cosas, me veía insolente incluso; pero, ahora, concédeme a Antía. No seas sólo amargo con aquél que te planta cara, sino, al mismo tiempo, un dios benigno con el vencido".

Estas cosas le dijo, pero Eros todavía estaba encolerizado y pensaba infringir una gran venganza a Habrócomes por su menosprecio.

[6] Antía también se hallaba mal; y no pudiendo soportarlo más, recobraba fuerzas, intentando que a los que le rodeaban les pasara desapercibido.

-¿Qué me pasa -decía-, desventurada de mí? Yo, una muchacha, amo como si fuera mayor de edad y sufro algo nuevo para mí y que no conviene a una jovencita. Estoy loca por Habrócomes, que es tan hermoso como insolente.

7. Vet ací alguns temes de teorització literària a l'hora d'anàlitzar les *Efesíiques*. D'entrada, i pel que fa al tema de les influències literàries i de la *traditio*, val a dir que Shakespeare va "nedar" en un veritable mar d'influències, no només Xenofont ans també el Píram i Tisbe ovidià, que el dramaturg anglès va conèixer²¹. S'anàlizem possibles "narrative backgrounds" en la complicada història dels amants efesius Antia i Habrócomes de Xenofont, "which has the motif of feigned-death-by-potion to avoid marriage to a Perilaos -so close in sound to Paris", un tema sobre el qual ens n'ocuparem en un altre lloc.

8. Un altre tema que caldrà analitzar, i que ara només esmentem, és el següent: ¿Per què no és gaire freqüent el procediment de l'*ekphrasis* a les *Efesíiques* de Xenofont i, en canvi, és omnipresent a les novel·les gregues? Aquest procediment retòric, que tindrà un paper important en obres posteriors, ja sigui als poemes èpics de tradició culta (com l'*Eneida*) com, especialment, a la novel·la (p. ex., l'*ekphrasis* d'un magnífic jardí com un element central, que reflecteix i articula l'obra en el seu conjunt, entesa també ella com una composició ordenada²²),

²¹ Així ho llegim en el treball de HAGER (1999).

²² Vid. BARTSCH (1989), citat per CARRUESCO (2008) 25.

és freqüent en altres novel·les, però no pas a l'obra de Xenofont.

9. D'altra banda, podem copsar un altre camp de recerca, aquest relatiu a les relacions amoroses: fidelitat, castedat conjugal, així com la distinció moral dels personatges i el tema del viatge. En efecte, tal com assenyalava Miralles²³:

En las novelas de amor y de aventuras sucede lo mismo, pero la creación de un paisaje espiritual definible como utópico se soluciona por un delirio viajero que nos impide saber, a ciencia cierta, en dónde estamos (llegados a algún punto de la trama) ni, a veces, cómo hemos ido a parar allí. Esto da una apariencia de acción muy especial, pues los héroes, en general, dan la impresión de no hacer nada, de que las cosas les pasan: ellos van a la suya, *la promesa de amor, fidelidad y castidad conyugal* en Jenofonte de Efeso, y cómo perseveran en ello, al fin, como premio, la felicidad. También hay malos, sí, pero también son malos derrotados, a los que nunca salen bien las cosas, y la distinción moral entre los personajes a veces no es ni tan sólo sugerida por el autor: sólo se ve clara en cuanto los personajes se relacionan con los héroes; si van a su favor, buenos; si no, malos.

Més actuals i suggerents encara semblen el temes –molt sovintejats a la novel·la grega– de la intratextualitat i, en concret, les digressions, els *tópoi*, que amaguen afirmacions sobre la figura del bàrbar²⁴, i l'etnocentrisme grec²⁵ o la distinció, en teoria literària moderna, entre el "ego-narrador" que participa en l'acció, tema que superaria amb escreix l'extensió d'aquest treball que és només un breu estat de la qüestió²⁶.

²³ MIRALLES (1968) 73.

²⁴ Cf. GIL (2001), Treball de grau inèdit (UEX), del tribunal del qual vàrem formar part.

²⁵ SHARROCK & MORALES (2000) 80: "The sententious statements on Greeks are spoken by Persians (Statira at 5,3,2 and Artaxerxes at 6,6,7), whereas the generalizations about barbarians (with the exception of Dionysius' comment at 5,2,8) are all pronounced by the narrator who announces himself at the opening of the novel (...). The comments on the Greeks are thus portrayed as partial accounts, in contrast to those on barbarians, which are delivered with all of the authority invested in the authorial narrative voice. Thus the *sententiae* play a role in constructing a discourse of *ethnocentrism* which, however nuanced and open to negotiation, maintains Greek superiority".

²⁶ Cf. el treball de MORGAN & STONEMAN (1994, edd.).

El δῆμος en los documentos en Lineal B. Algunas observaciones

Mónica FLORES FERNÁNDEZ

RESUMEN

El término δῆμος es uno de los más importantes en el griego del I milenio a.C. Este término se encuentra también en las tablillas micénicas, escritas en el silabario Lineal B. A través del análisis de los documentos micénicos, se pretende obtener información relativa a la naturaleza del *da-mo* micénico.

PALABRAS CLAVE

da-mo, registros de tierras, culto, ganado.

ABSTRACT

The term δῆμος is one of the most important in Alphabetic Greek. This word is found in the Mycenaean Tablets, written in Linear B. Through the analysis of the Mycenaean Documents, where this term is found, some information about the nature of the Mycenaean *da-mo* will be inferred.

KEY WORDS

da-mo, real estate office, worship, cattle.

1. Estado de la cuestión

En el año 1965 se publicó el artículo de Michel Lejeune “*Le damos dans la société mycénienne*”¹. En él, el autor analizaba detalladamente un término hasta ese momento poco estudiado: *da-mo*. En este estudio, el autor francés exponía una serie de teorías que han sido generalmente admitidas desde entonces. Según Lejeune, el *da-mo* era una entidad administrativa local con implicaciones agrícolas. Poseía tierras: una parte de ellas eran divididas y ofrecidas en usufructo a terceros y otra parte, presumiblemente, era trabajada por el colectivo de trabajadores de la institución.

¹ LEJEUNE (1965).

Antes y después de Lejeune, hubo otros estudiosos que trataron el tema². Pese a todo, estos otros trabajos analizan el *da-mo* de manera más superficial que el estudio del autor francés y lo incluyen, generalmente, en estudios más amplios.

2. Testimonios del término

Pese a que se han encontrado documentos en Lineal B en diversos yacimientos de la Edad de Bronce en la Grecia tanto continental como en las islas, *da-mo* está atestiguado sólo en Cnoso (Creta) y Pilo (Grecia Continental).

En Cnoso hay 4 posibles testimonios de la palabra. Éstos se encuentran en las tablillas As <4493>, C(4)911, F(2)845+5005 y el fragmento X9846. Tanto en As <4493> como en X9846, por el estado de conservación del documento³, no es posible saber si estamos ante el término o ante un compuesto, por lo que es preferible excluir ambas tablillas de este comentario. Por lo tanto, *da-mo* aparece en Cnoso en dos ocasiones: en las tablillas C(4)911 y F(2)845+5005.

En Pilo *da-mo* aparece en diversas series. En la Serie Ea está atestiguado en 12 ocasiones. En la Serie Eb aparece 32 veces. En la Serie Ep se encuentra en 41 registros. Por último, aparece en uno de los registros de la tablilla Un 718. En total, *da-mo* está atestiguado en Pilo en 86 ocasiones.

Como se puede observar, existe una gran diferencia de testimonios entre un centro y otro. Mientras que en Cnoso aparece en 2 ocasiones, en Pilo aparece 86 veces. Además, como observaremos a continuación, el contexto en el que se enmarca en unas tablillas y otras es diferente. Además, según la teoría tradicionalmente aceptada, las tablillas de Cnoso se fechan alrededor del 1370 a.C., excepción hecha de los documentos encontrados en la *Room of the Chariot Tablets*, que se situarían entre el 1420 a.C. y el 1450 a.C. Los textos de Pilo, por

² VENTRIS & CHADWICK (1956), BENNETT (1956), ADRADOS (1961), RUIJGH (1967) PALMER (1969) y (1984), MADDOLI (1970), CARLIER (1984), VAN EFFENTERRE (1985), PALAIMA (1999), HILDEBRANDT (2007), SHELMEKDINE (2006) y (2008), NIKOLOUDIS (2008).

³ La tablilla As <4493> está perdida. Sólo se conserva una fotografía realizada por Sir Arthur Evans a partir de la cual se han realizado los estudios relativos a este documento. En cuanto a X9846, es un pequeño fragmento en el que sólo se pueden leer dos silabogramas,] *ga-mo*], aunque los editores proponen la lectura alternativa] *ga-mo*].

su parte, se fechan generalmente hacia el 1250 a.C., información que debe tenerse en cuenta en el comentario de los documentos.

3. Testimonios de Cnoso

La tablilla C(4)911 es el primer testimonio de *da-mo* en Cnoso. Fue escrita por el escriba 111 y se encontró en la llamada *Area of Bull Relief*, al Norte del Palacio. La Serie C, a la que pertenece el documento, registra ganado. Además, esta tablilla forma parte del juego (4), que especifica el tipo de registro, siendo éste de cabras y ovejas. Las medidas de la tablilla son, aproximadamente, de 10x19,5x? cm. El formato del documento es el de página, que es el mayor de los documentos en Lineal B. La tablilla registra una serie de antropónimos relacionados o bien con ciertos esclavos (*do-e-ro*) o bien con lo que posiblemente sean artesanos que, a su vez, están vinculados a una cantidad concreta de ganado. Aparece *da-mo* en este documento relacionado con los términos *do-e-ro* (δοῦλος en griego clásico) y *po-ku-te-ro*, término que no se ha conservado en el griego posterior. Este registro parece señalar la posibilidad de que el *da-mo* tuviera a su servicio cierto número de esclavos, en este caso quizá dedicados al cuidado del ganado ovino y caprino.

Por su parte, la F(2)845+5005 fue encontrada también en el *Area of Bull Relief* y fue escrita por la mano 102 de Cnoso. Las medidas del documento son 7,1x7,5x1,7cm. Es una tablilla en estado fragmentario, cuya forma era presumiblemente de hoja de palmera. Se ha perdido buena parte de la mitad izquierda del documento. Aparecen escritos en ella los ideogramas para oliva (OLIV) y grano (GRA), en un tamaño superior al de los silabogramas. En esta tablilla se pueden leer dos términos importantes, además de *da-mo*. Éstos son *a-ma* y *e-pi-ke-re*. Según Killen⁴, estas palabras deberían ser entendidas como */amā epi khērei/*, es decir, “cosecha a la mano, reservada”. En opinión del mismo autor, sería el palacio quien conservaría las cosechas en sus almacenes. Si esto es así, se puede deducir que existía una relación entre el palacio y el *da-mo* respecto a la producción y conservación de las cosechas.

⁴ KILLEN (1994-1995).

4. Testimonios de Pilo

En cuando a los testimonios de Pilo, se analizarán por separado las series Ea y las Eb y Ep, éstas últimas conjuntamente pues son dos versiones del mismo texto y, por último, se estudiará la tablilla Un 718, puesto que aporta una información valiosa en relación al término estudiado.

La serie Ea de los textos de Pilo registra, así como la Eb y la Ep, un conjunto de parcelas de tierras de diferentes tipos. A diferencia de las otras dos series, en la Ea no aparece ningún topónimo gracias al cual podamos localizar las tierras registradas. Esta serie fue escrita por la mano 43 de Pilo y las tablillas fueron encontradas en las habitaciones 7 y 8 del *Archives Complex* del Palacio. Este grupo de tablillas tienen formato de hoja de palmera. El total, en metros cuadrados, de tierras registradas en esta serie relacionadas con el *da-mo* es de 148.982, siguiendo el cálculo realizado por Del Freo⁵. Gracias a este dato, se puede inferir que el *da-mo* controlaba buena parte del total de tierras de la zona registrada en esta serie. A diferencia de las series Eb y Ep, la Ea no registra *te-o-jo do-e-ro* y *te-o-jo do-e-ra* (θεοῦ δοῦλος y θεοῦ δούλη ‘siervo de la divinidad’ y ‘sierva de la divinidad’). Este hecho quiera decir, quizá, que la región a la que pertenecían los registros de la serie Ea no estaba dedicada al culto, como sí que parece que lo estaba *Pa-ki-ja-na*, que es la que aparece en las series Eb y Ep.

La serie Eb es la serie preliminar de la serie Ep. Fue escrita por la mano 41 de Pilo y se encontró en la habitación 8 del *Archives Complex* del Palacio de Pilo. Como en el caso anterior, contiene registros de tierras y tienen formato de hoja de palmera. El total de metros cuadrados registrado es de 55.662,6, si se sigue, como antes, el estudio realizado por Del Freo. Se puede observar una gran diferencia entre el total de metros cuadrados registrados en la serie Ea y los que se encuentran en la serie Eb. Si verdaderamente *Pa-ki-ja-na* era una región dedicada al culto, como parece verosímil, se podría entender que los terrenos pertenecientes a ella, así como los productos en ellos cosechados, eran dedicados a la religión y a la realización de rituales, así como a cubrir las necesidades de las personas que vivían en los templos. La serie Ea no parece registrar terrenos localizados en una región dedicada al culto, por lo que es posible que se tratase de

⁵ DEL FREO (2005).

tierras de naturaleza no cultural. Si esas tierras tenían como objetivo mantener al grueso de la población y no sólo a la parte de ella que se dedicaba a la religión, parece lógico que el número de metros cuadrados sea mayor en ese caso que en la serie Eb y, presumiblemente, en la serie Ep.

Por último, la serie Ep es la serie definitiva correspondiente a la serie Eb. Está generalmente aceptado que los escribas realizaban una primera versión de los registros y después los volvían a copiar, esta vez en tablillas de mayor formato, destruyendo la primera versión. La razón por la que se conservan las dos versiones es puramente casual: en el momento en que se destruyeron los palacios, los registros no estaban completados aún, es decir, estaban sujetos a ciertas modificaciones, por lo que la primera versión no había sido destruida aún. El autor de esta serie fue el escriba 1 de Pilo, la mano más importante y con una mayor producción de documentos. Las tablillas fueron encontradas entre las habitaciones 7 y 8 del *Archives Complex* y tienen formato de página. El número total de metros cuadrados registrados es de 89.297,8, 33.634,6 metros cuadrados más que los registrados en la serie Eb en relación con el *da-mo*. Esta gran diferencia puede haber sido causada por el estado fragmentario de muchas de las tablillas que pertenecen a la serie Eb, mientras que las de la serie Ep no tienen ese problema. Por esa razón, se puede considerar que la hipótesis expuesta en relación a la diferencia de terrenos registrados para la serie Ea y para las series Eb y Ep puede seguir siendo válida.

En estas tres series, el *da-mo* aparece ofreciendo en usufructo o poniendo en algún tipo de alquiler un conjunto de tierras a terceras personas. Éstos pueden estar relacionados con el culto o no, pero, como veremos a continuación, parece que el *da-mo* como institución sí que tenía algún tipo de vínculo con la religión y el culto.

La tablilla Un 718 tiene formato de página, fue encontrada en la habitación 8 del *Archives Complex* y fue escrita por la mano 24 de Pilo. En ella puede verse al *da-mo*, verosíblemente como institución, realizando una ofrenda a Poseidón, posiblemente la divinidad más importante de Pilo. En cuanto a la cantidad de la ofrenda, se sitúa inmediatamente por detrás de *e-ke-ra₂-wo*, a quien algunos autores⁶ han considerado el *wa-na-ka* (ἄναξ) de Pilo. Esto permite observar que,

⁶ VENTRIS & CHADWICK (1956), PALAIMA (1998-1999), entre otros.

tal vez, el *da-mo* tuviese una importancia a nivel económico y social superior a la que hasta ahora se le había atribuido. Esta tablilla parece demostrar, además, la relación de esta institución con la religión.

5. Conclusiones

En esta breve exposición sobre el *da-mo* en los documentos en Lineal B, se ha intentado exponer, a grandes rasgos, las características de los testimonios que se han encontrado de este término. Se ha querido incluir tanto los de Pilo como los de Cnoso para facilitar una visión global del tema. Pese a todo, la brevedad del trabajo ha forzado a obviar varios puntos de importancia. Se ha pretendido que este trabajo sirva como una introducción al tema analizado.

Se pueden observar algunos rasgos importantes: hay una gran diferencia de número entre los testimonios de Cnoso y los de Pilo y, aparentemente, la información que se puede inferir de las tablillas es diferente en un caso y en otro. El *da-mo* parece controlar buena parte de las tierras dedicadas a la agricultura y, además, está relacionado con el culto. Parece, pues, que se trata de una de las instituciones más importantes de la sociedad micénica y que, sin duda, merece un estudio profundizado para poder entender mejor la cultura de la que formaba parte.

Observaciones lingüísticas sobre algunas inscripciones métricas laconias

Paloma GUIJARRO RUANO

RESUMEN

La lengua que presentan las inscripciones métricas griegas goza de un carácter especial ya que son más permeables a la influencia de la poesía épica y elegíaca, tanto en su forma como en su contenido. De ahí que su lengua pueda ser literaria, dialectal o una combinación de ambas. En el presente trabajo pretendemos exponer las variantes lingüísticas que se reflejan en las inscripciones métricas laconias.

PALABRAS CLAVE

Inscripción laconia, lengua literaria, dialecto, métrica.

ABSTRACT

The language of the prevailing metrical Greek inscriptions has a course of special features, since they are more inclined to be influenced by epic or elegiac poetry, both in a formal and in a thematic way. Therefore, their language can be literary, dialectal or a combination of both. In this paper, we deal with the different linguistic possibilities reflected in some laconian inscriptions.

KEY WORDS

Laconian inscription, literary language, dialect, metrics.

Como es sabido, las inscripciones griegas en verso muestran una gran influencia de la lengua de la épica y de la elegía. A ello contribuye en gran medida la presencia de motivos literarios semejantes y el empleo de los mismos esquemas métricos, principalmente el hexámetro dactílico y el dístico elegíaco¹.

¹ Para los epigramas inscripcionales hemos empleado fundamentalmente los *Carmina Epigraphica Graeca* (CEG) de HANSEN (1983) y (1989), *Inscriptiones Graecae* (IG) y el

No en todas las épocas encontramos los mismos patrones de comportamiento ni tampoco en todas las regiones. Es entre los siglos VI-IV a.C. cuando las inscripciones presentan un mayor número de formas dialectales antes de que se comience a detectar la aparición de la *koiné* jónico-ática y de las distintas *koinás* dorias, cosa que ocurre a partir del siglo IV a.C. Por otra parte, el dialecto laconio resulta de especial interés ya que no sólo ofrece mayor resistencia a la influencia externa de otros dialectos sino que también está bastante bien documentado epigráficamente, al menos en las inscripciones en prosa. Desgraciadamente, el porcentaje de inscripciones métricas es escaso. Calculamos que de las 1700 que aproximadamente se conservan, únicamente 56 son métricas, lo que representa un 4% del total. Es más, de estas 56 tan sólo 19 se fechan entre los siglos VI-IV a.C., 3 de las cuales son sepulcrales² y el resto votivas y honoríficas³. A ellas habría que añadir todos aquellos epigramas que se nos han transmitido por vía literaria, los cuales presentan una serie de dificultades añadidas. Para hacernos una idea, el libro VII de *AP*, dedicado a los epigramas funerarios, contiene 25 composiciones que aluden a Laconia o a Esparta explícitamente⁴. A juzgar por la abundancia de ejemplos, debió de existir una tradición literaria epigramática relacionada con Laconia. Suelen recurrir a dos procedimientos para adaptarse al género, por un lado, reproducen la misma lengua y los mismos tópicos desarrollados en los *polyandria* y, por otro, se atribuyen con frecuencia a Simónides. La mayoría de estos epigramas tiene como tema los enfrentamientos de los espartanos con los argivos y especialmente con los persas (*AP* VII 242-245, 248-253). Sorprende, en cambio, el escaso número de inscripciones sepulcrales conservadas en Laconia. Se sabe gracias a Plutarco (*Lyc.* 27) que Licurgo había prohibido que en Esparta se identificasen las tumbas a no ser que se tratara de mujeres fallecidas durante el parto o de caídos en combate. Así pues, podría

Supplementum Epigraphicum Graecum (*SEG*), así como KAIBEL (1878) y FRIEDLÄNDER & HOFFLEIT (1948). Los epigramas literarios proceden de la *Antología Palatina*, *AP*, (ed. Les Belles Lettres), tres de los cuales son incluidos en PEEK (*GV*).

² *IG* XII 9,286; *IG* V 1,720; 1565.

³ *IG* V 1,213; 222; 238; 255; 919; 1119; 1562; 1564a *SEG* XI 652; 956; 1227; XXXII 395; XLVI 400; *FD* III 29,271; *FD* III 1: 51[2],1:50; *FD* V, 3 29,269.

⁴ N. 17, 18, 81, 229, 230, 243, 244, 249, 270, 301, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 526, 531, 544, 677, 709, 723, 741.

ser esta una de las causas de la escasez de inscripciones sepulcrales laonias y de la gran cantidad de epigramas funerarios literarios supuestamente grabados en monumentos poliándricos. Sin embargo, no tenemos modo de saber si estuvieron escritos en piedra. Peek, por ejemplo, incluye como reales sólo tres: *AP* VII 249, 432 y 544 (= *GV* 4, 550, 1356). De ellos únicamente el primero lo fecha en el periodo que aquí nos ocupa (nos referiremos a él más adelante), el segundo en época helenística y el tercero entre los siglos II-III d.C.

A continuación comentaremos el tipo de lengua que presentan las inscripciones métricas laonias para analizar si se trata de lengua literaria exclusivamente, del dialecto local o de la combinación de una y otra en un mismo epigrama⁵.

1. *Epigramas cuya lengua es eminentemente literaria*

La elección del verso como forma de expresión supone el primer punto de contacto entre la lengua literaria y la lengua de las inscripciones. Puede suceder que la inscripción métrica no presente ningún rasgo dialectal cuando está completamente influida por la poesía épica y elegíaca tanto en su forma como en su contenido. En Laconia, no conservamos ninguna inscripción métrica cuya lengua sea exclusivamente literaria, pero un epigrama de la *Antología* (*AP* 7,249) probablemente estuvo inscrito en un *polyandron*. Este es especialmente célebre, tal como atestiguan los diferentes autores antiguos que lo citan⁶.

1. Ὁ ξεῖν', ἄγγελον Λακεδαιμονίοις ὅτι τῆδε
κεῖμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

Se trata de uno de los epigramas dedicados a Leónidas y a los demás espartanos que cayeron en las Termópilas, supuestamente ubicado *in situ*. Está en jónico y no en laconio como lo muestran por ejemplo las formas ξεῖν- en lugar de ξέν-⁷, ἄγγελ- en lugar de ἄγγελ-, o el demostrativo κείνων por τῆνος. Las formas con dental sonora aspirada <θ> (κεῖμεθα, πειθόμενοι) son más problemáticas ya que en las inscripciones en prosa el paso θ > σ no se atestigua antes del

⁵ Contamos sólo con estudios parciales como MICKEY (1981a) o TIBERI (1996).

⁶ Cf. HDT. 7,228; LYCURG. *in Leocr.* 109; D.S. 11,33; STR. 9,4,16; SUID.; CIC. *Tusc.* 1,101.

⁷ Nos limitaremos a las variantes más importantes: ξέν- en STR. y D.S.; ἄγγελ- en D.S., LYCURG., AP. y STR.; ἄγγελλ- en HDT. y ἄγγελ- en SUID.

s. IV a.C.⁸ Todo ello concuerda con el hecho de que *AP* lo atribuye a Simónides. En el caso de que fuera real, podría haber ocurrido que la lengua originaria fuera, efectivamente, el jonio o bien que la tradición hubiese normalizado la lengua dialectal original.

2. Epigramas cuya lengua es dialectal

Que la lengua de las inscripciones en prosa sea la del dedicante (o del difunto, si es sepulcral) es lo más frecuente, si bien no podemos decir lo mismo de las métricas. Por regla general, suelen ser inscripciones cortas y sencillas que responden a un esquema muy simple. Se observan en ellas dos posibles tendencias. De un lado, una lengua, en efecto dialectal, pero que tiende a no emplear las formas locales más marcadas. Se ha querido ver en ello un intento por hacerla más accesible al público griego en general⁹. Este sería el caso de una de las pocas inscripciones sepulcrales laonias conservadas donde no aparecen localismos sino rasgos comunes a los dialectos occidentales, como se observa en el mantenimiento de las /a:/ (μνᾶμα), o en la contracción del genitivo temático (Av]θῖδα):

2. CEG 376. Esparta, s. VI-V a.C.

[Γ]λαυκατ[...] μνᾶμα Κάλας [...]θῖδα ηνύς. Παί[...]

Lo mismo ocurre en algunos epigramas de temática laconia pero hallados en otras partes de Grecia (*cf.* la /a:/ en -δας o τὸ sin asibilación):

3. CEG 371. Olimpia, 550-525 a.C.

[~ ~ ἀνέθε]κε Εὐροστρατίδας τάδε τὰ ἥπλα
τ[ὸ Λακεδ]αιμονίῳ, τὸ δὲ τοῖ χάριν αἰεὶς h[~ ~]

Lo contrario, una tendencia a conservar formas dialectales muy marcadas, tiene lugar en las dos inscripciones siguientes: la primera (4) inscrita en un asiento del teatro de Esparta y la segunda (5) encabezando una inscripción agonística en prosa.

⁸ Respecto al fenómeno $\theta > \sigma$ en los textos literarios laconios *cf.* DEL BARRIO (2007).

⁹ *Cf.* MICKEY (1981b) 55. Es más, la autora añade: "It is also interesting to note that many of our examples of avoidance come from Thessaly and Boeotia, the regions whose dialects are perhaps most distinctive in their written purpose versions". Sin embargo, no menciona el laconio.

4. SEG XLVI 400. Esparta, V-IV a.C.

Μνᾶμα γεροντείας Ηιππανσίδας τοῦτ' ἀνέσηκε
 τᾶι χαλέαι καὶ σᾶτρον. χα μὲν χαληῆ, ἠώστ' ἀπὸ τούτω
 σᾶσθαι, τῶς δε νέως τοῖς περιγυπτέροις ἠποχαᾶδδην.

Como vemos, además de la /a:/, encontramos el paso θ > σ (ἀνέσηκε, Ηιππανσίδας, σᾶτρον, σᾶσθαι), el vocalismo es de tipo *severior* (τῶς νέως) y, finalmente, -δδ- producto de /d̥i/ (ἠποχαᾶδδην). Digna de mención es la forma περιγυπτέροις correspondiente con el ático πρεσβυτέροις.

5. CEG 378. Esparta, s. V a.C.

Δαμῶνδον ἀνέθεκε Ἀθαναία[ι] Πολιᾶχοῖ
 νικᾶχας ταῦτα, ἠᾶτ' οὐδέξ πέποκα τῶν νῦν.

Este epigrama presenta muchos rasgos propios del laconio: la <h> intervocálica producto del debilitamiento de la silbante, fenómeno documentado desde el siglo VI a.C. (νικαχας), la contracción de /a:/ y /o/ en Πολιᾶχοῖ, la correlación entre ταῦτα y ἠᾶτ' o el adverbio πέποκα.

Todavía más llamativo resulta el caso de la siguiente inscripción:

6. CEG 372. Olimpia, 550-525 a.C.

Ἀκματίδας Λακεδαμόνιος νικῶν ἀνέθεκε τὰ πέντε ἄσσκονικτεῖ.

Se trata de una inscripción agonística escrita en alfabeto epicórico aunque hallada en Olimpia, cuya estructura métrica presenta algunos problemas. Aunque en principio parece tratarse de un hexámetro dactílico (Ἀκματίδας ... ἀνέθεκε) se sigue de un dímetro yámbico cataléctico (τὰ πέντε ἄσσκονικτεῖ). El término ἄσσκονικτεῖ es un hápax atestiguado sólo en este dialecto, seguramente correspondiente a ἄκονιτί 'sin esfuerzo'¹⁰. Como se ve, se ha preferido mantener la forma dialectal aunque resultara menos comprensible para los griegos que acudieran a Olimpia.

3. Epigramas en los que se combinan lengua literaria y dialecto

En estas inscripciones el dialecto local entra en concurrencia con la lengua literaria, especialmente la de la épica y la elegía. Cuando las formas dialectales no se coinciden con los esquemas métricos, es necesario recurrir a expresiones literarias que, además de facilitar

¹⁰ Un estudio detallado en WACHTER (1995).

la composición, dignifican algo más el género epigramático, mucho más modesto que los grandes géneros literarios.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este comportamiento lo encontramos en la siguiente inscripción:

7. CEG 373. Selasia, s. VI a.C.

Πιλῆστιάδας μ'ἀ[νέθεκε] Διοσκῶροισιν ἄ[γαλμα]
Τινδαριδᾶν δι[υδύμων] μᾶνιν ὀπιδόμ[ενος]

La clave de este dístico se encuentra en ὀπιδόμ[ενος]: el hexámetro presenta los elementos característicos de una inscripción votiva, mientras que el pentámetro, amplía el motivo añadiendo el participio. En efecto, la fórmula μᾶνιν ὀπιδόμ[ενος] aparece con frecuencia en la épica y en Teognis¹¹. Observamos también otros rasgos propios del jónico literario como son la -v efelcística, el tercer alargamiento compensatorio –ajeno al laconio– y el dativo plural bisilábico en Διοσκῶροισιν, los que, no obstante, conviven con formas laconias como es perceptible en el tratamiento dental del grupo /d̥i/ (ὀπιδόμ[ενος]), las /a:/ (Πιλῆστιάδας, μᾶνιν) o la contracción del genitivo plural (Τινδαριδᾶν).

El dístico que proponemos a continuación es un claro ejemplo de cómo la tradición ha normalizado la lengua dialectal epigráfica. Se trata de una inscripción laconia hallada en Olimpia, transmitida también por Pausanias:

8. CEG 367. Olimpia, s. VI a.C.

[δέξ]ο φάν[α]ξ Κρον[ί]δα Ζεῦ Ὀλύμπιε καλὸν ἄγαλμα
ηλέφῶ[ι θυ]μοῖ τοῖ(λ) Λακεδαίμονίοις.

Pausanias (5,24,3)

Δέξο ἄναξ Κρονίδα Ζεῦ Ὀλύμπιε καλὸν ἄγαλμα
ίλάφ θυμῶ τοῖς Λακεδαίμονίοις.

Comprobamos cómo la lengua original era dialectal: se mantiene la digamma inicial (φάν[α]ξ), se prefiere ηλέφῶ[ι (en jónico ἴληρος) al regularizado ίλάφ (en Homero, arcadio y *koiné*) y, en última instancia, parece que en el artículo τοῖ(λ) se documenta el debilitamiento de la silbante en posición final. Sin embargo, los epítetos y el mismo

¹¹ Cf. HOM. *Od.* 5,146; 14,283; HES. *Sc.* 98; *fr.* 195,21; *hVen.* 290. Con variantes léxicas aparece HOM. *Il.* 5,34; 9,517; 16,62; 16,202; 16,282. En THGN. 1,400; 1,750 y 2,1297, la fórmula se encuentra en el pentámetro, igual que en nuestra inscripción.

nombre de Zeus tienen un marcado carácter formular que nos reen-vían de nuevo a la lengua literaria.

Finalmente, ofrecemos un epigrama procedente de Delfos en el que lengua literaria y dialecto se entremezclan:

9. CEG 819. Delfos, s. IV a.C.

εἰκόνα ἐὰν ἀνέθηκεν [ἐπ'] ἔργωι τωῖδε ὅτε νικῶν
 ναυσὶ θοαῖς πέρσεν Κε[κ]ροπιδᾶν δύναμιν
 Λύσανδρος, Λακεδαίμονα ἀπόρθητον στεφανώσα[ς]
 Ἐλλάδος ἀκόρπολ[ιν κ]αλλίχορομ πατρίδα
 ἐ<κ Σ>άμο<υ> ἀμφιούτ[ου] τεῦσε ἐλεγείον Ἴων.

En esta inscripción abundan formas occidentales como son las /a:/ (ἐὰν), el genitivo plural Κε[κ]ροπιδᾶν o el posesivo ἐὰν, propio de la poesía doria. Sin embargo, no encontramos ninguna forma característica laconia, a pesar de que por la fecha del texto ya podrían haberse producido fenómenos como el paso de θ > σ (ἀνέθηκεν). A diferencia de lo que ocurría en (4), (5) o (6), aquí los laconismos se supereditan a una lengua menos dialectalizada. Ahora bien, también coexisten formas propias de la épica jonia como ναυσὶ θοαῖς, πέρσεν, ἀπόρθητον o la conjunción ὅτε. Puede justificarse este empleo menos marcado del dialecto por factores extralingüísticos: se trata de una estatua ofrecida en Delfos que se dedicó a Lisandro, responsable de la victoria lacedemonia sobre los atenienses, por lo que es de esperar que se prefiera una lengua menos marcada ya que, en primer lugar, era comprensible para un mayor número de griegos, en segundo lugar, no era extraña al dorio que se hablaba en este santuario y, en tercer lugar, permitía una mayor propaganda y ostentación por parte del gobierno lacedemonio.

4. Conclusiones

Como hemos podido observar, se tiende a conservar los rasgos laco-nios, tanto en las inscripciones procedentes de la misma Laconia (5) como en las encontradas en otras partes de Grecia (6), incluso en fechas en las que ya se detecta la aparición de la *koiné* (4), a no ser que entren en juego factores extralingüísticos (9). Los epigramas cuyas formas son menos marcadas dialectalmente proceden de fuera de Laconia (3). Otras veces lo que se conserva es sólo un fragmento que

no presenta rasgos particulares del laconio, sino propios de todos los dialectos occidentales (2). Es interesante el modo en el que se combina lo literario y lo dialectal en una misma inscripción (7, 8, 9). El procedimiento más empleado consiste en adaptar fonéticamente al dialecto local las expresiones literarias, lo que en ocasiones puede dar lugar a la creación de formas híbridas. Además, se introduce léxico local o se amplían las fórmulas literarias propias de la lengua épica y elegíaca, todo ello siempre y cuando la estructura métrica lo permita.

Llucià i les variants de la llengua grega

Francesca MESTRE ROCA

RESUM

Llucià es pronuncia sovint a propòsit de la llengua; per a ell, hel·lenòfon i *pepaideumenos*, el rigor extremadament aticista resulta innecessari, si no molest i ridícul, ja que allunya la llengua del nivell standard, *koiné*, i en dificulta la comprensió. Amb l'anàlisi dels greuges lèxics que Tau infligeix a Sigma, en l'obra *Lis consonantium*, aquest treball té per objectiu mostrar l'actitud de l'escriptor de Samòsata davant els abusos amb l'ús de la llengua.

PARAULES CLAU

Llucià, *koiné*, aticisme.

ABSTRACT

Lucian often states openly his opinions about language; for him, a Greek speaker and a *pepaideumenos*, the extreme atticism purism is unnecessary, even annoying and ridiculous, because it causes too much distance from the standard language, *koiné*, and makes understanding difficult. Through the analysis of Tau lexical offences against Sigma, in *Lis consonantium*, this paper aims to show Lucian's advice on language abuses.

KEY WORDS

Lucian, *koiné*, atticism.

Llucià va néixer a Samòsata, capital de la regió de la Commagene, a la província romana de Síria (avui sud de Turquia), a la primera meitat del segle II dC.

La Commagene era un antic regne armeni, conquerit per Alexandre al s. IV aC, i hel·lenitzat definitivament pels Selèucides cap al s. II aC. Conquerida com estat client l'any 17, sota Tiberi, és annexionada a la

província romana de Síria el 72, per Vespasià, uns 60 anys abans del naixement de Lluçia.

La pregunta és: quina era la llengua d'ús en aquest indret quan va néixer Lluçia?

La resposta és difícil: segurament perquè de llengües d'ús n'hi havia més d'una, depenent del lloc, de la circumstància, del registre, etc. No és cap novetat dir que a l'imperi romà existia un bilingüisme generalitzat, no sempre essent les dues llengües les mateixes. En el cas de la Commagene, però, amb independència del grau més o menys elevat de coneixement del llatí, podem establir que el bilingüisme incloïa, d'una banda, l'arameu o també anomenat siríac¹, i el grec. Quina d'aquestes llengües parlava correntment Lluçia amb la seva mare, per exemple, és impossible de dir, però era una de les dues, segur, o potser totes dues².

Però, atenció, quan diem grec, a què ens referim? Els estudis ens avisen que sobretot ens estalviem l'error de creure que era el grec en el qual Lluçia o els seus contemporanis escrivien. Això segur que no³.

El grec que va arribar a aquella zona va ser el de la conquesta, això és, sense cap mena de dubte, el grec *koiné*, dialecte ja estabilitzat al s. IV aC en l'àmbit geogràfic i comercial de després de les guerres mèdiques, i que, de resultes de les conquestes d'Alexandre, va experimentar una gran expansió, i es converteix en la llengua que arriba a Egipte, Síria, Palestina, Mesopotàmia, Àsia Menor i, per això, passa a anomenar-se *koiné* hel·lenística, llengua que conviu amb serioses competidores: el copte a l'Egipte Ptolemaic, l'arameu a Síria i Palestina, i diverses llengües anatòlies a l'Àsia Menor. La *koiné* hel·lenística, que suposem que era la llengua que hom parlava en aquells indrets, quan hom parlava grec, rep també un desenvolupament ulterior quan esdevé llengua literària, adoptada tant per hel·lenòfons nadius com hel·lenitzats, per exemple, Polibi o Plutarc, dins del primer grup, o bé Flavi Josep, dins del segon. Una eina, en definitiva, importantíssima

¹ Originàriament dialecte arameu local d'Edessa, que va esdevenir la llengua literària dels cristians arameòfons de Síria, cf. BROCK (2007) 819. Cf. també, en general, sobre l'hel·lenització i la convivència de llengües SWAIN (1996) 298-303.

² Cf. KYRTATAS (2007) 350-351.

³ Dins l'obra de Lluçia mateix, a més, trobem diversos "grecs": àtic, jònic, principalment.

per a la comunicació i per a una certa unitat en un àmbit geogràfic extensíssim.

Per què, doncs, hem dit que l'obra escrita que ens ha pervingut no hauria de ser col·locada dins d'aquest grup lingüístic?⁴

La resposta afecta molts escriptors grecs (en grec) del període imperial, i s'anomena aticisme. Què és l'aticisme?

Acabo d'esmentar que la *koiné* hel·lenística havia estat, i continuava essent durant l'imperi romà, una eina importantíssima per a la comunicació i per a una certa unitat; una eina igualadora, doncs. Tot allò que iguala, tanmateix, té l'inconvenient que no permet distingir especificitats de la mena que sigui. I bé, tots aquells que, en el context d'aquell vastíssim territori hel·lenòfon volien distingir-se i fer palesa la seva superioritat –cultural, social, d'educació, d'origen– van començar a recuperar el grec àtic per fer-ne el símbol d'aquesta seva superioritat, molt especialment davant de qualsevol altre romà (ja que ells també n'eren de romans, per ciutadania). L'aticisme esdevé, doncs, més una actitud ideològica que no pas un assumpte lingüístic. Tanmateix, a nosaltres, que mirem d'estudiar la llengua d'aquells autors, ens complica una mica la vida, sobretot perquè, en ser una actitud més aviat ideològica per a la qual l'ús de la llengua no és més que el mitjà, sovint ens trobem en la necessitat de descriure fenòmens lingüístics com si formessin part d'una certa evolució de la llengua quan en realitat només són una qüestió de posat: com encertadament diu Kazazis, moltes són les raons objectives per les quals tornar a la llengua del passat, després de tants segles, acabi essent una operació reeixida⁵. Tanmateix, cap escriptor que s'apreciés i vulgués triomfar podia substreure-s'hi, molt especialment en el context de la segona sofística. Per sort, nosaltres hem conservat les obres dels millors i, certament, en molts casos ens sembla estar llegint, en un escriptor, posem del s. II dC, la prosa d'un orador àtic, d'un Tucídides o d'un Xenofont. Però aquest afany purista deuria donar un bon nombre de resultats infectes, dels quals el propi Llucià es fa ressó

⁴ Ja que, en parlar de Llucià, sí que ens estem referint o bé a un hel·lenòfon nadiu o, almenys, a un d'hel·lenitzat, cf. BUBENIK (2007) 345: "Hellenized ethnics (such as Josephus and Lucian)".

⁵ KAZAZIS (2007) 1206: "There are many objective reasons why a linguistic reconnection with the past after so many centuries could never be successful, at least by our own, stricter criteria".

en les seves obres satíriques adreçades a aquesta qüestió, com ara el *Mestre d'oradors*, el *Lexifanes*, o el *Pseudologista*, entre d'altres, on critica l'ús de lèxic, àtic sí, però estrambòtic, girs sintàctics artificials o simplement incorrectes, o bé la recuperació dels trets fonològics més característics de l'àtic, abans de qualsevol *koiné*. Certament, la lectura d'aquestes sàtires llucianesques –una tortura per traduir, sens dubte– ens indica, segurament amb un cert grau d'exageració i caricaturització, el galimaties lingüístic en el qual s'aventuraven aquests aticistes maldestres per a qui, abans que la claredat i l'elegància, primava la raresa i l'opacitat per tal d'aconseguir prestigi en el món de les lletres i de l'oratòria. Les violentes diatribes s'adrecen, però, en aquests casos, no a la llengua, sinó a aquells que en fan un mal ús: mals mestres, mals sofistes, gent que només cerca l'èxit i el diner fàcil.

La preocupació de Llucià per la llengua –la llengua grega, és clar– és òbvia. Per què? La resposta més comuna a aquesta pregunta s'expressa més o menys en aquests termes: atès que Llucià, per origen, pertany a una comunitat lingüística diferent i que, com a *pepai-deumenos*, ha estat educat en la llengua i la cultura gregues, té allò que en diuen la fúria del convers, és a dir, hel·lenòfon per cultura i per adopció, defensa aquesta llengua i cultura amb molta més veheència que cap grec de soca-rel⁶. Podria ser.

Voldria cridar ara l'atenció sobre una obreta de Llucià, el tema de la qual és també la llengua, però d'una altra manera. Es tracta de *Procés de consonants: sigma contra tau*, *davant les set vocals* (Δίκη συμφώνων τοῦ σίγμα πρὸς τὸ ταῦ ὑπὸ τοῖς ἑπτὰ φωνήεσιν), segons el manuscrit més antic, i *Judici de vocals* (Δίκη φωνηέντων), segons uns altres manuscrits.

Són dotze paràgrafs (unes tres pàgines) de prosa judicial, on sentim la veu de l'acusació, la lletra sigma, que, davant les set vocals que fan de jutges, presenta càrrecs contra la lletra tau, per violència i furt de propietats, tal com explica la γραφή o document escrit que hom presentava per introduir una demanda, que figura a manera d'*argumentum* al marge d'alguns manuscrits:

Ἐπὶ ἄρχοντος Ἀριστάρχου Φαληρέως, Πυανεψιώνος ἑβδόμη ἰσταμένου, γραφήν ἔθετο τὸ Σίγμα πρὸς τὸ Ταῦ ἐπὶ τῶν ἑπτὰ Φωνηέντων βίας καὶ ὑπαρχόντων ἀρπαγῆς, ἀφηρηθῆσθαι λέγον πάντων τῶν ἐν διπλῷ ταῦ ἐκφερομένων.

⁶ Cf., per exemple, BOMPAIRE (2000,) 150-154, SWAIN (1996) 311-312.

Durant l'arcontat d'Aristarc de Fàleron, el setè dia de Pianèpsion, Sigma interposa plet contra Tau, davant les set vocals, per violència i furt de propietats, i afirma haver estat desprovista de tot allò que es pronuncia amb doble tau.

Haig de deixar de banda, ara, tot de qüestions interessants al voltant d'aquesta obreta, entre d'altres tota la part humorística que es desprèn de la personificació de les lletres, paròdia d'oratória judicial en la qual Llucià és un mestre; em centraré únicament en la baralla de Sigma contra Tau, posant en relleu les variants de llengua que són esmentades, les comentaré breument i, finalment, miraré d'extreure'n, més que conclusions, reflexions.

Els assumptes lingüístics tractats son els següents:

- 1) Ús de -ττ- en comptes de -σσ- (el més important)
- 2) Aparició de τ- inicial en comptes de σ-
- 3) Sigma esmenta que altres lletres també li han pres el lloc, però els ho perdona:
 - 3a) ζ- inicial en comptes de σ-
 - 3b) ξ- inicial en comptes de σ-
 - 3c) ρρ- en comptes de -ρσ-
- 4) Altres abusos de Tau denunciats per Sigma, per tal que es vegi que no només la maltracta a ella sinó a tothom qui pot:
 - 4a) -τ- en comptes de -δ-
 - 4b) -τ- en comptes de -θ-
 - 4c) -ττ- en comptes de -ζ-
 - 4d) τ- en comptes de κ-

Les paraules posades a manera d'exemple són⁷:

- 1) Ús de -ττ- en comptes de -σσ-:

τετταράκοντα (7)	τεσσαράκοντα	'quaranta'
καττίτερον (8)	κασσίτερον	'estany (Sn)'
κάπτυμα (8)	κάσσυμα	'sabata'
πίτταν (8)	πίσσαν	'pega'
*βασίλιτταν (8)	βασίλισσαν	'reina'

⁷ Entre parèntesis el paràgraf del text; les formes que no van seguides del número de paràgraf són les suposades en alternança, però que no són directament esmentades en el text. L'asterisc, com sempre, marca que la paraula no és donada com a possible en els diccionaris a l'ús.

κίτταν (8)	κίσσαν (8)	‘garsa’
φάτταν	φάσσαν (8)	‘colom’
νήτταις	νήσσαις (8)	‘ànecs’
κοττύφοις	κοσσύφοις (8)	‘merles’
μέλιττων	μέλισσων (8)	‘abelles’
Ύμηττόν (8)	Ύμησσόν	‘Himè’
Θετταλίαν (9)	Θεσσαλίας (9)	‘Tessàlia’
θάλατταν	θάλασσαν (9)	‘mar’
πάτταλον	πάσσαλον (9)	‘clau’
γλώτταν (11)	γλώσσαν (11)	‘llengua’

Sembla que l’atac, aquí, va contra les característiques de l’àtic –que, òbviament, hem de relacionar amb el corrent aticista esmentat i, com diu Lluccià, no només aticista sinó també hiperaticista⁸. En efecte, com tots sabem, aquest doblet -ττ- és típic dels dialectes d’Àtica i d’Eubea, allà on els altres tenen -σσ-.

Pel que fa a la *koiné*, basada fonamentalment en el jònic-àtic, no va seguir les característiques de l’àtic allà on es diferenciava de la majoria dels altres dialectes. L’exemple de -ττ- enfront de -σσ- n’és l’exemple més palès. Podem assegurar, doncs, que en *koiné* totes aquestes paraules haviem de tenir -σσ- i no -ττ-.

Els mots en qüestió, tots ells, els tenim testimoniats tant amb -σσ- com amb -ττ- (llevat de *βασίλιτταν). La característica àtica és fàcil de trobar en les inscripcions de l’Àtica, com és lògic, i pel que fa a autors literaris, a part dels tardans que poden estar contaminats per l’aticisme, en poetes còmics i filòsofs, entre d’altres, Plató.

Tenim una majoria lèxica d’animals, un parell de topònims i, en conjunt, paraules aparentment molt comunes.

L’única digna de comentar en aquest apartat és el doblet βασίλισσαν / βασίλιτταν: en aquest cas la variant àtica no està testimoniada simplement perquè la derivació (femení de βασιλεύς, βασίλισσα) és posterior; aquest femení és *koiné* i, per tant, impossible en àtic. Lluccià o no ho sap o, simplement, fa broma per analogia amb les altres.

⁸ Cf. el neologisme apareix a LUCIANUS, *Dem.* 26 i *Lex.* 25, adverb i adjectiu, respectivament; cf. també, més tard, PHILOSTR. *VA* 1,17.

2) Aparició de τ- inicial en comptes de σ-:

τήμερον (7)	σήμερον	‘avui’
τῦκα (8)	σῦκα (8)	‘figues’
τευτλίων	σευτλίων (9)	‘bledes’

Aquest segon apartat és semblant a l'anterior, en allò que afecta la disputa de Sigma contra Tau. La τ- inicial, allà on els altres dialectes tenen σ-, és pròpia de l'àtic i, en algun cas, també del beoci: dialectes de la part NO de l'espectre jònic-àtic. És curiós notar aquí, tanmateix, que la variant teòricament àtica τευτλίων (τευτλία) la tenim testimoniada en el *Corpus Hippocraticum*⁹, però convivint sense cap problema, fins i tot en les mateixes obres, amb la variant σευτλία.

3) Complementant l'apartat anterior, ara Sigma posa en relleu que altres lletres (ζ, ξ i ο) l'han fet fora d'algunes paraules (exemples 3a, 3b i 3c), però s'ho pren més bé perquè són coses puntuals i no formen part de la contínua agressió a la qual la sotmet Tau.

3a) ζ- inicial en comptes de σ-:

ζμάραγδον	σμάραγδον (9)	‘maragda’
Ζμύρναν	Σμύρναν (9)	‘Esmirna’

3b) ξ- inicial en comptes de σ-:

ξυνθήκην	συνθήκην (9)	‘tractat’
ξυγγραφέα	συγγραφέα (9)	‘escriptor’
ξύμμαχον	σύμμαχον (9)	‘aliat’

3c) -οο- en comptes de -οσ-:

μυροίνας (9)	μυροσίνας	‘murtes’
κόροης (9)	κόροσης	‘galta’

Aquests exemples, igual que els altres, apunten clarament característiques de l'àtic que no té el jònic ni els altres dialectes i que, per tant, no són *koiné*: ξ- per comptes de σ- (3b), tan habitual en Tucídides, però també a Homer; semblaria, doncs, un arcaisme de l'àtic l'evolució del qual podria tenir a veure amb la simplificació de les consonants dobles; el cas de -οο- de l'àtic procedent de -οσ- en altres

⁹ Cf. Hp. *Int.* 51,30 i 12,39, 26,32, 30,14, per exemple.

dialectes (3c) seria una innovació per la tendència a l'assimilació consonàntica de l'àtic.

L'exemple de ζμάραγδον i Ζμύροναν (3a), en canvi, té poc a veure amb les variants entre jònic i àtic; d'aquesta variant no en tenim documentació literària però sí, i abundant, epigràfica, encara que en inscripcions d'arreu de l'àmbit hel·lenòfon: sembla més aviat un tema ortogràfic que tindria a veure amb l'alternança entre /s/ sorda, marcada per ζ i /z/ (s sonora) que, en *koiné*, és la pronunciació habitual de ζ. La usurpació a Sigma, doncs, aquí, seria potser només ortogràfica.

Pel que fa al tipus de paraules, novament, un topònim, paraules d'ús corrent i un trio de mots absolutament tucididis (3b).

4) El quart bloc, format pels quatre darrers exemples, presenta casos on l'agredida per Tau no és Sigma sinó altres consonants, cosa que li serveix a Sigma de prova o testimoni de la maldat intrínseca de Tau.

4a) -τ- en comptes de -δ-:

ἐντελέχειαν (10) ἐνδελέχειαν (10) 'energia activa' / 'continuïtat'

El primer doblet: tenim aquí dos mots per als quals cap raó de tipus lingüístic n'explica l'alternança, ja que són dues paraules diferents, significant coses diferents i amb una etimologia diferent. Novament, aquí, Llucià fa broma aprofitant aquesta quasi homofonia on, com no podia ser d'una altra manera, intervé la gran usurpadora Tau¹⁰.

4b) τ- / -τ- en comptes de θ- / -θ-:

τρίχας (10)	θρίχας	'cabells'
κολοκύντης	κολοκύνθης (10)	'carabassa'

Estracta ara de l'hipotètic testimoni de θ- contra τ-. En el cas de la carabassa (κολοκύνθη), paraula d'origen pre-grec, si ens hem de fiar de les inscripcions. La variant en -τ- no existeix, i, en textos literaris, ens trobem amb un cas similar al de les bledes (τεῦτλον / σεῦτλον), ja que ambdues formes són utilitzades indistintament¹¹ i, per

¹⁰ La primera, ἐντελέχεια, es un terme aristotèlic que significa energia activa o realitat acomplerta, mentre que ἐνδελέχεια està relacionada amb l'adjectiu ἐνδελείης, que significa 'continuat', 'ininterromput'.

¹¹ Cf., només a tall d'exemple, ΘΗΡΗ. HP 1,12,2; 2,7,5; o Hp. Ep. 6,5,15, Aff. 41,10.

tant, no sembla que tinguin molt a veure amb especialitzacions dialectals.

Més interessant és l'altre exemple de θ - contra τ -: es tracta del mot, que significa 'cabell', $\theta\rho\acute{\iota}\xi$, $\tau\rho\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma$, que té alternança d'aspirada i sorda a causa de la dissimilació de dues aspirades en síl·labes consecutives en mots disil·làbics¹². La forma $\theta\rho\acute{\iota}\chi\alpha\varsigma$, doncs, que és presentada, és rebutjada per la pròpia llengua, en tots els dialectes i en tots els temps.

Són, per tant, aquests, exemples enginyosos on es mostra que τ - sempre està pel mig, posant en perill les altres consonants.

Seguidament, observem tres formes verbals.

4c) $-\tau\tau-$ en comptes de $-\zeta-$:

$\sigma\rho\acute{\iota}\tau\tau\epsilon\upsilon\nu$ $\sigma\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ (10) 'tocar la flauta'
 $\sigma\alpha\lambda\pi\acute{\iota}\tau\tau\epsilon\upsilon\nu$ $\sigma\alpha\lambda\pi\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ (10) 'tocar la trompeta'
 * $\gamma\rho\acute{\upsilon}\tau\tau\epsilon\upsilon\nu$ $\gamma\rho\acute{\upsilon}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ (10) 'murmurar'

Les dues primeres tenen un desenvolupament idèntic: són presents denominatius¹³ procedents de radicals en dental o gutural sonores ($\sigma\upsilon\rho\rho\iota\gamma\xi$, $\sigma\acute{\alpha}\lambda\pi\iota\gamma\xi$); aquest desenvolupament, però, es dóna sempre en jònic, no així en àtic i altres dialectes (cretenc, eleu) que, segurament per analogia amb els temes en oclusiva sorda (com d' $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi$, $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$) donen $-\tau\tau\omega$; tenim, per descomptat, testimonis d'ambdues variants. Evidentment, en *koiné* l'habitual és el sufix en $-\acute{\iota}\zeta\omega$, que serveix també per a noves derivacions ($\acute{\epsilon}\lambda\lambda\eta\nu\acute{\iota}\zeta\omega$, $\acute{\alpha}\tau\tau\iota\kappa\acute{\iota}\zeta\omega$, $\acute{\epsilon}\nu\nu\omicron\chi\acute{\iota}\zeta\omega$, $\beta\alpha\pi\tau\acute{\iota}\zeta\omega$, etc.).

El verb $\gamma\rho\acute{\upsilon}\zeta\epsilon\upsilon\nu$, en canvi, és un assumpte diferent: el seu origen és, segurament, onomatopeic, respecte de $\gamma\rho\upsilon$ ('grunyit del porc', i, per extensió, 'res', 'poca cosa'). Ni en àtic ni en cap altre dialecte trobem la variant amb $-\tau\tau-$ que deixa entendre aquí el text. Només deixarem constància de l'existència d'un nom propi $\Gamma\rho\acute{\upsilon}\tau\tau\omicron\varsigma$, esmentat únicament per Aristòfanes als *Cavallers*¹⁴, com a *summum* dels pederastes. Tornem a trobar-nos, ben segur, davant d'una broma al·lusiva de Llucià.

¹² És l'anomenada llei de Grassmann, cf. LEJEUNE (1972) 56-58 (§ 45).

¹³ Cf. CHANTRAINE (1947) 273 s.

¹⁴ AR. Eq. 877; evidentment, com en molts casos en el còmic antic, deu ser un *nomen parlans*.

4d) τ- en comptes de κ-:

*ταλόν	καλόν	¿? / 'bell'
*τλήμα	κλήμα	¿? / 'vinya'
τῦρον	Κῦρον	'formatge' / 'Cir'

Finalment, el darrer grup de paraules, on és, en aquest cas, κ- qui s'hauria d'exclamar pels robatoris de τ-, presenta els exemples més hilarants: com a alternativa a paraules tan comunes com l'adjectiu *καλός*, o el substantiu *κλήμα*, aquesta Sigma acusadora, ja fora de si en contra dels abusos de Tau, oposa dues paraules directament inexistents, però que es poden relacionar fàcilment; la primera (*ταλόν*), amb *τάλας* ('dissortat', 'miserable'), de manera que si hom vol dir d'algú que és 'bell' (*καλόν*), li acaba dient aproximadament 'pocapena'; la segona (*τλήμα*), molt més fàcil perquè el propi text ens en dóna la clau, vindria a ser el substantiu neutre (paral·lel a *κλήμα*) format a partir de l'adjectiu *τλήμων*, de la mateixa família que l'anterior, *τάλας*, que significa també 'infortunat', 'miserable', 'endurador de mals sense fi'; per tant, en aquest cas, quan hom vol esmentar la vinya acaba dient 'la desgraciada', 'la miserable'¹⁵.

I, per acabar-ho d'adobar, seguint en aquesta tònica ja una mica desafortada, per què no prevenir-nos del perill d'acabar anomenant 'formatge' (*τῦρον*) el gran Cir (*Κῦρον*), rei dels perses? Com gairebé sempre, Llucià ens fa riure.

Ara bé, amb independència de les bromes que, sens dubte, conté aquesta obreta, la pregunta és: ens podem fer alguna idea de les diferents maneres d'emprar el grec en època de Llucià? I si la resposta és afirmativa, què critica exactament Llucià o, dit d'una altra manera, quin ús del grec reclama com més adient?

No respondré ni a una ni a l'altra pregunta; faré, en canvi, algunes reflexions que potser podran mostrar una via per establir alguna hipòtesi.

És evident que, entre els coetanis hel·lenòfons de Llucià, hi havia qui volia prestigiar-se i donar-se aire de culte i ben instruït fent servir formes allunyades dels registres més comuns i comprensibles.

¹⁵ Cal notar, a més, que l'adjectiu *τλήμων* es fa servir per al vi quan és dolent, cf. CALL. *Epigr.* 64.

I, atès que veiem una certa tendència a fer passar l'ús de tau per comptes d'altres consonants com a típicament àtic, podem copsar una certa crítica a allò que el mateix Llucià anomena, en altres llocs, aticisme o hiperaticisme.

Sense cap mena de dubte, això que acabo d'anomenar registres més comuns i comprensibles ha de significar el grec *koiné*, la llengua en la qual el propi Llucià fou hel·lenitzat.

Els exemples aquí esmentats fan referència exclusiva al lèxic, i a la seva pronúncia o grafia. És a dir, si hom parla d'una sabata, cal anomenar-la κάσσυμα i no κάττυμα si es tracta de voler que l'interlocutor o el lector o l'auditor tinguin clar que s'està parlant d'una sabata. He tingut bona cura, al llarg dels meus comentaris, de fer notar que tot són paraules del llenguatge corrent (topònims gens estranys, noms d'animals que es mengen, o d'hortalisses, per tant, noms de menjars, paraules com 'avui', 'mar', etc.): és a dir, res ni poètic ni erudit ni elevat, la llengua més quotidiana.

Per a la llengua grega, com per a totes, però per a la grega de l'època imperial especialment, hem d'assumir una gran diferència entre la llengua quotidiana i la llengua de cultura, precisament perquè el nivell de cultura dels individus es basa, fonamentalment, en el seu ús formal de la llengua. Però, a diferència de la distinció entre l'oral i l'escrit que fem per a altres llengües, amb el grec d'època imperial això no funciona, ja que una bona part de la llengua culta era per ser escoltada, no, o no només, llegida; recordem que som a l'època de la segona sofística, on els nous sofistes eren els protagonistes d'uns espectacles en els quals ells feien discursos i els altres se'ls escoltaven.

Tenint en compte tot això, doncs, què li molesta de les formes no corrents a Llucià? Que es facin servir com a pàtina buida en els registres cultes, o bé que, alguns, empesos per aquesta fal·lera, es dediquin també a incorporar al llenguatge més quotidià aquesta manera de parlar artificiosa? O totes dues coses?

Alargamientos compensatorios en griego antiguo: los grupos de sonante más *wau* en el dialecto de la isla de Tera

Enrique NIETO IZQUIERDO

RESUMEN

En este trabajo nos ocupamos del resultado de la reducción de los grupos del llamado "tercer alargamiento compensatorio" en el dialecto dorio de la isla de Tera. Un análisis exhaustivo de los datos nos permitirá concluir que el resultado de dicho alargamiento no es /ɛ:/y /ɔ:/, como algunos estudiosos han pretendido, sino /e:/ y /o:/.

PALABRAS CLAVE

Griego antiguo, vocalismo, tercer alargamiento compensatorio, Tera.

ABSTRACT

In this paper we deal with the result of the so-called "third compensatory lengthening" groups in the doric dialect of the Thera island. A complete analysis of the data will lead us to the conclusion that the result of this lengthening was not /ɛ:/ and /ɔ:/, as some researches have claimed, but /e:/ and /o:/.

KEY WORDS

Ancient Greek, vocalism, third compensatory lengthening, Thera.

El propósito de este trabajo es el estudio del resultado vocálico del llamado 'tercer alargamiento compensatorio' en la isla de Tera¹. Según la *theoria recepta*², éste dio lugar a vocales largas más cerradas

¹ Sc. el alargamiento que afecta a los grupos *-nw-, *-rw- y *-lw-, con algunos ejemplos problemáticos de *-sw- y *-dw-, cf. NIETO IZQUIERDO (2001) 11-12. Para la nomenclatura de primer, segundo y tercer alargamientos compensatorios, cf. además BARTONĚK (1966) 62-70.

² Cf. por ejemplo BECHTEL (1923) 522, THUMB & KIECKERS (1932) 175, SCHWYZER (1939)

que las heredadas, *sc.* /e:/, /o:/. Sin embargo, según varios autores (Lejeune 1949, Bile 1979), el alargamiento generó vocales largas semejantes a las heredadas, *sc.* /ε:/, /ο:/³. En estas páginas trataré de demostrar que la *theoria recepta* es la correcta, y asimismo buscaré explicaciones más verosímiles para algunas formas anómalas.

1. Los datos dialectales

Presento a continuación los datos encontrados en inscripciones dialectales que presentan <EI> / <OY> como resultado de la reducción de los grupos *-nw-, etc. Cronológicamente, los ejemplos se extienden desde el s. IV hasta el II a.C.⁴

Κουρής (gen. Κουρηῆτος) (IG XII 3 *suppl.* 1369, ded., s. IV a.C., L. 1); οὔροι (IG XII 3,411, mojón, s. IV a.C., L. 1 = IG XII 3,436, ley, s. IV a.C., L. 1); οὔριον (IG XII 3,345, *agrorum commentarius*, 305-293 a.C., L. 11); Ξειναγόρεια Διοσκουρίδα (inscripción inédita, *cf.* LGPN I s.v. Ξειναγόρεια, s. III a.C.)

En época arcaica en la isla de Tera toda vocal de timbre *e* y *o* se notaba generalmente mediante <E> / <O>⁵, por lo que en estos ejemplos no podemos saber *a priori* ante qué tipo de vocales nos encontramos⁶.

ἤενατο[v]⁷ (IG XII 3 *suppl.* 1638, *instrumentum domesticum*, fin. s. VII a.C. [*cf.* para la fecha LSAG, p. 325 n^o 13], L. 2); Qōrhēs (IG XII 3,350, ded., s. VII a.C., L. 1); Qōrhēs (IG XII 3,354, ded., s. VII a.C., L. 1 = ib.355); Διοσφῶροι (IG XII 3,359, ded., s. VII a.C., L. 1); Qōraς (IG XII 3,371, ded., s. VII a.C., L. 1); [Ξ]ένιος (IG XII 3,428, ded., s. V a.C., L. 1)

Desde el s. IV a.C., encontramos además otras muchas formas sin alargamiento compensatorio. El contraste con los ejemplos con alargamiento ya vistos nos obliga a postular que aquéllas se deben a una influencia de la *koiné* jónico-ática y, por tanto, no son pertinentes para

228 y BARTONĚK (1966) 51.

³ Según esta última teoría, el resultado coincidiría con el de Cirene, colonia fundada por Tera ca. 640-630 a.C. Para los datos de Cirene, *cf.* NIETO IZQUIERDO (2002) 58-62.

⁴ De esta lista debemos descartar los antropónimos [Διοσκο]υρίδα (IG XII 3,1004, s.f., L. 1) y Είνατ[ίωνος] (<**enwato*) (IG XII 3 *suppl.* 1299-1300, catálogo, ca. 100 a.C., A L. 29; al lado de la forma sin alargamiento πρῶξενοι A L. 24), ya que se trata de personajes extranjeros.

⁵ Para algunas excepciones *cf.* NIETO IZQUIERDO (2002) 57.

⁶ Escribimos, sin embargo, el diacrítico de la vocal larga basándonos en los ejemplos posteriores ya catalogados.

⁷ A propósito de la interpretación de esta forma, *cf.* la discusión más abajo § 2.2.

la valoración del dialecto. Algunos ejemplos son Πολύξενον (*IG XII 3 suppl.* 1316, ded., s. IV-III a.C., Ll. 3-5), ξένοις (*IG XII 3,421d*, ded., com. s. III a.C., L. 2), etc.

A primera vista, las formas con <EI> / <OY> parecen probar el carácter cerrado de los fonemas resultantes de la simplificación de *-nɔw-, etc. Según la *theoria recepta*, el dialecto de Tera pertenecería a la llamada *Doris media*: primer alargamiento compensatorio con vocalismo *severior* (ἤμί), pero *mitior* en el tercero y las contracciones isovocálicas (ξείνος, ἐποίει, τοῦ δάμου)⁸.

2. Valoración de los datos: la *theoria recepta* y la *contrapuesta de Lejeune-Bile*

Frente a la *theoria recepta*, Lejeune y Bile⁹ concluyen que Tera sería un representante de la *Doris severior*, y no habría conocido las vocales largas cerradas¹⁰.

Para Bile el dialecto de Tera es de tipo *severior*, igual que el de su colonia Cirene (cf. más arriba n. 3), con /ε:/ producto de la contracción e + e (τοῦς < **treyes*, s. IV o III a.C.)¹¹ y del primer alargamiento compensatorio (ἤμί = át. εἰμί). En cuanto al tercer alargamiento compensatorio, <HE>νατο[v] debe interpretarse como ἤνατον, con /ε:/. La grafía <HE> para <H> contaría con un paralelo contemporáneo en la isla <HEMI> (*IG XII 3,769*), que Lejeune explica como un eslabón entre la notación epicórica <EMI> y la notación "milesia" <HMI>¹². Con todo, Bile supone que el vocalismo *severior* de Tera sólo puede demostrarse para las vocales del eje anterior. Sin embargo, las conclusiones de la autora francesa descansan sobre unos cimientos muy débiles.

2.1. En primer lugar, Bile¹³ descarta la forma οὔροι de *IG XII 3,436* (catalogada por nosotros más arriba) como prueba del resultado *mi-*

⁸ Cf. DEL BARRIO (1998) 268-269 y 257-258 para los conceptos de *Doris mitior*, *Doris severior* y *Doris media*. Para el resultado del segundo alargamiento compensatorio en Tera en posición interior, cf. ahora DOMÍNGUEZ CASADO (2007).

⁹ LEJEUNE (1949) 11-12 y n. 8 se ocupa únicamente del caso de <HE>νατο[v], que discutimos *infra*; BILE (1979) 163 n. 52.

¹⁰ La única fuente de vocales largas cerradas en Tera sería la monoptongación de los diptongos /ej/, /ow/. Cf. para esta cuestión NIETO IZQUIERDO (2001) 22-23.

¹¹ Cf. HOCK (1971) 441.

¹² Cf. también ARENA (1967) 63 n. 50 y LONATI (1990) 43 y n. 94.

¹³ BILE (1979) 127.

tior del tercer alargamiento. Según la autora francesa, en el epígrafe aparecen formas claramente ajenas al dialecto como la tercera persona del plural φέρουσι (por φέροντι) o Ἀρτεμισίου (por Ἀρταμιτίου), lo que hace dudar del carácter dialectal del documento. Pero la argumentación de Bile es poco sólida, entre otras por las dos razones siguientes:

a) Como es bien sabido, la penetración de la κοινή γλῶσσα se realizó en los dialectos de manera paulatina, dando lugar a inscripciones semidialectales donde los elementos locales y de *koiné* conviven a veces de manera un tanto caprichosa. Así, por ejemplo en un decreto encontrado en Palantion, pero escrito en dialecto de Argos (SEG XI 1084, *post* 318 a.C.) se leen formas tan dialectales como el infinitivo ἤμεν, la forma ἠνάται o multitud de acusativos plurales en -ονς / -ανς. Sin embargo, en Ll. 27-28 tropezamos con el acus. pl. προξένους, sin tercer alargamiento compensatorio y con segundo alargamiento cumplido en posición final, ambos hechos imputables a la *koiné* jónico-ática¹⁴. De acuerdo con el criterio de Bile, cualquiera de las formas de la inscripción de Palantion que acabamos de comentar no debería ser pertinente para la valoración del dialecto de Argos.

b) Aunque sin explicitarlo, es posible que para Bile lo "extradialectal" de la inscripción sea la notación <ΟΥ> para el fonema /o:/. Si esto fuera así, estaría incurriendo en un grave –y, por desgracia, frecuente– error. En realidad, el empleo de los dígrafos <EI> / <ΟΥ> para notar las vocales largas más cerradas que las heredadas no tiene que ver en un principio con la *koiné*, sino que ha de explicarse como el empleo de una grafía inversa una vez producido el proceso de contracción de los diptongos /ej/ > /e:/, /ow/ > /o:/¹⁵. Esto puede verse en el empleo esporádico de los dígrafos como notación de estas vocales en inscripciones epicóricas de diversos dialectos. Así, en una *lex sacra* de Epidauró (Buck 89, fin. s. V a.C.), /ɔ:/ heredada es transcrita con <O> (παρθέντῶ, βῶν), mientras que /o:/ procedente de *o + o* se escribe generalmente <ΟΥ> (τοῦ πρώτου, οἴνου). Con la llegada del alfabeto jonio la ortografía se estandariza y las notaciones mencionadas se convierten en norma.

¹⁴ Para los datos de Argos, *vid.* NIETO IZQUIERDO (2009) 72-80.

¹⁵ NIETO IZQUIERDO (2001) 13-14.

c) En tercer lugar, siempre que se desecha una forma por creerse ajena a la fonética de un dialecto hay que explicar convenientemente las razones y proporcionarle un origen a dicha forma. La forma οὔροι que estamos comentando no puede tener más origen que el de un dialecto que conozca el tercer alargamiento compensatorio, dado que estas formas en la *koiné* aparecen con vocal breve (*sc.* ὄροι). Ante la falta de un indicio evidente —epigráfico, histórico,...— de que la inscripción o la forma sean foráneas es mejor considerar οὔροι como un ejemplo enteramente dialectal.

d) Por otra parte, οὔροι no es una forma aislada. Se vuelve a leer en IG XII 3,411, mojón del s. IV a.C., una inscripción que Bile no tiene en cuenta y que presenta además la forma dialectal Ἀθαναίιας.

2.2. Baste lo dicho para demostrar que οὔροι es una forma dialectal que no puede dejarse de lado. En cuanto a <HE>νατο[v], hay varias razones para pensar que la hipótesis de la aspiración analógica es la correcta:

a) Héνατο[v] no sería un *unicum* en las inscripciones dialectales griegas. Sin ánimo de exhaustividad, la forma ηέναταν se lee tres veces en las inscripciones de Locros Epizefirios¹⁶. En las *Tablas de Heraclea* se atestigua también ηεννέα y ηενενήκοντα. En ninguno de estos dialectos hay constancia de que se haya producido el tercer alargamiento compensatorio, por lo que la hipótesis de la aspiración analógica de έπτά también en terense parece la única plausible¹⁷.

b) Dentro de las inscripciones dialectales de Tera, ηένατο[v] no es el único numeral que habría recibido una aspiración analógica. Así, el derivado del numeral 'veinte' ηικάδι (IG XII 3 *suppl.* 1324, ép. arc., L. 2 = εικάδι 'vigésimo día del mes') también presenta una aspiración no etimológica¹⁸.

c) Por último, resulta tentador extrapolar los datos del eje posterior donde, como hemos visto, el resultado era sin duda /o:/. De aceptar la teoría de Lejeune y Bile, dejaríamos sin explicación las formas del tipo οὔροι.

¹⁶ *Ilocri* 15, ca. 350-275 a.C., Ll. 11 y 13 e *Ilocri* 16, misma fecha, L. 10; cf. MÉNDEZ DOSUNA (1985) 202 y en una de Delfos (*LS* 77, ca. 400 a.C., D L. 8).

¹⁷ Cf. THUMB & KIECKERS (1932) 175, 268.

¹⁸ Un catálogo del numeral 'veinte' y derivados con aspiración analógica en los dialectos dorios puede verse en BERMEJO ROMANILLOS *et aliae* (1991).

En conclusión, y al menos hasta que datos más claros salgan a la luz, es preferible ver en <HE>νατο[v] una mera aspiración análogica de ἐπτά¹⁹.

2.3. Bartoněk sostiene que οῦοι y similares podrían explicarse a partir de un proceso de cierre /ɔ:/ > /o:/ producto de un influjo secundario y reciente del jonio minorasiático y cicládico, donde el tercer alargamiento compensatorio dio como resultado /e:/, /o:/²⁰. Pero esta teoría se enfrenta a un problema: la alternancia entre la ómicron <O> y la "ómicron punteada" (<⊙>) en la epigrafía arcaica de Tera. En efecto, existen razones de peso para pensar que en el alfabeto epicórico de Tera se ha empleado el signo <⊙> con el valor de /ɔ:/ y <O> con los de /o:/ y /o/²¹. De hecho, según nuestras investigaciones, de un total de más de treinta inscripciones de época arcaica en las que se testimonian los fonemas /o:/, /ɔ:/ u /o/ –setenta y ocho ejemplos en total–, todas excepto siete –siete ejemplos²²– guardan la distribución propuesta²³. Pues bien, las formas QOQḗς / QOQḗς, citadas más arriba están escritas con una ómicron sin puntear, y este hecho, pensamos, ha de entenderse como una prueba más a favor del carácter cerrado de la vocal resultante del tercer alargamiento compensatorio ya en el s. VII a.C.

3. Conclusiones

En este trabajo hemos tratado de demostrar que el resultado del llamado "tercer alargamiento compensatorio" en la isla de Tera es de

¹⁹ Aunque mi interpretación de <HE>νατο[v] sea correcta, ésta no es impedimento para que <HEMI> se explique como quieren Lejeune y Bile, si bien no es descartable tampoco un "salto de aspiración" esporádico, cf. át. εἶμα < fέσμα y MÉNDEZ DOSUNA (1994) 113-114.

²⁰ BARTONĚK (1962) 86 y (1966) 73-74; cf. NIETO IZQUIERDO (2002) 14-15, y (2001) 20 n. 39 para otros rasgos compartidos por el jonio y el dorio de las islas.

²¹ Aunque BILE (1979) 155 n. 11 rechaza la idea, ya THUMB & KIECKERS (1932) 174 y BUCK (1955) § 25b se habían percatado de que la repartición que acabamos de mencionar era lo bastante neta como para ser tenida en cuenta.

²² Las excepciones aparecen en las inscripciones IG XII 3,769, *ib.* 350, *ib.* 428, *ib.* 540, *ib.* 781, *ib.* 790 e IG XII 3 *suppl.* 1435.

²³ Cf. por ejemplo en IG XII 3,536 (¿s. VIII a.C.?) Τιμαγορας ο ἐνεφΟπτετο frente a οἰπthe ο Απολ(λ)ο. Una repartición fonológica de alógrafos de ómicron está garantizada en las inscripciones de Melos (donde <O> = /ɔ:/ y <C> = /o:/ y /o/, cf. THUMB & KIECKERS (1932) 174) y es posible que se diera también en las ciudades cretenses de Litos y Eleuterna, cf. NIETO IZQUIERDO (2002) 86-87.

tipo *mitior*, es decir, produjo vocales largas más cerradas que las heredadas, notadas <Ē> y <Ō> en el alfabeto epicórico y <EI> y <OY> una vez adoptado el alfabeto milesio. Las formas que se citan para postular un resultado *severior* para este proceso se pueden explicar de otras maneras más verosímiles.

Dues noves inscripcions d'Oxirrinc (Campanya de 2007)

Concepció PIEDRAFITA CARPENA
Josep PADRÓ PARCERISA

† A la memòria del Dr. Georges Nachtergaele

RESUM

A Oxirrinc, avui El-Bahnasa, la *Missió mixta hispano-egípcia* ha estat treballant des de l'any 1992 en el gran jaciment arqueològic d'aquesta ciutat. Hi ha descobriments des de l'època saïta fins a l'època bizantina, algun d'ells únic a Egipte, com és el cas de l'*Osireion*. Entre les estructures cristianes s'ha trobat una gran quantitat d'inscripcions gregues de les quals aquí presentem dues inèdites, a la segona de les quals hi ha una línia final en copte.

PARAULES CLAU

Oxirrinc, arqueologia, epigrafia grega, epigrafia copta.

RESUM

In Oxyrhynchus, today El-Bahnasa, the *Mixed Mission Hispano-Egyptian* has been working since the year 1992 in the very big archaeological site mentioned. There are findings of Saite period until the Byzantine period, some of them extraordinary, like the *Osireion*. Among the many Christian structures, we have found a big quantity of Greek inscriptions of which we present here two unpublished; the second of them has a final line in Coptic language.

KEY WORDS

Oxyrhynchus, archaeology, Greek epigraphy, Coptic epigraphy.

Fins fa ben poc, els especialistes del món clàssic coneixien la vella ciutat d'Oxirrinc, a Egipte, sobretot pels seus papirs. Ben poc sabien de la seva arqueologia i de la seva epigrafia. Per ésser exactes, es coneixien dues o tres inscripcions gregues procedents d'Oxirrinc, i encara, força mal documentades.

Des de l'inici de les excavacions de la *Missió mixta de la Universitat de Barcelona* i de l'antic *Servei d'Antiguitats* d'Egipte (actualment *Consell Superior d'Antiguitats*) l'any 1992, l'aparició de noves inscripcions gregues ha augmentat a Oxirrinc constantment. Tot i que aquest material nou s'ha presentat en articles i comunicacions davant les comunitats científiques d'arqueòlegs, egiptòlegs i historiadors de l'Antiguitat, fins ara no s'havia donat a conèixer a la comunitat especialista en filologia grega.

Les excavacions dutes a terme aquests darrers anys a Oxirrinc han permès determinar que la ciutat existia ja a finals de l'època faraònica. Concretament, han estat descobertes a la Necròpolis Alta tombes pertanyents al període saïta (dinastia XXVI, 664-525 aC), algunes d'elles monumentals i amb inscripcions jeroglífiques que donen el nom egipci de la ciutat *Permedjed* (copte, *Pemdje*). La ciutat devia existir amb anterioritat, com a mínim des de finals de l'Imperi Nou, ja que el seu nom egipci apareix esmentat a l'estela triomfal del rei de Núbia Peye (728 aC), però no es va convertir en capital del seu *nomus* —el XIXè— fins al període saïta, quan va substituir en aquest rol a Sepermeru, ciutat consagrada al déu Set que amb tota probabilitat va caure en desgràcia juntament amb el seu déu. Del període saïta, però, només en coneixem tombes. No sabem on podia ser la ciutat, encara que creiem que podria ésser pels voltants del tetràstil de la deessa Tueris, a prop del riu Bahr Yussef, car aquí sembla haver estat el barri antic de la ciutat, segons el testimoni dels papirs, i on també hi havia el *Tuereion*, temple dedicat a Tueris, la deessa-oxirrinc, la divinitat ancestral de la ciutat¹.

La ciutat va cobrar molta importància des del començament de la dominació grega, època en què s'hi va instal·lar una gran colònia grega que mantenia estretes relacions amb Alexandria. L'èxit d'Oxirrinc es degué al fet que es tractava d'un important enclavament comercial, a la cruïlla de les rutes terrestres i fluvials que aquí conflueixen. En primer lloc, cal recordar que el Bahr Yussef (l'antic Tomis) —braç del riu Nil que actualment desemboca al llac Karun, a l'oasi del Fayum— durant l'antiguitat es bifurcava al Nord d'Oxirrinc, de manera que el braç dret (actualment cegat) tornava a confluïr amb el Nil, permetent així la navegació directa des del mar Mediterrani i Alexandria fins a la mateixa Oxirrinc. En segon lloc, hem de tenir en compte que

¹ PADRÓ (2008) 7-22.

d'Oxirrinc surt una antiga ruta de caravanes que connecta amb el proper oasi de Bahariya, i a partir d'aquí, amb la resta d'oasis del desert líbic.

Les prospeccions arqueològiques, i sobretot la fotografia aèria, han permès fer-nos una idea relativament aproximada de l'urbanisme de la ciutat greco-romana, amb el traçat dels principals eixos viaris i l'emplaçament de monuments com el tetràstil de Tueris (o tetràpil·lon), la porta monumental que donava al riu, el teatre, les muralles i, molt probablement, l'hipòdrom i les termes. Pel que fa a la Necròpolis Alta, hem de dir que, en continuar essent utilitzada, es convertí en una necròpolis urbana, englobada dins del recinte emmurallat. Fora de les muralles, cal esmentar la troballa d'un *Osireion* subterrani, monument únic per ara a Egipte, pel seu estat de conservació: data de l'època ptolemaica, es diu *Perkhef* en egipci i es troba situat a més d'un quilòmetre a l'Oest de la muralla occidental; entre aquesta i l'*Osireion* s'estén una important necròpolis².

Oxirrinc es va cristianitzar, com tot Egipte i l'Imperi Romà, a partir del segle IV. D'aquesta etapa de la ciutat daten importants construccions funeràries a la Necròpolis Alta, així com convents localitzats al Sud. A l'Oest, tenim també una gran vila fortificada que data també d'època bizantina³.

1. *Inscripcions gregues d'Oxirrinc (campanya de 2007)*

Abans de l'arribada de la nostra *Missió*, el panorama epigràfic d'Oxirrinc era tant en jeroglífics com en grec quasi nul. Coneixíem en grec només dues inscripcions, totes dues fora d'Egipte, de les quals hem seguit la pista per a saber on són. Així doncs, hem fet tasca epigràfica i tasca detectivesca. Després vénen les tretze inscripcions trobades per la nostra *Missió* –traduïdes per nosaltres– i presentades al *Col·loqui de Cabestany l'any 2007*, ja publicades⁴. Les dues últimes inscripcions, la 14 i la 15, trobades a la campanya de l'any 2007, són les que publiquem ara per primer cop. En tenim més de la mateixa campanya i de la de 2008, i ara mateix, sabem que la *Missió*, que ha excavat a Egipte fins el 30 de novembre de 2008, n'ha trobat d'altres. Podem, doncs, parlar ja de més de 25 inscripcions, unes més llargues

² PADRÓ *et alii* (2007a) 1443-1454.

³ PADRÓ (2006) 92-93, PADRÓ *et alii* (2007b) 11-14, SUBÍAS (2008).

⁴ PIEDRAFITA (2008) 135-145.

i altres més breus, però totes amb informació interessant. També la *Missió* ha trobat alguns papirs, el més sencer dels quals va ésser publicat pel Pare Josep O'Callaghan⁵: va resultar una carta important perquè era el segon testimoni d'un impost del qual només hi havia un altre exemple. Ara també tenim bocins d'altres papirs i també *ostraca* i *dipinti* que estan en estudi i una fusta plena amb unes cinc columnes de text, reutilitzada en un enterrament de la segona casa funerària de la Necròpolis Alta.

Però tornem ara a les inscripcions. Lefebvre, a començaments del segle XX en una obra reeditada als anys setanta, en donava una d'Oxirinc i una altra de possible⁶; després Petrie, als anys vint, en donava dues més⁷, i prou. Ara ja parlem de més de 25, que he vist i estic traduint, i en van sortint més!

El Dr. Georges Nachtergaele va repassar abans de la seva mort totes les nostres traduccions i en algun cas les ha millorat, malgrat que no sempre estem del tot d'acord. Com sempre, agraeixo la seva col·laboració.

2. Característiques específiques de les inscripcions, sobretot cristianes, d'Egipte

El material de suport és habitualment feble (pintura al fresc) que es perd i cau amb gran facilitat. L'epigrafia en pedra, de moment, és pobre en relació amb la pintada i surt moltes vegades fragmentada. Tenim molts *graffiti* la lectura dels quals no sempre és fàcil. Tenim també grec barrejat amb copte i textos en pedra i *graffiti* en copte. Bàsicament són textos religiosos i epitafis.

L'escriptura és en majúscules però utilitzant la C llunada per la sigma clàssica i l'omega és la copta, és a dir, l'omega minúscula però escrita gran com les altres lletres majúscules. És irregular: comença en lletres grosses i acaba tot comprimit; comença recte i acaba en línies cap amunt o cap avall. Pel que respecta als anys, la grafia normal és ετος, i la seva declinació surt de vegades representada per la sigla L, que deriva de l'escriptura demòtica dels papirs, com en el cas de la lectura dels peus de mòmia de la jove (Harpocra)tiaina. A mesura que avancem en el temps les faltes d'ortografia es multipliquen. La pitjor és l'itacisme i el canvi de vocals, la lectura de les quals més

⁵ O'CALLAGHAN (1995) 189-192.

⁶ LEFEBVRE (1907) 145-146, n. 750 i 751.

⁷ PETRIE (1925) 13 i 18, lám. XLVII 3.

s'endevina que es llegeix, tot seguint els repertoris. Els noms dels mesos de l'any són tots fins ara escrits amb el nom egipci i no grec⁸:

1	Thôth	(agost - setembre)
2	Phaôphi	(setembre - octubre)
3	Athyr	(octubre - novembre)
4	Choíac	(novembre - desembre)
5	Tybi	(desembre - gener)
6	Mecheír	(gener - febrer)
7	Phamenôth	(febrer - març)
8	Pharmoûthi	(març - abril)
9	Pachôn	(abril - maig)
10	Paûni	(maig - juny)
11	Epeíph	(juny - juliol)
12	Mesoré	(juliol - agost)

La datació de les inscripcions és gairebé impossible; cal veure sempre el context arqueològic, però, quan hi ha més faltes d'ortografia, la inscripció habitualment és més recent. Mencionen els períodes de contribucions de 15 anys, anomenats indiccions, i citen l'any 1, 2, 3, etc., fins al 15 i últim d'aquest període, per a indicar la data de la mort del difunt.

L'edat dels morts varia, hi ha gent jove i gent gran: potser predomina la gent jove, però encara no podem afirmar-ho de manera categòrica.

Finalment, hem de dir que les tècniques modernes informàtiques del programa Photoshop ens han permès, com en el cas de la inscripció del fill d'Apoloni, recuperar més de 4 línies que no es veien a simple vista: Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῶ: μείζω τούτων ὄψη (Joan, 1, 50).

3. La inscripció anomenada del fill d'Apoloni

El que resta de la pintura i la inscripció fa 100 cm. de llarg per 55 d'alt. Hi ha la meitat de la imatge d'un home, amb túnica, de la qual resten els peus. A la dreta de la imatge, vista per l'espectador, hi ha la inscripció. Tant l'home com la inscripció són de color vermell. La part superior de la inscripció està molt deteriorada i, després

⁸ GUARDUCCI (2005) 446.

d'arrancar-la, quasi no es veu res. Ara està guardada en el magatzem de la *Missió*. La segona part de la inscripció, és a dir, les últimes línies es conserven millor, però tot va ser tractat amb Photoshop per agafar el fil conductor del text. Creiem que la inscripció està gairebé sencera i que comença per la línia que traduïm la primera. Es va trobar a la segona casa funerària de la Necròpolis Alta, just al costat de la primera; es tracta d'un edifici funeràri, amb nombroses criptes. La pintura es trobava a la cara interior de la paret Nord de l'edifici. És d'època bizantina (entre els segles V-VII)⁹.

a) *Lectura i traducció del text*

ὁ καλὸς[ς]	El bell
καὶ ἀγαθὸς[ς]	i bo
καὶ φιλόστοργος[ς]	i amant de la família
ἐκυμήθη ... (<i>Nom del difunt</i>)	es va adormir/morí (<i>nom del difunt</i>),
⁵ Ἀπολωνίου	fill d'Apoloni,
ἔτων κγ	de 23 anys,
Μεσορή κγ	(en el mes de) Mesoré,
ἀρχῆ ἰνδικτί- ονος	el primer dia de la indicció.

b) *Comentari filològic i epigràfic*

La inscripció té nou línies. La lectura de la primera i la segona línia és segura, però la tercera, on s'esperaria un altre epítet, és dubtosa, encara que és la millor opció existent als repertoris. A la quarta línia, hi ha el verb, molt deteriorat i amb una lletra υ on hauria d'haver-hi ο, i, a més, desgraciadament el nom del jove difunt ha desaparegut. La resta de la inscripció és segura. Els dos numerals, κγ (= 23), porten la ratlla a sobre com és habitual (veure *infra* foto 1). És molt interessant destacar el final de la inscripció: ἀρχῆ ἰνδικτίονος perquè en el *nomus* d'Oxirrinc o oxirrinquita, aquesta forma és, en els papirs, la que més cops surt en el mes de Mesoré: així la tenim a Pachôn, 3 vegades: a Paûni, 2; a Epéiph, 13, a Mesoré, 13; a Thôth, 1; a Phaôphi, 1; per tant la nostra inscripció confirma l'abundor d'ἀρχῆ ἰνδικτίονος en el mes de Mesoré. Precisament en els mesos de l'estiu, com ja ha

⁹ PADRÓ *et alii* (2007b) 7.

estat observat, en Epeíph (juny-juliol) i Mesoré (juliol- agost) la fórmula és quan apareix més vegades. Aquesta fórmula de “mes, dia, + ἀρχὴ ἰνδικτιόνοος, és la pròpia d'Oxirrinc, diferent d'altres *nomus* fins i tot propers a la nostra ciutat¹⁰.

4. La inscripció anomenada de Tomàs

La inscripció va ésser trobada a les excavacions d'una gran vil·la fortificada d'època bizantina que es localitza extramurs i al Nord-oest de la ciutat. Hi ha dues capelles cristianes: la inscripció estava a la que s'anomena de moment habitació A¹¹. Tot el conjunt d'inscripcions i subinscripcions fa 36 cm. d'ample per 30 d'alçada. La inscripció pintada té quatre línies i a sota hi ha la subinscripció d'un *graffiti* de dues línies. El conjunt pintat sembla emmarcat per una línia discontinua vermella, del mateix color dels caràcters de la inscripció. Alhora les tres primeres línies, escrites en grec, estan separades de la quarta, en copte, per una altra línia discontinua. La inscripció està en molt mal estat degut a les incrustacions de sorra i de pedretes. Sota la línia quarta s'hi veuen tres caràcters incisos i una mica més avall una altra línia, també incisa, en copte.

a) Lectura i traducció del text

+ ἀββᾶ []	+ Abba [?],
πρεσβύ[τερος]	presbíter,
καὶ [π]ροεσ[τώως]	i prior,
+ ANOK ΘΩMAC + (<i>en copte</i>)	+ jo sóc Tomàs + (<i>en copte</i>)
⁵ CIM	
+ ANOK KOC[..]	+

b) Comentari filològic i epigràfic

La inscripció pintada, ara molt deteriorada, arrancada i guardada al magatzem de la *Missió*, consta de quatre línies, clarament marcades per les tres creus. Encara que incises molt dèbilment, hi ha tres lletres sota el nom ΘΩMAC, com si algú hagués afegit alguna cosa més endavant. Però la lectura fins a Tomàs és segura. La primera creu és molt gran, el doble o triple de les dues últimes. A la primera línia, després d'ἀββᾶ, Nachtergael suposa que potser falta un nom propi; però això ja no hi era ja que és el lloc més perdut. Nosaltres pensem que no cal cap nom propi

¹⁰ BAGNALL & WÖRPER (2004) 25-26.

¹¹ PADRÓ *et alii* (2007b) 12.

perquè no sembla un epitafi sinó que més aviat té aspecte d'inscripció commemorativa molt ben escrita i de disseny estudiat, sense abreviacions que dificultin la lectura. La que seria la línia 6 i última està incisa i feta posteriorment, potser per algun visitant del lloc que va voler deixar el seu nom (com ha passat en altres monuments egipcis¹²): està en copte i podem llegir 'jo sóc' més un nom propi que no podem llegir bé.

Foto 1: Inscripció anomenada del fill d'Apoloni

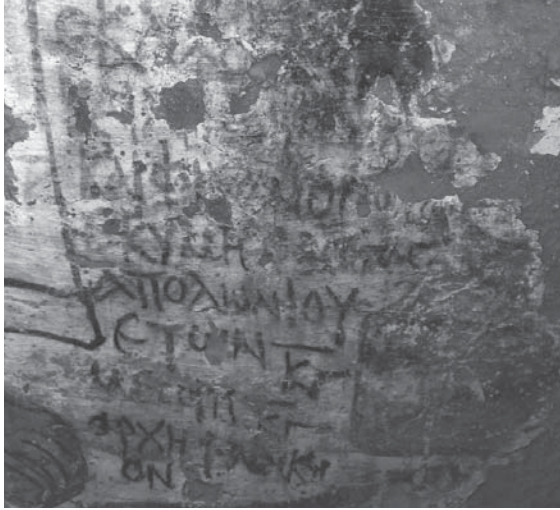
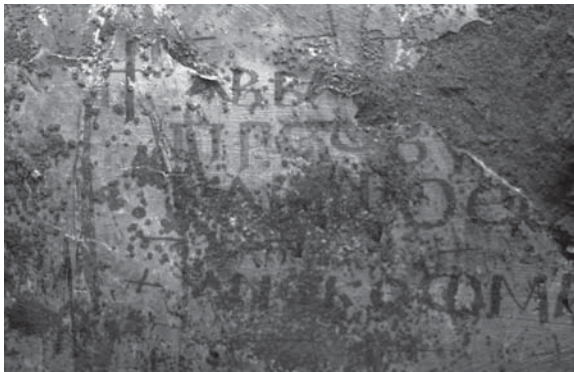


Foto 2: Inscripció anomenada de Tomàs



¹² HEURTEL (2004) *passim*.

Hel·lanic de Lesbos i Zalmoxis

Raül SEGARRA LÓPEZ

RESUM

Els dos passatges que conservem del segle V aC que esmenten Zalmoxis, d'Heròdot i Hel·lanic de Lesbos, presenten unes grans similituds, fet que ja portà Porfiri a afirmar que l'obra d'Hel·lanic on es parlaria de Zalmoxis és una recopilació de les obres d'Heròdot i Damastes. Tot i això, una anàlisi dels textos i dels fragments dels tres autors ens permet posar en dubte la declaració de Porfiri.

PARAULES CLAU

Hel·lanic de Lesbos, Zalmoxis, Heròdot, Damastes de Sigèon.

ABSTRACT

The two extant passages from the fifth century B.D. that make reference to Zalmoxis, Herodotus and Hellenicus of Lesbos, are very similar. This fact led Porphyrius to state that Hellenicus's work, which contains the Zalmoxis's reference, is a compilation of the works by Herodotus and Damastes. Nevertheless, an analysis of the texts and the fragments of these three authors allows us to cast doubt on the Porphyrius's statement.

KEY WORDS

Hellenicus of Lesbos, Zalmoxis, Herodotus, Damastes of Sigeon.

El fragment 73 de l'historiador grec Hel·lanic de Lesbos ens parla de la curiosa figura tràcia Zalmoxis, que despertà l'interès dels mateixos grecs i encara ho fa entre els estudiosos moderns. Un dels aspectes que ens el fa més atractiu és la difícil classificació d'aquest personatge, ja que no sabem si es tracta d'un déu, d'un dimoni o d'un simple mortal. Aquesta indefinició és conseqüència de les múltiples visions que ens han reportat diversos autors grecs. En efecte, tenim la imatge

de Zalmoxis com a divinitat o dèmon traci¹, com a mortal esclau de Pitàgoras², com a fundador d'una escola de metges³, com a mortal intermediari entre els déus i el rei dels getes⁴ o com a legislador del seu poble cridat per la divinitat, comparable a Zaratustra i Moisès⁵. Aquesta varietat de visions és tot el que tenim per aproximar-nos a aquesta figura, ja que no comptem amb cap font tràcia ni de cap altre poble.

No són poques les interpretacions que ha inspirat Zalmoxis també entre filòlegs, antropòlegs i historiadors de les religions. Alguns veuen un dèmon que després esdevingué l'arquetip dels grans sacerdots mediadors entre déus i homes⁶, d'altres una divinitat suprema⁷, d'altres l'acosten al xamanisme⁸ i d'altres el consideren quasi un tòpic literari grec⁹. De moment nosaltres no ens aventurarem a especular sobre la seva naturalesa, sinó que ens centrarem en les fonts que ens en parlen, pas previ indispensable per a possibles interpretacions. Concretament treballarem les fonts més antigues, Heròdot i Hel·lani de Lesbos, que segurament són les que ofereixen una primera imatge de Zalmoxis i condicionen les visions posteriors, i analitzarem les dependències entre una i altra.

El fragment d'Hel·lani prové de l'entrada Ζάμολις (aquí utilitzarem la forma Zalmoxis, que és la més difosa, encara que trobem variants com Zamolxis, en aquest fragment, o Salmoxis) del lèxic de Foci, per bé que té paral·lels en la *Suda* i en l'*Etymologicon Magnum*. En efecte, com que no conservem cap obra d'Hel·lani de Lesbos, hem de rastrejar els seus escrits a través de la tradició indirecta, tot i que, com en aquest cas, els autors que citen l'autor perdut poden ésser de molts segles posteriors. El text que comentarem és el següent:

¹ HDT. 4,94.

² HDT. 4,95 i HELLANIC. fr. 73.

³ PL. *Carm.* 156d-e.

⁴ STR. 7,3,5.

⁵ D.S. 1,94,2.

⁶ ALEXANDRESCU (1980).

⁷ PALIGA (1994).

⁸ *Vid.* ELIADE (1972) sobre la relació entre Zalmoxis i el xamanisme.

⁹ HARTOG (2001₃).

Ζάμολις· Πυθαγόραι δουλεύσας, ὡς Ἡρόδοτος τετάρτη, Σκύθης, ὃς ἐπανελθὼν ἐδίδασκε περὶ τοῦ ἀθάνατον εἶναι τὴν ψυχὴν. Μνασέας δὲ παρὰ Γέταις τὸν τυχρόνον τιμάσθαι καὶ καλεῖσθαι Ζάμολιν. Ἑλλάνικος δὲ ἐν τοῖς Βαρβαρικοῖς Νομίμοις φησὶν ὅτι Ἑλληνικός τε γηγώνως τελετὰς κατέδειξε Γέταις τοῖς ἐν Θρακίῃ, καὶ ἔλεγεν ὅτι οὐτ' ἂν αὐτὸς ἀποθάνοι οὐθ' οἱ μετ' αὐτοῦ, ἀλλ' ἔξουσι πάντα ἀγαθὰ. ἅμα δὲ ταῦτα λέγων ὠικοδόμει οἴκημα κατάγειον. ἔπειτα ἀφανισθεὶς αἰφνίδιον ἐκ Θρακικῶν ἐν τούτῳ διηπάτο. οἱ δὲ Γέται ἐπόθουν αὐτόν. τετάρτῳ δὲ ἔτει πάλιν φαίνεται, καὶ οἱ Θρακικὲς αὐτῷ πάντα ἐπίστευσαν. λέγουσι δὲ τινες ὡς ὁ Ζάμολις ἐδούλευσε Πυθαγόραι Μνησάρχου Σαμίῳ καὶ ἔλευθερωθεὶς ταῦτα ἐσοφίζετο. ἀλλὰ πολὺ πρότερός μοι δοκεῖ ὁ Ζάμολις Πυθαγόρου γενέσθαι. ἀθανατίζουσι δὲ καὶ Τέριζοι καὶ Κρόβυζοι, καὶ τοὺς ἀποθανόντας ὡς Ζάμολιν φασὶν οἴχεσθαι, ἦξιν δὲ αὐθις· καὶ ταῦτα ἀεὶ νομίζουσιν ἀληθεύειν. θύουσι δὲ καὶ εὐχῶνται ὡς αὐθις ἦξοντος τοῦ ἀποθανόντος.

Aquest passatge, on es citen diversos autors, ens mostra un Zalmoxis que podria haver estat un esclau de Pitàgoras, per bé que en el seu país és honorat com un déu i que hi ha reserves pel que fa a la seva datació. Sigui qui sigui, aquest personatge ensenyà que l'ànima és immortal i introduí els getes en uns misteris, bo i assegurant-los que ni ells ni els seus descendents moririen mai, sinó que posseïrien tots els béns. D'altra banda s'hauria fet construir unes estances subterrànies, on s'hi amagaria per sortir-ne de nou al cap de quatre anys.

Tal i com es veu en aquest passatge, Heròdot també parla de Zalmoxis. Ho fa en el llibre quart, tot aturant la narració dels esdeveniments i començant un petit λόγος particular sobre Zalmoxis, ja que es passa de l'aorist de la narració històrica al temps present. En general, el passatge d'Heròdot sembla una part de l'etnografia de Tràcia que desenvoluparà en el llibre cinquè. La notícia de Zalmoxis en Heròdot s'estén al llarg dels capítols 94, 95 i 96. En el primer capítol s'explica que els getes creuen en la immortalitat, ja que quan moren van a parar al costat de Zalmoxis. També es narren un parell de rituals relacionats amb aquesta suposada divinitat tràcia, un en què s'enviarien missatgers humans a Zalmoxis mitjançant el seu sacrifici, per tal de demanar-li el que els getes necessiten, i l'altre consistiria a disparar fletxes al cel quan trona i llampegueja. En el capítol 95 s'exposa el que Heròdot ha pogut saber de Zalmoxis a través dels grecs que viuen al Pont i l'Hel·lespont. Segons ells, Zalmoxis era un esclau de Pitàgoras que, un cop fou alliberat i hagué assimilat costums grecs,

tornà entre els getes i els ensenyà que l'ànima és immortal, mentre banquetjava amb els principals ciutadans de la seva ciutat. També es feu construir unes estances subterrànies on s'hi amagava durant tres anys, durant els quals els getes el ploraven com si estigués mort, tot i que després tornaria, fent així que tothom cregués allò que havia ensenyat. Finalment, el capítol 96 serveix a Heròdot per expressar la seva opinió sobre Zalmoxis. Segons el d'Halicarnàs, Zalmoxis va néixer molt abans que Pitàgoras, de manera que no va poder ésser el seu esclau. D'altra banda Heròdot no vol entrar en la discussió de si es tracta d'un home o d'un dèmon dels getes, bo i acabant el capítol amb l'expressió *χαιρέτω*.

Així, doncs, el passatge d'Hel·lanic comparteix pràcticament la mateixa informació que el capítol 95 d'Heròdot. En efecte, en ambdós llocs es parla de l'esclavitud de Zalmoxis, del fet que, quan deixà d'ésser esclau, ensenyà entre els getes que l'ànima era immortal i, finalment, de la construcció subterrània i de la seva desaparició. Així, aquestes coincidències ens fan pensar en una influència de l'un a l'altre o bé en una mateixa font comuna.

Foci, quan cita Hel·lanic de Lesbos, deixa clar de quina obra ho extreu. Es tracta dels *Βαρβαρικὰ νόμιμα*, que seria una obra on hi apareixerien costums de diversos pobles bàrbars. D'aquesta suposada obra només en conservem dos fragments, el que acabem de veure i el número 72, que s'extreu de la *Preparació Evangèlica* d'Eusebi de Cesarea¹⁰, qui al seu torn cita unes paraules que hauria dit Porfiri. Així, doncs, en aquesta doble citació, Porfiri hauria considerat els *Βαρβαρικὰ νόμιμα* d'Hel·lanic com una recopilació d'informació d'Heròdot i Damastes. El text exacte és el següent:

καὶ τὶ ὑμῖν λέγω ὡς τὰ Βαρβαρικὰ Νόμιμα Ἑλληνικοῦ ἐκ τῶν Ἡροδότου καὶ Δαμάστου συνήκται.

En aquest punt cal que considerem el material amb què treballem. En efecte, tant Porfiri com Eusebi escrigueren més de set-cents anys després que Hel·lanic, de manera que el coneixement que ells pogueren tenir d'aquest autor i de la seva obra està condicionat per aquest gran espai de temps. L'altre autor que cita Hel·lanic, Foci, encara és posterior, de manera que el problema es fa més pronunciat. Així, doncs, no podem saber del cert si Hel·lanic escrigué realment una

¹⁰ Eus. PE 10, 3, 16 = PORPH. fr. 409 SMITH.

obra titulada Βαββαρικὰ νόμματα, ja que no tenim testimonis realment fiables que fos així. En efecte, tant pot ésser que aquest títol respongui a un apartat d'un llibre més general o que sigui un nom sota el qual la tradició hagués conservat informacions d'Hel·lanic de diverses obres.

D'altra banda, també cal que considerem el context d'aquesta citació. En efecte, en els autors anomenats fragmentaris, molt sovint no es té en compte la gran varietat de fonts que ens reporten els fragments. Es tracta de parts d'obres que estan inserides en obres totalment diferents, en un context diferent i que creen un discurs nou, molt diferent al que un dia pogué concebre l'autor citat. En aquest sentit, tot resseguint la totalitat del passatge on es censuren els Βαββαρικὰ νόμματα d'Hel·lanic, veiem que la frase que comentem respon a una idea més general d'erosionar els autors grecs, bo i afirmant que molts d'ells es dedicaven a copiar d'altres obres sense citar l'autor d'on extreien la informació. En efecte, els llibres 7-10 de la *Preparació Evangèlica* d'Eusebi tenen com a finalitat establir la superioritat de la moral i la religió hebrees i, més concretament, el llibre desè té l'objectiu de convèncer que els grecs són uns plagiadors¹¹. Hel·lanic, doncs, no és, ni molt menys, l'únic autor objecte de crítica en aquesta obra; també n'apareixen d'altres de la talla del mateix Heròdot.

Un cop hem considerat el material amb què treballem i el seu context, podem tornar al fragment 72 pròpiament dit. El verb συνήκται (perfet de συνάγω) ens fa pensar que els Βαββαρικὰ νόμματα són una recopilació feta a partir d'Heròdot i Damastes. En aquest punt podem pensar que Hel·lanic es limita a reunir informació d'aquests dos autors en una sola obra, o bé que, tenint alguna altra font, l'enriqueix també amb les obres d'Heròdot i Damastes, o, d'altra banda, podem prescindir de la censura de Porfiri i deduir per nosaltres mateixos si es tracta d'una simple recopilació o no.

Si donem crèdit a l'afirmació de Porfiri, hem d'acceptar que Hel·lanic rebé influències d'Heròdot, per bé que en la totalitat dels fragments del de Lesbos és difícil veure cap influència del d'Halicarnàs¹².

Si posem en dubte el fragment 72, cal trobar arguments que ens ajudin a determinar el grau de dependència entre els dos textos, el

¹¹ SCHROEDER & DES PLACES (1991).

¹² AMBAGLIO (1980).

fragment 73 i el capítol 95 d'Heròdot. Comparant els dos passatges, veiem que tenen moltes similituds pel que fa al contingut, tal i com hem vist abans. A més, els dos textos presenten aquesta informació amb el mateix ordre i pràcticament amb les mateixes paraules. En una primera lectura els dos passatges són quasi iguals.

Ara bé, el fragment 73 d'Hel·lanic presenta dues diferències respecte el passatge d'Heròdot. Per una banda, mentre que aquest utilitza el sintagma αὐτὸν γενόμενον ἐλεύθερον, en el fragment del de Lesbos llegim Ἑλληνικός τε γεγινώς. Aquesta és una diferència menor, ja que, depenent del context, podem considerar ἐλεύθερος i Ἑλληνικός quasi com a sinònims. A més, hem de tenir en compte que la citació de Foci no deixa d'ésser un resum, de manera que sota l'adjectiu Ἑλληνικός s'hi pot amagar la llibertat de Zalmoxis i l'adopció dels costums grecs, que Heròdot esmenta. Per l'altra banda, tenim una diferència força més significativa. En efecte, el fragment d'Hel·lanic introdueix un aspecte que Heròdot no menciona quan diu τελετὰς κατέδειξε Γέταις. En cap dels tres capítols d'Heròdot que parlen sobre Zalmoxis es fa menció sobre els ritus d'iniciació que el misteriós personatge hauria introduït entre els getes. Aquesta diferència ens revelaria que o bé Hel·lanic no utilitza Heròdot com a font o bé que, si ho fa, consulta també una altra font.

Si, tal i com diu el fragment 72, Hel·lanic recopilà informació d'Heròdot i Damastes, és possible que la diferència que acabem de veure, els ritus d'iniciació que s'esmenten en Foci, provingués de Damastes. Per aquest motiu, cal analitzar les vegades que es relacionen els noms d'Hel·lanic i Damastes.

Damastes és una autor de Sigèon, ciutat molt prospera a Troia, que, segons la *Suda*¹³, hauria estat deixeble d'Hel·lanic. Aquesta dada i el contingut de la seva obra, que coneixem de forma indirecta, ens el situen cronològicament a la segona meitat del segle V aC. Com Hel·lanic, aquest autor s'hauria interessat en temàtiques molt diverses, tal i com veiem en els títols conservats de les seves obres: Περὶ τῶν ἐν Ἑλλάδι γενομένων, Περὶ γονέων καὶ προγόνων τῶν εἰς Ἴλιον στρατευσαμένων, Ἔθνῶν κατάλογος καὶ πόλεων, Περὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν, Περίπλους. De totes aquestes obres, la titulada Ἔθνῶν κατάλογος καὶ πόλεων és la que podríem pensar

¹³ Cf. *Suda* s.v. *Damastes*.

que compartiria continguts amb els Βαββαρικὰ Νόμματα d'Hel·lanic i amb el λόγος traci i escita d'Heròdot¹⁴. Així, doncs, una primera lectura dels títols de Damastes i l'afirmació de Porfiri sobre l'obra d'Hel·lanic ens fa pensar que és molt possible que l'autor de Lesbos hagués recopilat informació provinent d'Heròdot i Damastes.

Ara bé, aquesta suposició topa, per una banda, amb el problema més general sobre la cronologia exacta d'Hel·lanic i la possible relació de les seves obres amb les d'Heròdot i, per l'altra, amb la cronologia de Damastes i també la relació dels seus escrits amb el seu suposat mestre. Aquest no és el moment d'introduir-nos en la gran problemàtica sobre la cronologia de la vida d'Hel·lanic, ja que els testimonis que tenim són força contradictoris. Tenint en compte que només podem afirmar que visqué al llarg del segle V aC, hem de resseguir les possibles influències entre ell, Heròdot i Damastes a través del contingut de les seves obres i de les citacions dels autors posteriors.

En efecte, com ja hem comentat abans, dels fragments d'Hel·lanic no podem extreure una influència clara d'Heròdot. Pel que fa a Damastes, resseguim la seva relació a través de certs fragments i testimonis. En primer lloc, com hem vist, la *Suda* fa Damastes deixeble d'Hel·lanic. En segon lloc, hi ha una sèrie de fragments on es diu que Damastes està d'acord amb Hel·lanic, mai al revés¹⁵. I en tercer lloc, en les llistes d'autoritats, Damastes sempre surt després d'Hel·lanic¹⁶. Tot això ens podria fer pensar que hi hagué la concepció que l'autor de Lesbos era anterior al de Sigèon, i que, si algú va imitar algú, fou Damastes a Hel·lanic.

Per bé que aquesta sèrie d'exemples no són concluent per si mateixos per tal de descartar el fet que Hel·lanic recopilés informació d'Heròdot i Damastes per als seus Βαββαρικὰ Νόμματα, sí que sumen arguments al dubte que hem plantejat abans sobre la validesa que hem d'atorgar a les suposades paraules de Porfiri. Resseguint els fragments que conservem tenim més arguments per pensar que Hel·lanic influencià Damastes, més que no pas al revés.

¹⁴ Vid. DAMASTES fr. 1 = HELLANIC. fr. 187.

¹⁵ DAMASTES fr. 3 i 5a-b = HELLANIC. fr. 84, 195a-b.

¹⁶ HELLANIC. T 5, T 13, T 20, T 27a-b, T 28 i fr. 5b = DAMASTES T 2, T 4, T 6, T 8, T 9 i fr. 11b.

Arribats a aquest punt, cal considerar què porta Porfiri a pensar que els Βαρβαρικὰ Νόμματα són una recopilació d'Heròdot i Damastes. Pel que hem pogut veure en comparar el passatge del pare de la història amb el d'Hel·lanic, sabem que, almenys per a Zalmoxis, els dos autors haurien escrit informació semblant. Gràcies a la citació de Porfiri, deduïm que l'obra de Damastes també hauria d'ésser semblant, tot i que no podem assegurar que també parlés de Zalmoxis, ja que Foci no en diu res. Com que no ens és possible delimitar les influències entre aquests autors, el més plausible és pensar en una font comuna per a tots tres¹⁷, que, si seguim Heròdot, hauria d'ésser alguna font grega propera al Pont i l'Hel·lespont, ja sigui una literària o oral.

Així, doncs, partint del dubte a la doble citació d'Eusebi de Cesàrea, podem anar acumulant arguments contra l'afirmació que els Βαρβαρικὰ Νόμματα d'Hel·lanic serien una simple recopilació de les obres d'Heròdot i Damastes. A causa de la similitud explícita que tenen el passatge de les *Històries* i el fragment d'Hel·lanic entorn la notícia de Zalmoxis, i la suposada similitud que també tindria l'obra de Damastes, cal pensar que tots tres parteixen d'una mateixa font. De manera que hem de buscar l'origen de la controvèrsia entorn la figura de Zalmoxis en una font anterior a aquests tres autors.

¹⁷ STEPLINGER (1912) 51.

Editar la *Batracomiomàquia*: problemes i estat de la qüestió

Ramon TORNÉ TEIXIDÓ

RESUM

Un text de tradició manuscrita particularment contaminada com és la *Batracomiomàquia* ha rebut un tracte irregular per diferents editors. Exposem aquí algunes consideracions al respecte i també opcions que ens semblen millorables en vistes a una edició del poema per a la Fundació Bernat Metge.

MOTS CLAU

Batracomiomàquia, crítica textual.

ABSTRACT

A text with such a contaminated transmission as the *Batrachomyomachia* has received an irregular treatment by different editors. We set forth here some considerations about it and also some options that seem improvable to us in views to an edition of the poem in the Fundació Bernat Metge.

KEY WORDS

Batrachomyomachia, textual criticism.

La frase que reproduïm de l'editor de la *Batracomiomàquia* a l'Oxford Classical Texts podrà il·lustrar a bastament quin és el grau de dificultat per a editar aquesta paròdia homèrica: *Qui vero formam poematis pristinam conatur eruere, vel qui id solum sibi proponit ut versus Graece scriptos typographis tradat, is unguis oportet diu demordeat*¹. I és que avui per avui, tant l'estudi de la complexa història manuscrita² com

¹ ALLEN (1912) 162. S'inscriuen en aquesta mateixa línia les afirmacions de LUDWICH (1896) V, quan sentència que "tret d'aquest, no hi ha cap altre poema grec de similar envergadura amb un nombre tan gran d'alteracions". De manera gens diferent advertia BRANDT (1888) 3: *carmen ita retractatum est variisque interpolationibus obrutum, ut nonnunquam quae poeta ipse scripserat plane interierint*.

² Hom podrà consultar amb profit les pàgines de LUDWICH (1896) 40-69 i 94-116, WÖLKE (1978) 1-46, GLEI (1984) 37-65. Per a les col·lacions de nous manuscrits, *vid.* TORNÉ

l'objectiu d'assolir un plantejament que pugui satisfer diferents tendències ecdòtiques a seguir no han estat acomplerts. No ens hauria d'estranyar que hagi contribuït a aquesta situació el fet que, ja des de les primeres edicions, els criteris ecdòtics van ser fluctuants, fet que durant segles —concretament del XV fins a començaments del XIX— es presenta sota una doble direcció. En efecte, els textos podien optar entre oferir una recensió filla de l'edició florentina preparada per Demetri Calcòndilas (1488) —un text molt contaminat— i, d'una altra banda, a presentar una recensió que remuntaria a l'edició de Laonic de Creta (Venècia, 1486). Amb tot, però, l'edició veneciana, que recollia més variants i tenia nombrosos escolis, no va ser descoberta fins a començaments del XVIII per Michel Maittaire, que en va fer una reproducció facsímil el 1721³. Ja en aquestes edicions el text base adoptat ben difícilment permetia fer-se una idea prou clara de la seva història ateses les nombrosíssimes intervencions que s'hi feien, ja fossin en forma de conjectures, supressions o transposicions de versos.

Aquest intervencionisme sobre el text s'accentuà durant el segle XIX a la vegada que naixia una opció del tot alternativa, filla de les teories analistes, per a abordar els seus aspectes literaris. Clar exponent de la postura que propugna alteracions a ultrança en el text és la declaració de principis que va fer Karl Ilgen: *nihil igitur in textu reliqui quod sensum turbet, linguae leges laceret, metrum iugulet*⁴. Fou precisament Gottfried Hermann, en la seva *Epistula ad Ilgenium* que obre els seus *Himnes homèrics*, qui prenia posicions per a considerar la *Batracomiomàquia* com un text impossible d'assignar a un poema primigeni, del tot inexistent: *Equidem Batrachomyomachiam hic plane praetermittam... Eius carminis varias lectiones qui consideravit, sponte intelliget, non versus quosdam tamquam spurios expelli debere, sed plures constituendas esse Batrachomyomachias, quarum multa communia, alia diversa sunt*⁵.

(2000b), (2001a), (2001b), (2002), (2006). Quant a l'únic papir descobert fins ara, el POxy. 4668, hem proposat una filiació mixta a TORNÉ (2007) 235-236.

³ Per a la història d'aquestes edicions ens remetem al nostre treball, TORNÉ (2010, en premsa).

⁴ ILGEN (1796) XXIII.

⁵ HERMANN (1806) XI.

Davant d'aquest panorama va ser una fita molt important l'edició d'Arthur Ludwich (1896) que va abandonar la tradicional divisió de còdexs en *meliore*s / *deteriore*s / *mixti* per a classificar-los en quatre grups i dividir-los en dotze famílies (de *a* a *l*, segons notació d'Allen) a partir d'afinitats en les variants que presentaven⁶. La seva monumental edició, però, intenta satisfer el doble compromís que s'havia generat a l'hora d'editar el poema: en una pàgina presenta un text prou conservador –que ell anomena “Überlieferung”– i paral·lelament, compaginat amb aquest, assaja de reconstruir un “Archetypon” que Ludwich aventura al s. II de la nostra era i que de vegades no passa de ser una hipòtesi amb encerts i arbitriarietats⁷. Durant la primera dècada del segle XX Thomas Allen no aportarà res de nou als estudis de Ludwich atès que basà la seva edició en la del pretès arquetip de l'erudit de Königsberg, combinant els versos espuris que ocuparan, *uncis clausi*, algunes llacunes i, malauradament, afegint nombrosos errors en l'aparat crític. El resultat, doncs, tampoc no era satisfactori.

L'últim intent de presentar la *Batracomiomàquia* sota un text à *double face* va ser a càrrec de Reinhold Gleï (1984), el qual, amb pretesos postulats de la literatura popular (tal com poden ser les recensions de les faules isòpiques o la *Vida d'Alexandre* falsament atribuïda a Cal·lístenes) acabà cenyint-se principalment als manuscrits *antiquiores* de les dues famílies més oposades (la *a* i la *l*) sense atendre suficientment tot el ventall de possibilitats de les altres deu famílies –que passaran ara a ser considerats *codices mixti*– o dels manuscrits *recentiores*. Gleï edita les dues recensions en paral·lel però no fa cap intent per a remuntar-se a un estadi anterior. Com sigui, el principal inconvenient als seus plantejaments analistes és que no explora les causes de la separació d'aquestes dues recensions ni tampoc aventura cap data que situï l'època en què es produí la separació⁸. Aquesta edició, segons Massimo Fusillo, “pur essendo vera nelle sue linee portanti”⁹, ha convertit aquest bell epili en una eina incòmoda per a

⁶ LUDWICH (1896) 55-66, WÖLKE (1978) 8-12, TORNÉ (2000a) 60-75.

⁷ Observacions crítiques a WÖLKE (1978) 12-22. Ludwich es basa força en la família Oxfordiana, la *a*, i en el *Baroccianus* 50 (= O²), el manuscrit més antic (datat cap al 925).

⁸ TORNÉ (2000a) 94-96.

⁹ FUSILLO (1988) 55. Fusillo, però, adopta el text d'Allen amb uns pocs canvis, bo i atenint-se a algunes observacions prèvies de Hansjörg Wölke.

l'estudiós, pràcticament il·legible. En darrer terme ha estat M.L. West qui ha fet un esforç per unificar les recensions irreconciliables de Gleii. Certament és molt difícil mantenir uns criteris unívocs a l'hora d'escollir lectures diverses o d'aventurar conjectures. Cada context, depenent de la seva casuística interna i de la consistència en la tradició, demanarà una solució o altra i fóra bo que aquesta tingui recolzament manuscrita. A la vista de la darrera edició del poema ens semblen innecessàries, però, algunes conjectures de West, com són: ἔπλωσεν (74), ὃς δ'ἔτ' ἦν (117), καλοῦς (162), ἐναντίβιον (215), τετραλέπυρον (255). De totes aquestes la més encertada seria, al nostre parer, καλοῦς (162) que passa a modificar θώρηκας i atorga forma quiàstica al vers.

Més delicada ens sembla l'elecció de lectures, de vegades molt disperses entre diferents famílies de manuscrits, tot i que, en no poques ocasions, aquesta és una qüestió de matisos. Així, l'elecció per part de West –junt amb altres editors, tota la tradició *uulgata* i la família *a*, però sense O²– al v. 35 δισκοπάνιστος té al seu favor, per exemple, que l'*Etymologicum Magnum*¹⁰ dona a entendre que també la coneixia (per bé que escriu δυσκοπάνητος). La majoria d'editors preferim, però, τρισκοπάνιστος a causa del seu valor intensiu en malediccions o lloances (a recordar p. ex. el τρισμάκαρες d'Ulisses davant Nausica a ζ 154-155) que li atorga un valor grandiloqüent¹¹. De manera semblant podríem escollir als vs. 54 i 162 la forma aticitzant τεῦτλον (present en una bona part de la transmissió manuscrita i que compta amb el suport de Brandt¹²) per a diferenciar-la de l'heroï –ara segons la forma jònica, molt més escaient a un poema homèric– Σευτλαῖος esmentat al v. 209. En aquest sentit és així mateix un encert notable incorporar la conjectura de Ludwich al v. 117, κλείουσι per καλέουσι¹³. Una anotació *minoris momenti* fóra el canvi de l'adjectiu λιμνόχαρις (v. 12) en λιμνοχαρής, proposat en un principi per

¹⁰ EM s.v. ἄρτος (pàg. 150,36 Gaisford).

¹¹ Que el pa pastat tres vegades, segons Aristòtil (*Problem.* 919a17 ss.), era tingut per dolent no implica que la dada tècnica influís necessàriament –o fos coneguda– pel lletraferit que va compondre la *Batracomiazquia*.

¹² TORNÉ (2000a) 280-281 i 298.

¹³ Amb aquesta correcció podem donar el vers per bo amb Rzach, Wölke *et alii* per bé que Althaus i Allen el donessin per espuri degut a l'error prosòdic que conté la seqüència παγιδᾶ καλέουσι.

Joshuah Barnes (amb esmena d'Ernesti) i que hauria fet un bell paral·lel amb el μελιηδής del v. 11¹⁴.

El tema dels noms propis en la *Batracomiomàquia* és un problema afegit que ha de combinar la paròdia de l'heroi tronat amb qüestions inherents a l'estructura del poema, a la formació dels noms mateixos i al respecte per la transmissió manuscrita. Hem de dir que en un primer moment ens vàrem sentir temptats per aventurar un petit canvi fent derivar Ὑδρομέδουσα (v. 19) no del verb μέδω sinó de μεδέω i proposant com a conjectura plausible la de Ὑδρομεδοῦσα que traduirem pel compost 'Aiguaprovident' enlloc del tradicional 'Reina de l'aigua'¹⁵. Altres noms propis només necessitaran ser aclarits des de la història de la crítica del text: Τετράχυτρος (255), introduït en la vella edició de Lycius no és tal, Λιμνόχαρις (212) ha estat pres per un interpolador del v. 12 (i Ὑδροχαρις, v. 227, ha estat format anàlogament). També Πολύφωνος (vs. 210 i 212) procedeix del v. 12. La sort d'Ἀρτεπίβουλος (261) és més complexa perquè, tot i estar acceptat així des de Lycius, Ludwich i West no el consideren nom propi¹⁶. Cal considerar també que el desconeixement de variants de manuscrits i edicions hagi portat a solucions independents: pot ser aquest el cas d'un nom alternatiu, Κραμβοφάγον (218), que apareix en l'edició de Brescia de 1473 i va ser conjecturat separatament per Kühn. En aquest mateix lloc West aventura un nom, Κρουστοφάγον, fet a partir de Κουστόφαγος i Κραμβοφάγος. El mateix fa en proposar Ὑγραῖον (226), una mixtura a partir de Λιτραῖος i d'un altre nom del v. 227, Ὑδροχαρις, que falta en la meitat de les famílies de còdexs. No són conjectures massa brillants. En canvi sí que ho són la referència al gegant Encèlad al v. 283 (els còdexs transmeten

¹⁴ TORNÉ (2000a) 274 amb cita dels escolis *ad loc.* La forma λιμνοχαρής ja era coneguda per Metodi (*Vita S. Theoph Conf.* p. 22.32 Lat.). Cf. també WÖLKE (1978) 258-259. Interessaria tenir present que la forma μελιηδής és referida al vi per Homer, mai a l'aigua; aquest fet, segons FUSILLO (1988) 90, li dóna una nova càrrega irònica.

¹⁵ WÖLKE (1978) 200 esmenta el nom de la nimfa Ποντομέδουσα i adjectius compostos referits a Posidó precisament amb la base de μέδω. Cal remarcar també com el nom juga amb el d'una de les gòrgones, Μέδουσα.

¹⁶ El nom té un paral·lel en una de les cartes d'Alcifró (3,3 Scheppers). Nosaltres el vam traduir per 'Gruapans'. Cf. TORNÉ (2000a) 312 i 376. Al costat d'Ἀρτεπίβουλος hi ha el gen. Κναίσωνος, reconstruït per Ludwich (tot i que Fusillo fa imprimir κναίσωνος).

ἐγκελάδοντα *et similia*) que va destriar Barnes i la lúcida proposta de Baumeister de canviar Ἄρης per Ἡρῆ al v. 277 encapçalant el discurs de resposta a Zeus. És de lamentar que després de la col·locació exhaustiva del còdex més antic, O², feta per R. Gleib, no s'hagi tingut en compte un *unicum* desconegut fins aleshores, Ἰσηνός, al v. 252b¹⁷.

Entre les transposicions de versos adoptades per West, la dels versos 78-81 col·locats després del v. 66, remunta a Ludwich, el qual –caldrà recordar– no acceptava una datació baixa del poema en atribuir-lo a Pigres (i, per tant, no volia que la comparació del rapte d'Europa pogués recordar el passatge de l'epili de Moscos, *Europa* 135 s.). L'altra transposició de versos –que tampoc compartim perquè és excessivament forçada– consisteix a eliminar el v. 292 (cosa que cap editor no ha fet) i posar en el seu lloc els vs. 268-269.

Quan la congruència entre textos de diversa procedència no es pot salvar, ni tan sols aventurant la transposició de versos, diferents editors han postulat llacunes, sobretot en la part que relata la batalla (a partir del v. 201). Fins on arriben les nostres investigacions, el primer a fer ús d'aquest recurs va ser F.A. Wolf en la seva tercera edició del poema, la publicada a Leipzig el 1807¹⁸. Les propostes de *lacuna in textu* que ens semblen més remarcables són les següents:

a) Després del v. 232. És una proposta de Wölke seguida per Fusillo i també nosaltres¹⁹, atès que el grup sintàctic que fa sentit és el format pels vs. 233-236.

b) Són a proposta de Ludwich les llacunes després dels versos 247, 248 i 249, un grup molt corromput²⁰. A més, hi ha acord bastant unànimement entre els editors a canviar de lloc el v. 250, posant-los abans del v. 248. Ludwich i West són els únics que posen el 251 també davant del 248. També West accepta totes tres llacunes. Quant al v. 247, aquest caldria que fos eliminat tal com aconsellaven Kühn, Stadtmüller, Brandt i Fusillo perquè Τρωγλοδύτης ja fou mort el v. 212 i perquè aquest vers està fet a partir del 252 i el 252b (aquest darrer només

¹⁷ Només tingut en compte per GLEIB (1984) 59-60 i 100, FUSILLO (1988) 127, TORNÉ (2000a) 316.

¹⁸ TORNÉ (2010, en premsa). WOLF assenyala llacunes en els versos següents: 41, 43, 53, 81, 213a, 259, 261b, 262b, 269.

¹⁹ WÖLKE (1978) 268-269, FUSILLO (1988) 125, TORNÉ (2000a) 312.

²⁰ WÖLKE (1978) 220-222.

transmès per O²). El v. 251 també falta en els millors manuscrits i fou tingut per espuri per molts editors²¹. Si, doncs, excloem els versos 247 i 251 no hi ha necessitat de plantejar-se les llacunes.

c) Pertanyen únicament a l'edició de West les llacunes després dels vs. 257 i 266. En el primer cas no ens sembla necessària si ens atenim a la redacció de la recensió *a* tot i que en les famílies *j* i *l*, a més d'alguns *recentiores*, es troba després del v. 261a. La llacuna després del v. 266 segueix idèntica casuística.

²¹ *Vid.* totes les redaccions alternatives recollides a TORNÉ (2000a) 315.

TRADICIÓ CLÀSSICA

El motivo del caballo de Troya en el cine negro y en el cine de ciencia-ficción

José Ignacio ANDÚJAR CANTÓN

Juan Miguel LLODRÁ PERIS

RESUMEN

El espíritu del presente trabajo parte del convencimiento de que la tradición clásica es fuente de inspiración en toda práctica creativa. Los autores enlazan, así, el trasfondo troyano, tomando como tema central el recurso del caballo de Troya, con las narraciones visuales contemporáneas. Otro objetivo que se ha pretendido es mostrar la riqueza de influencias entre la escritura, la tradición oral, la imagen y las artes pictóricas.

PALABRAS CLAVE

Caballo de Troya, cine, recurso, invasión.

ABSTRACT

The spirit behind the current paper arises from the conviction that the Classical tradition is a source of inspiration for every creative practice. Thus, the Trojan background and the present-day visual narrations are intertwined, taking the Trojan horse theme as the main subject. Furthermore, this paper is intended to show the rich influence among the writing, the oral tradition, the image and the pictorial arts.

KEY WORDS

Trojan horse, cinema, recurrent theme, invasion.

1. *Introducción*

El motivo del caballo de Troya como recurso narrativo en el cine es entendido exactamente como el empleo de un ser o un objeto para invadir un espacio o para introducirse en un lugar.

En apariencia este ser u objeto no esconde peligro, pero realmente supone una amenaza que ignoran los personajes. Sin embargo, es posible que el espectador sepa realmente el peligro asociado a dichos elementos, creando un paralelismo con los lectores de la *Eneida*.

Este conocimiento se utiliza para aumentar la tensión en el espectador. De este modo, usando técnicas propias del suspense, éste se sitúa en un plano superior a los personajes y goza de un grado de omnisciencia cercano al del autor, pero sin llegar a usurpar su posición privilegiada.

Al igual que en el relato épico, a pesar de ciertos personajes que, como Laocoonte o Casandra, vaticinan el peligro, éste no podrá ser impedido por otros personajes sometidos al *fatum*, y que son castigados a causa de su *hybris*.

Trataremos aquí el motivo del caballo de Troya en su doble vertiente:

a) Dentro de las convenciones del cine negro, este motivo se puede identificar como un objeto empleado para posibilitar la entrada y no tanto como vía de salida. Ha de quedar claro también que se trata de un objeto que contiene en su interior a uno o varios personajes, los cuales permanecen allí escondidos por motivos “profesionales” (robo o asesinato); se descarta, por tanto, el disfraz o la usurpación de identidad como medio de enmascaramiento afín al caballo de Troya.

b) Dentro de las convenciones del cine de ciencia ficción, este motivo puede ser identificado como un cuerpo animado que se convierte en receptáculo de un ser extraño. En muchos casos, el espectador asiste a un tópico recurrente en las narraciones clásicas de la ciencia ficción: la negación del propio cuerpo, que pasa a ser propiedad y dominio de las fuerzas invasoras extraterrestres. El cuerpo, así, se convierte en la vía idónea para cumplir de forma sibilina una estrategia perfectamente delimitada y planificada. Ocupar el espacio del ‘otro’, pero respetando su apariencia, es el método más económico y rentable para introducirse en los mundos que se pretenden conquistar. Negar la auténtica identidad y al mismo tiempo conservarla es, por tanto, la pesadilla que amenaza a los incautos habitantes del planeta.

2. Cine y mundo clásico

Consideramos que el cine se ha erigido en transmisor y actualizador de primer orden de los mitos clásicos. Los “mass media” cumplen, así, la función de la perpetuación y propagación de leyendas como lo hiciera la tradición oral de antaño. A partir de las reflexiones ofrecidas por Román Gubern, se puede señalar que los medios de comunicación audiovisual, por su vocación de seducción masiva, se han convertido en los máximos amplificadores y divulgadores de los grandes esquemas del pensamiento mítico¹. El mito grecolatino constituye una vía de expresión fructífera debido a su capacidad de síntesis. Su perdurabilidad, además, es garantía de la perpetuación de la lectura que se quiere ofrecer de un film a partir del recurso inagotable a un mito clásico.

3. Cine negro: “Al rojo vivo” (1949) de Raoul Walsh

Se ha escogido, precisamente, el cine negro por la variedad de fuentes que lo alimentan. En la configuración del género converge al menos, por un lado, una vocación de testimonio de los cambios y avatares que estaban ocurriendo en la sociedad americana de entreguerras, y, por otro, se vislumbra una enriquecedora amalgama de recursos culturales que emparentan el código resultante tanto con la estética expresionista, derivada de la experiencia alemana², como con las leyes narrativas de la novela negra y de las revistas populares denominadas “pulp”³. En consecuencia, la permeabilidad del género facilitaba en su seno la asimilación, no sólo de las excelencias de su época, sino del trasfondo mítico heredado del clasicismo grecolatino.

La elección de la película, dirigida magistralmente por Raoul Walsh⁴ e interpretada de forma excepcional por James Cagney, se debe a que en ella confluyen tres vértices esenciales de la tradición cultural clásica y humanística. En primer lugar, la tragedia clásica aporta al film su estructura en tres actos simétricos y su clímax final, pero so-

¹ GUBERN (2002) 10.

² PORFIRIO (2002b) 14.

³ GÓMEZ ORTIZ (2000) 79, LLODRÁ PERIS (2005) 9, MOLINA FOIX (1994) 55.

⁴ Conviene indicar que este director poseía un contrastado conocimiento del mundo clásico, prueba de ello es que fue uno de los directores que participaron en el rodaje de la película *Helena de Troya* (1956), aunque no apareciera finalmente en los títulos de crédito, cf. CASAS (2008) 124-126.

bre todo lega su espíritu, el cual subyace conformando su unidad temática: el mito de Edipo⁵. La compleja relación entre el protagonista (Cody Jarret) y su madre, usurpada y manipulada tras la muerte de ésta por el policía infiltrado, es el embrión generador de la trama, así como el desencadenante del destino fatídico que espera al desolado hijo, abocado sin remedio a los excesos de la locura congénita, locura agravada por la doble pérdida traumática que sufre: la muerte de la madre y la traición del amigo que había sustituido a ésta.

En segundo lugar, está acreditada la influencia perenne del teatro isabelino en la opera magna de Raoul Walsh⁶. En nuestro caso, interesa porque esta tradición teatral sirve de filtro y actualización de la materia y la forma clásicas. Es el vehículo adecuado para integrar la tragedia edípica en los mimbres característicos de la serie negra y para recuperar y enriquecer el argumento con los motivos derivados del ciclo troyano.

Y con esta afirmación se introduce el tercer vértice: la poesía épica de tema troyano. Destaca por su importancia el motivo axial del caballo de Troya, núcleo aglutinador de una serie de referencias al mundo clásico. Consideramos que, a partir de la explícita metáfora del caballo y su consecuente estrategia, se enhebran las motivaciones y caracterizaciones de los personajes al mismo tiempo que alcanzan su pleno simbolismo determinados objetos presentes en la trama policíaca.

Por una parte, los personajes de la película remiten, en sus motivaciones y caracterizaciones, a los protagonistas de la guerra de Troya. Así, Cody Jarret posee atributos del héroe clásico⁷ que culminan en su ígnea apoteosis⁸. La mayoría de las veces nos recuerda a Ulises⁹, pues es un maestro consumado en los engaños (como se demuestra en su calculada confesión de un robo que no ha cometido), simula un

⁵ MARTÍNEZ SARRIÓN (2000) 184-185.

⁶ MARTÍNEZ SARRIÓN (2000) 185, NAVARRO (2008) 190.

⁷ DEL HOYO (2007) 53-57.

⁸ Este final nos recuerda al género del *peplum*, en el que se reservaba el golpe de efecto para el final adornado con mucho fuego cuyas llamas acababan con inmensos decorados castigando el comportamiento inmoral.

⁹ Héroe de una dilatada presencia en toda la historia del cine, pues su carga mítica recrea una ficción de aventuras capaz de atraer al espectador, cf. VALVERDE GARCÍA (2002) *passim*.

acceso de locura (en un juego quijotesco de espejos en donde un loco verdadero interpreta una locura falsa) para salir airoso de una situación comprometida, y muestra una perspicaz inventiva a la hora de utilizar un objeto para conseguir salir de recintos estrechamente vigilados (salida de la penitenciaría¹⁰ oculto en un vehículo), así como para entrar en otros (el uso de un camión como caballo de Troya).

El policía infiltrado, el dual Fallon / Pardo, remite a Sinón¹¹, ya que traiciona la confianza depositada por el protagonista en él¹². Dicho personaje conecta con todo un bagaje teatral que se extiende –bajo diferentes disfraces– por el teatro isabelino¹³ y el teatro del Siglo de Oro español¹⁴.

Además, las referencias clásicas empapan el turbulento triángulo pasional que protagonizan Cody, su mujer Verna, y Big Ed, ambicioso lugarteniente de la banda. En un primer nivel, Verna se presenta como una degradada Helena que abandona a su esposo para caer en los brazos de un apuesto y fatuo Paris; en un segundo nivel, es posible identificar a Cody con un colérico Aquiles, dispuesto a vengar el asesinato de su madre– transmutada en Patroclo– cuyo asesinato es atribuido erróneamente a un incauto Big Ed, el Héctor de la trama. Tenemos, así, el usual duelo de todo poema épico con súplicas incluidas¹⁵.

Por otra parte, el ciclo troyano también está presente a través de emblemáticos objetos y definidas estrategias acordes con las diversas intenciones de los personajes. Así, encontramos una máscara funeraria que la policía modela del rostro de uno de los miembros de la banda. Tal máscara permitirá a los agentes de la ley conocer la

¹⁰ Cabe recordar que el subgénero penitenciario fue uno de los frutos más fecundos de la serie negra y, por tanto, la película de Walsh se sitúa perfectamente en una tradición vigente durante estos años, cf. COMA (1993) *passim*. Aunque en nuestro trabajo no tratamos los recursos empleados para escapar, son constantes las alusiones al mundo clásico que encontramos en el cine negro a la hora de tratar una huida, como por ejemplo en *The killers* (1946) de R. Siodmak, cuando los ladrones que escapan tras el robo nos recuerdan a Ulises y sus compañeros huyendo de la cueva de Polifemo.

¹¹ VERG. *Aen.* 2,57-161; 195-196.

¹² ANDÚJAR CANTÓN (2006) 59.

¹³ NAVARRO (2008) 190, que asemeja a Fallon con el Bruto creado por Shakespeare.

¹⁴ ECHAVARREN (2007) *passim*.

¹⁵ VERG. *Aen.* 12,710-952; HOM. *Il.* 22,131-366.

identidad de éste. El episodio nos lleva a la máscara de Agamenón, cuya finalidad era precisamente la identificación y el recuerdo permanente del personaje fallecido.

Pero el objeto y su consiguiente estrategia que más nos acercan al ciclo troyano es sin duda el uso del camión como un caballo de Troya¹⁶. Dicho camión servirá de escondite a la banda de ladrones a fin de introducirse en el espacio vedado que pretenden violentar. Es Cody Jarret, como indicamos anteriormente, quien, cual Ulises moderno, idea la estrategia. Cody conoce este episodio a través de los relatos que escuchaba de su madre, y que a su vez él relata a su banda como un aedo clásico. La tradición oral, por tanto, forma parte de los mecanismos narrativos de la película.

4. *Cine de ciencia ficción: “La invasión de los ladrones de cuerpos” (1956) de Donald Siegel, y “Alien” (1979) de Ridley Scott*

Consideramos que, aunque de manera más tardía¹⁷, el género de la ciencia ficción ha expresado las inquietudes y miedos, casi atávicos, de la sociedad¹⁸. Esta impronta irracional era, así, expresión de la angustia corrosiva y del temor opresivo que la carrera armamentística y la bomba atómica¹⁹ provocaban entre el público norteamericano, sensaciones análogas a las sufridas por los troyanos ante el asedio de los ejércitos aqueos.

En todo caso, la codificación resultante de los argumentos característicos de la ciencia ficción nunca estuvo exenta de influencias de otros géneros²⁰. En la película de Donald Siegel se atisban recursos expresivos cercanos a la serie negra²¹ y en el film de Ridley Scott se

¹⁶ VERG. *Aen.* 2,13-20.

¹⁷ LATORRE (1994) 5, que recuerda que hasta los cincuenta la ciencia ficción apenas destacaba en contadas producciones o malvivía en agostados seriales.

¹⁸ CASAS (2006) 63, LENNE (1970) 59, MOLINA FOIX (1994) 54.

¹⁹ AGUILAR (1993) *passim* y MEMBA (2007) 85 analizan con detenimiento la evolución del género. Recuerdan, además, cómo el ambiente asfixiante de la guerra fría y la proliferación de la bomba afectaron a la sociedad nipona: impera el género apocalíptico de los *kaiju-Eiga*, que toma su símbolo más universal con el *Godzilla* (1954) de Inoshiro Honda.

²⁰ LATORRE (1977) 75 y (1994) 5, LENNE (1970) 53, 62, MOLINA FOIX (1994) 54.

²¹ CASAS (1997) 123-124 apunta con maravillosa erudición, la hibridación de la película *Al rojo vivo* con otros géneros; entre ellos, incide en las posibles conexiones de la película de Walsh con el incipiente género de la ciencia ficción; en concreto, menciona los didácticos prólogos de carácter científico que acercan al público a los métodos

observan evidentes conexiones con el cine y la literatura de misterio o de terror gótico²².

El recurso del caballo de Troya está presente en ambas películas. Se trata de la estrategia indirecta que el ser extraño, distinto, el otro²³, emplea para introducirse, casi de manera anónima, en cada una de las Troyas asediadas: bien sea el apacible pueblo del medio oeste, Santa Mira, bien sea la tecnificada astronave *Nostromo*²⁴ en su regreso a la Tierra.

Alrededor de dicha estrategia invasiva, ya manifiesta en los títulos de las dos películas, se pueden catalogar y analizar tanto las motivaciones y alteraciones de los personajes como las consecuencias en la comunidad, todo ello perfectamente asumible a partir de la metáfora germinal del ciclo troyano.

4.1. *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956)²⁵

Los seres invasores que amenazan a la confiada Troya proceden del espacio exterior. Son esporas que en su aclimatación camaleónica a la Tierra se convertirán en vainas²⁶, cuyo fruto —otro evidente eco ovi-

policiales —tan habituales después en las digresiones científicas para explicar los peligros radiactivos— y señala el decorado de la fábrica en el clímax final de la caída de Cody Jarret: el ígneo colofón del protagonista, envuelto en delirantes llamas, recuerda (creemos que tal vez como King Kong) las muertes, llenas de tensión dramática, de los mutantes y alienígenas de la serie B.

²² BALLARD (1996) 124, NAVARRO (1995) 52-53, que nombra, entre otros, la huella de H.P. Lovecraft.

²³ LLINÁS (1994) 18, 21.

²⁴ Preclaro homenaje a uno de los maestros de la novela contemporánea, Joseph Conrad.

²⁵ La película es una brillante adaptación de la novela de Jack Finney, publicada originalmente en 1955. El guionista, Daniel Mainwaring, escritor relacionado con clásicos del cine negro, sufrió en primera línea el ambiente paranoide que vivió la sociedad norteamericana de los 50, pues fue uno de los guionistas represaliados durante la *Caza de Brujas* del senador McCarthy. Para todo ello, *vid.* PORFIRIO (2002a) 173-185.

²⁶ LUENGO (2002) 240-241 recuerda la estética renacentista del “hombre-árbol”, y cita la tradición vegetal que se puede rastrear tanto en la pintura (Arcimboldo) como en la literatura (Garcilaso de la Vega y su soneto de la metamorfosis ovidiana de Apolo y Dafne, o determinados pasajes del *Orlando furioso* de Ariosto). Lo peculiar de su uso en el género cinematográfico (ya visible en el film inaugural *The Thing* de Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) radica, sin embargo, en su viraje sombrío y telúrico como mejor modo de describir nuestros temores atávicos, cuyas huellas han pervivido en leyendas y cuentos de origen céltico en donde se asiste a la presencia inquietante y amenazadora del bosque.

diano– serán réplicas de los cuerpos humanos: éstas serán utilizadas como medio para invadir los auténticos cuerpos. Pero estos seres no pueden copiar los sentimientos de sus modelos, por lo que se convierten en carcasas carentes de humanidad²⁷: tal motivo nos recuerda a los lotófagos y a la maga Circe²⁸.

A pesar de los premonitorios avisos de diversos personajes, a los que como Laocoonte y Casandra²⁹ no hacen caso, la invasión y derrota de Troya se pueden vislumbrar en la suerte definitiva de Santa Mira, la cual tampoco se libraría de la traición de algunos miembros de la comunidad que, como Sinón, se identifican con el enemigo y facilitan la labor de ocupación de los seres invasores³⁰.

El protagonista, tras la caída de su arcádica población³¹, se asemeja a un Eneas que huye de la ciudad tomada y perdida para siempre. En su huida asiste, cual Ulises, a un macabro canto de sirenas destinado a destruir a los humanos.

4.2. “*Alien*” (1979)

El ser invasor, ‘el otro’³² al que hace mención el título, empleará el cuerpo humano para entrar en la nave. El extraño³³ se posesionará del cuerpo de uno de los tripulantes como caballo de Troya, lo que

²⁷ LLINÁS (1994) 22, NAVARRO (2001) 70-71.

²⁸ HOM. *Od.* 9,82-104 y 10,135 ss. respectivamente.

²⁹ VERG. *Aen.* 2,50-56 y 2,246-247 respectivamente.

³⁰ CASAS (2006) 63, LLINÁS (1994) 23 incluso conecta el uso de la delación que hacen determinados personajes en varias películas del género de la ciencia ficción con el ambiente paranoico que vive la sociedad norteamericana de la época.

³¹ LUQUE MORENO (2007) 78 afirma que Virgilio, que toma como modelo a Teócrito, no excluye en su Arcadia el dolor y la muerte, exactamente igual que ocurre en las poblaciones invadidas por los alienígenas.

³² NAVARRO (1995) *passim* describe con brillantez y solvencia los componentes heterogéneos del monstruo. No sólo, como se ha visto, emparenta a éste con antecedentes literarios (el cuento anglosajón de terror o misterio), sino que constata sus irradiaciones pictóricas y visuales (la composición animalésca y tecnificada del creador suizo Hans Rudi Giger). Además, inserta la peculiar mezcla genérica (ciencia ficción y terror) entre unos claros antecedentes cinematográficos (v.g. *Terrore nello spazio* de Mario Bava, 1965). Por tanto, consideramos que la génesis de la película se inscribe en una práctica consciente de hibridación visual, literaria y cinematográfica, hecho aún más evidente si se tiene en cuenta que estamos ante la labor conjunta de un equipo creativo. Tal hibridación se plasma, así, en la propia carnalidad y constantes transmutaciones del monstruo.

³³ *Alienus* en MOFFITT (2006) 280.

posibilitará la destrucción de esta Troya espacial. También aquí asistimos a la contraposición entre el traidor Sinón (personificado por el científico robotizado³⁴, Ash, el cual no duda en sacrificar a los otros integrantes de la tripulación³⁵) y el héroe, la teniente Ripley, que, aunque vencedora definitiva en el duelo final, cual Aquiles, compartirá la suerte de Eneas, y vagará por el espacio, una vez destruida la nave. El conceder el protagonismo heroico a una mujer, interrumpiendo así la tradicional actitud pasiva femenina en el cine de ciencia ficción³⁶, nos permite, aparte de recordar las míticas Amazonas, suponer que se pretendía insinuar el tema clásico de *Eros y Thanatos* en la relación entre la teniente Ripley y *Alien*³⁷. Las diversas transmutaciones del monstruo, compendio de las *Metamorfosis* de Ovidio, nos sugieren múltiples referencias clásicas, entre las que destacaríamos Escila y Caribdis, las Sirenas y la Medusa³⁸.

³⁴ FREIXAS & BASSA (1994) *passim* describen el cariz ambiguo que impregna a la figura del científico en la ciencia ficción norteamericana de los cincuenta: recuérdese el científico de *The thing* (1951). Bien es verdad que es posible indicar la presencia del científico salvífico, no sólo en algún título de la serie americana, como en *When worlds collide* (1951) de Rudolph Maté, sino también en la ciencia ficción inglesa: baste recordar al científico Quatermass, criatura ideada dentro de la productora Hammer; cf. NAVARRO (2001) 67-69. El artificial Ash de la película *Alien* es, sin embargo, heredero de la capacidad de traición de sus antecedentes norteamericanos. Al servicio de una turbia corporación, no duda en colaborar en la aniquilación progresiva de los incautos tripulantes. Tal carácter inhumano (en su variante mecánica: impasible, frío y obsesivo, como el robot de *Westworld* de Michael Crichton, 1973) lo emparenta con la capacidad depredadora del otro ser exento de humanidad, el mismo Alien. En definitiva, no estamos lejos de ese catálogo de la deshumanización que atenta contra los habitantes del planeta, sea en su variante vegetal (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956), en su variante mecánica, o en su variante animalesca (ambas ejemplificadas en la película de Ridley Scott). Este carácter robotizado nos lleva de nuevo a la maga Circe y la deshumanización de los compañeros de Ulises.

³⁵ No se está lejos de la eliminación que orquesta la gran dama del suspense Agatha Christie en su inmortal relato *Diez negritos*, obra en la que también, tras la muerte uno a uno de los personajes en un recinto cerrado, queda como única superviviente una de las mujeres tras acabar con el asesino.

³⁶ GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS (2005) 179.

³⁷ NAVARRO (1995) 64-65.

³⁸ LATORRE (1987) 417-424, NAVARRO (1995) 50-51.

5. *Enfoques didácticos*

Consideramos que la unión del cine y de la épica troyana permite estudiar ambas materias y ahondar de forma más enriquecedora en ellas. A la hora de abordar dicho estudio, partiremos, de un doble enfoque didáctico: por un lado, la intertextualidad, ya que no es posible concebir ni comprender las películas seleccionadas sin su referente mitológico clásico, y, por otro, la contextualidad, pues la capacidad de análisis del espectador sugerirá dicha relación y ampliará así las posibilidades de lectura del film y del mito.

6. *Conclusiones*

Hemos constatado, pues, la multiplicidad de aproximaciones significativas que es posible aplicar a los géneros cinematográficos. La pervivencia del mundo clásico permite aportar un conjunto de caracterizaciones, motivaciones y recursos a las tramas argumentales. Unas veces, la referencia clásica es explícita y constituye parte estructural y temática de la obra. Otras veces, puede ser incorporada como la analogía interpretativa que vincula la película al trasfondo mítico y la une a la modernidad con elementos recurrentes del clasicismo; también puede valorarse como la metáfora precisa que desvela los dispositivos estructurales del film. Hemos analizado el motivo del caballo de Troya y, por ende, determinados elementos del ciclo troyano como demostración palpable de lo que la admiración de lo clásico puede suponer para el conocimiento de toda creación, de cualquier tiempo y de cualquier lugar.

Els referents clàssics a les novel·les de Harry Potter

Montserrat CAMPS GASET

RESUM

L'univers màgic de J.K. Rowling és ple de referències al món clàssic, en l'ús del lèxic o d'éssers màgics i sobretot en el retrat de l'heroi principal i dels seus amics, on és present el record d'Homer i de la tragèdia clàssica.

PARAULES CLAU

Literatura juvenil, tradició clàssica, mitologia, tragèdia.

ABSTRACT

The magical universe created by J.K. Rowling is full of classical references, both in the use of nouns or magical beings and in the portrayal of the hero and his friends, with reminiscences of homeric scenes and classical tragedies.

KEY WORDS

Best-sellers, classical tradition, mythology, tragedy.

L'obra de J.K. Rowling ha merescut nombroses crítiques literàries, moltes d'elles força dures¹. Aquí no volem fer una valoració de les qualitats literàries dels set llibres, sinó partir del fet que han constituït un fenomen de lectura de masses insospitat, no solament entre els joves, sinó també en el públic adult, i investigar quin és el rerefons clàssic de les novel·les i per tant l'impacte que el món clàssic pot tenir en un públic ampli que habitualment no s'hi acosta.

La sèrie manifesta una evolució complexa. Si bé els dos o tres primers volums eren clarament divertiments per a adolescents, a partir

¹ Cf. PENNINGTON (2002). La present anàlisi s'ha fet a partir de l'edició anglesa dels llibres.

del cinquè, el relat s'endinsa en aigües més profundes i depassa la trivialitat de l'entreteniment per a un públic jove. Els darrers llibres introdueixen de forma divulgativa i entenedora algunes qüestions eternes sobre valors i identitat humana que els fan molt atractius per a tothom.

En els darrers anys, la bibliografia sobre Rowling s'ha multiplicat, des d'articles d'opinió fins a tesines de llicenciatura i tesis doctorals, passant per articles de psicologia, literatura, traducció, pedagogia, feminisme, colonialisme (o postcolonialisme), dret, política, teologia, religió i ètica², s'han fet estudis sobre l'al·legoria de la societat contemporània o les referències als drets humans, a la història del segle XX o a la filosofia.³ Aquí ens concentrarem en les referències al món clàssic, menys estudiades.

La primera cosa que salta a la vista és l'ús del llatí com a llengua màgica. De fet, el llatí dels conjurs de Hogwarts és, en el millor dels casos, macarrònic, perquè la majoria de vegades ni tan sols és llatí. Això sí, s'hi assembla molt. Rowling no inventa una llengua nova, com han fet alguns il·lustres predecessors de literatura fantàstica. Recorre a la llengua de prestigi de la cultura selecta anglesa, i que no és a la base de la seva llengua, com ho és de les romàniques. El llatí, a més, pertany al món medieval, amb l'aura obscura que comporta en la literatura o el cinema. L'autora no té gaires miraments per la correcció gramatical, el que importa és l'aparença de la llengua, que per a un anglès resulta molt més exòtica. Els acabaments en *-um* sonen indefectiblement com un acusatiu i els acabaments en *-o* i en *-a* remetent a accions verbals o a substantius de la primera declinació, encara que no tinguin una correspondència exacta en llatí clàssic. Així, trobem coses com *wingardium leviosa* o bé *accio*, *reducio*, *reparo*, *lumos* (més exòtic que l'original i correcte *lumen*), *impedimenta*, *sonorus*, *ridikkulus* (on la doble *κ* el fa, efectivament, més ridícul), *stupefy* (una forma anglicitzada per *stupefacere*), *expelliarmus*, *crucio*, *imperio*, *furnunculus* ("que causa un gra", és a dir, *furunculus*), *tarantallegra* (barreja de tarantula i *allegro*, amb ressò de la dansa tarantel·la), *aparecium*, *detrius*, *densauego*, *diffindo*, *dissendium*, *enervate*, *ignitio*, *obliviate*, *petri-*

² RÉMI (2007).

³ Hi ha molts detractors aferrissats de les obres de Rowling, però també molts defensors de la reflexió que provoca aquest fenomen de masses. Cf. BÉRUBÉ (2007).

ficus totalus, priora incantamenta, rictusempra, fidelius, finite incantatem, o bé la proposició sintàcticament correcta *expecto patronum*, per a un dels encanteris més rellevants de l'obra⁴. Hi ha *animagus* (*animalis* i *magus*) i una poció *polyjuice* (grec *poly-*, múltiple). La perla dels llatinismes és el lema de Hogwarts, *draco dormiens numquam est titillandus*, una divertida forma de traduir el proverbi anglès "let sleeping dogs lie". Tot i que el llatí de l'obra és superficial i anecdòtic, fer-lo servir com a llengua litúrgica i reconèixer-li la sacralitat de la llengua inintel·ligible posa de manifest que Rowling segueix una tradició de reverència sagrada envers la llengua que no s'entén⁵.

Els noms propis també comporten moltíssimes referències clàssiques, significatives en l'argument de l'obra. No són exclusivament llatins: hi ha ressons de la tradició medieval, francesa, anglosaxona i també del segle XX. Sense que hi hagi un sistema completament coherent, la tria que fa Rowling dels noms propis té una certa significació i convindria estudiar-la en el conjunt de les referències a altres llengües i universos culturals (sobretot la ironia que hi ha darrere dels noms francesos i les connotacions dels alemanys, que ja han estat vistes en algun moment). Els llatinismes designen sobretot personatges que no són mesquins ni tampoc banals o frívols, tot i que puguin ser més o menys dolents. Els *Dementors* són l'encarnació mateixa de la por del mal, personatges gairebé tràgics, no mesquins. En aquest cas, és significatiu fer notar el sufix agent *-or*, 'aquells que fan embogir', cosa que no tots els crítics de llengua anglesa han sabut veure⁶. Els mateixos Lucius, Narcissa i Draco Malfoy no són personatges menyspreables, sinó que encarnen el conflicte i les tensions internes de personatges amb opcions diferents, però que poden ser

⁴ Cf. RANDALL (2001). Hi ha moltes més possibilitats d'anàlisi lèxica en els conjurs de Harry Potter i en els noms propis, en relació amb el francès i sobretot amb l'anglès.

⁵ En català, "cantar-li a algú el gori-gori" vol dir fer-li el funeral, gori-gori és la deformació popular (per part dels qui no entenen el llatí del cant gregorià) del *Dies irae* de l'antic ofici de difunts. En un referent literari més rellevant, és el caràcter sagrat de les paraules llatines al final de l'obra *Divinas palabras* de Valle-Inclán, en què la frase en llatí aconsegueix l'efecte que la mateixa frase en castellà no ha aconseguit uns moments abans. O bé vegeu el conjur màgic per excel·lència en llengua alemanya, "Hokus Pokus", probablement una deformació popular de *Hoc est corpus*, paraules de la consagració de l'eucaristia. Cf. BALMFORTH (2002).

⁶ Cf. PENNINGTON (2002) 82.

redimits i integrats en un nou ordre; en realitat, són personatges cabdals per al destí final de Harry, igual com els Dementors són els qui encarnen l'absoluta absència de vida i que en realitat inspiren més por que el mateix Voldemort⁷. Entre els personatges del ministeri, Cornelius Fudge i Ludo Bagman, de nom parlant per excel·lència, sembla que encarnin personatges de comèdia, ridículs i benintencionats. En canvi, no hi ha llatí per a Rita Skeeter, el mateix Voldemort (el nom del qual s'explica en anglès, Tom Riddle, "endevinalla, enigma", o en francès, Vol-de-mort, i darrere del qual hi ha un personatge insignificant que construeix la seva presumpta grandesa a còpia de mesquinesa), el vanitos professor Gilderoy, el covard Squirrell, el traïdor Wormtail –"Cuapelada"–, els obtusos amics de Draco Malfoy, Crabbes i Goyle, els vulgars i estrafalaris Dursley, oncles de Harry. Dolores Umbridge, amb el seu quasi-sadisme, està a mig camí entre un personatge de comèdia i la insignificància⁸.

Molts personatges tenen un nom llatí o grec llatinitzat: *Albus* Dumbledore, *Minerva* McGonagall, *Severus* Snape, *Sybil* Trelawney, Prof. *Sinistra*, *Remus Lupin* (l'home-llop, *lupus*, i Remus, el nodrit per una lloba), *Alastor* Mad-Eye Moody (un *Auror*, d'*aurora*), *Rubeus* Hagrid (que es posa vermell!) o el guardià *Argus* Filch (el vigilant de mil ulls sempre despert), *Lucius*, *Narcissa* i *Draco* Malfoy, *Dedalus* Diggle, *Vindictus* Viridian, *Agrippa*, *Ptolemy*, *Circe* (cromos dels Chocolate Frogs), *Hermes* (l'òliba de Percy Weasley), *Sirius* Black, *Cassandra* Vlabatsky, *Cornelius* Fudge, *Ludo* Bagman, *Hestia* Jones, *(An)Dromeda* Tonks, *Nimfadora* Tonks, *Xenophilius* Lovegood. Hi ha una oposició blanc / negre, *Albus* i *Black*, la llum i la fosca (els *Aurors*, protectors contra la màgia negra). Els personatges de Dumbledore i McGonagall es complementen, l'un amb un paper de Zeus pare de déus i d'homes (no mancat de febleses, com es veu al final de la sèrie) i alhora sovint de Tirèsias, conseller encertat, i l'altra com a Minerva / Atenea, la mà dreta irreprouxable de Zeus, seriosa, impertorbable, sense relacions

⁷ Cosa que es posa de manifest perquè l'enemic fantasmal que conjuren amb el patronus a classe de Remus Lupin no és Voldemort, en el cas de Harry, sinó un Dementor. Voldemort no acaba de tenir mai la grandesa d'un personatge tràgic, del destí final de la mort, davant la qual tot ésser mortal sent respecte.

⁸ Insistim que no hi ha per força un sistema coherent en els noms, però també seria bo d'examinar les al·lusions fonètiques dels cognoms anglesos.

sentimentals, prototipus del seny, lloctinent d'Albus / Zeus quan no hi és, i autèntica pedra angular incorruptible de Hogwarts.

Queda la tríade protagonista, Harry Potter, Ron Weasley (i la seva família) i Hermione Granger. Els dos nois tenen noms molt convencionalment anglesos, al capdavant, estem en una novel·la, igual com tots els integrants de la domèstica família de classe mitjana que són els Weasley, sense noms parlants⁹. Quant a la protagonista femenina, Hermione, filla d'una honrada parella de dentistes, ella sí que té un nom clàssic. Hi tornarem.

Hi ha molta bibliografia sobre l'element religiós en les obres de Rowling. Ara bé, des del punt de partida dels referents clàssics, apareix, com una idea recurrent, en tots els volums, i principalment en boca de Dumbledore, l'afirmació que és potestat humana triar entre el bé i el mal. Aquesta afirmació es produeix en constatar la particular relació que té Harry amb el seu enemic. El conjur mortal que li va adreçar Voldemort va ser l'únic que li va fallar, i va tenir com a conseqüència la pèrdua d'entitat de Voldemort i la cicatriu, en forma de llamp, que duu Harry al front tota la vida. Aquesta cicatriu crema quan l'enemic és a prop o quan Voldemort, en els diferents estadis de consciència que adopta al llarg dels set llibres, intenta penetrar en la ment de Harry. Aquest es pregunta (i el tortura preguntar-s'ho) quina quantitat del seu enemic penetrà a dins seu amb aquell cop de vareta. Harry va adquirir algunes qualitats de Voldemort, l'art de parlar com les serps, o una particular connexió mental. Hi ha una part de Voldemort a dins d'ell, arran d'aquella fulminació màgica, i que es revela en el darrer llibre amb aquella "fragmentació" de l'ànima de Voldemort en diversos objectes i éssers, inclòs Harry.

En el mite grec, en una teogonia òrfica¹⁰, hi ha una memorable fulminació, la dels Titans que van menjar-se l'infant Dionís. Qui ho fa és Zeus, senyor del llamp (no és el cas aquí), però, de resultes de la batzegada, els Titans queden reduïts a pols i d'aquesta pols, barrejada amb el fang de la terra, en surt l'home. En l'ésser humà hi ha entrellaçada una dimensió material, moridora, terrenal, i una dimensió

⁹ Almenys, en llatí. La família Weasley té la diligència, l'afany i la vivacitat, de vegades entremaliada, de la simpàtica mostela, "weasel".

¹⁰ WEST (1983) 74.

divina, eterna, celestial, i l'home malda per desfer-se de la matèria, que és la que comporta les passions i el mal.

La tria entre el mal i el bé com a responsabilitat de l'individu és un element clàssic d'arrel platònica que ha marcat el pensament occidental. Dumbledore insisteix que, per més que Harry tingui "parts" de Voldemort en el seu interior, la decisió d'utilitzar la màgia en un sentit o en un altre és exclusivament seva. Plató insistirà en aquesta capacitat humana de triar el Bé.

Allà on aquestes obres ofereixen més material per analitzar és en l'àmbit de la mitologia. No solament en les referències mitològiques directes –el gos que guarda la pedra filosofal, amb tres caps i tres cues, imatge ferotge de Cerber (encara que aquí és còmicament anomenat *Fluffy*, "Pelut", i adquirit per Hagrid a un grec en una taverna), el basilisc, els centaures, l'unicorn, l'esfinx, l'au fènix, els dracs i les serps (*drakon* és el terme grec per designar la serp) i el seu poder màgic i oracular, el gos Sirius (l'estrella del Ca), el laberint, els asfòdels, la murtra (en el personatge de Moaning Myrtle), la mandràgora amb els seus perills, etc.–, sinó sobretot en la manera de concebre el personatge mateix de Harry i la seva actuació. S'ha parlat molt de la condició heroica del personatge, que és un orfe abandonat, com tants altres herois, grecs o no, i del caràcter iniciàtic de les seves aventures. En això, els paral·lels no es troben només en la mitologia clàssica, sinó en tota la literatura occidental¹¹. Ara bé, en relació amb el món clàssic, algunes de les proves que Harry passa durant els set llibres són comparables als treballs d'Hèracles, de Jàson o de Teseu. Sobretot les lluites amb els dracs, que són un obstacle per obtenir alguna cosa, per exemple, en *El calze de foc*, on una de les proves és vèncer el drac (com Jàson obté el velló d'or o Hèracles les pomes de les Hespèrides), però especialment en el darrer llibre, *Les relíquies de la mort*, on Harry emprèn la recerca, per tot el món, d'objectes que cal destruir i per a trobar-los haurà de superar múltiples proves i entrebancs. Els paral·lels arriben fins allà on arriben, aquestes obres tenen un límit com a obres literàries. Ara bé, les diferents aventures del protagonis-

¹¹ Cada crític, segons la seva tradició literària, hi veu uns referents literaris o uns altres, des de la cerca del Graal i el cicle artúric a la saga de Tolkien o *Star Wars*, passant pel "Bildungsroman" i la rondalla popular, cosa que demostra que, com diu la mateixa Rowling, s'escriu (i es llegeix) a partir d'un cúmul d'experiències culturals i literàries prèvies, cf. FRASER (2001).

ta recorden, en alguns casos, les aventures d'herois èpics, que també en l'antiguitat van sofrir transformacions pròpies de la novel·la. Al final del *Calze de foc*, Harry no vol de cap manera abandonar el cos del seu amic Cedric, se l'emporta des del tètric indret de batalla on ha ressorgit Voldemort i el restitueix a la família i als amics que el ploren. Hi ha un paral·lel literari il·lustríssim, els funerals de Patrocle i sobretot la recuperació del cadàver d'Hèctor, a la *Iliada*¹². La mateixa autora reconeix el seu deute amb aquest passatge homèric.

Un episodi definitiu d'aquesta caracterització de Harry com a heroi és el final de *Les relíquies de la mort*. Els herois són mortals, i la mort és present en l'univers màgic de Rowling com la limitació real que aquesta màgia no pot superar¹³. A més, sabem, des del cinquè llibre, que un dels dos, Voldemort o Harry, ha de morir perquè visqui l'altre. En l'expectació que precedia cada nova entrega de la sèrie, J.K. Rowling deixava entendre que no permetria concessions, i va arribar a anunciar que un dels principals protagonistes moriria de debò. Això feia sorgir uns quants dubtes: seria capaç de donar un final tràgic a una sèrie de novel·les força convencionals? Invertiria la línia moral previsible, fent que guanyés Voldemort? Defraudaria els lectors més ingenus eliminant un jove Ron o una prometedora Hermione?

Rowling va complir la paraula, però en termes heroics¹⁴. Harry és, per descomptat, qui accepta l'encontre definitiu amb la mort i, com els herois clàssics, és l'únic capaç d'entrar en el reialme de la mort i sortir-ne. En el currículum de tot bon heroi hi ha d'haver una baixada al món dels morts o una entrada al més enllà, amb bitllet de tornada,

¹² JENSEN (2000): "Saving Cedric's body reminded me of the Hector Patroclus Achilles triangle in the Iliad. ROWLING: That's where it came from. That really really *really* moved me when I read that when I was 19... I was thinking of that when Harry saved Cedric's body".

¹³ En contra dels qui critiquen l'univers de Rowling perquè la transcendència n'és absent, penso que l'autora sí que ens proposa una manera de vèncer la mort i sobretot el mal, i és l'amor, com repeteix el vell Dumbledore moltes vegades, allò que constitueix la protecció màgica que hi ha sobre Harry i els seus inaguantables parents. És per això que crec que Rowling depèn més de la tradició occidental cristiana que de la clàssica o de cap corrent filosòfic contemporani.

¹⁴ No he trobat ningú que faci aquesta lectura "clàssica". Cf. CAMPBELL-JOHNSTON (2006).

a diferència de la resta de mortals, que no en tornen mai. Orfeu, per exemple, Teseu, Hèracles, Jàson (l'entrada al més enllà pot expressar-se, també, amb l'anada als extrems de la terra o amb la digestió i regurgitació per part d'un monstre) i, sobretot, Odisseu i Eneas. Al llibre XI de l'*Odissea* té lloc la *Nekyia*, la conversa d'Odisseu amb els esperits d'aquells que han mort abans que ell: la mare, els companys, Aquil·les, Tirèsias (en paral·lel amb el llibre VI de l'*Eneida*, on hi ha Anquises i també els esperits d'aquells que han de venir). Aquesta conversa és decisiva per al futur de l'heroi i les tries successives que l'acabaran portant a Ítaca amb els seus. Al darrer llibre de la sèrie, Harry és abatut per Voldemort i el seu esperit es troba en un indret desconegut on apareix Dumbledore, mort al llibre sisè. La conversa és la tria definitiva de Harry. Quan aquest està disposat a assumir el seu destí humà, la mort, aconsegueix la seva última tasca com a heroi i viu per derrotar Voldemort. L'escena és molt clàssica, tant en els personatges (on Dumbledore ja no és Zeus, sinó que és el savi endeví Tirèsias), com en l'homèrica decisió d'anar endavant d'un Harry que, per un moment i salvant les distàncies, s'ha transformat en l'humaníssim Odisseu (que rebutja la immortalitat, i per tant la "in-humanitat", de Calipso, i accepta el seu destí mortal, la qual cosa el fa tornar a Ítaca). Així torna entre els vius i guanya.

Hem deixat per al final un dels paral·lels més sorprenents de l'obra, juntament amb aquesta *nekýia*, i és la tríade dels protagonistes. Hi ha dos amics inseparables, l'un dels quals és l'heroi elegit que ha de venjar la mort del pare (dels pares, en aquest cas), que se sent sovint culpable de la mort de la mare (que ell causà involuntàriament, aquí) i que és perseguit constantment per un turment que li recorda aquesta mort (la cicatriu al front). L'altre és l'amic lleial, que ocupa un segon lloc, amb poca iniciativa, però amb capacitat per estimular i acompanyar Harry quan aquest defalleix, amb veu força més assenyada (i un pèl ingènua, en aquest cas) i sobretot amb fidelitat incombustible. En termes clàssics, Orestes i Pílades. Tenim una novel·la, no una tragèdia, i una novel·la amb final feliç (i convencionalment feliç, en un epíleg sobrer, però que tranquil·litza i confirma les anhelants expectatives dels lectors), per tant, no hem de demanar més del que es dona. La sèrie de Harry Potter no és l'*Orestea*, però Rowling té el ressò de l'*Orestea* al cap i de la necessitat de conciliació. Ha passat

força desapercebuda la cita que encapçala el darrer llibre: són els versos 465-479 de les *Coèfors* d'Èsquil, l'infant que ha de salvar la nissaga. Evidentment, no podem fer que Harry tingui el turment de l'Orestes matricida, ni l'immaculat matrimoni de James i Lily Potter no són Clitemnestra i Agamèmnon, però al llarg de les obres (i sobretot en boca del frustrat pretendent Snape) es descobreix que el pare de Harry no era l'idealitzat progenitor perfecte, sinó un jove ple d'arrogància (la *hybris* d'Agamèmnon!) que li va portar no pas pocs maldecaps, i l'enyorament que Harry té dels seus pares traspuja també una certa culpabilitat somorta perquè la seva mare va morir per salvar-lo a ell.

I les noies? En el mite grec, un dels dos herois es casa amb la germana de l'altre, i aquest altre heroi es casa amb... Hermione. Orestes / Hermione, Pílades / Electra. Aquí, el paper d'Electra, acompanyant i còmplice fidel de l'heroi, és Hermione Granger (el protagonisme femení al s. XXI ha de ser molt més intens que a la Grècia clàssica!), i és qui es casa amb Ron / Pílades. Harry (Orestes) es casarà amb la germana de l'amic, Ginny Weasley. Rowling diu haver tret el nom d'Hermione d'una obra de Shakespeare, *The Winter Tale*¹⁵. Però Rowling mateixa cita l'*Orestea* al començament del darrer llibre i abans ja ha fet una primera picada d'ullet al lector amb el personatge significatiu d'Alastor Mad-Eye Moody, l'Auror. Alastor (deformació aparent de l'anglès Alastair) és en realitat el nom de l'esperit venjatiu que Clitemnestra invoca¹⁶.

I la conciliació de contraris, allò tan esquili, és també el fil conductor dels dos darrers llibres, els més complexos. La família Malfoy i el comportament final de Draco i sobretot de Narcissa (que amb la seva complicitat salva la vida a Harry), el nou ministre de màgia (Scrimgeour el vampir), polític arribista però incapaç de traïr, o sobretot Severus Snape, representen aquest món que no és blanc o negre. Desaparegut el qui, amb una trajectòria vital semblant a Harry, va triar el mal i no el bé, el que queda no és un món en dos bàndols irreconciliables, sinó un retrobament en la concòrdia. No hi ha pròpiament unes Eumènides en l'obra de Rowling, perquè no hi ha tam-

¹⁵ És una obra de referents clàssics, per tant, és assimilació de la tradició. Cf. FRASER (2001).

¹⁶ A. A. 1501.

poc una culpa autèntica del protagonista (no som en una tragèdia!), però sí que hi ha una recuperació de la convivència possible. Fins i tot el professor més sospitós i més antipàtic de Hogwarts resulta ser, en realitat, un heroi¹⁷ fidel als mateixos ideals que el venerable Dumbledore, cosa que demostra, molt platònicament, que les aparences (els fenòmens) enganyen, sobretot quan es tracta de l'autèntica identitat dels individus.

No es tracta de frivolitzar. Cal mantenir les distàncies entre les obres tràgiques o èpiques i la novel·la d'entreteniment que és aquesta sèrie. Però en un món com l'actual on els dubtes de Hamlet queden reduïts a l'adulteri de les telenovel·les, i en què els grecs semblen més lluny que mai, no s'ha de menysprear la capacitat que llibres com els de Rowling tenen per obrir portes cap a altres obres més complexes de l'Antiguitat clàssica.

¹⁷ S'entreu al final del sisè llibre, on Snape, després de matar Dumbledore i revelar-se com el dolent desemmascarat, evita enèrgicament que Harry pronunciï un conjur "imperdonable" i que es condemni definitivament. Malauradament, aquest detall, que dóna la clau del setè llibre, no és recollit adequadament a la traducció catalana.

Las escenografías teatrales de tema mitológico: *Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca¹

Aurelio J. FERNÁNDEZ GARCÍA

RESUMEN

Esta pieza teatral es muy interesante, entre otras razones, porque su manuscrito guarda once bosquejos escenográficos, firmados por Baccio del Bianco, uno de los mejores escenógrafos del Coliseo del Buen Retiro de Madrid. En ellos traza la realización escenotécnica de la fábula e ilustra el texto literario del manuscrito, siendo uno de los pocos casos que se tiene para visualizar cómo fue representada una obra de nuestro teatro clásico.

PALABRAS CLAVE

Teatro clásico, mitema, Perseo, dibujos escenográficos.

ABSTRACT

This play is very interesting, partly because his manuscript save eleven scenic sketches signed by Baccio del Bianco, one of the best scenographers of the Coliseum del Buen Retiro in Madrid. They trace the scenic realization of the fable and illustrate the literary text of the manuscript, one of the few cases that we have to see how a play was represented in our classic theater.

KEY WORDS

Classical theater, mytheme, Perseus, scenic designs.

Uno de los pocos casos que tenemos para visualizar cómo fue representada una obra de nuestro teatro clásico es *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca, que se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro² el 18 de mayo de 1653³. Se gesta y escenifica por iniciativa de

¹ Un trabajo de características similares, pero dedicado concretamente a la fiera, el rayo y la piedra, puede verse en FERNÁNDEZ GARCÍA (2007).

² Sobre este recinto, *vid.* FLÓREZ ASENSIO (1998).

³ Otros casos semejantes los tenemos en las obras *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca –se pueden ver los dibujos escenográficos en el artículo indispensable de VALBUENA PRAT (1930) 1-16– y *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara

la infanta María Teresa, para celebrar el restablecimiento de su madre, la reina doña Mariana, que había padecido una grave enfermedad, que afectó también al rey Felipe IV durante todo el tiempo que estuvo cuidando de su esposa. Esta iniciativa de la Infanta se recoge en la propia portada de la obra⁴.

Fue tal el éxito de esta pieza teatral⁵, que se preparó un lujoso manuscrito para remitirlo a Fernando III, emperador de Austria, con la pretensión de que conociera los detalles del espectáculo.

Además del texto, el manuscrito contiene cuarenta y seis folios con una partitura musical, realizada por Juan Hidalgo de Polanco (favorito de Calderón a partir de entonces para componer la música de sus obras), y once bosquejos escenográficos⁶, firmados por Baccio del Bianco⁷.

–edición a cargo de SHERGOLD & VAREY (1970)–; referencia imprescindible aquí es el estudio de TARDÓN BOTAS (2001) que relaciona toda la iconografía de las obras citadas anteriormente.

⁴ *Andrómeda y Perseo* | Fábula | representada | del Real Palacio | de Buen Retiro | A | obediencia de la | Serenísima Señora | Doña María Teresa | de Austria | Infanta de Castilla | en | Festivo Parabién | que felices años goze | la siempre augusta Mag^d de la Reyna n^{ra} Sra.

⁵ Éxito que la condujo a dar treinta y seis representaciones: *vid.* BALDINUCCI (1974) 47.

⁶ Estos dibujos se encuentran en el manuscrito de la Biblioteca Houghton (Universidad de Harvard). Este ejemplar fue enviado por Felipe IV a su suegro Fernando III, emperador de Austria; consta de ciento cincuenta y seis folios que miden 31 x 21'5 cm., de los que ciento cuatro corresponden a la fábula escénica, cuarenta y seis a la partitura musical y dos figuran en blanco con una marca en relieve "al vercello": sobre el formato, foliación, etc., *vid.* GENTILI (1991) 133. Estos bosquejos o dibujos han sido reproducidos últimamente por BROWN & ELLIOT (1980) 208-212 (todos menos uno), por MAESTRE (1994, ed.) –cuya edición se ha utilizado para este trabajo– y por CHAVES (2001), tomados de BROWN & ELLIOT, disponible en http://books.google.es/books?id=TFbLR81N3SMC&pg=PA225&lpg=PA225&dq=chaves+un+espect%20C3%A1culo+mediceo&source=bl&ots=sVJti5Di_M&sig=6CoN5yIkn3UY9vinDF8eY2R2iKM&hl=es&ei=_3u8Srn7F9GB4Qa5ntzECQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=chaves%20un%20espect%20C3%A1culo%20mediceo&f=false [Consulta: 25 septiembre 2009].

⁷ Tras la muerte de Lotti, primer escenógrafo del Coliseo del Buen Retiro, Felipe IV solicitó uno nuevo al Gran Duque de Toscana, que le envió al florentino Baccio del Bianco que llegó a España en 1651. Este escenógrafo italiano ideó espectaculares efectos sonoros y visuales e impresionantes mutaciones escénicas que se adaptaban con perfección al texto, respondiendo al orden de la acción propuesto por Calderón y constituyendo una fantástica representación mitológica en la que se enlazaban con habilidad las artes de la pintura, la poesía y la música: *vid.* MASSAR (1977).

Los bosquejos de Del Bianco que se van a comentar en este trabajo se caracterizan, en especial, por mezclar aspectos escenográficos de la obra con momentos de enorme dramatismo, marcados por los comportamientos y las acciones, llenos de una gran teatralidad, que realizan sus protagonistas. De esta forma, el trabajo de Del Bianco no consiste sólo en ilustrar el texto literario, sino también en trazar la realización escenotécnica de la fábula para permitir la visualización dramática de los tres episodios básicos del mitema de Perseo: la lluvia de oro sobre Dánae y el nacimiento de Perseo, la muerte de Medusa y la liberación de Andrómeda. En este sentido, el empleo didáctico de estos dibujos es muy interesante, puesto que se pueden presentar los tres episodios, como si fuera una especie de cómic.

Como es bien sabido, la historia de Perseo la cuentan el griego Apolodoro en su *Biblioteca*⁸ y el latino Ovidio en sus *Metamorfosis*⁹, siendo éste último el que ha transmitido primordialmente la historia a los escritores del Renacimiento. Calderón, aparte de conocer a estos dos autores clásicos, debió tener también presente diversas fuentes de información cercanas¹⁰ y su selección en esta ocasión se debió a un concepto poético: de la misma manera que Felipe IV cuidó, arriesgando su salud, a la Reina, así Perseo, poniendo en grave peligro su vida, derrotó al monstruo y liberó a Andrómeda de su cruel destino.

La comedia se divide en tres jornadas y en ella se verifican once mutaciones: nueve de ellas corresponden a la comedia intrínsecamente dicha y las dos restantes atienden al telón de boca y a la loa; sin embargo, una de las de la comedia no refiere a la escenografía, es decir,

⁸ APOLLOD. *Bibl.* 2,4,1-5.

⁹ *Ov. met.* 4,604-803; 5,1-249.

¹⁰ VALBUENA BRIONES (1984) 97 señala, entre estas fuentes, el poema en octavas reales de Lope de Vega, *La Andrómeda*, que se había publicado en 1621 con *La Filomena*, y la dramatización del asunto mitológico hecha por el mismo Lope en *La fábula de Perseo*, comedia que se publicó en la decimosexta parte de las *Comedias*; cf. también MAESTRE (1994, ed.) 14 ss. Como fuentes literarias e iconológicas cita la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio (1370), *Emblemas* de Alciato (1531), *Iconología* de Cesare Ripa (1593), *Mitología* de Natale Conti (1551), e *Imágenes de los dioses de la Antigüedad* de Vincenzo Cartari (1556); como fuentes del género emblemático *Emblemas morales* de Juan de Orozco (1589), *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599), y *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (1610); y como tratados mitológicos *Filosofía secreta* del bachiller Pérez de Moya (1585) y *Teatro de los dioses de la gentilidad* del padre predicador fray Baltasar de Vitoria (1620-1623).

al figurado del lugar de acción, sino que únicamente muestra a Mercurio y Palas en una nube¹¹.

Los dos primeros dibujos atienden al telón de boca y a la loa del comienzo. Los siguientes aparecen así: en la primera jornada: “Rústicos caseríos nevados”; en la segunda: “La gruta de Morfeo”, “El gabinete de Danae”, “Rústicos caseríos nevados” (repetición), “Infierno” y “Froncosa selva”; y en la tercera: “Cortile palaciega con Perseo triunfador de Medusa”, “Marina”, “Cortile palaciega, con apoteosis final”¹².

*Lámina I: “Prólogo”*¹³

El primero de estos bosquejos muestra el arco del proscenio y parte del escenario en el momento en que el telón del Coliseo del Buen Retiro está a medio levantar. En el dibujo se puede ver la representación de la Música, la Poesía y la Pintura, las tres con espléndidos trajes. En sus recitados indican su función en la obra. La Pintura, que está a la izquierda, se muestra con una lámina en la que pinta y la Poesía, que está a la derecha, se presenta con un libro para escribir. Detrás del telón se vislumbra una figura: la de Atlas.

Lámina II: “Loa”

Este segundo dibujo de Del Bianco ilustra la loa en honor de la Reina Mariana. Muestra la enorme figura de un autómatas¹⁴ que representa a Atlas. Éste se muestra sosteniendo en sus hombros el globo terráqueo, en el que se pueden ver varias constelaciones, entre ellas, la de Perseo con la cabeza cortada de la Medusa, motivo narrado en la pieza teatral. Alrededor de Atlas hay doce ninfas que, sentadas en alto sobre nubes y flanqueando la figura central, personificaban los doce signos del Zodíaco. Cada una lleva una antorcha y un escudo (sólo visible en la primera figura de la izquierda), con un dibujo que las identificaba según la didascalía.

¹¹ Todas estas mutaciones aparecen confirmadas por la acotación o la narrativa del copista, según se puede ver en la edición de MAESTRE (1994, ed.).

¹² Faltaría una escenografía de “El albergue de Medusa” que cita la obra, escena síntesis resultante de la fusión del foro “Infierno” y los bastidores de la “Froncosa selva”.

¹³ En VALBUENA BRIONES (1984) 94, se puede ver una interesante descodificación del emblema que se encuentra en la parte superior sobre el telón.

¹⁴ Baccio del Bianco era un experto creador de autómatas y otros ingenios mecánicos.

Lámina III: "Rústicas caserías nevadas, con caída de Discordia"

La Jornada I de la obra se inicia en un ambiente rural con un decorado de "rústicas caserías, chozas y cabañas que cubiertas de nieve hermo­seaban, con desaliño y extrañeza, los ribazos de sus riscos, montes y breñas"¹⁵. Perseo aparece *in medias res* en Acaya¹⁶, donde él y su madre fueron recogidos tras su naufragio por Cardenio, uno de los vecinos de la zona¹⁷. En los comienzos de la obra Perseo hace gala de un orgullo por encima de su condición social y pretende imponer su autoridad a sus jóvenes compañeros de aventuras que lo consideran una persona poco humilde y modesta, ya que éstos son conocedores de que él no es, en realidad, el nieto verdadero de Cardenio. Tras enterarse Perseo de su origen por las habladurías de la gente, recriminó a su madre su ignorancia al respecto y la insistió para que le dijese quién era él en realidad y quién era su padre. Dánae le da la clave y señala a los dioses (Juno y Júpiter) como causantes de todo el problema. Esta revelación lleva a Perseo a aceptar la llamada de la aventura, es decir, a tratar de encontrar su destino heroico. Aparece, entonces, la primera tramoya de la obra que nos traslada al cielo. En ella se descubren en un nubarrón las deidades de Palas y Mercurio: ella con un escudo y una lanza y él con un caduceo y con alas en el coturno y en el sombrero, atributos habituales de estas dos divinidades olímpicas.

Lámina IV: "Mercurio y Palas en una nube"¹⁸

En el diálogo que mantienen Palas y Mercurio se indica, entre otras muchas cosas, el origen de Perseo. Mercurio le dice a su hermana que va a provocar en Perseo un sueño en el que va a poder contemplar su nacimiento, para lo cual le tiene que hacer ir a la gruta de Morfeo empleando "algún fingido objeto" (la propia Andrómeda). Pero para que todo salga bien, necesitan apartar del medio a la Discordia, auxiliar de Juno, cuyo propósito es entorpecer lo que van a

¹⁵ Vid. MAESTRE (1994, ed.) 49.

¹⁶ Apolodoro y Ovidio indican que Dánae llega con Perseo a la isla ciclada de Sérifos, no a Acaya.

¹⁷ Según muestran también Apolodoro y Ovidio, se llama Dictis quien los recoge en la isla de Sérifos y no Cardenio.

¹⁸ Vid. MAESTRE (1994, ed.) 73.

realizar. De eso se encargará Palas. Se revela, de este modo, la pugna que en el plano divino se va a dar en torno a Perseo.

En el desarrollo de esta Jornada I aparece Polídites¹⁹, rey de Acaya, que muestra su interés por Dánae. Se entera, además, de que han llegado gentes nuevas a sus tierras para consultar el oráculo y quiere conocerlas. Entre ellas se encuentran Fineo²⁰ y Lidoro, que van a ser los encargados de contar las dos historias relacionadas con el mitema de Perseo: Fineo la de Andrómeda y Lidoro la de Medusa. El primero acude al templo de Júpiter en Acaya para saber qué sacrificios tiene que hacer en honor a Venus para que desaparezca el monstruo marino que está acabando con su tierra (Trinacria²¹) y su población²². El segundo explica que Medusa está matando a los peregrinos que recorren las tierras de Atlas donde vive y viene con una ofrenda para desenojar a la diosa Minerva. Perseo quiere ser el que logre matar a esos dos monstruos. Entonces ve a Andrómeda (“fingido objeto”) y quiere estar con ella. Andrómeda se dirige a la gruta de Morfeo y Perseo va detrás de ella para tener la visión de su verdadero origen. La segunda tramoya se descubre a finales de la Jornada I y ante el mismo decorado rústico. La lámina de Del Bianco muestra a Palas y a la Discordia. Hay una línea de puntos en la lámina que representa, de una manera gráfica, la caída de la Discordia.

Lámina V: “La gruta de Morfeo”

La Jornada II tiene dos partes bien diferenciadas, correspondiendo la primera a las láminas V, VI y VII, y la segunda a la lámina VIII. Comienza con el descubrimiento de la gruta de Morfeo, cuya figura se puede ver en el dibujo. Ésta se abrirá posteriormente y servirá de

¹⁹ Polidectes, según la tradición clásica.

²⁰ En el mitema de Perseo, Fineo es el hermano de Cefeo, padre de Andrómeda, que conspira contra aquél, porque ésta se le había concedido anteriormente como prometida.

²¹ Trinacia o Trinacria es una isla que aparece ya en la Odisea, consagrada al dios Helios. Es, además, uno de los nombres griegos que se le daba a la isla de Sicilia.

²² En la narración de Fineo se puede percibir una ligera variación con respecto a la historia de Andrómeda. En la tradición clásica Casiopea rivaliza en belleza con las Nereidas, provocando la ira de Poseidón y afligiendo al país con el monstruo marino. En cambio Fineo sitúa la rivalidad entre Andrómeda y Venus: “... Decid a Venus, / marítima deidad vuestra, / que reina de la hermosura / no se entitule; pues llega / a ver que Andrómeda sola / hay que ese imperio merezca; / pues que ella sola debía / ser de la hermosura reina” (vv. 739-746).

marco a una escena repetida en la dramaturgia calderoniana como es la visión a través del sueño de un hecho real que en estado de vigilia deberá ser recordado como una ilusión o fantasía. En este caso la visión onírica que recibirá Perseo después de haber “caído en los brazos de Morfeo” será la de su concepción y origen divino, insinuados en numerosas ocasiones desde el comienzo de la obra.

Lámina VI: “El gabinete de Dánae; con lluvia de oro y descenso de Júpiter en un águila”

Aquí se da una mutación parcial de la escena. Esta escenografía se vería una vez abierta la gruta de Morfeo, como se ha dicho antes. La escena está enmarcada, por tanto, por un frontis muy elevado, dos pilastras o columnas con una estatua de unos tres metros de altura, especie de cariátide semidesnuda en cada una de ellas²³; encima de ellas, hay una cornisa adornada, coronada por un ático de mampostería con barandilla, a cuyos extremos se encuentran dos bolas y un poco más hacia el centro, dos macetones. Detrás de las columnas, en el tablado, se aprecian cinco damas –Dánae y sus acompañantes– y detrás de ellas, el foro, en cuyo centro se ven cuatro puertas pintadas una dentro de otra, dando una sensación de perspectiva. Encima y a los lados de las puertas se observan cinco pinturas, un aparador con algunos objetos. Las bambalinas figuran un techo artesonado por donde asoma un águila de plumas doradas, en cuyo lomo va montando un Cupido que es Júpiter disfrazado (tercera tramoya de la comedia).

En esta escena Dánae se muestra llorosa al no entender por qué su padre la tiene encerrada. Se puede ver también que las damas que la acompañan cogen el oro que cae del artesonado. Esta parte termina con la huida de Dánae y su persecución por parte de Júpiter. Después de esta escena Perseo vuelve en sí y se encuentra con la realidad. Aparece entonces Dánae y habla con él. Políditos pide a Lidoro, por ser un rival amoroso, que se vaya de sus tierras dado que ambos están enamorados de Dánae. Además pretende matar a Cardenio por ocultar a Dánae, pero se interpone Perseo. Políditos lo perdona y, reconoce a Dánae y Perseo como hija y nieto de Acrisio y, por tanto, su origen divino. Le ordena además al joven partir con una flota para vengar el agravio que les había hecho Acrisio.

²³ Tal vez una ninfa y un fauno; *vid.* CHAVES (2001) 238.

Poco después tiene lugar la cuarta tramoya. Siguiendo la secuencia paralela del conflicto entre los dioses, se hace presente Juno que, tras arrojar una vara a Discordia –de pie sobre el escenario– desaparece por las bambalinas. Con esta vara Discordia abre el mundo subterráneo y se produce un nuevo cambio de escenografía.

Lámina VII: “Infierno”

El cronista describe de este modo la escena²⁴: “se vio el teatro (desde sus más altas nubes a sus más retirados espacios) convertido en un volcán de fuego, tan horrorosamente apacible, que a un tiempo estremecía y deleitaba... Estaban, a una parte y otra, vivamente representadas en animados bultos algunas de las penas que finge Virgilio, como son Sísifo²⁵, el Tántalo²⁶ y el Ticio²⁷. Entre cuyos horrores, se verían disformes monstruos alimentados de las llamas. Atravesaba la Hidra de una parte a otra, moviendo las cabezas de sus siete cuellos; y el Cancerbero, al contrario de ella, abriendo las bocas de sus tres gargantas. Veíanse a lo lejos las tres furias, ricamente al propósito vestidas. Y sobre todo, lo que más admiró fue la disonancia con que cantaron apacibles y horrorosas...”.

Discordia visita el infierno para agitar a las tres Furias contra Perseo y, con la vara que le ha dado Juno, hace desaparecer a la Hidra, primero, y al Cancerbero, después.

²⁴ Vid. MAESTRE (1994, ed.) 109.

²⁵ Cuando Zeus raptó a Egina, Sísifo comunicó el nombre del raptor al padre de la joven. Zeus se vengó de Sísifo condenándolo a los infiernos donde tenía que subir eternamente por una pendiente empujando una roca que, tan pronto llegaba a la cima, volvía a rodar hasta abajo por su propio peso.

²⁶ Se atrae la cólera de Zeus por haber ofrecido a los dioses un banquete en que les sirvió la carne de su propio hijo Pélope, a quien había descuartizado y guisado, para probar la omniscencia de los dioses. Fue condenado a un suplicio eterno en los infiernos: metido en agua hasta la cintura, cuando intentaba beber, el agua se retiraba; y colocado bajo un árbol, cuando intentaba comer, no alcanzaba sus frutos porque se alejaban.

²⁷ Ticio fue un gigante que intentó violar a Leto, madre de Apolo y Artemis. Fue condenado por Zeus a los infiernos a un suplicio eterno: dos buitres acuden a devorarle el hígado que renace con las fases de la luna.

Lámina VIII: "Froncosa selva"

Después de una espectacular escena del "infierno", un nuevo juego de bambalinas, bastidores y telón de foro transforma el tablado en una "froncosa selva", donde se van a desarrollar dos tramoyas más. Fineo y sus gentes llegan a Trinacria para liberar a Andrómeda, lugar al que es arrojado Perseo con su acompañante Bato como náufragos²⁸. Aquél comunica a su rey lo que le ha dicho el oráculo de Júpiter²⁹. Perseo conoce a la Andrómeda real, a quien se dirige con cierta familiaridad, puesto que ya la conocía por el arte de Mercurio, lo que causó extrañeza a Andrómeda y provocó, a su vez, los celos de Fineo y la intervención de Discordia, para que éste intente matar a Perseo. Después de esto se suceden la quinta y sexta tramoyas. Primero aparece Mercurio y luego Palas en su carro, que harán entrega a Perseo de los objetos maravillosos que lo ayudarán a vencer a Medusa: un caduceo y un escudo transparente. La Jornada II termina con versos cantados alternativamente por Palas y Mercurio, invitando a Perseo a subir al cielo.

Lámina IX: "Cortile palaciega: con Perseo triunfador de Medusa"

La Jornada III está dividida también en dos partes: la lámina IX con la aventura de Medusa y la lámina X con la aventura de Andrómeda.

Comienza con un cambio de decorado. En efecto, mientras que el bastidor o telón pintado del foro, muestra una perspectiva lejana de un parque con montañas al fondo, los bastidores de la izquierda simulan un edificio de dos plantas y los de la derecha, unos árboles con algunas estatuas. Con esta original solución escénica, Del Bianco recreaba el exterior del palacio de Medusa, marco de la primera hazaña del héroe. En este escenario Perseo, tras encontrarse a Lidoro con gente en armas que lo querían hacer preso y después de burlar a las dos hermanas de Medusa³⁰, da muerte a ésta, cortándole la cabeza. De su sangre nace Pegaso, otro elemento maravilloso y auxiliar.

²⁸ Motivo típico de las comedias calderonianas de fábrica.

²⁹ "El Oráculo, que yo / callé sacrilegamente, / manda que al sañudo, al fiero / monstruo, Andrómeda se entregue" (vv. 2309-2312).

³⁰ Calderón les da el nombre de Libia y Serea: Esteno y Euriale en la tradición clásica.

Lámina X: "Marina con Perseo luchando contra el monstruo"

La segunda parte de la Jornada III transcurre, nuevamente, en la costa de Trinacria. El dibujo presenta la empresa de Andrómeda³¹: es una escena de marina.

En la obra se recoge que Andrómeda es conducida por los habitantes de Trinacria y abandonada en unos peñascos cercanos al mar. Andrómeda pide disculpas a las Nereidas³², pero éstas la atan a un peñasco para que sea devorada por el monstruo marino. Perseo llega donde se encuentra Andrómeda y se enfrenta al monstruo, al que logra matar con ayuda de Pegaso. Entre tanto aparecen Juno y Discordia, y Mercurio y Palas, constituyendo la última tramoya de la obra. Entonces se produce un diálogo "divino" en el que Juno y la Discordia anuncian su derrota. El matrimonio concertado purifica a la doncella de los peligros marinos y obtiene la paz y la felicidad de Trinacria³³.

Lámina XI: "Cortile palaciega, con apoteosis final"

Último cambio de escena. El dibujo representa la apoteosis final del héroe en un espacio arquitectónico de órdenes clásicos: al fondo, en la perspectiva mediana, dibujada en el bastidor del foro, una fachada de templo con una curiosa cúpula rebajada de gallones³⁴ rematados en volutas sobre la que se extenderá, con posterioridad, una gloria de dioses con instrumentos musicales (Júpiter y su corte); sobre la galería de columnas y estatuas de los laterales, que correspondería, según la didascalía, a un palacio regio, se muestran sentados, a un lado, Palas y Mercurio, y al otro, Juno y Discordia³⁵.

La corte de Acaya participa mágicamente en el suceso, pues el Palacio de Polídites con sus súbditos fue trasladado a Trinacria por los aires. Se aclama la contribución social de Perseo y se le reconoce su divina alcurnia. Todo el mundo lo felicita, excepto Fineo que trata

³¹ Para las fuentes de esta escena, *vid.* CHAVES (2001) 246-247.

³² "Si mi madre apasionada, / con amor y sin cordura, / me alabó sobradamente / el afecto la disculpa" (vv. 3194-3197).

³³ *Vid.* VALBUENA BRIONES (1984) 101.

³⁴ Adorno curvo de perfil de un cuarto de huevo, usado en la decoración de cúpulas y molduras, y de piezas de orfebrería.

³⁵ *Vid.* CHAVES (2001) 250.

de matarlo. Pero es Lidoro el que mata a éste. Hasta el cielo debe saludar a Perseo, como señala Mercurio en los versos finales. Después de intervenir Júpiter y diversos coros, dice el cronista: "Aquí volvió a arrebatarse el templo con todos los que trajo; con que quedó el coro de Júpiter y los dioses más descubiertos...". Y concluye³⁶: "Con esta confusión, de ver a un tiempo el templo en el aire, el cielo descubierta, las cuatro deidades elevadas, las musas y los pastores bailando, y lo demás representado, se corrió la tienda: con que se dio fin a la comedia".

³⁶ Vid. MAESTRE (1994, ed.) 172-173.

***El conformista* de Bernardo Bertolucci: Alberto Moravia + Plató contra el feixisme**

Pau GILABERT BARBERÀ

Per a Inmaculada Sánchez, d'un seu deixeble,
amb agraïment, admiració i estima

RESUM

Per què Bernardo Bertolucci, en fer l'adaptació cinematogràfica de la novel·la de Alberto Moravia *Il conformista*, introduí a *The Conformist* la imatge platònica de la caverna? Hom pretén donar resposta a aquesta pregunta mitjançant l'anàlisi de bona part de l'obra de Moravia.

PARAULES CLAU

Moravia, Bertolucci, *Il conformista*, caverna platònica, feixisme.

ABSTRACT

Why Bernardo Bertolucci, when adapting as a film Alberto Moravia's novel *Il conformista*, introduced into his homonymous *The Conformist* the Platonic image of the cave? The article is to give an answer to this question by analysing Moravia's work in search of "cave images", which would justify Bertolucci's decision.

KEY WORDS

Moravia, Bertolucci, *Il conformista*, Plato's cave, fascism

The conformist (1970)¹, adaptació cinematogràfica de B. Bertolucci de la novel·la homònima d'A. Moravia, *Il conformista* (1951), introdueix un element molt significatiu però aliè a l'obra de l'escriptor italià: la referència a la imatge platònica de la caverna, als presoners de

¹ Director: Bernardo Bertolucci. Writers: Alberto Moravia (source material from novel); Bernardo Bertolucci (screenplay). Producers: Giovanni Bertolucci; Maurizio Lodi-Fe. Camera, Film & Tape: Vittorio Storaro; Enrico Umetelli. Editor: Franco Arcalli. Music: Georges Delerue.

Plató. L'argument ens revela que el protagonista, Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), personatge de psicologia complicada com a resultat de traumes d'infantesa no superats, ha desitjat sempre esdevenir un home normal. La Itàlia en què viu travessa un dels períodes més foscos de la seva història, l'anomenat *Ventennio Fascista* (1922-1945), i, lluny d'ingressar a les files de la resistència, ell opta per "conformar-se" amb la situació tot ingressant voluntàriament a l'OVRA (*Opera Volontaria Repressione Antifascismo*). Integrat, doncs, en el cor d'acòlits del feixisme imperant, assoleix finalment la normalitat de les masses. El primer encàrrec, certament macabre, li arriba ben aviat: tot aprofitant l'avinentsa del seu viatge de noces a París i apel·lant a la seva condició d'antic alumne, demanarà de ser rebut per qui havia estat mestre seu a la universitat, el professor Quadri (Enzo Tarascio), membre destacat de l'exili polític antifeixista italià. La missió és ben simple: guanyar-se'n la confiança, conèixer-ne els moviments i passar la informació necessària a altres agents del règim perquè l'assassinin. Ara bé:

Professor Quadri: 'It's very curious, Clerici. You come all this way only to see me?' Marcello: 'Remember, professor. As soon as you used to enter the classroom, you shut the windows. You couldn't stand all that light and noise. Later I understood why you used to do that. All these years, you know what remained most firmly imprinted on my memory? Your voice: "Imagine a great dungeon in the shape of a cave. Inside men who've lived there since childhood all chained and forced to face back of the cave. Behind them, far away, a light of fire flickers. Between the fire and the prisoners, imagine a low wall, similar to that little stage on which a puppeteer shows his puppets". That was November 28'. Q: 'Yes, I remember. M: "And try to imagine some other men passing behind that little wall bearing statues made of wood and stone. The statues are higher than the wall". Q: 'You could not have brought me from Rome a better gift than these memories, Clerici: the enchained prisoners of Plato'. M: "And how do they resemble us?" Q: 'And what do they see, the prisoners?' M: 'What do they see?' Q: 'You, who come from Italy, should know from experience'. M: 'They see only the shadows that fire makes on the back of the cave that faces them'. Q: 'Shadows, the reflections of things like what's happening to you people in Italy'. M: 'Say those prisoners were at liberty and could speak up. Mightn't they call the shadows they see reality, not visioned?'² Q: 'Yes, yes. Correct. They

² Cf. Pl. R. 514a-515b: "'Tot seguit, doncs', vaig dir, 'imagina't (ἀπέικασον) amb una experiència com aquesta la nostra naturalesa no només pel que fa a l'educació, sinó també a la manca d'educació. Mira (idè), doncs, uns homes com en un habitacle

would mistake for reality the shadows of reality. Ah! The myth of the great cave! ³ That was the graduate thesis you proposed to do for me? Did you finished it afterwards? M: 'You departed. I used a different theme'. Q: 'I'm truly sorry, Clerici. I had so much faith in you, in all of you'. M: 'No, I don't believe it. If that were true, you'd never have left Rome' ⁴.

La intenció de Bertolucci, l'adaptador, és molt clara⁵: la representació de la imatge platònica de la caverna sobre la pantalla ajudarà els espectadors a visualitzar tot un país, Itàlia, "encavernat", esdevingut presoner de la dictadura feixista. Itàlia confon a hores d'ara la foscor intel·lectual i espiritual del seu règim totalitari amb la Llum

soterrani en forma de cova... hi són des de petits, lligats no només de cames sinó també pels colls, de manera que romanen quietes i miren només cap endavant; mira'ls (ὄρα)... i, d'altra banda, una llum de foc cremant darrera seu des de dalt i des de lluny, i, entre el foc i els presoners, en la part alta, un camí, i vora seu un petit mur construït talment com els paravents que es col·loquen davant dels creadors d'espectacles, i per sobre dels quals, davant al seu torn dels espectadors, els mostren. Mira (ἰδὲ), doncs, junt a aquest petit mur uns homes portant objectes de tota mena que hi sobresurten, i estàtues en forma d'home i d'altres animals, treballades en pedra, fusta i tot tipus de materials, uns parlant i altres en silenci, com és natural... Primer de tot, ¿creus, en efecte, que uns presoners com aquests poden haver vist, no només de si mateixos sinó també els uns dels altres, res que no sigui les ombres (τὰς σκιάς) que per causa del foc es projecten sobre la part de la cova de davant seu? / 'Com poden haver-ho vist, certament, deia, 'si de per vida haurien estat forçats a tenir, si més no els caps, immòbils?' - les traduccions de la *República* són de l'autor seguint l'edició de BURNET (1901).

³ Per la meua part, segueixo fidelment la terminologia platònica. Tanmateix, "mite, símil, faula, al·legoria, comparació", etc. són alguns dels termes amb què el text de Plató ha estat corregit. HEIDEGGER (1997) 18, parla de "Gleichnis" per aclarir tot seguit que es tracta d'una "imatge amb significat": "Wir sprechen von einem 'Gleichnis', sagen auch 'Sinn-Bild'. Das heisst: ein sichtbarer Anblick, so freilich, dass das Erblickte allsogleich ein Winkendes ist. Der Anblick will nicht und nie für sich allein stehen; er gibt einem Wink: dahin, dass es etwas und was es bei diesem Anblick und durch diesen Anblick zu verstehen gibt. Der Anblick winkt, -er lenkt in ein zu Verstehendes, d. h. in den Bereich von Verstehbarkeit (die Dimension, innerhalb deren verstanden wird): in einen Sinn (daher Sinn-Bild)".

⁴ Passatge extret de la versió original en anglès: *The Conformist*. Produced by Titan Productions, Inc. Edited by Film-Rite, Inc. Paramount. A Gulf + Western Company.

⁵ Sobre Bertolucci, el seu cinema i *The Conformist*, *vid.*, p. ex.: BARONI (2007), CARABBA *et al.* (2003), GERARD & *alii* (2000, edd.), CAMPANI (1998), TONETTI (1995), CAMPARI & SCHIARETTI (1994, edd.), KLINE (1994), APRÀ & PARIGI (1993), DONOVAN (1990), O'HEALY (1988), BERTOLUCCI (1987), WAGSTAFF (1982) i (1983), KLINE (1981), CASETI (1978), GOLDIN (1971), VOGEL (1971).

autèntica⁶. El lliure pensament ha estat bandejat i els ciutadans s'han convertit en súbdits d'una única Veritat i del Dictador que la proclama, Benito Mussolini. Un amic de Marcello, Italo Montanari (Jose Quaglio), ideòleg del règim, assegura fins i tot que Itàlia i Alemanya han estat "two strongholds of light in the course of centuries"; li agrada de parar esment en "the Prussian aspect of Benito Mussolini and the Latin aspect of Adolf Hitler", i manté sense embuts que aquestes dues grans nacions han donat al món dues revolucions: "the anti-parliamentarian and the anti-democratic". Foren molts els italians seduïts per aquests cants de sirena, prou indolents mentalment i espiritual per no adonar-se que, com ja deia Plató dels seus presoners, només veïen ombres, mers simulacres de grandesa i d'orgull, mentre que a la realitat de la Justícia li correspon un altre espai, sense límits o murs, on la Llum veritable no topa amb cap obstacle polític, policial ni de cap altra mena.

Tanmateix, bé que molt efectiva, la icona platònica no apareix a la novel·la, de manera que caldria preguntar-se si la seva inclusió en la pel·lícula és tal vegada fruit del caprici d'un director-guionista enginyós o si, per contra, obeeix a un coneixement pregon del conjunt de l'obra d'A. Moravia i, sobretot, a la lectura platònica d'*Il conformista*, a parer meu perfectament possible i gens forassenyada, si més no en alguns dels seus passatges més destacats⁷.

El professor Quadri reconeixia en les paraules de Clerici –i que temps enrere foren també les seves– "el mite de la gran cova". Doncs bé, un dels protagonistes d'*El menyspreu*, exposa amb convicció la seva tesi

⁶ Bé que el repàs històric ha de servir, segons que diu Bertolucci, per parlar del present: "quando si parla del passato si sta parlando soprattutto del presente... quando giravo *Il conformista* pensavo all'Italia che mi circondava, l'Italia del 69-70... Cerco di non dimenticare mai che i film sul passato, se non hanno un forte cordone ombelicale con il presente, finiscono per essere delle più o meno riuscite illustrazioni d'epoca", CARABBA (2003) 13.

⁷ Sobre el paper nuclear de la caverna platònica a *The Conformist* de Bertolucci, *vid.*, p. ex.: KOLKER (1985) 96-100: "a consistent literary / philosophical referent that structures the entire work... Plato's myth of the cave... this is a film about lives in the shadows, about shadows that seek other shadows... But if Clerici is the most unseeing character in this fiction, the one most given to hiding in the dark of his bad conscience, none of the other characters is permitted full entry into the light. Quadri would seem to be Clerici's opposite, the man of the left, of conscience, fighting for the anti-fascist cause. But his comfort in Paris is at the expense of comrades imprisoned in Italy".

sobre el dret a convertir, per exemple, les aventures d'Ulisses en un "film psicològic":

Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni... sono allegorie figurate della vita humana... cosa dobbiamo fare noialtri moderni per risuscitare questi miti così antichi e così oscuri? Prima di tutto trovare il significato che possono avere per noi, uomini moderni, e poi approfondire questo significato, interpretarlo, illustrarlo ma in maniera viva, autonoma... Noi dobbiamo... fare con l'*Odissea*... aprirla, come si apre un corpo sul tavolo anatomico, esaminare il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne⁸.

Bertolucci, per contra, aplica a la caverna de Plató una cirurgia gens agressiva, limitant-se més aviat a treure el màxim profit de l'atribut amb què el filòsof atenès la dotà: la seva aplicabilitat⁹. En efecte, un cop adaptada-aplicada pel director italià, deixa de ser només una crida a un viatge iniciàtic d'índole ideal o ideocèntrica per esdevenir també el recordatori d'un deure força més terrenal i immediat: defugir la caverna daurada del conformisme, sobretot quan això significa no pas menystenir sinó abraçar la degradació ètica i política inherent al feixisme. No hi ha hagut cap necessitat, doncs, d'esventrar la icona platònica, per bé que Bertolucci reivindica, com Moravia, el dret a no sentir-nos irremeiablement afeixugats, fins a l'ofec, pel prestigi enorme de la Tradició Clàssica i la fidelitat que sembla exigir.

⁸ MORAVIA (1965) 390-91.

⁹ PL. R. 517a-517d: 'Doncs aquesta imatge' (εἰκόνα), deia jo al meu torn, 'estimant Glaucó, cal aplicar-la (προσαπτεῖν), tota ella, al que s'ha dit abans, tot comparant, d'una banda, aquest espai que se'ns mostra per mitjà de la visió amb l'habitable de la presó i, d'una altra, la llum del foc del seu interior amb la força del sol. Al seu torn, la pujada cap amunt i la contemplació del que s'hi troba, un cop tinguda per l'ascensió de l'ànima vers la regió intel·ligible, almenys no et separaràs del que és la meua esperança, ja que tant desitges sentir quina és. D'alguna manera, la divinitat deu saber, però, si és una esperança ferma. D'altra banda, a mi el que em sembla m'ho sembla així: en el món intel·ligible, la idea del bé em sembla la darrera que veiem i amb prou feines; un cop vista, però, aleshores cal concloure que arreu ella és causa del que és correcte i bell, puix que, en el món visible, engendrà la llum i el seu senyor i, en l'intel·ligible, ella com a senyora oferí veritat i coneixement; i cal concloure també que, a qui vulgui obrar assenyadament tant en públic com en privat, li cal veure-la'. / 'Jo també ho crec', deia, 'si més no en la mesura de les meves possibilitats'. / 'Vinga, doncs!', deia jo al meu torn; 'pensa-ho tu també i no t'estranyis que els qui van arribar allí dalt no vulguin fer el que és propi dels humans, sinó que les seves ànimes maldin per romandre-hi sempre. Car versemblantment és més o menys així, si s'hi pensa segons la imatge (εἰκόνα) que s'ha mencionat abans'.

De tota manera, els textos de Moravia són plens d'imatges cavernoses i d'autoempresonament, pensades per desvetllar les consciències i ajudar les ments a copsar la temptació o el perill, sempre reals, d'adoptar compromisos innobles o d'instal·lar-se en un conformisme injustificable¹⁰.

En un dels seus assaigs, *Estremismo e letteratura* (1946)¹¹, Moravia parla del "compromesso nella letteratura" (73) i escull el victorià com a exemple més il·lustratiu, el que significà l'adopció de límits formals i de contingut, imposats a l'art per aquella societat vuitcentista burgesa i industrial. A aquest compromís s'hi arribà, a més, en un règim de llibertat, sense intervencions estatals de cap mena; en suma, fou una autocensura que dugué a deixar d'escriure el més important a fi d'agradar a la major part de lectors. "Lo scrittore dedito al compromesso si sente tirar la manica dall'angelo custode del conformismo" (75), rendint-se no pas a aquella mesura que és pròpia de tota obra d'art, sinó a la que marquen prejudicis estètics i morals que converteixen l'artista en presoner. "Allo scrittore incombe il dovere di essere estremo... Ma il compromesso fa scendere ed adagiare l'opera nei fondi geologici della letteratura tra i documenti, le curiosità e altri simili fossili" (75-77). Ergo, aquesta darrera imatge va molt més enllà de la sensació d'ofec de la caverna per visualitzar l'asfíxia mortal que s'esdevé sota el pes metafòric de diversos estrats geològics, quan creador i creació resten aixafats fins a convertir-se en fòssils.

A *Assenza di maestri* (1946)¹², Moravia centra l'atenció en les conseqüències funestes de comptar només amb un únic missatge, imposat per la policia i el ministeri de cultura popular, barreja de "nazionalismo, futurismo e conformismo controriformistico" (81), emès en aquest cas per un únic mestre: Mussolini. La identitat de la caverna o dels fons geològics és ara massa òbvia: Itàlia, la del *ventennio* i fins i tot la posterior; Moravia prefereix, en canvi, examinar els presoners i replicar als qui gosen mantenir que a la joventut i a la societat en ge-

¹⁰ Sobre Moravia i la seva obra, *vid.*, p. ex.: MASCARETTI (2006), BRUNO (2003), STELLA (2000), PARIS (2001), VOZA (1997), PETERSON (1996), CAPOZZI & MIGNONE (1993, edd.), GERVAUTTI (1993), KOZMA (1993), DI BARTOLOMEI (1998), ELKANN (1990), RANDO (1989), PANDINI (1981), ESPOSITO (1978), SANGUINETI (1977), VITTER (1973), ROSS (1972).

¹¹ MORAVIA (1964). Totes les cites d'aquest assaig correspondran a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

¹² *Ibidem supra*, nota 11.

neral no li calen ni mestres ni missatges. La democràcia no vol ments escleròtiques –o cavernícoles, si ho volíem dir així–, sinó avesades a l'exercici intel·lectualment adult d'elegir després de rebre, en règim de llibertat plena, missatges i lliçons múltiples de múltiples mestres.

Amb *L'uomo come fine* (1956)¹³ acarem una paradoxa evident. El nostre es un rastreig en cerca d'imatges cavernoses en l'obra de Moravia pensant en la conversa que Quadri i Clerici mantenen sobre la imatge platònica, i que Bertolucci introdueix *motu proprio* en l'adaptació cinematogràfica de *Il conformista*. Doncs bé, Moravia apel·la en aquesta ocasió al mestratge dels sofistes grecs, aquells de qui Plató per boca de Sòcrates renegà tan clarament en els seus diàlegs. La recuperació d'una idea secular, la de "l'home com a mesura de totes les coses" de Protàgoras, és presentada ara com l'antídot idoni per combatre el verí mental consistent a valorar l'home com a mitjà i no pas com a fi. Moravia es malfia de la raó per quantitativa i tirànica, pel fet d'ignorar què és l'home i saber molt bé, per contra, què són cent, mil o un milió d'homes: ("que una minoranza politica venga sterminata dalla maggioranza... la ragione non troverà nulla da obiettare in sede del tutto astratta e assoluta" (113). Els temps han canviat, i d'entendre's a si mateix com a fi, cosa que el distingia dels animals, l'home ha passat a entendre's com a mitjà, però "nessuna contemplazione o saggezza... nessun nuovo concetto dell'uomo si formeranno se prima il mondo non sarà ridotto una volta di più alla misura dell'uomo" (148)¹⁴. I és aleshores quan Moravia desplega tot un mostrari d'imatges cavernoses i d'opressió que, si algú gosava demanar explicacions a Bertolucci per no ser fidel a la literalitat del text original, al meu entendre l'absoldrien de tota culpa.

En efecte, per a ell el món en què li tocà de viure s'assembla a les "scatole cinesi" (116), en l'interior de les quals s'hi amaga una capsula més petita, que en conté alhora una altra de més petita, que en conté

¹³ MORAVIA (2000). Totes les cites de *L'uomo come fine* corresponen a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s'hi refereix.

¹⁴ *Vid.*, per ex., ARIST. *Metaph.* 11,6,1062b 13: "Protàgoras mantenia que l'home és la mesura de totes les coses' (πάντων εἶναι χρημάτων μέτρον ἀνθρώπου), i no deia sinó que allò que sembla a cadascú, allò és sens dubte. Essent així, resulta que la mateixa cosa és i no és, que és bona i dolenta, i així igualment en relació al que diràs amb proposicions contradictòries, ja que quelcom sembla a uns moltes vegades bell, però a d'altres el contrari: mesura és allò que sembla a cadascú" (μέτρον δ' εἶναι τὸ φαίνόμενον ἕκάστῳ) –la traducció és meua seguint l'edició de Ross (1924).

ahora... El món modern és un “incubo generale... ne contiene degli altri minori, sempre piú ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come un incubo” (116-17). L’Estat modern, la finalitat del qual és l’Estat mateix, és un malson de proporcions tals que l’home no se n’adona, “come probabilmente una formica no si rende conto che l’albero sul quale sta camminando è un albero” (117).

Les Esglésies només cerquen la seva pròpia preservació i per a elles l’home també ha degenerat en mitjà. Aquest estat de postració de l’espècie humana, aquest problema, s’ha de solucionar fora dels “cerchi viziosi” (124) en què es troba. Dia rere dia, creix el “senso angoscioso di labirinto senza uscita che è proprio al mondo moderno” (125).

Moravia es demana fins i tot quina diferència hi ha entre el rusc, el formiguer i l’Estat modern, i no dubta a respondre que “nel formicaio come nello Stato moderno, formiche, api e uomini sono mezzi... e il fine è invece... il formicaio e lo Stato” (125-26). Nogensmenys, per a ell la constatació més punyent és que tampoc no hi ha cap diferència entre el jove educat per la família i l’Estat, i que després és enviat a combatre i morir, “e la formica soldato, l’ape soldato oppure il gallo da combattimento o il toro da corrida” (126). Tot: política, diners, propaganda i milers de mitjans de coerció “vengono adoperati senza scrupoli contro questo residuo dell’uomo adoperato come mezzo, per distruggerlo, minimizarlo, soffocarlo, annientarlo” (132).

Doncs bé, *Il conformista* no és sinó la confirmació de la insistència de Moravia en la trista naturalesa –per què no dir-ne “cavernosa”?– d’homes i dones que massa sovint es deixen tancar o empresonar en la foscor d’ideologies anorreadores de la seva dignitat. De primer, podríem pensar que Moravia ret un tribut excessiu a Freud i a un determinisme gairebé calvinista, però, valoracions crítiques a banda, el resultat és el disseny literari d’un home massa condicionat per poder enderrocar els murs amb què topa i els que ell mateix basteix. En efecte, Marcello era “diverso” (10)¹⁵ dels nois de la seva edat i, “in un modo misterioso e fatale, era predestinato a compiere atti di crudeltà e di morte” (19). La cuinera ho va veure amb molta claredat: “Chi è

¹⁵ MORAVIA (1998); totes les cites de *Il conformista* correspondran a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s’hi referirà.

cattivo con le bestie, è anche cattivo con i cristiani... si comincia con un gatto e poi si ammazza un uomo" (27). D'altra banda, el fet d'haver estudiat a casa per raó d'una malaltia li estalvià els aspectes desagradables de l'escola que fan que s'assembli a una "prigione" (30), però, en el seu primer any d'escola pública, descobreix que li agrada "alzarsi a tempo di orologio" (30). Li atreu la normalitat que no depèn de preferències i inclinacions naturals de l'ànim, sinó que és "bensì prestabilita, imparziale, indifferente ai gusti individuali, limitata e sorretta da regole indiscutibile e tutte rivolte ad un fine unico" (30).

Quan, ja adult, es presenta al ministeri per oferir els seus serveis a l'Estat feixista, se sent "quasi contento di attendere come gli altri" (71); i encara més, descobreix que "quell'ordine e quell'etichetta gli piacevano, come indizi di un ordine e di un'etichetta più vasti e più generali" (71).

El seu matrimoni amb Giulia, una noia corrent i semblant a d'altres, fou un "anello" més "nella catena di normalità con la quale egli cercava di ancorarsi nelle sabbie infide della vita" (89). Accedeix als precis de Giulia perquè es confessi i combregui, tot i que no creu de cap manera ni té cap religió; es decanta fins i tot per una confessió completa "quasi sperando... se non di cambiare il proprio destino, per lo meno di conformarsi una volta di più in esso" (103). Li agradaven les esglésies "come punti sicuri in un mondo fluttuante" (103), hi descobria una "espressione massiccia e splendida ciò che egli cercava: un ordine, una norma, una regola" (103). Marcello és, doncs, una còpia feta amb un motlle d'home normal: "sono stato un uomo simile a tutti gli altri uomini... ho amato, mi sono congiunto ad una donna e ho generato un altro uomo" (152).

Avui en dia, el fet de dissenyar una psicologia turmentada com la de Marcello hipercharacteritzant-la amb els suposats trets físics i psicològics d'un home efeminat i homosexual sortosament es considera fals, tòpic i políticament incorrecte¹⁶. Si en faig esment, és perquè, a més de fer-nos saber que "aveva ereditato da sua madre una perfezione di tratti quasi leziosa" (31), de destacar-ne "la dolcezza e bellezza del

¹⁶ I, tanmateix, no són pocs els qui consideren que és Bertolucci, més que no pas Moravia, el qui converteix *Il conformista*, una novel·la tràgica on el Destí o Fatalitat hi juga un paper important, en un drama psicològic o freudià on el Destí cedeix el protagonisme al Subconscient. *Vid.* al respecte, p. ex.: GERARD & alii (2000, edd.) 60-72 o RIAMBAU (2000) 65.

viso" (31), els "caratteri... femminili" (31) que el converteixen en "una bambina vestita da maschio" (31) amb "reputazione di feminuccia in calzoni" (31), quan el xofer, Lino (Pierre Clémenti), prova d'abusarne sexualment temptant-lo amb el que més desitja, una pistola, Moravia opta per subratllar-ne la submissió, ja que estigué "contento, in fondo, di esser stato costretto con la violenza a salire nella macchina" (55). Després, quan Lino vol forçar-lo i ja l'ha tombat al llit, aquest mateix nen, que un dia amb el revòlver patern a les mans va sentir "un brivido di comunicazione, come se la sua mano avesse finalmente trovato un naturale prolungamento nell'impugnatura dell'arma" (8), apunta i dispara, mentre el també turmentat corruptor li suplica cridant: "Spara, Marcello... ammazzami... sì, ammazzami come un cane" (58). Tanmateix, el novel·lista el vol submís també de gran, o, si més no, quan a París un home ancià intenta seduir-lo, descobreix amb estupor "la memore soggezione di chi, avendo soggiaciuto già una volta in passato ad una oscura tentazione... dopo molti anni... non trovi ragione di resistervi" (207). De bell nou treu l'arma i, aquest cop sense disparar, es desempallega de l'assetjador, tot i que abans l'ancià li ha fet saber la seva hipòtesi -de fet, tesi: 'avevo creduto che... voleste farvi rapire... siete tutti così, avete bisogno che vi si usi violenza' (209).

De tota manera, el novel·lista té força més recursos que els políticament incorrectes per al disseny multiforme d'un home captiu en el seu conformisme. Marcello desitja per exemple que Franco guanyi la guerra simplement per "amore di simmetria" (69). Els casos d'Itàlia, Alemanya, la guerra d'Etiòpia i la d'Espanya li permeten compartir la seva fe amb milions de persones. No s'adona –o potser sí– que són presoners com ell, però l'efecte unificador de la història recent el satisfà: "Egli faceva tutta una cosa sola con la società... non era un solitario, un anormale, un pazzo, era uno di loro, un fratello, un cittadino, un camerata" (70).

La uniformitat política implica la intel·lectual i per il·lustrar-ho Moravia opta per la hipèrbole, per subratllar l'estat mental mòrbid de tot un país, la seva alienació i consegüent reclusió en la caverna o presó més adients: un manicomi. Qui hi està internat és el pare de Marcello, però el doctor que l'atén veu clar que 'per quanto riguarda il duce, siamo tutti pazzi come vostro marito, nevrero signora, tutti

pazzi da legare da trattare con la docia e la camicia di forza... tutta l'Italia non è che un solo manicomio' (132). En certa ocasió, l'agent Orlando havia dit a Marcello: 'tutto per la famiglia e per la patria, signor dottore' (115), i ell sap que, passi el que passi, no es penjarà com Judes perquè sempre podrà dir que obeïa ordres o que en el seu cas "non riceveva... trenta denari. Soltanto il servizio" (178). Trista condició, sí, la seva, però al capdavant practica un "moralismo assai rigido" (73), Giulia manté que és 'troppo austero' (230), i la seva mare sempre ha observat que tant el marit com el fill 'non vorreste che gli altri si divertissero' (123).

Marcello Clerici, doncs, està tan lligat de peus i mans com els presoners de la caverna platònica, bé que, quan li comuniquen que la seva missió ha quedat reduïda a gairebé res, a diferència d'ells, ni tan sols pot mirar cap endavant, sinó que "abbassò il capo" amb un sentiment de "rassegnazione testarda e malinconica, come di fronte ad un dovere" (159). Accepta fins i tot la disciplina d'un seu subordinat, aquella que, en un bordell, pot arribar a l'extrem fastigós d'haver-lo de sentir dir: "Dottore se lei vuole, se questa le piace... io posso anche aspettare" (162).

El seu conformisme o incapacitat per a reaccionar esdevé encara més injustificable, si es té en compte que és prou perspicaç per adonar-se de la misèria d'altres submissions, potser nobles però força cegues, com ara la dels joves reclutats pel professor Quadri: "riusciva... a spingerli a imprese ardite, pericolose e quasi sempre disastrose... anzi li sacrificava con disinvoltura in azioni disperate" (168). Entre les qualitats de Quadri no hi havia el coratge, sinó que mostrava "una crudele indifferenza per la vita humana" (168), tot empenyent els seus seguidors a perills mortals, mentre que ell "mai si esponeva personalmente" (169). Per contra, Lina Quadri, la muller (Dominique Sanda), segons que li relata l'agent Orlando:

non doveva morire... ma si gettò davanti al marito, per proteggerlo e prese per lui due colpi di rivoltella... lui scappò nel bosco dove lo raggiunse... quel barbaio di cirrincione... lei viveva ancora e io, poi, fui costretto a darle il colpo di grazia... una dona coraggiosa più di tanti uomini' (252-53)¹⁷.

¹⁷ Bertolucci inverteix els papers per subratllar la covardia de Marcello. És Lina qui escapa al bosc, i Marcello, que, a diferència de la novel·la, presencia l'assassinat, no fa res per salvar-la.

Doncs bé, és precisament aquesta dona valenta qui traurà a la llum el temperament més platònic del nostre protagonista. Ella el desitja i “nei suoi occhi si era accesa una fiamma torbida e decisa” (197), però Marcello fa abstracció de l’espai i el temps concret del món inferior per ubicar-la en un àmbit ideal o metafísic, és a dir, més enllà o després de la *Physis*:

la guardava... e capì di averla amata sempre, prima di quel giorno, anche prima di quando l’aveva presentita nella donna di S. (197)... Il desiderio non era in realtà che l’aiuto decisivo e potente della natura a qualcosa che esisteva prima di essa e senza di essa (200).

Alguns esdeveniments, però, són encara més significatius:

Volle riandare con la memoria alla prima volta che aveva avvertito la sua esistenza: alla visita alla casa di tolleranza a S... Rammentò che era stato colpito dalla luminosità della fronte di lei... la purezza che gli era sembrato di intravedere mortificata e profanata nella prostituta e trionfante in Lina. Il ribrezzo della decadenza, della corruzione e dell’impurità che l’aveva perseguitato tutta la vita e che il suo matrimonio con Giulia non aveva mitigato, adesso comprendeva che soltanto la luce radiosa di cui era circondata la fronte di Lina, poteva dissiparlo...Così naturalmente, spontaneamente, per sola forza d’amore, egli ritrovava attraverso Lina la normalità tanto sognata. Ma non la normalità quasi burocratica che aveva perseguito per tutti quegli anni, bensì altra normalità di specie quasi angelica. Di fronte a questa normalità luminosa ed eterea, la pesante bardatura dei suoi impegni politici, del suo matrimonio con Giulia, della sua vita ragionevole e smorta di uomo d’ordine, si rivelava nient’altro che un simulacro ingombrante da lui adottato in inconsapevole attesa di un più degno destino. Ora egli se ne liberava e ritrovava se stesso attraverso gli stessi motivi che gliel’avevano fatto, suo malgrado, adottare (202-203).

Se’ns parla aquí de l’impacte positiu que Marcello experimentà davant Lina Quadri bo i comparant-lo amb l’extremament negatiu que li causà la prostituta del prostíbul on va rebre ordres precises referents a la seva missió –l’elecció del marc per part de Moravia és per si mateix prou eloqüent perquè jo en faci cap comentari addicional. Bertolucci creu que és assenyat de llegir *Il conformista* de Moravia des de paràmetres platònics. Força a l’inici de la seva pel·lícula ens ha fet veure els italians com a éssers presoners en una caverna, i, si ho teníem en compte, comprendrem molt millor les reaccions eròtiques del protagonista. En efecte, si el vèiem gairebé como qui abandona el món material per enlairar-se vers l’ideal, caldrà convenir aleshores que la força demoníaca d’*éros* encarnada en Lina és essencial. Abans

que ella aparegués, tot era fosc, ja sigui la normalitat quasi burocràtica que tant havia desitjat, la feixuguesa opressora dels compromisos polítics, o el llast també feixuc d'un matrimoni de conveniència; en suma, una vida somorta o apagada per l'acció de l'ordre i la disciplina elevats a la categoria de Deure absolut. La seva vida ha estat, consegüentment, un seguit d'ombres o simulacres –com aquells que veien els presoners de Plató– de quelcom més digne, capaç de generar entusiasme i no pas resignació o conformisme. Ara s'adona de la seva condició tràgica de presoner i comprèn a la fi la urgència d'alliberar-se. O, dit altrament –si acceptàvem el guiatge de Bertolucci, i tal vegada de Moravia– cal que abandoni la caverna deixant-se enlluernar per la llum i puresa de Lina, veritable subtilització o enlairament urànic –angelical, se'ns diu– d'un esperit afeixugat i oprimat per la negra pesantor –més que no pas ombrívola– del feixisme.

Finalment, Mussolini cau i arriba l'hora de l'alliberament, força quimèric en el seu cas, però a l'abast de les noves generacions com ara la de la seva filla:

Si trattava, pensò, di considerare finito e sepolto tutto un periodo della sua vita e di ricominciare daccapo, su un piano e con mezzi diversi... era risoluto a non permettere che il delitto commesso davvero, quello di Quadri, lo avvelenasse con i tormenti di una vana ricerca di purificazione e di normalità. Quello che era stato era stato, Quadri era morto, e, più pesante di una pietra tombale, egli avrebbe calato su quella morte la lapide definitiva di un oblio completo... Egli si era costretto volontariamente, ostinatamente, stupidamente, dentro legami indegni e in impegni ancora più indegni; e tutto questo per il miraggio di una normalità che non esisteva; adesso questi legami erano spezzati, questi impegni dissolti, e lui tornava libero e avrebbe saputo fare uso della libertà... Tutto nella vita di sua figlia, pensò, avrebbe dovuto essere brio, estro, grazia, leggerezza, limpidezza, freschezza e avventura; tutto avrebbe dovuto rassomigliare ad un paesaggio che non conosce afe né caligini... Sì, pensò ancora, ella doveva vivere in piena libertà (286-288).

Marcello Clerici ha viscut un miratge car "la normalità... non era che una forma vuota dentro la quale tutto era anormale e gratuito" (261), tot era ombra o simulacre. Seguint les indicacions de Moravia + Bertolucci, és fàcil de preveure la tossuderia inevitable d'un col·laboracionista resistent: 'non ho fatto che eseguire gli ordini... non ho fatto che il mio dovere, come un soldato' (268-269). Al cap i a la fi, se'ns demana de pensar en una caverna que, a diferència de la platònica, no té cap sortida, sinó que ha estat clausurada intencio-

nadament i hermètica després d'haver-hi introduït metafòricament tota mena de deixalles com ara records inculpatoris, un crim i un bon feix de remordiments. Heus aquí, doncs, una mena de foscor geològica o tombal que n'acull una altra d'ètica, amb la intenció força naïf que, segellada per la pesantor d'una làpida, resti definitivament amagada en el centre de la seva personalitat. Serà lliure a la fi? Probablement no, perquè Marcello sap massa bé que el subconscient –abans ja hi havia volgut enterrar els episodis més foscos de la seva infantesa i no ho havia aconseguit–, tot i que volgudament ubicat en les pregoneses del “jo”, acaba fent mal. Més tard o més d'hora, en efecte, caldrà que tingui el coratge d'optar per “l'espeleologia psíquica” i no pas per l'escapisme, a fi de descobrir amb horror en la cova de la seva personalitat les obligacions, lligams i límits que cercà vergonyosament i que l'han anorreat com a persona. No, la caverna no desapareixerà, però tot pot ser diferent per a la seva filla. Com si es tractés d'aquell presoner que Plató ens demana d'imaginar sortint a l'exterior, la seva filla –i sense que a ella sortosament hagin d'arrossegar-la– coneixerà la llum i tot un reguitzell d'antònims de la feixuguesa pròpia d'una vida encadenada: energia, inspiració, gràcia, lleugeresa, limpidesa, frescor i aventura. Els ofecs i les calorades corresponen als espais tancats, mentre que a la llibertat li plauen els paisatges oberts. Tota Itàlia ha sortit de la presó i Marcello confia, si més no, que la seva filla gaudeixi d'una llibertat que tant de bo la faci pura i radiant com Lina.

Comptat i debatut: compromís, autocensura i adopció de límits formals i de contingut en la literatura victoriana; fons geològics on la llibertat es fossilitza; manca de mestres; missatges únics imposats per la policia i el ministeri de cultura; l'home esdevingut mitjà i no pas fi o mesura; caps xineses i malsons per parlar d'un món curull de cercles viciosos i laberints sense sortida; éssers humans que per a l'Estat modern no són sinó formigues o abelles obreres, galls de lluita o braus de cursa; vides preestablertes, limitades i dirigides per regles indiscutibles; passió per l'ordre, per esdevenir baula d'una cadena, per ancorar-se en la normalitat; esglésies arquitectònicament massisses que denoten ordre, normes i regles; submissió; amor a la simetria unificadora; tota una nació tancada en un manicomi; el 'tot per la pàtria', servei, obediència i deure; moralisme rígid i austeritat; vides convertides en un simulacre

del que haurien pogut ser; pedres tombals i làpides definitives per enterrar un passat vergonyós; lligams i obligacions indignes.

Bertolucci, doncs, sabia molt bé el que es feia; ha estat un adaptador enraonadament enginyós en l'elecció de la imatge platònica de la caverna per il·lustrar encara més l'asfíxia de la vida sota el feixisme¹⁸. Val a dir que molts li podrien recordar que Plató seduï, i molt, tant Hitler com Mussolini, tant el nazisme com el feixisme, però de ben segur que els respondria que, tot i ser-ne conscient, tot i conèixer els punts foscos de l'ideari platònic –només cal pensar en el programa eugenèsic de la *República*–, les filosofies, al capdavall, com les imatges, són aplicables, i aleshores l'ètica de qui les aplica marca naturalment la diferència.

¹⁸ N'hi ha prou de llegir, per ex., FLEMING (2007) i la nombrosíssima bibliografia que KALLENDORF (2007, ed.) recull sobre aquest tema.

Comentarios a *De l'Iliade*, de Rachel Bepaloff

Montserrat JUFRESA MUÑOZ

RESUM

Rachel Bepaloff se exilió junto con su familia en Estados Unidos a principios de los años cuarenta del siglo pasado. Cuando su hija adolescente empezó a estudiar Homero, Rachel escribió el ensayo *De l'Iliade*. El análisis de la guerra de Troya sirvió a la autora para reflexionar sobre la guerra que le había tocado vivir y sobre el sentido de todas las guerras.

PARAULES CLAU

Bepaloff, *Iliada*, guerra, guerra de Troya, exilio.

ABSTRACT

Rachel Bepaloff went into exile with his family in the United States of America in the early forties of the twentieth century. When her teenage daughter began to study Homer, Rachel wrote the essay *De l'Iliade*. The author analysed the Trojan war to think over the war she had suffered and over the sense of all wars.

KEY WORDS

Bepaloff, *Iliad*, war, Trojan war, exile.

De l'Iliade fue publicado en Nueva York en 1943¹, con un prefacio del filósofo Jean Wahl, gran amigo de la autora. Posteriormente, en 1947, el libro apareció en inglés traducido por Mary McCarthy y con un prefacio de Hermann Broch. Parece que Rachel empezó a concebir este ensayo en 1939, cuando se hallaba todavía en Francia², y que lo

¹ El texto fue reeditado en la revista *Conférence* 10-12 (2000), y por Éditions Allia, París 2004, con presentación a cargo de Monique Jutrin. Existe traducción al castellano a cargo de Rosa Rius –Rius (2009, trad.)-, que incorpora el posfacio de Hermann Broch y una nota biográfica escrita por Fina Birulés.

² Rachel Pasmanik, nació en 1895 en Bulgaria. De familia originaria de Ucrania, sionista

terminó luego ya en EEUU³, estimulada por el hecho de que su hija Noemí, entonces de unos 15 años, había empezado a estudiar este poema homérico en la escuela.

El libro está constituido por las reflexiones que suscita en Rachel la lectura de la *Iliada* de Homero, obra que compara una y otra vez con la *Biblia*, más precisamente con los libros de los profetas y en especial el de Job, y también con *Guerra y Paz* de Tolstoi. En alguna referencia más puntual alude asimismo a *Ana Karenina*. Estas reflexiones no versan, claro está, sobre aspectos históricos, filológicos o antropológicos del poema épico, sino que son apreciaciones de una lectora que lo analiza desde un punto de vista filosófico, intentando descubrir cuál es la verdad y el valor de la existencia de algunos de los más significativos personajes inmersos en la legendaria contienda de la guerra de Troya, para investigar luego, a través de ella, cuál puede ser el sentido de la guerra en sí.

El libro, un ensayo breve pero intenso, procede a pasos pequeños, y empieza por un análisis de tres de los protagonistas, Héctor, Aquiles y Helena, y de una figura más secundaria, Tetis. Después se referirá al mundo de los dioses, y al final comentará con profundidad el episodio del canto XXII en que el anciano rey de Troya, Príamo, se aventura a suplicar a Aquiles que le devuelva el cadáver de su hijo Héctor, para poder rendirle los homenajes fúnebres que hagan de su muerte una "bella muerte"⁴. Pero curiosamente ni el conjunto de los aqueos ni el de los troyanos, ni tampoco el resto de los numerosos personajes de la epopeya, no parecen despertar demasiado su interés.

Veamos, pues, cómo describe Rachel Bepaloff a Héctor, el príncipe troyano. De él le impresiona su condición humana: "Ni superhombre, ni semidiós, ni semejante a los dioses, sino hombre, y príncipe entre

y muy culta, vivió luego en Ginebra, donde estudió música y danza, llegando a ser una pianista de talento. Posteriormente se trasladó a París, allí se casó con Nicia Bepaloff y abandonó su carrera musical, hacia 1925 empezó a frecuentar el círculo que se había creado en torno al filósofo ruso León Chestov.

³ En 1942 se exilió a Estados Unidos junto con su marido, su madre y su hija. Vivió este exilio como un calvario, por el drama histórico que entonces tenía lugar y por las enormes dificultades familiares y económicas que tuvo que soportar, pero también por el alejamiento de Francia y del ambiente intelectual en el que se había sentido integrada. Abrumada por una "fatiga extrema", se suicidó el 6 de abril de 1949.

⁴ Para el concepto de "bella muerte" referido al guerrero que muere en el campo de batalla, *vid.* el artículo de LORAUX (1978).

los hombres... Héctor es el guardián de las felicidades percederas"⁵. Héctor, antes de sumergirse en la lucha, abarca con su mirada lo que constituye los verdaderos bienes de la vida, expuestos súbitamente en toda su desnudez de objetivos vulnerables. Para él, la pequeña porción de felicidad verdadera que le importa más que nada porque coincide con la verdad de la vida, vale la pena de ser defendida hasta la pérdida de esta misma vida, a la que el sacrificio conferirá su medida, su forma y su precio.

Pero esta aptitud para la felicidad frena el ímpetu de su defensor porque le hace más sensible a la enormidad del sacrificio exigido por los dioses de la guerra. Para Héctor, morir es entregar al suplicio todo lo que ama, pero rehuir la muerte es renegar de algo que le sobrepasa: la gloria, objeto de un canto futuro que hará resucitar a Troya en los siglos venideros.

Homero lo ha concebido enteramente como un hombre, en todas sus facetas, y no le ha ahorrado ni el temblor del miedo, ni la humillación de la cobardía. En el episodio de la persecución de Héctor por Aquiles alrededor de los muros de Troya, Homero alcanza a mostrarnos los fundamentos del horror en el universo, de un horror que no espera desenlace ni redención. No es alrededor de las murallas de Troya, dice Rachel, sino en el recinto del cosmos que la persecución del raptor y la huída de la presa se prolongan indefinidamente. Porque aquello de lo que Héctor huye, y aquello a lo que debe enfrentarse, no es el gigantesco Aquiles, sino su propio destino. Y comenta: "en ausencia de Dios, la fatalidad deviene el órgano de la retribución"⁶.

La guerra agota las diferencias entre los contendientes hasta la humillación del que se consideraba único, tanto si se trata de Aquiles como de Héctor, y así el vencedor se parece a todos los vencedores, y el vencido a todos los vencidos. Homero no nos evita este espectáculo. Y no obstante, añade Rachel, la emulación guerrera, generadora de la energía individual y de las virtudes viriles de la comunidad, constituye a sus ojos el principio y el resorte de la acción creadora.

La fuerza no se da a conocer y no disfruta de sí misma más que en los abusos y en los excesos en los que se sobrepasa. El brillo mortífero de la fuerza y su despliegue soberano, en los que el cálculo, la suerte

⁵ Rius (2009, trad.) 7.

⁶ Rius (2009, trad.) 11.

y la potencia se aúnan en una sola causa para desafiar la condición humana, en una palabra, la belleza de la fuerza, para Rachel, nadie –salvo la *Biblia* que la canta y la alaba solamente en Dios–, nos la hace más sensible que Homero.

Aquiles es hermoso, Héctor es hermoso porque la fuerza es hermosa, y sólo la belleza del poderío extremo, convertida en el poderío extremo de la belleza, obtiene del hombre el consentimiento absoluto de su propia destrucción, de su propia aniquilación, en un acto de entrega absoluta a la fuerza. Así, dice Rachel, en la *Iliada* la fuerza aparece a la vez como realidad suprema y suprema ilusión de la existencia. Homero diviniza en ella la sobreabundancia de vida que estalla en el desdén de la muerte, en el éxtasis del sacrificio –y denuncia la fatalidad que la convierte en inercia y rutina cruel.

Para mostrar el embrutecimiento que produce en quien se deja deslumbrar por la ilusión de la fuerza todopoderosa, Homero no elige a Aquiles, sino a Héctor el príncipe prudente. Bajo la influencia de una victoria pasajera, Héctor pierde súbitamente la capacidad de reflexión, el don de la medida y el sentido del obstáculo. Pero nunca este héroe se muestra por encima de la condición humana, no hay nada en Héctor –valor, nobleza, prudencia– que en un determinado momento no sea mancillado por la guerra, nada sino el respeto de sí mismo que hace de él un hombre le permite resarcirse frente a lo ineluctable, y le confiere la mayor lucidez en el instante de la muerte.

Héctor, pues, lo ha perdido todo salvo la gloria que será narrada a los hombres venideros. Y esta gloria para el guerrero homérico no es una ilusión aduladora, una jactancia vana, sino el equivalente de lo que para el cristiano representa la redención: la certeza de inmortalidad más allá de la historia, en el supremo distanciamiento de la poesía. Pero si los dioses han privado de todo a Héctor, no quieren ni pueden privarle de la belleza que sobrevive a la fuerza vencida. Extendido con el rostro hacia tierra, se conserva bello, y es con esta belleza intacta de joven guerrero muerto que será devuelto a Príamo.

Para Rachel, el poema homérico no trata pues de la cólera de Aquiles, sino del duelo entre Aquiles y Héctor, de la trágica confrontación del héroe de la venganza y del héroe de la resistencia. Esto es lo que constituye el motivo central de la *Iliada* y que le confiere unidad, a la vez que dirige su progresión. A pesar de los dioses y de la necesidad,

hay en el poema y en estos personajes suficiente cantidad de libertad naciente para que el espectáculo no parezca decidido de antemano, ni a nuestros ojos de lector, ni a los de Zeus, el contemplador divino.

La misión de Aquiles es de renovar, en medio de la devastación, la fuente y los resortes de la energía vital, la misión de Héctor es de salvar, por la entrega de sí mismo, la carga sagrada cuya preservación asegura al devenir una continuidad profunda. A la luz de estas afirmaciones, los destinos de Aquiles y de Héctor se revelan solidarios en la lucha, la muerte y la inmortalidad. Allí donde la historia sólo nos muestra murallas y fronteras, la poesía descubre, más allá de los conflictos, la misteriosa predestinación que hace dignos el uno del otro a los adversarios llamados a enfrentarse en un encuentro inexorable. Homero sólo pide reparación a la poesía, que restituye a través de la belleza el sentido de justicia prohibido a la historia. Sólo la poesía puede devolver a un mundo entenebrecido el valor ofuscado por el orgullo de los vencedores y el silencio de los vencidos.

Ante el hecho de la guerra, Homero no se desconcierta ni se indigna, ni espera tampoco respuesta alguna. Porque, ¿dónde están los buenos, y dónde los malos en la *Iliada*? Sólo encontramos a hombres que sufren, guerreros que luchan, que ganan o pierden. La reivindicación de la justicia es sólo un murmullo de lágrimas y de quejas ante la imagen marmórea de la necesidad. La pasión de la justicia se expresa en el duelo por la justicia y en el testimonio del silencio. Condenar o absolver la fuerza, dice Rachel, sería condenar o absolver la vida misma. Y la vida, tanto en la *Iliada*, como en la *Biblia* o en *Guerra y Paz*, es aquello que no se deja estimar, medir, condenar o justificar por los vivientes.

Hija de la amargura, la filosofía de la *Iliada* excluye el resentimiento, porque pertenece a un momento anterior al divorcio entre naturaleza y existencia. Un momento en que el Todo no es el resultado del ensamblaje de fragmentos rotos y luego recompuestos, bien o mal, por la razón, sino el principio activo fruto de la compenetración recíproca de los elementos que lo componen. Por ello, el cumplimiento de lo inevitable tiene por escenario, simultáneamente, el cosmos y el corazón del hombre, y el poeta, con su lucidez creativa es capaz de oponerse a la eterna ceguera de la historia.

Rachel Bepaloff escribe asimismo unas hermosas páginas cuando se pregunta si alguien ha descrito la ternura de modo más preciso y delicado que Homero al narrar la relación entre Tetis y Aquiles⁷. Pues este guerrero, siempre frenético, que alternativamente es presa de incansable actividad o de profundo aburrimiento, es hijo de una Nereida de paso leve, envuelta en gracia y tranquilidad.

Pero la diosa, que experimenta un amor ansioso por su hijo y conoce las miserias de los humanos, descuida su propia condición de inmortal. Para sentirse más cercana a su terrenal hijo Aquiles, en quien coexisten la condición de inmortal y la fuerza de una violencia casi bestial, Tetis adopta ella misma la condición terrena para acompañarle mejor y compartir el dolor por su muerte inevitable.

Una de las imágenes más bellas de la *Iliada* nos muestra a Tetis envuelta en un manto azul oscuro, emprendiendo el viaje hacia el Olimpo para suplicar a los dioses que permitan a Hefesto fabricar unas armas nuevas para Aquiles. Hefesto la complace, y fabrica un escudo donde se representa la ciudad en paz y la ciudad en guerra. Tetis, que llora a este hijo ya condenado y está “dispuesta siempre a volar en su ayuda, de noche y de día”⁸, como dice el poeta, no quiere mezclarse con unos dioses cuya despreocupación y ligereza contrasta de modo hiriente con su estado de “dolor inolvidable”⁹.

Así Tetis es menos la esposa de Peleo, anciano ya, que la hija del mar y madre de Aquiles. En este amor, que una doble amargura mantiene alejado de cualquier corrupción, se cumple su naturaleza divina y humana. Su devoción por Aquiles, dice Raquel, mantiene la frescura de la madre joven que se inclina solícita sobre la cuna del hijo, y se siente tranquila y aislada del mundo. Por ello, desde su cueva marina, Tetis mantiene despierta la angustia por la desgracia que habrá de arrebatarse a Aquiles y se muestra alerta y perspicaz. Sin embargo, cuando Aquiles decide castigar a los troyanos por la muerte

⁷ No es frecuente ver comentada esta relación de afecto especial entre madre e hijo que describe el poema homérico. No obstante, la tragedia de Eurípides *Andrómaca* nos habla asimismo del amor que la Nereida guarda por sus descendientes humanos, y de cómo, para salvar al hijo del hijo de Aquiles, Tetis se reconciliará con su marido Peleo y pondrá, a través de ese niño, hijo bastardo de Neoptólemo y de la princesa troyana ahora esclava, un punto final a la guerra de Troya.

⁸ HOM. *Il.* 24, 73.

⁹ HOM. *Il.* 18, 88.

de Patroclo, ella no intenta cambiar su determinación. “No trates de detenerme, le ha dicho Aquiles, por fuerte que sea tu amor”¹⁰. Y Tetis renuncia a extenderse en lamentaciones inútiles, pero consigue arrancar a Aquiles de su ensimismamiento en el rencor, proponiéndole un objetivo más noble, ayudar a los aqueos que se encuentran al borde de ser derrotados. Tetis es una madre que en lugar de hacer reproches, brinda ayuda y asistencia, y defiende la causa del hijo delante de Zeus. Sólo le pide a Aquiles que espere a tener las nuevas armas que Hefesto le está preparando. El propio Zeus acudirá a ella para lograr que el enloquecido Aquiles acepte devolver a Príamo el cadáver de Héctor. Tetis se acercará a Aquiles y para calmarle hará lo que suelen las madres con sus hijos pequeños, acariciarle con la mano y hablarle quedamente, llamándolo por todos sus nombres.

Aquiles por su parte corresponde a esta solicitud con un amor ardiente y espontáneo. A parte de Patroclo, Bepaloff no cree que Aquiles ame sinceramente a nadie más que a su joven madre inmortal, Tetis la de hermosas trenzas. Sólo junto a ella Aquiles vuelve a mostrarse humano, necesitado de protección y de consuelo. Tetis no aparece nunca como la madre orgullosa de un héroe triunfador, sino como la madre torturada de un hijo agonizante. Por ello Bepaloff sugiere que quizás se podría buscar el origen profundo del culto de la Virgen María en las punzantes imágenes de maternidad virginal que Homero nos ha legado.

La presencia de Tetis conduce a Aquiles a tomar unas proporciones humanas más ajustadas, le impide disgregarse en el mito. Desaparecen en él la hinchazón del orgullo y el énfasis, para dejarnos escuchar tan sólo el grito de justificación del héroe de la fuerza, pues Tetis no ha sabido hacer invulnerable a su hijo.

Porque en último término, no es en sus actos sino en su modo de amar, en la elección del amor, que Homero nos desvela la naturaleza de sus personajes. Héctor lo olvida todo y se olvida a sí mismo por aquello que ama. Aquiles adora en Patroclo el reflejo de su propia imagen, y en Tetis –otra imagen que se le asemeja– el origen divino de su linaje. En lo más duro de la guerra y del odio, bajo toda suerte de amenazas, florece, fuerte y pura, la perfecta intimidad entre dos seres, el amor de Andrómaca y de Héctor, la amistad de Tetis y Aquiles.

¹⁰ Hom. *Il.* 18,126.

Y aunque el asesino del joven Licaón se despoje de toda piedad y de toda humanidad, no por ello deja de ser hijo de Tetis, y es a ella que Aquiles debe ese no sé qué de alado en su fuerza y de inesperado en su generosidad. Porque no hay en Aquiles bajeza alguna, aunque sí crueldad, y la pureza de su fuerza es tanta que puede despreciar la mentira y desdeñar la astucia: su poderío mata, pero no envilece, ni le envilece a él mismo ahogándole en autosatisfacción. No obstante, la doble naturaleza, humana y divina, de Aquiles, produce continuamente en él choques y discordancias. La embriaguez con que se entrega a las crisis de agresividad no se acompaña ni de capacidad de sacrificio ni de sentido de la responsabilidad. Sabe que el destino puede conducirlo a la muerte por dos caminos distintos, y él ha elegido el camino abrupto que se detiene al borde del abismo.

Así pues no es el heroísmo de Aquiles lo que nos hace mantener el aliento en suspenso, sino su descontento, su maravillosa ingratitud. Aquiles encarna el juego de la guerra, el gozo de saquear ciudades demasiado ricas, la voluptuosidad de la cólera “más dulce que la miel en la lengua cuando inunda el pecho de un hombre”¹¹, el esplendor de los triunfos inútiles y de las empresas descabelladas. Sin Aquiles, concluye Raquel, la humanidad se llenaría de moho, se dormiría, helada de aburrimiento, antes del enfriamiento del planeta.

Respecto a la mujer que en el poema encarna la fatalidad erótica, Raquel pone de relieve que Homero le ha prestado una apariencia austera, casi severa. Envuelta siempre en largos velos blancos, Helena atraviesa la *Iliada* como una penitente, con la majestad que le confieren su desgracia y su belleza. Su pasividad aparece como el reverso de las pasiones que la tienen prisionera, pues debe obedecer las órdenes de Afrodita, aunque sienta repugnancia por ellas. Su única salida es dirigir contra ella misma una cólera que no puede dirigir contra los dioses. Helena parece vivir horrorizada de sí misma, pues a menudo expresa que desearía verse muerta.

Homero se muestra tan implacable con Helena como Tolstoi con Ana Karenina. Ambas huyeron con la esperanza de abolir el pasado para construir un amor que sólo fuera amor. Pero se despiertan en el exilio y lo que les parecía un sueño ya sólo les provoca disgusto: la promesa de liberación se ha transformado en esclavitud, el amor ya

¹¹ Hom. *Il.* 18,109-110.

no obedece al amor, sino a otra ley más antigua y más dura. Helena en su palacio de Troya, Ana en la estación de tren donde va a suicidarse, se enfrentan a su sueño deteriorado y no pueden acusarse de nada más que de haberse dejado engañar por la implacable Afrodita. Lo que ellas ofrecen se vuelve contra ellas mismas, lo que su belleza contamina queda calcinado, petrificado.

Para Homero y los trágicos, la falta es una trampa tendida al hombre por la fatalidad, y no se distingue de la desgracia que suscita: hay que sufrirla y pagarla, pero no se puede reparar. El concepto de responsabilidad lo inventarán más adelante los filósofos, herederos de Ulises. En Homero el castigo y la expiación disuelven la responsabilidad en la consideración de la miseria humana y en la culpabilidad difusa del devenir. Aunque el concepto de pecado no haya aparecido todavía, ni tampoco el remordimiento y la gracia, la noción griega de culpabilidad difusa es en Homero el equivalente de la noción cristiana de pecado original. Sin embargo se trata de una caída, pero de una caída a la que no precede ningún estado de inocencia y a la que no sigue ninguna redención, se trata de la caída perpetua del devenir creador en la muerte y en el absurdo. Homero no reclama justificación, sólo nos hace llegar el lamento del héroe. Si los dioses malévolos tienen en último lugar la responsabilidad de las faltas cometidas, no significa en absoluto que las faltas dejen de existir. Así, en Helena, la pureza y la culpabilidad se confunden, tal como sucede en la multitud de guerreros desparramados en la llanura que se extiende a los pies de la muralla.

En su exilio, Helena no añora al rubio Menelao, sino a su patria ruda y pura, y a la hija que crió. En la Troya hostil, acaparada por el aburrimiento, Helena sólo siente afecto por Héctor, el más viril y más griego de los hijos de Príamo. Bepaloff interpreta que Homero insinúa que Helena está secretamente enamorada de Héctor, ya que su lamento es el último en oírse en el entierro de éste.

Para Helena, la belleza, lejos de representar una promesa de felicidad, ha sido una fuente de maldición. Los dioses le han concedido una gracia esplendorosa que en lugar de aportarle felicidad le ha causado frustración. Sin embargo, esta belleza sirve también para aislarla, elevarla, preservarla de los ultrajes y así, dentro de su desgracia, Helena conserva una majestad que la distancia del mundo, y

que hace recular la vejez y la muerte. De ahí su carácter sagrado, en el sentido ambiguo y original del término, es decir a la vez exultante y vivificante, maléfico y temible.

Homero atribuye a la belleza la inexorabilidad de la fuerza y la conecta con la fatalidad. Al igual que la fuerza, la belleza subyuga y destruye, desata y libera, y su inmortal apariencia protege y mantiene el mundo del ser. Rachel Bepaloff subraya el modo como el poeta disculpa a Helena con las palabras que pronuncia Príamo: “Tu, para mi, no eres causa de nada. Los dioses son los únicos causantes de todo, son ellos quienes han desencadenado esta guerra, portadora de llanto, con los Aqueos”¹². Los únicos y verdaderos culpables son los dioses, que pasan su tiempo libres de preocupaciones, mientras los hombres sufren. Y así, en mitad del torbellino de la guerra, Príamo y Helena desde la muralla protagonizan un momento de calma, en el que el devenir se ha detenido.

Hay que hacer notar, que, curiosamente, Raquel Bepaloff, de modo similar a como lo hiciera Simone Weil¹³, ve en Helena un símbolo de los valores –de belleza o de nobleza, etc., quizás etéreos– que están también en el origen de las guerras, y no acepta que éstas se produzcan sólo por causas económicas y materiales.

Otro rasgo que Raquel encuentra destacable en el poema homérico es la presencia de lo cómico y del humor, y que el motivo de esta comicidad lo ofrezcan los dioses olímpicos. La corte de Zeus desempeña casi el mismo papel que la gente y el entorno mundano de la nobleza en *Guerra y Paz*. Son los culpables de todo, pero no son responsables de nada, al contrario que los héroes de la epopeya que, sin ser causa de nada, son responsables de todo, y ante todo de sí mismos. Condenados a una seguridad perpetua, los dioses se morirían de aburrimiento sin las intrigas y la guerra.

Sin embargo, esta irreverencia no impide, en Homero, el respeto por la piedad. El pacto que une la ciudad con sus protectores divinos santifica la tradición en la que se encarna el significado de la perdurabilidad, pues en el corazón del hombre sólo es inatacable y esencial la tradición, que arrebató al devenir el secreto de la continuidad.

¹² HOM. *Il.* 3,150-151.

¹³ WEIL (1953).

Así, lo que un griego le pide piadosamente a sus dioses, no es amor sino benevolencia, la consagración del esfuerzo que conduce al equilibrio a través de los sufrimientos provocados por el exceso y la negación de lo más extremo. Y si el amor está ausente de las relaciones entre dioses y hombres, puede ser reemplazado a veces por la amistad, como entre Apolo y Héctor. Bepaloff encuentra un paralelo de esta amistad en la relación que Sócrates y Platón mantuvieron con sus discípulos.

De otra parte, Atenea, Afrodita y Hera le parecen encarnar la vertiente eterna del eterno femenino, del que Andrómaca, Helena y Tetis representan la pureza trágica. El único, entre los olímpicos que tiene una vida más completa es Zeus, pero es un dios escéptico, no se acaba de comprometer. Deja que lo irreparable se cumpla, y no protege lo que ama, ni a Héctor ni a la ciudad de Ilión. Distribuidor indiferente de bienes y males, Zeus sólo propone el escenario y deja actuar al actor.

Pero este Zeus homérico, contemplador, no le parece a Rachel que sea, como el Dios de la *Biblia*, una fuerza por encima de las fuerzas, un poder de la voluntad por encima de la voluntad de poder, sino que su fuerza es tan sólo una apariencia decorativa. Zeus no modela la historia a martillazos, como el Dios de Israel, sino que la entiende como el escenario donde se desarrollan las tragedias de la fuerza, los dramas de una pasión colectiva, pero que no conocen ni apelan a la justicia divina.

No obstante, por el hecho mismo de la contemplación, de esta mirada suya que divisa desde lo alto las consecuencias lejanas de los actos de los hombres, la guerra de Troya deja de ser una confusión sangrienta y una competición absurda, para adquirir un sentido que de un lado la restituye a la economía del universo, y por otro la aísla y la singulariza, sustrayéndola al flujo de los acontecimientos.

Lo que Homero exalta, casi santifica, no es el triunfo de la fuerza victoriosa, sino la energía humana en la desgracia, la belleza del guerrero muerto, la gloria del héroe que se sacrifica, el canto del poeta en los tiempos venideros, es decir, todo aquello que, aun vencido por la fatalidad, es capaz de desafiarla y de superarla.

Homero y Tolstoi tienen en común, para Bepaloff, el amor y el horror que experimentan los hombres, los varones, por la guerra. Ni

pacifistas ni belicistas cuentan lo que saben y la guerra tal como es, en su oscilación entre el estallido de alegría de la agresividad y la renuncia del sacrificio en el que se consuma el retorno hacia el Uno. Buscaríamos en vano en la *Iliada* y en *Guerra y Paz* una condena explícita de la guerra como tal. La guerra es algo que se hace, se sufre, se maldice y se canta: pero como al destino, no se la juzga.

La guerra no podemos separarla de la juventud, de los cuerpos que seduce para destruirlos. Y al tiempo que la abrume, también estimula la imaginación y la memoria, mediante un cambio brutal de luz que desvela o revela lo que es elemental. La guerra en la epopeya, aparece en primer lugar como el desarrollo llevado al paroxismo de los ritmos de cólera que sacuden la naturaleza, de los grandes acontecimientos cósmicos. El intenso griterío del combate sube tan alto en el cielo como el ruido de los elementos. La guerra misma es la vía de la unidad en el gigantesco devenir que crea, mezcla y vuelve a recrear los mundos, las almas y los dioses. La guerra revela el Todo.

Unido en sus raíces a la pasión de eternidad, el amor de la patria se manifiesta plenamente en la experiencia de la guerra. Bajo una amenaza extrema, el hombre comprende que el apego al país que se ha convertido, lo quiera él o no, en el centro de su mundo, donde se encuentran sus dioses, su razón de vivir y de morir, no es un sentimiento edificante y confortable, sino una terrible exigencia que le implica enteramente como ser. En el momento en que debe ser fuerte o perecer, el hombre comprende cuales son los bienes verdaderos de la vida, y se dispone a amarlos de modo más intenso y con mayor ahínco. La primera verdad es que en la vida no hay nada terrible, porque todo es terrible, y que no hay ni balanzas, ni pesos, ni medidas que puedan evaluar el sufrimiento humano. Y otra verdad es que inmerso en el punto álgido de una acción colectiva el hombre se siente solo.

Para Homero la epopeya representa la posibilidad de que el sufrimiento y la verdad, individual y colectiva, que de algún modo se han generado, o se han revelado, en el devenir de la guerra, alcancen un sentido trascendente a través de la inmortalidad de la poesía. El Todo, el Ser, se manifiesta en un devenir remodelado sin cesar, de progresión irregular, con avances y retrocesos, que parece privado de designio creador. Pero cuando frente a Troya, o frente a Moscú, se enfrentan los ejércitos enemigos, por encima de las diferencias, escri-

ben conjuntamente el texto de la epopeya cuyas enseñanzas los hombres del futuro usarán para construir el mundo de nuevo. No hemos de considerar esta transfiguración como una redención. No repara ni resucita los tesoros de vida y de conciencia sacrificados estultamente a las rutinas de la fuerza, pero los gritos de alerta de lo irreparable despiertan la voluntad de crear. El porvenir responde, pues las voces se dirigen a él, y entonces surge una nueva solidaridad entre los individuos, con la esperanza de fundar, enraizada en la vergüenza y el dolor, una nueva realidad.

Al descubrir los errores de una visión limitada, el individuo se libera de ellos, no por amor a la humanidad, sino porque de entre los escombros del pasado, a través de la destrucción, a través de una historia a la vez terrible y magnífica, ha conseguido entrever una nueva imagen de la existencia.

Cuando Homero y Tolstoi quieren dar a conocer la fatalidad de la fuerza, el deslizamiento inevitable de la voluntad creadora al automatismo de la violencia, de la conquista al terror, del valor a la crueldad, no profieren invectivas que expresen una indignación moral. Les basta con una imagen con un contraste que quede inscrito para siempre en nuestra memoria, como los ejemplos de Polidoro y de Petia, que no obedecen la orden de no acceder a la lucha y acceden al campo de batalla para morir inmediatamente.

Homero es más equitativo que Tolstoi, pues no humilla ni al vencedor ni al vencido. La epopeya no tolera la bajeza de un juicio parcial ni de una sensibilidad parcial, sino que le pide al poeta una técnica de demiurgo que confiera a cada cosa su plenitud, respetando la equidad profunda del creador con la realidad.

Al igual que Simone Weil¹⁴, y que la mayoría de lectores, Rachel Bespaloff se siente especialmente conmovida por el canto XXII de la *Iliada*, donde el anciano Príamo se postra a los pies de Aquiles para suplicarle, con la ayuda de un poderoso rescate, que le devuelva el cadáver de su hijo. Considera el episodio como una derogación excepcional de las leyes que rigen el mecanismo de la violencia, pues es el único caso en el poema en que las súplicas, en lugar de exasperar, desactivan la cólera del suplicado.

¹⁴ WEIL (1940-1941).

Durante esta extraña pausa que el destino le ha concedido en el límite del sufrimiento, Príamo se complace en la belleza de Aquiles, en la belleza de la fuerza.

“Dejemos dormir nuestras penas en el alma, sea cual sea nuestra aflicción”¹⁵, dice Aquiles. Es el instante que en lo más hondo de su ser surge la compasión y lo invade, aunque no sienta remordimiento alguno. Y le recuerda a Príamo que todos los hombres viven en la aflicción: la verdadera igualdad no tiene otro fundamento. Una vez que ha accedido a devolver el cadáver de Héctor, Aquiles invita a Príamo a compartir su cena. Príamo acepta este banquete funerario entre la vida y la muerte, de comunión y de paz entre la guerra y la guerra. Porque Homero no omite nada de lo que manifiesta la presencia del cuerpo en las transformaciones del alma. Sabe del hambre del hombre traspasado por el dolor, de la justa revancha del cuerpo sobre el alma extenuada, antes de que ésta exija derramar nuevas lágrimas.

En este episodio, una vez más, la belleza saca a relucir, en el sufrimiento, una posibilidad de salvación. De nuevo sus rayos atraviesan las nubes y trazan en la tormenta el camino de la paz. Estas pausas del devenir, en que la belleza deja transparentar lo eterno, no son “instantes bellos” sin conexión con la realidad. Al contrario, no pueden separarse del ritmo de la acción. La muralla de Troya, cuando aparece Helena, la tienda de Aquiles, cuando entra Príamo, son lugares de verdad donde se hace posible, no el perdón de la ofensa, que los antiguos no conocen, sino el olvido de la ofensa en la contemplación de lo eterno. Así encontramos ya expresada en Homero, con una plenitud difícilmente igualada por los filósofos, la intuición de la identidad entre lo bello y lo verdadero que fecunda el pensamiento griego.

Príamo aparece como el delegado del poeta en la epopeya, como la encarnación de la sabiduría homérica. Gracias a él el prestigio del débil triunfa por unos instantes sobre el prestigio de la fuerza. Este minuto de lucidez extática, en que el mundo desquiciado parece recomponerse, mitiga el horror de la inminencia para los corazones dolientes de Príamo, cuyo futuro es el incendio de Troya, y para Aquiles, que espera la flecha de Paris.

¹⁵ Hom. *Il.* 24, 522-523.

Aquiles no se contenta con ejecutar las órdenes de los dioses, sino que promete a Príamo suspender la guerra durante todo el tiempo que duren los funerales de Héctor. Luego con ternura y respeto, con la infinita delicadeza que es el adorno de la verdadera fuerza “toma la mano del viejo para que éste no tenga miedo en su corazón”¹⁶. Así es Aquiles, en quien la nobleza de esta acogida revela al hombre de una gran raza cuya explosiva brutalidad pone en peligro una civilización muy elaborada. No olvidemos que este conquistador que se siente perennemente decepcionado tiene pasión por la música: “su corazón se complace en tocar mientras canta las hazañas de los héroes”¹⁷, dice el poeta. Y tañendo la cítara lo encuentra Ulises cuando se dirige a su tienda en embajada para convencerle que regrese a la lucha, o su madre Tetis cuando acude a consolarle por la pérdida de Briseida. Este amor por la música debemos tenerlo en cuenta, pues sólo la amistad y la música son capaces de tranquilizar la inquietud de Aquiles, de un Aquiles que ha elegido la gloria en lugar de una larga vida, que ha elegido la inmortalidad que va unida a la fuerza.

Bespaloff constata que los personajes de Homero son más complejos que lo que podríamos esperar de la abreviación y la concentración voluntaria del estilo clásico. Por ello bajo la hermosa unidad de la fuerza resurge la ambigüedad del mundo real, y los héroes de Homero nos aparecen a la vez con el relieve del actor sobre la escena trágica y el halo de la existencia mortal. La *Biblia* y la *Iliada* nos reconfortan del modo que nosotros anhelamos: ofreciéndonos contacto con lo verdadero y lo concreto en el transcurso de nuestras luchas más duras. Cuanto más íntimo es nuestro contacto con estos dos libros inspirados, dice, más desconfiamos de las interpretaciones simbólicas demasiado ricas.

Para Rachel existe una identidad profunda entre los contrastes que oponen el valor de la acción justa y el heroísmo de la acción guerrera, la salvación por la fe y la redención por la poesía, la eternidad anunciada como porvenir y la eternidad intemporal actualizada bajo una forma literaria perfecta. Siempre, en Homero y en los profetas, el pensamiento va más allá de los fines históricos o sociales hasta alcanzar el Ser, o hasta la afirmación religiosa de la vida en su totalidad.

¹⁶ Hom. *Il.* 24,671-672.

¹⁷ Hom. *Il.* 9,189.

La noción misma de nacionalismo es extraña a la *Biblia* y a Homero, cuya imparcialidad alcanza un grado tal de comprensión misericordiosa que debemos renunciar a descubrir las preferencias personales del poeta. Se trata de una forma de pensamiento esencialmente ético, si aceptamos que esta palabra designa la ciencia de los momentos de total desamparo, en los que la imposibilidad de elegir dicta las decisiones. "La interioridad no dura más que un instante" dice Kierkegaard, y es de estos instantes que se nutren el pensamiento de la *Biblia* y el de Homero, aunque parezcan enraizarse en la historia.

Al igual que la contemplación estética sólo se realiza en la obra, la experiencia ética sólo se encarna en actos que la trascienden. ¿Qué nos quedaría de esta experiencia si la poesía no diera testimonio de su realidad? ¿Cuál sería su permanencia sin la ayuda de la imaginación creadora y del genio verbal que cumplen en el plano de la poesía el milagro de una repetición de otro modo imposible? Así pues los lazos que unen la ética a la poesía son mucho más profundos y más sólidos que los que la encadenan a la moral. La poesía nos comunica la verdad de la experiencia ética sobre la que se funda.

Tal como se manifiesta en el universo homérico, dividida en una pluralidad de energías antagonistas que se frenan mutuamente, multiplicando su imagen en los diferentes duelos de guerreros y querellas de los dioses, la fuerza se nos revela homogénea en su principio, idéntica al devenir que determina, sin origen y sin fin. Y es inicialmente esta concepción de la fuerza la que determina la creencia de los griegos en la inmortalidad intemporal, así como la creencia de Israel en la resurrección. Para Israel el devenir es la imagen de una redención en marcha, para Homero y los griegos se muestra como una sucesión de crecimientos, de evoluciones y de muertes a través de los cuales se afirma la permanencia del Ser.

Homero nos brinda para el porvenir el éxtasis tranquilo del canto futuro, que a la vez consuela y desespera los hombres por su belleza y da testimonio del sufrimiento desperdiciado relatándolo en términos de verdad. Para los griegos la historia, lugar donde se desarrollan las tragedias de la fuerza, los dramas de la pasión colectiva, no conoce ni reclama la justicia divina. Pero no hay duda, para Rachel Bepaloff, de que existe una cierta manera de decir la verdad, de proclamar lo justo, de buscar a Dios, de honrar a los hombres, que nos ha sido

enseñada al principio, y continua siéndonos enseñada, por la *Biblia* y por Homero.

En este breve compendio que he tratado de ofrecer del libro *De l'Iliade*, creo que se hace evidente cómo su autora busca, en un análisis lleno de referencias implícitas a Heráclito y con un enfoque de cariz existencialista¹⁸, hallar un sentido profundo al fenómeno de la guerra. De las guerras en general y, por ende, de la que le ha tocado vivir, y que ha provocado un tan profundo dolor y desesperación en su vida¹⁹. Aunando las tradiciones que han conformado su forma de pensar, la griega como base de la filosofía occidental –Homero–, la judía de su tradición familiar –la *Biblia*–, y un cierto espiritualismo ruso –Tolstoi–, la guerra le aparece como una realidad a la vez cruel y trágica, pero portadora de energía y, por qué no, de belleza, pero sobre todo de experiencia acumulada y ejemplar, de una ética entendida como “ciencia de los momentos de desamparo total en qué la ausencia de elección dicta la decisión” y de una justicia “que, en los griegos, surge de la íntima unión del elemento estético y del impulso ético”²⁰. Pero para que el valor de estas experiencias se conserve y sea transmisible para otras generaciones, es imprescindible una forma artística que sepa interpretarlas con toda justeza, destilando lo esencial y prescindiendo de lo accesorio, pero conservando la verdad profunda de la realidad. Así, ciertas manifestaciones del arte, como la literatura, especialmente la poesía, y también la música, le parecen ser un camino que de algún modo permite asomarse a la trascendencia²¹ y obtener consuelo.

¹⁸ La escritora fue, en Francia, una de las primeras lectoras de *Ser y Tiempo*, como puede verse en BESPALOFF (1933); también se interesó por Nietzsche y por Kierkegaard. Buena parte de su pensamiento filosófico está formulado en las cartas que escribió a sus amigos, cartas que han sido reeditadas en los últimos años por la revista *Conférence*.

¹⁹ SANÒ (2007).

²⁰ RIUS (2009, trad.) 70 i 80.

²¹ Por ello, como subraya Fina Birulés en RIUS (2009, trad.) 117, “Bespaloff buscaba cuanto pudiera vivificar su pensamiento acerca de las complejas relaciones entre la filosofía, la religión y la literatura”.

La glòria dels caiguts: epigramàtica antiga i poesia revolucionària a la Grècia del XIX

Àngel MARTÍN ARROYO

Ernest MARCOS HIERRO

RESUM

Hom analitza en aquest treball la utilització de la imatgeria de l'epigramàtica clàssica i hel·lenística en les composicions epitímiques dels dos grans poetes revolucionaris de la Grècia revoltada contra els turcs, Andreas Kalvos (1792-1869) i Dionísios Solomós (1798-1857).

PARAULES CLAU

Literatura neogrega, tradició clàssica, poesia epigramàtica, epitímica, romanticisme, revolució.

ABSTRACT

This paper deals with the use of the imagery of Classical and Hellenistic epigrammatic poetry in the *empithymia* of the two great poets of Greece during the War of Independence against the Turks, Andreas Kalvos (1792-1869) and Dionysios Solomos (1798-1857).

KEY WORDS

Modern Greek literature, classical tradition, epigrammatic poetry, *epithymia*, Romanticism, Revolution.

S'acostuma a dir d'Andreas Kalvos (1792-1869) que era el deixeble d'Ugo Foscolo (1778-1827), el gran poeta del neoclassicisme grec o, fins i tot, el Píndar del neohel·lenisme. Pocs són els acostaments a la poesia de Kalvos que no cerquin de relacionar-la estretament amb les circumstàncies històriques, dels anys de formació i dels referents poètics que condicionaren estretament el poeta zacinti. És, en efecte, més senzill maldar per trobar referents que donar raó d'una evolució positiva i, per dir-ho d'alguna manera, genial.

Cert és que Kalvos, com també Solomós, rebé una formació essencialment italiana i fou en la llengua italiana que s'inicià en la recerca d'una veu poètica pròpia. Aviat, però, volgué expressar-se en una llengua aliena a la tradició en què fou educat i per a tal fi hagué d'afaiçonar *motu proprio* la seva tria lingüística a partir d'un instrument poc desenvolupat en matèria poètica, com ho era la llengua grega a principis del segle XIX. Una llengua poètica que, en oblidar el gloriós passat de què hauria de ser hereva, resta en el terreny del que és popular i local, ja sigui per necessitat, ja per voluntat del gust. Tal volta la manifestació més panhel·lènica s'havia produït a les darreries del segle anterior amb l'intent, frustrat, de sollevar Grècia del jou otomà que l'oprimia de feia segles, intent que, en el camp poètic, es formulà en l'himne *Thourios* de Rigas Fereos Velestinlís (ca. 1757-1798). A diferència del que succeeix en el cas de Kalvos, l'influx de la poesia tradicional, del κλέφτικο τραγούδι, per exemple, encara s'hi percep en gran mesura. Kalvos deu bàsicament el seu encís per l'antiguitat, per l'ἀρχαῖα Ἑλλάς, a la pertinença a un γένος i a una ἐποχή concrets, en efervescència i en plena formació dels trets nacionals. En aquest procés de creació d'una llengua poètica certament hi tenen una gran importància els precedents hímnics del *Thourios*, per l'enaltiment dels avantpassats, i d'un διαφωτισμός de caire àmpliament europeu, més que no pas local o diaspòric.

Vist que la poesia popular té aparentment poc a aportar a Kalvos, la immediata solució consistí a anar a cercar el referent a l'antiguitat clàssica. Tanmateix, tot i l'ostensible voluntat de Kalvos de seguir el model d'alguns autors antics, el seu classicisme es redueix a la indefinida emulació d'unes formes expressives que s'havien anat elaborant en l'àmbit de l'erudició poètica europea, especialment l'acadèmica, d'ençà del Renaixement. El neoclassicisme, en realitat, no es pot termenar en una època i en un lloc determinats, malgrat que l'horitzó literari i artístic en general permeten parlar d'un moment plètòric de neoclassicisme en l'ambient italià en què Kalvos s'educà i es formà com a poeta.

De l'època en què col·laborà amb Foscolo daten, per exemple, les seves quatre tragèdies italianes de tema clàssic i el primer himne preservat, també en italià¹. Resulta impossible de determinar amb

¹ *Ippia* (1812-13), *Avantida* (1812), *Teramene* (1814) i *Le Danaïdi* (1815); *Oda agli Ionii* (1814).

precisió quan començaren els seus primers intents poètics en llengua grega, tot i que la major part dels crítics tendeix a situar les composicions conservades fragmentàriament en el període prerrevolucionari i, òbviament, abans de l'aparició de les vint odes hel·lèniques².

L'oda *Ελπίς πατρίδος*, descoberta l'any 2003 a Glasgow, constitueix un vertader precedent de la col·lecció d'odes, amb les quals comparteix la mètrica. Si hem de fer cas de l'estrofa inicial (*Εὐλαβῶς, τρέμων, ῥίπτω / πρώτην βολὰν τὰ δάκτυλα / ἐπὶ τὴν ἀργυρόχορδον/πάτριον κιθάραν*), hauríem de contemplar l'oda com un primer assaig poètic que fou efectivament publicat a Londres l'any 1819, durant la primera estada de Kalvos a Anglaterra. El llenguatge de la composició s'adiu al component arcaïtzant, pel que fa a la història de la llengua, i classicitzant, quant als seus models, que retrobem a les odes posteriors. Un vers com *καὶ τί μοι μέλει ὁ βίος;* (v. 34) recorda de bon principi la famosa dita arquiloquea *τί μοι μέλει ἄσπις ἐκείνη;* (*fr.* 5,3 W), o el vers homèric *οὐ γὰρ Φαίηκεσσι μέλει βίος* (*Od.* 6,270).

Al nostre entendre, però, la poesia de Kalvos no permet reconèixer tant un deute particular amb un passatge o fragment concret de l'antiguitat, com un ús que per la seva proximitat formal alhora emula i omple de nou contingut la dicció dels antics. Aquest acostament respon paral·lelament al propòsit de restaurar la glòria pretèrita de la pàtria i de la llengua, tot actualitzant-la en la circumstància social i històrica coetània per mitjà d'una poesia enaltidora que fomenta els valors ètics que han d'acompanyar i coronar la lluita per la independència de Grècia. Entendre altrament la tria lingüística de Kalvos comporta reduir la seva opció a una mera pàtina classicitzant o neoclassicitzant, com es prefereixi, una simple ornamentació que s'acorda al gust poètic de la societat burgesa europea emergent.

La primera oda conservada comprèn ja molts dels tòpics que esdevindran recurrents al llarg de tota la seva producció hímnic, però si n'hi ha un que destaquï per damunt de la resta, aquest és el motiu de la glòria, la *doxa* que, tot ocupant l'espai conceptual del *kleos* de l'èpica i de la lírica antigues, significa el reconeixement peremptori i imperible per part dels contemporanis i de les generacions

² Λύρα (Ginebra, 1824); Λυρικά (París, 1826).

venidores. La imatge poètica que l'acompanya sovint es materialitza en la connotada metàfora del llorer³.

Com bé observa R. Beaton, és fàcilment comprensible la presència quasi abassegadora de la lira i del llorer a les odes de Kalvos, per què hi tenen tanta importància les referències mítiques, a voltes arcanes, juntament amb l'enaltiment dels valors abstractes que dimanen del codi ètic de l'honor antic. "Si Píndar va cantar per tal de celebrar les victòries d'atletes en els Jocs i per tal d'exalçar els atributs morals i físics del vencedor, aleshores Kalvos maldà per realitzar el mateix envers els combatents victoriosos –com creia fervorosament que serien– de la Guerra d'Independència Grega, alhora que exalçava les virtuts antigues que associava a la causa moderna"⁴.

Les *Odes*, a partir d'un enteixinat de referències i al·lusions, pretenen actualitzar en la circumstància precisa de l'*Epanàstasi* hel·lènica el rerefons ètic, laudatori i exhortatiu que Píndar basteix en les seves odes per a celebrar les victòries atlètiques i que Homer i Simònides elaboren per tal de glorificar els herois de l'*epos* i els combatents de les Guerres Mèdiques, respectivament. Un dels exemples més notoris pel fet d'anticipar les *Odes* en els seus diversos components és el *απόσπασμα άτιτλου ποιήματος* 'fragment d'un fragment sense títol', que fou descobert a Bolonya i publicat per M. Vitti l'any 1960⁵. Tot i que encara no s'ha assolit cap consens a propòsit de la seva datació, que fluctua entre 1811 i 1821 a parer dels crítics⁶, és evident que precedí la publicació dels dos reculls lírics de Kalvos.

Malgrat estar compost en un altre metre, aquest *απόσπασμα* anticipa molts dels motius i, en general, l'esperit que trobem a les odes, pel fet que no només comprèn un magnífic elogi d'Homer com a enaltidor dels herois que combateren a Troia, sinó que enalteix l'Hèl·lada que féu front als perses i recull el model heroic homèric per aplicar-lo als guerrers hel·lens que afrontaren l'invasor. Tanmateix, els tòpics antics serveixen per exemplificar la situació contemporània, fins al

³ Στολίξει νυν αϊώνιος / δάφνη, πάλιν, τὸ μέτωπον / των ὕδατι διψούντων / ἐξ Ἰππουκρήνης. / Τῶν Ἀγγλων δόξα φύσα, / φύσα σύ, δεξιέ Ζέφυγε (vv. 20-25).

⁴ BEATON (1994) 39.

⁵ VITTI (1960) i (1962).

⁶ La datació, doncs, seria: 1811 (Vitti); 1813-1814 (Lavagnini); 1821 (Vagenàs). Per a les referències, *vid.* DALLAS (1997) 34-35.

punt que és ben senzill realitzar la identificació dels perses amb els musulmans i els nous descendents dels aqueus (οἱ νέοι τῶν Ἀχαιῶν ἀπόγονοι) amb els hel·lens turcòmacs⁷ "i d'aquesta manera Kalvos proclama la resurrecció no només de la Llibertat, sinó de la Poesia mateixa, dit en els mots de Solomós, «sorgida dels ossos dels antics Hel·lens»⁸.

El to és equilibrat, magníficent, èmul de l'expressió antiga, però sota l'aspecte clàssic i, per tant, arcaïtzant de la seva poesia, s'amaga en Kalvos un romanticisme ben allunyat del de Foscolo; una llengua cuidada i formal d'una manera de fer poètica que va més enllà de les particularitats d'una llengua. Kalvos s'expressà en italià i la seva expressió s'adequà a la retòrica italiana *ad usum*, però en fer-ho en grec hagué d'optar necessàriament per un model lingüístic adient a la seva comesa, sense poder comptar amb una tradició ja forjada, almenys no en el passat recent. Lluny de l'interès pel passat medieval a la manera del romanticisme boirós i evanescent, el romanticisme de Kalvos és eminentment lluminós, magníficent i declamatori. El romanticisme que va aparèixer com una revolta de l'esperit i un viratge en literatura no el va afectar pas, perquè el seu horitzó referencial, acrescut pel sentiment nacional i per la vocació d'alçar una veu poètica sollevadora i solemne, era la Grècia clàssica, entesa d'acord amb el codi estètic, lingüístic i moral que s'estilava entre les elits erudites europees.

Com a nou líric, Kalvos aplega tradició i continuïtat de gènere. De l'antiguitat, el nodreix a distància Píndar, com a ancestre de l'oda, per bé que el pindarisme kalvosianà té un caràcter més aviat nominal i intel·lectual. De Píndar extreu en bona mesura el gust per la gnomologia, mentre que Homer i Èsquil li proporcionen el component mític i el dramatisme majestuós. Pel que fa als continguts patriòtics i

⁷ Οὕτως τὰ ἐρκάνια πλήθη εἰς τὴν Ἑλλάδα / ὑπερήφανα διψοῦντα ἐχώρουν / ἀπὸ ἀρπαγῶν καὶ αἵματος καὶ δόξης / ἀλλ' ἢ δάφνη τῆς Χίου ἢ στεφανώσασα / τὴν θαυμαστὴν ἀνδρείαν τοῦ Πηλεΐδου / ἐβλάστανε ὑψηλὴ ὑπὸ τὸν ἥλιον / καὶ οἱ Ὀλύμπιοι ζέφυροι τὴν θεῖαν / ἄφθαρτον εὐωδίαν ἀποκιοῦντες / τὸ Μαραθῶνιον δάσος, καὶ τὸ στόμα / τῶν Θερμοπύλων καὶ τὸ κύμα ἐγέμισαν / τῆς Λαμπρᾶς Σαλαμίνος. Ὅθεν κ' ἔτι / ἢ φωνὴ αἰωνία τοῦ ἀέρος / τὰς ἀθανάτους νίκας μελετᾷ. [...] (v. 76-79) καὶ λάμπει καὶ τὴν σήμερον ἢ δόξα / τῆς ἀειμνήστου ἀνδρείας τῶν προπατόρων, / ἐμψυχώνει καθ' ἔθνος, καὶ τὸ δίκαιον / καὶ ἡ σοφία κάθονται ἐπὶ θρόνους [...] (v. 45-57).

⁸ BEATON (1994) 40.

commemoratiu, Simònides n'és el gran referent epigramàtic i trenòdic, tenint en compte que els epigrames i els *threnoi* eren l'únic vesant elegíac i fúnebre, respectivament, del Simònides conegut. Safo i Anacreont, aquest darrer especialment valorat per la seva vinculació amb la lira, aporten breus esbossos eròtics i simposíacs.

És interessant remarcar que els acostaments a la llengua classicitzant de Kalvos es duen a terme a partir del lèxic i de recerques relacionades amb els usos probables o segurs (com en el cas dels hàpaxs antics que es constaten igualment a Kalvos). A partir d'aquests estudis s'ha pogut arribar a la conclusió que alguns mots especialment arcaïtzants Kalvos els manlleua amb tota seguretat de l'epigramàtica continguda a l'*Antologia Grega*, de manera que la llengua i les fórmules poètiques de caire arcaïtzant tenen, paradoxalment, més d'hel·lenístiques que de clàssiques. Majoritàriament procedeixen del novè llibre de la Palatina, que coneixia de primera mà, més que no pas de les nombroses traduccions i adaptacions que se'n feien a Europa, especialment a Itàlia⁹.

A Itàlia precisament s'estilava, entre els autors neoclassicistes, la composició commemorativa epitímbia d'inspiració clàssica, però amb un fonament contemporani, com era el cas dels coneguts *Sepolcri* del també zacinti Foscolo. Kalvos troba el σῆμα a cantar en la vivència i en el fat del poble hel·lè en armes, dels combatents caiguts en el combat per l'alliberament de llur nació, i els basteix vertaders monuments poètics, encomis epitímbs adreçats als herois difunts (com per exemple a la famosa oda Εἰς Ἰερὸν Λόχον) o al coratge sacrificial que ha d'abrandar el cor de tot hel·lè¹⁰.

Tal μνήμα ο ἔνδοξος τάφος, que sovint esdevé un βωμός, a la manera del conegut poema simonidi Τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων¹¹, s'omple de significat gràcies als conceptes concomitants que remeten a l'escenari heroic de l'antiguitat: τύχη, καλὸς θάνατος, χρόνος και αἰώνια μνήμη. Per damunt de tots ells preval la noció de la *doxa*,

⁹ Vid. DIALISMAS (1985) *passim*.

¹⁰ Ο Φιλόπατρις, κγ' (1,111-115): Ἄς μὴ μοῦ δῶση ἡ μοῖρά μου / εἰς Ξένην γῆν τὸν τάφον· εἶναι γλυκὺς ὁ θάνατος / μόνον ὅταν κοιμώμεθα / εἰς τὴν πατρίδα.

¹¹ SIMON. fr. 531 PMG. Cf. LEOPARDI, *All'Italia* v. 125-140: "La vostra tomba è un'ara e qua mostrando / verranno le madri ai parvoli le belle / orme del vostro sangue..."

presentada com una potència salvífica¹², com una dea que concedeix la immortalitat que mereix l'heroi (ή δάφνη ἀθάνατος τῆς δόξης)¹³. Ella és la destinatària de l'oda II sencera (Εἰς Δόξαν) i aquell que aspira a assolir-la ha de recórrer l'ardu camí de l'*Areté*, l'altre gran concepte moral de les odes kalvosianes, en una formulació que novament remet a la gnomologia hesiòdica, simonídia i pindàrica¹⁴: Δίδει αὐτὴ [ή Δόξα] τὰ πτερά· καὶ εἰς τὸν τραχὺν, τὸν δύσκολον / τῆς Ἀρετῆς τὸν δρόμον / τοῦ ἀνθρώπου τὰ γόνατα / ἰδοῦ πετάου¹⁵.

També es refereix al tresor dels conceptes morals heretats de l'antiguitat l'altre gran poeta neogrec de l'època, Dionísios Solomós (1798-1857), per bé que les seves tries lingüístiques i estètiques són gairebé incompatibles amb les d'Andreas Kalvos. Nascut ell també a Zante i format a Itàlia, Solomós, després d'obtenir un èxit moderat com a poeta en llengua italiana, va sentir, en plena joventut, la necessitat, com Kalvos, d'expressar-se en grec. A ell també l'empenyia el desig de servir amb la seva ploma la causa de la llibertat dels grecs i, per això, donà igualment espai en els seus versos a la celebració dels caiguts en la guerra contra els dominadors turcs amb una intenció propagandística. Però el seu projecte poètic, almenys en l'etapa inicial de la seva activitat, no anava adreçat, com el de Kalvos, al públic europeu filhel·lè, familiaritzat amb el grec clàssic, sinó als mateixos cercles burgesos i populars, per als quals Rigas Fereos havia escrit vint anys abans el seu *Thourios*.

Aspira, efectivament, a convertir les seves grans composicions patriòtiques, l'*Himne a la llibertat* (Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν)¹⁶ i *A la mort de Lord Byron* (Εἰς τὸν θάνατον τοῦ Λόρδ Μπαϊρόν)¹⁷, en patrimoni de la gent comuna, en font d'inspiració revolucionària, que exigeix per a complir eficaçment la seva missió l'ús de la llengua parlada, és a dir, en trets generals, del dialecte de les Illes Jòniques.

Abans de Solomós, altres prosistes i poetes de la Il·lustració grega havien defensat en la teoria i havien portat a la pràctica en les seves

¹² Vid. 2,111-113.

¹³ 13,142; 17,107; cf. 4,68; 17,48.

¹⁴ Cf. HES. *Op.* 289-292; SIMON. *fr.* 579, 1-7 PMG.; Pí. *Isth.* 2, 44-45.

¹⁵ Εἰς Δόξαν, β' (2,6-10).

¹⁶ POLITIS (1948, ed.) 71-97.

¹⁷ POLITIS (1948, ed.) 101-132.

obres la literaturització d'aquest grec sovint anomenat romeic per tal de distingir-lo del clàssic. El poeta de Zante, tanmateix, és un dels primers a vincular estretament la lluita contra els turcs amb el combat per la llengua, que és per a ell una batalla tan important i decisiva per a la constitució de la nació grega com la mateixa Epanàstasi. En el seu *Diàleg* de 1824, arriba a titllar d'enemics de la Pàtria i còmplices, per bé que inconscients, dels otomans en la guerra contra els hel·lens els partidaris del registre arcaïtzant propugnat pel filòleg il·lustrat Adamàndios Koráis (1748-1833), un dels referents lingüístics de Kalvos. En aquest mateix text Solomós revela, d'altra banda, quins són els seus referents principals, no pas pròpiament lingüístics, perquè no es tracta d'escriptors grecs, sinó ideològics en un sentit molt ample del terme.

La figura que es proposa clarament d'emular és Dante, presentat aquí com a creador i geni afaïçonador de la llengua nacional d'Itàlia, mercès a la seva estricta fidelitat, a parer del poeta zacinti, al dialecte toscà parlat diàriament pels seus compatriotes. D'aquest ús, per a ell, progressista de la llengua, perquè comporta l'abandonament del vell i "artificios" llatí i l'adopció de la "parla materna" com a instrument poètic, Solomós infereix abusivament la condició revolucionària del poeta florentí, justificable, d'altra banda, amb facilitat, sempre des de l'anacronisme polític, per la militància de Dante en el partit gibel·lí, l'enemic de la cúria romana.

Aquesta mateixa estratègia d'atribució dels trets propis a il·lustres predecessors la practica també Solomós amb l'únic poeta de l'antiguitat que apareix en la seva obra com una referència inel·ludible. Ens referim a Homer, el qual en el poema de joventut intitulat *L'ombra d'Homer* (Ἡ Σκιά τοῦ Ὁμήρου), conservat només fragmentàriament, s'apareix al poeta en un somni i li ordena, segons el testimoni del marmessor i primer editor de Solomós, Iàkovos Polilàs, que en sabia l'objectiu, que conreï la llengua del poble. D'acord amb la visió herderiana de la poesia popular i en les teories de Wolf sobre l'*epos* antic, Solomós troba complaença en la imatge d'Homer com a rapsode itinerant i analfabet, que compon els seus poemes en una autèntica κοινή γλώσσα, en la llengua mateixa que utilitzaven els seus espectadors per a parlar els uns amb els altres.

Això comporta també, com en el cas de Dante, la creença en la condició progressista

d'Homer, defensor d'ideals que el poeta zacinti identifica, de nou abusivament, amb els de l'ètica revolucionària del Romanticisme. D'aquesta manera, sens dubte, manipuladora de les dades antigues i medievals i de llurs sentits originals, Solomós es fa un lloc entre els models i se'n proclama fidel continuador. La seva insistència a caracteritzar Homer i Dante com a "poetes contemporanis" de llurs temps, profundament arrelats en les circumstàncies de llurs pobles i compromesos activament en el seu progrés espiritual, palesa la seva concepció de la poesia com una activitat útil, que ha d'establir amb els seus lectors una relació de comprensió i d'assumpció immediates, que no requereixi una prèvia interpretació lingüística i literària. Ens trobem, per tant, en un territori poètic que no guarda cap relació amb les magnífiques reconstruccions arqueològiques de Píndar i Simònides que practica en aquells mateixos anys Andreas Kalvos en el seu exili europeu.

A diferència de Kalvos, que escriu les *Odes* lluny de Grècia, a Suïssa i a París, Solomós, que sentia des de la seva casa de Zante l'estrèpit dels bombardejaments de l'assetjada Messolonghi, no estiliza la guerra dels seus compatriotes contra els turcs i la retrata com una contesa atlètica amb triomfs poètics i corones de llorer, ans poetitza amb un impudor infreqüent els seus aspectes més terribles. Així, en la seva gran obra inacabada de maduresa, els *Lliures assetjats* (Ἐλεύθεροι Πολιορκημένοι), el poeta mostra, per exemple, els efectes degradants que la fam té sobre els habitants de Messolonghi amb una penetració més espiritual que no pas psicològica, que fa pensar en el famós episodi del Comte Ugolino a l'Infern de la *Divina comèdia* o en els moments més pertorbadors de les grans tragèdies de Shakespeare¹⁸. En els seus referents i en la seva praxi literària, Solomós palesa la seva condició de romàntic de la segona hora, de lector apassionat de Goethe i Schiller i dels filòsofs de l'idealisme germànic, també d'admirador d'Ossian, el fals poeta èpic de la decadència cèltica. A la imatgeria heroica clàssica del llorer triomfal i dels altars de marbre hi contraposa, ben significativament, la *doxa* que escau –diu en un cèlebre decapentasil·lab del tercer esbós dels *Lliures*

¹⁸ POLITIS (1948, ed.) 207-255.

assetjats– a la pedra negra i a l'herba seca, emblemes, certament, de la seva Grècia contemporània¹⁹. Mentre Kalvos evoca els corrents d'aigua pindàrica que cobreixen els paratges de l'Hèll·lada ressuscitada sota el favor de les Muses, Solomós incideix, per contra, en la nuesa i l'austeritat de la seva terra seca, com també romanen nues i indefenses les víctimes de la guerra davant les Grans Substàncies, les Μεγάλες Ουσίες, que es manifesten en les circumstàncies més extremes²⁰. Un exemple excel·lent d'aquesta extrema diferència en l'ús que ambdós poetes fan de les imatges heretades de la tradició és el tractament de la *doxa* en dos cèlebres poemes de Solomós, el cant fúnebre adreçat a l'heroi Marcos Botsaris i l'epitafi de les víctimes dels carnatges de l'illa de Psarà, celebrats prolixament per Andreas Kalvos en l'*Oda* XII.

La *doxa* de Solomós no és una deessa poderosa i terrible, ans una dona senzilla, abnegada i sofrent, profundament compassiva, com ho són també la resta de personificacions femenines dels seus poemes: la Llibertat de l'*Himne a la Llibertat* i del cant dedicat a Lord Byron (invocada, en aquest darrer cas, amb el nom ultrademòtic de Λεφτεριά), la Mare Pàtria del tercer esbós dels *Lliures assetjats*,²¹ i l'enigmàtica "dona vestida de lluna" del *Cretenc*²² i de la secció intitolada "La temptació", també del tercer esbós dels *Lliures assetjats*²³. En el primer dels poemes comentats, el cant fúnebre fragmentari en enneasíl·labs dedicat a l'heroi suliota Marcos Botsaris, caigut en combat el 1823, Solomós combina l'evocació del passatge hesiòdic sobre l'ardu camí de l'heroi, que aquí no és, com a Kalvos, el de la Virtut, sinó el de la Fama, amb l'escena homèrica del retorn de Príam del campament dels aqueus portant amb ell el cadàver rescatat d'Hèctor, el "tipus" en què s'emmiralla Botsaris segons la visió poètica i ideològica del poeta²⁴.

La *doxa*, diu, acompanya els grans homes en vida, caminant a la seva dreta, mentre a l'esquerra avança l'Enveja, ó Φθόνος. Quan moren, tanmateix, la darrera marxa a l'encontre d'altres i la *doxa*, en canvi,

¹⁹ POLITIS (1948, ed.) 238.

²⁰ POLITIS (1948, ed.) 207-210 per als pensaments del poeta sobre les Grans Substàncies.

²¹ POLITIS (1948, ed.) 238.

²² POLITIS (1948, ed.) 197-206.

²³ POLITIS (1948, ed.) 245.

²⁴ POLITIS (1948, ed.) 137-138.

s'asseu damunt la llosa de la tomba i hi roman com una estàtua, tota ella "plena de llums", "λαμπράδες γιομάτη", una imatge molt xocant des del punt de vista lingüístic. Aquesta condició absorta de la Glòria solomoniana ateny el seu zenit en el poema de sis decasíl·labs dedicat als morts de Psarà, que constitueix, com ja va observar el poeta Iorgos Seferis,²⁵ una recreació molt particular de la tradició tafològica simonídia i palatina. La *doxa* d'aquest epigrama vagareja sense rumb per les muntanyes de l'illa de Psarà, esdevinguda tota ella una tomba, portant sobre els cabells una corona, no pas de llo- rer, sinó de les poques herbes que han sobreviscut a la destrucció i als incendis. Enmig d'aquest paisatge de destrucció, la *doxa*, diu el poeta, μελετᾷ τὰ λαμπρὰ παλληκάρια, concentra la seva atenció en l'evocació dels brillants herois difunts, els commemora i medita sobre ells, en una multiplicitat de matisos conformes a la semàntica complexa que té el verb μελετάω en l'obra de Solomós. És una figura callada, que no convida a l'emulació, ni adreça les seves exhortacions a ningú. Celebra en el silenci i la soledat els qui ho mereixen i la seva atenció és el guardó més preuat dels herois²⁶.

Tal com dèiem al començament, aquesta caracterització tan inusual de la *doxa* per Solomós palesa la llibertat amb què els poetes revolucionaris neogrecs utilitzen els tòpics i les imatges de la tradició tafològica antiga per als seus projectes poètics. Compromès amb els ideals il·lustrats de restauració de les glòries clàssiques en la literatura i també en la vida, Kalvos vesteix les figures del passat amb les seves velles robes i crea una llengua i un instrument poètic –l'oda– magnífics a fi d'esdevenir el Píndar i el Simònides dels hel·lens ressuscitats. Solomós, per contra, un poeta romàntic obses- sionat per retratar la seva estricta contemporaneïtat en les paraules i amb les imatges de la llengua comuna, es proclama l'Homer d'un poble assetjat i amenaçat, que s'esguarda, paradoxalment, en el mirall dels troians, més que no pas en els grecs. Per bé que segueixen camins diferents i, tal vegada, irreconciliables, ambdós poetes tenen el mateix objectiu –ajudar la causa de la pàtria en armes– i troben en la celebració dels gloriosos caiguts la més exímia manera d'acomplir-lo.

²⁵ SEFERIS (1984 [1974]) 324-363.

²⁶ POLITIS (1948, ed.) 139.

ΑΡÈNDIX

- DALLAS, G. (1994), *Η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου*. Athens, *Συνέχεια*.
- DALLAS, G. (1997), *Ανδρέας Κάλβος. Ωιδαί. Η Λύρα–Λυρικά. Απόσπασμα άτιτλου ποιήματος*. Athens, *Ωκεανίδα*.
- POLITIS, L. (1948, ed.), *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα. Τόμος πρώτος: Ποιήματα*. Athens, *Ikaros*.
- POLITIS, L. (1955, ed.), *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα. Πεζά και Ιταλικά*. Athens, *Ikaros*.
- PONTANI, F.M. (2000, ed.), *Ανδρέα Κάλβου. Ωδαί. Κριτική Έκδοση*. Athens, *Ikaros*.

La blancor d'Andròmeda: un motiu iconogràfic en la tradició literària

Montserrat REIG CALPE

RESUM

Andròmeda és presentada com una icona en la tradició iconogràfica i literària a partir de la tragèdia d'Eurípides sobre aquest personatge. La blancor de la seva pell forma part imprescindible de la descripció canònica; per això mateix, ha estat objecte també de jocs paròdics, com la taca negra en la pell de la seva còpia humana, Cariclea, a les *Etiòpiques* d'Heliodor.

PARAULES CLAU

Iconografia, mite grec, novel·la antiga, teatre grec.

ABSTRACT

Andromeda is presented as an icon in the iconographic and literary tradition from Euripides' tragedy on this character. The whiteness of her skin is an indispensable part of her description; it is because of that it has been object of parody: the black stain, for instance, on the skin of Charicleia, a human copy of Andromeda's painting, in Heliodorus' *Aethiopika*.

KEY WORDS

Iconography, Greek myth, ancient novel, Greek drama.

El motiu iconogràfic que tinc la intenció de desenvolupar aquí forma part d'un estudi més ampli sobre la construcció i composició novel·lística a les *Etiòpiques* d'Heliodor. Aquesta novel·la és producte d'un profund coneixedor de la literatura grega i de la cultura retòrica¹. Heliodor reutilitza una gran quantitat d'elements de la tradició anterior tot parodiant-los i deformant-los. D'aquesta manera, la seva novel·la esdevé un intent de superació dels altres gèneres, seguint

¹ Com ja han demostrat WHITMARSH (1998) 93-124 i ALAUX-LÉTOUBLON (1998) 145-170.

la línia de Plató i el seu diàleg, especialment del teatre. Heliodor construeix, amb l'ús paròdic d'allò que ha rebut a través de la lectura dels clàssics, però també dels tractats teòrics sobre poètica, en la tradició de Plató i Aristòtil, una mena d'obra èpica escrita per algú que ha llegit molt de teatre, tant tragèdia com comèdia antiga i nova².

Hem parlat d'un ús paròdic i deformat intencionadament del material perquè creiem que l'objectiu d'Heliodor és construir una nova teoria sobre la creació i la composició literària, una nova forma diegètica l'expressió de la qual és el *plasma*, la invenció novel·lística³.

L'element de la tradició triat en aquesta ocasió per a ésser parodiat fa referència a l'anagnòrisi, el reconeixement que permet el descobriment de la identitat d'un heroi o heroïna. Heliodor planteja el següent relat: una mare ha hagut d'abandonar la seva filla acabada de néixer, per por que el seu marit no accepti la paternitat de la criatura. Aquesta por té una explicació: els pares són etiòps i, per tant, de raça negra. La nena, en canvi, ha nascut amb una blancor resplendent. La mare diposita juntament amb alguns objectes preciosos un escrit que narra aquest extraordinari prodigi: a l'habitació nupcial hi havia un quadre de Perseu i Andròmeda que, en ser mirat per Persinna, la mare, durant l'engendrament de la nena Cariclea, va dotar dels trets d'Andròmeda, principalment de la blancor de la pell, a la criatura. Els aspectes antropològics i folklòrics d'aquest tema els ha recollit molt bé Suárez de la Torre en un article, on explica les teories sobre la mirada i com el relat d'Heliodor inverteix els termes habituals del prodigi. No és l'art qui s'impregna de la natura o la natura contemplant més natura, sinó la natura prenent la forma de l'art⁴.

La tria d'Andròmeda requereix, però, explicació. Crec que la interpretació mítica i iconogràfica del personatge justifica que Andròmeda sigui l'únic cas amb nom propi que, des d'una obra artística, ha

² BOWIE (2007) 32-51 ha estudiat la història del text d'Aristòfanes entre els autors del s. II i III dC.

³ Hem justificat aquesta anàlisi paròdica de l'obra d'Heliodor en una comunicació titulada "The Mimetic Concept of homoiotes in the Structure of the Novel" que apareixerà a les actes de la *IV International Conference on Ancient Novel (Lisboa 2008)* i en un article "Les Etiòpiques: la novel·la com a paròdia dels gèneres dramàtics" que serà publicat a *Studia Philologica Valentina*.

⁴ SUÁREZ DE LA TORRE (2004) 201-233.

inspirat els trets d'un ésser viu⁵. Primerament, cal recordar que la seva història presenta alguns paral·lelismes amb Hesíone, també ella va ser exposada al costat del mar per a ser devorada per un monstre marí i totes dues van ser salvades per l'arribada de l'heroi. Iconogràficament els dos mites poden ésser fàcilment confosos en les representacions més antigues. Aquesta confusió, en canvi, desapareixerà completament a partir del s. V aC i de la codificació de la història sota la influència del teatre.

En dues pintures corínties del s. VI aC veiem la lluita contra el monstre marí. En una d'elles⁶, Hèracles i Hesíone col·laboren estretament en la desfeta del monstre: ell dispara les seves fletxes mentre ella llança pedres. En la segona⁷, Perseu llança pedres al monstre i Andròmeda, tot i que no podem dir amb certesa què porta a les mans a causa de la pèrdua de material, hi està participant activament. Sabem qui són els personatges masculins implicats gràcies als atributs que porten ells i, en el segon cas, les inscripcions pintades dels noms confirmen el relat; tanmateix, Hesíone i Andròmeda no reben un tractament diferenciat. En una copa àtica de figures negres⁸ Hèracles, identificat per la pell de lleó, ataca el monstre amb una falç, arma que acostuma a portar Perseu, mentre Hesíone contempla l'escena tapant-se amb el vel, gest que marca iconogràficament les dones que han estat en perill i que són salvades. Per aquest motiu, quan en una hídria de Caere⁹, centre de producció on l'interès per les aventures d'Hèracles està ben testimoniada a diferència del cicle de Perseu, un home, sense més atributs que una falç i una pedra ataca un monstre marí, és lícit preguntar-se davant de quina de les dues històries ens trobem¹⁰. Aquesta indeterminació entre els dos mites desapareix en les pintures àtiques de figures vermelles de la segona meitat del s. V aC. El mite d'Hesíone deixa de ser un motiu representat i dos elements iconogràfics nous, no necessàriament simultanis, fixen la imatge de l'aventura d'Andròmeda: la conversió d'Andròmeda en

⁵ BILLAULT (1981) 63-75 fa un recorregut per les diverses fonts d'aquest mite.

⁶ *Museum of Fine Arts*, Boston 63.420.

⁷ LIMC s.v. *Andromeda* I 1.

⁸ Taranto 52155.

⁹ Kusnacht 29.

¹⁰ Agraeixo els comentaris dels professors J.M. Escolà (UAB) i V. Cristóbal (UCM) que m'han obligat a matisar aquestes afirmacions.

un personatge immobilitzat i la presència inquietant de la Medusa. Tots dos responen a una mateixa orientació en els gustos de l'època per l'autoreferencialitat de la imatge.

Medusa i Andròmeda esdevenen dues maneres d'expressar el caràcter mimètic de la mirada recíproca. La primera fabrica estàtues a partir d'allò viu; la segona fa éssers vius de l'estàtua pintada que és ella mateixa. Andròmeda apareix lligada en un espai on natura i artifici es confonen, essent el seu propi cos part d'aquesta barreja¹¹. La seva immobilitat l'apropa iconogràficament a d'altres personatges com Prometeu¹² amb els quals cap altre aspecte de la narració tradicional la relacionava. És bastant probable que aquest nou èmfasi en la presentació d'Andròmeda provingui de les representacions teatrals, concretament de l'*Andròmeda* d'Eurípides.

Així doncs, aprofitant alguns ingredients tradicionals, la literatura ha convertit explícitament aquest personatge en una icona, fent d'ell un element d'autoreflexió artística. L'origen d'aquest ús podria trobar-se a Eurípides *fr.* 125 Nauck, on la primera mirada de Perseu a Andròmeda descriu aquesta admirativament com:

παρθένου δ'εἰκὼ τίνα
ἔξ αὐτομόρφων λαϊνῶν τυχημάτων,
σοφῆς ἀγαλμα χειρός;¹³

La confusió entre natura i art serà un motiu recurrent de la literatura d'època hel·lenística i romana, però neix en aquest àmbit del teatre on la imatge ha esdevingut tan necessària com la paraula provocant paral·lelismes continus i punts de confluència entre els interessos de la iconografia i els de la literatura. Els textos d'Eurípides són plens d'aquests jocs, però en el cas de l'Andròmeda es donaven tots els elements mítics i iconogràfics, a causa de la connexió amb la Medusa, per invertir la metàfora habitual. No és l'obra d'art qui admira per la seva vivesa i naturalitat, sinó la natura, l'ésser viu, qui esdevé forma artificial. Aquí no es tracta d'un ídol semblant a Helena que ha destruït els grecs i els troians ni d'unes estàtues d'ulls buits que

¹¹ Cf. LIMC s.v. *Andromeda* I 6, 9, 10, 11, 13, 15 o 19.

¹² Les imatges d'Andròmeda ja citades són completament comparables al cràter apuli Berlín 1969.9 de mitjans del segle IV.

¹³ "Quina imatge de donzella (és aquesta) / treta de les naturals pedres treballades, / estàtua d'una mà sàvia?" La traducció que he fet pretén remarcar la barreja de natural i artificial i no esborrar-la, com fan d'altres.

no poden suplantar l'absent. Andròmeda és una icona com ho és a la novel·la d'Heliodor l'heroïna Cariclea. Aquest caràcter artificial del personatge el fa interessant quan la intenció és trencar la il·lusió escènica i al·ludir de forma més o menys clara a l'essència mimètica del teatre. No crec que sigui producte de la casualitat que Aristòfanes utilitzi l'*Andròmeda* d'Eurípides en dues de les seves obres sobre la mimesi teatral: *Tesmofòries* i, tot i que en menor grau, *Granotes*.

L'element racial és també constant: les robes són l'única indicació de la seva procedència etiòp¹⁴; a vegades són els personatges que l'acompanyen els qui tenen trets negroides¹⁵. La blancor de la pell de la noia és molt evident en alguna imatge¹⁶. De totes maneres, tal com demostra l'ús aristofànic d'Andròmeda, és possible que hagi existit alguna mena de corrent satíric o còmic on la negror d'Andròmeda hagués estat aprofitada¹⁷. Tenim imatges on els sàtirs han pres el lloc de Perseu. Això no assegura que provinguin de drames satírics concrets, però sí que mostra un ús paratràgic del mite en el que es pot incloure la broma aristofanesca d'un home explícitament disfressat de dona, la taca negra en la pell de Cariclea –còpia humana d'Andròmeda– o, com suggeria R. Osborne, un lecit de figures negres on diversos sàtirs practiquen el sadisme amb una dona lligada¹⁸.

Alguns altres aspectes de l'*Andròmeda* euripídia, com el silenci de la noia i la presència d'Eco, són també part d'una autoreflexió sobre el personatge dramàtic. La veu d'Eco fent ressonar els darrers sons de la intervenció de l'altre centra l'interès del públic en la producció del diàleg, així com la presència de Medusa el centrava sobre la producció d'imatges visuals.

En la literatura tardana, la força icònica d'Andròmeda continua desenvolupant-se de manera que funciona gairebé exclusivament com un personatge pictòric. Filòstrat la descriu en el seu llibre de des-

¹⁴ LIMC s.v. *Andromeda* I 2-6.

¹⁵ LIMC I 2-3.

¹⁶ LIMC I 7.

¹⁷ CRISTÓBAL (1989) 51-96 esmenta la broma d'Ovidi (*ars* 2,641-644 i 3,189-192) a propòsit de la morenor d'Andròmeda.

¹⁸ Es tracta del lecit del Museu Nacional d'Atenes 1129. Osborne no ha publicat encara la seva argumentació a favor de la identificació d'aquesta dona amb una Andròmeda negra. Tot i no coincidir en l'atribució, crec que s'ha d'aprofundir més en aquesta tradició satírica.

cripcions de quadres¹⁹ seguint completament la tradició iconogràfica que hem vist anteriorment²⁰, amb una blancor paradoxal que el propi autor remarca. A la novel·la, Aquil·les Taci construeix el destí dels seus personatges a partir de l'ècfrasi de diverses pintures, cosa que també trobem en d'altres novel·les i que pot ser vist com una característica de tota aquesta narrativa, però els paral·lels simbòlics entre l'acció narrada i la interpretació d'una representació pintada arriben a l'extrem a partir de dos quadres bessons²¹: Prometeu i Andròmeda, γρᾶφαὶ ἀδελφαὶ perquè comparteixen un mateix destí, els lligams, l'exposició al monstre i posterior alliberament. La descripció del díptic és important en la interpretació dels fets de la narració. En el relat d'Heliodor hi ha un parell de detalls d'inversió i ús paròdic d'aquesta tradició icònica sobre Andròmeda que ens permeten confirmar el que deia al començament sobre el tipus d'obra que interessa a aquest autor, segons el meu parer. Cariclea és un *agalma* com Andròmeda al llarg de tota la novel·la²², una còpia del que en principi també hauria de ser concebut com a còpia o representació. Tanmateix Heliodor identifica Andròmeda amb un arquetip. L'artifici és ara el model, l'original. La representació mimètica és ara digna d'ècfrasi, perquè ha esdevingut 'immutable', ἀπαράλλακτον. El quadre és la prova irrefutable, com l'escriptura del relat de Persinna, d'allò que és essencial perquè no varia. Cariclea, en canvi, és protagonista d'una narració, diègesi plena de peripècies i canvis sobtats de fortuna, ésser proteic com el narrador que condueix el relat, anomeni's Calasiris o Cariclea, tal com destaca Cnèmon en sentir les voltes i les interrupcions de la història dels protagonistes, imatge elaborada que fa referència al propi gènere novel·lesc. En definitiva, les posicions tradicionals que els conceptes de mimesi i de diègesi ocupaven en les obres de Plató i Aristòtil referides al teatre i a l'èpica s'han capgirat. La mimesi a Heliodor no admet el canvi, és allò que respon al món de les imatges fixes i eternes, el model artístic que amb millor o pitjor fortuna ens serveix de punt de partida per a la creació de noves

¹⁹ PHILOSTR. IUN. *Imag.* 1,29.

²⁰ L'Eros dominant el monstre en l'àmfora Malibu 84.AE.996 és un paral·lel iconogràfic de la descripció de Filòstrat.

²¹ Cf. 3,6,3 εἰκόνα διπλήν.

²² Cf. 1,7,2; *archetypon agalma* a 2,33,3; el vestit de sacerdotessa de Delfos la converteix en *agalma* a 10,9,3.

obres. El doble és perfecte. A simple vista no hi ha res a Cariclea que alteri el rigor de la còpia. En aparença, la diègesi, caracteritzada per l'atzar, es pot cloure quan es produeix el reconeixement del model. Tots els elements enigmàtics i caòtics de l'espectacle teatral del començament de l'obra es resolen i s'harmonitzen. Tanmateix, tenint en compte la transgressió que això representa respecte a la teoria teatral precedent, em pregunto si darrere d'aquest ús del reconeixement, odisseic però sobretot dramàtic, no hi ha una possibilitat de paròdia d'aquell reconeixement que, segons Aristòtil, configura la més perfecta de totes les trames teatrals: la d'Èdip. Una heroïna de novel·la que controla el suspens del seu propi reconeixement final està tancant la trama del relat, però potser aquest tancament de la diègesi sigui només provisional, deixant una porta oberta a la continuació de properes aventures: així m'agrada llegir a mi la imperfecció satírico-còmica de la taca negra que, de sobte, descobrim que decora la pell d'Andròmeda. La relació entre el model i la còpia es trenca per un petit punt. El quadre ha produït un *plasma* que va més enllà del seu original.

Els estudis clàssics a Catalunya i els simposis de la Secció Catalana de la SEEC

Antoni GONZÁLEZ SENMARTÍ

RESUM

Els diversos simposis celebrats per la Secció Catalana de la SEEC des de 1968 fins al 2009 han estat un escenari importantíssim no solament per als joves investigadors sinó també per potenciar la presència de la filologia grega i llatina a Catalunya, fomentar la transversalitat amb altres disciplines (l'arqueologia, principalment) i establir lligams estrets amb les universitats espanyoles i estrangeres, sense oblidar mai, però, la vessant didàctica.

PARAULES CLAU

Estudis clàssics, filologia grega, filologia llatina, Catalunya, SEEC

ABSTRACT

The different symposia held by the Catalan Section of SEEC from 1968 to 2009 have been an important display not only for young investigators but also to promote the presence of Greek and Latin philology in Catalonia, to encourage the transversality with other disciplines (mainly Archaeology), and establish strong relationships with Spanish and foreign universities, and never setting aside the educational aspect.

KEY WORDS

Classical studies, Greek philology, Latin philology, Catalonia, SEEC.

1. Era un jove estudiant de l'especialitat de Filologia Clàssica quan se celebrà, l'abril del 1968, a Ripoll, el primer Simposi de la Secció Catalana de la SEEC¹ i avui em trobo ja a les portes d'una jubilació

¹ La *Secció Catalana* s'anomenava aleshores *Secció de Barcelona*, tot i que incloïa tota Catalunya; no va ser fins a 1983 –amb motiu del *VI Simposi d'Estudis Clàssics*– que no va adoptar el seu nom actual.

que m'amença com una nova Escil·la. Durant aquests anys molts dels nostres mestres i també alguns dels nostres companys ens han anat deixant, entre ells qui en va ser promotor i *alma mater*, el Dr. Josep Alsina Clota, professor i mestre de tots els qui al llarg de més de trenta anys optàrem per estudiar Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona. Imbuït d'una profunda vocació docent "en tres direcciones se orientó mi labor a partir de mi toma de posesión de la cátedra universitaria: proseguir en mi formación personal y científica; iniciar una labor de renovación en la enseñanza de la filología griega en la Universidad, ocuparme también de problemas generales relativos a la enseñanza universitaria y, finalmente, ir a la creación de una escuela científica, a la formación de discípulos"², des del primer moment el Dr. Alsina maldà per fer realitat els seus plans: durant més de tres anys (1962-1966) dirigí una pàgina sobre "Ensenyament i Educació" a *La Vanguardia*; reuní inicialment a casa seva, els caps de setmana, estudiants i llicenciats per estrènyer els lligams personals entre mestre i deixeble i, posteriorment, organitzà, al seminari de Filologia Grega, els dijous a la tarda, sessions científiques amb l'objectiu d'aprofundir en el coneixement de la llengua i la literatura gregues, les quals donaren lloc a la creació de l'Institut d'Estudis Hel·lènics i a l'aparició, l'any 1967, del primer número del *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, que pervisqué fins a l'any 1976, amb un total de deu números. Finalment, l'any 1968, quan el món estava immers en una creixent violència que s'estenia per tot arreu fins a culminar en la revolta del maig del 68, la qual no solament trasbalsà la capital francesa, sinó que marcà profundament tota una generació, en un poble del prepirineu català, a Ripoll, vila natal del Dr. Alsina:

Durante tres días consecutivos los miembros barceloneses de nuestra *Sociedad*³ tuvieron ocasión de verse, hablarse, iniciar contactos entre sí o profundizarlos, con lo que una de las primeras finalidades del *Simposio* se había conseguido plenamente. La vida en la gran ciudad, presa siempre del vértigo del tiempo, imposibilita un contacto, una relación humana siempre importante, pero que en el caso del intelectual es además insustituible, inevitable. Y así, al amparo de los vetustos y majestuosos muros del monasterio de Santa María de Ripoll, que nos acogió plácidamente entre sus piedras milenarias, pudimos todos gozar de la paz y la calma necesarias para dedicarnos

² ALSINA CLOTA (1968) 17.

³ És a dir, la *Secció Catalana de la SEEC*.

durante unos días a una intensa labor de discusión científica y a una honda meditación sobre el sentido de nuestro quehacer profesional.

Si importante fue, empero, este aspecto humano de nuestro primer Simposio, no lo fue menos el número y la calidad de las ponencias y comunicaciones que en él se leyeron y discutieron. La presencia del mundo clásico en las letras catalanas de la “Reinaxença”, magistralmente estudiada por el profesor Valentí, fue acogida con honda satisfacción y rubricada con la lectura de interesantes comunicaciones. La visión panorámica que del estado actual de los estudios sobre la tragedia clásica nos dio el profesor Carlos Miralles fue seguida de la lectura y discusión de un gran número de comunicaciones, lo que demuestra hasta qué punto se sigue en Barcelona el interés por el problema de la tragedia, uno de los más apasionantes que hoy por hoy tiene planteada la Filología Clásica. El profesor Lledó, en fin, ofreció a los asistentes un estudio profundo y completo de la problemática en torno al lenguaje filosófico. También un nutrido cortejo de comunicaciones acompañó esta ponencia del docto profesor de la Universidad de Barcelona.

Se dedicó, asimismo, una tarde entera a un Coloquio sobre algunas cuestiones relativas a la enseñanza de las lenguas clásicas, coloquio vivo y animadísimo que dio como fruto una serie de conclusiones que en su momento serán presentadas a la Superioridad. Se demostró, en suma, que la Sección de Barcelona de la S.E.E.C. vive los problemas científicos y pedagógicos del mundo antiguo.

Cerró el Simposio el profesor Díaz y Díaz, presidente de la Sociedad, pronunciando un breve y enjundioso parlamento sobre el papel de Ripoll y su monasterio en la transmisión de la cultura”⁴.

Les paraules del Dr. Alsina palesen de forma clara i inequívoca els objectius del Simposi: el contacte tranquil i assossegat, *procul negotiis*, entre professors d’universitat, d’ensenyament secundari i estudiants; la comunicació i el debat dels resultats obtinguts en la recerca en l’àmbit de la filologia clàssica; la preocupació per la transmissió de la llengua i la literatura grega i llatina als estudiants d’aquestes disciplines, i el caràcter obert del Simposi a professors i estudiants d’arreu, com ho testimonia la presència en aquest primer simposi del professor Jean-Claude Carrière, de la Universitat de Tolosa de Llenguadoc.

Tots els presidents de la *Secció Catalana de la SEEC* —Josep Alsina Clota, Virgilio Bejarano Sánchez, Carles Miralles Solà, Eulàlia Vintó Castells, Josep-Ignasi Ciruelo Borge, Francesc J. Cuartero Iborra,

⁴ ALSINA CLOTA (1968) 3 i s.

Marc Mayer Olivé, José Martínez Gázquez, Antoni González Senmartí, Pere J. Quetglas Nicolau, Pau Gilabert Barberà i Esperança Borrell Vidal—, que han tingut com a tasca principal i ineluctable l'organització d'un o més simposis en algun indret dels països catalans, han romàs fidels a aquests principis. Un repàs succint i ràpid als setze simposis celebrats no en deixa el més mínim dubte.

2. Vilanova i la Geltrú fou l'escenari escollit per al segon simposi, dedicat a l'estudi del segle IV a Grècia i del segle II a Roma, durant els dies 14 a 17 d'abril de 1970. En aquesta ocasió l'ànima en fou l'autor de la *Iniciación a la fonética, fonología y morfología*, el professor José Molina Yébenes⁵, que havia traslladat la residència a aquella vila, el qual traspassaria de forma inesperada dos anys després, quan encara no havia complert els 50, deixant-nos gairebé enllestida la *Sintaxis de los casos: Retroversión y comentario de textos*, publicada amb caràcter pòstum per Matías López, Antoni Prim i Pere J. Quetglas. Les paraules inaugurals foren confiades al professor Emilio Lledó, que se centrà en el futur de la cultura grega i llatina i la importància del món clàssic, que “es uno de los modelos más perfectos, en el que contemplar muchos de los problemas de nuestro tiempo, y su estudio provoca una actitud crítica y creadora, irreconciliable ya con cualquier dogmatismo, con cualquier alienación. El saber que brota de nuestro contacto con el mundo clásico es un saber que nos libera. Tal vez por eso se pretenda convertir hoy el saber en una lista de informaciones prácticas que nos esclavicen”⁶. Els invitats foren els professors Miquel Dolç i Dolç i Manuel Fernández Galiano, catedràtics ambdós de la Universitat Autònoma de Madrid. La cloenda, el 17 d'abril de 1970, es veié pertorbada per l'anunci del traspàs sobtat del Dr. Sebastián Cirac Estopañán, catedràtic de Filologia Grega de la UB. Les ponències i comunicacions de tema romà, a excepció de la conferència inaugural del professor Dolç i Dolç, serien publicades de forma resumida anys més tard en un opuscle titulat *Roma en el siglo II*, presentat pel professor Virgilio Bejarano Sánchez i dedicat a la memòria de José Molina Yébenes⁷.

⁵ D'aquesta obra hi ha quatre edicions, les tres primeres van sortir a la llum als tallers gràfics Romargraf entre 1966 i 1969; les tres reproduïen l'original mecanografiat del professor Molina amb el títol *Estudios Latinos I: Iniciación a la fonética, fonología y morfología*; el 1993 el Servei de Publicacions de la UB encarregà l'edició a E. Borrell Vidal.

⁶ LLEDÓ (1971) 9.

⁷ *Roma en el siglo II*. Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1975.

3. Els dies 12 a 14 d'abril de l'any 1973, es desenvolupà el tercer Simposi, per primera vegada a Tarragona, a l'anomenat Pretori. Era llavors president de la Secció Catalana de la SEEC el Dr. Bejarano, qui amb gran encert va encarregar la ponència de filologia llatina al seu col·lega a la UB, Joan Bastardas Parera, qui, poc donat a aquesta mena d'actes, va finalment acceptar parlar sobre *El latín de los cristianos: estado actual de su problemática*. La ponència de filologia grega va demanar-la a qui l'havia precedit al front de la *Sociedad*, el professor Josep Alsina Clota, qui va dissertar sobre *Las corrientes religiosas y filosóficas griegas en la época romana*. En aquest cas es comptà amb la presència del professor Francisco Rodríguez Adrados, de la Universitat Complutense, la intervenció del qual va versar sobre *El léxico griego tardío*. No hi faltà una visita comentada del patrimoni arqueològic romà, així com de la catedral de la mà del canonge Pere Batlle.

4. Girona acollí el març de l'any 1975 el quart simposi, que comptà amb una magnífica ponència del professor Pere de Palol sobre el tapís de la Creació de la catedral de Girona i la presència, com a invitats d'honor, dels professors Antonio Fontán Pérez i Martín Sánchez RUIPÉREZ, catedràtics de la Universitat Complutense. Una sessió científica en el museu d'Empúries, porta d'entrada de la civilització clàssica a Catalunya, seguida d'un passeig per les ruïnes gregues i romanes, i una visita oficiosa a Perpinyà, –per unes hores el simposi en el sentit etimològic de la paraula es desenvolupà a la Catalunya Nord– completaren aquesta edició que, per problemes de darrera hora, no veié publicades les actes, com havia estat costum fins aleshores, malgrat estiguessin ja preparades per a la impremta.

5. L'edifici de l'antiga Universitat de Cervera, capital de la Segarra, fou la seu escollida per celebrar el cinquè simposi, els dies 27 a 30 d'abril de l'any 1977, dedicat aquesta vegada als gèneres literaris en l'antiguitat clàssica. Les sessions s'iniciaren amb el discurs del Pare Miquel Batllori sobre *L'hel·lenisme a la Universitat de Cervera i la seva projecció a Itàlia* i es clogueren amb l'evocació d'Agustí Duran i Sanpere a càrrec del senyor Ramon Aramon i Serra, i la conferència del professor Miquel Tarradell sobre l'estat llavors de l'arqueologia romana a Catalunya. Hi féu també acte de presència el professor Agustín García Calvo, el qual, seguit dels seus deixebles a la manera del fill de la llevadora i del picapedrer, delectà els assistents amb el seu verb en-

cisador sobre *Género y lenguaje en la producción poética y en la literatura*. Les sessions de treball es completaren amb una visita a Vallbona de les Monges, Guimerà i Verdú; un concert a càrrec de l'Orfeó Lleidatà, i la projecció de la primera versió de *Ben-Hur*, amenitzada amb les notes del piano magistralment tocat pel nostre company Lluís Coromines, i els comentaris del professor Pere Lluís Cano. Malauradament tampoc aquesta vegada les actes veieren la llum.

6. La commemoració del bimil·lenari de la mort de Virgili, el febrer del 1981, fou el tema del sisè simposi que, per primera i única vegada fins ara, se celebrà a Barcelona, a l'Aula Magna de l'edifici d'Elies Rogent a la Plaça Universitat. Una efemèride com aquesta requeria uns conferencians d'excepció i l'aleshores president, Josep-Ignasi Ciruelo Borge, va convidar Michael von Albrecht, José Luis Moralejo, Alain Verjat, Luis Alberto Blecuá Perdices, Francesco della Corte i Miquel Dolç i Dolç, personalitats de primera fila que ens recrearen amb les seves ponències sobre el poeta de Màntua, les quals foren seguides de nombroses comunicacions. Novament es reprengué la publicació de les actes dels simposis la qual ja no es tornaria a interrompre.

7. "En una vila de la Mar Nostra, en un palau harmoniós, que tant de bo pugui ésser fortalesa bastida per la ciència dels savis i temple serè des d'on poder atalaiar"⁸, en el santuari de pelegrinatge dels artistes del modernisme, en el Cau Ferrat, el març del 1983 es desenvolupà el setè simposi, sobre els gèneres literaris, amb la participació del professor Pierre Grimal, el llegendari autor del *Diccionari de Mitologia Grega i Romana* per tots consultat, de nombrosos col·legues vinguts de fora –Manuel Fernández Galiano, Dulce Estefanía Álvarez, Carmen Codoñer Merino, María Concepción Giner Soria, Miquel Dolç i Dolç, Enrique Otón Sobrino, Gregorio Hinojo Andrés, Marcelo Martínez Pastor, José Antonio Enríquez i Vicente Cristóbal López– i de les nostres contrades.

8. Novament, l'abril del 1985, les comarques tarragonines acolliren el vuitè simposi dedicat al teatre grec i romà. La seu fou un altre santuari del modernisme, la capital del Baix Camp, Reus. No faltà a la cita el catedràtic de la Universitat Complutense, Sebastià Mariner Bigorra, fill de Vilaplana, ni altres insignes professors de diverses

⁸ CIRUELO (1985) ii.

universitats espanyoles com Miquel Dolç i Dolç, de la Universitat Autònoma de Madrid; Andrés Pociña Pérez i Aurora López López, de la Universitat de Granada; i el malaurat Antonio López Eire, de la Universitat de Salamanca.

9. El novè simposi tingué un caràcter molt especial, ja que estigué dedicat a un dels nostres més estimats mestres. Format a la Universitat de Salamanca amb Antonio Tovar, fou catedràtic de llatí a l'Institut d'ensenyament mitjà de Lorca i lector d'espanyol a les terres hiperbòries, primer a Upsala i després a Estocolm, abans d'arribar com a agregat de Literatura Llatina a la UB, on romangué fins que va ser jubilat per imperatiu legal quan encara estàvem necessitats del seu mestratge: "El professor Bejarano serví la seva Universitat amb un grau de dedicació i de responsabilitat que va de bon tros més enllà del que li ha estat reconegut oficialment"⁹. El marc fou la vila de Sant Feliu de Guíxols, a la Costa Brava, l'abril de 1988. Dos volums dedicats a ell, editats pel professor Lambert Ferreres, on es recullen les ponències i comunicacions que se succeïren durant els quatre dies de simposi, són la millor prova de l'afecte i l'estima que els seus col·legues —Benjamín García Hernández, Carmen Castillo Conde, Andrés Pociña Pérez, Carmen Codoñer, Aurora López López, Gregorio Hinojo Andrés, entre molts d'altres— i els seus deixebles, tant de grec com de llatí, li professàvem.

El professor Olegario García de la Fuente, de la Universitat de Màlaga, ostentà la representació de la SEEC estatal en aquest simposi en honor del mestre Bejarano.

10. Si el deu és una xifra de referència que invita a celebracions, el desè simposi no podia celebrar-se d'altra manera que homenatjant Josep Alsina, el veritable artífex dels simposis, ni en un altre lloc que no fos Tarragona, on ell es trobava com a casa, ja que hi sovintejava les visites per impartir el seu mestratge. Durant tres dies del mes de novembre del 1990 rebé constants mostres d'afecte de tots els qui participaren en aquest simposi i el reconeixement de la Diputació de Tarragona. Els dos volums d'actes editades per Joana Zaragoza Gras, Antoni Gonzàlez Senmartí i Esther Artigas Álvarez, presentades al Palau de la Generalitat el març del 1993, amb l'assistència del Conseller d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, el presi-

⁹ [FERRERES] (1991) 14.

dent de la Diputació de Tarragona i el president de la Secció Catalana de la SEEC, palesen l'estima dels amics, col·legues i companys vinguts d'arreu de l'Estat espanyol i de Catalunya: Antonio López Eire, Manuel García Teijeiro, Fernando Lillo Redonet, Inés Calero Secall, Juan Antonio López Férez, Mercedes López Salvà, Antonio Melero Bellido, Francisco Rodríguez Adrados, Carlos Schrader, Emilio Suárez de la Torre, Mercedes Vílchez Díaz, Aurora López López, Andrés Pociña Pérez, Manuel Colubi Falcó i Manuel Rodríguez-Pantoja, entre molts d'altres. Aquest testimoni d'estima i reconeixement anava precedit d'una dedicatòria del seu convilatà i deixeble, Alexis Eudald Solà, el qual, de forma prematura, l'any 2001, es retrobaria a les illes dels benaventurats amb el mestre traspassat feia vuit anys. Les paraules d'afecte d'Eudald Solà a l'home que caracteritzava per "la laboriositat, la sinceritat, la senzillesa, la fidelitat i la bondat", les ambicions del qual "no eren altres que el conreu de la intel·ligència i l'adquisició de la saviesa", es cloïen amb la invitació "a meditar, tot mussitant-los, que tantes vegades hem sentit dels seus llavis: Mir! Mir! / In eurem Schosse / Aufwärts! / Umfangend umfängen! / Aufwärts an deinen Busen, / Allliebender Vater!", els darrers versos del *Ganymedes* de Johann Wolfgang von Goethe¹⁰.

11. L'onzè simposi, l'octubre de 1993, s'obrí per primera vegada fora de Catalunya, al Principat d'Andorra –que acabava de constituir-se en el 184 estat de l'Organització de les Nacions Unides–, a la parròquia de Sant Julià de Lòria, i es clogué, descendent per la vall del Valira, a La Seu d'Urgell. Justament feia vint-i-cinc anys que s'havia celebrat el primer simposi a Ripoll, circumstància que recordà el president, José Martínez Gázquez, en el seu discurs inaugural, tot aprofitant per fer un repàs als deu simposis precedents. Dedicat a la tradició clàssica, comptà amb la participació dels catedràtics Antonio Fontán Pérez i Luis Gil Fernández, ambdós de la Universitat Complutense de Madrid, i del Dr. Peter Godman, de la Universitat de Tübingen, així com amb les ponències dels professors Virgilio Bejarano Sánchez, Pere Lluís Cano Alonso i Pau Gilabert Barberà.

12. Tingué també un caràcter especial el dotzè simposi, el febrer del 1996. Celebrat a l'illa de Mallorca, fou organitzat conjuntament per les Seccions Catalana i Balear de la SEEC i es reté homenatge a un

¹⁰ SOLÀ FARRÉS (1992) 14-17.

mallorquí que desenvolupà el seu magisteri a València i a Madrid, però que sempre se sentí lligat a Catalunya –no en va havia estudiat a la UB– com ho palesen l'assistència a nombrosos simposis de la Secció Catalana de la SEEC i la vinculació a la Fundació Bernat Metge, em refereixo al professor Miquel Dolç i Dolç. Aquesta darrera circumstància comportà que Sa Majestat la Reina Sofia n'acceptés la presidència d'Honor. Si les ponències de la professora Anna Marani, de la Universitat de Bolonya, i Paul M. Martin, de la Universitat Paul Valéry de Montpeller, així com les nombroses comunicacions foren de gran interès, en la memòria de tots els assistents roman l'emotiu acte en record del professor Miquel Dolç, traspassat –feia poc més d'un any– al seu poble natal de Santa Maria del Camí, en el qual el seu col·lega Antonio Fontán Pérez, de la Universitat Complutense, resumí en dues paraules el que havia estat Miquel Dolç: “humanista y filólogo”¹¹; encara gosaria jo afegir “i un veritable senyor”. La *tabula gratulatoria* que acompanyà les actes són el millor testimoni de l'afecte que s'havia guanyat al llarg dels seus anys de magisteri.

13. L'abril del 1998, *anno tricesimo a conuiuis nostris institutis*, se celebrà el tretzè simposi a la Catalunya sud, a la capital de l'anomenada cinquena província, a Tortosa, la *Iulia Ilergavonia Dertosa* dels romans, gresol de les cultures àrab, jueva i cristiana. Per primera vegada els assistents disposaren a la bestreta dels resums de les comunicacions per tal d'incentivar-ne el debat. Les cinc ponències, centrades en la cultura i la tradició clàssiques, foren confiades als filòlegs Gregorio Hinojo Andrés i Antonio López Eire, a l'arqueòleg Ricardo Mar, a l'historiador i paleògraf Anscari Manuel Mundó i a l'escriptor Rodolf Sirera. La representació d'*Els cavallers* pel grup Thiasos, la projecció i debat de la pel·lícula *Centauros del desierto* i una visita al Delta de l'Ebre completaren els actes d'aquesta edició a terres ebrenques.

14. Vic, al cor del Principat, acollí el catorzè simposi, el setembre de 2002. Una vegada més es lliurà als participants el resum previ de les comunicacions. Sota el lema “Ciència, Didàctica i Funció social dels Estudis Clàssics” dissertaren els professors Antonio Alvar Ezquerro, de la Universitat d'Alcalá de Henares; Jesús de la Villa Polo i M. Esperanza Torrego, de la Universitat Autònoma de Madrid; Francesc J. Cuartero Iborra, de la UAB, i el director de l'Arxiu-Biblioteca

¹¹ FONTÁN PÉREZ (1997) 677-679.

Episcopal de Vic, el prevere Miquel S. Gros i Pujol. Hi hagué també un animat debat sobre l'ensenyament de les llengües clàssiques a l'ensenyament mitjà i la seva funció social. Els assistents gaudiren, en una freda nit osonenca, a les grades del temple romà, de la representació teatral de *l'Electra* de Sòfocles pel Grup de Teatre de l'IES Santa Eulàlia de l'Hospitalet del Llobregat, dirigit per la catedràtica de grec del centre, Carme Llitjós Pascual.

15. L'octubre de 2005, la ciutat de Lleida fou l'amfitriona del quinzè simposi convocat sota el suggerent títol de "Estudis Clàssics: imposició, apologia o seducció?" Les ponències giraren entorn a la tradició, l'arqueologia i la literatura clàssiques. La professora Lía Galán, de la Universitat de La Plata, ens delectà amb la seva intervenció sobre *El arte de amar: de Catulo a Ovidio*, i el professor Pere Lluís Cano, de la UAB, ens introduí en la nova visió de les epopeies clàssiques que ens proporciona l'era digital. Artur Pérez Almoguera i Xavier Payà Mercè ens donaren a conèixer el pla d'actuació arqueològica a la ciutat de Lleida –*Ilerda: fonts i arqueologia d'una ciutat oculta*– i l'escriptor Josep Vallverdú, amb *El mon clàssic, menú literari*, ens oferí una sinopsi diacrònica de la seva obra, de profunda inspiració i temàtica grecollatines, com confessà el mateix autor: "en la meua producció narrativa sovint s'hi rastrejava el solc del món greco-llatí, i com que aquesta narrativa en gran mesura ha anat destinada als lectors joves, el material en qüestió esdevenia potencialment i indirecta una eina pedagògica. No debades el món clàssic, en els seus vessants meravellosos, èpics i fantàstics, ja siguin exemplificats per mitologia, història, poesia o per costums, esdevé allò que tradicionalment coneixiem com 'centre d'interès' en una classe escolar. I ha estat demostrat que engresca els joves si els professors presenten el plat amb un xic de gràcia"¹². Menció especial mereix la taula rodona dedicada a les noves tecnologies aplicades a les llengües clàssiques, la qual despertà un gran interès entre els assistents i comptà amb notables aportacions. Aquesta vegada es representaren les *Bacants* d'Eurípides a càrrec del Grup de Teatre Mènades de Sabadell i no faltà una visita a la Seu.

16. Prenent com a lema *Artes ad humanitatem*, paraules amb què Ciceró compendia els sabers diversos que afaiçonen l'ésser humà, la Secció Catalana de la SEEC va celebrar, del 22 al 24 d'octubre de 2009,

¹² VALVERDÚ (2007) 111.

el setzè –el darrer, ara per ara– simposi novament a la ciutat de Tarragona, on la presència romana és més que palesa. No obstant això, les sessions científiques del Simposi van desenvolupar-se en un marc nou, les instal·lacions recentment estrenades del Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili. En aquest fòrum tan idoni van tenir lloc, en el marc de la recerca més recent i actual tant en literatura com en lingüística, arqueologia i tradició clàssica, diverses sessions científiques al voltant de les ponències dels professors, de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, Emilio Suárez de la Torre (*Aprender y vivir el mito: educación del individuo y formación del ciudadano en la Antigua Grecia*), de Vicente Cristóbal López de la Complutense (*La leyenda de Troya en la poesía de Catulo*) i de la directora de l'ICAC, la professora de la UAB, Isabel Rodà de Llanza (*L'ús de la imatge a Grècia i Roma*).

La discussió sobre els canvis que el nou batxillerat i l'espai europeu suposen en l'ensenyament de les llengües clàssiques i el seu llegat cultural va ser el tema central de la taula rodona sobre *Què i com en l'ensenyament del llatí i del grec avui: batxillerat LOE i EEES*, moderada per Pilar Gómez Cardó, professora de la UB i coordinadora de les PAU a Catalunya.

A les activitats més estrictament científiques i didàctiques s'hi van afegir altres més lúdiques com van ser la representació teatral de les *Farses Atel·lanes* –a càrrec de Zona Zàlata i l'Aula de Teatre de la Universitat Rovira i Virgili–, la visita arqueològica guiada als jaciments del Mèdol, al mausoleu de Centelles i a l'aqüeducte, i el concert de clausura, a càrrec de la soprano Laura Mejía Vaello –recentment llicenciada en Filologia Clàssica per la UB– acompanyada al piano pel professor de la UB, Ignasi-Xavier Adiego Lajara.

17. Hom pot concloure, a partir d'aquest fugaç record dels setze simposis, que en el decurs de poc més de quaranta anys els objectius que es proposà el seu fundador, el Dr. Josep Alsina Clota, s'han complert amb escreix.

Primer, els setze simposis, a excepció del sisè, s'han desenvolupat lluny del cap i casal, en diversos indrets de la geografia catalana que han permès la convivència i el diàleg entre els participants més enllà de les sessions estrictament científiques. Per a mi és motiu d'especial satisfacció que hagin estat les comarques tarragonines les que més

vegades han acollit els simposis de la Secció Catalana de la SEEC: fins a cinc vegades n'han estat amfitriones i, en tres ocasions, ha estat la ciutat de Tarragona, patrimoni de la humanitat, la que ha tingut el privilegi d'acollir en indrets diversos –Pretori, saló d'actes de Caixa Tarragona i Campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili– la trobada periòdica de filòlegs clàssics catalans i d'altres contrades. Malgrat que no em correspongui a mi, no em puc estar de suggerir als futurs presidents la possibilitat de completar la presència als territoris de parla catalana amb l'organització de futurs simposis al País Valencià, conjuntament amb la Secció de València, a la Catalunya Nord i a l'Alguer.

Segon, els setze simposis han estat una oportunitat única de retrobar els companys de promoció que la vida ha portat per camins diversos, però que mai han estat oblidats, a més a més de facilitar el coneixement i l'apropament entre professors d'universitat i d'ensenyament secundari de diferents generacions, i la convivència amb estudiants que aspiren un dia a ser també docents i investigadors.

Tercer, els simposis ens han ofert la possibilitat de testimoniar l'agraïment i retre l'homenatge degut als nostres mestres –Virgilio Bejarano, Josep Alsina i Miquel Dolç–, dels quals ens ha correspost la gens fàcil tasca de prendre el relleu en el magisteri.

Quart, els simposis han tingut una temàtica de caràcter general o una temàtica específica, però sempre hi ha estat present la preocupació pels temes didàctics i per la situació que han viscut els nostres estudis al llarg d'aquests quaranta anys, mai satisfactòria, i en alguns moments crítica. Hem sobreviscut i estic segur que sobreviurem, ja que en els clàssics l'home trobarà sempre, si hi recorre, la resposta als interrogants que se li plantegin.

Cinquè, els setze simposis han romàs fidels al concepte de la *klassische Altertumswissenschaft*, l'estudi del món clàssic en el seu conjunt, sense limitar-se als aspectes merament filològics.

Sisè, grec i llatí han compartit protagonisme per igual, tant en l'àmbit participatiu com directiu, alternant-se en la presidència i en la responsabilitat organitzativa dels simposis, ja que ambdós constitueixen una unitat indissoluble.

Setè, els setze simposis han estat veritables fòrums de debat científic en l'àmbit de la ciència de l'antiguitat clàssica i de la seva influència en la civilització occidental.

Vuitè, les aportacions i les conclusions dels simposis s'han preservat mitjançant la publicació de les corresponents actes de les edicions, a excepció de dues que constitueixen un dissortat parèntesi en aquest llarg procés.

Novè, els simposis han estat sempre oberts a aportacions forànies, tant per iniciativa pròpia, com mitjançant la invitació a eminents filòlegs, que ens han recreat amb les seves exposicions.

Desè i darrer, hom pot afirmar que els setze simposis de la Secció Catalana de la SEEC constitueixen en bona part la història de la filologia clàssica a Catalunya durant els darrers quaranta anys. Tant de bo ho continuïn sent durant molts més.

APÈNDIX

Actas del I Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona). Ripoll, abril de 1968, a BIEH 2/2 (1968) [comunicacions de Filologia Grega sota el títol "Tragedia Clásica"].

Actas del I Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona. Ripoll, abril de 1968), a BIEH 3/1 (1969) [comunicacions de Filologia Grega sota el títol "Humanismo y Tradición Clásica"].

Actas del II Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona. Vilanova i la Geltrú, 14-17 de abril de 1970), a BIEH 4/2-5/1 (1970-1971) [comunicacions de Filologia Grega sota el títol "Grecia en el s. IV a.C."].

Roma en el siglo II. Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1975. [comunicacions de Filologia Llatina del II Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona. Vilanova i la Geltrú, 14-17 de abril de 1970)].

Actas del III Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona. Tarragona, 12-14 de abril de 1973), a BIEH 7/1 (1973) [comunicacions de Filologia Grega].

Actas del III Simposio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Sección de Barcelona. Tarragona, 12-14 de abril de 1973), a BIEH 7/2 (1973) [comunicacions de Filologia Llatina].

Actes del VIè Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC (Barcelona, 11-13 de febrer de 1981). Barcelona, UB, Facultat de Filologia, 1983.

Los géneros literarios. Actes del VIIè Simposi d'Estudis Clàssics ([Sitges] 21-24 de març de 1983). Bellaterra, Secció Catalana-Servei de Publicacions de la UAB, 1985.

El teatre grec i romà. Actes del VIIIè Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC (Reus, 23-25 d'abril de 1985). Barcelona, Secció Catalana de la SEEC, 1986.

FERRERES, L. (1991, ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Sant Feliu de Guixols, 13-16 d'abril de 1988).* Barcelona, Secció Catalana de la SEEC-Publicacions de la UB.

ZARAGOZA, J.; GONZÁLEZ SENMARTÍ, A.; ARTIGAS, E. (1992, edd.), *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Tarragona, 28-30 de novembre de 1990).* Tarragona, Secció Catalana de la SEEC-Diputació de Tarragona.

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, M. (1996, ed.), *Tradició Clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria - La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993).* Andorra la Vella, Ministeri d'Educació, Joventut i Esports.

BOSCH, M.C.; FORNÉS, M.A. (1997, edd.), *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC (Palma, 1-4 de febrer de 1996).* Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports. Govern Balear.

ADIEGO, I.X. (1999, ed.), *Actes del XIIIè Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC (Tortosa, abril de 1998).* Tortosa, Ajuntament de Tortosa.

USOBIAGA, B.; QUETGLAS, P.J. (2004, edd.), *Ciència, Didàctica i funció social dels estudis clàssics. Actes del XIV Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Vic 26-28 de setembre de 2002).* Barcelona, Secció Catalana de la SEEC-PPU.

DANÉS, J.; GILBERT, P. et al. (2007, edd.), *Estudis Clàssics: imposició, apologia o seducció? Actes del XV Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Lleida, 21-23 d'octubre de 2005).* Lleida, Secció Catalana de la SEEC-Arts Gràfiques de la Diputació de Lleida.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA-HUGHES, B.; KOSMETATOU, E.; BAUMBACH, M. (2004, edd.), *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus* (P. Mil. Vogl. VIII 309). Washington, Harvard University Press.
- ADRADOS, F.R. (1961), "Más sobre el culto real en Pilos y la distribución de la tierra en época micénica", *Emerita* 29, pàg. 53-116.
- AGUILAR, D. (1993), "Fantasías reales", *Nosferatu* 11, pàg. 78-87
- AHRENS, H.L. (1843), *De Graecae linguae dialectis. II: De dialecto Dorica*. Göttingen, Vandenhock & Ruprecht.
- ALAUX, J.; LÉTOUBLON, F. (1998), "Athlothetousa tyche. Les vicissitudes des choses humaines dans le roman grec: l'exemple des Éthiopiennes", *CGita* 11, pàg. 145-170.
- ALEXANDRESCU, P. (1980), "La nature de Zalmoxis selon Hérodote", *DHA* 6, pàg. 113-122.
- ALONSO DÉNIZ, A. (2008), *Estudios sobre la aspiración de /s/ en los dialectos griegos del I milenio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- AMBAGLIO, D. (1980), *L'opera storiografica di Ellanico di Lesbo*. Pisa, Giardini ed.
- ALSINA CLOTA, J. (1968), "Presentación", *BIEH* 2/2, pàg. 3 i ss.
- AMIGUES, S. (1992), "Le rôle de la métaphore dans la formation des noms grecs de plantes", a GÉLY, S. (ed.), pàg. 295-308.
- ANDERSON, G. (1976a), *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*. Leiden, Brill.
- ANDERSON, G. (1976b), *Studies in Lucian's comic fiction*. Leiden, Brill.
- ANDERSON, G. (1997), "Athenaeus: the sophistic environment", *ANRW* XI 34/3, pàg. 2173-2185.
- ANDÚJAR CANTÓN, J.I. (2006), *Comentario de las citas de la Eneida que aparecen en el Ars Dicendi de Francisco Sánchez de las Brozas*. Murcia, Aurea Verba.

- APRÀ, A.; PARIGI, S. (1993), *Moravia al/nel cinema*. Roma, Associazione Fondo Moravia.
- ARENA, R. (1967), "La terminazione "eolica" -ΟΙΣΑ (-ΑΙΣΑ)", *Acme* 20, pàg. 215-227 [citado por ARENA, R. (1999), *Scritti filologici e linguistici*, Milano, Guerini e Associati, pàg. 57-70].
- ARNOTT (1973), "Imitation, variation, exploitation: a study in Aristaenetus", *GRBS* 14, pàg. 197-211.
- ARNOTT (1982), "Pastiche, pleasantry, prudish eroticism: the letters of Aristaenetus", *YCS* 27, pàg. 291-320.
- ASPER, M. (1998), "Zur Struktur und Funktion eisagogischer Texte", en KULLMANN, W.; ALTHOFF, J.; ASPER, M. (edd.), pàg. 309-340.
- AUCTORES VARI (1985), *Los géneros literarios. Actes del VIIIè Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC. Sitges, 21-24 de març de 1983*. Bellaterra, Secció Catalana de la SEEC- Servei de Publicacions de la UAB.
- AUFFARTH, Ch. (1991), *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' im Mythos und Ritual in alter Orient und in Griechenland*. Berlin-New York, de Gruyter.
- BAGNALL, R.S. (2002), "Alexandria: Library of Dreams", *Proceedings of the American Philosophical Society* 146, pàg. 348-362.
- BAGNALL, R.S.; WORP, K.A. (2004₂), *Chronological systems of byzantine Egypt*. Leiden-Boston, Brill.
- BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. (2000, edd.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*. München, C.H. Beck.
- BALDINUCCI, F. (1974-1975), *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (ed. facsímil: reproducció anastàtica de l'edició de 1845-1847) vol. V. Firenze, Spes.
- BALDWIN, B. (1973), *Studies in Lucian*. Toronto, Hakkert.
- BALDWIN, B. (1982), "The Church Fathers and Lucian", *Studia Patristica* 17, pàg. 626-630.
- BALLARD, J.G. (1996), "Guía del usuario para el nuevo milenio", a NAVARRO, A.J. (2008, ed.), pàg. 111-127.
- BALMFORTH, Ph. (2002), "Harry Potter, witchcraft, magic and Classics", *Omnibus* 43, pàg. 7-8.
- BARONI, M. (2007), *Bernardo Bertolucci*. Milano, Mediane.

- BARRIO VEGA, M.L. DEL (1998), "Vocalisme *mitior*, innovation ou archaïsme? État de la question", *Mnemosyne* 51/3, pàg. 257-281.
- BARRIO VEGA, M.L. DEL (2007) "A propos de quelques formes du laconien et du messenien", a HAJNAL, I.; STEFAN, B. (2007, edd.), pàg. 1-18.
- BARTLEY, A. (2009, ed.), *A Lucian for our Times*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- BARTONĚK, A. (1962), "Problems of double \bar{e} -, \bar{o} - sounds in ancient Greek dialects", a STIEBITZ, F.; HOŠEK, R. (1962, edd.), pàg. 79-92.
- BARTONĚK, A. (1966), *Development of the Long-Vowel System in Ancient Greek Dialects*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství.
- BARTSCH, S. (1989), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton, Princeton University Press.
- BAUER, A.; FROST, F.J. (1967, edd.), *Themistokles. Literary, epigraphical and archaeological testimonia*. Chicago, Argonaut.
- BEATON, R. (1994), *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- BECERRA, D. (2005), "¿*Mandragora officinarum* en el origen del *nepentes* homérico?, *Habis* 36, pàg. 25-34.
- BECHTEL, F. (1923), *Die griechischen Dialekte. Zweiter Band: Die westgriechischen Dialekte*. Berlin, Weidmann.
- BENEDIKTSON, D. (2000), *Literature and the visual arts in ancient Greece and Rome*. Norman, University of Oklahoma Press.
- BENNETT, E.L. Jr. (1956), "The Landholders of Pylos", *AJA* 60/2, pàg. 103-133.
- BERMEJO ROMANILLOS, M.J.; LÓPEZ VEGONZONES M.P.; VELASCO LÓPEZ, M.H. (1991), "HIKATI, ΗΙΚΑΣ... and the Initial Aspiration in Doric", *ZPE* 89, pàg. 35-36.
- BERNAL, M. (2006), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. III: The Linguistic Evidence*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- BERNARDINI, P.A. (1994), "Umorismo e serio-comico nell' opera di Luciano", a JÄKEL, S. et al. (1994, edd.), pàg. 113-120.
- BERNARDINI, P.A. (2004, ed.), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- BERTOLUCCI, B. (1987), *Bertolucci by Bertolucci*. London, Plexus.
- BÉRUBÉ, M. (2007), "Harry Potter and the Power of Narrative", *The Common Review* 6/1, pàg. 15-20.
- BESPALOFF, R. (1933), "Lettre sur Heidegger à Daniel Halévy", *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, novembre-décembre.
- BESPALOFF, R. *vid. etiam* Rius.
- BETEGH, G. (2002), "On Eudemus Fr. 150 (Wehrli)", a BODNÁR, I.; FORTENBAUGH, W.W. (2002, edd.), pàg. 337-357.
- BETTINI, M.; BRILLANTE, C. (2002), *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino, G. Einaudi.
- BIERL (2003), "'Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!'. Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V", *QUCC* 74/2, pàg. 91-124.
- Bile, M. (1979), "Deux questions de dialectologie grecque: A. La phonologie vocalique de Théra et de Cyrène. B. Les infinitifs contractes en -εῦ", *Verbum* 2/2, pàg. 153-168.
- BILLAULT, A. (1981), "Le mythe de Persée et les *Etiopiques* d'Heliodore. Légendes, représentations et fiction littéraire", *REG* 94, pàg. 63-75.
- BODNÁR, I.; FORTENBAUGH, W.W. (2002, edd.), *Eudemus of Rhodes*. New Brunswick, Transaction Publishers.
- BOMPAIRE, J. (2000₂), *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris, Bocard [Les Belles Lettres, 1958₁].
- BONNECHÈRE, P. (1994), *Le sacrifice humain en Grèce ancienne (Kernos Supplément 3)*. Athènes-Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- BOSCH, M.C.; FORNÉS, M.A. (1997, edd.), *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XIIè Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC (Palma, 1-4 de febrer de 1996)*. Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports. Govern Balear.
- BOUVRIE, S. DES (2002), "The Definition of Myth: Symbolic *Phaenomena* in Ancient Greek Culture", a BOUVRIE, S. DES (2002, ed.), pàg. 11-69.
- BOUVRIE, S. DES (2002, ed.), *Myth and Symbol I: Symbolic Phaenomena in Ancient Greek Culture*. Bergen, Norwegian Institute at Athens.
- BOWIE, E. (2007), "The Ups and Downs of Aristophanic Travel", a HALL, E; WRIGLEY, A. (2007, edd.), pàg. 32-51.

- BRAGUE, R. (1988), *Aristote et la question du monde*. Paris, PUF.
- BRANDT, P. (1888), *Corpusculum Poesis epicae Graecae ludibundae*. Fasc. I. Leipzig, Teubner.
- BRANHAM, R.B. (1989), *Unruly eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge, Harvard University Press.
- BRAUND, D.; WILKINS, J. (2000, edd.), *Athenaeus and his World*. Exeter, University of Exeter Press.
- BRELICH, A. (1958), *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- BREMMER, J. (1987, ed.), *Interpretations of Greek Mythology*. London, Routledge.
- BREMMER, J.N. (2008), "Canonical and Alternative Creation Myths", a BREMMER, J.N. (2008b), pàg. 1-18.
- BREMMER, J. (2008b), *Greek Religion and Culture, the Bible and the Ancient Near East*. Leiden-Boston, Brill.
- BROCK, S. (2007), "Greek and Syriac", a CHRISTIDIS, A.F. (2007, ed.), pàg. 819-826.
- BROWN J.; ELLIOT, J.H. (1980), *A Palace for a King, the Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven, Yale University.
- BRULÉ, P. (1988), *La fille d'Athènes*. Besançon, Les Belles Lettres.
- BRUNO, B. (2003), *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma, Salerno.
- BRYANT, A.A. (1899), "Greek Shoes in the Classical Period", *HSCP* 10, pàg. 57-102.
- BUBENIK, V. (2007), "The Rise of Koine", a CHRISTIDIS, A.F. (2007, ed.), pàg. 342-345.
- BUCK, C.D. (1913), "The interstate use of the Greek dialects", *CPh* 8, pàg. 133-159.
- BUCK, C.D. (1955), *The Greek Dialects. Grammar, selected inscriptions, glossary*. Chicago, Chicago University Press.
- BÜRGER, K. (1892), "Zu Xenophon von Ephesus", *Hermes* 27/1, pàg. 36-67.
- BURKERT, W. (1997₂), 'Homo necans'. *Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin-New York, de Gruyter [1972₁].

- BURNETT, A.P. (2005), *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*. Oxford, Oxford University Press.
- BURRI, R. (2004), "Zur Datierung und Identität des Aristainetos", *MH* 61/2, pàg. 83-91.
- BUXTON, R. (1994), *Imaginary Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUXTON, R. (2002, ed.), *From myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*. Oxford, Oxford University Press.
- CAMBIANO, G.; CANFORA, L.; LANZA, D. (1994, edd.), *Lo spazio letterario della Grecia Antica*. Roma, Salerno Editrice.
- CALAME, C. (1988, ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce Antique*. Genève, Labor et Fides.
- CALAME, C. (1990), *Thésée et l'imaginaire Athénien. Légende et culte en Grèce Antique*. Lausanne, Payot.
- CALAME, C. (1991), "'Mythe' et 'rite' en Grèce: des catégories indigènes?", *Kernos* 4, pàg. 179-204.
- CALAME, C. (1996), *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*. Lausanne, Payot.
- CALAME, C. (2004), "Le funzioni di un racconto genealogico: Acusilao di Argo e la nascita della storiografia", a BERNARDINI, P.A. (2004, ed.), pàg. 229-243.
- CALBOLI MONTEFUSCO, L. (2002, ed.), *Papers on Rhetoric IV*. Roma, Herder Ed.
- CALDERÓN, E.; MORALES, A.; VALVERDE, M. (2006, edd.), *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia, Universidad de Murcia.
- CAMERON, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman world*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- CAMEROTTO, A. (1998), *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa-Roma, Instituto Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- CAMPARI, R.; SCHIARETTI, M. (1994, edd.), *In viaggio con Bernardo*. Venezia, Marsilio.
- CAMPBELL-JOHNSTON, R. (2006), "Don't tell the kids, but Rowling would be right to kill of Harry", *The Times*, 1 juliol.
- CAMPANI, E.M. (1998), *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*. Firenze, Edizioni Cadmo.
- CANFORA, L. (2001, ed.), *Ateneo. I Deinosofisti: I Dotti a Banchetto*, Roma, Salerno Editrice.

- CAPOZZI, R.; MIGNONE, M.B. (1993, edd.), *Homage to Moravia*. Stony Brook (New York), State University of New York [suplement monogràfic de la revista *Forum Italicum*].
- CAPPONI, F. (1990), *Natura Aquatilium (Plin. nat. hist. IX)*. Genova, Università di Genova, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET.
- CARABBA, C. et al. (2003), *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*. Firenze, Aida.
- CARENA, C.; MANFREDINI, M.; PICCIRILLI, L. (1983), *Plutarco: Le vite di Temistocle e di Camillo*. Milano, Mondadori.
- CARLIER, P. (1984), *La royauté en Grèce avant Alexandre*. Strasbourg, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- CARRUESCO, J. (2008), "Aspectes iconogràfics de la vil·la: jardins i paisatges", a REMOLÀ, J.A. (2008, coord.), pàg. 25.
- CASADIO, G. (1999), "Eudemo di Rodi: Un Pioniere della storia delle religioni tra Oriente e Occidente", *WS 112*, pàg. 39-54.
- CASADIO, G. (2009), "Mythos vs. Mito", *Minerva 22*, pàg. 41-64.
- CASAS, Q. (1997), *James Bond contra Goldfinger / Al rojo vivo*. Barcelona, Dirigido por.
- CASAS, Q. (2006), "Don Siegel. Un campo de minas", *Nosferatu 53-54*, pàg. 58-67.
- CASAS, Q. (2008), "La presencia invisible. Las películas sin acreditar", a LATORRE, J.M. (2008, coord.), pàg. 121-126.
- CASETI, F. (1978), *Bernardo Bertolucci*. Firenze, La nuova Italia.
- CASSIO, A.C. (2007), "Alcman's text, spoken Laconian, and Greek study of Greek dialects", en HAJNAL, I. (2007, ed.), pàg. 29-45.
- CASTER, M. (1937), *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris, Les Belles Lettres.
- CHANTRAINE, P. (1947), *Morphologie historique du grec*. Paris, Klincksieck.
- CHAVES, M.T. (2001), "Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca (Fortuna de Andrómeda y Perseo)", a PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B.; GONZÁLEZ CAÑAL, R.; MARCELLO, E. (2001, ed.), pàg. 225-252.
- CHEARNISS, H. (1935), *Aristotle's Criticism of Pre-Socratic Philosophy*. Baltimore, John Hopkins.

- CHEW, K. (1998), "Inconsistency and Creativity in Xenophon's *Ephesiaka*", *The Classical World* 91/4, pàg. 203-213.
- CHRISTIDIS, A.F. (2007, ed.), *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity* [trad. angl.], Cambridge, Cambridge University Press.
- CIRUELO, J.I. (1985), "Discurs d'obertura", a *AUCTORES VARI* (1985), pàg. 1-5.
- CLADER, L.L. (1976), *Helen. The Evolution fom Divine to Heroic in Greek Epic*. Leiden, Brill.
- CLASSEN, C.J. (1965), "Bemerkungen zu zwei griechischen 'Philosophiehistorikern'", *Philologus* 109, pàg. 175-181.
- CLEMENT, P. (1934), "New evidence for the Origin of the Iphigeneia Legend", *AC* 3, pàg. 393-409.
- COLVIN, S. (1999), *Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- COMA, J. (1993), *Diccionario de cine negro*. Barcelona, Plaza y Janés.
- CONCA, F.; DE CARLI, E.; ZANETTO, G. (1983), *Lessico dei romanzieri greci*, I (A-G), Milano.
- CONCA, F.; DE CARLI, E.; ZANETTO, G. (1989), *Lessico dei Romanzieri Greci*, II (D-I), Hildesheim-Zürich-New York.
- CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, M. (1984), *Il tempio dei Dioscuri nel circo Flaminio*. Roma, De Luca.
- COUCH, H.N. (1936), "The Medical Equipment of the Hyppocratean Physician", *TAPhA* 67, pàg. 191-207.
- CRESPO, E.; BARRIOS, M^aJ. (2000, edd.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*. 3 vol. Madrid, Ediciones Clásicas.
- CRESPO, E.; GARCÍA RAMÓN, J. L.; A. STRIANO (1993, edd.), *Dialectologica Graeca. Actas del II Coloquio Internacional de Dialectología Griega*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- CRISTÓBAL, V. (1989), "Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas", *CFC* 23, pàg. 51-96.
- CROISSET, M. (1882), *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien*. Paris, Hachette.
- CUESTA, J.M.; PASTOR, I.; (2004), "Estudio sobre dos plantas homéricas: Mandrágora y Moly", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia antigua* 15, pàg. 87-94.

- CURNIS, M. (2001) "Fra Tauro e Aleion Licia e Cilicia. Le peregrinazioni di Bellerofonte nel P.Oxy. 3651 (*Argumentum* del Bellerofonte di Euripide)", *Minima Epigraphica et Papyrologica* 6, pàg. 25-33.
- DANÉS, J.; GILABERT, P. *et al.* (2007, edd.), *Estudis Clàssics: imposició, apologia o seducció? Actes del XV Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Lleida, 21-23 d'octubre de 2005)*. Lleida, Secció Catalana de la SEEC-Arts Gràfiques de la Diputació de Lleida.
- DAVIDSON, J. (1997), "Antoninus Liberalis and the story of Procris", *Mnemosyne* 50, pàg. 165-184.
- DEGER-JALKOTZY, S.; LEMOS, I.S (2006, edd.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- DE POLIGNAC *vid.* POLIGNAC.
- DEL BARRIO *vid.* BARRIO.
- DEL FREO, M. (2005), *I Censimenti di Terreni nei testi in lineare B*. Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- DEL HOYO *vid.* HOYO.
- DELCROIX, K. (1996), "Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception. Part. II: The Roman Period.", a PECERE, O.; STRAMAGLIA, A. (1996, edd.), pàg. 410-460.
- DES BOUVRIE *vid.* BOUVRIE.
- DESIDERI, P. (1994), "La letteratura politica delle élites provinciali", CAMBIANO, G.; CANFORA, L.; LANZA, D. (1994, edd.), vol. 1.3, pàg. 11-33.
- DETIENNE, M. (1981), *L'invention de la Mythologie*. Paris, Gallimard.
- DEUBNER, L. (1932), *Attische Feste*. Berlin, Akademie-Verlag (reimpr. Hildesheim, Georg Olms, 1969).
- DI BARTOLOMEI, S. (1998), *Quell'idea di pace: Moravia politico*. Firenze, P. Chegai.
- DIALISMAS, S. (1985), "Η αρχαιογνωσία του Κάλβου και η Ελληνική Ανθολογία", *ΕΕΦΣΠΑ* 28, pàg. 503-522.
- DIONISOTTI, C. (1982), "From Ausonius Schooldays? A Schoolbook and its Relatives", *JRS* 72, pàg. 83-105.
- DOBIAS-LALOU, C. (2000), *Le dialecte des inscriptions grecques de Cyrène*. Paris, CEAM [= *Karthago* 25].

- DO CÉU FIALHO, M. *et alii* (2007, edd.), *O mito de Hélena. De Troia à actualidade*. vol. I. Coimbra, Universidade de Coimbra-Università di Foggia-Università de Granada-Universität de València.
- DODD, D. B.; FARAONE, Ch.A. (2003, edd.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives*. New Critical Perspectives. London-New York, Routledge.
- DOMÍNGUEZ CASADO, R. (2007), "SEG XLVIII 1067, δίφθογγος ἢ δευτέρη αναπληρωματική έκταση στη θηραϊκή διάλεκτο;", a *Studies in Greek Linguistics. Proceedings of the Annual Meeting of the Department of Linguistics, School of Philology, Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki, May 6-7 2006*. Θεσσαλονίκη, pàg. 104-114.
- DONOVAN, F. (1990), "La longue marche de Bertolucci", *Cinéma* 468, pàg. 10.
- DORION, L.A. (1995), *Aristote: Les réfutations sophistiques*. Paris, Vrin.
- DOVER, K. (1980), *Plato. The Symposium*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DOWDEN, K. (1989), *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. London-New York, Routledge.
- DOWDEN, K. (1990), "Myth: Brauron & Beyond", *DHA* 16/2, pàg. 29-43.
- DRAGO, A.T. (1997), "Due esempi di intertestualità in Aristeneto", *Lexis* 15, pàg. 173-187.
- DRAGO, A.T. (2004), "Da Apollonio Rodio ad Aristeneto: persistenze e innovazioni di un paradigma mitico", *Synthesis* 11, pàg. 77-89.
- DUBEL, S. (1997), "*Ekphrasis et enargeia*: la description antique comme parcours", a LÉVY, C.; PERNOT, L. (1997, edd.), pàg. 19-26.
- DURÁN, M. (1999), "El escudo, la serpiente y la mujer en Arquíloco 12 Adrados = 5 West", *Emerita* 57/1, pàg. 87-103.
- DURLING, R.J. (1993), *A dictionary of medical terms in Galen*, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill.
- ECHAVARREN, A. (2007), "Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro", *CFCL* 27/1, pàg. 135-160.
- EDMUNDS, L. (1990, ed.), *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- EDMUNDS, L. (2007), "Helen's divine origins", *Electronic Antiquity* 10.2 (<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V10N2/Edmunds.pdf> [Consulta: 20/8/2009]).

- EFFENTERRE, H. VAN (1985), “Damos, Damioi et Damiorgoi”, ΠΕΠΡΑΓΜΕΝΑ ΤΟΥ Ε΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΚΡΗΤΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ (ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ, 25 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ-1 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1981), ΤΟΜΟΣ Α, Ηρακλείο Κρητης, pàg. 385-396.
- EKROTH, G. (2003), “Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron”, *Kernos* 16, pàg. 59-118.
- EL-ABBADI, M. (2004), “The Island of Pharos in Myth and History”, a HARRIS, W.; RUFFINI, G. (2004, edd.), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*. Leiden-Boston, Brill, pàg. 259-268.
- ELIADE, M. (1972), “Zalmoxis”, *HR* 11, pàg. 257.
- ELKANN, A. (1990), *Vita di Moravia*. Milano, Bompiani.
- ELSNER, J. (2007), “Physiognomics: Art and Text”, a SWAIN, S. (2007, ed.), pàg. 203-224.
- ERROUX-MORFIN, M.; PADRÓ, J. (2008, edd.), *Oxyrhynchos, un site de fouilles en devenir. Colloque de Cabestany, avril 2007*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- ESPOSITO, R. (1978), *Il sistema dell'indifferenza: Moravia e il fascismo*. Bari, Dedalo libri.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2002), “Eos: el dominio fugaz de la Aurora”, *CFC* 12, pàg. 287-318.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A.J. (2007), “Las escenografías teatrales de tema mitológico como recurso didáctico: *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca”, *Jornadas Insulae 2005. Las lenguas clásicas, clave para la cohesión europea*. Col. Encuentros Educativos, DG de Ordenación e Innovación Educativa de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias [formato CD-ROM].
- [FERRERES, L.] (1991), “Presentació i oferiment”, a FERRERES, L. (1991, ed.), pàg. 14.
- FERRERES, L. (1991, ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Sant Feliu de Guíxols, 13-16 d'abril de 1988)*. Barcelona, Secció Catalana de la SEEC-Publicacions de la UB.
- FERRI, S. (1925), “Alcune iscrizioni di Cirene”, *APAW* 5, pàg. 1-40.
- FINNEY, J. (2002), *Los ladrones de cuerpos*. Madrid, Bibliópolis.
- FLEMING, K. (2007), “Fascim”, a KALLENDORE, C.W. (2007, ed.), pàg. 342-354.
- FLÓREZ ASENSIO, M^aA. (1998), “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte* 8, pàg. 171-195.

- FONTÁN PÉREZ, A. (1997), "Miquel Dolç, humanista y filólogo", a BOSCH, M.C.; FORNÉS, M.A. (1997, edd.), pàg. 677-679.
- FORBES IRVING, P.M.C. (1990), *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford, Clarendon Press.
- FOWLER, R.L. (2009), "Thoughts on Myth and Religion in Early Greek Historiography", *Minerva* 22, pàg. 21-39.
- FRASER, L. (2001), *J.K. Rowling vista per J.K. Rowling, autora de la sèrie Harry Potter*. Barcelona, La Magrana.
- FREDERICKSMEYER, E.A. (2003), "Alexander's religion and divinity", a ROISMAN, J. (2003, ed.), *Brill's Companion to Alexander the Great*. Leiden-Boston, Brill, pàg. 253-278.
- FREI, P. (1993), "Die Bellerophonessage und das Alte Testament", a JANOWSKI, B.; KOCH, K.; WILHELM, G. (1993, edd.), pàg. 39-65.
- FREIXAS, R.; BASSA, J. (1994), "La ciencia en la ficción", *Nosferatu* 14-15, pàg. 38-47.
- FROST, F.J. (1968), "Scyllias: Diving in Antiquity", *G&R* 15/2, pàg. 180-185.
- FUHRMANN, M. (1960), *Das systematische Lehrbuch: ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- FUSILLO, M. (1988), *Omero. La battaglia delle rane e dei topi, Batrachomyomachia*. Introduzione, premessa al testo, traduzione, commento di M.F. MILANO, Guerini e Associati.
- GALLÉ CEJUDO, R.J. (1993), "Una lectura intertextual de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo en las *Cartas* de Aristéneto", *Excerpta Philologica* 3, pàg. 35-45.
- GARCÍA BALLESTER, L. (1981), "Experiencia y especulación en el diagnóstico galénico", *Dynamis* 1, pàg. 203-223.
- GARCÍA TEJEIRO, M.; MOLINOS TEJADA M^aT. (2000), "Les héros méchants", en PIRENNE-DELFORGE, V.; SUÁREZ, E. (2000, edd.), pàg. 111-123.
- GARCÍA TRABAZO, V. (2002), *Textos Religiosos Hititas. Mitos, plegarias y rituales*. Madrid, Trotta.
- GARZYA, A. (1989, ed.), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità, Atti del primo convegno dell'Associazione di studi tardoantichi*, Nàpols, D'Auria.
- GÉLY, S. (1992, ed.), *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures helléniques et romaine*. Montpellier, Publications de la recherche, Université Paul Valéry.

- GENTILLI, L. (1991), *Mito e spettacolo nel teatro cortegiano di Calderón de la Barca. Fortunas de "Andrómeda y Perseo"*. Roma, Bulzoni.
- GEPPERT, S. (1996), *Castor und Pollux. Untersuchung zu den Darstellung der Dioskuren in der römischen Kaiserzeit*. Münster, Lit.
- GERARD, F. S.; KLINE, J. T.; SKLAREW, B. (2000, edd.), *Bernardo Bertolucci Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.
- GERVASUTTI, L. (1993), *I fantasmi di Moravia: gli intellettuali tra romanzo e realtà*. Tricesimo (Udine), Aviani.
- GIANNINI, A. (1963), "Studi sulla paradossografia greca I. Da Omero a Callimaco: motivi e forme del meraviglioso", *Rendiconti del Istituto Lombardo* 97, pàg. 247-266.
- GIANNINI, A. (1964), "Studi sulla paradossografia greca II. Da Callimaco all'età imperiale: la letteratura paradossografica", *Acme* 17/1, pàg. 99-140.
- GIGON, O. (1966), "Akusilaos, Cicero und Varro", *WS* 79, pàg. 213-218.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2001), "Medicina, religión y magia en el mundo griego", a *CFC: egi* 11, pàg. 179-198.
- GIL, A. (2001), *El personaje del bárbaro en la novela griega*. Universidad de Extremadura [Treball de grau inèdit].
- GLEI, R. (1984), *Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Nancy, Peter Lang.
- GOLDIN, M. (1971), "Bertolucci on the Conformist", *Sight & Sound* 40/2, pàg. 64-66.
- GÓMEZ ORTIZ, T. (2000), "Los diferentes géneros literarios reflejados en el cine negro", *Nickel Odeon* 20, pàg. 76-83.
- GONZÁLEZ CASTRO, J.F. (2007, ed.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. 7 vol., Madrid, Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, J.M. (2005), *Vinieron del espacio. Alienígenas de cine*. Madrid, Arkadin.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C.; UNCETA GÓMEZ, L. (2007, edd.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*. Madrid, UAM.
- GOULET-CAZÉ, M.O. (1993), "Les premiers Cyniques et la religion", a GOULET-CAZÉ, M.O.; GOULET, R. (1993, edd.), pàg. 117-158.

- GOULET-CAZÉ, M.O.; GOULET, R.; (1993, edd.), *Le cynisme ancien et ses prolongements*. Paris, PUF [BRACHT BRANHAM, R.; GOULET-CAZÉ, M.O. (1996, edd.), *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press].
- GRAF, F. (1985), *Griechische Mythologie*. München-Zürich, Artemis Verlag.
- GRAU, S. (2009), "Come parlavano i filosofi? Analisi delle forme espressive dei filosofi greci nella biografia antica", *Lexis* 27, pàg. 405-446.
- GREENE, E. (1996, ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Baltimore-Los Angeles-London, Univ. of California Press.
- GRONEWALD, M.; DANIEL, R.W. (2004a), "Ein neuer Sappho-Papyrus", *ZPE* 147, pàg. 1-8.
- GRONEWALD, M.; DANIEL, R.W. (2004b), "Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus", *ZPE* 149, pàg. 1-4.
- GUALANDRI, I.; MAZZOLI, G. (2003, edd.), *Gli Annei. Una famiglia nella Storia e nella cultura di Roma imperiale*. Como, New Press.
- GUARDUCCI, M. (2005), *L'Epigrafia Greca dalle origini al Tardo Impero*. Roma, Libreria dello Stato.
- GUBERN, R. (2002), *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama.
- GUSDORF, G. (1960), *Mito y metafísica*. Buenos Aires, Nova.
- GUTHRIE, W.K.C. (1952), "The Presocratic World-Picture", *Harvard Theological Review* 45, pàg. 87- 104.
- HAGER, A. (1999), *Understanding Romeo and Juliet: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport, Greenwood Press.
- HAJNAL, I. (2007, ed.), *Die altgriechischen Dialekte. Wesen und Werden. Akten des Kolloquiums Freie Universität Berlin 19.-22. September 2001*. Innsbruck, Innsbrucker Beitr. zur Sprachwiss.
- HALL, J. (1981), *Lucian's Satire*. New York, Arno Press.
- HALL, E; WRIGLEY, A. (2007, edd.), *Aristophanes in Performance 421bC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*. Oxford, Oxford University Press.
- HARRIS, W.; RUFFINI, G. (2004, edd.), *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*. Leiden-Boston, Brill.
- HARTMANN, A. (1930), "Eine Federzeichnung auf einem Münchener Papyrus", *a Festschrift für G. Leidingen*. München, pàg. 103-108.

- HARTOG, F. (2001₃), *Le miroir d'Hérodote*. Paris, Gallimard (1980₁).
- HAYS, R.S. (1983), *Lucius Annaeus Cornutus' Epidrome (Introduction to the Traditions of Greek Theology)*. Austin, University of Texas (tesi doctoral inèdita).
- HEIDEGGER, M. (1943), *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1997).
- HELM, R. (1906), *Lucian und Menipp*. Leipzig-Berlin, Teubner.
- HEMMERDINGER, B. (1955), *Essai sur l'histoire du texte de Thucydide*. Paris, Les Belles Lettres.
- HEREDERO, C.F. (2000, ed.), *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir*. Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- HEURTEL, C. (2004), *Les inscriptions coptes et grecques du temple d'Hathor à Deir al-Médîna*. El Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale.
- HILDEBRANDT, B. (2007), *Damos und Basileus. Überlegungen zu Sozialstrukturen in den Dunklen Jahrhunderten Griechenlands*. München, Utz.
- HILL, G.F. (1951), *Sources for Greek History*. Oxford, Clarendon Press [reedició a cura de MEIGGS, R.; ANDREWES, A. (1966, edd.)].
- HOCK, H.H. (1971), *The so-called Aeolic Inflection of the Greek Contract Verbs*. Yale, Yale University.
- HOFFMANN, G. (2000), "Brasidas ou le fait d'armes comme source d'heroïsation dans la Grèce classique", a PIRENNE-DELFORGE, V.; SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2000, edd.), pàg. 365-375.
- HOLLINSHEAD, M.B. (1985), "Against Iphigeneia's Adyton in Three Mainland Temples", *AJA* 89, pàg. 419-440.
- HOLWERDA, A.E.J. (1894), "De Theogonia Orphica", *Mnemosyne* 22, pàg. 286-329.
- HORNBLOWER, S. (1996), *A commentary on Thucydides. II (Books IV-V.24)*. Oxford, Oxford University Press.
- HORTON, A.; MAGRETTA, J. (1981, edd.), *Modern European Film-makers and the Art of Adaptation*. New York, Ungar.
- HOYO, J. (2007), "Del héroe clásico al héroe del Far West", en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C.; UNCETA GÓMEZ, L. (2007, edd.), pàg. 51-61.
- HUMBERT, J. (1945), *Syntaxe grecque*. Paris, Klincksieck.

- HUNTER, R. (1998, ed.), *Studies in Heliodorus*. Cambridge, Cambridge Philological Society, supp. 21.
- HUTTER, M. (1995) "Der luwische Wettergott *pihaššašši* und der griechische Pegasos", a OFTISCH M.; ZINKO, Ch. (edd.), *Studia Onomastica et Indogermanica, Festschrift für F. Lochner von Hüttenbach zum 65. Geburtstag*. Graz, Institut für Sprachwissenschaft, pàg. 79-97.
- IMMERWAHR, H.R. (1948), "An Athenian Wineshop", *TAPhA* 79, pàg. 184-190.
- JACOB, Ch. (1983), "De l'art de compiler a la fabrication du merveilleux. Sur la paradoxographie grecque", (*Actes des Sessions de Linguistique et de Littérature. Thessalonique, 24 Août-6 Septembre 1980*), *Lalies* 2, pàg. 121-140.
- JACOB, Ch. (2000), "Athenaeus the Librarian", a BRAUND, D.; WILKINS, J. (2000, edd.), pàg. 85- 110.
- JACOB, Ch. (2001), "Ateneo o il Dedalo delle Parole", a CANFORA, L. (2001, ed.), pàg. 11-116.
- JÄKEL, S. *et al.* (1994, edd.), *Laughter Down the Centuries*. I. Turku, Turun Yliopisto.
- JANOWSKI, B.; KOCH, K.; WILHELM, G. (1993, edd.), *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg 17-21 März 1990*. Freiburg-Göttingen, Universitätsverlag Freiburg Schweiz-Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen.
- JENSEN, J. (2000), "Harry up!", *Entertainment weekly, Books news* 7/09 (<http://www.ew.com/ew> [entrevista amb J.K. Rowling]).
- JONES, C.P. (1986), *Culture and Society in Lucian*. Cambridge, Harvard University Press.
- JOUANNA, J. (1997), "Notes sur la scène de la reconnaissance dans *Les Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans *l'Electre* d'Euripide (v. 532-537)", a MOREAU, A.; SAUZEAU, P. (1997, edd.), pàg. 123-137.
- KALLENDORE, C.W. (2007, ed.), *A Companion to the Classical tradition*. Malden (Massachusetts), Blackwell.
- KARAVAS, O. (2009), "La religiosité de Lucien", a BARTLEY, A. (ed.), pàg. 137-144.
- KARTTUNEN, K. (1989), *India in early Greek Literature*. Helsinki, Finnish Oriental Society.
- KAZAZIS, J.N. (2007), "Atticism", a CHRISTIDIS, A.F. (2007, ed.), pàg. 1200-1212.

- KEARNS, E. (1989), *The Heroes of Attica*. London, Institute of Classical Studies (Bulletin supplement, 57).
- KEMP-LINDEMANN, D. (1975), *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*. Bern-Frankfurt, Lang.
- KENNEDY, G. (2003), *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Leiden, Brill.
- KILLEN, J.T. (1994-1995), "A-ma E-pi-ke-re", *Minos* 29-30, pag. 329-333.
- KIRCHHOFF, A. (1895), *Thukydides und sein Urkundenmaterial: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte seines Werkes*. Berlin, Hertz.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. (1983₂), *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge, Cambridge University Press [1957,].
- KLINE, J.T. (1981), "The Unconformist Bertolucci's *The Conformist*", a HORTON, A.; MAGRETTA, J. (1981, edd.), pag. 222-237.
- KLINE, J.T. (1994), *I film di Bernardo Bertolucci*. Roma, Gremese.
- KÖHNKEN, L. (1971), *Die funktion des Mythos bei Pindar*. Berlin, de Gruyter.
- KOLKER, R.P. (1985), *Bernardo Bertolucci*. New York, Oxford University Press.
- KOWALZIG, B. (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford, Oxford University Press.
- KOZMA, J.M. (1993), *The architecture of imagery in Alberto Moravia's fiction*. Chapel Hill, U.N.C. Dept. of Romance Languages.
- KRAMER, B.; RÖMER, C.; HAGEDORN, D. (1982) *Kölner Papyri 4*. Papyrologica Colonia 7. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- KULLMANN, W.; ALTHOFF, J.; ASPER, M. (1998, edd.), *Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike*. Tübingen, Narr.
- KYRTATAS, D.J. (2007), "The Greek World during the Roman Empire", a CHRISTIDIS, A.F. (2007, ed.), pag. 346-355.
- LACROIX, L. (1974) "Chevaux et attelages légendaires", *Études d'Archéologie Numismatique* 67-106.
- LAFFRANQUE, M. (1964), *Poseidonios d'Apamée*. Paris, PUF.
- LARDINOIS, A. (1996), "Who Sang Sappho's Songs?", a GREENE, E. (1996, ed.), pag. 150-286.

- LATORRE, J.M. (1977), "Unas notas sobre la ciencia ficción", a NAVARRO, A.J. (2008, ed.), pàg. 75-107.
- LATORRE, J.M. (1987), *El cine fantástico*. Barcelona, Fabregat.
- LATORRE, J.M. (1994), "Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio", *Nosferatu* 14-15, pàg. 4-13.
- LATORRE, J.M. (2008, coord.), *Raoul Walsh*. San Sebastián, Donostia Kultura.
- LEFEBVRE, G. (1907), *Recueil des Inscriptions grecques-chrétiennes d'Égypte*. Le Caire, Service des Antiquités de l'Égypte [reimpr. Chicago, Ares Publishers Inc., 1978].
- LEFKOWITZ, M.R. (1987), "Was Euripides an atheist?", *SIFC* 3/5, pàg. 149-165.
- LEJEUNE, M. (1949), "En marge d'inscriptions grecques dialectales VI. Sur l'extension de H pour noter e long", *REA* 51, pàg. 5-15.
- LEJEUNE, M. (1965), "Le damos dans la société mycénienne", *REG* 78, pàg. 1-22.
- LEJEUNE, M. (1972), *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*. Paris, Klincksieck.
- LENARDON, R.J. (1978), *The saga of Themistocles*. London, Thames and Hudson. London, Thames and Hudson.
- LENNE, G. (1970), "La ciencia ficción, un conglomerado heteróclito", a NAVARRO (2008, ed.), pàg. 53-72.
- LESKY, A. (1929), "Alciphron und Aristainetos", *Mitteilungen des Vereins Klassischer Philologen in Wien* 6, pàg. 47-58.
- LESKY, A. (1957), "Zur Überlieferung des Aristainetos", *WS* 70, pàg. 219-231.
- LÉVY, C.; PERNOT, L. (1997, edd.), *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique anti-ques)*. Paris, L'Harmattan.
- LISI, F.; MORA, A. (2010, edd.), *Actas del Congreso Internacional sobre Tradición clásica y Universidad. Siglos XV-XVIII (Getafe, 25-27 de octubre de 2007)*. Madrid, Universidad Carlos III [en premsa].
- LIVREA, E. (1982), "P.Köln 179", a KRAMER, B.; HÜBNER R.; GRONEWALD, M. (1982, edd.), pàg. 121-127.
- LLEDÓ ÍÑIGO, E. (1971), "Palabras inaugurales", a *BIEH* 4/2-5/1 (1970-1971). pàg. 5-9.
- LLINÁS, F. (1994), "¿Quién teme al forastero?", *Nosferatu* 14-15, pàg. 18-25.

- LLODRÁ PERIS, J.M. (2005), "El fuego y los dioses: autoría y grandes estudios en la época dorada de Hollywood", *Aurea Verba* 1, pàg. 8-11.
- LLOYD-JONES, H. (1983), "Artemis and Iphigeneia", *JHS* 103, pàg. 87-102.
- LONATI, F. (1990), *Grammatica delle iscrizioni cirenaiche*. Milano, La Nuova Italia.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2004, ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- LORAUX, N. (1978), "Mourir devant Troie, tomber pour Athènes", *Information sur les sciences sociales* 17, pàg. 801-817.
- LORAUX, N. (2004), *Las experiencias de Tiresias* (trad. de C. SERNA; J. PÒRTULAS), Barcelona, Acantilado.
- LSAG = JEFFERY, L.H.; JOHNSTON, A.W. (1990), *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries*. Oxford, MacLennan [JEFFERY, L.H. (1961.)].
- LUCARINI, C.M. (2003), "Note critiche ai *Paradoxographi Graeci*", *Bolletino dei Classici* 3/24, pàg. 87-92.
- LUDWICH, A. (1896), *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase*, herausgegeben und erläutert von __. Leipzig, Teubner.
- LUENGO, L. (2002), "Los ladrones de cuerpos. La invasión continúa [Prólogo/ Epílogo]", a FINNEY, J. (2002), pàg. 235-254.
- LUKINOVICH, A. (1990), "The play of reflections between literary form and the sympotic theme in the *Deipnosophistae* of Athenaeus", a MURRAY, O. (1990, ed.), pàg. 263-71.
- LUQUE MORENO, J. (2007), "Et in Arcadia ego: muerte en Arcadia", *EClas* 131, pàg. 63-104.
- LUSCHNATT, O. (1955), "Die Thukydidescholien. Zu ihrer handschriftlichen Grundlage, Herkunft und Geschichte", *Philologus* 98, pàg. 14-58.
- MACHIN, A.; PERNÉE, L., *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence des 10, 11 et 12 janvier 1992*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MADDOLI, G. (1970), "Δᾶμος e βασιλῆες. Contributo allo studio delle origini della polis", *SMEA* 12, pàg. 7-57.
- MAESTRE, R. (1994, ed.), *Andrómeda y Perseo*. Almagro, Museo Nacional del Teatro.

- MAGRINI, P. (1981), "Lessico platonico e motivi comici nelle *Lettere erotiche* di Aristeneto", *Prometheus* 7/2, pàg. 146-158.
- MARR, J.L. (1998), *Plutarch: Life of Themistocles*. Warminster, Aris & Phillips.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (2000), "Al rojo vivo", *Nickel Odeon* 20, pàg. 182-185.
- MASCARETTI, V. (2006), *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Bologna, Gedit.
- MASSAR, P.D. (1977), "Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco", *Master Drawings* 15, pàg. 365-375.
- MAZAL, O. (1977), "Zur Datierung der Lebenszeit des Epistolographen Aristainetos", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 26, pàg. 1-5.
- MAZZARINO, S. [1965-1966], *Il pensiero storico classico*. Vol. I. Bari, Laterza (1990, reimpr.).
- MEIGGS, R.; ANDREWES, A. *vid.* HILL (1951).
- MEMBA, J. (2007), *La edad de oro de la ciencia ficción (1950-1968)*. Madrid, T&B.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. (1985), *Los dialectos dorios del noroeste: gramática y estudio dialectal*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MÉNDEZ DOSUNA, J.V. (1993), "El cambio de <ε> en <ι> ante vocal en los dialectos griegos: ¿una cuestión zanjada?", a CRESPO, E.; GARCÍA RAMÓN, J. L.; A. STRIANO (1993, edd.), pàg. 237-259.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. (1994), "Contactos silábicos y procesos de geminación en griego antiguo. A propósito de las variantes dialectales οορος (át. όορος) y Κοορα (át. Κόρη)", *Die Sprache* 36/1, pàg. 103-127.
- MERINO MARTÍNEZ, J.I. (1998), "Acusilao de Argos, significado político de su genealogía argiva", a GONZÁLEZ CASTRO, J.F. (ed.), vol. VI, pàg. 177-180.
- MERINO MARTÍNEZ, J.I. (2000), "La racionalización del mito en Acusilao, Hecateo y Helánico", a CRESPO, E.; BARRIOS, M^aJ. (2000, edd.), vol. I, pàg. 527-532.
- MERKELBACH, R. (1952), "Die Pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte", *RhM* 95, pàg. 23-47.
- MESTRE, F. (2006), "La reinvention d'Athènes par les écrivains d'époque impériale", *Itaca* 22, pàg. 97-105.
- MEZZADRI, B. (1997), "Euripide à contre-pied (A propos des *Choéphores*, 205-211, et de *l'Electre* d'Euripide, 532-537)", a MOREAU, A.; SAUZEAU, P. (1997, edd.), pàg. 87-106.

- MICKEY, K. (1981a), *Studies in the Greek dialects and the language of Greek Verse inscriptions*. Oxford University [Tesi doctoral inèdita].
- MICKEY, K. (1981b), "Dialect consciousness and literary language. An example from ancient Greek", *TPhS* 79, pàg. 35-66.
- MIRALLES, C. (1968), *La novela en la Antigüedad clásica*. Barcelona, Labor.
- MIRALLES, C. (1982), "El singular nacimiento de Erictonio", *Emerita* 50, pàg. 263-278.
- MOFFITT, J.F. (2006), "Alienígenas cinematográficos", a NAVARRO, A.J. (2008, ed.), pàg. 275-296.
- MOLINA FOIX, J.A. (1994), "Pánico en las masas. La década que estremeció a América", *Nosferatu* 14-15, pàg. 54-61.
- MOON, W.G. (1995, ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- MORAVIA, A. (1964), *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano, Bompiani.
- MORAVIA, A. (1965), *Opere complete. Il conformista, Il disprezzo*. Milano, Bompiani.
- MORAVIA, A. (1998), *Il conformista*. Milano, Bompiani.
- MORAVIA, A. (2000), *L'uomo come fine*. Milano, Bompiani.
- MOREAU, A.; SAUZEAU, P. (1997, edd.), *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique* 10, Montpellier, GITA-SEMA.
- MORESCHINI, C. (1973), *Il romanzo greco*. Firenze, Sansoni.
- MORGAN, J.R.; STONEMAN, R. (1994, edd.), *Greek Fiction. The Greek novel in context*. London, Routledge.
- MORRISON, J.S. (1964), "Four Notes on Plato's *Symposium*", *CQ* 14, pàg. 42-55.
- MOST, G.W. (1989), "Cornutus and Stoic Allegoresis", *ANRW* II 36/3, pàg. 2014-2065.
- MÜHLL, P. VON DER (1962), "Zu den Gedichten des Antagoras von Rhodos", *MH* 19, pàg. 28-32.
- MURRAY, O. (1972), "Herodotus and the Hellenistic Culture", *CQ* 22, pàg. 200-213.
- MURRAY, O. (1990, ed.), *Symptica. A symposium on the symposium*. Oxford, Clarendon Press.

- NAGY, G. (1990), *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- NAGY, G. (2007), "Lyric and Greek Myth", a WOODWARD (2007, ed.), pàg. 19-51.
- NAVARRO, A.J. (1995), *Alien. Los inconquistables*. Barcelona, Dirigido por.
- NAVARRO, A.J. (2001), "¿El apocalipsis en la hora del té? Breve historia de la ciencia-ficción británica", *Nosferatu* 34-35, pàg. 61-80.
- NAVARRO, A.J. (2008), "Al rojo vivo", a LATORRE, J.M. (2008, coord.), pàg. 189-191.
- NAVARRO, A.J. (2008, ed.), *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid, Valdemar.
- NIETO, J.M^a (1995, ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*. León, Universidad de León. Servicio de Publicaciones.
- NIETO IZQUIERDO, E. (2001), "Estudios de cronología relativa: el tercer alargamiento compensatorio y la monoptongación de /ej/, /ow/", *CFC: egi* 11, pàg. 9-30.
- NIETO IZQUIERDO, E. (2002), *Estudios sobre el tercer alargamiento compensatorio*. Madrid, UCM [Treball inèdit per a l'obtenció del DEA].
- NIETO IZQUIERDO, E. (2009), *Gramática de las inscripciones de la Argólide*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- NIKOLOUDIS (2008), "The Role of the *ra-wa-ke-ta*. Insights from PY Un 718", a SACCONI, A.; DEL FREO, M.; GODART, L.; NEGRI, M. (2008, edd.), pàg. 587-594.
- NILSSON, M.P. (1975), *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*. New York, Arno Press.
- NISTA, L. (1994, ed.), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*. Roma, De Luca.
- NOCK, A.D. (1931), "Kornutos", *RE Suppl.* 5, pàg. 995-1005.
- OBINK, D. (2004), "Posidippus on Papyri Then and Now", a ACOSTA-HUGHES, B.; KOSMETATOU, E.; BAUMBACH, M. (2004, edd.), pàg. 16-28.
- O'CALLAGHAN, J. (1995), "Lettre concernant un prêt d'argent", *Chronique d'Égypte* 70, pàg. 189-192.

- OFTISCH M.; ZINKO, Ch. (1995, edd.), *Studia Onomastica et Indogermanica, Festschrift für F. Lochner von Hüttenbach zum 65. Geburtstag*. Graz, Institut für Sprachwissenschaft.
- O'HEALY, A. (1988), "Re-Envisioning Moravia, Godard's *Le Mepris* and Bertolucci's *Il conformista*", *Annali d'italianistica* 6, pàg. 148-161.
- OLLER GUZMÁN, M. (2004), *El culto de Aquiles en la Antigüedad. Recogida y análisis de fuentes literarias y epigráficas*. Barcelona, UAB [TDX-0213106-191819].
- OSBORNE, R. (1985), *Demos: The discovery of Classical Attica*. Cambridge, Cambridge University Press.
- OTT, J. (2002), "Pharmaka, Philters and Pheromones", Maps 12.1, <http://www.maps.org/news-letters/v12n1/12126ott.pdf> [Consulta: 20/8/2009].
- OTTO, W.F. (1960₂), *Dionysos*. Frankfurt, Klostermann (1933₁).
- PADRÓ I PARCERISA, J. (2006), *Oxyrhynchos I. Fouilles archéologiques à El-Bahnasa (1982-2005)*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- PADRÓ I PARCERISA, J. (2008), "Histoire du site d'Oxyrhynchos", a ERROUX-MORFIN, M.; PADRÓ, J. (2008, edd.), pàg. 7-22.
- PADRÓ I PARCERISA, J. et al. (2007a), "Découverte et premiers travaux à l'Osireion d'Oxyrhynchos", a *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists. Grenoble, 6-12 septembre 2004*. Lovaina-Paris-Dudley, Peeters, pàg. 1443-1454.
- PADRÓ I PARCERISA, J. et al. (2007b), "Memòria provisional dels treballs arqueològics duts a terme a Oxirrinc (El-Bahnasa, província de Mínia) durant la campanya de 2007", *Nilus* 16, pàg. 4-14.
- PAGÈS, J. (2007), *Mythographus Homericus: estudi i edició comentada*. Universitat Autònoma de Barcelona [Tesi doctoral inèdita].
- PALAIMA, T.G. (1998-1999), "Special VS. Normal Mycenaean. Hand 24 and writing in the Service of the King?", *Minos* 33-34, pàg. 205-221.
- PALAIMA, T.G. (1999), "Mycenaean militarism from a textual perspective onomastics in context: *lawos, damos, klewos*", *Aegaeum* 19, pàg. 367-379.
- PALIGA, S. (1994), "La divinité suprême des Thraco-Daces", *DHA* 20, pàg. 137-150.
- PALMER, L.R. (1969), *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*. Oxford, Clarendon Press.

- PALMER, L.R. (1984), "The Mycenaean Palace and the Damos", a *Aux origins de l'hellenisme. La Crète et la Grèce. Hommage à Henri Van Effenterre*. Paris, Publications de la Sorbonne, pàg. 151-159.
- PAMIAS, J. (2008, en premsa), "Acusilau d'Argos i els primers mitògrafs: entre oralitat i escriptura", *Faentia* 30.
- PANDINI, G. (1981), *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Milano, Mursia.
- PARIS, R. (2001), *Ritratto dell'artista da vecchio: conversazioni con Alberto Moravia*. Roma, Minimum fax.
- PARISI PRESICCE, C. (1994), "I Dioscuri capitolini e l'iconografia dei gemelli divini in età romana", a NISTA (1994, ed.), pàg.166-192.
- PARKER, R. (1983), *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- PARKER, R. (2005), *Polytheism and Society at Athens*. Oxford, Oxford University Press.
- PEARSON, L. (1960), *The Lost Histories of Alexander the Great*. London-Beccles, William Clowes and sons.
- PECERE, O.; STRAMAGLIA, A. (1996, edd.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno Internazionale. Cassino, 14-17 settembre 1994*. Cassino, Università degli studi di Cassino.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B.; GONZÁLEZ CAÑAL, R.; MARCELLO, E. (2001, ed.), *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro.
- PENNINGTON, J. (2002), "From Elfland to Hogwarts, or the Aesthetic Trouble with Harry Potter", *The Lion and the Unicorn* 26/1, pàg. 78-97.
- PERLMAN, P. (1989), "Acting the She-Bear for Artemis", *Arethusa* 22, pàg. 111-133.
- PERNIGOTTI, C. (2001), "Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo fr. 44V.", *ZPE* (135) 11-20.
- PERNOT, L. (2002), "Christianisme et Sophistique", a CALBOLI MONTEFUSCO, L. (2002, ed.), pàg. 245-262.
- PETERSON, T.E. (1996), *Alberto Moravia*. New York-London, Twayne-Prentice Hall International.
- PETRIE, F. (1925), *Tombs of the courtiers and Oxyrhynchos*. Londron, British School of Archaeology in Egypt.

- PFEIFFER, R. (1968), *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford, Clarendon Press (trad. al castellà de VICUÑA, J. & LAFUENTE, M^a R. (1981). Madrid, Gredos).
- PIEDRAFITA, C. (2008), "L'Épigraphie grecque d'Oxyrhyncos", a ERROUX-MORFIN, M.; PADRÓ, J. (2008, edd.), pàg. 135-145.
- PIOT, H. (1914), *Les procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien. L'ecphrasis*. Rennes, Francis Simon.
- PIRENNE-DELFORGE, V.; SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2000, edd.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999 (Kernos Supplément 10)*. Liège, Centre international d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- PODLECKI, J. (1975), *The life of Themistocles. A Critical Survey of the Literary and Archeological Evidence*. Montreal, McGill-Queen's University Press.
- POLIGNAC, F. DE (1984), *La naissance de la cité grecque: cultes, espace et société, VIII^e-VII^e siècles avant J.-C.* Paris, La Découverte [1995, reimpr.], pàg. 51-108.
- POLLINI, J. (1995), "The Augustus of Prima Porta and the transformation of the Polykleitan Heroic Ideal", a MOON, W.G. (1995, ed.), pàg. 262-283.
- PONTANI, F.M. (2005), *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'Odissea*. Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- PORFIRIO, R. (2002a), "Entrevista a Daniel Mainwaring", a PORFIRIO, R.; SILVER, A.; URSINI, J. (2005, edd.), pàg. 173-185.
- PORFIRIO, R. (2002b), "Introducción", a PORFIRIO, R.; SILVER, A.; URSINI, J. (2005, edd.), pàg. 13-21.
- PORFIRIO, R.; SILVER, A.; URSINI, J. (2005, edd.), *El Cine Negro Americano. Los secretos de los cineastas del período clásico*. Barcelona, Laertes.
- POULSEN, B. (1994), "Ideologia, mito e culto dei Castori a Roma: dall'età repubblicana al tardo-antico", a NISTA, L. (1994, ed.).
- QUINTANA CABANAS, J.M. (1997₂), *Raíces griegas del léxico castellano, científico y médico*. Madrid, Dykinson (1987₁).
- RAMELLI, I. (2003), *Anneo Cornuto. Compendio di teologia greca*. Milano, Bompiani.
- RAMELLI, I.; LUCCHETTA, G.A. (2004), *Allegoria I. L'età classica*. Milano, V&P Università.
- RAMON, D. (2009, en premsa), "Heraclit el Mitògraf. Noves dades per a la seva datació", *Faventia*.

- RANDALL, J. (2001), "Wizard Words: The Literary, Latin and Lexical Origins of Harry Potter's Vocabulary", *Verbatim. The Language Quarterly* 26/2, pàg. 1-7.
- RANDO, G. (1989), *L'illusione della realtà: Verga, Alvaro, Moravia*. Messina, EDAS.
- REARDON, B.P. (1971), *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.* Paris, Les Belles Lettres.
- RÉMI, C. (2007), *Harry Potter Bibliography / Harry-Potter-Bibliographie*. 9 [actualitzada el 3 d'agost 2010]: <http://www.euleneder.de/hpliteratur.html> [data de consulta, 20 de setembre de 2010].
- REMOLÀ, J.A. (2008, coord.), *El territori de Tarraco: vil·les romanes del Camp de Tarragona*. Tarragona, col. Forum 13.
- RIAMBAU, E. (2000), "El cine como terapia psicoanalítica", a HEREDERO, C.F. (2000, ed.), pàg. 65.
- RIUS, R. (2009, trad.), *Rachel Bespaloff, De la Iliada*. Barcelona, Editorial Minúscula.
- ROBERTSON, M. (1981), *A shorter history of Greek Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ ADRADOS *vid.* ADRADOS.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, H. (2008), "La planta de la inmortalidad en Grecia y el mito de Glauco de Antedón", *Epos: Revista de Filología* 24, pàg. 363-405.
- ROMERI, L. (2000), "The *logódeipnon*: Athenaeus between Banquet and Anti-Banquet", a BRAUND, D.; WILKINS, J. (2000, edd.), pàg. 256-71.
- ROSEN, S. (1984₂), *Plato's Symposium*. New Haven, Yale University Press [1968₁].
- ROSS, J. (1972), *The existentialism of Alberto Moravia*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- ROUSSEL, M. (1991), *Biographie légendaire d'Achille*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- ROUX, G. (1974), "Commentaires à l'*Orestie*, III. *Choéphores*, v. 164 s.: la scène de reconnaissance, ou: Electre avait-elle de grands pieds?", *REG* 87, pàg. 42- 56.
- RUIJGH, C.J. (1967), *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*. Amsterdam, A.M. Hakkert.

- RUIZ MONTERO, C. (1981), "Jenofonte de Éfeso, Ἰαβροκόμης ο Αβροκόμης?", *Faventia* 3/1, pàg. 83-88.
- RUIZ MONTERO, C. (1988), *La estructura de la novela griega*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUIZ MONTERO, C. (1994), "Xenophon von Ephesos: Ein Überblick", *ANRW* II 34/2, pàg. 1094-1096.
- RUIZ MONTERO, C. (2004), "El mito en Caritón de Afrodísias y Jenofonte de Éfeso", a LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2004, ed.), pàg. 345-359.
- SACCONI, A.; DEL FREO, M.; GODART, L.; NEGRI, M. (2008, edd.), *Colloquium Romanum. Atti del XII Colloquio internazionale di micenologia (Roma, 20-25 febbraio 2006)*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- SAID, S. (1993), "Couples fraternels chez Sophocle", a MACHIN, A.; PERNÉE, L., pàg. 299-328.
- SALE, W. (1975), "The Temple Legends of the Arkteia", *RhM* 118, pàg. 265-284.
- SÁNCHEZ, C. (2005), "El mundo del gimnasio y la palestra", a *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*. Madrid, Secretaria general técnica del Ministerio de Cultura, pàg. 37-50.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Á.; TORRES GUERRA, J.B.; MARTÍNEZ, R. (2007, edd.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*. Pamplona, EUNSA.
- SANGUINETI, E. (1977), *Alberto Moravia*. Milano. Mursia.
- SANÒ, L. (2007), *La filosofia di Rachel Bespaloff, un pensiero in esilio*. Napoli, Istituto Filosofico.
- SCARCELLA, A.M. (1977), "Les structures socio-économiques du roman de Xénophon d'Éphèse", *REG* 90, pàg. 249-262.
- SCARCELLA, A.M., (1995), "Gli emarginati sociali e il tema del buon cattivo nei romanzi greci d'amore", *GIF* 67, pàg. 3-25.
- SCHARROCK, A.; MORALES, H. (2000), *Intratextuality, Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, University Press.
- SCHEPENS, G. (1996), "Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception. Part. I: The Hellenistic Period.", a PECERE, O.; STRAMAGLIA, A. (1996, edd.), pàg. 375-409.
- SCHMELING, G. (1996, ed.), *The novel in the Ancient World*. Leiden, Brill.

- SCHMIDT, B. (1912), *De Cornuti theologiae Graecae compendio*. Halle, Niemeyer.
- SCHROEDER, G.; PLACES, É. DES (1991), *Eusèbe de Césarée. La préparation évangélique. Livres VIII-IX-X*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- SCHRÖDER, B.J.; SCHRÖDER, J.P. (2003, edd.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*. München, Saur.
- SCHULZE, W. (1913), "Dorisches", *KZ* 45, pàg. 368 [= *Kleine Schriften*, pàg. 404-405].
- SCHWABL, H. (1962), "Weltschöpfung", *RE Suppl.* 9, cols. 1433-1582.
- SCHWYZER, E. (1930), "Zur $\Phi\eta\delta\iota\epsilon\sigma\tau\alpha\varsigma$ Inschrift", *RhM* 79, pàg. 321-325.
- SEFERIS, G. [1974], $\Delta\omicron\kappa\iota\mu\acute{\epsilon}\varsigma$. A' (1936-1947). Athens, Ikaros (1984, reimpr.).
- SEGAL, Ch. (1986), *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*. New Jersey, Princeton University Press.
- SHARROCK, A.; MORALES, H. (2000, edd.), *Intertextuality. Greek and Roman textual relations*. Oxford, Oxford University Press.
- SHELMERDINE, C.W. (2006), "Mycenaean palatial administration", a DEGERJALKOTZY, S.; LEMOS, I.S. (2006, edd.), pàg. 73-86.
- SHELMERDINE, C.W.; BENNET, J. (2008), "Economy and Administration", a SHELMERDINE, C.W. (2008, ed.), pàg. 289-309.
- SHELMERDINE, C.W. (2008, ed.), *The Cambridge Companion to the Aegean Bronze Age*. Cambridge, Cambridge University Press
- SIGNES, J. (2004), *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid, Akal.
- ŠIJAKOVIĆ, B. (2002), *Mythos, Physis, Psyche*. Beograd-Nikšić, Jasen.
- SMYTH, H.W. (1920), *Greek grammar*. Cambridge, Harvard University Press.
- SOLÀ FARRÉS, A.E. (1992), "Al professor Josep Alsina Clota", a ZARAGOZA, J.; GONZÁLEZ SENMARTÍ; ARTIGAS, E. (1992, edd.), pàg. 14-17.
- SOLMSEN, F. (1967), *Electra and Orestes: Three Recognitions in Greek Tragedy*. Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. (2003), *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham-Boulder-New York-Oxford, Lexington Books.
- SPINETO, N. (2005), *Dionysos a teatro*. Roma, L'Erma.

- STELLA, M.J. (2000), *Self and self-compromise in the narratives of Pirandello and Moravia*. New York, P. Lang.
- STEMPLINGER, E. (1912), *Das Plagiat in der griechischen Literatur*. Leipzig-Berlin, Teubner.
- STEPHENS, S.; OBBINK, D. (2004), "The Manuscript, Posidippus in Papyrus", a ACOSTA-HUGHES, B.; KOSMETATOU, E.; BAUMBACH, M. (2004, edd.), pàg. 9-15.
- STERN, J. (2003), "Heraclitus Paradoxographer: περί ἀπίστων, *On Unbelievable Tales*", *TAPhA* 133, pàg. 51-97.
- STIEBITZ, F.; HOŠEK, R. (1962, edd.), *Charisteia F. Novotny octogenario oblata*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství.
- STRAMAGLIA, A. (2003), "Amori impossibili: PKöln 250, le raccolte proginnasmatiche e la tradizione retorica dell'amante di un ritratto", a SCHRÖDER, B.J.; SCHRÖDER, J.P. (2003, edd.), pàg. 213-239.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1995), "La función del mito en la religión griega", a NIETO, J.M^a (1995, ed.).
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2000), "Bemerkungen zu den Mythen bei Bakchylides", a BAGORDO, A.; ZIMMERMANN, B. (2000, edd.), pàg. 69-86 (= *Zetemata*, 106).
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2002), "La 'rationalité' des mythes de Delphes", *Kernos* 15, pàg. 155-178.
- SUAREZ DE LA TORRE, E. (2004), "La princesa etíope que nació blanca: la mirada y la contemplación en las *Etiópicas* de Heliodoro", *CFC(G)* 14, pàg. 201-233.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2007), "Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Alceo, Safo, Estesícoro)", a DO CÉU FIALHO, M. *et alii* (2007, edd.), pàg. 55-79.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2010, en premsa), "Ya vienen los novios. Lectura socio-antropológica del fr. 44 V. de Safo", *Faventia*.
- SUBIAS PASCUAL, E. (2008), *Oxyrhynchos II. La maison funéraire de la nécropole haute à Oxyrhynchos (el Minyâ, Égypte), du tombeau à la diaconie*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SWAIN, S. (1996), *Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World, AD 50-250*. Oxford, Clarendon Press.
- SWAIN, S. (2007, ed), *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford, Oxford University Press.

TARDÓN Botas, N. (2001), *Reconstrucción escenográfica de la representación de "Hado y divisa de Leónido y Marfisa", de Calderón de la Barca, dada en el coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*. Madrid, Universidad Complutense, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, [format CD-ROM].

THOMPS, D. (2000), "Athenaeus in his Egyptian Context", a BRAUND, D.; WILKINS, J. (2000, edd.), pàg. 77-84.

THUMB, A.; KIECKERS, E. (1932-1959), *Handbuch der griechischen Dialekte*. I. Heidelberg, Winter.

TIBERI, L. (1996), "Epigrammi greci tramandati in versione epigrafica e in versione letteraria", *Lexis* 14, 71-85.

TONETTI, C. (1995), *Bernardo Bertolucci. The Cinema of Ambiguity*. New York-London, Twayne Publishers-Prentice Hall International.

Too, Y.L. (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden, Brill.

TORNÉ, R. (2000a), [*Homer*]. *La Batracomiomaquia*. Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona [Tesi doctoral; microforma].

TORNÉ, R. (2000b), "El Códice Escorialense 285 Y III.15: texto y escolios de la *Batracomiomaquia*", *AF Barcelona Sèrie D 10*, pàg. 67-93.

TORNÉ, R. (2001a), "El matritense BN 4697: estudio del texto de la *Batracomiomaquia*", *CFC-egi 11*, pàg. 279-285.

TORNÉ, R. (2001b), "El Escorialense 475 IV. 1: estudio del texto y escolios de la *Batracomiomaquia*", *Fortunatae 12*, pàg. 239-260.

TORNÉ, R. (2002), "El códice Escorialense 414 X IV.19: estudio y colación del texto de la *Batracomiomaquia*", *Faventia 24/2*, pàg. 25-32.

TORNÉ, R. (2006), *Estudi i col·lació de vint manuscrits de la "Batracomiomaquia"*. Madrid, Ediciones Clásicas.

TORNÉ, R. (2007), "La *Batracomiomaquia* en Roma", a SÁNCHEZ-OSTIZ, Á.; TORRES GUERRA, J.B.; MARTÍNEZ, R. (2007, edd.), pàg. 227-236.

TORNÉ, R. (2010, en premsa), "Ediciones de la *Batracomiomaquia* entre los siglos XV-XVIII", a LISI, F.; MORA, A. (2010, edd.).

TORRE, Ch. (2003), "Cornuto, Seneca, i poeti e gli dei", a GUALANDRI, I.; MAZZOLI, G. (2003, edd.), pàg. 167-184.

TORRES-ALCALÀ, A. (1984, coord.), *Josep Maria Solá-Solé. Homenaje, homenaje, homenatge: Miscelánea de estudios de amigos y discípulos*. 2 vol. Barcelona, Puvill libros.

- TORRES, J.B. (2006), "Vtraque lingua. Autores romanos con obra en griego", a CALDERÓN, E.; MORALES, A.; VALVERDE, M. (2006, edd.), pàg. 1007-1015.
- TORRES, J.B. (2010, en premsa), "Roman Elements in Annaeus Cornutus' Ἐπιδομή", a TORRES, J. B. *et alii* (2010, edd.).
- TORRES, J. B. *et alii* (2010, edd.), *Bilingüismo social y literario: bajo el imperio de Roma* (en premsa).
- TOYE, D.L. (2009), "Akousilaos of Argos (2)", Brill's New Jacoby. Editor in Chief: Ian Worthington, (University of Missouri-Columbia), Brill, 2009. Brill Online. BNJ-contributors. <http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnj_a2> .
- TOZZI, P. (1967), "Acusilaos di Argo", *RIL* 101, pàg. 581-624.
- TUCCI, P.L. (1994), "Il tempio dei Castori in circo Flaminio: la lastra di via Anicia", a NISTA, L. (1994, ed.), pàg. 123-128.
- TURNER, E.G. (1975), "Oxyrhynchus and Rome", *HSCP* 79, pàg. 1-24.
- UGUZZONI, A.; GHINATTI, F. (1968), *Le tavole greche di Eraclea*. Roma, "L'Erma" di Bretschneider.
- VALBUENA BRIONES, A. (1984), "La construcción artística de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*", en TORRES-ALCALÀ, A. (1984, coord.), II, pàg. 91-102.
- VALBUENA PRAT, A., (1930) "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo español de Arte y Arqueología* 6, pàg. 1-16
- VALLVERDÚ, J. (2007), "El món clàssic, menú literari", a DANÉS, J.; GILBERT, P. *et al.* (2007, edd.), pàg. 111.
- VALVERDE GARCÍA, A. (2002), "Ulises en el cine", *Thamyris* 5, pàg. 21-25.
- VANHOVE, D. (1992), "El gimnàs. Escola per a l'entrenament i l'educació del jove grec", a VANHOVE *et al.* (1992, edd.), pàg. 57-75.
- VANHOVE *et al.* (1992, edd.), *L'esport a la Grècia antiga. La gènesi de l'olimpisme*. Barcelona, Fundació "La Caixa".
- VENTRIS, M.; CHADWICK, J. (1956), *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge, Cambridge University Press (1973 reimpr.).
- VERNANT, J.P (1987), *Mythe et religion en Grèce ancienne*. Paris, Seuil.
- VERNANT, J.P. (1989), *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris, Maspero.
- VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. (1987-1989), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. 2 vol. (trad. de ARMIÑO, M.; IRIARTE, A.). Madrid, Taurus.

- VEYNE, P. (1987), *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* (trad. PADRÓN, H.J.), Barcelona, Granica.
- VITTEr, C. (1973), *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*. Roma, G. Pastena.
- VITTI, A. (1960), *Kalvos e i suoi scritti in italiano*. Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- VITTI, M. (1962), "Απόσπασμα από άτιτλο ποίημα (1811) του Ανδρέα Κάλβου", *Νέα Εστία* 842, pàg. 1084-1086.
- VOGEL, A. (1971), "Bernardo Bertolucci. An Interview", *Film Comment* 7/3, pàg. 25-29.
- VOULTSIADOU, E. (2007), "Sponges: an historical survey of their knowledge in Greek antiquity", *Journal of the Marine Biological Association of the UK* 87/6, pàg. 1757-1763.
- VOULTSIADOU, E.; VAFIDIS, D. (2007), "Marine invertebrate diversity in Aristotle's zoology", *Contributions to Zoology* 76/2, pàg. 103-120.
- VOZA, P. (1997), *Moravia*. Palermo, Palumbo.
- WACHTER, R. (1995), "Lakonisch asskonikteí", *MH* 52/3, pàg. 155-169.
- WACKERNAGEL, J. (1914), "Akzentstudien III. Zum homerischen Akzent", *GN*, pàg. 97-130 [= *Kleine Schriften* II, pàg. 1154-1187].
- WAEGEMAN, M. (1995), "Metaphor and Verbal Homoeopathy", *Scholia* 4, 24-33.
- WAGNER, C.G. (2009), *Farmaka y enteógenos: las drogas sagradas en la Antigüedad*: <http://pocimae.blogspot.com> [Consulta: 20/08/2009].
- WAGSTAFF, C. (1982), "Forty-Seven Shots of Bertolucci's *Il conformista*", *The Italianist* 2, pàg. 76-101.
- WAGSTAFF, C. (1983), "The Construction of Point of View of Bertolucci's *Il conformista*", *The Italianist* 3, pàg. 64-71.
- WALLACE, P. (1972), "The tomb of Themistocles in the Piraeus", *Hesperia* 41, pàg. 451-462.
- WATHELET, P. (1970), *Les traits éoliens dans la langue de l'épopée grecque*. Roma, Ateneo, 1970.
- WEBB (1997), "Mémoire et imagination: les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque", a LÉVY, C.; PERNOT, L. (1997, edd.), pàg. 229-248.

- WEBB, R. (2001), "The *Progymnasmata* as Practice", a Too, Y.L. (2001, ed.), pàg. 289-316.
- WEIL, S. (1940-1941), "L'Illiade ou le poème de la force", *Les Cahiers du Sud. Marseille*.
- WEIL, S. (1953), *La source grecque*. Paris, Gallimard.
- WEITZMANN, K. (1990), *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos* (trad. MONTERO GARRIDO, C.). Madrid, Nerea [trad. ital.: Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo (2004)].
- WENSKUS, O. (2000), "Paradoxographoi I. Antike", *Der Neue Pauly* 9, Stuttgart-Weimar, pàg. 309-312.
- WEST, M.L. (1973), *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart, B.G. Teubner.
- WEST, M. L. (1983), *The Orphic Poems*. Oxford, Clarendon Press.
- WEST, M.L. (1994), "Ab ovo. Orpheus, Sanchuniathon, and the Origins of the Ionian World Model", *CQ* 44, pàg. 289-307.
- WHITE, J.A. (1982) "Bellerophon in the Land of Nod", *AJPh* 103/2, pàg. 119-127.
- WHITMARSH, T. (1998), "The Birth of a Prodigy: Heliodorus and the genealogy of hellenism", a HUNTER, R. (1998, ed.), pàg. 93-124.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON [1919], *Platon. Beilagen und Textkritik*. Dublin-Zürich, Weidmann (1969, reimpr.).
- WILLI, A. (2008), *Sikelismos: Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*. Basel, Schwabe.
- WINIARCZYK, M. (1976), "Der erste Atheistenkatalog des Kleitomachos", *Philologus* 120, pàg. 32-46.
- WINIARCZYK, M. (1984), "Wer Galt im Altertum als Atheist?", *Philologus* 128, pàg. 157-183.
- WÖLKE, H. (1978), *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*. Meisenheim am Glan, Anton Hain.
- WOODWARD, R.D. (2007, ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, University Press.
- ZANETTO, G. (1987), "Un epistolografo al lavoro. Le lettere di Aristeneto", *SIFC* 5, pàg. 193-211.

ZANETTO, G. (1989), "La dizione di Aristeneto", a GARZYA, A. (1989, ed.), pàg. 569-577.

ZANKER, G. (2004), *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

ZARAGOZA, J.; GONZÁLEZ SENMARTÍ, A.; ARTIGAS, E. (1992, edd.), *Homenatge a Josep Alsina. Actes del X Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (Tarragona, 28-30 de novembre de 1990)*. Tarragona, Secció Catalana de la SEEC-Diputació de Tarragona.

ZECCHINI, G. (1989), *La cultura storica di Ateneo*. Milano, Vita e pensiero.

ZIEGLER, K. (1949), "Paradoxographoi", *RE* 18/3, cols. 1137-1166.

ÍNDIX

PRESENTACIÓ	9-11
MITE I PENSAMENT	
SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio	15-40
Aprender y vivir el mito: educación del individuo y formación del ciudadano en la antigua Grecia	
CIGLENECKI, Jan	41-49
<i>Interpretatio Aristotelica</i> : Les présupposés ontologiques dans la lecture aristotélicienne des penseurs grecs archaïques	
GRAU GUIJARRO, Sergi	51-59
Apunts sobre el desenvolupament d'un tòpic biogràfic: l'ateisme dels filòsofs grecs	
PÀMIAS MASSANA, Jordi	61-68
Eros en el pensament cosmogònic d'Acusilau d'Argos	
PIÑOL VILLANUEVA, Adrià	69-77
Àrtemis, Ifigènia i Ἄνθρωποθυσία a través dels mites de Bràuron i Muníquia	
RAMON GARCIA, Daniel	79-84
Secrets que amaguen els escolis. Algunes claus per entendre el Περί ἀπίστων d'Heraclit el Mitògraf	
SALVADOR CASTILLO, Jesús A.	85-94
Plantas psicotrópicas y mujeres en la mitología clásica: el helenio y Helena	
TORRES GUERRA, José B.	95-101
Mitos didácticos. El significativo caso de Anneo Cornuto	

LITERATURA

- BOFILL TORRES, Laia 105-113
 La Biblioteca d'Alexandria a l'obra d'Ateneu de Nàucratis
- CARRUESCO GARCÍA, Jesús 115-124
 Posidip i l'articulació simbòlica de l'espai a l'Alexandria ptolemaica
- FAU RAMOS, M.Teresa 125-129
 Temístocles, l'heroi
- GONZÁLEZ JULIÀ, Lluís 131-140
 Déus agalmatomòrfics: Hermes i Apol·lo observen una estàtua dels Diòscurs en el *DDeor.* 25 de Llucà
- OLLER GUZMÁN, Marta 141-149
 Les esponges d'Aquil·les
- PAGÈS CEBRIAN, Joan 151-157
 Retòrica i erotisme en les *Lletres* d'Aristènet: l'ús de tecnicismes com a artifici retòric
- PAJÓN LEYVA, Irene 159-167
 La búsqueda de explicaciones científicas en el viaje a Gádira de Posidonio de Apamea
- SAINT-MARTIN, Marie 169-176
 Les indices de la reconnaissance entre Electre et Oreste: entre signification sociale et portée dramatique
- VILLAGRA HIDALGO, Nereida 177-185
 Pègasos i el fragment 13 d'Asclepiades de Tràgilos

FILOLOGIA I LINGÜÍSTICA

- ALONSO DÉNIZ, Alcorac 189-196
 Dorio epicòrico, dorio literario y transmisión textual. A propósito de Th. 5,77 y 79
- CÀMARA GÓMIS, Àngela 197-205
 Corpus de papirs literaris il·lustrats

CEREZO MAGÁN, Manuel	207-216
Un vademécum médico del siglo II d.C., <i>Ad Glauconem de methodo medendi</i> de Galeno	
CLUA SERENA, Josep Antoni	217-226
Problemes textuais i filològics en l'edició de les <i>Efesíades</i> de Xenofont d'Efes (I)	
FLORES FERNÁNDEZ, Mónica	227-232
El δῆμος en los documentos en Lineal B. Algunas observaciones	
GUIJARRO RUANO, Paloma	233-240
Observaciones lingüísticas sobre algunas inscripciones métricas laconias	
MESTRE ROCA, Francesca	241-251
Llucià i les variants de la llengua grega	
NIETO IZQUIERDO, Enrique	253-259
Alargamientos compensatorios en griego antiguo: los grupos de sonante más <i>wau</i> en el dialecto de la isla de Tera	
PIEDRAFITA CARPENA, Concepció	261-268
PADRÓ PARCERISA, Josep	
Dues noves inscripcions d'Oxirrinc (Campanya de 2007)	
SEGARRA LÓPEZ, Raül	269-276
Hel·lanic de Lesbos i Zalmoxis	
TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon	277-283
Editar la <i>Batracomiomàquia</i> : problemes i estat de la qüestió	
TRADICIÓ CLÀSSICA	
ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio	287-296
LLODRÁ PERIS, Juan Miguel	
El motivo del caballo de Troya en el cine negro y en el cine de ciencia-ficción	
CAMPS GASET, Montserrat	297-306
Els referents clàssics a les novel·les de Harry Potter	

FERNÁNDEZ GARCÍA, Aurelio J.	307-317
Las escenografías teatrales de tema mitológico: <i>Andrómeda y Perseo</i> de Calderón de la Barca	
GILABERT BARBERÀ, Pau	319-333
<i>El conformista</i> de Bernardo Bertolucci: Alberto Moravia + Plató contra el feixisme	
JUFRESA MUÑOZ, Montserrat	335-351
Comentarios a <i>De l'Iliade</i> , de Rachel Bepaloff	
MARTIN ARROYO, Àngel	353-364
MARCOS HIERRO, Ernest	
La glòria dels caiguts: epigramàtica antiga i poesia revolucionària a la Grècia del XIX	
REIG CALPE, Montserrat	365-371
La blancor d'Andròmeda: un motiu iconogràfic en la tradició literària	
GONZÁLEZ SENMARTÍ, Antoni	373-387
Els estudis clàssics a Catalunya i els simposis de la Secció Catalana de la SEEC	
BIBLIOGRAFIA	391-424

