
OMNIA MVTANTVR

*Canvi, transformació i pervivència
en la cultura clàssica, en les seves llengües
i en el seu llegat*

I

Esperança Borrell Vidal
Pilar Gómez Cardó (eds.)



Secció Catalana de la SEEC

Barcelona 2016

OMNIA MVTANTVR

I

Comitè científic

Jesús DE LA VILLA POLO, Universitat Autònoma de Madrid

Pilar GÓMEZ CARDÓ, Universitat de Barcelona

Jesús CARRUESCO GARCÍA, Universitat Rovira i Virgili

OMNIA MVTANTVR

*Canvi, transformació i pervivència
en la cultura clàssica, en les seves llengües
i en el seu llegat*

I

Esperança Borrell Vidal
Pilar Gómez Cardó (eds.)



Secció Catalana de la SEEC



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

© Textos, els autors, 2016

Si no s'hi indica el contrari, totes les contribucions estan subjectes a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



ISBN

978-84-475-4156-0

La publicació d'aquest llibre ha estat possible gràcies al suport de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

ÍNDIX

PRESENTACIÓ	ix-x
LITERATURA I TRADICIÓ CLÀSSICA	
RUIZ MONTERO, Consuelo	
La pasión de narrar: novela griega y cambios de género	3-17
ANTOLÍN GARCÍA, Aurora	
Algunas versiones contemporáneas de Helena de Troya	19-26
CAMPS GASET, Montserrat	
Menjar-se el text. La iniciació dels poetes grecs i bizantins	27-33
CARRUESCO GARCÍA, Jesús	
Revisitant la tragèdia: <i>Cadmus et Hermione</i> de Lully-Quinault i l'aparició de la "tragédie lyrique"	35-43
CLAVO SEBASTIÁN, M ^a Teresa	
Visión del <i>Edipo en Colono</i> de Sófocles en una pintura apulia del s. IV a.C.	45-53
FAU RAMOS, M ^a Teresa	
¿Razones para la apostasía? Los deberes familiares como argumento utilizado en las actas de los mártires	55-61
GRAU GUIJARRO, Sergi	
Teano de Crotona i Pitàgoras de Samos: matrimoni pitagòric o invenció biogràfica?	63-69
HOMAR PÉREZ, Roser	
La pantomima, hereva de la tragèdia	71-77
LLAGÜERRI PUBILL, Núria	
El text com a eina per a la continuïtat: de la <i>trophos</i> d'Eurípides a l' <i>Enona</i> de Mesquida	79-86
MARCOS HIERRO, Ernest	
Mudança en desolació: dues abdicacions imperials a Bizanci en el segle XIV	87-93
MONTAÑÉS GÓMEZ, Rubén J.	
La dona als fragments còmics: objecte de canvi i d'intercanvi	95-106

MOVELLÁN LUIS, Mireia	
Que tot canviï perquè tot segueixi igual. La recepció d'Homer a la Segona sofística	107-113
NARRO SÁNCHEZ, Ángel	
La evolución de la novela griega cristiana: propuestas para un análisis de conjunto	115-122
PALOMAR PÉREZ, Natalia	
Metamorfosis míticas: con o sin retorno y en bucle	123-131
PÉREZ ASENSIO, Jordi	
Peripècies per viatges, naufragis i tresors a l'οἶκος de la comèdia postaristofànica	133-141
PÉREZ LAMBÁS, Fernando	
El tiempo en Sófocles: formas y funciones	143-155
REIG CALPE, Montserrat	
El combat d'Hèracles contra Geras a la iconografia	157-163
SANCHIS LLOPIS, Jordi	
Les mudances de la fortuna en temps de crisi: l'oposició τύχη / τέχνη en clau còmica	165-172
TOMÀS ALBINA, Alba	
El mite com a pretext del canvi: dues aproximacions dramàtiques contemporànies al mite d'Electra	173-180
VELA TEJADA, José	
Antígona com a al·legoria de la Guerra Civil a la dramaturgia hispana	181-187
FILOLOGIA I LINGÜÍSTICA	
GÓMEZ GUIU, Roser D.	
De l' <i>i-je-re-u</i> al <i>ιερεύς</i> : evolució de la figura del sacerdot d'època micènica a època alfabètica	191-198
JIMÉNEZ LÓPEZ, M ^a Dolores	
Funciones semánticas alternantes y diátesis verbal: el caso de παρασκευάζω	199-210
TORNÉ TEIXIDÓ, Ramon	
Revisió de la <i>Batracomiomàquia</i> segons el <i>Parisinus Suppl. Gr. 1095</i>	211-216
VARIAS GARCÍA, Carlos	
De la <i>po-ti-ni-ja</i> micènica a la <i>πότνια</i> del I mil·lenni aC: transformació d'una antiga divinitat grega	217-224
VILLAGRA HIDALGO, Nereida	
Los celos matan: la pestilencia de las lemnias y la androctonía. Cuestiones textuales del fr. 14 de Asclepiades de Tragilo	225-231
VITTIGLIO, Nicola Antonello	
Modificazione del valore semantico dal termine miceneo <i>si-to</i> al greco <i>οἶτος</i>	233-242

PRESENTACIÓ

Els dos volums d'*Omnia mutantur* apleguen algunes de les contribucions que, focalitzades en la cultura, la literatura, la llengua i la civilització de la Grècia i la Roma antigues, així com en la seva pervivència, es presentaren en el decurs d'unes jornades de debat científic entorn del món clàssic celebrades a la Universitat de Barcelona el juliol de 2013. Aquestes jornades foren organitzades i coordinades per la Secció Catalana de la SEEC, i hi hagué amb una nodrida presència d'especialistes d'universitats nacionals i estrangeres, així com d'estudiants de Filologia Clàssica i de professors d'ensenyament secundari i de batxillerat. El suport de la Universitat de Barcelona, la Facultat de Filologia i els Departaments de Filologia Grega i de Filologia Llatina fou fonamental per poder-les dur a terme.

Aquests dos volums volen ser un instrument útil per als filòlegs i estudiosos del món antic, i alhora també volen contribuir a la difusió i continuïtat de la tasca que es realitza sobre aquest camp del coneixement en àmbits distints i en institucions diverses. Els estudis de filologia clàssica –ocupats gairebé il·limitadament entre extrems que s'estenen des de l'observació de les realitzacions fonètiques fins a la història de la cultura i l'anàlisi dels fenòmens lingüístics, literaris o socials en tota mena de suports documentals– evidencien que els canvis apareixen tècnicament a través de conceptes com ara metàtesi, evolució, tradició, traducció o crisi, i són una constant i no una excepció tant en les llengües com en els processos d'escriptura, però també en la construcció i en la transmissió de les idees. El *πάντα ῥεῖ* d'Heràclit o l'*omnia mutantur, nihil interit* ovidià posen en relleu que la idea de canvi i de transformació és un continuïtat intuït, conegut i reconegut a l'Antiguitat clàssica, i constitueix un dels nombrosos llegats del món antic grecoromà que encara avui hem de saber valorar i apreciar. El fil conductor, per tant, de les diverses sessions acadèmiques fou el concepte de canvi i la capacitat d'adaptació dels antics a noves circumstàncies i nous contextos socials, culturals, intel·lectuals o lingüístics, fet que permet reconèixer també, des d'aquesta perspectiva, la vigència de l'Antiguitat grega i romana.

El primer dels volums està dedicat al món hel·lènic, i el segon a Roma. En ambdós casos, però, es tracta de volums plurals tant pel nombre d'autors –hel·lenistes i llatínistes de molt variada procedència– com pels temes tractats a partir del leitmotiv escollit: la idea de canvi i permanència a partir del vers ovidià del llibre XV de les *Metamorfosis*. Perquè, sens dubte, aquesta és una de les qualitats i un punt fort de l'interès i de la importància de l'estudi del món clàssic com a punt de partença i origen de la nostra

civilització: malgrat el canvi, malgrat la transformació, malgrat fins i tot la distància temporal, preval la immutabilitat en el plantejament d'un seguit de qüestions a les quals grecs i romans ja provaren de donar resposta.

Aquest primer volum conté vint-i-sis articles que, tot i que les dificultats intrínseques de qualsevol classificació, finalment han estat agrupats al voltant de dos eixos temàtics –Literatura i Tradició Clàssica, Filologia i Lingüística. Dins de cadascun d'aquests dos blocs, les diverses contribucions es presenten ordenades alfabèticament pel nom de l'autor, i aquesta ordenació només s'ha modificat en l'aportació de la professora Consuelo Ruiz Montero ("La pasión de narrar: novela griega y cambios de género"), que encapçala el primer dels apartats, Literatura i Tradició clàssica, ja que aquest treball constituï un eix vertebrador en les sessions dedicades al món grec.

El caràcter plural de la publicació és ben evident per la varietat dels temes tractats i per l'ampli ventall d'objectius, punt de partença i metodologia aplicada en cadascun dels treballs. Així, en el primer bloc –Literatura i Tradició Clàssica– hom pot trobar estudis d'anàlisi estrictament literària, on es plantegen qüestions de gènere literari, d'autoria, de formes del discurs; d'altres tenen a veure amb la tradició biogràfica entorn dels mateixos autors grecs; alguns analitzen aspectes referents als mites i a la seva tradició iconogràfica i pervivència; també hi és present la literatura bizantina i la dels primers autors cristians; i els treballs dedicats a tradició clàssica il·lustren la continuïtat i alhora el canvi en el tractament d'un determinat tòpic, o bé la contraposició entre pensadors o artistes antics i moderns tant en el discurs pròpiament literari –amb especial èmfasi en el món de la tragèdia i del teatre– com en altres manifestacions artístiques i musicals. L'apartat Filologia i Lingüística reuneix sis treballs, tres dels quals estan dedicats al micènic –la forma de grec més antiga documentada; dos tracten de qüestions de crítica textual, relacionades directament o indirecta amb Homer; i l'altre és un estudi sintàctic.

Pel que fa als aspectes formals, els autors antics apareixen citats segons les abreviatures del *LSJ*, en el cas dels autors grecs, i del *ThLL*, en el cas dels autors llatins.

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 i a l'avaluació d'experts.

A l'últim, ja des d'un punt de vista més personal, volem agrair la revisió acurada que d'aquest volum han dut a terme Carlos Prieto Espinosa i Víctor Sabaté Vidal, becaris FPU de la Secció de Filologia Llatina i Lingüística Indoeuropea de la Universitat de Barcelona.

Novembre de 2016

Esperança Borrell Vidal

Pilar Gómez Cardó

LITERATURA
I
TRADICIÓ CLÀSSICA

La pasión de narrar: novela griega y cambios de género

Consuelo RUIZ MONTERO
Universidad de Murcia

RESUMEN

En este trabajo ofrecemos un repaso de la narrativa fantástica griega, partiendo de los conceptos de *autopsía* y *autopátheia* con que se inicia la *Odisea*, y que, a través de la logografía jonia, se continúan en las obras de Ctesias y Yambulo, para desarrollarse plenamente en la novela griega. Estudiamos dentro de este género textos como las *Historias milesias* de Aristides de Mileto, *Lucio o El asno*, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, las *Cosas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes, y los *Amores* atribuidos a Luciano. Finalmente nos centramos en los caracteres de la “tradicción milesia” y sus posibles orígenes.

PALABRAS CLAVE: literatura fantástica, novela griega, tradición milesia.

ABSTRACT

In this paper we offer a review of Greek fantastic narrative, taking on starting point concepts such as *autopsía* and *autopatheia*, which are already present at the beginning of the *Odyssey* and, passing through Ionian historiography, can also be detected in the works by Ctesias and Jambulus, to achieve their full development in the Greek novel. Among this latter genre we study texts such as the *Milesian stories* by Aristides of Milet, *Lucius or the Ass*, *Leucippe and Clitophon* by Achilles Tatius, the *Incredible Things beyond Thule* by Antonius Diogenes, and the *Amores* attributed to Lucian. Finally we focus on the features of Milesian tradition and its possible origins.

KEY WORDS: Fantastic literature, Greek novel, Milesian tradition.

Todo cambia en la vida y, por tanto, también en la literatura. Sabedor de ello, Ovidio pone en boca de Pitágoras que todo cambia a otra forma, nada muere, pues el espíritu, esto es, el ser, la sustancia, permanece¹. La literatura griega, en la que se inspira Ovidio, no sólo no es ajena al cambio, sino que, al contrario, es un magnífico ejemplo de ello. Hoy vamos a repasar cómo afectan esos cambios a una parte de la tradición narrativa de ficción en prosa.

¹ Ov. *met.* 15,165 ss.

Es sabido que ese tipo de ficción cuenta con un precedente fundamental, la *Odisea*, especialmente los relatos en primera persona narrados por Ulises ante los feacios, ingenuos feacios, según el proemio de los *Relatos verídicos* de Luciano, porque se creyeron todas las mentiras que él les contó; y, efectivamente, durante más de dos mil versos Ulises relata un sinfín de fantásticas aventuras que incluyen episodios en los que el héroe está en peligro de muerte, viaja incluso al Hades, es objeto de la pasión de peligrosas mujeres, y es testigo de la metamorfosis de sus compañeros en cerdos, si bien él no la experimenta en su persona. Recordemos que la obra comienza advirtiendo que su protagonista “de muchos hombres vio ciudades y conoció el talante, y él, por su parte, en el ponto muchas sufrimientos padeció en su ánimo” (*Od.* 1,3-4). Así, Ulises consiguió su conocimiento mediante la *autopsía* y la *autopátheia*, categorías que continuarán en la tradición de historiográfica, una de cuyas formas la constituirá un género, la llamada “literatura utópica”, que consiste en la descripción de viajes pretendidamente autobiográficos en los que se halla todo tipo de portentos y que llegó hasta los *Relatos verídicos* de Luciano. Pero antes hay que recordar que ya Heródoto viajó a Egipto y contó lo que allí vio u otros le contaron, y, según este autor, también el sabio Solón, κατὰ θεωρίας πρόφασιν ἐκπλώσας (*Hdt.* 1,29,5) “un ateniense, estuvo ausente de su patria durante diez años haciéndose a la mar con el propósito de conocimiento”, a lo que Aristóteles añadió que también por comercio se fue a Egipto, a la vez que por conocimiento: ἀποδημίαν ἐποιήσατο κατ’ ἐμπορίαν ἅμα καὶ θεωρίαν εἰς Αἴγυπτον (*ATH.* 11,1.4).

Los antiguos consideraban a Ctesias de Cnido uno de los fundadores de este tipo de literatura fantástica, pues tal nombre puede recibir. Ctesias, en torno al 400 a.C., vivió como médico cautivo en la corte persa (*D.S.* 2,1-28), escribiendo, según Focio, unas *Persicá* o *Historias persas*, en veintitrés libros, en las que el autor:

Σχεδὸν ἐν ἅπασιν ἀντικείμενα Ἡροδότῳ ἱστορῶν, ἀλλὰ καὶ ψεύστην αὐτὸν ἀπελέγχων ἐν πολλοῖς καὶ λογοποιὸν ἀποκαλῶν... φησὶ δὲ αὐτὸν τῶν πλειόνων ἃ ἱστορεῖ αὐτόπτην γενόμενον ἢ παρ’ αὐτῶν Περσῶν, ἔνθα τὸ ὄρᾶν μὴ ἐνεχώρει, αὐτήκοον καταστάντα, οὕτω τὴν ἱστορίαν συγγράψαι (*PHOT. Bibl. cod.* 72,35b 40 ss.).

En casi todo lo que dice contradice a Heródoto al que incluso acusa de embustero en muchos pasajes, y le llama “cuentista”... afirma que él mismo, siendo testigo ocular de la mayor parte de las cosas que cuenta, o bien oyéndolas él mismo de los propios persas, cuando no le era posible verlas, es así como redactó su historia”.

Aún era mayor la fantasía que demostraba en sus *Indicá* o *Historias de la India*, país que probablemente no conoció, pero sobre el que escribió una obra llena de portentos:

Ταῦτα γράφων καὶ μυθολογῶν Κτησίας λέγει τὰ ληθέστατα γράφειν, ἐπάγων ὡς τὰ μὲν αὐτὸς ἰδὼν γράφειν, τὰ δὲ παρ’ αὐτῶν μαθὼν τῶν ἰδόντων· πολλὰ δὲ τούτων καὶ ἄλλα θαυμασιώτερα παραλιπεῖν διὰ τὸ μὴ δόξαι τοῖς μὴ τεθεαμένοις ἄπιστα συγγράφειν (*PHOT. Bibl. cod.* 72,49b 39-50a 3).

Al escribir y narrar esas fantasías, Ctesias dice que escribe cosas absolutamente verdaderas, añadiendo que unas las escribe siendo él testigo ocular, y otras tras informarse de quienes las habían visto personalmente; y que ha omitido otras muchas cosas más portentosas que esas, para que no parezca a quienes no las han visto, que estaba escribiendo historias increíbles.

Recordemos que Luciano dirá en el proemio de sus *Relatos verídicos* que Ctesias ni vio ni oyó nada de lo que cuenta en sus *Indicá*, y que el mismo gusto por la mentira

demostró Yambulo². Se fue conformando así una literatura utópica, que se hizo más viajera tras las conquistas de Alejandro. De entre sus autores, que estudia Ferguson³, voy a destacar a Yambulo, un autor del s. III a.C., al que Diodoro parece citar a propósito de Ceilán, cuando dice:

Περὶ δὲ τῆς κατὰ τὸν ὠκεανὸν εὐρεθείσης νήσου κατὰ τὴν μεσημβρίαν καὶ τῶν κατ' αὐτὴν παραδοξολογούμενων πειρασόμεθα συντόμως διελθεῖν, προεκθέμενοι τὰς αἰτίας τῆς εὐρέσεως ἀκριβῶς. Ἰαμβούλος ἦν ἐκ παιδῶν παιδείαν ἐζηλωκώς, μετὰ δὲ τὴν τοῦ πατρὸς τελευτὴν ὄντος ἐμπορίου καὶ αὐτὸς ἔδωκεν ἑαυτὸν ἐπὶ τὴν ἐμπορίαν· (D.S. 2,55,1 ss.)

Acerca de la isla hallada en el océano, en el sur, y de los relatos extraordinarios que de ella se han contado, intentaremos hacer una narración de forma concisa, exponiendo primero con rigor las causas de su hallazgo. Yambulo desde niño fue émulo de la cultura, y, tras la muerte de su padre, que era comerciante, se dio él también al comercio.

A continuación, cuenta que Yambulo escribió el relato autobiográfico de un viaje que había realizado. Cuando atravesaba Arabia fue hecho prisionero con un compañero, ambos fueron llevados a Etiopía, y luego a una isla afortunada, supuestamente Ceilán, cuyo portentoso aspecto físico describe, así como las costumbres de sus habitantes. Por algún tipo de comportamiento impío, que desconocemos, ambos son desterrados de la isla, muriendo su amigo en el transcurso del viaje, y salvándose él, quien, después de varias peripecias, consiguió regresar a su patria. Es ésta, una utopía ya novelesca.

Es interesante notar que Diodoro destaca la cultura del autor/narrador y lo enlaza con la literatura paradoxográfica, que tanto éxito tendría luego en Grecia y en Roma, y que nunca abandonó a la historiografía griega. Pero hay que recordar que ese elemento prodigioso fue decisivo ya para Aristóteles. Sabemos de la importancia de este autor y su escuela para todo lo que tuviera que ver con las ciencias, físicas o humanas, pero no sólo de cosas tan serias se ocupaba el Estagirita. Recordemos que ya en la *Poética* se leen textos como los que siguen:

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα· (...) τὸ δὲ θαυμαστόν ἥδ' ὁ σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῇ λέγειν ὡς δεῖ. (ARIST. *Po.* 1460a 11-12).

Así, pues, conviene en las tragedias producir lo asombroso, mientras que lo irracional es más aceptable en la epopeya, que es lo que especialmente origina ese asombro porque no vemos a quien está actuando. (...) Y lo que produce asombro es agradable. La prueba es que todos los autores realizan su narración añadiendo algo con el propósito de agradar. Homero, especialmente, es quien ha enseñado a los demás a decir mentiras de forma adecuada (...).

Y sigue diciendo Aristóteles: προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνάτα ἀπίθανα (ARIST. *Po.* 1460a 26-27) “hay que preferir imposibles verosímiles antes que posibles no convincentes”. Y a propósito del quehacer poético todavía añade:

² ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ' αὐτοῖς ἃ μήτε αὐτὸς εἶδεν μήτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν. ἔγραψε δὲ καὶ Ἰαμβούλος περὶ τῶν ἐν τῇ μεγάλῃ θαλάττῃ πολλὰ παράδοξα, γνώριμον μὲν ἅπασιν τὸ ψεῦδος πλασάμενος, οὐκ ἀτερεπῇ δὲ ὁμῶς συνθεῖς τὴν ὑπόθεσιν (LUCIANUS *VH* 1,3,7).

³ FERGUSON (1975).

Ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὁρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἶρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἢ τοῦ Ἑκτορος διωξίς (ARIST. *Po.* 1460b 23-26).

Si el poeta ha compuesto cosas imposibles, ha cometido un fallo, pero ello es correcto si alcanza la finalidad del arte, (pues ya hemos hablado de esa finalidad), si así consigue que esa parte de la obra u otra sea más impactante. Por ejemplo, la persecución de Héctor.

En *Tópicos*, Aristóteles explica qué entiende por “impacto”:

Εἰ οὖν ἡ ἐκπληξις ὑπερβολή ἐστι θαυμασιότητος, παρέσται τῇ θαυμασιότητι ἡ ἐκπληξις, ὥσθ' ἡ θαυμασιότης ἐκπλαγῆσεται (ARIST. *Top.* 126b 23).

Así pues, si el impacto es el grado más alto de asombro, el impacto acompañará a dicho asombro, de modo que el asombro causará impacto.

En la *Retórica* (1371a 31-32) sigue insistiendo en esas ideas añadiendo: καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ “tanto enterarse como asombrarse es agradable en gran medida”. Y también en la *Retórica* (1371a 27), a propósito del lenguaje, dice citando un verso del *Orestes* de Eurípides μεταβολὴ πάντων γλυκὺ (v. 234) “el cambio de todas las cosas es dulce”, y en las tragedias recomienda:

Καὶ αἱ περιπέτεια καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστὰ ταῦτα. (ARIST. *Rh.* 1371 a 10-12)

Las peripecias y el ser salvado por poco de los peligros; pues todo eso produce asombro.

No voy a citar más textos, pero hay que recordar que, por esa razón, para Aristóteles Eurípides era el más trágico, y, en efecto, Eurípides es el más sorpresivo de los tres trágicos.

Esta poética dulce y sorpresiva sancionada ya por Aristóteles, va a facilitar la literatura de ficción que tanto proliferó luego sea en forma de novela o en otras formas literarias. Sabemos que ya la historiografía helenística la practicaba en gran medida, lo que recibió las críticas de Polibio (2,56), quien utiliza conceptos y expresiones de Aristóteles⁴. Y en la misma línea teatral y sensacionalista están las numerosas *Vidas* de Alejandro que se escribieron en esa época, obras que no se conservan, pero cuyas huellas son perceptibles en las *Vidas* de Plutarco y en la historiografía imperial, que no en vano suele adoptar la estructura biográfica. Claro está que en el Imperio hay que contar ya con la novela como género, que se introduce en casi toda la literatura coetánea. Las novelas de amor están ya formadas en el s. I d.C., o tal vez antes, si un papiro de la abadía de Montserrat, conocido hasta ahora por tradición oral, lo confirma. Las primeras novelas de amor han sido denominadas “históricas” porque sus héroes son de carácter histórico o legendario: son las novelas sobre *Nino y Semíramis*, *Metioco y Parténope*, y la *Calírope* de Caritón⁵. No obstante, la estructura de las novelas de amor, como he intentado demostrar en anteriores publicaciones, no coincide con la de la biografía novelesca ni con ninguna de los géneros literarios anteriores, por más que tenga elementos temáticos, o incluso formales, comunes.

Pero la novela de amor no es el primer tipo de lo que denominaríamos “ficción pura” o “novela”, es decir, relato de ficción en prosa de una cierta extensión cuyo principal

⁴ Vid. el comentario *ad locum* de WALBANK (1970) 259 ss.

⁵ RUIZ-MONTERO (2006).

propósito es entretener. Ese honor le cabe a una obra del s. II a.C. llamada en griego *Milesiacá*, o sea, *Historias milesias*, cuyo autor era para los antiguos su narrador y protagonista, Aristides de Mileto. Sólo se conserva una palabra de la obra, que recoge Harpocración en su léxico del s. I-II d.C., *dermestés* “<gusano> que come piel”, pero sabemos que la obra fue traducida al latín en torno al 80 a.C. por Cornelio Sisena, y su éxito está bien documentado en el Imperio⁶. De la versión latina se conocen diez expresiones o frases, que cita Carisio, gramático latino del s. IV, pero dio lugar a una tradición narrativa llamada *fabula Milesia* conocida sobre todo por las novelas de Petronio y Apuleyo⁷. Pero, ¿qué pasa con la tradición *Milesia* en griego? ¿Qué obras estarían dentro de esa tradición? ¿Cómo eran las *Milesias* de Aristides? Intentaremos ahora reconstruir la estructura y contenido del género a partir de las fuentes, y empezaremos por las latinas. Además de Petronio y Apuleyo, son importantes dos testimonios de Ovidio:

a) Iunxit Aristides Milesia crimina secum,
pulsus Aristides nec tamen urbe sua est (Ov. *trist.* 2,413-14)

Aristides asoció a su persona sus delitos milesios y, sin embargo, no fue expulsado de su ciudad.

b) Vertit Aristiden Sisenna, nec obfuit illi
historiae turpis inseruisse iocos. (Ov. *trist.* 2,443-44)

Sisena tradujo a Aristides, y no le causó ningún perjuicio haber insertado en su narración vergonzosas diversiones⁸.

La importancia del prólogo metaliterario de las *Metamorfosis* de Apuleyo es bien conocida, y a su discusión se ha dedicado un libro entero recientemente⁹. Recordemos su comienzo:

At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepidio susurro permulceam (...), figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursum mutuo nexu repectas ut mireris. (APUL. *met.* 1,1 ss.)¹⁰

Y ahora yo entrelazaré para ti en esta charla milesia variadas historias, y acariciaré tus benévolos oídos con un dulce susurro... para que admires a figuras y condiciones humanas que han mudado en otras formas, y que, al revés, han recobrado luego su primitivo estado.

Lógicamente habría que contar también con la novela *Lucio o El asno* atribuida a Luciano ya por Focio. En efecto, en *cod.* 166 de su *Biblioteca* dice:

Ἀνεγνώσθη Λουκίου Πατρῆως μεταμορφώσεων λόγοι διάφοροι. Ἔστι δὲ τὴν φράσιν σαφὴς τε καὶ καθαρὸς καὶ φίλος γλυκύτητος· φεύγων δὲ τὴν ἐν λόγοις καινοτομίαν, εἰς ὑπερβολὴν διώκει τὴν ἐν τοῖς διηγήμασι τερατείαν, καὶ ὥς ἂν τις εἴποι, ἄλλος ἐστὶ Λουκιανός... Οἱ δὲ γε πρῶτοι αὐτοῦ δύο λόγοι μόνον οὐ μετεγράφησαν Λουκίῳ ἐκ τοῦ Λουκιανοῦ λόγου ὃς ἐπιγράφεται “Λουκίς ἢ Ὀνος” ἢ ἐκ τῶν Λουκίου λόγων Λουκιανῶ. Ἔουκε δὲ μᾶλλον ὁ Λουκιανὸς μεταγράφωντι, ὅσον εἰκάζειν· Καὶ γὰρ ὥσπερ ἀπὸ πλάτους τῶν Λουκίου λόγων ὁ Λουκιανὸς ἀπολεπτύνας καὶ περιελών ὅσα μὴ ἐδόκει αὐτῷ πρὸς τὸν οἰκεῖον χρῆσιμα

⁶ Entre la moderna bibliografía véanse los datos de HARRISON (1998) y JENSSON (2004).

⁷ Remito al libro de JENSSON (2004) para toda la cuestión, así como para un interesante análisis de Petronio, en el que no puedo entrar.

⁸ Vid. el comentario de KEULEN (2007).

⁹ Me refiero a KAHANE-LAIRD (2001).

¹⁰ Para un excelente comentario, que tiene en cuenta la poética horaciana de lo *utile* y lo *dulce*, remito al libro de GRAVERINI (2007); añádase KEULEN (2007).

σκοπόν, αὐταῖς τε λέξεσι καὶ συντάξεσιν εἰς ἓνα τὰ λοιπὰ συναρμόσας λόγον, “Λουκίς ἢ Ὀνος” ἐπέγραψε τὸ ἐκείθεν ὑποσυληθέν. Γέμει δὲ ὁ ἑκατέρου λόγος πλασμάτων μὲν μυθικῶν, ἀρητοποιῆας δὲ αἰσχροῦς. Πλὴν ὁ μὲν Λουκιανὸς σκώπτων καὶ διασύρων τὴν Ἑλληνικὴν δεισιδαιμονίαν, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις, καὶ τοῦτον συνέταττεν. Ὁ δὲ Λούκιος σπουδάζων τε καὶ πιστὰς νομίζων τὰς ἐξ ἀνθρώπων εἰς ἀλλήλους μεταμορφώσεις τὰς τε ἐξ ἀλόγων εἰς ἀνθρώπους καὶ ἀνάπαλιν καὶ τὸν ἄλλον τῶν παλαιῶν μύθων ὕθλον καὶ φλὴναφον, γραφῇ παρεδίδου ταῦτα καὶ συνύφαινεν (PHOT. *Bibl. cod.* 166,129,96b 12 ss.).

He leído diversos libros¹¹ de las *Metamorfosis de Lucio de Patras*. Su estilo es claro, puro, y amante de la dulzura, y aunque evita las innovaciones en el estilo, busca excesivamente lo fantástico en sus relatos, y uno podría decir que es otro Luciano... Al menos sus dos primeros libros son casi una transcripción por parte de Lucio de la obra de Luciano titulada *Lucio o El Asno*, o por parte de Luciano de la obra de Lucio. Parece preferible pensar que es Luciano el que ha copiado, por lo que se puede conjeturar. En efecto, Luciano, abreviando y eliminando de la extensión, por así decir, de la obra de Lucio cuantos elementos no le parecían útiles a su propósito, combinó lo que quedaba en un solo libro con sus propias palabras y giros y tituló *Lucio o El Asno* lo que había tomado de allí. Ambas obras están repletas de ficciones fantásticas y vergonzosa obscenidad. Pero Luciano ha compuesto esta obra burlándose y ridiculizando la superstición griega, al igual que sus restantes obras. Lucio, en cambio, con un propósito serio y considerando fiables las transformaciones de hombres en otros hombres y las de animales en hombres y viceversa, así como la restante futilidad y charlatanería de los antiguos relatos fantásticos, entretreía ese material a su escrito.

La obra de Lucio no se conserva, pero obsérvese cómo coinciden con el prólogo de Apuleyo algunas de sus expresiones, que he subrayado en ambos casos, por lo que aquella obra pudo tener también un prólogo. Sea quien sea el imitador, las *Metamorfosis de Lucio de Patras* contenían más libros y más historias que las que leemos en el *Asno* conservado. En esta obra advertimos un relato en primera persona en el que el hombre-asno narra sus propias peripecias, pero no contiene relatos contados por otros narradores, como se ven en Petronio y Apuleyo, y quizás eso refuerce la teoría del epítome, aunque no hay que descartar que Luciano, o quien sea, haya querido escribir algo distinto a la obra de Lucio. En este sentido sigue la línea de la *Odisea* en cuanto a *autopsía* y *autopátheia*. En cualquier caso la intriga del *Asno* está bien estructurada y sus técnicas narrativas y su estilo están muy retóricamente elaborados¹².

El descubrimiento reciente de un papiro de Oxirrincos con una escena sexual entre un asno y una mujer, similar a otra del *Asno* da que pensar, pero no parece que pertenezca a esta novela, pues se ha observado que está narrado en tercera persona¹³, aunque sí demuestra el éxito de este tipo de historias, de difusión “multimedia”. El carácter folklórico transcultural de estas historias de metamorfosis está bien testimoniado¹⁴.

¹¹ KUSSEL (1990) opina que διάφοροι (diversos) puede indicar sólo cantidad y deduce que Focio no ha tenido el libro delante, por lo que la validez de sus datos es relativa.

¹² Me remito a VAN THIEL (1971).

¹³ Así lo observa MAY (2010), quien piensa que el papiro puede pertenecer a un relato milesio, próximo a Aristides, aunque admite que las fronteras entre este género y la “novela” son imprecisas; por su parte, STRAMAGLIA (2010, 180 ss.) pasa revista a las interpretaciones que se han dado sobre el género de este fragmento, decantándose él por un relato breve que formaría parte de una colección de contenido licencioso; *uid.* asimismo SCOBIE (1983).

¹⁴ SCOBIE (1983).

Por los datos que nos proporcionan Ovidio, Petronio, el *Asno*, y Apuleyo, la intriga de las *Milesias* de Aristides estaría constituida por un viaje que su protagonista relataría en primera persona, en el que se incluirían sus propias experiencias y las que le contarán otros personajes con los que se encontraría a lo largo del viaje. Habría, pues, una trama con relatos de distintos niveles narrativos, y esos relatos tendrían dos tipos de testigos, visuales y aurales, como hemos visto ya en Ctesias. Los relatos serían, en una gran proporción, cómicos, y no sabemos hasta qué punto satíricos y paródicos. El contenido sería variado: los habría eróticos con seguridad, y obscenos muchos, pero no todos probablemente, si nos fijamos en la historia de la joven cautiva de los bandidos rescatada por su prometido del *Asno* (22-26), o en la famosa fábula de “Cupido y Psique” de las *Metamorfosis* de Apuleyo, y en otras de Petronio; también habría relatos prodigiosos, tal vez con escenas de magia y metamorfosis, aunque no sabemos si la transformación de un hombre en asno se hallaba ya presente aquí¹⁵. El carácter oral de los relatos, como forma de presentación del texto, y no sólo en cuanto al origen del material, debía ser un rasgo fundamental de las *Milesias*. Ya la *Odissea* presentaba en boca de Ulises relatos “doblemente” orales en este mismo sentido, pero los de la *Milesia* pertenecerían a un ámbito más burgués, evidentemente. El final de la obra pudo ser circular, tal como vemos en Yambulo y en el *Asno*. En cuanto a Apuleyo, su final representa probablemente una nueva metamorfosis de los modelos griegos, unida ésta a otras innovaciones que introdujo el autor en su genial novela.

Del estilo y nivel de lengua de las *Milesias* de Aristides sólo se puede asegurar que la obra fue objeto del interés de lexicógrafos, como hemos visto, y que Sisena era un autor culto y amante de arcaísmos. Pero si estaba más cerca de la prosa jonia o del ático, es difícil de saber.

¿Podemos ampliar más el panorama que hemos expuesto? Pues creo que sí, y para ello tendremos en cuenta otras tres obras griegas que se pueden relacionar con la *Milesia* de alguna manera.

Empezaremos por la más conocida, aunque no suele ser relacionada con la *Milesia*, la novela *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, un posible contemporáneo de Luciano. Contiene ocho libros narrados en primera persona. En su inicio, el autor-narrador se encuentra en Sidón con un tal Clitofonte de Tiro, y ante una pintura de Europa, ambos comentan el poder de Eros (1,1,1). En un *locus amoenus* Clitofonte cuenta a Aquiles su historia como ejemplo de dicho poder. El esquema básico de la novela lo constituye un viaje marco en el que se insertan episodios y relatos, algunos de carácter paradoxiográfico, aunque en esta novela tiene mayor peso la peripecia amorosa. Clitofonte cuenta, pues, una historia de segundo nivel, que tiene una estructura circular, pero el marco inicial, el encuentro con Aquiles Tacio en el templo, desaparece al final de la obra. Ocurre lo mismo en algunas obras de Platón, por lo que no hay que pensar que la obra esté inacabada¹⁶.

El carácter cómico-paródico de esta novela es único entre las novelas de amor, así como la mezcla del esquema del periplo con una trama amorosa, y es más subida de

¹⁵ STRAMAGLIA (2010) aporta documentación de una escena sexual entre una mujer y un asno en lucernas de finales del s. I d.C.

¹⁶ Es muy recomendable el estudio de MARINČIČ (2007) sobre la recepción de Platón en Aquiles, así como el reciente de GRAVERINI (2010). Vid. también BAJTIN (1979), GRAVERINI (2007) 139.

tono que las restantes novelas sentimentales o idealistas. Aparecen aquí también la historia de una “viuda de Éfeso”, Mélita, y una discusión sobre qué tipo de amor es preferible, si el del hombre o el de la mujer. Y de hecho la novela no deja de ser una investigación sobre el amor, como la de Longo. El trasfondo platónico resulta, así, claro.

A finales del s. I o principios del II d.C., escribió Antonio Diógenes una novela titulada *Cosas increíbles allende Tule* (Ἀπιστὰ ὑπὲρ τοῦ Θούλν), de la que conservamos un resumen de Focio, varios papiros, y unas citas extensas sobre la vida y costumbres de Pitágoras que menciona Porfirio en su *Vida de Pitágoras* como procedentes de esta novela¹⁷. Se trata de veinticuatro libros, al igual que la *Odisea*, resumidos en seis páginas por Focio en una narración no lineal que no sabemos hasta qué punto responde al esquema original. La estructura de la novela es muy compleja. Focio dice:

Εἰσάγεται τοίνυν ὄνομα Δεινίας κατὰ ζήτησιν ἱστορίας ἅμα τῷ παιδὶ Δημοχάρη ἀποπλανηθεὶς τῆς πατρίδος, (...) οἷς συνεφάπτονται τῆς πλάνης Καρμάνης καὶ Μήνισκος καὶ Ἀζουλῆς. Γίνονται δὲ καὶ ἐν Θούλῃ τῇ νήσῳ (...). Ἐν ταύτῃ τῇ Θούλῃ Δεινίας κατ' ἔρωτος νόμον ὁμιλεῖ Δερκυλλίδι τινὶ καλουμένῃ ἣτις γένει μὲν ὑπῆρχε Τυρία τῶν κατὰ τὴν πόλιν εὐπατριδῶν, ἀδελφῷ δὲ συνῆν ὄνομα Μαντινία. (PHOI. Bibl. cod. 166, 109a 13-23).

Introduce, así, a un hombre llamado Dinias que, junto a su hijo Demócades, anda errante lejos de su patria en busca de conocimiento (...); a ellos se unen Cármanes, Menisco y Azulis. Llegan también a la isla de Tule (...). En dicha Tule Dinias tiene una relación amorosa con una mujer llamada Dercílida, que era tiria de linaje, y su familia pertenecía a los aristócratas de su ciudad, y vivía con su hermano Mantinias¹⁸.

En Tule, Dercílida le cuenta a Dinias todas las peripecias que tuvieron que sufrir su hermano y ella al verse obligados a huir de Tiro por las fechorías del malvado mago Paapis, que ha hechizado a sus padres y a ellos mismos. Dercílida le cuenta que en el transcurso de sus viajes han visto los prodigios más increíbles que imaginarse pueda, que relata a Dinias, entre los que se incluyen un viaje al Hades, y muertos vivientes. Llegan a Italia y en Nápoles se encuentran con Cerilo y Astreo, y aparecen nuevas aventuras; es Astreo quien les habla de Pitágoras, cuya vida debía estar colocada en el centro de la novela, en paralelo o reflejo del viaje del propio narrador.

Cada personaje de la novela tiene su aventura y su relato, englobados todos ellos en el de Dercílida la principal narradora de la novela, que se los ha contado a Dinias, y véase cómo se repiten los esquemas narrativos que ya hemos visto:

Εἰσάγεται διηγούμενος ἅπερ τε αὐτὸς κατὰ τὴν πλάνην θεάσοιτο ἢ καὶ ἄλλων θεασαμένων ἀκήκοε, καὶ ἃ Δερκυλλίδος ἐν Θούλῃ διηγουμένης ἀνέμαθε (PHOI. Bibl. cod. 166, 109b 7-10).

Es introducido (Dinias) contando lo que él mismo ha visto en su viaje o incluso lo que ha oído de otros testigos oculares, y lo que supo por el relato de Dercílida en Tule.

La isla está cerca de la luna. La novela se abriría con el relato que de todo esto hace Dinias a su compatriota Cimbas que había sido enviado por los arcadios a Tiro para que convenciera a Dinias a volver a su patria. Dinias pudo ser un político, y su afán de conocimiento es comparable al que tenía su posible modelo, Solón, según Heródoto (1,29,5). Impedido por la edad, Dinias cuenta su historia, la novela, a Cimbas. Es interesante que al final del relato Dinias cuenta que se durmió en una isla cercana a la luna:

¹⁷ Para toda la cuestión son útiles la introducción y el comentario que dedican a esta novela STEPHENS & WINKLER (1995) 101 ss.

¹⁸ Según P. Oxy. 4760 y 4761 el nombre del hermano era “Mantías”.

αὐτὸν δὲ φησιν ἐκείθεν ἀφυπνῶσαντα ἐς Τύρον ἐς τὸν τοῦ Ἡρακλέος νεῶν εὐρεθῆναι, ἐκείθεν τε ἀναστάντα τὴν τε Δερκυλλίδα καὶ τὸν Μαντινίαν ἀνευρεῖν εὖ πεπραχότας (PHOT. Bibl. cod. 166, 111a 14-17).

Y se despertó en Tiro en el templo de Hércules, y levantándose de allí se encontró de nuevo con Dercílida y con Mantinias que estaban bien.

Pero no para ahí la cosa. Diógenes utiliza una sofisticadísima estrategia de autenticaciones de su relato¹⁹. Al acabar su relato, entrega a Cimbas unas tablillas de ciprés para que escriba su historia en ellas un ateniense que acompaña a Cimbas en su embajada, en dos copias, de forma que una copia se quede en Arcadia y la otra sea enterrada en un sarcófago a la muerte del propio Dinias dentro de un cofre. Sigue añadiendo Diógenes que en la conquista de Tiro por parte de Alejandro, uno de sus soldados halló la sepultura de Dinias y el cofre, y la siguiente inscripción:

Ὡ ξένε, ὅστις εἶ, ἀνοιξον, ἵνα μάθῃς ἃ θαυμάζεις (PHOT. Bibl. cod. 166, 111b 21).

Extranjero, quien quiera que seas, ábreme, para que te enteres de lo que estás asombrando.

Un compañero de Alejandro, Balagro, coge las tablillas, las copia y se las envía en una carta a su esposa Fila, hija de Antípatro, ambos personajes históricos macedonios. La esposa leería el relato de Dinias, que corresponde al texto que se supone que a su vez está leyendo el lector. ¿Cómo ha encontrado Diógenes ese texto? No lo sabemos.

Pero Diógenes añadió otro nivel narrativo: en efecto, incluyó además dos epístolas introductorias, una de ellas dedicadas a un tal Faustino, y otra dedicada a su hermana Isidora; en una de ellas incluiría el siguiente prólogo metaliterario, que traducimos por ser del mayor interés:

Ὁ γοῦν Διογένης, ὁ καὶ Ἀντώνιος, ταῦτα πάντα Δεινίαν εἰσαγαγὼν πρὸς Κύμβαν τερατευσάμενον, ὅμως γράφει Φαυστίνῳ ὅτι τε συντάττει περὶ τῶν ὑπὲρ Θούλην ἀπίστων, καὶ ὅτι τῇ ἀδελφῇ Ἰσιδώρα φιλομαθῶς ἐχούσῃ τὰ δράματα προσφωνεῖ. Λέγει δὲ ἑαυτὸν ὅτι ποιητὴς ἐστὶ κωμῳδίας παλαιᾶς, καὶ ὅτι εἰ καὶ ἄπιστα καὶ ψευδῆ πλάττοι, ἀλλ' οὖν ἔχει περὶ τῶν πλείστων αὐτῷ μυθολογηθέντων ἀρχαιοτέρων μαρτυρίας, ἐξ ὧν σὺν καμᾶτῳ ταῦτα συναθροίσει· προτάττει δὲ καὶ ἐκάστου βιβλίου τοὺς ἄνδρας οἱ τὰ τοιαῦτα προαπεφύησαντο, ὥς μὴ δοκεῖν μαρτυρίας χηρεῦν τὰ ἄπιστα (PHOT. Bibl. cod. 166, 111a 30-40).

Diógenes, también llamado Antonio, el que ha sacado a escena a Dinias contando todas estas maravillas a Cimbas, escribe a Faustino que ha compuesto una obra sobre las cosas increíbles de allende Tule, y que dedica la novela a su hermana Isidora que es amante del estudio. Dice de sí mismo que es autor de una comedia antigua, y que aunque inventa cosas increíbles y falsas, tiene sin embargo para la mayoría de lo que él narra, testimonios de autores más antiguos, de quienes las ha reunido con gran esfuerzo. Pone también delante de cada libro los autores que han contado antes tales cosas, para que no parezca que esas maravillas carecen de testimonios.

En un trabajo reciente he estudiado este prólogo con más detenimiento, comparando sus datos con los que tenemos sobre la comedia en época imperial, tanto en la literatura como en las inscripciones, llegando a la conclusión de que hay que entender el texto en el sentido de que Diógenes se considera un autor de comedia antigua en el sentido de “comedia de época clásica”, que combinaba elemento aristofánicos con otros de

¹⁹ Véase al respecto Ní MHEALLAIGH (2008), quien estudia también, entre otros, a Dares y Dictis. Sobre estos dos autores pueden verse la traducción y sendas introducciones de CRISTÓBAL LÓPEZ (2001).

Menandro²⁰. El carácter cómico de la obra debe ser subrayado, ya contenga elementos paródicos, o satíricos, en una mezcla de serio y cómico que permitiría exponer las más exacerbadas fantasías. Al reconocer el carácter cómico de su obra, Diógenes admite su ficción, tal vez en la carta a Faustino. Hay que añadir que, según Focio (*Bibl.* cod. 166, 111b 45), Diógenes citaba a Antífanos de Berga, uno de los mentirosos oficiales del mundo antiguo, como precedente del mismo tipo de relato.

No existe novela griega tan polifónica como ésta: descubrimos en ella hasta ocho niveles narrativos. En ninguna otra hallamos tal juego entre relato oral y relato escrito, y constituye un verdadero precedente de la ciencia ficción moderna. Por todo ello su pérdida es, sin duda, una de las más lamentables del mundo antiguo. Focio creyó que había sido la primera de todas las novelas griegas de amor, además de fuente de los *Relatos verídicos* de Luciano, y de las *Metamorfosis de Lucio de Patras*, y supuso una cronología próxima a la de Alejandro Magno (ΡΗΟΤ. *Bibl.* cod. 166, 111b 32 ss). Hoy sabemos que no fue así, pero la obra sí pertenece al mismo tipo de relato fantástico de Luciano y del *Asno*, aunque combinando éste con una trama amorosa, al igual que hemos visto en Aquiles Tacio, si bien no conocemos el alcance de esta trama amorosa. Obsérvese que la narración de Dinias tiene lugar en Tiro, y que Clitofonte era de Tiro, y añádase que se conservan papiros de otra novela cómica y obscena que son las *Feniciacas* de Loliano, también del s. II d.C. Fijémonos también en la inscripción citada antes citada, y recordemos el texto de la *Retórica* de Aristóteles (1371a 31-32). La adscripción a un género parece, así, consciente.

Para completar nuestro “oficio de asombro” de hoy vamos a ver ahora otro texto más conocido, pero no más estudiado, me refiero a los *Amores* atribuidos a Luciano, verdadero pastiche literario de varios autores y tradiciones literarias, incluido el propio Luciano. La obra consta de un marco inicial, el diálogo entre Licino y Teomnesto, que dice así:

Ἐρωτικῆς παιδιᾶς, ἑταῖρέ μοι Θεόμνηστε, ἐξ ἑωθινοῦ πεπλήρωκας ἡμῶν τὰ κεκμηκότα πρὸς τὰς συνεχεῖς σπουδὰς ὧτα, (...) πάνυ δὴ με ὑπὸ τὸν ὀρθρον ἢ τῶν ἀκολάστων σου διηγημάτων αἰμύλη καὶ γλυκεῖα πειθῶ κατεύφραγκεν, ὥστ’ ὀλίγου δεῖν Ἀριστείδης ἐνόμιζον εἶναι τοῖς Μιλησιακοῖς λόγοις ὑπερκηλούμενος (LUCIANUS *Am.* 1,3 ss.).

Teomnesto, amigo mío, desde el amanecer has llenado de divertidos relatos eróticos mis oídos, fatigados por mi continua dedicación a cosas serias (...). En verdad que la seductora y dulce persuasión de tus lascivos relatos me ha llenado de gran regocijo esta mañana, de modo que poco ha faltado para que creyera ser Aristides superhechizado por las historias milesias.

Como están celebrando la fiesta anual de Hércules, dios que fue muy ardiente con Afrodita, Licino quiere seguir escuchando a Teomnesto, pero éste le pide que mejor, como ofrenda al dios, le ayude a dilucidar qué amante es mejor, si el femenino o el masculino, pues a él le gustan los dos. Licino le habla entonces de una encendida disputa que oyó una vez al respecto. Teomnesto, citando a Homero, le incita a cantar esa disputa. La respuesta de Licino es la narración de un viaje que hizo una vez a Italia, narración que actúa como segundo marco narrativo; en su periplo llega a Rodas, donde oye contar mitos locales, y se encuentra con Caricles de Corinto y Calicrátidas de Atenas, con quienes se embarca rumbo a Cnido. En el templo de Afrodita de Cnido la diaconisa, zácoros, les cuenta un relato etiológico sobre una mancha negra que lleva la estatua de la diosa. Dice el texto:

²⁰ RUIZ-MONTERO (2013).

Ἡ δὲ παρεστῶσα πλησίον ἡμῶν ζάκορος ἀπίστου λόγου καινὴν παρέδωκεν ἱστορίαν (LUCIANUS *Am.* 15,13-14).

La diaconisa, que estaba de pie junto a nosotros nos transmitió la *portentosa historia de un relato increíble*.

Luego añade que es un relato ὡς ὁ δημῶδης ἱστορεῖ λόγος (LUCIANUS *Am.* 16,29) “que circula entre el pueblo”, es decir, un relato oral como otros que transmiten Pausanias y el propio Luciano²¹. Todo ello afilia esta obra al género que estamos comentando.

A continuación, en un *locus amoenus* como el del *Fedro* platónico, los dos jóvenes amigos de Licino entablan un *agón* con muy retóricos discursos acerca de qué amor es mejor si el heterosexual, defendido por el corintio, o el homosexual, preferido por el ateniense y que resulta vencedor a los ojos del árbitro. Éste, Licino, pone la condición de que la pederastia sólo se permita a los filósofos, siendo el matrimonio obligatorio para los demás. Concluye así la estancia de los tres en Cnido, y se cierra el segundo marco, que contiene el grueso de la novela. Tras un breve comentario de Teomnesto, Licino propone dirigirse al ágora a encender la hoguera a favor del dios que se quemó en el Eta, con lo cual se cierra circularmente la obra, cuya pertenencia al género novelesco puede ser discutida, pero que, en cualquier caso, contiene una ficción vinculada explícitamente por su autor a la Milesia. El carácter mixto de la obra, es claro en cualquier caso: es un híbrido entre diálogo platónico y ficción novelesca.

Resulta también curioso comparar el relato de la *zákoros* con otro que realiza otra *zákoros*, esta vez en el templo de Afrodita en Mileto en la *Calírooe* de Caritón. En esta novela, Quéreas –el héroe– y un amigo que le acompaña en su viaje en busca de Calírooe llegan a ese templo de Mileto y mientras admiran una estatua de oro de la heroína, considerada una réplica de la diosa por los lugareños, la anciana diaconisa les cuenta la historia de Calírooe, esposa del señor de Mileto. La historia de amor entre Calírooe y Dionisio de Mileto no deja de ser una *fabula Milesia*, aunque la función estructural del relato sea distinta en cada caso. ¿Quería rendir así tributo Caritón a la tradición milesia? No lo podemos asegurar, pero es interesante cómo un mismo tipo de relato se puede utilizar en distintos géneros con funciones distintas. Las necesarias modificaciones o transformaciones eran elaboradas en la escuela de retórica, como ya observó también Aristóteles cuando habla de cómo se elabora el *mýthos*, la intriga o argumento de la tragedia, en la *Poética*.

Por otra parte, el debate sobre los dos tipos de amor vincula esta obra a Aquiles Tacio (1,7,3 ss., donde aparece un joven homosexual llamado también Caricles) y a otros modelos y tradiciones anteriores, como vamos a ver.

En este sentido es interesante destacar que la estancia en Cnido y sus charlas son calificadas como “mezcla de alegre seriedad y chanza culta”, y que la mezcla de lo festivo y lo serio vuelve a aparecer en otros pasajes²². Ese carácter serio-cómico, llamado en griego *spoudogéloion*, ha sido relacionado con la sátira, y en especial con la menipea cínica, tal como se aprecia en la *Vida de Esopo*, y en las novelas de Petronio y Apuleyo,

²¹ Así en *Retratos* 4, por ejemplo.

²² LUCIANUS *Am.* 4,5-7 (ἡ δὲ σὴ Μοῦσα τῆς συνήθους μεθαρμοσαμένη σπουδῆς ἱλαρῶς τῷ θεῷ συνδιημερευσάτω, καὶ μοι γενοῦ δικαστῆς ἴσος); 5,1-3 (Παιδιάς, ὦ Θεόμνηστε, καὶ γέλως ἡγῇ τὴν διήγησιν; ἢ δ' ἐπαγγέλλεται καὶ σπουδαῖον), y 17,23-25 (τῇ δὲ σχολῇ κατα χρηστέον εἰς ἱλαρίαν καὶ μετὰ τέρψεως ὠφελεῖσαι δυναμένην σπουδήν).

aunque está presente ya en la comedia aristofánica. Bajtin ya observó la ambivalencia de la figura de Sócrates, por lo que consideró el diálogo socrático y la menipea como una fase antigua de la novela²³. Pero, como bien observa ya Graverini²⁴, según esta teoría el *Banquete* de Platón sería la primera novela griega. Yo añadiría que los *Amores* se halla en esa misma línea. Pero el *spoudogeloion* adopta varias formas y funciones en el mundo antiguo, por lo que no es marca distintiva de un solo género. No obstante, me parece fundamental subrayar la importancia del modelo platónico en los *Amores*, cuyos ecos platónicos se advierten también claramente en el léxico, como vamos a comprobar.

Hemos visto que los géneros literarios griegos se transforman, se mezclan, dando lugar a géneros nuevos, que a su vez sufrirán variadas metamorfosis utilizando el vehículo de otras lenguas, sea la latina, sean las lenguas romance, sea el pantomimo, que es otro tipo de lenguaje. No queremos decir con eso que exista una derivación genética directa en el origen de los géneros, sino sólo que los géneros, al nacer, se apoyan en modelos anteriores y utilizan otras tradiciones, de las que extraen contenidos y formas: recordemos que también la tragedia tiene su fuente en la épica, según Aristóteles (*Po.* 1448b 28 ss), pero no procede de ella.

Pero, ¿cuál era el modelo de la *Milesia*? Parece claro que recogería tradiciones como la épica homérica, la logografía jonia y la descripción de periplos fantásticos. Pero creo que se podría añadir otra, que no suele citarse a propósito de la *Milesia*. Hemos podido constatar que el diálogo platónico es un hipotexto básico en Aquiles Tacio y en *Amores*, y sabemos que también se aprecia su influjo en Apuleyo, un *philosophus Platonicus*, y en otros autores de época imperial. Y cuando hablo de influjo platónico, no sólo me refiero a las doctrinas platónicas, cosa que no sorprendería en un género que tiene que ver con el amor, y no sólo me refiero al hecho de que las novelas adoptan el procedimiento formal del diálogo como mimesis consciente, al igual que hacen Plutarco, Dión, Luciano, y tantos otros autores del Imperio: lo que quiero destacar ahora es la importancia de Platón como narrador y como creador de ficciones verosímiles, que constituyen los marcos de muchos de sus diálogos. Halperin ha destacado esas cualidades en un magnífico artículo, aunque no lo relaciona con la novela²⁵. El ejemplo máximo de este tipo de ficciones sería el *Banquete*, que contiene diversos niveles narrativos mediante la técnica de caja china o *mise en abîme*, y cuyo mensaje central lo proporciona una mujer arcadia también (como los personajes de la novela de Diógenes), Diotima de Mantinea. Además el diálogo incluye varios relatos, algunos totalmente fantásticos, y una cierta peripecia, y el marco inicial desaparece al final de la obra, al igual que vemos en la novela de Aquiles Tacio. Pero el encuentro de los protagonistas del diálogo con otros jóvenes hermosos, *paidiká*, que se dirigen a donde sea y se ponen a hablar del amor y otras pláticas filosóficas, aparece también en un buen número de diálogos platónicos como marco inicial. Podemos ver unos cuantos ejemplos en los textos que cito a continuación, en los que he destacado los términos que indican movimiento y el acto siguiente de ir a oír algún relato:

²³ BAJTIN (1979), observado ya por GRAVERINI (2007) 139.

²⁴ GRAVERINI (2007) 139 ss. y 155.

²⁵ HALPERIN (1989). Para la mimesis de la narrativa oral real en Platón véase TARRANT (1996), quien estudia la recepción de Platón y dicha narrativa en Plutarco y Luciano en su excelente estudio de 1999. *Vid.* la bibliografía citada en n. 16 y 29.

Πάντως δὲ ἡ ὁδὸς ἢ εἰς ἄστν ἐπιτηδεΐα πορευομένοις καὶ λέγειν καὶ ἀκούειν (Pl. *Symp.* 173b 7-8).

Ἵωμεν παρ' αὐτόν· ἄρτι γὰρ ἐνθ' ἔνδε οἰκαδε οἷχεται, οἰκεῖ δὲ ἐγγὺς ἐν Μελίτῃ. αὐτὰ εἰπόντες ἐβαδίζομεν (Pl. *Parm.* 126c 9-127a 2).

“Μήπω, ἀγαθέ, ἐκεῖσε Ἵωμεν—πρῶ γάρ ἐστιν—ἀλλὰ δεῦρο ἐξαναστῶμεν εἰς τὴν αὐλήν, καὶ περιόντες αὐτοῦ διατρίψομεν ἕως ἂν φῶς γένηται· εἴτα Ἵωμεν” (Pl. *Prot.* 311a3-5).

Νῦν μέντοι, ὥσπερ ὠρμήσαμεν, Ἵωμεν καὶ ἀκούσωμεν τοῦ ἀνδρός, ἔπειτα ἀκούσαντες καὶ ἄλλοις ἀνακοινώσωμεθα (Pl. *Prot.* 314b 6-8).

Δόξαν ἡμῖν ταῦτα ἐπορευόμεθα... (Pl. *Prot.* 314c 3).

Περὶ δὲ ὧν διελέγοντο οὐκ ἐδυνάμην ἔγωγε μαθεῖν ἔξωθεν, καίπερ λιπαρῶς ἔχων ἀκούειν τοῦ Προδίκου — πᾶσσοφος γάρ μοι δοκεῖ ἀνὴρ εἶναι καὶ θεῖος (Pl. *Prot.* 315e 5-7).

Πρωταγόρας μὲν τοσαῦτα καὶ τοιαῦτα ἐπιδειξάμενος ἀπεπαύσατο τοῦ λόγου. καὶ ἐγὼ ἐπὶ μὲν πολὺν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπον ὥς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν (Pl. *Prot.* 328d 3-6).

Además, fiestas de diversos dioses son citadas como contexto de los relatos o discursos que siguen en el comienzo de *Parménides* (127a 8, Grandes Panateneas), *Lisis* (206d 2, Hermes) y *República* (327a 2, “la diosa”, al parecer, Ártemis)²⁶, lo que es comparable con el comienzo de *Amores*.

Es especialmente interesante el texto citado del *Banquete*, en donde el camino es lugar adecuado para contar y oír algo. A partir de aquí puede establecerse una analogía entre el “camino” y el “viaje”: sólo cambia la extensión. Y tal analogía se observa en el inicio de la novela del *Asno* y de las *Metamorfosis* de Apuleyo:

Ἀπῆειν ποτὲ ἐς Θετταλίαν· ἦν δέ μοι πατρικόν τι συμβόλαιον ἐκεῖ πρὸς ἄνθρωπον ἐπιχώριον· ἵππος δέ με κατήγε καὶ τὰ σκεύη καὶ θεράπων ἠκολούθει εἰς. ἐπορευόμεν οὖν τὴν προκειμένην ὁδόν (Asin. 1,1-6)

Thessaliam (...) *eam Thessaliam ex negotio petebam* (Apul. *met.* 1,2).

Compárense estos textos con el relato central de *Amores* (6,7-10):

Κατήειν ἐπὶ θάλασσαν· εἴτα τοὺς παραπέμποντάς με δεξιωσάμενος—. ἠκολούθει δὲ παιδείας λιπαρῆς ὄχλος, οἱ συνεχῆς ἡμῖν ἐντυγχάνοντες ἀνιαρῶς διεζεύγνυντο.

Bajé al mar. A continuación me despedí de mis acompañantes; me seguía una multitud insaciable de cultura, que a duras penas se separaba de mí, porque habíamos tenido un trato continuado.

Entre las semejanzas léxicas que este texto presenta con los anteriores, hay que decir que la expresión παιδείας λιπαρῆς ὄχλος²⁷ recuerda la del antes citado texto del *Πρωτάgoras*, λιπαρῶς ἔχων ἀκούειν, así como su contexto. Añadamos que el participio ὑπερκηλούμενος que aparecía al comienzo de *Amores* referido a las *Milesias* de Aristides, y hemos visto en el texto citado de Protágoras, es muy frecuente en Platón,

²⁶ En el *locus amoenus* en donde se desarrolla el *Fedro* se cita un santuario a las ninfas (230b 7); el rapsodo Ión viene de las fiestas de Asclepio en Epidauro en *Ión* (530a 2-3); Gorgias ha realizado su épideixis en una fiesta en *Gorgias* (447a-b).

²⁷ Aparece seis veces más en *Amores*: 3,10; 11,5; 13,14; 45,2; 8; 53,29. Según los datos de TLG, en Platón se pueden contar dieciséis casos, en alguno comparable a los aquí citados: cf. *Hp. Mi.* 369d 8 y 372b 1.

sin la preposición²⁸, y la locución ἐξ ἐωθινοῦ del mismo texto de *Amores*, aparece también en *Fedro* (227a 4 y 228b 2), *Banquete* (220c 7) y *Leyes* (722c 8).

La imitación de Platón, a varios niveles, por parte de *Amores* es fácilmente admisible, y es sabido que Aquiles Tacio y Longo, como otros autores del Imperio, la practican también²⁹. Pero me pregunto si se trata sólo de una imitación de Platón, o si el procedimiento narrativo del camino como marco paranarrar y oír narraciones, propio de la *Milesia*, aparecería ya en las *Milesias* de Aristides, y hasta qué punto sería ya una mimesis consciente de Platón, cuyas dotes como narrador deben ser enfatizadas y más tenidas en cuenta de lo que se ha hecho hasta hora. El progreso con respecto a las narraciones autobiográficas de Odiseo sería ya grande en Aristides.

La oralidad es consustancial a Platón, que la utilizaba ya como medio de exposición de relatos o de discursos escritos, ya como la forma más útil y válida de discusión y *paideia* filosóficas, como afirma el propio Platón en el *Fedro*. Sigue en ello una tradición típica mediterránea, que ha precedido a Homero y se ha mantenido durante siglos, y que ha sufrido variadas metamorfosis, hasta nuestros días, en que aparece transformada en otros géneros orales y escritos, e incluso en films y *comics*, que mantienen la tradición clásica, y que es tan importante que expliquemos a nuestros alumnos, y a nuestros jóvenes en general, para que sean conscientes, como nosotros, de la importancia de todo ello. Porque la ciencia ficción también se inventó en Grecia. ¿Qué tienen en común todos estos géneros multimediáticos? ¿Cuál es la substancia de que están hechos todos esos cambios de géneros y que subyace perenne en sus continuas metamorfosis? Pues sin duda la pasión de narrar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1979), "Epos e romance" en C. STRADA JANOVIC (1979, ed.) 445-482.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2001), *Diario de la Guerra de Troya de Dictis cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Dares frigio*. Madrid, Gredos.
- FERGUSON, J. (1975), *Utopias of the Ancient World*. Ithaca-Nueva York, Cornell University Press.
- GRAVERINI, L. (2007), *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e Identità*. Pisa, Giardini.
- GRAVERINI, L. (2010), "Amore, 'dolcezza', stupore. Romance antico e filosofia" en R. UGLIONE (2010, ed.), 55-88.
- HALPERIN, D.M. (1989), "Plato and the Erotics of Narrativity" en J.C. KLAGGE; N.D. SMITH (1989, edd.), 95-126.
- HARRISON, S.J. (1998), "The Milesian Tales and the Roman Novel" en H. HOFMANN; M. ZIMMERMANN (1998, edd.), 61-73.

²⁸ El TLG cita veinticuatro ejemplos, pero con esa misma preposición sólo cita este texto de *Amores* de Luciano.

²⁹ Una *zêtesis* sobre la naturaleza del amor en el contexto de un banquete se lee también en *PBerol.* 7927, que pertenece a una de las más antiguas novelas de amor, la de Parténope; *uid.* STEPHENS & WINKLER (1995) 84 ss. Aquí al hipotexto básico, la *Odisea*, se une otro platónico, especialmente el *Fedro*. Sobre el influjo de Platón en Aquiles Tacio, los *Amores* atribuidos a Luciano, Plutarco y otros prosistas del Imperio puede verse TRAPP (1990), especialmente 155-164, y GRAVERINI (2010). *Vid. supra* n. 23 y 25.

- HOFMANN, H.; ZIMMERMANN, M. (1998, edd.), *Groningen Colloquia on the Novel*. Vol. IX. Groningen, Egbert Vorsten.
- JENSSON, G. (2004), *The Recollections of Encolpius. The 'Satyrica' of Petronius as Milesian Fiction*. Groningen, Barkhuis & Groningen University Library (*AncNarr*. Suppl. 2).
- KAHANE, A.; LAIRD, A. (2001), *A Companion to the Prologue to Apuleius' Metamorphoses*. Oxford, Oxford University Press.
- KEULEN, W.H. (2007), *Apuleius Madurensis Metamorphoses Book I*. Groningen, Bouma (*Groningen Commentaries on Apuleius*).
- KLAGGE, J.C.; SMITH, N.D. (1989, edd.), *Methods of Interpreting Plato and his Dialogue*. Oxford, Oxford University Press.
- MAY, R. (2010), "An Ass from Oxyrhynchus: P.Oxy. LXX.4762, Loukios of Patrae and the Milesian Tales", *AncNarr*. 8, 59-83.
- NÍ MHEALLAIGH, K. (2008), "Pseudo-documentarism and the limits of Ancient Fiction", *AJPh* 129, 403-431.
- KUSSL, R. (1990), "Die Metamorphosen des 'Lukios von Patrai'. Untersuchungen zu Phot. Bibl. 129", *RhM* 133, 379-88.
- MACKAY, E.A. (1999, ed.), *Signs of Orality, The Oral Tradition and its influence in the Greek and Roman World*. Leiden, Brill.
- MARINČIČ, M. (2007), "Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon" en V. RIMELL (2007, ed.), 168-200.
- PINO, L.M.; SANTANA, G. (2013, edd.), *Καλός και αγαθός· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- RIMELL, V. (2007, ed.), *Orality and Representation in the Ancient Novel*. Groningen, Barkhuis & Groningen University Library (*AncNarr*. Suppl. 7).
- RUIZ-MONTERO, C. (2006), *La novela griega*. Madrid, Ed. Síntesis.
- RUIZ-MONTERO, C. (2013), "¿Antonio Diógenes, autor de comedia? Observaciones sobre la recepción de la comedia en época imperial" en L.M. PINO; G. SANTANA (2013, edd.), 749-756.
- RUSSELL, D.A. (1990, ed.), *Antonine Literature*. Oxford, Clarendon Press.
- SCOBIE, A. (1983), *Apuleius and Folklore*. Londres, Folklore Society.
- STEPHENS, S.; WINKLER, J. (2005), *Ancient Greek Novels: The Fragments*. Princeton, Princeton University Press.
- STRADA JANOVIC, C. (1979, ed.), *Estetica e romanzo*. Turín, Einaudi.
- TARRANT, H. (1996), "Orality and Plato's Narrative Dialogues" en I. WORTHINGTON (1996), 129-147.
- TARRANT, H. (1999), "Dialogue and Orality in a Post-Platonic age" en E.A. MACKAY (1999, ed.), 181-197.
- TRAPP, M.B. (1990), "Plato's *Phaedrus* in Second-century Greek Literature" en D.A. RUSSELL (1990, ed.), 141-173.
- UGLIONE, R. (2010, ed.), 'Lector, intende, laetaberis'. *Il romanzo dei Greci e dei Romani, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Torino, Aprile 2009)*. Alessandria, Edizione dell'Orso.
- VAN THIEL, H. (1971), *Der Eselroman*. Vol. I: *Untersuchungen*. Múnich, Beck (*Zetemata* 54/1,2).
- WALBANK, F.W. (1970), *A historical Commentary on Polybius*. Vol. I. Oxford, Oxford University Press.
- WORTHINGTON, I. (1996), *Voice into Text, Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden, Brill (*Mnemosyne* Suppl. 153).

Algunas versiones contemporáneas de Helena de Troya

Aurora ANTOLÍN GARCÍA
IES El Escorial

RESUM

En la segunda mitad del s. XX el poeta griego Yannis Ritsos presenta a una Helena de Troya envejecida, despojando al mito de su belleza e inmortalidad, y convirtiéndola en símbolo del ser humano como ser en el tiempo y su fragilidad. La evolución de este mito en sus diferentes reescrituras podría ser un ejemplo de lo ocurrido a otros muchos en nuestra modernidad.

PALABRAS CLAVE: mito, Helena de Troya, Ritsos, posmodernidad.

ABSTRACT

In the second half of the 20th century the Greek poet Yannis Ritsos presents an aged Helen of Troy, depriving the myth of its beauty and immortality, and turning it into a symbol of the human being as a being in time and its fragility. The evolution of this myth in its different rewritings could be an example of what has happened to many others in our modern times.

KEY WORDS: Myth, Helen of Troy, Ritsos, post-modernity.

La argiva Helena, la hija de Zeus, la de hermosa cabellera, y también estremece-dora, que hace temblar¹. Esos son algunos de los epítetos que Homero emplea para ella, y ésta es la Helena que Homero nos presenta. ¿Quién fue en realidad: la adúltera que destruye las ciudades y pone fuego a las casas –según la describe la Hécuba de *Las Troyanas*– o la fiel esposa sustituida por una imagen que se retrata en la *Helena* de Eurípides o en la *Palinodia* de Estesícoro? Evidentemente, no tenemos una respuesta; ya en Helena parecen confluir, desde su mismo nacimiento, tradiciones míticas e interpretaciones muy diversas; las reescrituras de este mito son numerosas y, a veces, hasta divergentes, ya en la Antigüedad². En un solo as-

¹ IRIARTE & GONZÁLEZ (2008) hacen un interesante análisis de estos dos últimos epítetos y estudian la asociación entre deseo y violencia que caracteriza a Helena en buena parte de la tradición antigua.

² *Vid.*, por ejemplo, ALSINA (1957), BETTINI & BRILLANTE (2008).

pecto coinciden todos –en el fundamental, claro está–: en su belleza y en los efectos de ésta sobre los hombres, y ambos parecen ser los mismos en la niña de doce años³ raptada por Teseo, en la esposa de Menelao raptada por Paris, y durante los diez años del sitio de Troya y veinte años después, cuando, de vuelta a Esparta, Telémaco la encuentra en el palacio y el aedo la describe como “semejante a Ártemis”⁴. Tendremos que llegar a la segunda sofística para que un escritor antiguo le aplique la dimensión temporal a Helena, Luciano de Samosata. En su diálogo *El sueño o el gallo*, Pitágoras contaba cómo, en su reencarnación en Euforbo durante la guerra de Troya, había conocido a Helena, que era entonces una mujer casi tan vieja como Hécuba, de piel blanca y cuello de cisne, sí, pero vieja⁵. Luciano racionaliza así el mito, lo cuestiona y, al hacerlo, cuestiona la misma guerra, como lo hace en sus *Diálogos de los muertos*⁶, cuando Hermes le muestra al cínico Menipo las calaveras de hombres y mujeres famosos por su belleza y, entre ellas, la de Helena –causa de tanto dolor–, y la priva así, al mismo tiempo, de un destino de inmortalidad.

Ese aspecto innovador en el tratamiento del mito, una Helena vieja y, por lo tanto, ya no tan hermosa, responde, como sabemos, a una intención satírica y hasta cómica por parte de Luciano. Y es un tratamiento difícil de encontrar en las sucesivas reescrituras del mito, por cuanto que lo contradice radicalmente y lo despoja de significado, ¿qué puede ser Helena sin su belleza? Es obviamente imposible trazar en unas líneas una panorámica, por breve que sea, de la evolución del personaje a lo largo de nuestra literatura, pero en esencia podríamos decir que vamos encontrando variantes en las que se incide en su culpabilidad o en su inocencia, y en los efectos de su belleza sobre los hombres, de manera que podemos verla convertida en la casquivana de Offenbach o en la encarnación misma de Grecia en la obra de Goethe⁷.

En el transcurso de los siglos, Helena no envejece ni muere: para los antiguos, habitaba en el Elíseo⁸ y en el *Fausto* de Goethe desaparece, pierde su forma corpórea tras la muerte de su hijo Euforión⁹. Pero a comienzos del s. XX un autor griego, Nikos Kazantzakis, en su *Odisea* –terminada en 1927– “da a algunos personajes la muerte que no les dio Homero”¹⁰, entre ellos a Helena. Tras recuperar su reino, Ulises, símbolo de la inquietud humana, al igual que el propio autor¹¹, siente la añoranza del viaje y parte de nuevo. Su larga odisea le llevará en primer lugar a Esparta y al reencuentro con Helena, y, al avanzar hacia esta, él “trataba de distinguir en la penumbra si los ojos de estrella se empañaron y si grises se volvieron / los cabellos” (3,845-846)¹². Pero no es así: a pesar de los años transcurridos, Helena sigue siendo hermosa, como

³ APOLLOD. *Epitome* 1,23; diez años según Diodoro (4,63,2) o, incluso, siete en Helánico (4F 168a).

⁴ HOM. *Od.* 4,122.

⁵ LUCIANUS *Gall.* 17.

⁶ LUCIANUS *DMort.* 18.

⁷ Cf. CASTILLO DIDIER (2000-2001) 283-306.

⁸ LUCIANUS, *DMort.* 18; Apolodoro (6,3) la sitúa en el Elíseo, junto con Menelao.

⁹ vv. 9940-9944; cf. BETTINI & BRILLANTE (2008) 181-182.

¹⁰ CASTILLO DIDIER (2011).

¹¹ ALSINA CLOTA & MIRALLES (1967) 175.

¹² Citamos por la traducción de CASTILLO DIDIER (1975).

muestran algunos de los epítetos creados por el autor para describirla, “la de la boca de sortija”, “la de cejas arqueadas”, “la seductora de pueblos” o “cinco veces bella”¹³. Y, hastiada de su vida y de su marido, sigue estando dispuesta al amor, de modo que vuelve a ser raptada, voluntariamente, y huye con Odiseo. Su viaje les llevará hasta Creta y allí se unirá a un joven bárbaro rubio; como una muestra más de su perenne juventud, queda embarazada, y con él la deja Ulises al partir:

Apareció el cuerpo pesado de Helena, la-que-va-a-dar-a-luz,
resplandecían al sol sus túrgidos pechos floridos y en fruto
y el esposo rubio, silencioso, inclinado, la seguía (8,839-841).

Es el comienzo de la nueva progenie de Helena, rodeada por la cual morirá, al fin, en la última de las veinticuatro rapsodias de la obra, pero todavía hermosa: el poeta se refiere a ella como el “cuerpo divinal de la de cejas arqueadas”, su “pelo albísimo”, su “pie de nardo, delicado” (24,486-505) y, más aún, al morir se convierte en una hermosísima niña de doce años que irá, junto con los otros seres amados de Odiseo, a encontrarse con él en su propia muerte. Se trata, desde luego, de una variante destacable del mito en la que el poeta da muerte a Helena, aunque es igualmente reseñable que no acabe de morir del todo y que Kazantzakis no haya llegado a concebir una pérdida de su belleza en la vejez, quizá porque para él todavía es verdaderamente “la-engendrada-por-el-cisne”.

Pero, al avanzar el s. XX, vamos a volver a encontrarnos a una Helena envejecida en el monólogo dramático que toma su nombre, perteneciente a la obra *Cuarta dimensión* de Yanis Ritsos. No se trata ahora de racionalización ni de parodia, como en Luciano, ni es una anciana plena y bella, como la de Kazantzakis. El tiempo y el deterioro causado por el tiempo es el tema central de los diecisiete monólogos, diez de ellos con el nombre de un personaje de la mitología, situado en un tiempo impreciso, pero con referencias a la actualidad, que lo conforman en esta obra, escrita entre 1956 y 1972. La *Helena*, concretamente, está fechada en 1970, durante la dictadura de los coroneles y el exilio del poeta en la isla de Samos. No es, por tanto, éste el único de los personajes que ha envejecido¹⁴ y se encuentra al final de su vida, pero sí es, sin duda alguna, por la propia esencia del mito, el que más sorprende al lector. Quizá por el mismo motivo de que parecía imposible hacer envejecer a Helena y, sobre todo, que ésta perdiera su belleza, el autor, por boca de un visitante, antiguo admirador, cuya voz abre y cierra el poema, extrema también el paso del tiempo sobre ella; no es simplemente una anciana, es una “vieja, vieja, cien o doscientos años”¹⁵. Vive en una casa casi en ruinas, está sola, raramente se levanta de la cama, y es objeto de burla y maltrato por parte de sus criadas, que componen una especie de coro hostil.

En ese pequeño prólogo, y antes de verla, el admirador se refiere a sí mismo cuando la conoció “tantos años antes”. Él “era joven, muy joven entonces –veintidós, veintitrés años. ¿Y ella?”, se pregunta, “Nunca podías saberlo, era tanto el resplandor

¹³ Para una recopilación y análisis de estos epítetos, *uid.* CASTILLO DIDIER (2006-2007) 187, que habla de “palabras compuestas propias de la lengua popular o creadas por el poeta siguiendo mecanismos naturales del idioma”. Como vemos, la belleza de Helena y el deslumbramiento que ésta produce requiere de muchas palabras, de palabras nuevas e intensamente expresivas.

¹⁴ *Vid.* Μουσιάλου (2009).

¹⁵ La traducción es nuestra y citamos por la página de la edición de Πίτσος (2001).

que emitía –te cegaba, te traspasaba–, no sabías ya qué era, si existía, si existías”. Al recuerdo de esa luz que parece haber acompañado a Helena a lo largo de su historia literaria¹⁶, y de los efectos de una belleza que hacía perder la conciencia de sí, se opone la reacción del hombre al verla: “No, no, no es posible –vieja (...)”.

La propia Helena tiene que comenzar su monólogo con la afirmación “Sí, sí –soy yo”, como si necesitara ser reconocida y reconocerse, y, unas líneas después, nos describe la reacción de su mudo interlocutor ante ella: “te veo también a ti, con un rostro aterrado, perplejo, quebrado” (p. 270). A lo largo del texto volverá a hacer referencia a su aspecto, a describirnoslo, dejando clara, a nuestro juicio, su propia reacción ante él:

(...) se siente la incisión de las arrugas que se hace más profunda junto a tus labios / precisamente por la presencia de un intruso que toma tu puesto / convirtiéndote a ti en un intruso, aquí en tu cama, en tu habitación. / Oh, este exilio dentro de nuestras propias ropas que envejecen, / dentro de nuestra propia piel que envejece; mientras que nuestros dedos / no pueden ya apretar, no pueden ya agarrar ni siquiera la manta / que nos envuelve el cuerpo, que se levanta sola, desaparece, huye, dejándonos / descubiertos frente al vacío. Y entonces la guitarra, colgada en la pared, / olvidada de años, con cuerdas polvorientas, comienza a temblar / tal como tiembla la mandíbula de una anciana por el frío o el miedo, y tienes / que poner tu mano sobre las cuerdas para parar / su temblor contagioso. Pero no encuentras tu mano, no tienes mano, / y oyes dentro de tu boca que es tu propia mandíbula la que tiembla (p. 274).

No envejece ella, son sus ropas, su cuerpo. Perdida su belleza, está Helena, pues, enajenada, habitada por un extraño, y tanto más enajenada nos parece, cuanto que ese otro que la habita es masculino y no es otra, que hubiera sido la forma natural de expresarse, en este caso, de una mujer; más aún, hemos de notar el uso de la primera persona del plural, para hacerlo todavía más impersonal. En otro momento, más adelante, vuelve a referirse a ese intruso:

Grandes lunares crecieron en mi rostro. Gruesos pelos / me rodearon la boca, –los toco; no me miro en el espejo– pelos crespos, largos, –como si algún otro se hubiera entronizado dentro de mí, / un hombre desvergonzado, malicioso, cuya barba / asoma por mi piel. Lo dejo: –¿qué puedo hacer?– / temo que si lo echara, me arrastraría también a mí misma (p. 276).

Esa belleza ya perdida y a duras penas conservada –“como por un milagro (pero también con pinturas, plantas y pomadas...)” (p. 276)–, apenas unos años antes (cinco, según nos decía su joven admirador en el prólogo, al verla por primera vez, increíble) es descrita como “una panoplia helada, un corsé de madera”, su “caballo de Troya”, abandonado tras la muerte de su esposo, como hubiera hecho una viuda de la época (“ya no me tiño el pelo”, dice). Ese extrañamiento de sí, esa pérdida de la última belleza al abandonar su caballo de Troya “en el establo”, junto con sus “viejos caballos”, ha sido interpretada como una liberación, la huida final de Helena¹⁷; no nos parece tal liberación, sino una pérdida de sí misma, invadida por un extraño, anulada

¹⁶ Vid. CLADER (1976) 53-62, que estudia algunos epítetos y descripciones de Helena relacionados con el resplandor; la autora plantea la hipótesis de que Helena hubiera sido en origen una divinidad femenina relacionada con el sol.

¹⁷ Ése es el punto de vista que sostiene Αναστασάκης (2007) en su trabajo de literatura comparada entre esta Helena de Ritsos y la de Giraudoux, en *La guerra de Troya no tuvo lugar*. Aunque se trata de un estudio que nos ha resultado iluminador en muchos aspectos, no coincidimos en absoluto con esa interpretación.

junto con sus recuerdos que confunde “ahora olvido los nombres más conocidos para mí o los confundo entre sí” (p. 272), o ante los cuales no siente más que indiferencia:

los muertos ya no nos duelen, y es extraño, ¿no? (p. 274);
 (...) lo demás, como si no fuera nada, se perdió. Argos, Atenas, Esparta, / Corinto, Tebas, Sición
 —sombras de nombres (p. 279).

Porque creemos que, junto con su belleza, ha perdido toda su pasión, toda su fuerza vital, y se ha quedado solamente con los momentos más insignificantes y cotidianos; se ha perdido, en definitiva, a sí misma.

Del mismo modo que, frente a la indiferencia y el continuo hostigamiento de sus criadas, su “pequeña victoria” son los momentos en que éstas leen, torpe y artificiosamente, las viejas cartas de sus admiradores o los versos que le dedicaron grandes poetas (p. 277), tampoco nos parece acertado hablar de liberación por otro motivo fundamental, porque precisamente el momento que ella recuerda y siente (frente a todo lo demás, donde: “no es que ya no recuerde —recuerdo todavía; sólo que los recuerdos / ya no me conmueven” (p. 282), el momento que describe como de libertad total está inextricablemente unido a su belleza, que resultará ser también su inmortalidad. Se trata de un pasaje que evoca y recrea la Τειχοσκοπία, pero esta vez sola, sin Príamo. Allí, subida en lo alto de la muralla al atardecer, a sus pies la lucha y el fulgor de las armas al sol, el combate singular de los dos hombres que rivalizaban por su amor, estaba ella, cubierta sólo por un fino peplo que el aire movía, “hermosa, intocable, válida”; arrojó entonces dos de las tres flores que llevaba y todos los hombres de uno y otro bando, olvidados de la guerra, se lanzaron a cogerlas. Experimenta el poder de su belleza, que la mantiene lejos de la muerte —podía haberle alcanzado el disparo de griegos y de troyanos, pero no lo temía— y contempla solamente las espaldas de los hombres arrodillados sobre la tierra en busca de las flores; “sólo esto me queda todavía... una libertad momentánea, / imaginaria, claro, también —juguete del azar y de nuestra ignorancia”, dice (p. 284).

Ahora, envejecida, perdida su hermosura, sólo le queda la resistencia ante la muerte, que describe como una resistencia “incomprensible, involuntaria y extraña”, pero que es su “único bien”. Junto con esa lectura, en cierto modo feminista, que ve en la pérdida de la belleza de Helena una liberación de sí misma, esta insistencia del poeta en la resistencia (ἀντίσταση), especialmente en el segundo pasaje en que la menciona, ha llevado a algunos autores a subrayar sus acentos políticos¹⁸, del mismo modo que la relación de Ritsos con el mito ha sido vista como un pretexto que favorecía la libertad del poeta dentro de unas condiciones políticas muy difíciles¹⁹. El pasaje al que nos referimos es el siguiente:

Ah, sí, cuántas batallas absurdas, heroísmos, ambiciones, soberbias, / sacrificios y derrotas y derrotas, y otras batallas por cosas / que ya estaban decididas por otros... tal vez allí donde alguien resiste sin esperanza, tal vez allí empiece / la historia humana, como decimos, y la belleza del hombre (p. 281)

¹⁸ Κόκορης (2003) 66 afirma —acertadamente, a nuestro juicio—, que se trata de “un poema profundamente existencialista con acentos políticos”.

¹⁹ Αδαμαντία (2010) 8.

No creemos que todo se reduzca a eso. Ya algunos autores²⁰ han afirmado que el mito dentro de la obra de este poeta no es un refugio ni un altar, sino una revelación; en él enfoca las inquietudes y sufrimientos del ser humano desde un prisma diferente²¹. No creemos tampoco que se trate de una huida o desmitificación del personaje (como sí lo son otros ejemplos de los que después nos ocuparemos), sino de una mirada diferente, una reescritura que de ningún modo conlleva una pérdida de significado. Helena es, nada más y nada menos, el mejor reflejo posible de la tragedia humana que es el paso del tiempo, esa cuarta dimensión, que no lleva directamente a la muerte, sino que se entretiene en deteriorarnos; por supuesto, no creemos que se limite al plano del individuo, sino que, evidentemente se enmarca en un contexto social muy concreto²². Pero el eco del poema, como el de toda la obra a la que pertenece, posee una melancolía más humana y universal que la destrucción de un sistema social o, incluso, de la vieja civilización griega, y eleva así de nuevo a la categoría de arquetipo al mito, devolviéndole renovada su verdadera dimensión.

Nos dejan el s. XX y el XXI otros ejemplos del tratamiento del mito que contemplan también la vejez de Helena. Además de algunas obras donde se enfatiza la oposición con Penélope, tratada ya desde la Antigüedad, la mujer fiel frente a la mujer infiel, y que se ha convertido ahora simplemente en rivalidad femenina, por parte de la sufrida Penélope hacia Helena²³, nos ha llamado la atención otra reescritura de gran éxito en los últimos tiempos.

No se trata, por supuesto, de una obra de nivel literario comparable, pero resulta inevitable referirse a la obra *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco, que tan grandes éxitos de público y crítica ha cosechado desde su estreno en el Festival de Mérida, y que puede ejemplificar, desde nuestro punto de vista, lo que ha sido de los mitos griegos en los últimos tiempos. Se trata de un eficaz monólogo teatral que nos presenta a una Helena más que vieja, avejentada, diríamos, condenada por Zeus “a una eternidad de fealdad”²⁴. Soporta su situación gracias a una droga –de resonancias homéricas– con la que alcanza una suerte de ἀπάθεια; bebe y bebe continuamente, mientras somete su caso al juicio de los espectadores. Explica su rapto de niña, su violación por Teseo, su violación continuada por su marido, y reivindica su amor por Paris, y se pregunta “¿Quién escribe la historia?” (pp. 31-32), frase que podría resumir la intención final de la obra.

Sigue, pues, la estela de tantas obras de la cultura moderna en que los personajes femeninos del mito griego son utilizados como reivindicación, a menudo, aunque no siempre, simplista, de los derechos de la mujer. Este empleo es lógico, acostumbrado, pero, al final, ¿qué diferencia a Helena de una vieja prostituta maltratada por la vida,

²⁰ Μπήαν (1975) 68.

²¹ Αδαμαντία (2010) 6-9.

²² Αναστασάκης (2007) 151 enfatiza la importancia de la elección del tema de la guerra de Troya en la obra de los dos autores de los que se ocupa, Giraudoux y Ritsos, en sus respectivos contextos históricos, la II Guerra mundial y la Dictadura de los coroneles.

²³ Por ejemplo, GONZÁLEZ DELGADO (2006) se ocupa de esta rivalidad en *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester, y *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo. Curiosamente, o no tanto, puesto que de celos por parte de Penélope se trata, a ésta le preocupa mucho si Helena ha envejecido, si sigue siendo o no seductora.

²⁴ Arco (2013) 25.

o de una Baby Jane? Llega a ser tal, a nuestro juicio, la entropía, la traslación de significados que sufre el mito, que se llega en ellas a una destrucción total del mitema.

Terminamos aquí. Hemos elegido alguna de las muchas reescrituras de Helena en la literatura contemporánea, y nos hemos centrado en la que nos parece más reveladora y más valiosa, la de Ritsos. Nos ha parecido que estas obras pueden ilustrar la evolución de los mitos en los comienzos y postrimerías de la modernidad, que no cree en la perdurabilidad de nada, y, menos, de la belleza. Si Kazantzakis se resiste a desasirse del mito, que envejece pero sin perder la hermosura, y Ritsos lo elige como arquetipo de la destrucción llevada a cabo por el tiempo, el s. XXI lo deconstruye hasta su máxima trivialización; la cultura posmoderna que destruye la alta cultura al acercarse a ella. Este mito al que nos hemos dedicado ahora es solamente una muestra: casi todos los héroes tienen en su historia literaria un comportamiento similar, y especialmente las mujeres; incluso el mismo Homero, desde las traducciones de Chapman en el s. XVII, hasta la versiones de nuestra posmodernidad como ejemplifica la *Ilíada* de Baricco²⁵, ha llegado a experimentar esa evolución trivializadora del mito que alcanza en la posmodernidad niveles muy altos de desviación del patrón original.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Αδαμαντία, Μ. (2010), *Η αρχαιογνωσία του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τον κύκλο των Ατρείδων στην Τετάρτη Διάσταση: Συνκλίσεις και αποκλίσεις από τα αρχαία πρότυπα*. Universidad de Patras, Disponible en http://www.nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4016/3/Nimertis_Mpiliani%28the%29.pdf. [Consulta: 31 de mayo 2013]
- ALEMANY FERRER, R.; CHICO, F. (2012, edd.), *Literatura i Espectacle*. Alacant, Universitat d'Alacant.
- ALSINA CLOTA, J. (1957), "Helena de Troya. Historia de un mito", *Helmantica* 8, 373-394.
- ALSINA CLOTA, J.; MIRALLES, C. (1966), *La literatura Griega medieval y moderna*. Barcelona, Credsà.
- Αναστασάκης, Ε. (2007), "Η αποδραση της Ωραίας Ελληνής: δύο απόπειρες απελευθέρωσης στα έργα του Giradoux και Ρίτσου", *Σύγκριση / Comparaison* 18, 149-173.
- ΑΑ.ΒΒ. (1975), *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*. Αθήνα, Διογένης.
- ARCO, M. DEL (2013), *Juicio a una zorra*. Madrid, Ediciones Antígona.
- BETTINI, M.; BRILLANTE, C. (2008), *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal.
- CASTILLO DIDIER, M. (1975), *Obras Selectas de Nikos Kazantzakis*, vol. IV. Barcelona, Planeta.
- CASTILLO DIDIER, M. (2000-2001), "Helenismo y filohelenismo en la obra de Goethe", *Byzantion Nea Hellás* 19-20, 283-306.
- CASTILLO DIDIER, M. (2006-2007), *La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- CASTILLO DIDIER, M. (2011), "La muerte de Helena", *Byzantion Néa Hellás* 30, 219-245.

²⁵ Esta versión de la *Ilíada* fue escrita por Alessandro Baricco para ser leída por la RAI y posteriormente publicada. Se trata, por caracterizarla en dos pinceladas, de una *Ilíada* sin intervención divina ni presencia de los dioses, y, podríamos decir, pacifista. Vid. nuestro trabajo al respecto, QUEROL & ANTOLÍN (2012).

- CLADER, L.L. (1976), *Helen: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden, Brill.
- GOETHE, J.W. (1991), *Obras Completas*. Vol. IV. Madrid, Aguilar.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2006), "Penélope / Helena en el teatro español de posguerra", *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo* 4 noviembre. Disponible en: <http://www.parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero4/sticho4/ARTICULOS/penelope.pdf>. [Consulta en línea: 1 de febrero 2013].
- IRIARTE, A.; GONZÁLEZ, M. (2008), *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid, Abada Editores.
- Κόκορης, Δ. (2003), *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα, Σοκόλης.
- Μπήαν, Π. (1975), "Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου" en AA.VV. (1975), 63-74.
- Μουσιάλου, Ε. (2009), *Μυθικές γυναίκες μορφές στους μονολόγους της Τετάρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου*. Patras, Universidad de Patras. Disponible en http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/2897/1/Nimertis_Mosialou.pdf. [Consulta en línea: 31 de mayo 2013].
- QUEROL SANZ, J. M.; ANTOLÍN GARCÍA, A. (2012), "Homero 'transformer': ideología y espectáculo. La dimensión social de la guerra" en ALEMANY FERRER, R.; CHICO, F. (2012, edd.), 497-508.
- Ρίτσος, Γ. (2001), *Τετάρτη Διάσταση*. Αθήνα, Κέδρος.

Menjar-se el text. La iniciació dels poetes grecs i bizantins

Montserrat CAMPS GASET
Universitat de Barcelona

RESUM

Els poetes grecs arcaics adquirien el do de la poesia mitjançant la intervenció divina, segons algunes narracions, una iniciació que es retroba també en època bizantina. Els relats de les *uitae* presenten nombroses diferències, degudes a l'evolució de l'escriptura i a la incorporació de la tradició bíblica al pensament grec, però també trets recurrents: blasme, visió divina, canvi de vida, menjar que confereix habilitat poètica i poesia relacionada amb la visió. Aquests relats subratllen el caràcter diví de la poesia i la rellevància del poeta en la societat.

PARAULES CLAU: himnografia bizantina, poesia grega, biografia antiga.

ABSTRACT

According to the mythical tradition, Greek archaic poets became such through the intervention of a divinity. A similar poetic initiation can be found in Byzantine times, referred to Romanos the Melodist. While there are many differences between the two traditions –due to the evolution of writing and to the influence of the Biblical tradition– they also share many common features such as blame, divine vision, change of personal life, food which confers poetic ability, and poetry related to the vision itself. These narratives stress the divine origin of poetry and the important role played by poets in society.

KEY WORDS: Byzantine hymnography, Greek poetry, ancient biography.

El segle VI és l'època de florida de la himnografia bizantina i especialment d'un nou gènere poètic, el *kontákion*. El terme *kontákion*, que en si mateix significa petit rotlle, o bastonet al voltant del qual es cargola un rotlle escrit, designa una composició poètica en grec basada en l'accent i no en la quantitat, i en el nombre de síl·labes, agrupades en *kóla*, que componen estrofes (entre onze i quaranta, aproximadament), precedides per un proemi també en vers. Al final de cada una es repeteix una tornada (un vers sencer o un hemistiqui), i la inicial de cada estrofa permet la lectura d'un acròstic. Mètrica, proemi, acròstic, estrofes i tornada són els elements formals innovadors, mentre que el contingut, homilètic (un sermó amb referències bíbliques, cantat en una ocasió litúrgica), també és una novetat tant en relació amb la poesia grega antiga com amb la primera poesia cristiana. L'origen del gènere és discutit, amb l'il·lustre precedent sirí-

ac d'Efrem de Nísibis¹, però els *kontákia* que perviuen estan escrits en grec i pertanyen a la litúrgia ortodoxa grega.

L'himnògraf per excel·lència d'aquesta innovació fou Romà el Melode, que hom situa en el s. VI. De la seva vida en sabem molt poca cosa. Els reculls que en parlen són posteriors als segles IX i X i probablement parteixen d'una font comuna o almenys d'una tradició amb poques variants, que inclou la iniciació poètica, és a dir, la manera com Romà adquirí el do de fer *kontákia*. Els relats presenten força coincidències i alguna divergència.

El *Menologi* de Basili (s. X) explica el següent²:

Sant Romà... anà al temple de la santíssima Mare de Déu a Kiros, on rebé el do dels *kontákia*... Una nit, mentre dormia, se li aparegué en somnis la santíssima Mare de Déu, que li donà un full de pergamí i li digué: 'pren el pergamí i menja-te'l'. El sant pensà a obrir la boca i empassar-se el pergamí. Era la festa de la santa nativitat del Crist. Immediatament es despertà del somni, es meravellà i glorificà Déu. Llavors pujà a l'ambó i començà a cantar: 'Avui la verge infanta el qui és per damunt de tota essència'. Féu també prop d'un miler de *kontákia* per a d'altres festivitats...

Els meneus i els sinaxaris (ss. X i XI) coincideixen fonamentalment en els detalls del relat,

...i retornà a Kiros, on rebé el do de compondre *kontákia*, perquè se li aparegué en un somni la santíssima Mare de Déu, que li donà un tros de pergamí i li ordenà que se'l mengés.

mentre que un text del s. XII explica el miracle de la capacitat poètica de Romà d'una manera molt més detallada:

Diuen que a Constantinoble hi havia un monestir d'homes, anomenat d'Abassos, nom que, pel que sembla, provenia del fundador, era la casa de Nostra Senyora, la molt gloriosa Mare de Déu, anomenada allà Abassiotissa, i plena de moltes gràcies. Allà Romà, l'anomenat Melode, rebé el seu do, perquè abans li mancava la veu. Era un clergue de la gran església, de pares nobles, ornat amb totes les virtuts, com són la virginitat i la moderació dels sentits, amable i caritatiu. Però li feien retret d'una veu desafinada, i els altres clergues companys seus se'n mofaven sovint. Què havia de fer, doncs, aquell home piados? Apel·là a la protecció diligent i a l'auxili cert, a la Mare puríssima del Crist Salvador en qui hi ha el tresor de les gràcies, i dejunà i li suplicà que li fos destruït l'obstacle que li impedia l'harmonia de la veu. Així estava, doncs, una nit que vetllava entre pregàries i psalms, i s'abaltí, per la gran pena, i caigué en un son dolç. Assegut sobre un banc, tingué una visió que no era un somni, perquè no s'endinsava profundament en el son: l'ànima preocupada no es deixa assetjar fàcilment pel son profund. La Mare immaculada del Senyor se li aparegué i li digué: 'què tens, Romà? Fill meu beneït, què t'afligeix?' I ell li féu: 'Aquesta veu desafinada, Senyora i Reina, perquè tothom se me'n riu'. Ella li digué: 'si et concedeixo la gràcia d'una veu melodiosa, què em promets? Et faràs monjo?' 'Sí, Senyora—li digué ell—m'hi empeny de veres el meu cor'. I la Reina: 'Conec la generositat del teu cor. Però aquest do és perjudicial per als qui no estan alerta. Si vols obtenir-lo, doncs, guarda el secret i que no ho sàpiga ningú. Reparteix els béns als pobres i vés al meu santuari estimat, vull dir al convent d'Abassos, i fes-te monjo. Llavors et visitaré'. Ell es despertà i trobà intel·ligència i dolçor en el seu cor. De seguida complí, amb fervor, les ordres rebudes i quan hagué dut a terme el que li havia estat manat, es retirà al monestir sense dir res a ningú. Es tallà els cabells, i amb ells les cobejances del món, esdevingué un instrument pur de l'Esperit Sant, i esperava l'efecte

¹ Vegeu els himnes d'Efrem traduïts al català per Manel Nin (1997), així com l'excel·lent pròleg de Sebastià Janeras (2005) en què explica l'origen i les característiques del *kontákion*. Vid. també PETERSEN (1985).

² Els textos grecs sobre Romà traduïts aquí estan reunits per GROSDIDIER DE MATONS (1977) 190-194.

visible de la promesa. La Verge immaculada se li tornà a aparèixer, a l'hora més fosca de la nit, i li digué: 'Alegra't, fill meu beneït, Romà! A canvi del zel i de la diligència amb què has complert el que t'havia manat, té, aquest és el fruit de la teva obediència. Obre la boca'. I li féu menjar una pàgina de llibre, no un rotlle com en altre temps Ezequiel, ni com Efrem el siri, sinó una pàgina escrita per dintre i per fora, què volia dir? La part interior, la il·luminació de l'ànima i del cor del qui s'havia ofert a si mateix, l'exterior, la bella veu atorgada perquè Déu fos glorificat.

En aquest text hi apareix la burla que sofreix Romà per la seva falta de dots musicals. Els detalls d'aquesta visió (com dels relats més sobris anteriors) no són només fruit de la fabulació o del gust per l'entreteniment i l'ornament d'una situació inversemblant, sinó la legitimació de la innovació poètica del *kontákion*, seguint un procediment mític que apareix en el món grec des dels inicis de la poesia mateixa. Potser el que més sorprèn d'aquest text al lector modern és el fet d'empassar-se el text, però aquest no és l'únic tret rellevant en l'aprenentatge poètic de Romà. L'articulació del relat no és casual: el personatge, abans de ser poeta, no té el do de la poesia i rep el blasme dels seus companys; s'adorm i té una visió celestial; aquesta visió li posa una condició que implica un canvi de vida; la visió li dona quelcom a menjar; en despertar-se el personatge té el do de la poesia a què consagrarà la seva activitat futura i expressa amb la paraula aquest nou do, amb un cant que al·ludeix explícitament al protagonista celestial de la visió.

D'entrada, i sobretot tenint en compte que ens trobem en context cristià, hom pensa en el text d'Ezequiel i sobretot en el de l'Apocalipsi. El primer presenta els trets de la visió divina i el do de la profecia, el segon hi afegeix el llibre que es menja³. És només, doncs, la iniciació de Romà una reelaboració dels textos bíblics, o hi ha, com en tota la tradició bizantina, un pòsit grec amalgamat amb la nouvinguda tradició hebrea?

Des de l'època arcaica, el poeta grec està en relació directa amb la divinitat. La tradició de les *Vitae* dels poetes antics és llarga i ha estat molt ben estudiada⁴. Algunes dades de les biografies dels poetes remunten a èpoques força antigues, però la majoria de les narracions són d'època cristiana, encara que probablement recullin tradicions antigues. És interessant veure com aquestes biografies expliquen la relació de cada poeta amb la divinitat⁵.

Hesíode explica que les Muses li donaren una branca de llorer com a signe de la paraula divina que era alhora la paraula del poeta⁶. Ara bé, la tradició biogràfica tardana hi afegeix trets més específics:

Hesíode pasturava ramats a l'Helicó. S'adormí i en somnis veié nou dones que li donaven a menjar llorer...

La font és Tzetzes⁷, autor bizantí del s. XII, és a dir, probablement contemporani de la versió més llarga del miracle de Romà. Hesíode ens parla sobriament del seu encontre amb les muses; Tzetzes el converteix en un episodi molt més explícit d'interioritza-

³ Ap 10,9 i Ez 3.

⁴ LEFKOWITZ (1981).

⁵ KIVILO (2010).

⁶ Hes. *Th.* 29-34.

⁷ WILAMOWITZ (1929).

ció. El do de la poesia prové de la divinitat en persona, que s'ha encarnat en el poeta i en constitueix la seva essència com a tal.

Si el llorer no fos prou menja, l'aigua pura de la font també transmet el do de la poesia: l'Antologia grega ens explica que les Muses donaren a Hesíode l'aigua divina de l'Helicó i que ell en begué i escriví l'origen dels benaurats⁸.

El llorer o l'aigua esdevenen així part física, somàtica, del poeta, s'uneixen indissolublement amb el seu cos i per tant el configuren amb el do de la poesia, que és essencialment una activitat creadora (*poiesis*), i no purament transmissora.

El poeta parla amb la boca i els llavis, que són els qui engoleixen el menjar nodridor i alhora l'òrgan de la paraula. Per tant, en aquesta boca rau el do de la poesia. Píndar, segons una tradició biogràfica que probablement data del s. V dC, descobrí la vocació poètica gràcies a les abelles, que s'instal·laren sobre la seva boca, mentre ell dormia, i començaren a construir-hi una bresca de mel⁹. En el mite grec, la mel és un element pur que apareix en contextos d'immortalitat, per tant, de divinitat. També, en altres cultures que la coneixen, és el signe de la dolçor per excel·lència, i el llibret que s'empassa el personatge d'Ezequiel, tot i contenir lamentacions i planys, té la dolçor de la mel, així com també el de l'Apocalipsi, a semblança d'Ezequiel¹⁰. Les abelles que fan mel sobre la boca del poeta no són exclusiva de Píndar: també són un senyal del futur poètic que espera a Hesíode¹¹, o bé queden fixades per sempre més sobre la boca d'Homer en l'estàtua que descriu l'Antologia grega¹².

Píndar s'adorm de cansament i arriben les abelles. La iniciació en somnis, mitjançant una visió divina, és un tema freqüent i, per als grecs hel·lenístics crítics del mite, el somni és una manera de racionalitzar una visió poc creïble. Si els grecs arcaics podien dir sense problema que hom pot trobar les Muses anant pel camí, com en el cas d'Arquíloc, uns quants segles més tard això s'ha de traslladar als somnis perquè pugui resultar versemblant. Un escoli de Cal·límac¹³ explica que Hesíode,

en somnis, es topà amb les Muses a l'Helicó, i d'elles obtingué l'explicació de les causes...

Més tard, la influència poètica ve del mateix Homer, el qual s'apareix en somnis a Enni i fins i tot li transmet la seva pròpia ànima, relat que legitima l'hexàmetre llatí, perquè Enni esdevé la reencarnació del poeta grec per excel·lència¹⁴.

Però Píndar tingué també una visió onírica de Persèfone, que li recriminà no haver estat objecte de cap himne seu. El poeta morí i s'aparegué en somnis a una vella, la

⁸ A.P. 9,64.

⁹ *Vita Ambrosiana* 1.

¹⁰ FORTI (2006).

¹¹ *Vita Lucani*, p. 403, 21-26 BADALI.

¹² A.P. 2,342-3.

¹³ SCHOL. CALL. *Aitia* 2,18.

¹⁴ ENN. *ann.* 6 i 13-14 VAHLEN; AICHER (1989).

qual, quan es despertà, posà per escrit l'himne a Persèfone que havia sentit cantar al poeta¹⁵.

La relació entre la visió i el tipus de poesia és significativa. La iniciació del poeta no és simplement l'obtenció de la capacitat poètica, sinó l'aprenentatge d'un tipus de poesia concret que serà el característic del poeta. Una de les iniciacions poètiques més cèlebres, per la seva antiguitat i per la peculiaritat del relat, és la inscripció de Mnesiepes sobre Arquíloc¹⁶. Doncs bé, Arquíloc és l'especialista del blasme, del *psogos*, i la trobada amb les dones s'esdevé entre rialles i facècies, com és propi del iambe. Hiponacte, el poeta del blasme per excel·lència, té un encontre semblant amb una vella (amb un vers iàmbic que s'ha atribuït a Hiponacte mateix, com a realització de la seva nova habilitat¹⁷). També Èsquil, mentre guardava la vinya, veié Dionís en somnis i, en despertar, començà a compondre tragèdies¹⁸.

La iniciació d'Arquíloc inclou un canvi d'activitat: anava a vendre una vaca al mercat, i es troba de sobte que la vaca és canviada per una lira i que les dones que s'ha trobat són les Muses. De camperol esdevé poeta. Però la vaca bescanviada per una lira no és un mal negoci: la nova habilitat, el do de la poesia, no el converteix en un personatge ocios per a la comunitat, sinó que el poeta posa la poesia al servei de la col·lectivitat, de la polis¹⁹. Tant Hesíode com Arquíloc exerceixen, amb la manera diferent de fer poesia, una funció social central, tan nodridora en termes polítics com la vaca ho resulta en termes econòmics. Al capdavant, Apol·lo no tingué inconvenient a baratar totes les seves vaques per la lira que havia construït Hermes l'entremaliat²⁰.

En cap d'aquests casos no hi apareix l'escriptura, com és d'esperar. Ni en temps d'Hesíode, ni d'Arquíloc, ni tan sols de Píndar, l'objecte escrit no ha pres el lloc a la paraula pronunciada o escoltada. Grècia, que ha creat i transmès els grans textos literaris d'Occident, no tenia escriptura sagrada. Fins i tot quan l'escriptura ja ha esdevingut un bé propi d'intel·lectuals, quan el llibre (el rotlle) és copiat, manllevat, venut i col·leccionat, el suport de l'escriptura no pren el lloc al poeta que crea. Ara bé, en aquesta mateixa època hel·lenística, la tradició hebrea s'incorpora a la llengua grega, mitjançant les traduccions de la Torà, la més perdurable de les quals serà la dels LXX. El cristianisme es trobarà amb la doble tradició de poetes, pensadors i filòsofs grecs, i la revelació del poble escollit expressada en grec. Per a la tradició jueva, el text de la Llei prové directament de Déu i la paraula divina és transmesa no pel poeta que crea, sinó pel profeta que anuncia. Elies sent la cremor de la brasa sobre els llavis, Ezequiel s'empassa un rotlle, interioritza per tant la paraula divina que ha d'anunciar, i que és dolça com la mel, el jo de l'Apocalipsi s'empassa un llibret que li és donat per l'àngel. En el context grec, això no podia estranyar gaire: el rotlle, el pergamí i finalment el còdex havien esdevingut objectes prou familiars. En el context jueu, menjar la lletra

¹⁵ PAUS. 9,23,3-4.

¹⁶ MIRALLES (1981).

¹⁷ ROSEN (1988) i FOWLER (1990).

¹⁸ PAUS. 1,21,3.

¹⁹ GIANNISI (2002).

²⁰ De la boca d'un bou mort en surten abelles, AEL. NA 2,57.

equivalia a la interiorització absoluta d'allò que la lletra sagrada diu²¹. El profeta, que s'ha unit íntimament amb la llei divina, és qui anuncia aquesta llei.²²

L'episodi del somni de Romà la nit de Nadal és, sens dubte, deutor del text bíblic.²³ Ara bé, Romà no és un profeta, ni un màrtir, ni un sacerdot, pel poc que en sabem. Romà és, per damunt de tot, un poeta, que excel·leix en un gènere nou per a la poesia grega. Les semblances formals amb Èfrem són prou importants per suposar que el *kontákion* no és originàriament grec, però Romà no copia ni imita ni calca models siríacs, sinó que construeix, a partir d'una forma mètrica nova per als grecs, un tipus de poema que uneix la realitat litúrgica de la celebració amb el model mític, és a dir, bíblic, i amb la interpretació teològica, cosa que el du a trenar antítesis, metàfores, al·legories veterotestamentàries, i acabar el poema amb una conclusió que retorna a l'ocasió litúrgica concreta.

No és sorprenent, doncs, que la vida del poeta recollís l'estranyesa d'aquesta habilitat poètica i la innovació que representa en context grec i que fa necessària la legitimació d'aquesta poesia²⁴. És possible que els diferents testimonis de meneus i sinaxaris remuntin a una font comuna, a una primera vida del poeta no gaire llunyana del personatge històric. Segons el relat més llarg, Romà sofreix blasme i riota per la seva manca de musicalitat. La visió celestial, que és la Mare de Déu (no un àngel com podríem esperar a partir del text d'Ezequiel o de l'Apocalipsi), li ordena un canvi de vida. Romà s'ha de fer monjo. És cert que això pot indicar un origen monàstic d'aquesta versió, però segueix el patró de les vides de poetes antics. Romà es fa monjo, efectivament, i torna a tenir la mateixa visió, que llavors li dona el pergamí per menjar. L'habilitat poètica substitueix la mala traça musical i Romà assumeix el seu nou paper de poeta precisament amb el text que canta l'episodi central de la vida de la Mare de Déu, la nativitat del Crist. Trobem, per tant, tots els elements que indicàvem al principi: blasme, canvi de vida, visió divina, recepció d'un menjar que confereix habilitat poètica i expressió de poesia directament relacionada amb la visió i amb l'activitat social del personatge. El *kontákion* era un tipus de poema tan diferent dels anteriors, i probablement importat, que reclamava una iniciació especial del poeta, fermament arrelada en la tradició bíblica cristiana, però construïda amb el prestigi de les vides dels poetes antics, relats escrits en època no gaire allunyada de la de Romà.

El do poètic representa la invenció i legitimació d'un tipus de poesia, tant si és el iamb, l'hexàmetre llatí o el *kontákion*. Menjar és convertir en el propi ésser allò que s'interioritza, ja sigui llorer, aigua, rotlle, pergamí o pàgina escrita. El poeta veu canviada la seva existència per una visió divina i exerceix, en el si de la societat, una funció de construcció de sentit mitjançant la paraula, tant els poetes antics en la celebració col·lectiva grega com el poeta cristià que explica la paraula bíblica en l'ocasió de la celebració litúrgica de la comunitat.

²¹ HADDAD (1984) en dona múltiples exemples dins la tradició jueva antiga i moderna, des de l'infant que llepa lletres escrites amb mel per aprendre a llegir fins a la llegenda del Golem que compleix les ordres escrites en el paper que li fiquen a la boca.

²² Hi ha paral·lels d'iniciació filosòfica mitjançant un llibre, vegeu GRAU (2008) 77-79.

²³ El *Menologi* de Basili reproduïx gairebé literalment l'ordre bíblica.

²⁴ CARPENTER (1932), PATON (1932).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AICHER, P. (1989), "Ennius' Dream of Homer", *AJPh* 110/2, 227-232.
- CARPENTER, M. (1932) "The Paper that Romanos swallowed", *Speculum* 7, 3-22.
- FORTI, T. (2006), "Bee's Honey. From *Realia* to Metaphor in Biblical Wisdom Literature", *Vetus Testamentum* 56/3, 327-341.
- FOWLER, R.L. (1990), "Two more verses of Hipponax (and a Spurious of Philoxenus)?" *ICS* 15, 1-22.
- FRIZELL, B.S. (2004, ed.), *PECUS. Man and animal in antiquity. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002*. Roma, The Swedish Institute.
- GIANNISI, Ph. (2004), "The Cows and the Poet in Ancient Greece" a B.S. FRIZELL (2004, ed.), 125-128.
- GRAU, S. (2008), "Modelos de conversión e iniciación a la filosofía: análisis de un tópico biográfico", *Nova Tellus* 26/2, 67-102.
- GROSDIDIER DE MATONS, J. (1977), *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*. París, Beauchesne.
- HADDAD, G. (1984), *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*. París, Hachette.
- JANERAS, S.; CAMPS, M.; GRAU, S. (2005), *Romà el Melode. Himnes. Himne Acatist*. Barcelona, Proa.
- KIVILO, M. (2010), *Early Supplements Greek Poets' Lives. The shaping of the tradition*. Leiden-Boston, Brill (*Mnemosyne Suppl.* 322).
- LEFKOWITZ, M.R. (1981), *The Lives of the Greek Poets*. Londres, Duckworth.
- MIRALLES, C. (1981), "L'iscrizione di Mnesiepes, Arch. test. 4 Tarditi", *QUCC* 38, 29-46.
- NIN, M. (1997), *Efrem de Nísibis. Himnes i Homilies*. Barcelona, Proa.
- PATON, L.A. (1932), "A Note on the Vision of Romanos", *Speculum* 7, 553-555.
- PETERSEN, W.L. (1985), "The Dependence of Romanos the Melodist upon the Syriac Ephrem: Its Importance for the Origin of the *Kontakion*", *VChr* 39/2, 171-187.
- ROSEN, R.M. (1988), "A Poetic Initiation Scene in Hipponax?", *AJPh* 109/2, 174-179.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. VON (1929, ed.), *Vitae Homeri et Hesiodi in usum scholarum*. Berlín, W. de Gruyter.

Revisitant la tragèdia: *Cadmus et Hermione* de Lully-Quinault i l'aparició de la "tragédie lyrique"

Jesús CARRUESCO GARCÍA
URV – ICAC

RESUM

Amb *Cadmus et Hermione* (1673), el compositor J.-B. Lully i el llibretista Ph. Quinault van definir un nou gènere dramaticomusical, la "tragédie en musique" o "tragédie lyrique". Com s'ha observat freqüentment, es tracta *prima facie* d'una acció programàtica enfront del model contemporani de l'òpera barroca italiana (essencialment veneciana), però per a una correcta lectura cal també introduir-hi dues perspectives que lliguen directament amb el món clàssic. En primer lloc, la voluntat de definir un nou gènere passa per un retorn als pressupòsits teòrics de l'origen mateix de l'òpera, a la fi del segle anterior, com un intent de recuperació de la tragèdia de l'antiguitat com a "obra d'art total", fusió de drama, música i dansa, retornant un cop més, com en el cas del mite d'Orfeu en l'assaig de la Camerata Fiorentina, a les *Metamorfosis* d'Ovidi. En segon lloc, la importància cabdal de la dansa com a ingredient essencial del nou gènere s'insereix en el programa polític de Lluís XIV, basat en la teoria clàssica sobre el valor simbòlic i performatiu de la dansa, d'arrels fonamentalment platonicopitagòriques.

PARAULES CLAU: tragèdia, òpera barroca, Lully, Quinault, Lluís XIV, tradició clàssica.

ABSTRACT

With *Cadmus et Hermione* (1673), composer J.-B. Lully and libretto-writer Ph. Quinault established a new dramatic and musical genre, the 'tragédie en musique' or 'tragédie lyrique'. The work is *prima facie*, as it has often been observed, a programmatic statement against the contemporary model of Italian (mainly Venetian) opera, but two perspectives that reach back to the Ancient world should be added for a correct understanding of its importance. First, the definition of a new genre entails a return to the theoretical issues of the debate that at the end of the 16th century had accompanied the birth of opera as the recuperation of classical tragedy in its original integrity, as a fusion of drama, music and dance, a process that in both cases took its material from Ovid's *Metamorphoses* (Orpheus and Cadmus). Secondly, the crucial role of dance as a component of the new genre is to be understood within the political programme of Louis XIV, based on the ancient tradition (mainly Platonic and Pythagorean) of the symbolic and performative power of dance.

KEY WORDS: Tragedy, Baroque opera, Lully, Quinault, Louis XIV, Classical reception.

Amb *Cadmus et Hermione*, el compositor Jean-Baptiste Lully, el dramaturg Philippe Quinault i el coreògraf Pierre Beauchamps van definir i inaugurar un nou gènere dra-

maticomusical, destinat a tenir una gran influència: l'anomenada 'tragédie lyrique' o 'tragédie en musique', la forma francesa de l'òpera. L'obra es va estrenar el 27 d'abril de 1673 a l'*Académie Royale de Musique*, una institució que acabava de ser fundada per Lluís XIV per al desenvolupament de l'òpera a França. El seu èxit fulgurant va consolidar el nou gènere: *Cadmus et Hermione* va anar seguida de catorze òperes més de Lully, una per any, i va inaugurar una tradició que seria continuada posteriorment fins arribar a les grans obres de Rameau i Gluck, al segle següent¹.

Els estudis sobre el tema destaquen habitualment la voluntat de crear una òpera francesa que es contraposés al model predominant de l'òpera barroca italiana que triomfava en aquell moment a Europa, especialment l'òpera veneciana de Cavalli. Tot i acceptant la importància d'aquests referents contemporanis, en el present estudi pretenem destacar la funció d'alguns elements del món clàssic en el procés, per tal de mostrar com aquesta operació estètica entronca directament i de manera ben conscient amb els orígens mateixos del gènere operístic a finals del segle XVI, reactualitzant sobre noves bases teòriques el debat que s'havia fet en aquell moment a Itàlia sobre la resurrecció de la tragèdia antiga en la seva realitat complexa original com a 'obra d'art total'². Però primer serà convenient presentar breument l'obra³.

El pròleg presenta un món bucòlic de déus, semidéus i pastors entonant un himne al Sol. De sobte, l'Enveja irromp i suscita vents tempestuosos i monstres. Entre aquests hi ha la serp Pitó, que serà vençuda per les fletxes d'Apol·lo –el Sol–, el qual restaura l'ordre de la natura amb una entrada epifànica i rep l'agraïment dels pastors, concretat en una dansa que clou el pròleg. Després de la repetició de l'obertura, comença l'acció tràgica pròpiament dita, en cinc actes, cadascun dels quals està format per una combinació codificada de recitatius, aires, cors i *divertissements* dansats conclusius (un element que serà característic de l'òpera francesa a partir d'aquesta primera obra). La trama consisteix en la història de Cadmus, el fundador de Tebes. La font, com per a la història de Pitó del pròleg, són les *Metamorfosis* d'Ovidi, però introduint-hi canvis significatius. Aquí, l'empresa de Cadmus va adreçada primordialment a la conquesta del seu amor, la princesa Hermíone, que també pretén el tirà local, anomenat Draco. Per obtenir-la, l'heroi, amb l'ajuda d'Atena i de Cupido, mata una serp monstruosa, en sembla les dents i resol la lluita fratricida dels gegants que en neixen. Però si amb això apaivaga Mart i venç la resistència de Draco, la gelosa Juno arrabassa Hermíone a Cadmus i haurà de ser el mateix Júpiter qui la hi retorni. L'obra acaba amb les noces de Cadmus i Hermíone, celebrades en presència d'homes i déus i representades en una darrera i espectacular escena de dansa.

¹ Sobre l'obra de Lully i el paper de *Cadmus et Hermione* en la història de la música barroca francesa, *uid.* COUVREUR (1992), ANTHONY (1997), LA GORCE (2002), DURON (2008, ed.).

² Sobre els debats teòrics que es troben a l'origen de l'òpera i el paper que hi jugaren els autors clàssics, especialment en relació amb la tragèdia, *uid.* PIRROTTA (1982), KATZ (1994) i HOXBY (2005). Per als documents originals d'aquell debat, *uid.* PALISCA (1989).

³ Per a una anàlisi detallada del text i la música, juntament amb un recull d'estudis sobre l'obra, *uid.* DURON (2008, ed.). Hi ha una gravació en DVD de la versió de *Le poème harmonique*, sota la direcció de V. Dumestre (Discogràfica Alpha, 2009), amb una acurada posada en escena que intenta reconstruir en la mesura del possible tots els elements de la primera representació (decorats, vestuaris, dicció, coreografia, etc.).

Diversos aspectes del text traeixen el grau de consciència amb què els autors estan manipulant les fonts antigues i els materials precedents per tal de definir una nova entitat. Així, si bé el focus està posat en la història amorosa, que és aquí el motor de l'acció i l'objectiu final que persegueixen les gestes de l'heroi, Quinault inclou al·lusions als ingredients ovidians de la història que han estat deixats de banda en aquesta versió, amb la funció precisament de mostrar el caràcter deliberat de les seves tries i la persistència de nivells complementaris de significat, a la manera de subtextos no completament oblidats. És aquest el cas, per exemple, de la recerca d'Europa que motivava el viatge de Cadmus, de la fundació de Tebes que n'era el resultat, i de la significació del nom d'Harmonia, malgrat que aquí la princesa es digui Hermíone. De la mateixa manera, en mantenir al mateix temps la serp morta per Cadmus i el tirà Draco, que no és altra cosa que la seva versió racionalitzada a les múltiples lectures evemeristes del mite, Quinault mostra el seu coneixement –i alhora la voluntat de no renunciar-hi completament– de les nombroses interpretacions al·legòriques de les *Metamorfosis* que des de l'Edat Mitjana s'havien succeït, entre les quals podem citar algunes, com les que amb tota seguretat coneixia la *Mitologia* de Natale Conti i els *Emblemes* d'Alciato, tots dos amb sengles interpretacions del mite de Cadmus⁴.

De fet, al pròleg en prosa de l'obra impresa, Quinault reconeix explícitament que el sentit al·legòric de la història de la serp Pitó és obvi, referit naturalment al sobirà com a Rei Sol triomfant dels seus enemics. L'ús del pròleg com a espai de la representació del sobirà constituirà un element invariable del gènere. En aquest cas, la imatge de Lluís XIV com a Apol·lo matant la Pitó troba nombrosos paral·lels en la iconografia de l'època, per exemple en una de les fonts de Versalles⁵. En l'òpera de Lully i Quinault, tanmateix, hi ha un significat polític afegit, que apareix al·ludit en els versos de dedicatòria al rei que precedeixen l'òpera a la versió impresa: en el context de 1673, amb la guerra contra Holanda en un moment d'incertesa i derrotes recents dels francesos, la Pitó, sorgida dels vapors dels fangs posteriors al diluvi, tal com explica Ovidi amb molts detalls físics i geològics, representa Guillem d'Orange, que havia utilitzat l'any abans el trencament dels dics i la inundació del país per detenir la conquesta d'Amsterdam pels francesos.

En els versos del prefaci al llibret imprès, amb la dedicatòria al rei, Quinault va més enllà i lliga el significat de l'obra amb un missatge polític d'exhortació al Rei perquè abandoni la política ininterrompuda de conquesta i es dediqui a les obres de la pau, que el regne desitja després d'anys de llargues i costoses campanyes bèl·liques⁶. Era, òbviament, un missatge arriscat, i uns anys després Quinault caurà temporalment en desgràcia i Lully haurà de canviar de llibretista durant dos anys. Sigui com sigui, aquest missatge de pau constitueix un element essencial de l'obra, en el nivell textu-

⁴ Per a les fonts i característiques del tractament del mite a *Cadmus et Hermione*, *uid.* BOHNERT (2008) 37-39; sobre la influència de Conti, *ibid.*

⁵ Per a aquest i altres paral·lels iconogràfics, *uid.* SABATIER (2008).

⁶ *Vid.*, p. ex., els versos conclusius del prefaci: "Qu'un peuple dont l'orgueil attira la tempête / par son abaissement l'écarte de sa tête. / Et quand il n'est plus rien qui puisse résister, / que la foudre en vos mains dédaigne d'éclater. / D'un regard adouci calmez la terre et l'onde, / ne vous contentez pas d'être l'effroi du monde, / et songez que le Ciel vous donne à nos désirs / pour être des humains l'Amour et le Plaisir." L'edició original del llibret es pot consultar en línia a l'arxiu digital de la Biblioteca Nacional de França (www.gallica.bnf.fr). Sobre la relació amb la guerra amb Holanda, *uid.* DURON (2008, ed.) ix, i SABATIER (2008) 7-8.

al, musical i sobretot coreogràfic, amb el pas de les danses caòtiques dels vents i els monstres a la d'agraïment dels pastors després de la tempesta, en el pròleg, i, en el cos de l'obra, de la dansa guerrera dels Nascuts de la Sembra de l'acte IV a la celebració nupcial del final. Aquest no és un nivell de significació negligible, ni purament retòric, com a simple tòpic literari, tenint en compte la presència del rei a les primeres representacions de l'obra, tant a l'*Académie Royale de Musique* el 1673 com en la reposició als jardins de Versalles l'any següent. Dels versos inicials se'n desprèn que hi ha un ús ben conscient del nou gènere de la *tragédie en musique* sorgit de la confiança en les seves potencialitats de mimesi activa, és a dir, de projecció sobre la realitat exterior, modelant-la i transformant-la, potencialitats que es pretenen aconseguir a través de la combinació de les arts en un conjunt nou i alhora eficaç⁷.

En aquest sentit, la imbricació d'aquesta obra inaugural amb la fundació, per iniciativa reial, de l'*Académie Royale de Musique* té un paper fonamental. Aquesta institució venia a afegir-se a l'*Académie Royale de la Danse*, fundada una dècada abans, el 1661. És ben coneguda la importància que Lluís XIV atribuï a les arts en la seva política d'establiment d'un Estat absolutista rigidament estructurat seguint una jerarquia piramidal que emanava directament d'ell. En l'àmbit de la música, en què Lully era la seva mà dreta, durant els primers anys del regnat tot l'èmfasi havia recaigut sobre la dansa, en forma dels grandiosos *ballets de cour* en què el rei en persona era el principal ballarí. Aquesta col·laboració havia començat el 1653 amb el *Ballet de la Nuit*, complex espectacle de 6 hores de duració on el jove rei de 15 anys dansà en 6 papers i culminà amb el del Sol Naixent, una veritable afirmació de la seva assumpció personal del poder absolut després dels incerts anys de la Regència i la Fronda. A partir de llavors, el *ballet de cour*, un gènere típicament francès, que havia estat definit, com veurem, un segle abans, esdevé ballet reial, en el qual el cos del rei venia a encarnar l'Estat mateix, amb una coreografia que era la imatge mateixa de l'acció de governar, p. ex. incorporant a la dansa, i per tant sotmetent, antics enemics de l'època de la Fronda⁸.

La fundació de l'*Académie Royale de la Danse* el 1661, que comporta l'aparició de ballarins professionals, i la posterior renúncia del rei a ballar ell mateix marquen el declivi del gènere de *ballet de cour*. Després de diversos experiments, com ara el gènere de la *comédie-ballet* desenvolupat per Lully i Molière en obres com *Le bourgeois gentilhomme*, la *tragédie lyrique*, que comença amb *Cadmus et Hermione*, representa la creació d'una òpera a la francesa on la dansa, amb tota la seva força eficaç desenvolupada teòricament i pràctica en les dècades anteriors, ve a integrar-se a l'acció teatral com un component fonamental, precisament aquell que més radicalment separa el nou gènere de l'òpera italiana⁹. En aquest respecte, és interessant observar el contrast de

⁷ Convé evitar aquí que l'escepticisme de la nostra mentalitat moderna ens impedeixi valorar la literalitat d'aquesta intencionalitat. En el context de la monarquia absolutista de Lluís XIV, l'antiga teoria platònica de la influència activa de la música i la dansa en la moral de l'espectador, capaç de canviar els seus afectes i portar-lo d'una disposició pacífica a una altra de bel·licosa i viceversa, adquireix un significat ben literal amb l'assistència del Rei en persona a l'espectacle. El que per a la resta del públic pot ser un divertiment, en el monarca pot suposar una inflexió decisiva de la política del regne.

⁸ Sobre la funció política dels espectacles en general i la dansa en particular sota el regne de Lluís XIV, *uid.* APOSTOLIDÈS (1981), ASTIER (1992). Per al *ballet de cour* en aquest període, *uid.* CHRISTOUT (1967).

⁹ *Vid.* una anàlisi de les danses de *Cadmus et Hermione* a HARRIS-WARRICK (2008), que no aborda,

les danses de *Cadmus et Hermione*, orgànicament integrades a l'obra, amb les danses intercalades, sense relació amb la trama, amb què Lully havia enriquit una dècada abans l'òpera de Cavalli *Ercole amante*, que celebrava les noces de Lluís XIV amb Maria Teresa d'Àustria.

Aquesta operació de gran envergadura es va fer amb total consciència dels pressupòsits teòrics involucrats, fins al punt de constituir una veritable refundació del gènere operístic que implicava també un retorn al punt de partida, als debats intel·lectuals dels humanistes de la fi del segle anterior. Com a italià de naixement i formació, Lully coneixia perfectament els termes d'aquests debats que en el si de l'*Accademia Fiorentina* havien conduït al naixement de l'òpera, i tant ell com Quinault eren també plenament conscients de la història paral·lela a França d'aquest intent de resurrecció de la tragèdia antiga com a combinació de text, música i *performance* dramàtica. En efecte, com anunciàvem abans, el 1570 la fundació de l'*Académie de la Musique et la Poésie* pel poeta Jean-Antoine de Baïf representà la resposta francesa a aquest debat entorn de la tragèdia, que consistí precisament a desenvolupar el *ballet de cour*, posant l'èmfasi no tant en el cant com en la dansa¹⁰. Un any després de la seva fundació, el 1571, l'*Académie* va organitzar una cerimònia de rebuda al rei, Carles IX, en la seva entrada a París després d'anys de guerra civil i religiosa, amb un programa iconogràfic en el qual tenia un paper central la figura de Cadmus, sota dues formes complementàries. En un arc de triomf provisional erigit per a la seva entrada a la ciutat, Nicolò dell'Abate havia pintat la imatge de Cadmus semblant les dents del drac, com una al·legoria del patronatge reial sobre les arts que havia començat amb Francesc I (desenvolupant una al·legoria humanista de Cadmus que s'atribueix a Erasme). En canvi, per a la recepció privada del seguici reial al saló d'honor de l'ajuntament de París s'havia desplegat un cicle decoratiu centrat en la història de les noces de Cadmus i Harmonia, amb un missatge en aquest cas relatiu tant a les noces reials com al tema de la concòrdia restablerta en el regne. Malgrat el caràcter efímer de l'ocasió, totes dues imatges eren ben conegudes encara un segle després, en temps de Quinault i Lully, no només a través de les descripcions que les relacionaven amb les activitats de l'*Académie* de Baïf, sinó també dels gravats i dibuixos que circulaven tant de l'arc triomfal com del cicle pictòric¹¹.

El fet que un segle més tard, en el moment en què el *ballet de cour* ve a ser substituït per la *tragédie lyrique*, el tema triat per a l'ocasió torni a ser la història de Cadmus sembla constituir per tant una elecció plenament conscient, sobretot tenint en compte que aquest mite, a diferència de la mort de Pitó, no té altres paral·lels en l'art de l'època, almenys a França, tot i ser ben conegut en formar part del veritable *best-seller* que entre els ss. XVI i XVIII van ser les *Metamorfosis*¹². Tot sembla indicar, doncs, que en el moment en què Lully, Quinault i Beauchamp inventen l'òpera francesa, el mite de Cadmus i Harmonia constitueix una tria deliberada que connecta amb una tradició

tanmateix, la funció general de la dansa en aquesta obra iniciadora d'un gènere ni el seu rerefons conceptual i filosòfic.

¹⁰ Per al *ballet de cour* abans de Lluís XIV, *uid.* McGOWAN (1963).

¹¹ BOHNERT (2008) 40-44.

¹² L'únic tractament operístic conegut del mite anterior a *Cadmus et Hermione* és l'*Ermiona* de P.E. degli Obizzi, amb música (perduda) de G.F. Sances (Padova, 1636), però no sembla haver influït significativament en l'obra de Quinault i Lully; *uid.* BOHNERT (2008) 44-45.

específicament francesa de recuperació de l'obra d'art total dels antics, alternativa a l'òpera italiana, amb la dansa com un component integral i fonamental.

La tria del mite de Cadmus i Harmonia té també una segona lectura, que s'afegeix a l'anterior. El recurs a les *Metamorfosis* en aquest segon intent de ressuscitar la tragèdia recorda l'elecció del mite d'Orfeu, també en versió ovidiana, que havia estat un veritable leitmotiv de l'aparició de l'òpera a Itàlia, en les obres de Caccini, Peri i Monteverdi, però també en l'*Orfeo* de Luigi Rossi (1647), que havia suposat unes dècades abans un intent fracassat per part de Mazarino d'introduir l'òpera italiana a França. De fet, el mite d'Orfeu havia estat proposat per Racine com a tema del gran espectacle dramàtic i coreogràfic del 1671, que el rei havia encarregat per reutilitzar la impressionant *Salle des machines* del palau de les Tuileries que s'havia construït expressament per al nou experiment fracassat d'aclimatació del model italià que fou l'*Ercole amante* de Cavalli (1662). En aquella ocasió, el rei el va rebutjar explícitament i va triar la història de Psique, proposada per Molière. Dos anys més tard, significativament, és Cadmus i Harmonia el tema triat, no sabem per iniciativa de qui; una nova intervenció reial no es pot excloure. En qualsevol cas, és interessant observar tres aspectes, que semblen apuntar a una tria de Cadmus i Harmonia com a alternativa a Orfeu:

1) L'absència d'Orfeu de l'òpera francesa sembla significativa, si tenim en compte que cap de les catorze *tragédies lyriques* de Lully tractarà d'aquest mite, mentre que sí que recuperarà posteriorment l'altra proposta que s'havia presentat per al que finalment va ser *Psyche* i que el rei no va seleccionar, el rapte de Prosèrpina.

2) La història d'Harmonia comparteix amb la d'Orfeu, en la lectura predominant de l'època (com la que trobem en el cèlebre manual de mitologia de Natale Conti, també traduït al francès), amb una significació al·legòrica sobre el poder de la música, en particular en relació a l'equilibri entre la guerra i la pau, essent Mart i Venus els seus pares, un significat d'altra banda adequat, com hem vist, al context i el missatge de la nova tragèdia¹³.

3) Psique, la protagonista de l'*opéra-ballet* del 1671 i Harmonia, la de la *tragédie lyrique* del 1673, tenen en comú una interpretació platònica que a l'època es posava en relació amb la música còsmica o harmonia de les esferes i el seu poder actiu de caràcter ètic, i en l'àmbit de la França de Lluís XIV més particularment del poder actiu de la dansa, basada en la importància que atorga Plató a la dansa en la ciutat ideal a les *Lleis*¹⁴. En aquest context, la culminació de la tragèdia en el gran ballet de les noces de Cadmus i Harmonia, presentat com un triomf de Cupido i Venus sobre Mart, adquireix una significació alhora política, musical i còsmica, harmonitzant la teoria platonicopitagòrica de la música amb la teorització aristotèlica, revisitada i millorada pels moderns, de la tragèdia.

¹³ Dos passatges rellevants de la traducció de Jean de Montlyard (París, 1627); el primer diu textualment: *Harmonie est dicte fille de Mars et de Venus; parce que l'energie de la Musique non seulement redresse les esprits languissants et oppressez d'un monde de calamitez et de miseres, et les abreuve d'une douceur et suavite; mais aussi enflamme les courages virils a la guerre; el segon: ceux qui l'ont faite fille de Jupiter et d'Electre [Diod. 5,48,2], ont estimé qu'elle fust cette consonance et concert que les Pythagoriciens ont cuidé se faire es mouvemens des spheres et corps celestes. Vid. BOHNERT (2008) 37 s.*

¹⁴ 654a-b, 765a ss., 795d-e, 799a ss., 814d ss.

Tot i així, aquest retorn als inicis es vol també com una síntesi capaç d'incorporar molts dels aspectes que la tradició humanística italiana havia establert, i que en algunes ocasions havien estat abandonats en l'evolució posterior de l'òpera barroca italiana. Així, la importància dels cors, que havien estat les úniques parts musicades en l'*Edipo tirano* de Vicenza del 1589 i que figuraven també en les primeres òperes del tombant de segle, havia anat disminuint fins a gairebé desaparèixer en la segona meitat del s. XVII, mentre que Lully i Quinault els concediran de nou un paper rellevant en cadascun dels actes de *Cadmus et Hermione*¹⁵. El tema del cor, estretament lligat a la pertinència de la música en la tragèdia, havia estat discutit a França en el pla teòric unes dècades abans, amb les posicions encontrades de Corneille, que considera tant els cors com la música distraccions innecessàries d'allò que és per a ell el nucli de la tragèdia, l'acció raonada, i teòrics com d'Aubignac o La Mesnardière, que lamentaven l'absència de tots dos elements del teatre contemporani. Tanmateix, és interessant de remarcar que en aquest programa no hi figurava amb un relleu particular la dansa, essencial per a la proposta escènica de Lully i Quinault. Aquesta pren, doncs, partit en l'afer amb una síntesi original que reprèn la qüestió des dels seus orígens (la tragèdia com a obra d'art total), sense coincidir plenament amb cap de les parts del debat contemporani¹⁶.

D'altra banda, la *Camerata Fiorentina* del comte Bardi s'havia basat en gran part en els estudis de Girolamo Mei sobre la mètrica de la tragèdia grega per arribar a la conclusió que a l'origen era tota cantada, incloses les parts no corals, a partir d'una interpretació d'un dels *Problemes* del pseudo-Aristòtil¹⁷. Lully mantindrà aquesta pràctica, per oposició a altres tradicions contemporànies com la *zarzuela* espanyola, desenvolupada entre d'altres per Calderón, utilitzant uns recitatius adaptats a la prosòdia de la llengua francesa que identifica amb el 'llenguatge ornat', dotat de ritme i harmonia, de què parla Aristòtil com a característic de la tragèdia¹⁸. Els recitatius són, així, expressió genuïna de la declamació tràgica, per oposició a les àries, però sense separar-los radicalment d'aquestes, com estava succeint en l'òpera italiana del seu temps, tornant un cop més a una pràctica més propera al *stile rappresentativo* dels inicis de l'òpera a Itàlia i, en darrer terme, a una reformulació contemporània de l'estructura d'alternança de metres iàmbics declamats i metres lírics corals propis de la tragèdia antiga.

Podem concloure ressaltant un exemple d'aquesta síntesi en la gran xacona amb què culmina l'acte I, primer dansada i després cantada, de gran importància perquè constitueix el primer *divertissement* de l'obra i, per tant, del nou gènere que aquesta inaugura i del qual aquest serà un dels elements definitoris. Lully té en compte aquí la idea que havia estat enunciada en el debat italià sobre la música en el drama, segons la qual la responsió estròfica en els cors de la tragèdia grega justifica la repetició de les melodies en l'òpera moderna¹⁹. El text i la música del final de l'acte I té una forma

¹⁵ GROUT (1963).

¹⁶ DURON (2008, ed.) 52-60.

¹⁷ Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν μέτρων; (PS. ARIST. *Pro.* 920a).

¹⁸ λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ὀρθὸν καὶ ἁρμονίαν (ARIST. *Po.* 1449b). *Vid.* ROSOW (1983).

¹⁹ Aquest és, p. ex., el sentit que cal donar a les observacions d'Agostino Agazzari en el pròleg al seu drama pastoral *Eumelio* (1606) sobre la conveniència de mantenir sense variacions la repetició

d'estrofa amb refrany que es repeteix tres vegades, i que imita una tríada coral amb responsió, però això es fa seguint l'estructura rítmica de la xacona, que és una forma de dansa, i efectivament és com a dansa dels africans que la veiem i sentim en primer lloc, abans que es repeteixi la música en les veus del cor. El context dramàtic és també rellevant, ja que aquesta dansa, instrumental primer i després coral, correspon a la festa que té lloc en el país de Draco i en ella s'efectua la integració harmoniosa dels Gegants (l'elit governant) amb els Africans (el poble) i marca també l'arribada i acollida dels estrangers visitants, Cadmus i els seus companys (un d'ells, Arbas, cantarà les parts solistes de la xacona, en responsió amb el cor)²⁰, en presència d'Hermione-Harmonia, en una exhortació general a l'amor, un aspecte que es relaciona amb el missatge polític de tota l'obra, l'exhortació al monarca a posar fi a la guerra exterior, tal com s'expressa en el pròleg de Quinault²¹. En aquest sentit, aquesta primera dansa, que d'una banda està immersa en la peripècia dramàtica (marca també la primera trobada entre Cadmus i la princesa i un missatge codificat del seu amor cap a ella), reprèn la dansa inicial que ha clos el pròleg (himne a la pau restablerta després de la victòria sobre Pitó) i anticipa la dansa final que clourà tota l'obra, on fins i tot els déus olímpics quedaran integrats en la celebració de les noces dels protagonistes, juntament amb els herois i els camperols, els fenicis i els africans. Com en els *ballets de cour* reials, la funció sociopolítica de l'espectacle es vehicula a través de la dansa, però ara en un context més complex, indissolublement lligada amb altres elements com el drama (en la forma de la tragèdia), la música o l'aparell escènic, que tenen un paper igualment important. Així, aquest moment definitori de l'obra constitueix un veritable manifest del nou gènere de la *tragédie en musique*, que ve a reunir i combinar les dues tradicions que s'havien desenvolupat a finals del s. XVI com a intents paral·lels de recuperar el drama antic en la seva integritat artística originària, la *favola in musica* italiana i el *ballet de cour* francès. El resultat d'aquesta síntesi pretén ser, de nou, una versió millorada i moderna de la tragèdia, recuperada com a síntesi perfecta de totes les arts i dotada per tant d'una força mimètica activa que aspira a projectar-se de manera eficaç sobre la realitat contemporània.

ANNEX

Aquest és el refrany, cantat per Arbas, i la primera de les estrofes, cantades respectivament pel primer i el segon africà, les dues primeres, i tots tres junts (Arbas i els africans), la darrera, una distribució que recorda, en un altre nivell, l'estructura estrofa-antístrofa-epode dels cors antics:

ARBAS (*chante avec les deux Afriquains*)
 Suivons, suivons l'Amour, laissons-nous enflammer (*bis*),
 Ah! Ah! Ah! qu'il est doux d'aimer! (*bis*)

PREMIER AFRIQUAIN
 Quand l'Amour vous l'ordonne,
 Souffrons les rigueurs,

melòdica dins d'una mateixa ària, que justifica dient: "non credo che gl'antichi musici nelle comedie e tragédie loro facesser questo".

²⁰ Aquesta és l'acotació escènica que detalla els participants: *Hermione, Charite, Aglante, Le Nourrice, Cadmus, 2 princes tiriens, 13 Afriquains dansants et jouants de la guitare. Un des Afriquains plante un grand Palmier au milieu du Théâtre: cet arbre est orné de plusieurs festons et guirlandes: les quatre géants se mêlent avec les Afriquains, et forment ensemble une danse mêlée de chansons.*

²¹ *Vid. infra Annex.*

Chérissons les langueurs,
 Il n'exempte personne
 De ses traits vainqueurs;
 Quel péril nous étonne?
 Laissons trembler les faibles cœurs.

ARBAS ET LES DEUX AFRIQUAINS

Suivons, suivons l'Amour, laissons-nous enflammer (*bis*),
 Ah! Ah! Ah! qu'il est doux d'aimer! (*bis*).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABERT, A.A.; PFANNKUCH, W. (1963, edd.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel, Bärenreiter.
- ANTHONY, J.R. (1997), *French Baroque Music, from Beaujoyeulx to Rameau*. Portland, Amadeus Press.
- APOSTOLIDÈS, J.-M. (1981), *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris, Minuit.
- ASTIER, R. (1992), "Louis XIV, 'Premier Danseur'" a D.L. RUBIN (1992, ed.), 73-102.
- BOHNERT, C. (2008), "Cadmus, Hermione et Apollon: une synthèse fabuleuse pour la gloire du roi et des arts" a J. DURON (2008, ed.), 29-46.
- CHRISTOUT, M.-F. (1967), *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris, Picard.
- COUVREUR, M. (1992), *Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du Prince*. Brussel-les, M. Vokar.
- DURON, J. (2008, ed.), *'Cadmus et Hermione' (1673) de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault*. Wavre, Mardaga.
- GROUT, D.J. (1963), "The Chorus in Early Opera" a A.A. ABERT; W. PFANNKUCH (1963, edd.), 151-161.
- HARRIS-WARRICK, R. (2008), "La danse dans *Cadmus et Hermione*" a J. DURON (2008, ed.), 230-250.
- HOXBY, B. (2005), "The doleful airs of Euripides: The origins of opera and the spirit of tragedy reconsidered", *Cambridge Opera Journal*, 17/3, 253-269.
- KATZ, R. (1994), *The Powers of Music: Aesthetic Theory and the Invention of Opera*. New Brunswick, Transaction Publishers.
- LA GORCE, J. DE (2002), *Jean-Baptiste Lully*. Paris, Fayard.
- MCGOWAN, M.M. (1963), *L'art du Ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris, CNRS.
- PALISCA, C.V. (1989), *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven-Londres, Yale University Press.
- PIRROTTA, N. (1982), *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge, Cambridge University Press [trad. angl. de l'original N. PIRROTTA, *I due Orfei*. Torí, Einaudi, 1975].
- ROSOW, L. (1983), "French Baroque Recitative as an expression of tragic declamation", *Early Music* 11, 468-479.
- RUBIN, D.L. (1992, ed.), *Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*. Londres-Toronto, Associated Universities Press.
- SABATIER, G. (2008), "Point n'avez occis le dragon?" a J. DURON (2008, ed.), 1-28.

Visión del *Edipo en Colono* de Sófocles en una pintura apulia del s. IV a.C.

M^a Teresa CLAVO SEBASTIÁN
Universidad de Barcelona

RESUM

Una crátera apulia de *ca.* 340 (A 5:8 col. GEDDES) contiene la única imagen conocida asociada al *Edipo en Colono* de Sófocles. El escenario natural de la tragedia se transforma en arquitectónico y el pintor subordina los referentes de la acción dramática al concepto de visión, de que es catalizador el cuerpo de Edipo.

PALABRAS CLAVE: iconografía apulia, teatro, *Edipo en Colono*

ABSTRACT

An Apulian kalyx-krater of *ca.* 340 B.C. (A 5:8 al. GEDDES) contains the only known image linked with Sophocles' *Oedipus at Colonus*. The natural scenery of the tragedy becomes architectural and the painter subordinates the signs of the plot to the concept of vision, whose catalyst is Oedipus' body.

KEY WORDS: Apulian Iconography, theatre, *Oedipus at Kolonos*

1. Introducción

La crátera de cáliz A 5:8 al. GEDDES (fig. 1), de un taller apulio del s. IV, se encontró en 1985 y fue adquirida por una colección privada. Su difusión es relativamente reciente, y los estudios aún escasos; todos ellos, sin embargo, concuerdan en relacionarla con el *Edipo en Colono* de Sófocles. Se trataría, de hecho, de la única composición pictórica conocida sobre esta obra¹.

La ausencia de imágenes sobre esta tragedia en la cerámica ática se explica, en parte, por su tardía producción, en el 401, años después de la muerte del poeta y de los suce-

¹ KRAUSKOPF en LIMC (1994) s.u. *Ismene* I.2; GREEN (2003) 27-29; TAPLIN (1997) 84, fig. 15 y (2007) 100-102, fig. 27 con n. bibliográfica.

sos que llevaron a Colono al protagonismo político². No sabemos si la obra se volvió a representar en Atenas, pero sí viajó a la Magna Grecia entre el amplio repertorio que circulaba por los teatros de Sicilia y las regiones del sur de Italia. Una de estas representaciones debió ser la fuente del pintor de Apulia, pues pese a su personal composición, varios indicios apuntan a que siguió de cerca la obra trágica.

El argumento del *Edipo en Colono* no tiene precedentes en la tradición literaria³. Al parecer, Sófocles inventó para su personaje este final en Atenas, concretamente en el pequeño *demos* de Colono, su tierra natal; allí llegan Edipo y Antígona, errantes, exiliados de Tebas. En mitad del campo, sobre una piedra que encuentra junto a un camino, se sienta Edipo en petición de asilo. Gracias a las indicaciones del oráculo, ha reconocido el lugar donde situar una secreta tumba para su cuerpo, que tendrá un poder talismánico como protector de la ciudad de acogida⁴. La acción, que se desarrolla enteramente en la zona limítrofe del bosque sagrado de las Euménides, es lineal: entra en escena Ismene para advertir de que se ha difundido en Tebas el oráculo y los dos hermanos rivales pretenden apoderarse de su padre. Efectivamente, llegan primero Creonte y luego Polinices. Un encolerizado Edipo se niega a sus pretensiones. Acude en su defensa el rey de Atenas, Teseo, y les obliga a marchar. A partir de este momento, el anciano, las hijas y el rey se disponen a cumplir las instrucciones divinas. Se internan en el bosque y el resto de sucesos, extraescénicos, se da a conocer por boca del mensajero.

2. Identificación de la imagen

La relación de la imagen con la tragedia viene facilitada por la presencia central de un anciano ciego. En el repertorio iconográfico esta figura caracteriza habitualmente a Tiresias, pero el adivino suele representarse guiado por un niño o sirviente ante un rey (fig. 2 y 3)⁵.

En la composición apulia, en cambio, se disponen en torno al ciego dos muchachas, dos hombres, una Erinia; un grupo irreconocible en torno a Tiresias pero coincidente con los personajes del *Edipo en Colono*. En las jóvenes que se sientan solidariamente en el altar como suplicantes se ha reconocido a las fieles Antígona e Ismene de la tragedia. El joven se ha identificado con Polinices, y el ceramógrafo ha retenido, al parecer, el momento en que Edipo le dirige la famosa maldición:

[...] ἀλλὰ συγγενεῖ χερσὶ
θανεῖν κτανεῖν θ' ὕφ' οὐπερ ἐξελήλασαι.
Τοιαῦτ' ἀρώμαι, [...]
καλῶ δὲ τάσδε δαίμονας (vv. 1387-1391)

con fraticida mano mueras y mates a ése por quien has sido desterrado. Así os maldigo, invocando (...) también a estas diosas.

² MARKANTONATOS (2007) 35-7.

³ KEARNS (1989) 50-52 y 208-209; MARKANTONATOS (2007) 148-150.

⁴ PAUS. 1,28, 6-7 menciona una tumba de Edipo en el recinto de las Euménides, en el Areópago, donde quedaron instaladas según la etiología esquílea. Sobre su desplazamiento a Colono, cf. RODIGHIERO (2011) 245-248.

⁵ Fig. 2: crátera ática de Ferrara, ca. 450 (*LIMC*, s.u. Teiresias 10). Fig. 3: enócoe apulia, ca. 330, Basel (*TAPLIN* 23).

Es lo que sugiere, al menos, la gestualidad de los personajes y, sobre todo, la posición de la Erinia sobre la cabeza del muchacho. La mirada de la diosa, sin embargo, se dirige a Edipo indicando con ello que llevarán a cabo la ejecución de su maldición, solidarias con el rey y ya no sus persecutoras; giro que se produce, precisamente, en la obra sofoclea. Asimismo, los dos trípodes flanqueando a Edipo señalan la acción de Apolo, pues los oráculos que le han llevado allá y le han detallado los pormenores de su destino, articulan, como un guión, la acción dramática hasta su cumplimiento (vv. 84-105 y 1627-1629). Su función en la tragedia es, por tanto, estructural, y así lo ha captado el artista apulio.

El segundo hombre ha sido identificado como Creonte por Krauskopf y Taplin, quien argumenta que “The placing of Creon and Polyneices on either side brings out well the structure of the action”⁶. Varias razones me hacen pensar, por el contrario, que representa a Teseo: para empezar, su figura rompe los ejes de simetría: el vertical (que entre las dos columnas pasa por Edipo) pues, precisamente, el espacio equivalente al de Polinices está ocupado con un objeto (probablemente un plato ritual, similar a los del muro), mientras la figura del rey queda situada sobre un estrato posterior, a la espalda del grupo, en lo que probablemente indica su actitud vigilante, como protector de los suplicantes. El desplazamiento afecta igualmente al eje horizontal, que viene marcado por la línea en que se asienta la Erinia, separando a los humanos del mundo divino que ocupan, junto a la diosa, los trípodes y signos sacros de las paredes del templo. Rompiendo el eje visual, la cabeza y el cetro del rey vienen a enlazar con las señales del templo.

Por otra parte, esta posición parece responder, en la tragedia, a la actividad de Teseo en Atenas, donde se encuentra celebrando un sacrificio a Posidón que sirve de contrapunto a los episodios escénicos (vv. 887-904, 1156-1159 y 1494-1495). Altar de Posidón y Colono –densamente ocupado por divinidades, además de las Euménides (vv. 53-63, 668-719, etc.)– son los dos polos entre los que transita Teseo, con la excepción del lugar en que rescata a las hijas de Edipo, que en la imaginación del coro es algún santuario, Eleusis o Apolo Pitio (vv. 1044-1057). El personaje se mueve entre centros religiosos, y en la pintura parece, precisamente, observar la escena desde el decorado convencional de un templo.

3. Teatralidad

Al ser el mito de referencia un drama, el pintor ha incorporado elementos teatrales en los personajes y decorados. Pueden compararse con los de una crátera siracusana, de la misma época, que se ha interpretado como vinculada a la escena del mensajero en el *Edipo Rey*, en la que es claramente visible la plataforma elevada para los actores, y, posiblemente, la puerta o entrada al palacio a que se dirige la mujer anónima (fig. 4a y 4b)⁷.

⁶ TAPLIN (1997) 84.

⁷ GREEN (2002) 124. HART (2010) 58 y 71, fig. 26 atribuye al autor siciliano, el pintor de Capodarso, dos de las tres imágenes de tragedia que muestran la tarima del escenario, nº 22 y 105 TAPLIN (2007).

Entre los signos de teatralidad identificados para la pintura de la época⁸ se reconocen:

- a) El atuendo de Ismene, con los bordes pintados del vestido, el elaborado tocado de la cabeza, delatan su procedencia de palacio (comparar con los detalles de los trajes de Edipo y Yocasta) en contraste con el simple manto y velo de Antígona.
- b) Las botas de los personajes masculinos son los característicos coturnos de actor (que no se elevan hasta más tarde), como puede bien advertirse en la imagen de unos coreutas preparándose para actuar (fig. 5)⁹.
- c) El decorado de columnas con los *boukrania*, platos y guirnalda pintadas en la pared del fondo, característico de lugares sagrados¹⁰.
- d) La gestualidad, en particular la posición de los dedos del personaje de Edipo, tipificada como signo de parlamento, como se comprueba por la postura idéntica de la mano del mensajero de la pintura siciliana (fig. 4)¹¹.

Como ilustran estos ejemplos, los artistas no pretenden reproducir una escena, sino que combinan varios elementos del drama en una visión de conjunto independiente. El autor siracusano ha introducido personajes: las niñas y la segunda mujer; el apulio también, pues ni Teseo ni Creonte están presentes en el encuentro de Polinices con su padre, y las Euménides o Apolo son meros nombres en el texto. Sin embargo el ceramógrafo los incluye, como los agentes que son de la acción, y los representa en figura –la Erinia– o simbólicamente –Apolo– en los trípodas situados en la zona divina.

4. Escenario

El escenario natural del *Edipo en Colono* sufre una mutación espectacular al traducirse en arquitectura. En la tragedia, el escenario no es un detalle menor; a lo largo de la obra, territorio y paisaje cobran un papel protagonista, y se introducen desde el primer verso: “¿a qué lugar hemos llegado?” (v. 1) pregunta Edipo, y Antígona responde “<un> lugar sagrado, parece, rebosante de laurel, olivo, viña...” (vv. 16-17).

El bosque de las Euménides es descrito por el coro como un jardín paradisíaco, sin tiempo, pero vibrante de vida, donde no faltan Dioniso, Afrodita o las Musas:

Κισ-
σὸν καὶ τὰν ἄβαντον θεοῦ
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον
ἀνήνεμόν τε πάντων
χειμώνων· [...]
θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ-
χνας ὁ καλλίβοτρος κατ' ἤμαρ αἰεὶ
νάρκισσος, μέγαλιν θεαῖν
ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε
χρυσανγῆς κρόκος· (vv. 674-685)

⁸ TAPLIN (2007) 41-43, GREEN (2008) 173-174, HART (2010) 57-58.

⁹ GREEN (2009) 173, fig. 8. De los dos coreutas, uno ha dejado la máscara femenina en el suelo y se está calzando.

¹⁰ Sobre el uso de columnas, *uid.* GREEN (2009) 179.

¹¹ Otros tres ítems de Taplin –presencia de Erinias, escenas de súplica y trípodas– son, en este caso, internos al argumento del *Edipo en Colono*.

(...) el follaje inextricable de mil frutos del dios, donde no entra el sol ni el viento de tempestad alguna (...). Bajo el rocío celeste crece sin cesar, cada día, el narciso de bellos racimos, antigua corona de las grandes diosas, y el azafrán de reflejos dorados.

En cambio, después de que el grupo se interne al encuentro del destino anunciado y el coro invoque a “la diosa invisible y el señor de la oscuridad”, del trayecto por el ‘paraíso’ el mensajero menciona el “umbral de escalones de bronce que se enraiza en la tierra”, donde el ciego se detiene en el centro de un misterioso conjunto de crátera, roca, árbol, tumba; cartografía que enmarca su desaparición (vv. 1590-1596)¹². Del ‘recinto prohibido’ y su paisaje polimorfo algo queda claro: su sacralidad.

La imagen, en contraste, representa un escenario arquitectónico: un amplio altar, columnas jónicas, muros decorados. Podría pensarse que el ceramógrafo ha inventado un entorno más acorde con la cultura de su tiempo, pero otras pinturas contemporáneas desmienten una tendencia general a la urbanización espacial y muestran campo abierto o vegetaciones donde sus predecesores pintaron elementos arquitectónicos. Un buen ejemplo es el asiento de la Esfinge en la escena del diálogo con Edipo¹³; nótese el contraste entre la columna dórica del s. VI y la base vegetal del IV (fig. 6a y 6b)¹⁴. La elegante columna jónica o una colina boscosa (fig. 7a y 7b)¹⁵ o la alternancia roca/columna en dos vasos contemporáneos (fig. 8a y 8b)¹⁶.

Si en la imaginería columna, piedra y planta son equivalentes, lo mismo puede decirse del altar, cuya función adoptan, alternativamente, elementos arquitectónicos o naturales¹⁷. Así, en la serie de Orestes suplicante en Delfos, el asilo se puede representar como un montón de piedras, una roca onfálica (la piedra aparece sin tallar¹⁸) o un templo que acumula las defensas del altar y el *omphalos* perfectamente contruidos¹⁹.

Hemos de concluir, según esta secuencia gráfica, que la alteración de la forma no conlleva la alteración de su sentido ni de sus funciones: piedra y altar, columna y árbol, paisaje y templo forman un *continuum* de significados que diseñan el espacio sagrado. De forma análoga, un autor trágico puede *crear* verbalmente diversas *formas* con el único elemento del escenario: en las *Suplicantes* de Esquilo un altar se transforma sucesivamente en colina, hogar, proa, refugio, mirador²⁰. Los espectadores del teatro *ven* un objeto único, pero a través de las palabras *visualizan* otros; de la misma

¹² Sobre este pasaje, *uid.* KEARNS (1989) 208-209.

¹³ *Vid.* sobre este motivo las interesantes observaciones de MORET (1986) 205-210 y el debate subsiguiente.

¹⁴ Fig. 6 a: ánfora calcídica ca. 530, Stuttgart. Fig. 6b: crátera de volutas apulia, Nápoles, ca. 340-330.

¹⁵ Fig. 7a: cíclica ática f.r., ca. 470, Vaticano. Fig. 7b: crátera apulia, ca. 350, Tarento.

¹⁶ Fig. 8a: pélice ática f.r. ca. 450. Fig. 8b: ánfora ática f.r., ca. 450, Boston.

¹⁷ Una enócoe ática de ca. 430-420, representando el sacrificio de Ifigenia, sobrepone la forma de altar al montón de piedras Cf. CLAVO (2012) 64, fig.4.

¹⁸ Cf. hidria ática f.r., 450, Berlín (LIMC, s.u. *Erinys* 41), donde el lugar de súplica tiene la forma de una simple piedra.

¹⁹ Fig. 9a: crátera de columnas ática f.r., 440-30, Londres. Fig. 9b: nestóride lucania de f.r., ca. 350-40, Harvard. Fig. 9c: crátera de cálice apulia, ca. 350, San Petersburgo.

²⁰ CLAVO (2010) 56-59.

manera, el espectador de la crátera apulia *ve* un altar y unas columnas, pero puede visualizar el lugar de la súplica, cuyas equivalencias formales conoce.

5. El ver

El tejido poético, más que la acción dramática, domina en el *Edipo en Colono*. Sófocles es experto en crear visibilidad a través de la palabra, y aquí su recurso no puede ser más eficaz: Edipo mira a través de los demás. Sin embargo, el registro del ver sobrepasa con creces la mera descripción o narración de hechos; por ejemplo, cualifica a las potencias protectoras de Atenas: las Euménides son ‘diosas que todo lo ven’ (v. 42), ‘señoras de terrible mirada’ (v. 84), ‘dulces hijas de la antigua Oscuridad’ (v. 107); Zeus y Atenea poseen, respectivamente, un ojo circular y ojos brillantes (vv. 705-706). También forma parte del proceso de aproximación de la figura de Edipo a la de las Erinias, que no es momento de detallar²¹: baste decir que, dentro del bosque sagrado, el ciego es el que ve. Así lo explica el mensajero:

Ὡς μὲν γὰρ ἐνθ' ἐνδ' εἶρε, καὶ σὺ που παρῶν
ἔξοισθ', ὑψηλῆς οὐδενὸς φίλων,
ἀλλ' αὐτὸς ἡμῖν πᾶσιν ἐξηγούμενος (vv.1587-1589)

Cuando salió de aquí —y tú que estabas presente lo sabes— no le servía de guía ninguno de los suyos, antes bien, él en persona nos guiaba a todos nosotros (Trad. Biblioteca Clásica Gredos)

La fusión culmina con la absorción del cuerpo de Edipo en el espacio, y en el ámbito del horror, de la diosa:

[...] ἐξαπείδομεν
(...) ἄνακτα δ' αὐτὸν ὀμμάτων ἐπίσκιον
χεῖρ' ἀντέχοντα κρατὸς, ὥς δεινοῦ τινος
φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν. (vv. 1650-1652)

Vemos a nuestro rey, con la mano sombreando sus ojos como si se hubiera aparecido un terrible espanto insoportable de ver.

A mi entender, en la pintura, como en la tragedia, el interés no radica tanto en el argumento como en los temas que lo subyacen, de los que el autor ha destacado precisamente la visualidad²². El impacto de la composición está en la confluencia de las miradas sobre la máscara ciega de Edipo vuelta hacia el público. La ceguera absorbe esas miradas, no las devuelve a los personajes ni a los espectadores, las interioriza. El artista ha captado, y aquí interpreta, la tensión trágica entre diversas formas de realidad y de su percepción, materializada en el proceso de transformación del cuerpo de Edipo: “(...) *imagen* (soy), casi ya no *cuerpo*” (v. 110).

6. Consideraciones finales

Las relaciones entre tragedia y pintura en el s. IV se plantean hoy en términos de interacción²³. No sabemos si el escenógrafo de un *Edipo en Colono* decidió crear un

²¹ Sobre esta estrategia poética, *uid.* vv. 30-33; 140-141; 466-489, etc.; OR 1304-1307. Cf. MARKANTONATOS (2007) 78-80.

²² Son también perceptibles otros, como los conceptos de retribución, destino, alianza, temor, piedad, etc.

²³ *Vid.* una reciente puesta al día de la cuestión en LISSARRAGUE (2008) 439-449.

decorado arquitectónico o si la innovación es obra del pintor, si alguno influyó en el otro. Es igual, porque las claves (las equivalencias de signos) son las mismas. En todo caso, el contacto entre las dos artes visuales en el medio cultural de la Magna Grecia produjo un movimiento de experimentación en la representación de las ideas sugeridas por la tragedia. Dentro de él, el objetivo de este pintor puede haber sido impactar en el repertorio de las vasijas de uso funerario²⁴, aludiendo a la invisibilidad pero continuidad *post mortem* de Edipo, o quizás el de reconducir el motivo trágico del ver hacia un juego (y una reflexión) sobre el alcance de la actividad visiva en la puesta en escena teatral y en la pintura²⁵.

En uno u otro caso, el vínculo de la imagen apulia con la tragedia sofóclea es fundamentalmente conceptual, centrado en las posibilidades semánticas del mirar. Y creo que ese modo de recepción de la tragedia en la cerámica del s. IV merece tenerse en cuenta en las actuales líneas investigación sobre la relación entre estas dos formas artísticas.

ILUSTRACIONES²⁶



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4a



Figura 4b

²⁴ Se ha sugerido una relación entre temas y contexto, pero los resultados son dudosos. *Vid.* TAPLIN (2007) 102.

²⁵ LISARRAGUE (2008) 440 y (2010) 53-54.

²⁶ Las ilustraciones proceden del LIMC, excepto las fig. 1 y 3 (TAPLIN 2007, 27 y 23), y fig. 4a, 4b y 5a, 5b (GREEN 1994, 3.6 y 2009, 8).



Figura 5



Figura 6a



Figura 6b



Figura 7a



Figura 7b



Figura 8a



Figura 8b



Figura 9a



Figura 9b



Figura 9c

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAMETTI, A. (2011, ed.), *La storia sulla scena*. Roma, Carocci.
- CARRUESCO, J. (2010, ed.), *'Topos-Chôra'. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*. Tarragona, ICAC.
- CLAVO, M. (2010), "El altar, Argos, Atenas. La semantización del espacio en *Las Suplicantes* de Esquilo" en J. CARRUESCO (2010, ed.), 55-66.
- CLAVO, M. (2012), "Ifigenia entre puertas. La iconografía y la *Ifigenia en Taúride* de Eurípides" en E. VINTRÓ; F. MESTRE; P. GÓMEZ (2012, ed.), 49-74.
- EASTERLING, P.E. (1997, ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- EASTERLING, P.E.; HALL, E. (2002, ed.), *Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GENTILI, B.; PRETAGOSTINI, R. (1986, ed.), *Edipo: il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- GREEN, R. (2002), "Towards a reconstruction of performance style" en P.E. EASTERLING; E. HALL (2002, ed.), 93-126.
- GREEN, R. (2009), "Art and theatre in the ancient world" en M. McDONALD; M. WALTON (2009, ed.), 163-183.
- HART, L. (2010, ed.), *The Art of Ancient Greek Theater*. Los Angeles, Getty Publications.
- HART, M.L. (2010), "Tragedy and Iconography" en L. HART, (2010, ed.), 57-61.
- KEARNS, E. (1989), *The Heroes of Attica*. Londres, Bull. of the ICS, suppl. 57.
- KRAUSKOPF, I. (1986), "Edipo nell' arte antica" en B. GENTILI; R. PRETAGOSTINI (1986, ed.), *Edipo: il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 327-341.
- KRAUSKOPF, I. (1994), "Oidipus", en LIMC vol. VII/1; 1-15.
- LISSARRAGUE, F. (2008), "Image and representation in the Pottery of Magna Grecia" en M. REVERMANN, P. WILSON (2008, ed.), 439-449.
- LISSARRAGUE, F. (2010), "Visuality and Performance" en L. HART (2010, ed.), 53-56.
- MARKANTONATOS, A. (2007), *'Oedipus at Colonus': Sophocles, Athens, and the World*. Berlín-Nova York, W. de Gruyter.
- MCDONALD, M.; WALTON, M. (2009, ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MORET, J.M. (1986), "L'iconographie attique du mythe d'Oedipe" en B. GENTILI; R. PRETAGOSTINI (1986, ed.), 205-214.
- REVERMANN, M.; WILSON, P. (2008, ed.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, Oxford University Press.
- RODIGHERO, A. (2011), "Ideologia e paesaggio nell'*Edipo a Colono* di Sofocle", en A. BELTRAMETTI (2011, ed.), 241-258.
- TAPLIN, O. (1997), "The Pictorial Record" en P.E. EASTERLING (1997, ed.), 69-90.
- TAPLIN, O. (2007), *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles, Getty Publications.
- VINTRÓ, E.; MESTRE, F; GÓMEZ, P. (2012, ed.), *MEΛETH. Homenatge a Montserrat Jufresa*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

¿Razones para la apostasía? Los deberes familiares como argumento utilizado en las actas de los mártires

M^a Teresa FAU RAMOS
Universitat de Barcelona

A la memoria del Prof. José Fortes

RESUM

En las llamadas *Actas de los Mártires* hallamos un amplio repertorio de argumentos a disposición de aquellos que, supuestamente, pretenden obligar a los cristianos al abandono de su fe. Entre estas razones destacan las exhortaciones a no desatender las obligaciones para con la familia, argumento que es bien acogido por los parientes del mártir adscritos, todavía, al paganismo. Por el contrario, los familiares cristianos animan a su allegado a mantenerse firme y a no caer en la apostasía. Pero, tanto si el mártir recibe el apoyo de sus familiares como si éstos le son contrarios, se observa en todos los episodios reseñados que el protagonista cristiano presenta, con respecto a la institución familiar, una actitud que en modo alguno puede calificarse de convencional.

PARAULES CLAU: literatura cristiana primitiva, *Actas de los mártires cristianos*, familia, apostasía.

ABSTRACT

In the so-called *Acts of the Martyrs* there are a wide range of reasons to be used by those who, supposedly, intend to force Christians to abandon their faith. Among these reasons we can underline the exhortations not to neglect the duties regarding family, a sort of argument which is welcomed by martyrs' relatives who are still pagan. On the contrary, Christian relatives encourage their close people to persist in their faith and not to apostatize. However, whether receiving the support or the opposition of their relatives, in all the referenced episodes we see the Christian protagonists showing towards the family as institution an attitude which by no means can be qualified as conventional.

KEY WORDS: Early Christian Literature, *Acts of the Christian Martyrs*, family, apostasy.

Los textos que narran la detención, el interrogatorio, la sentencia de muerte y la posterior ejecución de mártires cristianos de época imperial constituyen un material heterogéneo difícil de abordar. De procedencia diversa, sujetos a interpolaciones y ma-

nipulaciones de todo tipo, presentados bajo formas literarias diferentes (cartas, actas procesales, narraciones pretendidamente históricas, etc.) y transmitidos por medio del griego, del latín e, incluso, de otras lenguas, estos documentos captaron, en el s. XVII, la atención del jesuita J. Bolland¹ y del benedictino T. Ruinar², quienes intentaron separarlos de la rica y variopinta tradición que reporta (espectaculares) episodios de muerte protagonizados por individuos que, supuestamente, alcanzaron la palma del martirio.

Con posterioridad a los trabajos de Bolland y Ruinar, un buen número de estudiosos se ha acercado a las *Actas de los mártires*³ y han intentado clasificarlas⁴. La mayoría de ellos lo han hecho movidos por una preocupación de tipo historicista con el objetivo, por ejemplo, de dilucidar qué puede haber de verdadero en la descripción de cierto milagro o en la descripción de las refinadas torturas supuestamente infligidas a un determinado personaje. Nuestra aportación, sin embargo, no tiene nada de historicista. No nos mueve la necesidad de demostrar la autenticidad de un interrogatorio o la veracidad de un hecho milagroso, ni, por descontado, pretendemos adentrarnos en las realia de las persecuciones contra los cristianos, que tan abundante bibliografía han generado⁵. Simplemente nos acercamos a estos documentos considerándolos como un conjunto de narraciones que tienen en común muchos elementos que merecen ser destacados y estudiados detalladamente. Y es desde esta perspectiva que hoy presentamos nuestra aportación, que se centra en un cierto tipo de argumentos que, según las *Actas*, son esgrimidos ante el futuro mártir con el fin de convencerle para que regrese a la antigua tradición pagana y abandone su fe.

Ciertamente, los interlocutores / adversarios de los mártires cuentan con un amplio repertorio de argumentos para inducirles a caer en la apostasía⁶: la inevitable renuncia a los goces de la vida terrenal, la indignidad de una muerte ofrecida como espectáculo a una plebe embrutecida, el respeto debido a las autoridades, la posibilidad de sufrir dolores atroces, etc. Pero, de entre todas estas poderosas razones, fijaremos nuestra atención –dado el espacio limitado del que aquí disponemos– en las argumentaciones basadas en la necesidad de no desatender a aquellos a quienes se está unido por vínculos de parentesco.

Los casos de que nos haremos eco nos permitirán señalar puntos concretos de coincidencia y diferenciación existentes entre ellos. Pero, sobre todo, nos permitirán poner de manifiesto que todos los protagonistas cristianos presentan, con respecto a la institución familiar, una actitud que en modo alguno puede calificarse de convencional.

¹ BOLLAND (1643).

² RUINART (1689).

³ Para una información clara y detallada al respecto, *uid.* la introducción de MUSURILLO (1972) 11-73.

⁴ Cabe destacar la meritoria labor de DELEHAYE (1921).

⁵ *Vid.*, por ej., los trabajos de FOX (1986), LAMPE (2003), MITCHELL & YOUNG (2006), SELINGER (2002) y SORDI (1983). Para una mirada penetrante sobre este tema en el contexto, mucho más amplio, de una historia general del cristianismo, *uid.* MACCULLOCH (2011) 105 ss.

⁶ Basta con leer los textos recopilados por RUIZ BUENO (1987) y los que hallamos en la antología realizada por TORDÉ; SIDERA; ESTRADÉ & JANERAS (1991). *Vid.* también la selección de *Actas* y los detallados comentarios que las acompañan en BASTIAENSEN *et alii* (1995³).

En la *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, la joven matrona Perpetua sufre una intensa presión por parte de su padre (pagano), quien, movido por su afecto –*pro sua affectione* (3,1)–, intenta convencerla para que reniegue de su fe. Al no conseguirlo, recurre en vano a los malos tratos. Al cabo de poco tiempo, Perpetua, que ya ha sido encarcelada, es conducida ante el tribunal. Su padre, atribulado, acude y, con palabras conmovedoras y gestos de súplica, ruega a su hija que no se desentienda de sus deberes familiares. La joven no puede evitar la tristeza y le duele la situación de su padre –*et ego dolebam casum patris mei* (5,6)– e intenta, sin éxito, consolarlo en su aflicción.

Unos días después, cuando Perpetua ya había subido al estrado para ser sometida a interrogatorio, vuelve a comparecer su padre, pero, esta vez, con el hijito de la procesada en brazos. Nuevamente suplica: *miserere infanti* (6,2) “¡compadécete de la criatura!”. Y su ruego es secundado por el procurador Hilariano:

Parce... canis patris tui, parce infantiae pueri, fac sacrum pro salute imperatorum (6,3)

¡Ten consideración... a las canas de tu padre. Ten consideración a tu hijito; ofrece un sacrificio por la salud de los emperadores!

Pero la joven no se doblega y la insistencia paterna llega a incomodar al procurador, quien ordena que el anciano sea apaleado. Perpetua confiesa que siente los golpes de su padre como si le fueran propinados a ella y subraya el pesar que le produce la situación de su progenitor: *sic dolui pro senecta eius misera* (6,5) “así me dolí por su vejez infortunada”, afirmación que repetirá casi textualmente cuando, ya condenada a muerte, mantenga la última conversación con su padre, que no se resigna a perderla: *ego dolebam pro infelici senecta eius* (9,3) “yo me dolía por su infeliz vejez”.

Si Perpetua muestra sin ambages su ternura filial⁷, hay, sin embargo, quien parece desvincularse emocionalmente de sus familiares. Tal es el caso de Ireneo, el joven obispo de Sirmio. La *Passio Sancti Irenaei episcopi Sirmiensis* narra que, mientras está siendo sometido a tortura, hace acto de presencia un numeroso grupo de personas vinculadas a él (parientes, amigos, siervos e, incluso, vecinos) con el fin de convencerle para que abjure del cristianismo. Sus hijos, abrazándose a sus pies, suplicaban: *miserere tui et nostri, pater* (3,1) “padre, apiádate de ti y de nosotros” y la concurrencia secundaba sus ruegos. Pero él, que tenía bien presente la obligación de no negar a Cristo⁸: *omnes ergo despiciens nulli eorum respondit* (3,3) “haciendo, pues, de todos caso omiso, a nadie respondió”.

Cierto tiempo después, Probo, el prefecto de Panonia que presidía el tribunal, le llama a su presencia y le pregunta, por este orden, si tiene mujer, hijos o parientes. La respuesta de Ireneo es taxativa: *non habeo* (4,5) “no tengo”. Estupefacto, Probo pregunta quiénes eran aquéllos que lloraban durante la sesión anterior y el mártir responde con una cita evangélica:

⁷ Sobre la emoción que es capaz de inspirar la figura de Perpetua, *uid.* DODDS (1975) 79. La vertiente psicológica de este personaje ha suscitado un interés que va mucho más allá de las alusiones, ciertamente discutibles, a su personalidad por parte de FRENCH (1993), 87-97. Véase el trabajo que le dedicó VON FRANZ (1991), colaboradora de Jung.

⁸ Hay en el texto una referencia a Mt. 10,33.

Qui diligit patrem aut matrem aut uxorem aut filios aut fratres aut parentes super me, non est me dignus (4,6)⁹.

El que ama a su padre, o a su madre, o a su esposa, o a sus hijos, o a sus hermanos o a sus parientes por encima de mí, no es digno de mí.

Perpetua y, en mayor medida, Ireneo dejan bien sentado que, ante la necesidad de atender a las obligaciones familiares, hay un deber prioritario: no cometer apostasía. Pero hay incluso quien va más allá. En el texto que lleva por título Μαρτύριον τῶν Ἀγίων Κάροπου, Παπύλου καὶ Ἀγαθονίκης, hallamos a una mujer, de nombre Agatónica, que, tras contemplar la muerte beatífica de los mártires Papilo y Carpo, decide que también ella debe alcanzar la gloria celestial. Por ello, espontáneamente¹⁰, se coloca en el lugar del suplicio. Ὁ δὲ δῆμος ἐβόα λέγων· Ἐλέησον σου τὸν υἱόν (43) “pero el pueblo gritaba diciendo: ‘compadécete de tu hijo’”. A lo que ella responde: θεὸν ἔχει τὸν δυνάμενον αὐτὸν ἐλεῆσαι, ὅτι αὐτός ἐστιν ὁ πάντων προνοητής (44) “tiene a Dios, que puede compadecerse de él pues es él quien provee a todo”.

Pero este distanciamiento con respecto a los allegados consanguíneos no se produce cuando el texto subraya el fervor cristiano del pariente –significativamente, la madre– del mártir. Buena muestra de ello es, según la emotiva descripción que leemos en la *Passio Sanctorum Montani et Lucii*, la conducta de la madre de un tal Flaviano. En efecto, durante el largo tiempo que éste pasa en la cárcel a la espera de su ejecución, puede contar con el apoyo incondicional de su *incomparabilis mater* (16,3) que se mantiene firme a su lado con una entereza que le vale el adjetivo de “Macabeica”: *o Machabaeicam matrem!* (16,3).

Y no es la madre de Flaviano la única que hace gala de conductas –digamos– “macabeicas”. En la *Passio Sanctorum Mariani et Iacobi*, la madre de Mariano *Machabaico gaudio exultans* (13, 1) “exultante de gozo macabeico” se precipita sobre el cadáver de su hijo y besa con fruición las heridas que le han ocasionado la muerte (13, 2). Por otra parte, el *Acta* que describe la ejecución de una viuda llamada Felicidad y de sus siete hijos¹¹ hace hincapié en la entereza de la mujer, que exhorta a sus vástagos a morir por la fe:

Videte, filii, caelum, et sursum adspicite, ibi uos exspectat Christus cum sanctis suis. Pugnite pro animabus uestris, et fideles uos in amore Christi exhibete (2).

Ved, hijos, el cielo y mirad hacia lo alto: allí os espera Cristo con sus santos. Luchad en defensa de vuestras almas y mostraos fieles al amor de Cristo.

Los episodios que hemos elegido para ilustrar nuestra exposición presentan semejanzas y, también, diferencias dignas de comentario. Constituye, en efecto, un nexo de unión entre ellos el grave dilema –apostasía o muerte– al cual casi todos los protagonistas deben enfrentarse. Y decimos “casi todos” porque hay alguien –Agatónica– que, al menos en la versión griega¹², se ofrece al martirio espontáneamente movida

⁹ Mr. 10,37.

¹⁰ En la versión griega de este documento, la mujer opta por el martirio sin que nadie la fuerce a tomar tal decisión. En cambio, una recensión latina presenta a Agatónica obligada por el proconsul Óptimo a elegir entre la muerte o la apostasía.

¹¹ El contexto de la narración es también, a todas luces, macabeico.

¹² *Vid.* nota 10.

por el acicate de la gloria venidera, convirtiéndose así en centro de atención ella que hasta entonces era una simple espectadora de suplicios ajenos.

No hay unanimidad, aunque sí un cierto predominio de la figura filial, cuando se trata de señalar al allegado que obstaculiza la inmolación martirial. En la *passio* de Perpetua, es su padre –y, en cierta forma, también su hijito– quien pone trabas a la determinación de la joven. En el episodio protagonizado por Ireneo, la tentación de apostasía es vehiculada por un grupo de personas tan numeroso como heterogéneo (parientes, amigos, siervos, vecinos), si bien el intento de persuasión más impactante es atribuido a los propios hijos del mártir. En el caso de Agatónica, se hace referencia también a un hijo de quien el pueblo pide a la mujer que se compadezca. En cuanto a Victoria, debe superar la insistencia de su hermano para alcanzar la deseada gloria.

Sí que se observa, en cambio, una total coincidencia al abordar aquellos episodios en los que el mártir recibe el apoyo familiar. En estos casos, la figura materna (representada por Felicidad y por las madres de Flaviano y Mariano) domina totalmente la escena.

En cuanto a la comunicación que puede establecerse entre el mártir y el allegado que cuestiona su inmolación, constatamos actitudes tan diversas como las emotivas reacciones de Perpetua, el silencio de Ireneo y las hirientes palabras de Victoria. Obviamente, si fijamos nuestra atención en las narraciones que presentan al mártir recibiendo el aliento de la familia (la madre), no hallaremos sino afecto y ternura.

La firmeza del mártir es una característica común a todos los episodios. Y esta firmeza resalta particularmente en el caso de las protagonistas femeninas (la mayoría, en nuestro elenco). En efecto, esas mujeres superan con su conducta la infirmitas sexus que la tradición les atribuye. Lejos de comportarse como un ser débil, carente de autoridad, incapaz de tomar decisiones valientes y acertadas, la mujer que afronta el martirio o la madre que apoya a su hijo en tan doloroso trance actúa como una auténtica *mulier uirilis*¹³.

Por lo que respecta a la extensión de los episodios de controversia familiar, contrasta la prolija exposición de las discrepancias paterno-filiales en la *passio* de Perpetua con la extrema brevedad del diálogo que mantiene Agatónica con quienes abogan a favor de su hijo. Y, volviendo una vez más al acta martirial de Perpetua, consideramos digno de mención el hecho de que tratar de inducir a la apostasía no comporta necesariamente una relación armoniosa entre el familiar del futuro mártir y la autoridad competente: los golpes que, por orden del procurador Hilariano, recibe el padre de Perpetua son una buena muestra de ello.

Quisiéramos, por último, destacar que, más allá de las semejanzas y diferencias concretas que puedan señalarse entre los distintos episodios, se observa que todos los protagonistas cristianos de estas narraciones presentan, con respecto a la institución familiar, una actitud que en modo alguno puede calificarse de convencional. Recapitulemos: Ireneo, impávido, guarda silencio ante los ruegos de los suyos y, posteriormente, llega a negar su vinculación con ellos ante el prefecto Probo. Agatónica, sin

¹³ Vid. ASPEGREN (1990), GIANNARELLI (1980), PEDREGAL (2005) 141-167, PETRONE (1995) 259-271.

verse sometida siquiera a la necesidad de elegir entre apostasía y muerte¹⁴, se encamina al suplicio evidenciando una total despreocupación por el devenir de su hijo. Perpetua, aunque conmovida, abandona a su anciano padre y, por supuesto, también a su hijito. Victoria trata con extrema dureza al hermano que pretendía librarla de la ejecución. La madre de Flaviano apoya, con su presencia en la cárcel, la decisión del joven de morir ajusticiado. La de Santiago va aún más allá y exterioriza la alegría que siente al contemplar las heridas que han provocado la muerte de su hijo. Felicidad exhorta a sus vástagos a mantenerse firmes en la fe, lo cual –ella no alberga dudas al respecto– les conducirá irremisiblemente al suplicio.

La clave para comprender este comportamiento anómalo nos es proporcionada –creemos– por los mártires Ireneo y Victoria. En efecto, tal como hemos tenido ocasión de comprobar, Ireneo cita el pasaje 10,37 del evangelio de Mateo, que subordina el afecto familiar al seguimiento de Cristo, mientras que Victoria proclama que, como cristiana que es, tiene ahora unos nuevos *fratres*, aquellos *qui praecepta Dei custodiunt* “que guardan los preceptos de Dios”¹⁵.

La relativización de los vínculos familiares y su consiguiente depreciación con respecto a los lazos de quienes están unidos por la fe están en consonancia con el uso de paradojas que tanto caracterizó al cristianismo primitivo. Paradojas que, por cierto, abundan en las *Actas de los mártires* y a las que se ha atribuido la intención de poner en tela de juicio al orden social existente¹⁶. Sea como fuere y más allá de propósitos pretendidamente cuestionadores, es innegable que, aún en nuestros días, la lectura de tales textos no deja indiferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASPEGREN, K. (1990), *The male woman. A feminine ideal in the Early Church*. Uppsala, Uppsala University Press.
- BASTIAENSEN, A. et alii (1995), *Atti e passioni dei martiri*. Milán, Mondadori.
- BOLLAND, J. (1643), *Acta Sanctorum*. Antwerpen, Meursius.
- DELEHAYE, H. (1921), *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*. Bruselas, Bureaux de la Société des Bollandistes.
- DODDS, E.R. (1975, trad. esp.), *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*. Madrid, Ed. Cristiandad.
- FOX, R.L. (1986), *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine*. Londres, Penguin Books.
- FRANZ, M.L. VON (1991), *La passion de Sainte Perpétue. Un destin de femme entre deux images de Dieu: essai d'interprétation psychologique. Expériences archétypiques à l'approche de la mort*. Paris, Éd. J. Renard.

¹⁴ Vid. nota 10.

¹⁵ Vid. nota 11, donde Papilo “adopta” como hijos a sus feligreses y Hierax declara que, fallecidos ya sus progenitores terrenales, tiene como verdadero padre a Cristo y como madre, a su fe en él.

¹⁶ Vid. HARVEY (2008) 606: “Christians used the presentation of martyrdom as occasion for challenging the existing social order”.

- FREND, W.H.C. (1993), "Blandina and Perpetua. Two early Christian Heroines" a D.M. SCHÖLER (1993, ed.), 87-97
- GIANNARELLI, E. (1980), *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV^o secolo*. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo.
- GÓMEZ-ACEBO, I. (2005, ed.), *La mujer en los orígenes del cristianismo*. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- HARVEY, S.A.; HUNTER, D. G. (2008, edd.), *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- HARVEY, S.A. (2008), "Martyr Passions and Hagiography" a S.A. HARVEY; D.G. HUNTER (2008, edd.), 603-627.
- LAMPE, P. (2003), *Christians at Rome in the first two centuries. From Paul to Valentinus*. Londres, Fortress Press.
- MACCULLOCH, D. (2011, trad. esp.), *Historia de la cristiandad*. Barcelona, Debate.
- MITCHELL, M.M.; YOUNGS, F.M. (2006, ed.), *The Cambridge History of Christianity. I: Origins to Constantine*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MUSURILLO, H. (1972), *The Acts of the Christian Martyrs*. Oxford, Clarendon Press.
- PEDREGAL, A. (2005), "La mulier uirilis como modelo de perfección en el cristianismo primitivo" a I. GÓMEZ-ACEBO (2005, ed.), 141-168.
- PETRONE, G. (1995), "La donna virile" a R. RAFFAELLI (1995, ed.), 259-271.
- RAFFAELLI, R. (1995, ed.), *Vicende e figure femminile in Grecia e a Roma*. Ancona, Commissione per le pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche.
- SCHÖLER, D.M. (1993, ed.), *Women in Early Christianity*. Nueva York, Garland Pub.
- SELINGER, R. (2002), *The Mid-Third Century Persecutions of Decius and Valerian*. Frankfurt an Main, Peter Lang Verlag.
- SORDI, M. (1983), *I cristiani e l'Impero romano*. Milán, Mondadori.
- RUINART, T. (1689), *Acta primorum martyrum sincera et selecta*. Amsterdam, Officina Westenniana.
- RUÍZ BUENO, D. (1987⁴), *Actas de los mártires*. Madrid. Ed. Católica.
- TORNÉ, J.; SIDERA, J.; ESTRADÉ, M.; JANERAS, S. (1991, trad.), *Actes de màrtirs*. Barcelona, Proa.

Teano de Crotona i Pitàgoras de Samos: matrimoni pitagòric o invenció biogràfica?

Sergi GRAU GUIJARRO
Col·legi Sant Miquel i
Universitat de Barcelona

RESUM

Teano de Crotona és habitualment, en els textos biogràfics, la dona de Pitàgoras. Tanmateix, es fa difícil encaixar Teano en el context de la doctrina de celibat estricte que propugnava la doxografia pitagòrica i s'hi afegeix, a més, que algunes fonts còmiques permeten pensar que l'origen de la representació de Teano com a esposa de Pitàgoras és en realitat un procés tipificat, que coneixem prou bé, per blasmar el mestre presentant-lo com un disbauxat que viu de forma contrària al que predica.

PARAULES CLAU: Teano, Pitàgoras, biografia grega antiga de filòsofs, comèdia grega antiga.

ABSTRACT

Theano of Croton is portrayed in numerous biographical accounts as the wife of Pythagoras, a notion that is hard to square with the doctrine of strict celibacy espoused by Pythagorean doxography. However, it is worth noting that some comic sources suggest that the origin of this image of Theano in fact lies in a by now all-too-familiar trope: the attempt to denounce the master as a debauched hypocrite who did not practise what he preached.

KEY WORDS: Theano, Pythagoras, Ancient Greek Biography of philosophers, Ancient Greek Comedy.

La figura de Teano ha atret l'atenció dels estudiosos, sobretot dels treballs feministes moderns, ja des de Gilles Ménage i la seva *Historia mulierum philosopharum*, que va compondre precisament amb la intenció de manifestar que també hi va haver dones filòsofes a l'antiguitat grega¹.

Certament, a diferència d'altres filòsofes que són recurrents en les llistes dels estudiosos, de les quals tan sols conservem una breu biografia que l'associa a algun filòsof

¹ Aquest gran comentarista de Diògenes Laerci va publicar l'obra a Lió, el 1692, amb una endreça inicial a Anne Lefebvre Dacier, una dona cultivada del seu temps; Hübner va incloure-la com a apèndix als dos volums de comentaris a les *Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres* de Diògenes Laerci.

il·lustre, a Teano, a més, se li adjudiquen una sèrie d'obres: les més cèlebres són set cartes adreçades a diversos personatges, dones la majoria², i un breu fragment de quinze línies d'un seu tractat Περί εὐσεβείας (*Sobre la pietat*), conservat per Estobeu (*Èglogues* 1,10,13), on es reflexiona a propòsit del nombre pitagòric. La Suda (s.u. Θεανώ) esmenta també un grapat de títols d'obres no conservades: Ἀποφθέγματα Πυθαγορείων (*Apotegmes pitagòrics*), Παραινέσεις γυναικείαι (*Exhortacions a les dones*), Περί ἀρετῆς (*Sobre la virtut*), Περί Πυθαγόρου (*Sobre Pitàgoras*), Ὑπομνήματα φιλόσοφα (*Apunts filosòfics*) i, fins i tot, alguns poemes. Finalment, se li atribueixen unes quantes màximes sobre la virtut femenina: en la més repetida per les fonts imperials i els gnomologis posteriors, Teano deixa entreveure un braç mentre es compon el mantell i un que ho veu exclama: καλὸς ὁ πῆχυς “és bonic, el colze”; ella respon: ἀλλ’ οὐ δημόσιος “però no és pas públic”³. I, sobretot, una de les seves dites més cèlebres:

Τῇ δὲ πρὸς τὸν ἴδιον ἄνδρα μελλούσῃ πορεύεσθαι παρήνει ἅμα τοῖς ἐνδύμασι καὶ τὴν αἰσχύνῃν ἀποτίθεσθαι, ἀνισταμένην τε πάλιν ἅμ’ αὐτοῖσιν ἀναλαμβάνειν (D.L. 8,43).

Deia que, quan ha d'unir-se al seu home, la dona ha de deixar la vergonya juntament amb la roba, per recuperar-los de nou un cop s'aixeca.

Aquesta darrera màxima té, a més, la particularitat que apareix també en Heròdot, posada en boca de Giges, quan Candaules li proposa de veure la seva dona nua per apreciar-ne la bellesa:

Ἄμα δὲ κιθῶνι ἐκδυομένῃ συνεκδύεται καὶ τὴν αἰδῶ γυνή (Hdt. 1,8).

En treure's el quitó, la dona es despulla també del pudor⁴.

Totes tenen l'estil habitual de les màximes de filòsofs: són breus episodis –χρεῖαι– que serveixen d'ímfim context narratiu per encaixar-hi una dita que, amb tota probabilitat, és preexistent i s'atribueix a un personatge per donar prestigi cultural a la màxima, o bé prové en darrera instància de repertoris retòrics d'escola⁵. Tot fa pensar que Teano s'acabà convertint en la dona filòsofa per antonomàsia, en boca de la qual esqueia posar tota mena de màximes a propòsit de les dones. Com no podia ser d'altra manera, es tracta en tots els casos d'atribucions fortament suspectes, manifestament falsificacions d'època hel·lenística i romana⁶. No ha faltat, però, qui ha cercat de trobar-hi, ni

² El corpus, evidentment un *falsum* tardoantic, fou editat ja per Henri Estienne el 1570 com a apèndix a la seva edició de les *Vides* de Diògenes Laerci. Lucas Holstein el tornà a editar en la seva edició de la *Vida de Pitàgoras* de Porfiri el 1630, després que es descobrissin quatre epístoles més en un manuscrit de la Biblioteca Vaticana. L'edició més moderna és encara la de HERCHER (1873) 603-607. N'hi ha també traducció anglesa en WHAITE (1987) 41-58.

³ PLU. *Moralia* 142c; CLEM. AL. *Strom.* 4,19,121,2; STOB. *Flor.* 4,23.

⁴ Convé llegir també la correcció que Plutarc (*Moralia* 139c) li fa a Heròdot, per a qui, ben al contrari, la conducta d'una esposa casta ha de ser conservar la vergonya i el pudor també quan es despulla davant el seu espòs. Vegeu l'estudi de RAUBITSCHKE (1957) –que opina que la font última d'Heròdot és un vers tràgic, sense, però, argumentar-ho gaire– i BARTH (1968).

⁵ GRAU (2009a).

⁶ Vegeu THESLEFF (1961) 114. WHAITE (1987) 41-58, en canvi, creu que va existir una segona Teano, en època hel·lenística, de qui serien algunes de les epístoles que ens han pervingut; resulta, tanmateix, una explicació força difícil d'acceptar i que, en tot cas, no fa pas variar la data dels textos que tenim. L'edició més recent dels fragments de Teano és la del mateix THESLEFF (1965). Existeix,

que sigui veladament, una espurna de l'esperit de l'escola pitagòrica, que hauria, per tant, privilegiat el paper de les dones en el seu si⁷.

Sigui com sigui, el cert és que la figura de Teano està construïda, com tantes altres, amb les tècniques habituals dels biògrafs antics, més atents a la narració anecdòtica i significativa que no pas a la investigació rigorosa⁸, de manera que es fa difícil precisar gaire, i amb gaires aspiracions de veritat històrica, qui fou exactament aquesta dona i quina relació l'unia a Pitàgoras i als pitagòrics. Per començar, Teano és també el nom de la dona del rei mític Metapont, una dada especialment interessant si tenim en compte que Teano era de Crotona o bé de Metapont, precisament⁹, a banda de compartir també el seu nom amb una Danaide i amb la filla del rei traci Cisseu i esposa d'Antenor, en la *Iliada* (6,299). Fins i tot, el fet que Teano sigui esposa o filla de Pitàgoras recorda obertament alguns models mítics, com el vell del mar i la seva filla, o Cleobulina i Cleobul, entre els set Savis, en tots els casos paradigmes de saviesa connectats obertament amb Apol·lo dèlfic i amb Creta¹⁰, com algunes fonts afirmen també de Teano.

La nostra Teano, de Crotona o de Metapont, és habitualment, en els textos biogràfics, la dona¹¹, en alguna font la filla¹², altres cops tan sols la deixebla¹³ –o una deixebla que acaba esdevenint la seva esposa, segons un tòpic biogràfic ben testimoniats¹⁴– de Pitàgoras. Brontí o Brotí, un pitagòric especialment mal conegut¹⁵, és de vegades el pare, de vegades el marit de Teano. Pitònax és el nom del seu pare, de llinatge cretenc, segons Porfiri (VP 4), un nom que recorda el del déu Piti, com el del mateix Pitàgoras. Fins i tot tenim constància d'alguns fills de la parella (Telauges, Damo, Arimnest, Mia i Arignota), els quals, semblantment al que succeeix amb Teano, tenen brevíssimes biografies força particulars¹⁶. Jàmblic (VP 27,132), d'altra banda, afirma que les màximes atribuïdes a Teano també foren pronunciades per l'esposa de Brontí, anomenada Dino (Δεινώ) –un nom ben interessant, que sembla una simple variació sobre la mateixa arrel divinal de Teano, i que resol així el problema de la duplictat de nocs pitagòriques de la tradició.

a més, traducció castellana de tots aquests fragments, amb un breu estudi introductori: vegeu GUTIÉRREZ & JUFRESA & MIER & PARDO (1996).

⁷ És el cas, especialment, dels estudis de JUFRESA (1994) i (1995).

⁸ Vegeu, entre l'abundant bibliografia, els estudis sistemàtics de FAIRWEATHER (1974), FAIRWEATHER (1983), ARRIGHETTI (1987), CLAY (1998), LEFKOWITZ (2009), GRAU (2010).

⁹ Quelcom que escandalitzava particularment BURKERT (1972) 114.

¹⁰ CARRUESCO (1995).

¹¹ DICAEOARCH., *apud* PORPH., VP 19; D.L. 8,42 (= SCHOL. PL. R. 600b); SUDA, s.u. Πυθαγόρας; IAMB. VP 146,265.

¹² PHOT. *Bibl. cod.* 438b31 HENRY (= fr. 237 THESLEFF).

¹³ D.L. 8,42; SUDA, s.u. Θεάνω; IAMB. VP 36,267; vegeu també PORPH. VP 19 i els comentaris a aquest passatge de BURKERT (1972) 122.

¹⁴ GRAU (2008).

¹⁵ PÒRTULAS; GRAU (2011) 354-356.

¹⁶ Sobre les tradicions a propòsit dels fills i filles de Pitàgoras, vegeu BURKERT (1972) 114, n. 33.

Teano és, doncs, una figura particularment boirosa. A més, no cal dir que presenta problemes per encaixar-la en la doctrina del Mestre. El matrimoni mateix ja xoca frontalment amb la doctrina pitagòrica sobre els casoris i les relacions sexuals: malgrat que el tema de si el filòsof ha de casar-se o no és recurrent en moltes doxografies¹⁷, l'únic filòsof que inclou prescripcions explícites sobre les relacions sexuals entre els seus preceptes és Pitàgoras (D.L. 8,19), precisament, que arriba a afirmar que l'acte sexual és contrari a la salut, perquè debilita el cos (D.L. 8,9).

Arribats a aquest punt, cal deixar també constància que la relació de Teano amb Pitàgoras no presenta pas gaire diferències, vista en perspectiva, amb la d'altres filòsofs respecte de les dones del seu entorn, com a mínim en la tradició biogràfica: la llista de filòsofs que s'envolten de meuques és prou llarga i cal pensar que els poetes còmics degueren fomentar la imatge que hi compartien l'lit, a més de doctrina¹⁸. Les més famoses són les meuques del Jardí epicuri, és clar, Leòncion i Temístion, sobretot –amants del mateix Epicur i que, segons algunes fonts, compartien amb Metrodor–, però també totes les meuques que vivien amb els epicuris i hi filosofaven sense haver abandonat pas el seu anterior ofici (D.L. 10,7; ATH. 588a-b)¹⁹. És ben comprensible, en realitat, que les filòsofes fossin prostitutes, concretament de la categoria de les hetères, perquè tan sols elles rebien formació a l'antiguitat: les úniques dones prou lliures i independents per dedicar-se a la filosofia en una ciutat grega antiga sens dubte havien de ser hetères. És el que succeïa, segurament, amb Aspàsia, la cèlebre amant de Pèricles, freqüentada fins i tot per Sòcrates, de qui els autors còmics no dubtaren a declarar que era una meuca, segurament perquè la mena de relació d'amor sincer i explícit que mantenien amb Pèricles –hom conta que es besaven tendrament cada cop que ell entrava o sortia de casa (PLU. *Per.* 24,8-9)–, i la seva cultura, extraordinària en una dona del seu temps, devien fer pensar al gran públic de seguida que no podia pas ser una de les esposes convencionals que romanien als seus gineceus²⁰.

I, de fet, si cerquem de remuntar-nos a la referència més antiga que ens parla de Teano relacionada, d'una manera o d'una altra, amb Pitàgoras, la trobem en un fragment del poeta elegíac de principis del s. III aC Hermesianax de Colofó, que ens la presenta sense embuts com una dona seductora que fa anar Pitàgoras de corcoll:

Οἷη μὲν Σάμιον μανὴν κατέδησε Θεανοῦς
Πυθαγόρην, ἐλίκων κομψὰ γεωμετρίας
εὐρόμενον, καὶ κύκλον ὅσον περιβάλλεται αἰθήρ
βαίη ἐνὶ σφαίρῃ πάντ' ἀποπλασσάμενον²¹.

Aquesta dèria per Teano va subjugar el sami
Pitàgoras –ell que descobrí les subtiletes de les espirals
geomètriques, i el cercle que l'èter envolta
tot sencer va plasmar-lo en una petita esfera.

La tradició còmica present en aquest passatge resulta força evident: el pensament de Pitàgoras, força desdibuixat i genèric, es defineix com a subtiletes, pensaments fins

¹⁷ GRAU (2013).

¹⁸ En aquest sentit, són especialment útils els treballs d'APARICIO VILLALONGA (2009) i (en premsa).

¹⁹ Vegeu especialment JUFRESA (1992).

²⁰ TULLI (2007).

²¹ És el fr. 7,85-88 POWELL (*apud* ATH. 599a).

(κομψά), un mot habitual per referir-se a les doctrines dels filòsofs en la Comèdia, antiga i mitjana²²; en realitat, l'obra d'Hermesiàanax a la qual pertany aquest fragment, intitulada Leòncion –el nom de la seva estimada, sens dubte una hetera–, tractava el tema dels amors de diversos personatges mitològics i cèlebres, sobretot els amors no correspostos, seguint el model de la *Lide* d'Antímac. Aquest breu passatge forma part del fragment més llarg que se'ns ha conservat, un catàleg d'amors de poetes i filòsofs, que inclou aquesta escena de Pitàgoras i Teano, però també Sòcrates festejant Aspàsia, Alceu i Anacreont que rivalitzen pels favors de Safo. Que tot plegat Hermesiàanax ho hagi pres de la Comèdia fóra ben plausible.

I, precisament, tenim notícies, per algunes obres de la Comèdia Mitjana, d'una Teano que fou una meuca famosa per ser especialment prima i passar fam, tal com mostren un fragment de Ἀλιευομένη (La pescadora), d'Antífanos (fr. 27 K-A, *apud* ΑΠΗ. 338e; 586a), i un altre de la Νεοττίς (Neotis) d'Anaxilau (fr. 22 K-A, *apud* ΑΠΗ. 558a). Si pensem en la imatge habitual del règim ascètic pitagòric que sol aparèixer en la Comèdia, sobretot la Mitjana²³, podria ser que la meuca Teano hagués entrat per aquesta via en els ambients pitagòrics, com una simple broma còmica: magra com era i afamada, semblava que fos pitagòrica. En aquest sentit, vénen de seguida al cap les obres sobre dones pitagòriques de les quals tenim notícia en la Comèdia Mitjana: la Πυθαγορίζουσα, de Cratí (fr. 6 K-A) i d'Alexis (fr. 201-203 K-A), així com el Πυθαγοριστής (Pitagorista), en masculí, però, d'Aristofont (fr. 9-12 K-A). El col·lectiu de dones pitagòriques interessava als autors còmics, pel que sembla, que coincideixen a presentar els pitagòrics com una gent pobra que es moria de ganes de menjar i de beure, afamats com estaven²⁴.

Podem pensar, doncs, que la Comèdia va explotar la figura de la meuca Teano com a pitagòrica, pel fet que era extremadament prima i se la representava en escena afamada, a l'estil dels pitagòrics. A partir d'aquí, la tradició biogràfica –que beu de la Comèdia molt més sovint que hom voldria²⁵– n'hauria fet esposa i deixebla del Mestre mateix. Segurament, cal veure-hi un cert retruc de les doctrines del filòsof sobre sexe i matrimoni, també, seguint un costum habitual en la biografia antiga de filòsofs que consisteix a generar anècdotes que desmenteixin la doctrina d'un personatge mostrant que la seva vida és contrària a allò que predica²⁶. A continuació, la tradició ja

²² Vegeu ja les referències en AR. *Nub.* 649 i *Au.* 195. Per a la imatge del filòsof a la Comèdia, és fonamental l'estudi d'IMPERIO (1998).

²³ SANCHIS LLOPIS (1995).

²⁴ Per posar tan sols algun exemple, citarem el fr. 201 K-A d'Alexis, que és un passatge especialment interessant de la seva obra *La pitagoritzant*. També és molt significatiu el fr. 9 K-A del *Pitagorista* d'Aristofont.

²⁵ Certament, sembla clar que la tradició peripatètica, que és on va començar a gestar-se el gènere biogràfic segons la majoria dels estudiosos, ja extreia sistemàticament les seves dades de fonts còmiques: n'hi ha prou de recordar Sàtir –i l'estudi de SCHORN (2004) esp. 37-43–, Hermip –i l'estudi de BOLLANSÉE (1999) esp. 117-154–, Aristoxen o Cameleont –i el seu cèlebre “mètode”, estudiat per ARRIGHETTI (1977)–, per quedar-nos tan sols amb els exemples més significatius. Que des d'aquests erudits les dades hagin passat a les biografies posteriors és quelcom perfectament raonable.

²⁶ GRAU (2009b) 157-161. Aquesta és, de fet, la funció habitual de la prostituta quan se la relaciona, en la Comèdia, amb algun personatge conegut, habitualment polítics, oradors i músics, però també, com és el nostre cas, intel·lectuals; vegeu SOUTO DELIBES (2002).

hauria funcionat tota sola, especialment en els cercles neopitagòrics, on se li atribuïen obres i màximes. En època moderna, però, el desig de trobar dones filòsofes ha acabat fent de Teano una mena de paradigma del paper de la dona en el si de les escoles filosòfiques de l'antigor, autora de sentències i obres sobre la virtut de les dones en el marc d'una castedat vagament pitagoritzant: tot un procés de transformació del llegat clàssic.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- APARICIO VILLALONGA, C. (2009), *Anàlisi de la noció d'hetera i la seva relació amb l'activitat intel·lectual i filosòfica femenina a la Grècia antiga* (treball d'investigació inèdit presentat a la Universitat de les Illes Balears).
- APARICIO VILLALONGA, C. (en premsa), "Filósofos y heteras en Diógenes Laercio y Ateneo de Náucratis", a *Actas del I Congreso internacional de filosofía griega, Palma de Mallorca, del 24 al 26 d'abril de 2008*.
- ARRIGHETTI, G. (1977), "Fra erudizione e biografia", *SCO* 26, 13-67.
- ARRIGHETTI, G. (1987), *Poeti, eruditi e biografi. Momenti di riflessione dei Greci sulla letteratura*. Pisa, Giardini.
- BARTH, H. (1968), "Nochmals Herodot 1,8,3", *Philologus* 112, 288-291.
- BELARDINELLI, A.M.; IMPERIO, O.; MASTROMARCO, G.; PELLEGRINO, M.; TOTARO, P. (1998, edd.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*. Bari, Adriatica.
- BOLLANSÉE, J. (1999), *Hermippos of Smyrna and his Biographical Writings. A reappraisal*. Lovaina, Peeters.
- BURKERT, W. (1972), *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- CARRUESCO, J. (1995), "El vell del mar, la seva filla i el savi dèlfic", *Ítaca* 9, 10 i 11, 87-100.
- CLAY, D. (1998), "The theory of the literary persona in Antiquity", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 40, 9-40.
- DILL, U.; WALDE, Ch. (2009, edd.), *Antike Mythen: Medien, Transformationen, und Konstruktionen (Studien in Honorem Fritz Graf)*. Berlín, W. de Gruyter.
- ERLER, M.; SCHORN, St. (2007, edd.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit*. Berlín, W. de Gruyter.
- FAIRWEATHER, J. (1974), "Fiction in the biographies of ancient writers", *Ancient Society* 5, 231-275.
- FAIRWEATHER, J. (1983), "Traditional narratives, influence and truth in the lives of the greek poets", *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 4, 315-369.
- GRAU, S. (2008), "Modelos de conversión e iniciación a la filosofía: análisis de un tópico biográfico", *Noua Tellus* 26, 67-102.
- GRAU, S. (2009a), "Come parlavano i filosofi? Analisi delle forme espressive dei filosofi greci nella biografia antica", *Lexis* 27, 405-446.
- GRAU, S. (2009b), *La imatge del filòsof i de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga. Anàlisi dels tòpics biogràfics presents en les Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres de Diògenes Laerci*. Barcelona, PPU.
- GRAU, S. (2010), "Tipificación en la biografía griega antigua de filósofos: la construcción de una imagen preconcebida", *Espíritu* 140, 435-492.

- GRAU, S. (2013), "Els filòsofs i les dones en la biografia grega antiga" a J.J. POMER; J. REDONDO, R. TORNÉ (2013, edd.), 9-25.
- GUTIÉRREZ, M.; JUFRESA, M.; MIER, C.; PARDO, F. (1996), "Teano de Crotona", *Enrahonar* 26, 95-108.
- HERCHER, R. (1873), *Epistolographi Graeci*. París, Firmin Didot.
- IMPERIO, O. (1998), "La figura dell'intellettuale nella commedia greca" a A.M. BELARDINELLI; O. IMPERIO; G. MASTROMARCO; M. PELLEGRINO; P. TOTARO (1998, edd.), 43-130.
- JUFRESA, M. (1992), "Dones al Jardí d'Epicur" a J. ZARAGOZA; A. GONZÁLEZ SENMARTÍ (1992, edd.), vol. I, 209-214.
- JUFRESA, M. (1994), "Què és ser dona en la filosofia pitagòrica" a M. VILANOVA (1994, ed.), 85-93.
- JUFRESA, M. (1995), "Savoir féminin et sectes pythagoriciennes", *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 2, 2-13.
- LEFKOWITZ, M.R. (2009), "Biographical Mythology" a U. DILL; Ch. WALDE (2009, edd.), 516-531.
- POMER, J.J.; REDONDO, J.; TORNÉ, R. (2013, edd.), *Misogínia, pensament i religió a la literatura del món antic i la seua recepció*. Amsterdam, Hakkert.
- PÒRTULAS, J.; GRAU, S. (2011), *Saviesa grega arcaica*. Martorell, Adesiara.
- RAUBITSCHKE, A.E. (1957), "Die schamlose Ehefrau", *RhM* 100, 139-141.
- SANCHIS LLOPIS, J.L. (1995), "Los pitagóricos en la Comedia Nueva: parodia filosófica y comedia de tipos", *Habis* 26, 67-82.
- SCHORN, St. (2004, ed.), *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*. Basilea, Schwabe.
- SOUTO DELIBES, F. (2002), "El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécrates a Menandro", *CFC(G)* 12, 173-191.
- THESLEFF, H. (1961), *An Introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*. Åbo, Åbo Akademi.
- THESLEFF, H. (1965), *Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*. Åbo, Åbo Akademi.
- TULLI, M. (2007), "Filosofia e commedia nella biografia di Aspasia" a M. ERLER; St. SCHORN (2007, edd.), 303-318.
- VILANOVA, M. (1994, ed.), *Pensar las diferencias*. Barcelona, Seminario interdisciplinar mujeres y sociedad.
- WHAITHE, M. E. (1987), *A History of Women Philosophers*. Vol. I: *Ancient Women Philosophers (600aC-500 dC)*. Dordrecht-Boston-Lancaster, Martinus Nijhoff Publishers.
- ZARAGOZA, J.; GONZÁLEZ SENMARTÍ, A. (1992, edd.), *Homenatge a Josep Alsina. Actes del X Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*. Tarragona, Diputació de Tarragona.

La pantomima, hereva de la tragèdia¹

Roser HOMAR PÉREZ
Universitat de Barcelona

RESUM

Ens proposem aquí examinar els motius pels quals L·luc·ià de Samòsata en *La dansa* i Libani en el *Discurs* 64 estableixen el parentiu entre la dansa d'època imperial i la tragèdia, quins elements coincidents hi identifiquen i com entenen l'espectacle de la tragèdia, terme aquest darrer que té un sentit que no és ben bé el mateix que entenem els estudiosos d'avui dia per tragèdia grega clàssica.

PARAULES CLAU: pantomima, tragèdia, L·luc·ià, Libani, dansa.

ABSTRACT

Our purpose here is to examine why Lucian of Samosata in *The Dance* and Libanius in *On Behalf of the Dancers* consider that tragedy and dance are related, what elements they share and how these authors understand tragedy as spectacle, because in their times it had not the same meaning as we understand nowadays the classical tragedy.

KEY WORDS: Pantomime, tragedy, Lucian, Libanius, dance.

Quan parlem de pantomima, cal tenir en compte que disposem d'un nombre més aviat escàs d'informacions sobre les seves característiques. D'una banda, tenim al nostre abast un grapat d'inscripcions, de relleus i de figuretes que no sempre són de clara interpretació i, de l'altra, no disposem de llibrets de pantomimes, a excepció segurament d'un fragment papiraci², l'*Alcestis de Barcelona*³, que conté cent vint-i-dos hexàmetres escrits en llatí i que se sol datar cap al s. IV dC⁴.

¹ Aquest treball s'ha realitzat en el marc de la beca FPU del *Ministerio de Ciencia e Innovación* (AP2009-1503).

² Sobre aquesta qüestió vegeu JORY (2008) 157-168, HUNT (2008) 169-184.

³ *Papyri Barcinonenses* Inv. N. 158ab, 159ab, 160ab, 161a.

⁴ Sobre la consideració d'aquest centenar de versos com a text de pantomima, vegeu GARELLI (2007) 365 ss., GIANOTTI (1991) 121-149, HALL (2008) 258-282.

Trobem també en literatura, al llarg de diversos segles, tant en llatí com en grec, referències sovint poc desenvolupades i noms de possibles autors d'aquest gènere. Tanmateix, disposem de dos opuscles escrits en grec dedicats íntegrament a aquest nou espectacle dramàtic: *La dansa* de Llucià, al s. II dC, i el *Discurs* 64 de Libani⁵, al s. IV. El primer ens dóna gairebé tota la informació sobre les característiques de la pantomima, si bé, tractant-se de Llucià, cal prendre-les amb certa cautela⁶. El segon és una defensa d'aquest espectacle i dels seus actors i, malgrat que les dades són més escasses, són interessants certes afirmacions que ens deixen entreveure les diferents, i sovint oposades, consideracions de què gaudia aquest gènere a la tardoantiguitat.

La quantitat i les característiques de les fonts antigues han propiciat que al llarg dels últims anys hagin aparegut diverses monografies i un gran nombre d'articles que ens ajuden a posar ordre a tots els materials de què disposem i a obtenir una visió més clara i general d'aquest espectacle que tants detractors tingué a l'antiguitat per part de l'elit educada⁷.

A grans trets podem dir que la dansa –*ὄρχησις*– és un espectacle dramàtic que assolí un alt grau de popularitat en temps d'August, popularitat que va arribar al seu punt àlgid al s. II dC. En la dansa un actor / ballari⁸ –*ὄρχηστῆς*–, que representa diferents personatges consecutivament, escenifica, un rere l'altre, moments de la història mítica o recent amb fort contingut patètic (*πάθος*); la referència d'aquests episodis mítics és sempre la poesia èpica i tràgica especialment, tal com explica el mateix Llucià en diversos passatges de la citada obra⁹.

La vinculació entre tragèdia grega i dansa¹⁰ sembla evident també a Roma. Per a aquesta vinculació hom cita sovint el llibre segon, capítol 7, de les *Saturnals* de Macrobi. Allà es fa referència tant al mim (1-11) com a la dansa (12-19)¹¹. En aquesta segona part apareixen retrets entre els ballarins molts semblants als que Licí explica en *La dansa* 80-83 per part dels espectadors.

D'aquest passatge de Macrobi, on Hilas i Píl·lades s'enfronten en representacions ara fent d'Agamèmnon, ara d'Èdip, ara d'Hèrcules embogit, s'extreu la informació que les primeres pantomimes que es representaren a Roma estaven acompanyades d'un text grec i s'inspiraven en obres gregues, molt probablement en peces d'Eurípides¹², poeta preferit per rètors, oradors i pel públic en general¹³.

⁵ Per a una edició, traducció i comentari d'aquest text vegeu MOLLOY (1996) i també SAVARESE (2003).

⁶ Si bé Licí defensa aferrissadament en aquest opuscle la dansa i el ballari, tant a LUCIANUS *Ind.* 22 com a *Pseudol.* 25 fa referència a la pantomima i als actors que hi intervenen en termes despectius.

⁷ Vegeu DUPONT (1985), GARELLI (2007), HALL & WYLES (2008, edd.), JORY (1981, 1996, 2002), LADA-RICHARDS (2007), MONTIGLIO (1999), SLATER (1994), WEBB (2008).

⁸ Pel que fa a les fonts llatines, hi ha diversos termes per referir-se a aquest personatge, com ara *tragoedus*, *histrion*, *saltator*.

⁹ LUCIANUS *Salt.* 31 i 60-61.

¹⁰ BEACHAM (1991).

¹¹ MACR. *Sat.* 7,13-16.

¹² GARELLI (2007) 52.

¹³ CRIBIORE (2001).

Quant a les característiques formals, segons explica L·luc·ià –informació recolzada per diversos relleus i figuretes que presenten màscares amb els llavis closos¹⁴–, el ballarí, mut i silenciós¹⁵, és acompanyat de músics (flauta, cítara i instruments de percussió enganxats a la sandàlia)¹⁶ i d'un cantant –o actor solista– que narra l'episodi que s'esdevé a l'escena. L'èmfasi es posa en l'habilitat del ballarí que, amb els seus moviments –φοραί–, figures –σχήματα– i domini de les mans –χειρονομία–¹⁷, ha de fer comprensible al públic la història. Tant és així que en els diferents textos antics l'element visual és el protagonista¹⁹ indiscutible dels comentaris i queden gairebé en la foscor les referències a la música, al text i a l'autor. És per aquesta raó que posseïm escassíssimes informacions sobre aquests elements suara esmentats que, tanmateix, deuriem contribuir de manera molt important a la configuració de la pantomima.

Pel que fa a la qualitat de la música, en el *Discurs* 64 l'autor, fent referència, segons sembla, a una crítica que es contenia en un discurs perdut d'Eli Arístides contra els ballarins i la dansa, admet que la música de la pantomima gaudeix d'una qualitat més aviat dolenta²⁰. Cràton, el detractor de tal espectacle en el discurs de L·luc·ià, utilitza en dues ocasions termes despectius per referir-se a la música i al cant que s'hi executa²¹.

A banda de la importància de l'element visual, una altra característica fonamental d'aquest espectacle, que ja hem apuntat més amunt, és el fet que s'hi representen escenes plenes de πάθος. Aquest tret, que és considerat per L·luc·ià essencialment tràgic, unit a les informacions de textos antics que vinculen tragèdia i dansa²², ha fet que diversos estudiosos contemporanis considerin la dansa la tragèdia d'època imperial i hi vegin, en ambdós espectacles, una relació gairebé filial.

Garelli, per exemple, revisa aquesta tesi i proposa alternatives, tot fixant-se en passatges de Plutarc on apareixen referències a una dansa coral i mimètica: l'hiporquema²³; i afirma que, segurament, aquesta dansa és un dels antecedents més certs de la pantomima²⁴.

La proposta d'aquesta alternativa a la tragèdia beu de la constatació que altres estudiosos, com Gianotti, fan uns anys abans sobre un fenomen que, en un moment determinat i específic, succeeix a Roma: mentre que l'espai públic reservat per als gèneres

¹⁴ GARELLI (2007) Planche IV, fig. 9 i 10; JORY (2002).

¹⁵ LUCIANUS *Salt.* 62. Sobre aquesta qüestió, vegeu JORY (1996) i (2002).

¹⁶ LUCIANUS *Salt.* 2,16, 26 i 83.

¹⁷ Per a un estudi exhaustiu dels termes grecs, vegeu LAWLER (1954). Per a les fonts antigues d'aquests termes, a banda de L·luc·ià, vegeu PLU. *Moralia* 747c (*Quaest. conu.* 9,15,1).

¹⁸ Vegeu, a tall d'exemple, LUCIANUS *Salt.* 62 i 63; QUINT. *inst.* 11,3,88-89.

¹⁹ De fet, l'element visual és tan central en tals textos que, fins i tot, es compara l'espectacle amb les pintures. Vid. LUCIANUS *Salt.* 35.

²⁰ LIB. 64,87-88; 91-92.

²¹ LUCIANUS *Salt.* 2.

²² LIB. 64,112; ATH. 1,20 ss.

²³ PLU. *Moralia* 711f i 748a; LUCIANUS *Salt.* 16.

²⁴ GARELLI (2007) 68.

dramàtics clàssics tendeix a reduir-se, s'obre a textos no teatrals i els posa en circuits de difusió que substitueixen la lectura²⁵.

Cal entendre, doncs, que el terme tragèdia en els textos antics que parlen de pantomima no té l'accepció de tragèdia clàssica que es representava a l'Atenes del s. V aC. D'una banda, tot i que tenim notícies del fet que fins ben tard es continuaven celebrant certàmens de tragèdia, el que estava més de moda a l'època imperial eren els recitals de *rheseis* tràgiques cèlebres per la seva força colpidora i dramàtica. De l'altra, en llatí, apareixen les expressions *saltare tragoediam* i *cantare tragoediam*, que fan problemàtic comprendre què s'entenia a l'època per tragèdia²⁶. Aquesta problemàtica o complexitat a l'hora de capir quins significats evoca tal terme es fa palesa també en textos grecs d'època imperial, per exemple, en les novel·les d'amor i d'aventures²⁷.

Per tot això podem pensar que aquest terme no remetia estrictament a la peça dramàtica clàssica i a la seva posada en escena, sinó, més aviat, a conceptes d'aquesta que se li havien atribuït.

La conclusió de Garelli segons la qual la pantomima és vista com la representació concreta de temes comuns amb la tragèdia és totalment certa²⁸; tanmateix, per al nostre propòsit ens interessa més comprendre per quins motius els autors antics, especialment Llucià i Libani, apunten la tragèdia com a pare il·lustre de la pantomima. Per a aquest propòsit és bo de mirar quins elements de la tragèdia li atribueixen i per què estan tan interessats a assignar-li'n la paternitat.

Tal com hem apuntat més amunt, per a Llucià (*Salt.* 31), la dansa posa en escena d'una manera més evident i potent elements que són considerats, en aquesta seva època, constitutius de la tragèdia, una tragèdia que és vista ara com un espectacle de passions, sensacions i caigudes dels herois més famosos de l'hel·lenitat. El *πάθος* és un element compartit per ambdues formes teatrals, igual com el fet que un actor masculí representi dones i les seves passions desaforades.

En les obres tant de Libani com de Llucià la dansa, i per extensió els seus ballarins, són criticats durament pel protagonisme excessiu de la feminitat en les escenes que s'hi representen²⁹. Els detractors consideren que, com a conseqüència d'imitar sovintejadament dones, el ballarí acaba esdevenint ell mateix una dona i, de retruc, mitjançant la mimesi, el públic. Lici, però, deixa ben clar a Cràton que no pot censurar aquest aspecte de la dansa, quan a la tragèdia i també a la comèdia, l'actor sol representar el paper de dona³⁰. És per això que les veus crítiques assenyalen que la pantomima corromp l'ànima no només del ballarí, sinó també dels espectadors.

²⁵ GIANOTTI (1991) 125. Vegeu també KELLY (1979) i EASTERLING & MILES (1995).

²⁶ Per a una discussió recent de la qüestió, *uid.* GARELLI (2007) 61-64.

²⁷ Per a una relació del terme tragèdia i els seus derivats en Caritó, Aquil·les Taci i Heliodor, vegeu HOMAR (2008-2010).

²⁸ GARELLI (2007) 299.

²⁹ LUCIANUS *Salt.* 2; *Lib.* 64,66.

³⁰ LUCIANUS *Salt.* 28.

Per rebatre les acusacions d'espectacle vulgar i que corromp els homes tant Libani com Lluçia apel·len a la funció educativa d'aquest gènere. És ben conegut el passatge de Libani en què defensa la pantomima com a hereva de la tragèdia en la seva funció educativa a l'hora de transmetre els mites de la cultura grega en un moment en què la poesia ja no és una eina educativa a l'abast de tothom³¹.

La funció educativa, doncs, per a aquest autor del s. IV se centra en la banda de l'espectador.

Lluçia, en canvi, confereix a aquesta funció una doble direcció: la del ballarí i la de l'espectador. En el cas de ballarí, la formació que li proporciona l'aprenentatge d'aquest espectacle és de tipus físic, filosòfic, retòric i de coneixement de mites³². Sembla, per tant, que el seu entrenament i educació superin fins i tot la formació retòrica –que, recordem-ho, és la de més alt nivell–, ja que inclou, també, l'entrenament físic al qual dota, a més, d'un caire filosòfic, d'ascetisme, possiblement per congraciarse el seu oponent dialèctic, exponent del filòsof prototípic en Lluçia, de qui es diu que està avesat al rigor com a forma de vida³³ i que es presenta ell mateix com un home barbut i amb pèls a les cames; és a dir ben mascle³⁴.

En el cas de l'espectador, es tracta d'una educació de caire més aviat moral³⁵. Igual com en la tragèdia, segons Aristòtil, la catarsi fa que l'espectador, en veure els excessos que s'hi produeixen, s'afirmi en el lloc que com a ésser humà li pertoca –sempre per sota dels déus i per damunt les bèsties–, l'assistent als espectacles de pantomima, si per un cas hi acudeix enamorat, en contemplar els desastres i l'alteració de l'ordre que comporten aquestes passions desaforades, surt del teatre amb la convicció de refrenar tal impuls³⁶.

A banda d'això i tenint en compte que la filosofia era en aquesta època una eina educativa molt valorada i fonamental en la formació del noi, Licí deixa clar a Cràton que, acudint als espectacles de pantomima, no abandona aquest saber sinó que l'exercita³⁷.

Tal afirmació sembla respondre a una crítica força corrent de la qual tenim notícies en alguna carta on un mestre es queixa del fet que alguns dels seus alumnes, que arriben a la capital empesos pels pares a rebre educació, malgasten els seus diners en espectacles d'aquesta mena que no els comporten cap mena de benefici per a l'ànima.

Però aquesta catarsi, fruit d'una mimesi de tan alt grau, pot resultar molt perillosa tant per a l'espectador com per a l'actor, tal com passa en les formes dramàtiques antigues, motiu pel qual Plató les considerarà altament perilloses. Per tant, la pantomima comparteix amb la tragèdia, especialment, el perill d'una mimesi incontrolable respecte d'una passió desmesurada, que afecta no tan sols l'espectador, sinó també l'actor. És

³¹ LIB. 64,112.

³² LUCIANUS *Salt.* 35.

³³ LUCIANUS *Salt.* 1.

³⁴ LUCIANUS *Salt.* 5.

³⁵ LUCIANUS *Salt.* 72 i 6.

³⁶ LUCIANUS *Salt.* 79.

³⁷ LUCIANUS *Salt.* 4.

per això que L·lucià insisteix molt en la mesura (σωφροσύνη) que ha de posseir l'actor a l'hora d'executar passions desaforades, com ara la bogeria. A *La dansa* 83, L·lucià descriu un episodi desafortunat que trastocà espectadors i actor: un ballarí, a l'hora de representar la follia d'Àjax derrotat per Odisseu, la mimetitzava exageradament fins al punt de quedar-ne posseït, i, en comptes de representar-la, esdevé ell mateix foll. Els espectadors, en veure'l embogit, a causa de l'efecte de la mimesi, embogeixen ells també i es produeix el caos tant dalt l'escena com a la graderia:

Recordo jo haver vist una vegada un d'aquests que, al principi, ballava correctament i de manera que s'entenia el que feia: era realment admirable; però no sé per quin motiu, exagerant la imitació (ὑπερβολὴν μιμήσεως), va precipitar-se a la deriva amb una actuació desproporcionada. Representava Àjax tot just enfollit per la derrota: va sobrepassar-se tant que semblava, no que representava la follia, sinó que era ell qui realment havia embogit. Perquè a un dels que fan sonar els cascavells amb el peu, li estripà el vestit i a un dels flautistes que l'acompanyava li arrabassà la flauta i obrí el cap a Odisseu que s'estava allà al seu costat tot orgullós de la victòria. I si no hagués estat pel barretet (πίλος) que li aturà i amortí la majoria de cops, el pobre Odisseu hauria mort a mans d'un dansaire trastocat. [...] És més, tot el teatre es contagià d'Àjax i, saltant i cridant, van treure's els vestits. I el populatxo, que ignora el que és escaient i no sap distingir què és millor o pitjor, per més que ho vegi, va creure que la imitació del sentiment (μίμησιν τοῦ πάθους) era sublim.

En aquest passatge L·lucià reprèn la censura de la mimesi³⁸ per explicar que aquest perill no és intrínsec a la pantomima, sinó que depèn de l'habilitat de l'actor. D'aquest perill, que afecta més la gent que no ha rebut formació, no se'n deslliura tampoc algú avesat a la filosofia, com Lici³⁹.

Davant de tots aquests perills i davant el rebuig per la novetat d'un gènere sense sistematització ni conceptualització, els seus defensors han de buscar, per salvar-lo de la foguera, un progenitor il·lustre gens qüestionat per l'elit educada i model cabdal per a la formació retòrica: la tragèdia. En el discurs sobre la dansa, per tant, els seus defensors procuren ressaltar aquells elements que poden comparar-se i associar-se a la forma teatral més excelsa, la tragèdia, bé que, com ja hem dit, no hem de pensar en l'espectacle d'època clàssica, sinó en la mena de tragèdia que s'esdevenia en època imperial.

Direm tan sols per acabar que moltes d'aquestes acusacions es repeteixen en el cas de la novel·la, un gènere nou i sense codificar, contemporani de la dansa, a qui els mateixos autors doten de qualitats semblants a les de la tragèdia i per a la qual reivindiquen també una funció educativa⁴⁰.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BEACHAM, R. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*. Londres, Routledge.

BEACHAM, R. (1991), "Tragedy, mime, and pantomime" a R. BEACHAM (1991), 117-152.

³⁸ LUCIANUS *Salt.* 2.

³⁹ LUCIANUS *Salt.* 3.

⁴⁰ Per a aquesta qüestió, vegeu RUIZ MONTERO (2014).

- CRIBIORE, R. (2001), "The grammarian's choice: the Popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman Education" a Y.L. Too (2001, ed.), 241-259.
- DUPONT, F. (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans le Rome Antique*. París, Les Belles Lettres.
- EASTERLING, P.E.; MILES, R. (1995), "Dramatic identities: tragedy in late Antiquity" a R. MILES (1995, ed.), 95-111.
- EASTERLING, P.E.; HALL, E. (2002, edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, Cambridge University Press,
- GARELLI, M.H. (2007), *Danser le Mythe: la pantomime et sa réception dans la culture antique*. Michigan, Peeters.
- GIANOTTI, G.F. (1991), "Sulle tracce della pantomima tragica: *Alceste* tra i danzatori?", *Dioniso* 61, 121-149.
- HALL, E. (2008), "Is the 'Barcelona *Alceste*' Latin Pantomime Libretto?" a E. HALL; R. WYLES (2008, edd.), 258-282.
- HALL, E.; WYLES, R. (2008, edd.), *New directions in Ancient Pantomime*. Nova York-Oxford, Oxford University Press.
- HOMAR, R. (2008-2010), "Tragèdia i retòrica en la novel·la grega", *Ítaca* 24, 25 i 26, 157-181.
- HUNT, Y. (2008), "Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics" a E. HALL; R. WYLES (2008, edd.), 169-184.
- JORY, E.J. (1981), "The literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime", *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of Londres* 28, 147-61.
- JORY, E.J. (1996) "The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime" a W. SLATER (1996, ed.), 1-27.
- JORY, E.J. (2002) "The masks on the propylon of the Sebasteion at Aphrodisias" a P.E. EASTERLING; E. HALL (2002, edd.), 238-253.
- JORY, E.J. (2008) "The Pantomime Dancer and his Libretto" a E. HALL; R. WYLES (2008, edd.), 157-168.
- KELLY, H.A. (1979), "Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity", *Traditio* 35, 21-44.
- LADA-RICHARDS, I. (2007), *Silent eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. Londres, Duckworth.
- LAWLER, L.B. (1954), "Phora, Schema, Deixis in the Greek Dance", *TAPhA* 85, 148-158.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, A. (2014, ed.), *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MILES, R. (1995, ed.). *Constructing Identities in Late Antiquity*. Londres-Nova York, Routledge.
- MOLLOY, M. E. (1996), *Libanius and the Dancers*. Hildesheim, Olms-Weidmann.
- MONTIGLIO, S. (1999), "Paroles dansées en silence: l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur", *Phoenix* 53, 3-4, 262-280.
- RUIZ MONTERO, C. (2014), "Novela y pantomimo: vidas paralelas" a A. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (2014, ed.), 609-621.
- SAVARESE, N. (2003), "L'orazione di Libanio in difesa della pantomima", *Dioniso* 2, 85-105.
- SLATER, W.J. (1994), "Pantomime Riots", *CIAn*. 13/1, 120-144.
- SLATER, W.J. (1996, ed.), *Roman Theater and Society*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- TOO, Y.L. (2001, ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*. Boston, Brill.
- WEBB, R. (2008), *Demons and dancers: Performance in Late Antiquity*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

El text com a eina per a la continuïtat: de la *trophos* d'Eurípides a l'*Enona* de Mesquida¹

Núria LLAGÜERRI PUBILL
Universitat de València

RESUM

La refecció de les tragèdies gregues és una pràctica habitual entre els dramaturgs contemporanis, com ho demostra l'obra *Els missatgers no arriben mai* de Biel Mesquida (2012). En el nostre estudi ens centrarem en l'anàlisi del monòleg de la dida de Fedra, establint la rellevància de la intertextualitat com a mecanisme d'adaptació i de continuïtat de l'essència de l'obra tràgica al si de la nostra contemporaneïtat.

PARAULES CLAU: Mesquida, Eurípides, tragèdia, dida, recepció, intertextualitat.

ABSTRACT

Els missatgers no arriben mai (*The Messengers Never Arrive*) is a play written by Biel Mesquida in 2012. Mesquida's text consists of four monologues in which three female secondary characters from Greek tragedy and one female character from Roman epic assume the leading roles in the play. The focus of the analysis will be on relevance of intertextuality and semantics to establish the links between antiquity and the present.

KEY WORDS: Mesquida, Euripides, tragedy, nurse, reception, intertextuality.

1. Enfront d'altres personatges de la tragèdia grega que no han tingut la sort de ser recreats en nombroses ocasions, com és el cas d'Hècuba, o bé que el seu paper en eixes recreacions no ha patit canvis importants, com és el cas d'Antígona, el personatge de Fedra, molt més que el d'Hipòlit, ha anat guanyant terreny dins de les produccions teatrals, bàsicament perquè, tal com assenyala encertadament María-José Ragué-Arias, "la passió de Fedra reivindica la sexualitat de la dona"². Per tant, el seu protagonisme en

¹ La investigació per al present treball s'enmarca dins del Projecte I+D FFI2012-32071 del *Ministerio de Economía y Competitividad* espanyol. Hem fet servir les edicions següents: DIGGLE (1984), MORICCA (1958), BORNECQUE; PRÉVOST (1961), PICARD (1950), ESPRIU (2008).

² Vid. RAGUÉ-ARIAS (2001) 367 s.

el teatre que pren com a referència els mites grecs, així com el de Clitemnestra i el de Medea, esdevé sempre una metàfora del rebuig a l'ordre establert.

Els canvis més importants que ha patit el personatge de Fedra sorgeixen arran del feminisme als anys seixanta, moviment que emprà el teatre com a mitjà de divulgació de la seua problemàtica i dels seus objectius i que va recrear el mite de Fedra en alguna de les seues obres més significatives. Així, Lourdes Ortiz escriu una *Fedra* que es representarà l'any 1989 al Teatre Carlos III d'El Escorial, sota la seua direcció, en què apareix una Fedra bella i femenina, enamorada jovenívolament d'Hipòlit i que esdevé la figura de la reivindicació de la llibertat sexual femenina amb proclames del tipus "fer l'amor i no la guerra". Elizabeth Egloff, ja en 1989, presentarà una *Fedra* en què el mite es basarà en la solitud del personatge, solitud que ja apareix en els autors clàssics. Molt significativa és la versió de Sarah Kane (1996) *Phaedra's Love*, que centra el protagonisme en el jove, convertint-lo en un jove brut, gras, deprimit, sense un altre al·licient que el de menjar hamburgueses i veure la televisió, i que veu el sexe com una necessitat a cobrir que li trau l'avorriment i que li serveix per a humiliar la persona amb qui manté les relacions, ja siga *Strophe*, la filla de Fedra, o la mateixa Fedra³.

2. Si ens referim a les recreacions del mite de Fedra realitzades per autors catalans, cal esmentar necessàriament Llorenç Villalonga i Salvador Espriu⁴. Villalonga (1932) ens presenta una Fedra desclassada perquè ni viu al seu país, ni el seu noble llinatge es correspon amb el de la decadent aristocràcia mallorquina. L'autor, tal com va fer amb *Mort de dama* (1931), s'encarrega de satiritzar-la. La dida de Fedra –que rep el nom de la dida raciniana, Enone– no té el paper de confident que li donaren Eurípides i Sèneca, i tampoc no es converteix en l'origen de la desgràcia tràgica que cau sobre el jove i sobre la seua senyora, sinó que es comporta com aquella que sempre ha acompanyat Fedra, i en aquesta visió de la dida, com veurem més endavant, s'inspirarà Biel Mesquida per configurar la seua Enona. Per contra, Hipòlit apareix com un jove dissolut, un *enfant terrible*, que se sent atret per la vida mundana de la societat i pren substàncies que li han provocat una certa addicció⁵. Fedra, com a venjança per l'actitud d'indiferència del jove cap a ella, denunciarà un tèrbol assumpte d'Hipòlit amb un amic seu taxista, denúncia que serà la causa perquè el jove prenga la decisió de marxar de l'illa i perquè Fedra senta que el jove es mor. Demanarà a Enone unes pastilles que sap que són verinoses i morirà.

Fins a tres vegades Espriu dedicarà la seua atenció a la història de Fedra: traducció/versió de la *Fedra* de Llorenç Villalonga (1937), *Una altra Fedra, si us plau* (1978), *Les roques i el mar: el blau* (1981). No analitzarem totes tres versions, sinó que ens limitarem a assenyalar els trets als quals ens referirem en tractar l'obra de Mesquida. En la traducció/versió de la *Fedra* de Villalonga, el desclassament de Fedra és considerat com a profanació de la sang de Pasífae i causa de la tragèdia d'aquella; d'altra banda, Espriu

³ Un recull molt encertat de la representació de Fedra a l'escena britànica l'ofereix MONRÓS (2008) 591-612. Sobre la versió de *Fedra* de Sarah Kane, *uid.* MATTEUZZI (2008) 613-617.

⁴ MORENILLA (2008) 435-480 presenta un minuciós estudi de les tres obres relacionant-les entre si i establint un lligam comú entre totes tres.

⁵ Aquest Hipòlit no té res a veure amb l'Hipòlit de la tragèdia eurípidea –un jove cast que menysprea els plaers que emanen de la deessa Afrodita–, més aviat es correspon amb la imatge de l'*enfant terrible* de la literatura francesa, tant del gust d'un autor com Villalonga.

accentua el paper d'Enone com a ombra sinistra de Fedra⁶. *Una altra Fedra, si us plau* és una obra de teatre escrita per encàrrec de Núria Espert. En aquesta, Espriu parteix del mite clàssic per a escenificar una versió breu del mite. Ens mostra en escena fins a tres plans d'acció diferents. En el primer, hi apareixen "la gran artista" i "l'altra", que seran les encarregades de representar els papers de Fedra i Enone, discutint com es preparen per a la representació. En el segon pla d'acció, hi apareixen els personatges habituals de l'obra d'Espriu habitants del poble de Sinera, de creació espriuana: Blasi, Tecleta Marigó i Pulcre Trompel·li, que discuteixen què ocorre en escena. Finalment, el tercer pla d'acció es correspon amb la representació del mite clàssic en què Fedra, segons Espriu, veu en Hipòlit el mirall de Teseu. La mort es fa visible per a tothom a través del personatge de Thànatos present a l'escenari.

En *Les roques i el mar: el blau*, Espriu torna a retratar la burgesia resignada i la seua tragèdia. Fedra, Enone, Hipòlit, Teseu i Thànatos, despullats de la seua transcendència mítica, se'ns presenten en la tràgica realitat quotidiana. El tema dels orígens de Fedra és un element fonamental en l'obra.

Fins ací ens hem referit a les obres que segueixen l'esquema argumental clàssic en el sentit que Fedra i la seua passió amorosa són al centre de l'argument. Però als últims temps, la nova dramaturgia ha focalitzat la seua atenció en aspectes o personatges que no havien estat considerats rellevants. Un bon exemple d'aquesta afirmació és l'obra de Mesquida, *Els missatgers no arriben mai*.

3. Biel Mesquida (Castelló, 1946) és considerat un dels referents ineludibles de la literatura catalana actual, guanyador d'un premi tan important com la Creu de Sant Jordi l'any 2005. Als vint-i-sis anys guanyà el *Premi Prudenci Bertrana* amb la novel·la *L'adolescent de sal*, totalment innovadora en el panorama literari català i considerada un símbol de la seua època. En la seua producció literària destaquen novel·les com *Excelsior o el temps escrit* (1975), en què també tracta veladament la història de Fedra, *Doi* (1990), una selecció de contes, i *Els detalls del món* (2005), un recull de seixanta relats breus. En la seua producció poètica destaquen títols com *El bell país* –censurat a Espanya, però reeditat en 2012–, on els homes desitgen els homes (1974), *Notes de temps i viceversa* (1981) i *The Blazing Literary* (1994).

L'obra en què se centra el nostre estudi, *Els missatgers no arriben mai*, fou escrita el 2012, gairebé per encàrrec de dues grans actrius de l'escena actual: Rosa Novell i Pepa López. En aquesta, Mesquida trasllada el protagonisme de l'acció als personatges secundaris i els situa al centre de la peripècia dramaturgica per les raons que el mateix autor assenyala en el pròleg⁷:

Sempre m'han apassionat els personatges de la mitologia grecollatina [...]. I de tots els personatges mitològics sempre m'han entusiasmat les dones per la potència dels seus llenguatges i el risc ple de complexitats de les seves aventures vitals. I, finalment, entre les dones tenc un gran feble per les secundàries, per les oblidades de la història, per les que no tenen a sobre el focus de l'escriptura i apareixen de biaix, ombrejades, esquemàtiques, reduïdes, en els angles morts (p. 11).

⁶ RAGUÉ-ÀRIAS (2001) 59.

⁷ L'estudi del teatre té un problema afegit, i és el fet que moltes vegades revesteix certa dificultat accedir al text de l'obra. No ocorre així amb la de Mesquida, atès que ha estat publicada: MESQUIDA (2012).

Està conformada per quatre monòlegs on quatre personatges secundaris femenins prenen el paper principal i relaten les seues vivències, la seua experiència al voltant del personatge principal entorn del qual s'articulen. Anna, la germana de Dido, relata com va viure la història d'amor entre la reina de Cartago i Eneas, amor que culminà amb el suïcidi de la seua germana; Clitemnestra –l'esposa d'Agamèmnon i mare d'Ifigènia, Orestes, Electra i Crisòtemis– descriu com va viure el retorn del seu marit i les raons que la conduïren a l'assassinat, entre les quals, el sacrifici egoista de la seua filla Ifigènia; Ismene, la germana d'Antígona, relata què va suposar per a ella viure “a l'ombra d'Antígona”, i finalment Enona, la dida de Fedra⁸, dona la seua visió dels últims dies de la reina, expressant el seu amor com a serventa fidel, així com els seus consells i els seus esforços fútils per salvar-la⁹.

Centrarem el nostre estudi en el monòleg de la dida, que es presenta sota el títol “Enona diu allò que sent”. La frase que inicia el monòleg-narració de la dida és una oració adverbial condicional, lligada semànticament amb el títol, que ens avança el contingut¹⁰:

Si això fos possible voldria parlar sense parar, hores i hores, com si fes la darrera confessió de la meua vida (p. 15).

Es divideix en dos plànols narratius: el present, en què Enona es lamenta i se sent culpable per no haver sabut calmar el dolor que patia el seu “petit ocellet”, Fedra, i el passat, en què tingueren lloc els últims moments que va compartir amb la seua senyora, des que s'enamorà d'Hipòlit fins a la mort. En el present, que ocupa els cinc primers paràgrafs del monòleg, Enona proporciona una quantitat important d'informació relativa tant a ella mateixa com a Fedra i a la relació que les dues dones mantienien. Així mateix, ens proporciona la clau per entendre el seu lament al voltant de la mort de Fedra¹¹:

⁸ El nom que li atorga Mesquida, Enona, es relaciona ineludiblement amb el text racinià, ja que fou el dramaturg francès el primer d'anomenar-la així en la seua versió del mite de Fedra, *Phèdre* (1677).

⁹ L'escenificació de l'obra fou dirigida per Rosa Novell (Barcelona, 1956-2015), actriu i directora catalana amb un gran vincle amb el teatre clàssic des dels inicis de la seua carrera en 1974 amb la representació de *Las Troyanas* d'Eurípides, obra en la qual representava el paper d'Hècuba; així mateix, l'any 2002, va protagonitzar una versió de *Fedra*, basada en el text de Racine, sota la direcció de Joan Ollé; també va representar, l'any 2009, el paper de Iocasta en l'obra *Edipo. Una trilogia*, sota la direcció de Georges Lavaudant.

¹⁰ Ens referim al monòleg de la dida emprant el terme monòleg-narració ja que, en la nostra opinió, el text de Mesquida suposa una amalgama del gènere monològic, en tant que la dida expressa les seues reflexions personals mitjançant diàlegs en estil indirecte i descripcions que podrien relacionar-se amb un narrador omniscient, propi d'aquest gènere. Així mateix, podrien ser postulades certes concomitàncies de la veu narrativa de la dida amb la de Llorenç Villalonga en la seua *Fedra* a la qual ens hem referit amb anterioritat, fet que desenvoluparem més endavant en el nostre estudi.

¹¹ Al llarg de l'obra de Mesquida es fan patents elements que testimonien l'erudició de l'autor, com, per exemple, la referència aposicional al significat etimològic del nom de Fedra. D'altra banda, a efectes dramàtics aquesta part del monòleg identificada amb el present es podria relacionar amb els pròlegs de les tragèdies d'Eurípides, que tenen com a funció fonamental situar l'espectador en antecedents de l'acció dramàtica, així com informar-lo dels personatges que prendran part en la mateixa, com ocorre, p. ex., en *Medea* i en *Hipòlit*, tenint, per tant, una funció eminentment expositiva; *uid.* QUIJADA (2003) 377.

Voldria ser aquella jove Enona que des del naixement de Fedra, la lluent, va fer de dida, de minyona i de dama de companyia, s'havia mort el meu filllet de part i l'home de tisi, i vaig afillar la menuda Fedra, aquella criatura dolcíssima, que va omplir totes les meves hores i va guarir el meu terrible dol (p. 15).

I conclourà amb una afirmació del mateix tipus:

Ara, Fedra, per sempre més, ets el que sempre has estat per a mi, l'ocellet d'Enona, una presència càlida a prop del meu ventre de mare marcida (p. 24).

És important assenyalar que presentar la dida com una dona que, després de perdre el seu fill en el part i el seu home, rep Fedra per criar-la i s'aboca afectivament en la noia és la innovació més rellevant que presenta l'obra de Mesquida i és conseqüència directa de la focalització de l'acció dramàtica en un personatge secundari a qui l'autor ha hagut de donar una vida i una història que la tradició li havia negat per centrar la peripècia dramàtica en el personatge de Fedra; a més a més, aquesta innovació aprofundeix més en la caracterització de la relació que hi ha entre dida i senyora i legitima l'afecte que sent la vella serventa per Fedra, a qui veu més com una filla que com la seua ama¹².

També és en aquest present que Enona recull elements tradicionals relatius al llinatge de Fedra: d'una banda, la dida ens mostra que Fedra és descendent d'Hèlios, motiu que apareix en la versió de *Fedra* composta per Sèneca (v. 124), en Ovidi (*her.* 4,158 s.) i en Villalonga (p. 95). Així mateix, en aquest present, la dida proclama per primera vegada la causa de la desgràcia de Fedra i amb aquesta revelació conclou el pròleg:

El teu fillastre Hipòlit s'ha ficat dins la teva sang com un verí i per molt que vulguis no hi ha manera de treure'l, de guarir-te, i agonitzes en la meua companyia que només et pot cercar calmants poderosos per a un mal fondo que no té cura (p. 16).

Tot al contrari del que ocorre a l'*Hipòlit* d'Eurípides i a la versió raciniana, en què la dida haurà de pressionar psicològicament Fedra per tal que revele el seu funest secret¹³, Mesquida segueix Sèneca, com ho varen fer Villalonga i Espriu, i fa que Enona siga conscient de l'amor que sent la seua senyora pel jove des del principi mateix de l'obra¹⁴. Una possible raó d'aquesta opció triada per l'autor podria trobar-se en el fet que d'aquesta manera s'emfatitza la complicitat que hi ha entre les dues dones, així com el grau de coneixement que té Enona de la seua Fedra perquè, com referirem posteriorment, la dida descriurà amb tot detall el moment exacte en què la seua senyora s'enamora d'Hipòlit.

Acabat el relat del present, Enona inicia la narració del passat i conta la història dels últims dies de Fedra i del seu enamorament del jove. Els trets generals tradicionals continuen presents en l'obra de Mesquida; així, Fedra s'enamora d'Hipòlit mentre

¹² En la producció tràgica que ha arribat fins als nostres dies no hi ha cap dida que faci referència a la seua vida marital; en la novel·la grega sí, en canvi, com ocorre, per exemple, a *Quèreas i Cal·líroo* de Carító d'Àfrodísia. El personatge de la dida en aquesta novel·la ha sigut analitzat per SILVA (2011) 403-420, on s'estableix que la dida de la novel·la és una amalgama de la dida de Fedra i d'una alcavota de la comèdia nova amb una sèrie de trets propis del gènere al qual pertany.

¹³ E. *Hipp.* 305-353.

¹⁴ A la versió de Villalonga, Enona no posseeix un paper dramàticament tan rellevant com en les versions que hem referit, sinó que la funció dramàtica d'aquest personatge l'assumeix la veu narrativa; *uid.* MORENILLA (2008) 452.

Teseu està absent (p. 21), però, a diferència del que ocorre en l'*Hipòlit* d'Eurípides, és Fedra qui es confessa davant el jove, si bé la manera en què té lloc aquesta revelació recorda la *Fedra* senecana. En la tragèdia de Sèneca, la dida parla amb Hipòlit abans que aquest es trobe amb Fedra i fa un intent de *captatio beneuolentiae* (vv. 435-482) en què aconsella al jove que durant la seua joventut deixi espai també per a Venus; després serà Fedra qui directament revele el seu amor al jove (vv. 645-671)¹⁵. En la versió de Mesquida, la dida narra el que va ocórrer com segueix¹⁶:

De sobte vaig sentir les passes d'Hipòlit que tornava de la cacera.
No el frenaven ni les meves paraules benèvols [...].
Els vaig deixar sols i vaig esperar davant la porta de la cambra embolicada amb l'olor d'Hipòlit,
olor de terra de mata, de sang de cabrit, de pinassa fresca i de totes aquelles aromes del bosc.
Després d'un silenci curt vaig sentir la veu truncada de Fedra: s'oferia [...] (pp. 22-23).

Ara bé, les connexions de l'obra de Mesquida amb la de l'autor llatí d'origen hispà no conclouen en aquest punt: l'Enona de Mesquida refereix que Fedra s'enamorà d'Hipòlit per veure en ell una gran semblança amb el seu pare, Teseu, argument que trobem testimoniats per primera vegada en la *Fedra* senecana (646 s.; 658 s.), tot i que també es refereix una certa semblança del jove amb sa mare, raó que també apareix en Racine (290; 623-628; 634-642) i en Espriu (p. 115)¹⁷. L'Enona mesquidiana ho relata de la manera següent¹⁸:

Podria pintar com si fos ara el moment en què Hipòlit va arribar d'imprevist a can Solana:
Fedra i jo sortíem per anar a cal joier i just quan començàvem a davallar per l'escalinata, ell va
aparèixer al centre del pati: semblava un Teseu jove, bell, poderós, i un calfred de terror em
travessà l'esquena.
Puc donar testimoni de la torbació de Fedra per aquell jove tan plantós que pujava cap a ella
atret com un imant.
Hipòlit li va besar la mà i Fedra quedà enlluernada per aquell fillastre [...] (pp. 19-20).

Finalment, la mort de Fedra es produeix després de la revelació, tal com ocorre en la tradició clàssica, estant l'heroïna sola en les seues habitacions (p. 21). Tot i que la forma en què se suïcida és diferent de la triada pels autors catalans posteriors: Mes

¹⁵ A la versió eurípidea del mite, és un criat del jove qui li dona aquests consells (vv. 89-107).

¹⁶ No podem deixar d'assenyalar els elements amb què es relaciona Hipòlit en aquest passatge, tots referits a la cacera. El lligam del jove amb l'activitat de la caça és un element constant en la majoria de les versions; així, apareix en Eurípides (*Hipp.* 15-20, 109 s., entre d'altres), en Sèneca (406-430), on la dida fa una invocació a la deessa Diana, de qui Hipòlit és un fidel servidor, en Ovidi (*her.* 4,86-88) i en Villalonga (2008) 80.

¹⁷ Espriu utilitza en un sentit distint la imatge de l'espill que apareix en la *nouvelle* de Villalonga: en la *nouvelle*, l'espill indica que en realitat Fedra construeix el seu complement, incapaç d'amar una altra persona, un "Narcís perfecte"; en canvi, en l'obra teatral s'empra la imatge de l'espill per mostrar que, en realitat, Fedra continua estimant Teseu, el d'ara i el d'abans del qual va ser còpia el jove Hipòlit; *uid.* RAGUÉ-ÀRIAS (1987) 59, MORENILLA (2008) 465-467.

¹⁸ Roman en l'obra de Mesquida el motiu del llinatge de Fedra com a responsable de la "maledicció que ataca sense remei les dones" de la família de la reina (p. 19), recollint així l'autor català la tradició des d'Eurípides (*Hipp.* 337-341), Sèneca (*Phaedr.* 699), Ovidi (*her.* 54 ss.) i Racine (*Phèdre*, 250-258). Així mateix, el fet que la dida deduïssa el mateix moment en què Fedra s'enamora del jove recorda la complicitat que mostra Espriu entre dida i senyora en l'escena en què Enone qüestiona Fedra pel motiu de la seua malaltia i assevera: "no endevino, sé [...]. El meu cervell l'ha comprès, t'ha comprès, Fedra" (p. 116).

quida segueix el dramaturg atenès, incloent-hi un detall pel que fa a l'aparença física de l'heroïna i a la nota que ha deixat:

Fedra, tota nua, s'havia penjat a la biga gran del molí d'oli amb un full de paper a la cintura: "El teu fill, el fill de l'estrangera, m'ha volgut violar" (p. 23)¹⁹.

Existeixen altres elements intertextuals entre l'obra d'Eurípides, la de Sèneca, la d'Ovidi, la de Racine, la de Villalonga, la d'Espriu i la de Mesquida, però com que no podem detenir-nos-hi per raons d'espai, ens limitarem a citar-los. Així, per exemple, Fedra se'ns presenta com una dona malalta presa del deliri²⁰; la dida coneix tècniques màgiques i en farà ús per intentar atenuar els símptomes que pateix la seua ama²¹; tot i que en les obres clàssiques no hi apareix, Mesquida segueix Racine i introdueix el personatge d'Arícia com la dona per la qual Hipòlit té un fort sentiment²²; en l'obra mesquidiana Hipòlit acabarà morint per un accident amb el seu cotxe per un penya-segat, amb trets euripidis evidents²³.

4. En aquesta breu anàlisi que hem presentat de l'obra *Els missatgers no arriben mai*, hem partit de la premissa segons la qual els escriptors contemporanis fan servir el mecanisme de la intertextualitat per crear les seues obres, tot i atorgant uns trets que l'aproximen a la nostra realitat. Mesquida insereix en la seua obra trets reconeixibles de l'obra d'Eurípides, de Sèneca, d'Ovidi, de Racine, de Villalonga i d'Espriu, però aproxima la nostra realitat a la història de Fedra incloent-hi referències a la societat contemporània, com ara el cognom de Solana, un cognom comú en la societat mallorquina actual, i escenaris de la nostra quotidianitat com una joieria. Podem concloure, per tant, que Mesquida empra el mecanisme de la intertextualitat per establir un lligam de continuïtat entre el passat, al qual pertany la història mítica de Fedra, i el nostre present, tot deixant intacta l'essència del mite clàssic.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BORNECQUE, H.; PRÉVOST, M. (1961, ed.), *Ovide. Héroïdes*. París, Les Belles Lettres.
- DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (2001, edd.), *El fil d'Ariadna*. Bari, Levanti Editori.
- DE MARTINO, F.; MORENILLA, C. (2011, edd.), *Teatro y Antigüedad clásica. La mirada de las mujeres*. Bari, Levante Editori.
- DIGGLE, J. (1984, ed.), *Euripidis fabulae, I*. Oxford, Oxford University Press.
- ESPRIU, S. (2008), *Antígona. Fedra. Una altra Fedra si us plau*. Barcelona, Edicions 62.

¹⁹ Cf. E. Hipp. 856-865.

²⁰ Cf. E. Hipp. 267-275, entre d'altres; SEN. *Phaedr.* 360-386; OV. *her.* 4,20 i 38-40; RACINE, *Phèdre* 153-269; VILLALONGA (2008) 83, 88; ESPRIU (2008) 112; MESQUIDA (2012) 18, 22 ss.

²¹ Cf. E. Hipp. 478 ss.; SEN. *Phaed.* 414-418; MESQUIDA (2012) 17, 20.

²² Cf. RACINE, *Phèdre* 367-576; VILLALONGA (2008) 91 s.

²³ Cf. E. Hipp. 1205-1248; MESQUIDA (2012) 23.

- LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. (2008, edd.), *Fedras de ayer y hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Universidad de Granada.
- MATTEUZZI, M. (2008), "*Phaedra's Love* di Sarah Kane (1996): Una cruda riscrittura tra Euripide e Seneca" a A. LÓPEZ; A. POCIÑA (2008, edd.), 613-617.
- MESQUIDA, B. (2012), *Els missatgers no arriben mai*. Pollença, El gall editor.
- MONRÓS L. (2008) , "El amor de Fedra en *The Love of the Nightingale* de Timberlake Wertenbaker" a A. LÓPEZ; A. POCIÑA (2008, edd.), 591-612.
- MORENILLA, C. (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)" a A. LÓPEZ; A. POCIÑA (2008, edd.), 435-480.
- MORICCA, H. (1958, ed.), *L. Annaei Senecae Thyestes-Phaedra*. Torino, Paravia.
- PICARD, R. (1950, ed.), *Racine. Phèdre*. París, Folio Classique.
- QUIJADA, M. (2003), "El prólogo trágico y la cuestión de la *orthoepeia* en *Ranas*", *Veleia* 20, 375-382.
- RAGUÉ-ÀRIAS, M.J. (1987), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell, AUSA.
- RAGUÉ-ÀRIAS, M.J. (2001), "Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mítica" a F. DE MARTINO; C. MORENILLA (2001, edd.), 367-378.
- SILVA, M.F. (2011), "*Plangón*. Una adaptación de la *trophós* en la novela de Caritón" a F. DE MARTINO; C. MORENILLA (2011, edd.), 403-420.

Mudança en desolació: dues abdicacions imperials a Bizanci en el segle XIV

Ernest MARCOS HIERRO
Universitat de Barcelona

RESUM

En aquest treball s'examina el relat historiogràfic de dues abdicacions imperials bizantines del segle XIV –la d'Andrònic II Paleòleg, esdevinguda en dues etapes el 24 de maig de 1328 i el 30 de gener de 1330, i la de Joan VI Cantacucè, que tingué lloc el dia 10 de desembre de 1354– ofert per les *Històries*, obra escrita per Cantacucè mateix.

PARAULES CLAU: abdicacions, emperadors bizantins, historiografia bizantina.

ABSTRACT

This paper deals with the historiographical narrative of two Byzantine imperial abdications from the 14th century –that of Andronicus II Palaeologus, occurred in two stages on 24 May 1328 and 30 January 1330, and that of John VI Cantacuzenus, held on 10 December 1354– as it is offered by the work *Stories*, written by Cantacuzenus himself.

KEY WORDS: Abdications, Byzantine Emperors, Byzantine Historiography.

En una societat com la bizantina, considerada la imatge terrenal perfecta del Regne dels Cels, la idea mateixa de la mutabilitat de les coses resultava un motiu d'escàndol per a la raó. Fins i tot, els verbs que signifiquen “innovar”, tant en grec clàssic com en bizantí i modern, καινοτομέω i νεωτερίζω, van experimentar en època bizantina un increment del seu sentit negatiu al·ludint a activitats tan perilloses com “rebel·lar-se” o “empescar-se heretgies”. En aquest panorama oficialment immobiliària hi tenia un paper determinant la institució imperial, el fonament mateix de la identitat bizantina. Allò que distingia, efectivament, els romans d'Orient entre tots els pobles de la terra era la seva condició de súbdits de l'únic sobirà universal, el successor legítim de Ròmul, d'August i de Constantí el Gran.

L'emperador, investit amb la plena autoritat militar, política i, fins a un cert punt, també eclesiàstica, garantia amb el seu ininterromput exercici del poder la perdurabilitat de l'estat romà a través dels segles. Les crisis de la institució amenaçaven, per tant, la supervivència de l'Imperi i havien de ser resoltes mitjançant estratègies de canvi, que, bo i ser, en alguns casos, molt radicals, n'asseguessin, paradoxalment, la continuïtat pacífica. Hi havia, en primer lloc, el recurs als destronaments que podríem denominar traumàtics, perquè comportaven o bé l'eliminació física del monarca per assassinat clandestí o execució pública o bé la seva incapacitació definitiva¹. En aquest darrer cas, la mutilació física, ja fos mitjançant la privació del nas o dels ulls, s'acompanyava sovint de la reclusió forçosa en un monestir, indicada en les fonts per l'acció de la tonsura dels cabells –κουρευθεῖς μοναχός– o del revestiment de l'hàbit monàstic –ἐνεδύθη το σχῆμα (també amb els verbs λαμβάνω, φορέω)–, un acte que inhabilitava definitivament per a l'exercici del poder.

Hom podia obtenir també un relleu més pacífic forçant l'abdicació de l'emperador regnant. A Bizanci no hi ha cap cas comparable al traspàs pactat del tron per jubilació propi d'algunes monarquies modernes. Per contra, tal com va formular molt encertadament Teodora, la muller de Justinià, en ocasió de la Revolta Nika l'any 532, els sobirans opinaven que la dignitat imperial era un excel·lent sudari² i, en conseqüència, no la cedien mai de bon grat, sinó en circumstàncies molt extremes i amb la intenció de salvar covardament la vida. Per això no és fàcil distingir entre destronaments inusualment incruents i abdicacions conscients, en el sentit de decisions preses amb un cert marge de llibertat després d'haver ponderat diverses possibilitats d'actuació.

El primer sobirà bizantí que abdicà oficialment l'any 813 fou Miquel I, incapaç de suportar la pressió del partit militar iconoclasta, que es disposava a recuperar el poder després d'un quart de segle de domini iconòfil. L'emperador professà monàsticament juntament amb la seva esposa, els seus fills i les seves filles, i assegurà d'aquesta manera la supervivència de tota la família. No obstant això, no va poder evitar que els nois fossin castrats a fi de frustrar radicalment les seves eventuais aspiracions al tron³. En el segle XI, quatre emperadors –Miquel VI (1056-1057), Isaac I Comnè (1057-1059), Miquel VII Ducas (1067-1078) i Nicèfor III Botaniates (1078-1081)– varen renunciar a l'Imperi en el context d'un llarg conflicte entre l'aristocràcia urbana i àulica, encapçalada per la família constantinopolitana dels Ducas, i els llinatges militars amb arrels a Anatòlia, agrupats entorn del casal dels Comnens⁴. L'aliança definitiva d'ambdós bàndols contra Nicèfor III donà pas a un període de major estabilitat en la transmissió del poder a desgrat de greus moments de crisi com el final de la dinastia Comnena el 1185 o la catàstrofe de la Quarta Croada de 1204.

En el segle XIV, tanmateix, dues guerres civils dinàstiques esquinçaren la societat bizantina: la primera enfrontà durant set anys, entre 1321 i 1328, l'emperador Andrònic II Paleòleg amb el seu nét Andrònic III i acabà amb l'abdicació de l'avi. La segona la

¹ MARCOS HIERRO (2013b) 80-85.

² HAURY (1962) 130: καλὸν ἐντάφιον ἢ βασιλεία ἐστί.

³ Vegeu els relats de Teòfanès a CLASSEN (1839) 821, i de la Continuació de Teòfanès a BEKKER (1838) 19-20.

⁴ Miquel VI a *Pselós* 7,43 (IMPELLIZZERI (1984) II 234), i Isaac I a *Pselós* 7,87-90 (IMPELLIZZERI (1984), II 288-290); Isaac I a *Skilítzes* (BEKKER (1839) 647-649); Miquel VII a *Skilítzes* (BEKKER (1839) 738-739).

lliuraren, en dues etapes, entre 1342 i 1347 i entre 1352 i 1354, el fill i successor d'Andrònic III, el jove emperador Joan V Paleòleg, i el seu tutor designat i rival Joan VI Cantacucè i finalitzà també amb la renúncia al tron del sobirà més vell. En aquesta comunicació analitzarem el relat d'aquests episodis en una font contemporània i molt peculiar: els quatre llibres de les *Històries*, escrits per Joan Cantacucè mateix en el seu retir monàstic. En aquesta obra, molt sofisticada en la forma i en el fons, l'autor emprà un artífici narratiu per adquirir l'aparença d'objectivitat reivindicada sempre per la tradició historiogràfica antiga. En lloc dels tòpics habituals en el pròleg sobre el respecte escrupolós a la veritat, Cantacucè es procura una neutralitat fictícia a través de desdoblar-se en dos personatges distints. En primer lloc, adopta la personalitat del metropolita Nil Cabàsilas de Tessalònica, un dels seus aliats més fidels, que demana per mitjà d'una carta a un monjo anomenat Cristòdul un relat ponderat i sincer de les guerres civils del seu temps. La resposta de Cristòdul, presentat com un testimoni imparcial i serè dels fets, és l'obra mateixa, que, lluny de ser objectiva, constitueix un llarg i complex exercici d'exculpació del seu autor, erigit en l'heroi del text com a víctima innocent del pecat endèmic dels bizantins, la cèlebre "enveja dels romans"⁵.

La causa real, però, d'ambdós conflictes fou una innovació introduïda en la institució imperial pel fundador de la dinastia dels Paleòlegs, Miquel VIII. A fi d'evitar problemes en les successions al tron, els sobirans bizantins tenien el costum d'investir ells mateixos els seus fills o presumptes hereus amb la dignitat imperial quan encara eren molt joves, i feien que d'aquesta manera coexistissin en l'estat dos o més emperadors (βασιλεῖς) alhora⁶. Per distingir-lo del seu pare i superior, el coemperador subordinat era anomenat μικρός βασιλεύς, o νέος βασιλεύς, mentre que el protocol reservava a l'autèntic titular de la sobirania la denominació d'αὐτοκράτωρ, perquè posseïa de manera absoluta la αὐτοκρατορία, és a dir, la plena sobirania. Mirant de consolidar la seva posició d'usurpador, Miquel VIII Paleòleg, tanmateix, va concedir al seu fill Andrònic també "l'autocràcia", honor que aquest, al seu torn, va transmetre després al seu plançó Miquel IX. La igualació legal dels titulars de la corona provocà l'aparició de dos centres de poder amb interessos i orientacions polítiques diverses, una conjuntura amb efectes sovint negatius tal com ho demostren, per exemple, les diferències entre Andrònic II i Miquel IX a propòsit del tracte que calia donar a Roger de Flor el 1305⁷. Després de la mort de Miquel el 1320, el seu fill Andrònic III heretà les seves pretensions de domini associades amb el títol i així s'inicià la primera de les guerres civils descrites en l'obra de Cantacucè. També la doble "autocràcia" fou la causa del conflicte entre Joan V Paleòleg i el seu tutor Cantacucè, proclamat coemperador pels seus partidaris el 1342. En ambdós casos, només la professió monàstica d'un dels dos contendents va posar fi a l'escissió que la mera existència dels títols comportava.

La renúncia d'Andrònic II va tenir lloc en dues fases separades temporalment per vint mesos i distingides molt clarament en la narració de les *Històries*. La nit del 23 al 24 de maig de 1328, en plena celebració ortodoxa de Pentecostès, Andrònic III i l'aleshores gran domèstic Joan Cantacucè entraren a Constantinoble a penes sense vessament de sang. L'historiador protagonista atribueix el mèrit del fet a l'audàcia dels dos amics, disposats a escalar en la foscor i sota circumstàncies molt perilloses la muralla de la

⁵ SCHOPEN (1828-1832) I 7-12.

⁶ OSTROGORSKY (1930).

⁷ Vegeu, p. ex., MARCOS HIERRO (2005) 189-211.

capital imperial⁸. Esdevingut amo de la situació, el primer gest d'Andrònic III fou visitar el seu avi al palau imperial a fi de retre-li els honors acostumats a la seva dignitat⁹. Segons Cantacucè, el seu company no va obrar com un usurpador desconsiderat, ans com un sobirà legítim, que, investit amb l'autoritat conferida pel favor diví, desplaça l'emperador principal i ocupa el seu lloc en la direcció efectiva dels afers de l'estat, sense forçar-lo, tanmateix, a retirar-se al recer d'un monestir¹⁰. Ben al contrari: com emfasitza degudament l'autor, el jove emperador ordena que es mantinguin els privilegis del vell i li cedeix per sempre més l'ús de la residència imperial que ja ocupava¹¹. Tot indica, per tant, que únicament s'ha efectuat un intercanvi de rols: amb la victòria del seu nét, Andrònic II s'ha vist reduït a la condició atractiva, però alhora perillosa, de coemperador. D'ara endavant, cauran sobre ell, com veurem tot seguit, les sospites de rebel·lió associades tradicionalment amb aquesta figura.

La segona i definitiva fase del procés s'esdevé el gener de 1330 en un moment molt tens, perquè l'emperador Andrònic III jeu a Didimòtic greument malalt. De fet, tal com expliquen ben dramàticament les *Històries*, el sobirà es troba en perill imminent de mort i, conscient de la situació, demana amb insistència que el deixin professar monàsticament a fi d'assegurar així la salvació de la seva ànima¹². Joan Cantacucè, tanmateix, l'home fort de l'estat i de la cort, s'hi oposa radicalment, perquè confia encara en un eventual restabliment miraculós. El gran domèstic tem, amb raó, que l'amic pugui, finalment, sobreviure havent perdut la corona per precipitació. Mentre es lliura aquest conflicte espiritual i alhora polític a Didimòtic, la notícia de la malaltia d'Andrònic III provoca el pànic del seu avi a Constantinoble, que no vol que l'acusin de treure partit de la situació per recuperar el poder efectiu. Cas que el seu nét acabi sucumbint, els seus adversaris d'antany podrien, fins i tot, amenaçar-lo de mort. Per això, per escapar del perill, Andrònic II es revesteix apressadament amb els "par-racs" de monjo i adopta el nom d'Antoni¹³. En el seu relat, Joan Cantacucè emfasitza subtilment la insinceritat pusil·lànim de l'ancià, que contrasta de manera colpidora amb la devoció del jove moribund que demana ansiosament la tonsura. Amb aquesta professió monàstica presentada com un acte de covardia, clou l'historiador el retrat d'Andrònic II, caracteritzat com un home sense coratge. Quan li arribà, en canvi, a Cantacucè el mateix tràngol, la seva conducta, almenys segons la narració de les *Històries*, fou completament oposada a la del seu vell enemic.

Cantacucè dedica quatre capítols del quart llibre de les *Històries* a narrar els esdeveniments de la dotzena de dies que li van costar el tron, entre la nit del 29 de novembre de 1354, en què Joan V Paleòleg, emulant la gesta del seu pare Andrònic III, entrà clandestinament a Constantinoble, fins a l'abdicació i professió monàstica de l'historiador, consumada el dia 10 de desembre¹⁴. Com és norma en tota l'obra, no hi ha atacs

⁸ *Històries* I 58-59 a SCHOPEN (1828-1832) I 300-306.

⁹ *Històries* I 58-59 a SCHOPEN (1828-1832) I 304.

¹⁰ *Històries* II 1 a SCHOPEN (1828-1832) I 311.

¹¹ *Històries* II 1 a SCHOPEN (1828-1832) I 311.

¹² *Històries* II 15-17 a SCHOPEN (1828-1832) I 395-411.

¹³ *Històries* II 16 a SCHOPEN (1828-1832) I 399.

¹⁴ *Històries* IV 39-42 a SCHOPEN (1828-1832) III 284-309. Cf. el relat de Nicèfor Gregoràs (XXIX 27-30) a BEKKER (1855) 241-243.

oberts contra Joan Paleòleg, que, a més de fill del gran amic de l'autor, n'és també el seu propi gendre, un parentiu destacat sempre de manera sistemàtica. Així, en la narració, el jove Joan V segueix l'exemple del pare en el conreu de la pietat que aquest exhibia envers el seu avi, mentre que el vell Joan VI mostra, a l'inrevés d'Andrònic II, un amor sincer per l'espòs de la seva filla, unit amb ell només a través d'un vincle d'afinitat. També durant la crisi, Cantacucè demostra, a diferència d'Andrònic, la seva grandesa d'ànima, independència de criteri i sinceritat.

Tan bon punt arriba a palau la notícia que el jove sobirà és dins la ciutat, en el relat del monjo fingit Cristòdul, s'hi esdevé una escena determinant per a l'evolució pacífica dels esdeveniments posteriors¹⁵. Cantacucè, que ha descartat qualsevol resposta violenta al cop audaç del seu gendre, explica als seus dos interlocutors presents –l'emperadriu consort Irene i el conseller àulic Demetri Kidones– la raó veritable de la seva inacció, que resulta incomprendible a ulls de molts dels seus partidaris. No la dicta el derrotisme o la manca de confiança en les pròpies forces, ans el fet que la situació s'adigui perfectament amb una decisió seva prèvia: abandonar, tan bon punt fos possible, el poder per a professar com a monjo i dedicar la resta de la seva vida a Déu. En aquest propòsit hi està d'acord, a més, l'emperadriu, que haurà d'entrar també, segons la llei eclesiàstica, en un monestir. Un cop establert que el final feliç de la crisi vindrà donat per la voluntat d'ambdós esposos i pares exemplars, preocupats per la salut de les seves ànimes, de la dinastia i de l'Imperi, tots els actes posteriors de Cantacucè, per bé que resultin a primera vista incomprendibles i contradictoris, resten justificats en el discurs de l'obra: són hàbils maniobres que preparen discretament el traspàs pacífic del poder efectiu entre els sobirans.

Per als lectors de les *Històries*, aquesta estratègia narrativa té l'inconvenient de perjudicar la versemblança del relat d'alguns episodis en què el vell emperador dona, almenys en aparença, la seva aprovació a iniciatives de resistència. En són exemple les crides d'auxili enviades al seu fill el coemperador Mateu Cantacucè¹⁶ i al seu gendre el sultà Orhan, que no arriben a concretar-se¹⁷. Finalment, després d'unes negociacions desenvolupades en un clima de cordialitat aparent, s'arriba a un acord entre ambdós emperadors, que garanteix, segons la presentació de l'obra, la continuïtat del *statu quo* previ a la revolta de Joan V l'any 1352, és a dir, el manteniment de la posició com a "emperador principal" de Cantacucè i l'acceptació per part de Joan Paleòleg de la seva subordinació¹⁸. L'historiador registra entre les condicions del pacte el compromís de lliurar al jove coemperador el complex militar de la Porta Daurada, ocupat aleshores per una guarnició de mercenaris catalans sota el comandament de Joan de Peralta. Per això, quan aquests es neguen a abandonar la plaça i ataquen els qui volen desallotjar-los, Cantacucè mateix els acusa de deslleialtat i els obliga a depositar les armes¹⁹. D'aquesta manera, l'emperador desautoritza en el seu relat el darrer esforç dels seus partidaris per mantenir-lo en el tron. L'última acció conciliadora és la invitació que fa arribar al seu gendre perquè s'instal·li en el palau imperial, reproduint així de manera simètrica el gest hospitalari d'Andrònic III envers el seu avi.

¹⁵ SCHOPEN (1828-1832) III 285-286.

¹⁶ *Històries* IV 39 a SCHOPEN (1828-1832) III 287-289.

¹⁷ *Històries* IV 40 a SCHOPEN (1828-1832) III 298-300.

¹⁸ *Històries* IV 40 a SCHOPEN (1828-1832) III 291-293.

¹⁹ ESTANGÜI (2012).

Havent resolt el conflicte, aparentment, a favor seu, Cantacucè revela aleshores públicament la seva intenció d'abdicar i de professar juntament amb l'emperadriu Irene. En la cerimònia religiosa que té lloc al palau l'endemà, l'emperador pren amb l'hàbit el nom de Ioàsaf i la seva muller el d'Eugènia. A fi de lliurar aquest acte de qualsevol ombra de sospita, l'historiador Cristòdul s'apressa a emfasitzar l'absoluta llibertat amb què la parella imperial ha abraçat el nou estat i remarca l'absència de pressions, molt especialment, del jove emperador. Els rumors –diu– que li n'atribueixen la responsabilitat no són altra cosa que “mentides, calúmnies i dites insanes”²⁰. A diferència d'Andrònic II, per tant, no han estat ni la impotència ni la por les causes de l'allunyament del món de Joan VI i de la seva esposa, ans la devoció i el desig de servir l'interès comú de la millor manera possible. En aquesta ocasió, per tant, almenys en la narració del monarca abdicat ocult sota la identitat d'un pretès testimoni directe dels fets, la mudança de condició no s'efectuà, com en el cas dels monarques bizantins anteriors, en la desolació desaconsellada per Ignasi de Loyola, sinó en una situació positiva i en absència de coaccions. Podem dir, doncs, amb justícia que, a diferència dels seus predecessors superbs, Joan Cantacucè va preferir modestament l'hàbit monàstic com a sudari.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BEKKER, E. (1838, ed.), *Theophanes continuatus*. Bonn, Weber, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*.
- BEKKER, E. (1839, ed.), *Georgius Cedrenus*. Tomus alter. Excerpta ex breviario historico Scylitzae curopalatae. Bonn, Weber, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*.
- BEKKER, E. (1855, ed.), *Nicephori Gregorae Historiae Byzantinae*. Vol. III. Bonn, Weber, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*.
- CLASSEN, J. (1839, ed.), *Theophanis Chronographia*. Bonn, Weber, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*.
- ESTANGÜI, R. (2012), “Joan de Peralta: un catalán encargado de la restauración de Santa Sofía y gobernador de Constantinopla durante el reinado de Juan VI Cantacuzeno (1347-1354)”, *Sociedad Española de Bizantinística Boletín* 12, 14-18.
- HAURY, J. (1962, ed.), *Procopii Caesarensis Opera Omnia*. Vol. I: *De bellis*, Libri I-IV. Leipzig, Teubner.
- IMPELLIZZERI, S. (1984, ed.), *Michele Psello, Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. 2 vol., Milà, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- KORNEMANN, E. (1930, ed.), *Doppelprinzipat und Reichsteilung im Imperium Romanum*. Leipzig-Berlin, Teubner.
- MARCOS HIERRO, E. (2005), *Almogàvers. La història*. Barcelona, L'esfera dels llibres.
- MARCOS HIERRO, E. (2013a), *La dama de Bizanci. Un enigma en la nissaga de Jaume I*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARCOS HIERRO, E. (2013b), “Terror i violència estatal a Bizanci: mutilacions, execucions i assassinats polítics” a F. SABATÉ (2013, ed.), 77-91.
- OSTROGORSKY, G. (1930), “Das Mitkaisertum im mittelalterlichen Byzanz” a E. KORNEMANN (1930, ed.), 166-178.

²⁰ *Històries* IV 40 a SCHOPEN (1828-1832) III 306-308.

SABATÉ, F. (2013, ed.), *Por política, terror social*. Lleida, Pagès editors.

SCHOPEN, L. (1828-1832, ed.), *Ioannis Cantacuzenus, Historiae*. 3 vol., Bonn, Weber, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*.

La dona als fragments còmics: objecte de canvi i d'intercanvi

Rubén J. MONTAÑÉS GÓMEZ
Universitat Jaume I

RESUM

Una aproximació, a través dels fragments de la comèdia àtica, a les mutacions que causa i/o experimenta la dona al llarg de les diverses etapes i circumstàncies vitals en el seu temps i context: el matrimoni i la maternitat, la "dona honesta" i l'hetera.

PARAULES CLAU: dona, comèdia, fragments, hetera.

ABSTRACT

An approach, by means of the fragments of Attic comedy, to the mutations which woman produces and / or experiences throughout the different life stages and the circumstances of that time and context: marriage and motherhood, the "honest woman" and the hetaira.

KEY WORDS: Woman, comedy, fragments, hetaira.

Al llarg d'aquest treball ens proposem fer una aproximació no exhaustiva als diversos canvis que al llarg de la seva vida afecten la dona a la societat atenesa de l'època que ens ocupa, fonamentalment dels segles V a III aC, canvis dels quals la dona és sobretot objecte, tret d'algun cas en què és subjecte pacient. Amb voluntat d'aconseguir la màxima sistematicitat que el material estudiat ens permet, tractarem, per aquest ordre, el matrimoni, el divorci; la pèrdua de la virginitat; la maternitat; i el trànsit entre les condicions de 'dona honesta' i 'hetera', així com el progrés o declivi social d'aquesta. En la mesura que els fragments, sempre de difícil datació, ho fan possible, intentarem seguir l'evolució d'aquests motius dins la comèdia.

1. *El matrimoni*

En casar-se, la dona és objecte d'intercanvi, i la seva voluntat no hi intervé. Pocs fragments¹ es refereixen, emperò, al fet mateix de donar la filla en matrimoni, com ara

¹ Els fragments citats es referencien per l'edició de KASSEL & AUSTIN. Quant a les traduccions: MON-
Vol. I

Anaxàndrides 81, Alexis 79 o Dífil 134 (exactament igual a Anaxàndrides 81)²; en canvi, són relativament nombrosos aquells que suposen un vituperi del matrimoni. Ateu aporta un bon seguit de citacions que fustiguen aquesta institució: especialment les dones i, sobretot, aquell individu que es casa per segona vegada o el vell que pren dona jove (13,558-60), dos tòpics de la literatura no sols grega sinó també occidental³. Sempre en boca de barons i en primera persona⁴, alguns expressen la idea sense matisos, a la manera “aristofànica”⁵, així Antífanes 58, 220 i 285, o Aristofont 6; però més sovint s’hi fa referència explícita a la contrapartida en l’esmentat intercanvi: el dot.

1.1. *El dot*

Quant a aquest, en realitat la dona actua com a subjecte pacient: el seu canvi altera, en major o menor grau, la vida del baró amb qui es casa; i l’altera molt més negativament com més per interès hagi estat el matrimoni. L’home que es casa amb una dona que aportà un dot molt superior al del marit queda en una tàcita situació d’inferioritat⁶. Així s’expressa, en principi, a Anaxàndrides 53; però el fragment, en conjunt, és un vituperi del matrimoni:

- Qui pensa a casar-se, no pensa
bé, perquè ho pensa i, així, es casa.
En efecte, és el començament de molts mals a la vida.
Perquè qui és pobre i pren esposa
- 5 per diners té una ama, no ja una dona,
de la qual és esclau... i pobre. Si, per contra, pren
una que res no ofereix en dot, ¡ell mateix! es fa esclau,
perquè de llavors endavant ha de nodrir no pas un, sinó dos.
Que l’ha pres lletja, ja no és suportable viure
- 10 ni, de cap manera, l’entrada a casa.
Però si un l’ha pres de bon veure, no és pas
més del marit que dels veïns.
Així que de cap de les maneres escapar del mal es pot.

L’esmentada idea apareix sentenciosament –sobretot a causa de la font, el moralista Estobeu–, i molt explícita, a Antífanes 270:

De debò que no hi ha cap càrrega més feixuga
que una dona que aporta abundós dot.

TAÑÉS (2008) per a Alexis i PÉREZ ASENSIO (2012) per a Dífil, Apol·lodor de Carist i Apol·lodor de Gela. Per a la resta d’autors i fragments, la traducció suposa un treball col·lectiu, inèdit en català; vegeu-ne, en espanyol, SANCHIS; MONTAÑÉS; PÉREZ ASENSIO (2007).

² L’edició de Kassel i Austin recull tant l’un com l’altre entre els *dubia* dels respectius autors. Es tracta d’un sol vers: κόρης απαλλατόμεθα ταμείου πικροῦ, i la font és la mateixa, Estobeu (4,122,34 i 4,224,41, respectivament), però quan l’atribueix a Anaxàndrides és per a il·lustrar “que no és bo casar-se”, i quan a Dífil, “que els millors fills són els mascles”; això duu a traduir κόρη per “filla”. Vegeu PÉREZ ASENSIO (2012) 190.

³ SANCHIS LLOPIS (1991) 726 n. 5.

⁴ HUNTER (1985) 133 ss.

⁵ AR. EC. 323-324.

⁶ A Plató (Lg. 742c) i Aristòtil (EN 1161a,1) veiem tractaments no còmics de la qüestió, que s’han mantingut a la societat rural grega moderna, *uid.* FRIEDL (1986) 49-51. Per als aspectes contractuals del matrimoni, LEVICK (2012) 98-102.

A Alexis⁷ 150 de nou el blasme del dot es confon amb el del matrimoni:

- Dissortats de nosaltres [...], que per haver venut
el dret a parlar en la vida i una plaent existència,
vivim com a esclaus de les dones, i no pas lliures.
¿Que no és el nostre mal, doncs, de tenir dot i no preu?
- 5 Amarg i curull de donívola bilis.
La dels homes, davant d'aquesta, és vera mel;
ells, quan algú els fa mal, saben perdonar,
però elles, bo i fent mal, encara acusen.
Governen el que no cal, i del que cal governar,
- 10 se'n despreocupen, juren en fals, i sense patir
ni un sol mal, tothora diuen que estan malaltes.

També a Alexis 264,7-8 veiem “però, si et cases, ja no ets sobirà / ni tan sols de tu mateix”; però en realitat res no ens diu que s’hi refereixi a la qüestió del dot excessiu, ni tan sols a l’aspecte econòmic, i potser es tracti d’una al·lusió genèrica al tòpic del matrimoni com a pèrdua de llibertat de l’home casat.

Ja en la Comèdia Nova, a Diodor 3 la disjuntiva sembla més ètica i menys interessada⁸:

En efecte jo, per a mi mateix, aquesta llei
estableixo i aprovo actuar com queda dit.
És millor, en efecte, prendre una dona
ben criada i sense dot que una malcriada amb diners,
i això, aquella que serà companya de la vida.

I Filípides 29, amb clara contundència:

T’has casat amb dona lletja, però rica:
ajau-te a desgrat, que de grat mastegues.

1.2. El divorci

El canvi d’estat contrari, el divorci⁹ o potser el repudi, apareix poques vegades però amb tints molt fosques, com ara Anaxàndrides 57:

Difícil, t’ho dic, i ardu, filla,
és el camí de tornada cap a la llar paterna
des de la casa de l’espòs, per a qui és una dona honesta.
En efecte, és una anada i tornada que comporta vergonya.

⁷ Per tal de posar de manifest, com hem dit, una possible evolució al si del gènere dels motius tractats, presentem els fragments per ordre cronològic, amb les reserves que suposa la difícil datació d’obres i autors. Alexis, tanmateix, hi suposa un problema afegit, per la seva prolongada carrera: de les trenta-vuit comèdies que permeten una datació relativa, la primera se situa abans del 338 aC i la més tardana, entre el 279 i el 268 aC.

⁸ Però un altre cop ens trobem que aquesta impressió pot deure’s a la font, el moralista Estobeu (IV 22f, 118).

⁹ Tema tractat, específicament a la comèdia, per PÉREZ ASENSIO (2008).

Amb reserves, perquè el mot traduït per “filla”, τέκνον, és de fet un neutre¹⁰. Més dubtós encara, Fileter 11:

No s'avé a la dona l'arrogància. A casa, noia,
torna pel mateix camí.

1.3. *La pèrdua de la virginitat*

Els fragments que en parlen solen ser de font lexicogràfica, i només fan atenció als mots emprats: Alexis 315, Amfis 48. Alguns que ultrapassen l'extensió del mot tampoc no són ni molt més llargs, ni clars. Araros 5 és equívoc, tot i que és raonable considerar-hi una metàfora: “la teva filla, quan aquell la va tallar amb la destal”.

Antífanes 76 és més explícit, però també poc clar:

Cobrint-la amb el mantell de l'ona
la vaig desvirgar.

1.4. *La maternitat*¹¹

A la comèdia la relació maternofilial és quasi inexistent i poc important¹². Als fragments, la seva presència és ben escassa: Antífanes 299, de font lexicogràfica, es redueix a “tot just havent parit la dona”, i Alexis 167 és un llistat paratràgic d’“aliments de pobre”, en boca d’una mare.

2. “Dona honesta” i “hetera”

La “visibilitat”, doncs, de les “dones honestes” als fragments còmics és més aviat minvada; com a esposes, la qüestió del dot és un pretext per desfermar-hi la tradició misògina, i com a mares a penes si hi són¹³. Les qualitats negatives que Aristòfanes adjudicava a les “dones honestes” són transferides o restringides pels comediògrafs a les heteres¹⁴. Amb alguna excepció irrellevant, als fragments dona i hetera s'equiparen.

L'oposició entre “dona honesta”, identificada com a “dona casada”, i hetera és conscientment establerta als fragments, però en sentits contradictoris. A Fileter 5 i 8, Amfis 1 i, ja a la Comèdia Nova, Filemon 3 i 115, l'hetera ha d'esforçar-se per conservar un home, en tant que la casada ja el té assegurat; en uns altres fragments les heteres tenen la funció social de mantenir els joves allunyats de les dones decents, solteres o casa-

¹⁰ La mateixa idea a Eurípides (*Med.* 236-237). Sobre Medea, que dona títol a almenys quatre comèdies, FOLEY (1982) 2.

¹¹ Vid. DEMAND (1994) 11-26 per a les circumstàncies i condicions reals.

¹² Començant per Aristòfanes: *Lys.* 877-908; *Th.* 689-765; *Ec.* 635 ss. En tots tres casos, la maternitat es resol en situacions o acudits tangencials.

¹³ HUNTER (1985) 123-125 relativitzava el valor dels testimoniatges còmics per fer-se una idea de la realitat i posava en dubte l'existència d'un to misògin a la comèdia.

¹⁴ GIL (1974) 155, STROUP (2004): Aristòfanes enceta un procés d’“heterització”, visual i lingüística, de les dones casades.

des, com ara Eubul 67 i 82, Xenarc 5; i a Filèmon 3, en concret, s'atribueix a Soló la institucionalització dels bordells a Atenes¹⁵. A prop d'aquest exemple còmic de *πρῶτος εὐρετής* hi ha Eubul 118, evocació còmica d'una època sense heteres:

- On ha dit Homer que algun dels aqueus
menjava peix? Només rostien carn, ja que
no ha presentat cap d'ells bollint-ne,
ni tan sols una mica. Ni una hetera va conèixer cap
5 d'ells, sinó que es masturbaren durant deu anys.
I amarga campanya van veure aquells que, havent conquistat
una sola ciutat, es van retirar molt més oberts
de cul que la ciutat que llavors van prendre.

2.1. El trànsit entre condicions

A la comèdia d'Aristòfanes, al servei de la idea dominant, la relació d'un home –especialment un polític– amb una hetera mostra la immoralitat de l'home; a la Comèdia Mitjana, al servei del tipus còmic, es posa de manifest la cobdícia i golafreria sense pal·liatius de l'hetera¹⁶, personatge negatiu –amb molt poques excepcions– que només experimenta dues evolucions internes.

Els fragments no solen plantejar-se les causes que la dona es dediqui a la prostitució. El que més s'hi acosta és Antífanes 210:

- Aquest que dic
va veure una hetera que habitava a casa
d'uns veïns i es va enamorar d'ella.
Natural de la ciutat, mes privada de tutor i de parents,
5 posseïdora d'un caràcter d'or inclinat a la virtut,
una veritable "hetera"; ja que les altres aquest nom,
que és realment bonic, maculen amb llurs maneres.

Hi escau una certa reflexió –amb reserves– sobre els motius del trànsit de "dona honesta" a hetera. En part ho requereixen personatges com ara la bona *meretrix* –al servei de la intriga, que d'altra banda només trobem ja a la Comèdia Nova, i sols a Apol·lodor i Menandre– o la "falsa hetera". Com a exemple primerenc d'aquella, Anaxilau 21:

- I si una, mesurada i que en resposta
a aquells que quelcom li demanen, s'ofereix a donar-los gust,
per la seva "companyonia" el nom de "companya"
se li atribueix. I tu ara, tal com dius, és això
5 que no d'una puta, sinó d'una "companya"
t'has ben enamorat. És, almenys,
una dona sense falsia.
(B) Una dama sens dubte, per Zeus.

¹⁵ COHEN (2006) 100: la prostitució institucionalitzada, sotmesa al pagament d'un impost, prenia caràcter de reforma democràtica. A Soló s'atribuïen tot de lleis reguladores de la sexualitat *lato sensu*, *uid.* HENRY & JAMES (2012) 88.

¹⁶ El text i el context en què hom la presenti ofereixen imatges molt diverses de la consideració social de l'hetera. *Vid.* GLAZEBROOK (2006) 126.

I a Antífanos 166 potser hi hagi els orígens d'una "falsa hetera"¹⁷, reduïda a esclavitud des de la infantesa:

- De nen, ensems amb la meva germana a Atenes des d'aquí
 vaig arribar, conduït per un mercader;
 la meva estirp era siriana. S'escaigué que aquest d'aquí passà
 quan ens pregonaven i ens va comprar: és un usurer,
 5 un home insuperable en perversitat,
 un individu tal que a casa no portava
 ni d'allò que aquell Pitàgoras menjava,
 el tres vegades benaurat, tret de farigola.

2.2. L'enriquiment de l'hetera

Si als fragments trobem poques mencions de les causes de la prostitució, hi abunda, tanmateix, aquells que la presenten com un procediment més o menys ràpid de "progrés", és a dir, d'enriquiment. Aquesta és la idea fonamental: l'hetera és rica. Alguns fragments, a més a més, introdueixen els matisos de la seva actitud i de les seves maneres, que canvien considerablement a mesura que s'enriqueix, i de la seva insaciabilitat. Així, a Alexis 103 es parla genèricament d'heteres:

- Primer, davant de treure guany i deixar escurat el proïsme,
 tota altra cosa els és secundària, i tramen
 plans contra tothom. I, quan tenen un bon passar,
 prenen heteres novelles, primerenques en l'ofici;
 5 de seguida les remodelen, talment que ni en maneres
 ni en aparences no continuen essent les mateixes.
 Si, per exemple, una és baixeta, hom li empaloma suro
 a les sabates. Si una altra és alta, porta xancletes fines
 i compareix bo i abaixant el cap cap a l'espatlla;
 10 això que li resta d'alçària. ¿Una no té malucs?
 En duu de cosits sota la roba, i fins i tot li lloen
 les anques aquells que la veuen. Té el ventre gros;
 doncs per a aquestes hi ha uns pits dels que duen els còmics;
 afegint-se'ls ben erts, com si fossin estalons
 15 separen, sobresortint, el vestit del ventre.
 ¿Una té les celles roges? Les hi pinten amb sutja.
 ¿S'esdevé que és negra? S'empastifa de cerussa.
 ¿Una és molt blanca de color? S'unta amb coloret.
 ¿Que és bella de cos? El mostra nu.
 20 ¿Té les dents ben conformades? Li cal riure per força,
 perquè els presents vegin com n'és d'elegant, la seva boca.
 I, si no està d'humor per a riure, es passa el dia
 amb una branqueta fina de murta dreta entre els llavis,
 talment com els carnisers obren
 25 les cabeçoles de cabra, sempre que en venen;
 així tothora fa una ganyota, tant si vol com si no.

A Amfis 23, emperò, es parlava de la riquesa d'heteres concretes i de molta anomenada:

¹⁷ BROWN (1990) qüestiona l'esquema simplista tradicionalment proposat per als arguments amb "falsa hetera", del qual hom havia abusat; *uid.* HENRY (1988) 39, que suposa a Alexis 3 el diàleg entre una "falsa hetera" i una lena. Possible però indemostrable.

Cec em sembla que és Plutos
que a casa d'aquesta no entra.
Però a la de Sinope, Lica, Nanni,
i en altres tramples semblants de la vida
es queda assegut i, astorat, no marxa.

Amfis 24 es redueix a la menció per Ateneu que s'hi parlava sobre la immensa riquesa de Frine, una de les heteres més famoses: s'ofereix a reconstruir les muralles de Tebes quan Filip les va destruir el 335 aC, fou molt respectada i a la seva mort hom li erigí estàtues (Ateneu 13,590 D–591 F). També sobre aquesta, Tímocles 25¹⁸:

Però a mi, infeliç
enamorat de Frine, quan ella encara
collia tàperes i no tenia tot allò que ara té,
encara que em gastava moltíssim cada vegada, em tancava
la porta pels nassos.

Encara, a la Comèdia Nova, Posidip 13:

Per davant de nosaltres, Frine ha esdevingut amb molt
la més il·lustre de les heteres. En efecte, tot i ser molt jove
per aquells temps, sens dubte has sentit parlar d'aquell procés.
Acusada de provocar enormes danys contra les hisendes,
5 va conquistar l'Heliea exposant el seu cos
i oferint als jutges, un per un, la seva destra,
entre llàgrimes salvà la vida amb prou feines.

Posidip hi esmenta la més coneguda, sens dubte, de les anècdotes sobre Frine, la defensa que en va fer l'orador Hiperides (fr. 60 Jensen); Frine hi va fer servir la seva bellesa per aconseguir un veredicta absolutori dels jutges (fr. 178 Jensen).

Sobre una altra hetera de renom, de nou Tímocles 16:

Pitionice ben de grat t'acollirà
i potser es doni el cas que se't mengi els regals
que t'hem portat i ara tens, i és que és insaciable.
Demana-li, però, que et doni cistells,
5 ella, que resulta que té salaó
a manta, i té relacions amb certs sorells,
de qualsevol manera insulsos i d'amples morros.

Pitionice, mencionada també a Antífanos 27,20, Tímocles 15 i Alexis 143, fou una hetera de tan gran renom com preu, amant d'Hàrpal, el governador macedoni de Babilònia, fugit a Atenes el 324 aC amb sis mil homes i grans tresors. A la mort de Pitionice s'alçaren monuments en honor seu a Atenes i Babilònia; ja en termes legendaris s'hi refereix Filèmon 15:

Reina seràs de Babilònia, si ho vol la sort;
saps de Pitionice i d'Hàrpal.

¹⁸ Tímocles és un exemple de la complexitat inherent a la cronologia i a tot intent d'observar evolucions dels motius dins del gènere: hom el considera poeta de la Comèdia Mitjana, però un testimoni ateg epigràfic (IG II/2, 2325) el menciona entre els vencedors a les Lenees, dos llocs per davant de Menandre; i tanmateix, hom ha distingit en algun fragment (18) un to aristofànic.

2.3. *Daltabaixos de fortuna de l'hetera*

Aquesta idea general, és a dir, la riquesa de l'hetera, té poques excepcions, i les més clares es troben ja a la Comèdia Nova. El fet que algunes heteres aconseguixin fama i enriquiment no vol dir que totes l'assoleixin; la fortuna de l'hetera és mutable i insegura, com s'indica a Apol·lodor 8:

Poques heteres posseeixen, Sira, un amant segur.

En llur major part, acaben en mans d'un proxeneta, com ara aquest que a Dífil 87 en renega i s'expressa en termes sòrdids i poc falaguers:

No hi ha cap treball més ruïnós
que el de majoral de putes.
Pel carrer gambant prefereixo vendre
roses, raves, tramussos, coques de pinyolada,
en una paraula, tot abans que mantenir aquestes.

O bé l'hetera pot errar en la tria d'amant, i anar a pitjor, com a Fenícides 4:

Per Afrodita que ja no puc suportar,
Pitíada, el meu ofici d'hetera. Al botavant! No me'n parlis.
Lluny de mi. Res a veure amb mi. Vull deixar-ho.
Només m'hi vaig posar, vaig tenir un amant
5 militar: aquest a tota hora batalles
contava i recontava, alhora que em mostrava les seves ferides,
però res no aportava. Afirmava que un regal
rebria de part del rei, i això
repetia sense parar: per aquest regal que dic
10 un any em va tenir el desgraciat de regal.
El vaig deixar, em faig amb un altre,
un metge. Aquest ficava molts a casa
i tallava, cremava, era pobre i un botxí.
Més terrible se'm va revelar aquest que l'altre.
15 L'un explicava *Històries*, l'altre feia morts.
El tercer al qual em va unir la sort era un filòsof,
amb barba, capa rasa i xerrameca.
Havia anat jo a caure en un mal evident,
perquè res no em donava. Al contrari, †si li'n demanava† afirmava
20 que no eren bons els diners. Que siguin un mal!
per això mateix dóna-me'l, treu-te'l de sobre. No feia cas.

2.4. *El declivi final*

La mutació inevitable, emperò, sovint presentada del mode més descarnat i cruel, és l'envelliment. Hi ha una representativa sèrie de fragments que en constitueixen un cru *sic transit gloria mundi*, com ara Anaxilau 22, a través de comparacions d'heteres ja anyenques amb éssers monstruosos¹⁹:

Dels homes que una vegada van estimar una hetera,
qui podria esmentar una nissaga més criminal que aquesta?
Quin ésser, doncs, malcarada dragona, o Quimera que foc rebufa,

¹⁹ Tanmateix, les representacions vasculars, i figuratives en general, presenten més sovint les heteres com a mènades, *uid.* NEILS (2000).

- o Caribdis, o Escil·la de tres caps, gossa marina,
 5 Esfinx, Hidra, lleona, escurçó i alats llinatges d'Harpies,
 ha arribat a l'extrem d'aquesta execrable raça?
 No n'hi ha: aquestes, totes les calamitats ultrapassen.
 Cal passar-hi revista des de bon principi, la primera Plangó,
 que, com la Quimera, amb el foc els bàrbars anorrea.
 10 Un sol genet, emperò, s'apoderà dels seus recursos:
 en efecte, arrabassant tots els seus estris marxava de casa seva.
 I a més, aquells que s'ajuntaven amb Sinope, que no ho fan ara amb Hidra?
 Aquesta és una vella, però ha brostat Gnatena a vora seu,
 de manera que els que escapen d'aquella tenen una doble calamitat.
 15 Nanni, ara, en què sembla diferenciar-se d'Escil·la?
 Que no ha escanyat ja dos companys i va encara a caça
 d'un tercer? Però la barca †tocà terra† amb un rem d'avet.
 Frine fa de Caribdis en un lloc no llunyà,
 i ha pres el timoner i se l'ha cruspit amb nau i tot?
 20 I no és Teano una sirena depilada?
 Cara i veu de dona, però les cames d'una merla.
 Esfinx tebana totes les prostitutes²⁰ poden anomenar-se,
 que res no xerren clar i net, sinó en certs enigmes,
 sobre com estimen i besen i s'ajunten amb plaer.
 25 Llavors diu: "Tant de bo tingués de quatre peus un †sofà† o una poltrona!",
 llavors "Un de tres peus", llavors "Una xicota de dos peus".
 I aleshores qui això comprèn s'allunya tot seguit, com <Èdip>,
 decideix que no l'ha vista, i tot i a contracor, només ell se salva.
 Però aquells que aspiren a ser estimats, a l'acte anul·lats queden
 30 i són transportats amunt, a l'èter. Ras i curt, ni una sola
 bèstia hi ha que sigui més abominable que una hetera.

En to semblant, a Fileter 9:

- Que Cercop no ha fet ja els tres mil anys,
 i la de l'odiós Diopites, Tèlesis, uns altres deu mil?
 I de Teòlita, ningú no sap quan veié la llum primera.
 Que Lais, en arribar al seu final, no va morir follada
 5 i Istimiàda i Neera no estan podrides, i Fila?
 De Còssifes, Galenes i Corones, no en parlo.
 De Nais, callo: perquè de queixals, no en té.

I a Epícrates 3:

- La mateixa Lais és malfeinera i bevedora,
 i cada dia tan sols mira per beure i menjar;
 em sembla que el mateix passa
 a les àguiles; en efecte, aquestes, de joves,
 5 de les muntanyes caps de bestiar mengen i llebres,
 que des de l'aire arrabassen per la força;
 però quan ja envelleixen, aleshores †
 a vora els temples es posen amb una fam atroç,
 i llavors això és considerat un prodigi.
 10 També Lais podria considerar-se <ara> amb raó un prodigi.
 I és que ella, quan era una mosseta i jove,
 per les estateres estava enfereïda
 i haguessis vist Farnabazos abans que a ella;

²⁰ COHEN (2006) 98 remarca el fet que aquí el mot utilitzat és *πόρναι*, en tant que al v. 1 és *ἑταίραι*; queda clara la sinonímia, o millor dit, el segon com a eufemisme del primer.

- en canvi, des que duu ja en anys una llarga carrera
 15 i relaxa els perfils de la seva figura,
 veure-la a ella és més fàcil que escopir;
 i ja surt volant cap a qualsevol lloc,
 i agafa igual moneda gran que petita,
 i tant li fa un vell que un jove.
 20 Tan dòcil s'ha tornat, amic meu,
 que ja els diners et pren de la mà.

Finalment, a Tímocles 27, el fet que pertany a la comèdia *Orestautoclides* –Autoclides comportant-se com Orestes– ens presenta el presumpte protagonista envoltat per heteres velles que componen un cor paròdic de les Eumènides:

Al voltant del dissortadíssim
 dormen les velles, Nanni, Plangó, Lica,
 Gnaterna, Frine, Pitionice, Mirrina,
 Crísis, †Conals†, Hieroclia, Lopadi.

El tòpic de les heteres velles, inserit aquí en un tema mitològic, ens fa pensar en una sèrie no curta de fragments on la figura femenina produïa o experimentava metamorfosis: Circe, per exemple, hi hauria donat molt de joc, com veiem a Anaxilau 12.

3. Conclusions

Treure conclusions del material fragmentari és, en qualsevol cas, arriscat; sobretot perquè aquestes solen afectar solament un fragment, o un reduït grup d'aquests, i difícilment poden estendre's a la categoria de generals. Ens limitarem, per tant, a recapitular sobre allò que els textos mateixos ens han dit.

Com a consideració prèvia, l'objecte d'estudi –és a dir, als diversos canvis que al llarg de la seva vida afecten la dona– ha de veure's com una sèrie de motius còmics: es troben, per tant, al servei de la comicitat i no constitueixen una exposició de situacions socials, ni pretenen –almenys en primer terme– promoure-hi una reflexió. Les excepcions són proporcionalment poques i més aviat s'ubiquen cap al final del període estudiat.

a) Quant al matrimoni, canvi en el qual la dona és alhora objecte i subjecte pacient, esdevé difícil separar-lo d'altres tòpics de la comèdia com ara el vituperi del matrimoni en general, o bé les segones nocces, o el vell casat amb dona jove; i la institució del dot, en línies generals, es confon en el seu tractament amb el tòpic de la pèrdua de llibertat de l'home casat. Són més profunds Diodor 3 i Filípides 29, tots dos poetes de la Comèdia Nova; però val a tenir en compte que la font és el moralista Estobeu²¹.

b) La figura femenina més abundant a la comèdia, amb diferència, és l'hetera. Una sèrie de fragments oposen la “dona honesta” a l'hetera (Amfis 1, Fileter 5 i 8, i Filèmon 3 i 115) o adjudiquen a l'hetera la funció social de mantenir els joves allunyats de les “dones honestes” (Eubul 67 i 82, Xenarc 5, Filèmon 3); però només un s'acosta a plantejar-se les causes de la prostitució (Antífanes 210).

²¹ Però s'ha d'observar també que Estobeu pren molts d'aquests fragments que cita, amb caràcter sentenciós, preferentment de la Comèdia Nova.

c) Per bé que alguns fragments, ja des de la Comèdia Mitjana, prefiguren les variants de la *bona meretrix* (Anaxilau 21) o de la “falsa hetera” (Antífanès 166), l'hetera és, genèricament, un tipus còmic negatiu; i de fet les esmentades variants positives, més o menys inserides a l'argument, només apareixen a Apol·lodor i Menandre. Amb aquestes excepcions indirectes, els fragments no es plantegen les causes del trànsit o canvi entre les condicions de “dona honesta” i hetera.

d) El progrés o canvi social ascendent de l'hetera, és a dir, el seu enriquiment i, sobretot, el seu afany d'enriquiment, es troba present en nombrosos fragments, en alguna ocasió genèricament (Alexis 103), però sobretot referit a heteres reals de més o menys anomenada: Sinope, Lica, Nanni (Amfis 23), Frine (Amfis 24, Tímocles 25, Posidip 13), Pitonice (Tímocles 15 i 16, Alexis 143, Antífanès 27,20, Filèmon 15).

e) La inestabilitat o inseguretat de l'hetera apareix reflectida en molts menys fragments, tots de la Comèdia Nova (Apol·lodor 8, Dífil 87, Fenícides 4); però el declivi de l'hetera s'associa amb molta més freqüència al seu envelliment, que acriu la seva avidesa pels diners i apareix, així, més “pervers” (Anaxilau 22, Epícrates 3, Fileter 9 i, menys clar, per paratràgic, Tímocles 27).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BERMÚDEZ, J.; MESEGUER, LL.; MONTAÑÉS, R.; SALVADOR, V. (2008, edd.), *Miscel·lània en honor a Joan F. Mira*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BROWN, P.G. (1990), “Plots and Prostitutes in Greek New Comedy”, *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6, 241-66.
- COHEN, B. (2000, ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden-Boston-Köln, Brill.
- COHEN, E. (2006), “Free and Unfree Sexual Work: An Economic Analysis of Athenian Prostitution” a CH. FARAONE; L. McCLURE (2006, edd.), 95-124.
- DEMAND, N. (1994), *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- DUBISCH, J. (1986, ed.), *Gender and Power in Rural Greece*. Princeton, Princeton University Press.
- FARAONE, CH.; McCLURE, L. (2006, edd.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- FERRERES, L. (1991, ed.), *Actes del IX Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- FOLEY, H.P. (1982), “The ‘Female Intruder’ reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, *CPh* 77/1, 1-21.
- FRIEDL, E. (1986), “The Position of Women” a J. DUBISCH (1986, ed.), 42-52.
- GIL, L. (1974a), “Comedia ática y sociedad ateniense (I)”, *EClás* 18 (71), 61-82.
- GIL, L. (1974b), “Comedia ática y sociedad ateniense (II)”, *EClás* 18 (72), 151-186.
- GLAZEBROOK, A. (2006), “The Bad Girls of Athens: The Image and Function of *Hetairai* in Judicial Oratory” a CH. FARAONE; L. McCLURE (2006, edd.), 125-138.
- HENRY, M.M. (1988), *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*. Frankfurt, Peter Lang.

- HENRY, M.; JAMES, S. (2012), "Woman, City, State: Theories, Ideologies, and Concepts in the Archaic and Classical Periods" a S.L. JAMES; S. DILLON (2012, edd.), 84-95.
- HUNTER, R.L. (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press [= (1994), Η Νέα κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και την Ρώμη. Ατènes, Καρδαμίτσα].
- KASSEL, R.; AUSTIN, C. (1983-1998, edd.), *Poetae Comici Graeci*. Vol. II-VIII. Berlín–Nova York, W. De Gruyter.
- JAMES S.L.; DILLON, S. (2012, edd.), *A Companion to Women in the Ancient World*. Malden (Mass.) Oxford–Chichester, Wiley–Blackwell.
- LEVICK, B. (2012), "Women and Law" a S.L. JAMES; S. DILLON (2012, edd.), 96-106.
- MONTAÑÉS, R.J. (2008, trad.), *Alexis. Fragments de comédies*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- NEILS, J. (2000), "Others within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads" a B. COHEN (2000, ed.), 203-226.
- PÉREZ ASENSIO, J. (2008), "El motiu del divorci en la comèdia grega" a J. BERMÚDEZ; LL. MESEGUER; R. MONTAÑÉS; V. SALVADOR (2008, edd.), 241-256.
- PÉREZ ASENSIO, J. (2012, trad.), *Fragments de Comèdia Nova: Dífil, Apol·lodor de Carist, Apol·lodor de Gela*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- SANCHIS LLOPIS, J.L. (1991), "Un catálogo de mujeres mitológicas en la Comedia Media (a propósito de Eubulo fr. 115 Kassel-Austin)" a L. FERRERES (1991, ed.), 725-731.
- SANCHIS LLOPIS, J.; MONTAÑÉS, R.; PÉREZ ASENSIO, J. (2007, trad.). *Fragmentos de la comedia media*. Madrid, Gredos.
- STROUP, S. (2004), "Designing Women: Aristophanes' *Lysistrata* and the 'Hetairization' of the Greek Wife", *Arethusa* 37/1, 37-73.

Que tot canviï perquè tot segueixi igual. La recepció d'Homer a la Segona sofística

Mireia MOVELLÁN LUIS
Universidad Complutense de Madrid

RESUM

Mitjançant l'estudi de diverses relectures de la llegenda troiana durant la Segona sofística i l'anàlisi de les característiques comunes i de les divergències, aquest assaig pretén un acostament a les modificacions que pateix el relat del mite per tal que aquest torni a tenir sentit en un nou context. Així, atendre les formes d'autoritzar la veu narrativa i l'interès per una determinada recuperació de la llegenda en *El Troià* de Dió Crisòstom, *l'Heroic* de Filòstrat i *l'Ephemeris belli Troiani* d'autor desconegut.

PARAULES CLAU: Dió Crisòstom, Filòstrat, Dictis, Homer, Segona sofística.

ABSTRACT

Through the study of diverse reinterpretations of the Trojan legend during the Second Sophistic and the analysis of their common features and differences, this essay seeks to comprehend certain variations in the story of the myth so that it makes sense in a new context. We will focus on the different ways of authorizing the narrative voice and on a particular interest on recovering the legend in Dio Chrysostom's *Trojan Oration*, Philostratus *On Heroes* and the anonymous *Ephemeris belli Troiani*.

KEY WORDS: Dio Chrysostom, Philostratus, Dictys, Homer, Second Sophistic.

Durant els primers segles de la nostra era, en el món grec dins l'imperi romà, es desenvolupà un moviment conegut com la Segona sofística i que es podria definir a grans trets com un ressorgiment de l'oratòria¹. El record del passat històric ocuparà un espai privilegiat en aquest món i se substanciarà, especialment, en l'intent de recreació d'un passat gloriós mitjançant l'emergència d'una mena d'historiografia nacional². Un dels temes predilectes en aquesta recuperació fou el mite de la guerra de Troia. Certament, donada la importància que la llegenda troiana té en el pensament

¹ La bibliografia sobre la Segona sofística es extensa; basti assenyalar BOWERSOCK (1997), WHITMARSH (2005), GOLDHILL (2001), ANDERSON (1993), SIRAGO (1989) i el ja clàssic REARDON (1971).

² BOWIE (1970) ofereix un bon resum dels temes tractats per la literatura i la retòrica de l'època.

hel·lè, en aquest peculiar moment en el qual la crítica homèrica té ja una llarga tradició, sembla que es fa necessari recuperar el relat de la guerra de Troia i reescriure'l per tal que torni a resultar útil com a relat comú i fundacional del món hel·lènic.

En aquest sentit, tenim diversos exemples que poden contribuir a traçar les línies mestres de la recepció d'Homer i les reescriptures de la llegenda troiana: el conegut discurs *Troià* (or. 11) de Dió Crisòstom, l'*Ephemeris belli Troiani* i l'*Heroic* de Filòstrat³. Atès que tant el *Troià* com l'*Heroic* han estat a bastament estudiats, aquí tractarem de posar en relleu el paper de l'*Ephemeris* en aquest context històric i literari per ressaltar, precisament, les interrelacions que s'estableixen entre aquesta obra i les altres⁴. Així mateix, i atès que no ens podem estendre en totes les característiques, atendrem una qüestió general i dues de més concretes. En primer lloc, doncs, ens referirem a les tècniques d'autorització de la veu narrativa.

Des de la invenció de la prosa, l'escriptor sap que no resulta fàcil guanyar-se l'autoritat i aquesta no és només una qüestió de format. La dificultat s'agreuja quan es tracta d'enfrontar-se a relats del passat, si tenim present que la historiografia, des de Tucídides, no pot ser mai "història del passat" d'allò que no s'ha viscut personalment. Una ficció, doncs, que jugui a reviuire el passat i que pretengui fer-ne partícip l'auditori no pot funcionar si el narrador no és percebut com una veu autoritzada. És per això que, a l'hora de presentar una versió innovadora del passat mític, els autors d'aquesta època varen usar diverses tècniques d'autorització.

La solució proposada per l'autor anònim de l'*Ephemeris* consisteix a inventar un narrador: Dictis, soldat a les ordres d'Idomeneu, cabdill de Creta, que és qui li encarrega la tasca d'escriure la crònica de la guerra. El jo del narrador apareix molt poc al llarg del text i, quan ho fa, és per afirmar la veracitat del seu relat, bé com a testimoni presencial, bé per explicar com s'ha informat dels esdeveniments per altres testimonis. Així, per exemple, en la primera part de la narració, que es refereix als fets anteriors a la guerra en els quals el narrador no ha participat, es busca el millor relator possible: Odisseu. Ell ha participat en les primeres ambaixades a Troia i, de tornada, explica a Dictis tot el que s'ha esdevingut. No deixa de ser irònic que, amb la fama de mentider que rodeja Odisseu, sigui aquest personatge l'escollit⁵.

Paral·lelament a aquest ús de la narració en primera persona, el relat es presenta introduït per un pròleg que afirma que el text es trobà a la pròpia tomba de Dictis, oberta a causa d'un terratrèmol a l'illa de Creta. El recurs del pseudodocumentalisme ofereix a l'autor la possibilitat d'amagar-se i d'associar el seu relat a un narrador amb més autoritat i, alhora, ofereix al lector la versemblança de trobar-se davant d'un document pretesament històric, distant i inusual, que salva l'abisme de la discontinuïtat cronològica⁶. Encara més, en un moment en què ja es troben ruïnes de temples

³ Malauradament, sabem de l'existència d'un *Anthomeros* de Ptolomeu Khennos, però no se'n ha conservat res. Cal esmentar també el *De excidio Troiae historia*, de datació poc segura i que sembla una resposta, des del punt de vista troià, a l'*Ephemeris*.

⁴ La datació de l'*Ephemeris* se situa entre el 66 i el 150 de la nostra era. L'edició de referència és la d'EISENHUT (1973) i l'estudi més recent i complet sobre l'obra es pot llegir a MERKLE (1989).

⁵ Tanmateix, però, també s'ha de tenir en compte que Odisseu passa per ser un dels grans narradors de l'Antiguitat, ja sigui de mentides, ja sigui de veritats.

⁶ HANSE (2003) 313 ss.

o pobles del passat, inscripcions amortitzades o textos molt antics, aquest tipus de pseudodocuments inventats funciona perquè té una correlat en la vida real.

D'aquesta època cal recordar-ne altres exemples com *Les meravelles més enllà de Tule* d'Antoni Diògenes, que, segons Foci, també estava precedit d'un text que explicava com s'havia trobat el relat escrit en tauletes de fusta de xiprer dins una capseta. Paral·lelament, sembla que fins i tot circulava una carta del propi Diògenes que afirmava que tota la història era inventada. De la mateixa manera, Lluçà juga amb la ironia fent-la explícita i programàtica a les seves *Històries vertaderes*, no només en la introducció⁷, sinó que gaudeix testant els límits entre veritat i mentida en l'intent que el lector oblidí l'advertència inicial: omple la seva narració de pseudodocuments "incrustats"⁸ amb nombroses referències a inscripcions inventades. És més, durant la trobada del protagonista amb Homer (2,24), l'aede escriu el relat d'una batalla que han presenciat però, lamentablement, s'acaba extraviant i es converteix en un nou manuscrit perdut. Així mateix, al final del segon –i últim– llibre s'anuncia allò que es relatarà en els llibres següents, uns llibres que no existeixen: la promesa crea un text que no ha estat ni serà mai escrit, crea un manuscrit perdut. És evident que la paròdia explícita de Lluçà demostra que, efectivament, el tòpic del pseudodocument era conegut i reconegut a l'època. Tanmateix, la possibilitat que se li ofereix a Lluçà de parodiar aquest ús indica que existeixen obres que es presenten sota una aparença de veracitat i utilitzen el tòpic com a forma d'autorització sense indicis de paròdia o ironia. En aquest sentit, podem recordar alguns autors d'historiografia falsària, com Hel·lànic de Mitilene, Dionisi Escitobraquió, Hegesianacte d'Alexandria o Sísif de Kos, que tractaren de reescriure la llegenda troiana des del punt de vista d'un cronista i sovint feren ús de documents falsos o inventats per justificar les seves eleccions. Tradició falsària, aquesta, en la qual és factible introduir l'*Ephemeris* (i el seu intent de convertir el mite en historiografia) per considerar-la l'última baula de la cadena⁹.

Què fa Dió al *Troià* per guanyar-se l'autoritat davant l'auditori? L'orador afirma haver escoltat la història que reproduceix a un sacerdot egipci d'Onufis. Aquest explica que, quan Menelau tornava de la guerra, es va detenir a Egipte on relatà la història que fou gravada a les parets dels temples i en alguns obeliscs, d'on l'ha après el sacerdot. Dió es recolza, doncs, en el mateix tòpic del pseudodocument, que aquí és un document epigràfic, i en Egipte com a reservori de la memòria del passat, imatge que ens retrotrau tant a Heròdot com al *Timeu* de Plató. Pel que fa a Filòstrat, a l'*Heroic*, pren un altre tipus de testimoni fidedigne: qui té l'autoritat és el fantasma de Protesilau, que s'apareix amb freqüència a un camperol dels Dardanel·ls i li explica la veritat dels fets; no hi ha document, només el testimoni oral d'un fantasma amb prou autoritat per no necessitar res més. Cal tenir en compte que aquest és un moment de represa del culte heroic i en això justament es recolza Filòstrat.

Ens centrarem ara en el tipus d'actualització del relat i en les modificacions introduïdes, de manera bastant esquemàtica. En primer lloc, atendrem la coincidència en

⁷ En la coneguda afirmació "en una sola cosa diré la veritat: en dir que menteixo" (1,4). Totes les traduccions són pròpies.

⁸ MHEALLAIGH (2008) 419 utilitza el concepte *embedded pseudo-documentarism*.

⁹ Així ho fa MERKLE (1989), per qui l'*Ephemeris* és clarament un assaig de relat historiogràfic. Certament, un relat fals, però que conté i fa ús de tots els recursos de la historiografia antiga: la successió cronològica dels esdeveniments, el relat en primera persona i l'absència d'elements sobrenaturals.

el relat de l'inici de la guerra i en l'explicació de les causes de l'esclat del conflicte. Recordem que aquestes obres pretenen relatar la vertadera història de la guerra de Troia i el concepte de veritat escrita està molt influït per la retòrica i la metodologia historiogràfica. Un exemple d'això és la qüestió de quant ha d'abastar el relat. És a dir, quan comença l'esdeveniment? En aquest sentit, la gran crítica a Homer ens l'ofereix Dió quan afirma: "alguns volen fer una demostració dels fets, tal com succeï cadascun en particular, els exposen de manera que el primer sigui el primer, el segon el segon i la resta successivament" (11,25); mentre que els mentiders "diuen unes coses sobre l'assumpte i hidonen voltes; però el que en realitat volen ocultar no ho exposen en parlar" (11,26). Per això es fa tan important, en aquestes relectures, començar pel principi de la llegenda i continuar el relat de manera més o menys cronològica. Així s'ha d'entendre, per exemple, que l'autor de l'*Ephemeris* prengui justament aquest títol i que faci avançar el relat tractant de mostrar clarament, com a bon historiador, les relacions de causa i conseqüència entre els esdeveniments.

Així doncs, l'*Ephemeris* inicia el seu relat a Creta (no pot ser d'una altra manera si el narrador pretén presentar-se ell mateix com a testimoni ocular) amb tots els cabdills descendents de Minos reunits per repartir-se una herència. No és casual que s'iniciï repartint riqueses: els cabdills grecs, a l'*Ephemeris*, són presentats sempre àvids de riqueses i justament aquesta és una de les raons per les quals van a Troia. El tercer capítol interromp la idíl·lica narració per advertir-nos que, durant l'absència de Menelau, Paris s'ha endut Hèlena cap a Troia sense resistència per part d'ella¹⁰ i també nombroses riqueses que els grecs voldran recuperar. En el mateix sentit, Dió afirma al *Troià* que és més versemblant que Hèlena marxi amb Paris mitjançant un matrimoni legítim i el mateix sacerdot-narrador al·lega que Agamèmnon endega la guerra, no per venjar Menelau, sinó per por que Paris, en virtut d'aquest matrimoni, reclami algun dia els seus drets sobre Grècia. Per por de perdre el poder i, doncs, per ambició. Aquesta manera de racionalitzar l'inici de la guerra contrasta amb la tradició paral·lela que s'havia anat forjant i que afirmava que Hèlena no anà a Troia sinó que es quedà a Egipte (amb múltiples variants¹¹), tradició que arriba de fet fins a l'*Heroic* de Filòstrat: Protesilau diu que no la va veure a Troia (*Heroic* 23) i que Homer sabia que Hèlena es trobava a Egipte (*Heroic* 25), qüestió que els aqueus també coneixien però continuaren la lluita per aconseguir fer-se amb les riqueses de Troia.

En definitiva, el tret comú en les tres obres és atribuir, en últim terme, l'inici de les hostilitats a l'ambició i l'afany de riquesa dels aqueus. Ja no és l'honor i la reparació d'aquest el que justifica la guerra, sinó una cosa molt més real i contemporània als primers segles de la nostra era. Això està lligat també al segon aspecte que atendrem a continuació: és comú també als tres relats el canvi que afecta a les actuacions dels herois i a la visió que se n'ofereix.

Tot i no saber res de l'autèntic autor de l'*Ephemeris*, és evident que la narració ens vol situar a Creta. Si Homer parlava de la "Creta de les cent ciutats" (a la *Iliada* 2,649; o noranta a l'*Odissea* 19,174), al principi de la nostra era en sobreviuen unes vint i la conquesta romana ha introduït a l'illa nous patrons de socialització que, juntament amb la unificació administrativa de la província de la Cirenaica, han conduït a l'aparició d'una nova jerarquia supracívica i pancretenca. Sota l'auspici d'aquesta nova

¹⁰ Hèlena afirmarà més tard (*Eph.* 1,9) que acompanyà Paris enamorada.

¹¹ Com les d'Estesícor, Eurípides, Heròdot, etc.

elit, sembla que es tracta de reforçar el sentiment de pertinença al conjunt hel·lè mitjançant la reivindicació del passat històric i mític compartit per tota l'illa¹². Tres tradicions apareixen especialment destacades: el clam de l'illa com a lloc de naixement i tomba de Zeus i, per tant, lloc de pelegrinatge; Minos i la seva llegenda (però no tant com el terrible rei del laberint, sinó com l'ancestre dels cabdills de la *Iliada*); i la participació dels herois cretencs en la guerra de Troia¹³. Així, Diodor de Sicília¹⁴, per exemple, ens explica com els cretencs mostraven orgullosos la tomba d'Idomeneu i Meriones a tots els visitants. Sembla, doncs, que l'*Ephemeris* s'emmarcaria en un sistema de culte heroic semblant al que Filòstrat tracta de posar en relleu en l'*Heroic*. Així, Idomeneu, que ja apareixia a la *Iliada* i a l'*Odissea* –fins i tot, com a germà d'Odisseu en un dels seus relats falsos (*Od.* 19,180)–, pren un gran protagonisme com a ancestre heroic de Creta a l'*Ephemeris* en episodis com el d'Àulide (1,19), on desposseeixen Agamèmnon del comandament i l'atorguen a Palamedes, Diomedes, Àiax Telamoni i el mateix Idomeneu. És present també com a bon conseller (2,19), defensant l'exèrcit en nombroses lluites (2,32; 2,43; 3,4), i, finalment, participa fins i tot en la traïció final (4,22). Tanmateix, davant la imatge positiva d'aquest heroi individualitzat, la imatge de conjunt dels herois de l'*Ephemeris* no és tan positiva.

En efecte, les baixeses dels herois són mostrades de manera descarnada, tot i que hi ha gradacions. En el bàndol aqueu hi tenim les figures negatives dels reis Agamèmnon i Menelau, recolzats per fer la feina bruta en Odisseu i Diomedes, enfront de la resta de cabdills i l'exèrcit, que es mostren més assenyats. Dins el bàndol troià s'hi fa una subdivisió semblant, amb els prínceps, fills de Príam, com a elements negatius enfrontats a la resta de cabdills de l'assemblea. Sembla que el narrador intenta dir-nos que el problema de la guerra radica en les decisions dels reis aqueus o els prínceps troians, que es mouen només per ambició, mentre que les decisions preses en assemblea, amb la resta de cabdills, són més reeixides.

D'aquesta manera, Odisseu i Diomedes són presentats com la contrapartida malvada d'Àiax i Aquil·les ja des de l'episodi d'Àulide en què Odisseu és qui va a buscar Ifigènia, enganyant Clitemnestra, mentre que Aquil·les, en assabentar-se'n, corre a salvar-la. Tanmateix, el vertader punt d'inflexió es troba en l'episodi de la mort de Palamedes a mans d'Odisseu i Diomedes (*Eph.* 2,15). Des del principi de l'*Ephemeris*, Palamedes, que la tradició havia convertit en el model de l'enginy útil a la comunitat, és una figura important en l'expedició. L'assassinat s'esdevé quan Apol·lo el tria perquè condueixi un sacrifici i l'enveja fa que Odisseu i Diomedes decideixin matar-lo (potser amb l'aquiescència d'Agamèmnon, suggereix el narrador)¹⁵. Igualment, l'*Ephemeris* suggereix també que en la mort d'Àiax hi intervenen Odisseu i Diomedes activament i culpa els reis Agamèmnon i Menelau de no haver mostrat cap consideració per a un heroi tan valent.

Enfront d'aquestes figures negatives, i juntament amb el caràcter positiu d'Àiax o Palamedes, es recuperen altres herois que havia maltractat la tradició, com Filoctetes,

¹² L'estudi de l'aculturació de Creta sota domini romà (i de la reacció en contra) és complex. Se'n pot trobar una bona aproximació a BALDWIN BOWSKY (1999) on, entre d'altres, s'assenyala l'interès de les elits cretenques de tornar a fer servir noms dels antics herois homèrics per fer palesa l'antiguitat del llinatge.

¹³ Com mostren ALCOCK (2002) i MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (2006).

¹⁴ D.S. 5,79,4.

¹⁵ També Filòstrat, en parlar de la mort de Palamedes, acusa Agamèmnon d'estar en la conxorxa.

que al llarg dels segles, sobretot en el món romà, havia acabat adquirint fama de feble. En contra d'aquesta imatge, a l'*Ephemeris* se'l presenta com un home fort quan arriba al campament després d'haver estat guarit a Lemnos, igual que a l'*Heroic* de Filòstrat, qui afirma que en arribar Filoctetes, aquest se'l veu gran amb el cabell blanc, malgrat que encara conserva tota la força.

En definitiva, els trets compartits d'aquestes obres ens permeten extreure algunes conclusions. En primer lloc, la importància de l'autorització del narrador i com els recursos estilístics, com l'ús del pseudodocument, acaben essent els mateixos tant per a l'assaig com per a la literatura d'aventures o les narracions fictícies. Això no obstant, cal atendre també les diferències: el narrador de l'*Ephemeris* no és un orador, com Dió quan parla amb un sacerdot egipci, ni utilitza el fantasma de Protesilau per transmetre les seves paraules. El narrador de l'*Ephemeris* escull convertir-se en cronista i aquí radica la principal diferència: la pretensió de l'*Ephemeris* d'inscriure's dins una tradició d'historiografia falsària. Precisament aquest ús (i l'abús) de les falsificacions literàries facilita que Llucià en pugui fer paròdia.

En segon lloc, l'interès per recuperar la guerra de Troia com a origen de la unió dels grecs i la necessitat de la reelaboració de la llegenda per tal que segueixi essent útil a la nova societat. Perquè, com diu Dió (*or.* 11,90), no es tracta "de cap altre relat increïble, sinó de fets vertaders i semblants als que ara ocorren". I no és casual, doncs, que els tres relats coincideixin a afirmar que la causa última de la guerra és l'afany de poder i riqueses dels homes i no tant l'honor heroic. L'actualització de la narració passa també per la reivindicació dels herois oblidats per Homer i la tradició. Tanmateix, el més interessant és la rellevància que es dona a aquests herois secundaris enfront d'Agamèmnon o Menelau, que són presentats negativament i prenent decisions equivocades (en especial a l'*Ephemeris*). Qüestió, aquesta, que té molt a veure amb el moment històric en què sorgeixen aquestes obres, moment en què les elits gregues sota domini romà intenten trobar el seu nou paper dins un imperi en el qual els mèrits polítics es mesuren d'una manera molt diferent i el joc entre iguals és la forma de prendre decisions i de mantenir-se en el poder; tot això sense oblidar la importància renovada del culte heroic, testimoniada epigràficament i literària en aquesta època.

És evident que cadascun d'aquests relats té característiques pròpies i incideix més en un o altre dels aspectes assenyalats, però el fet que el tema troià es trobi tant en l'assaig com en una obra com l'*Ephemeris* (que no deixa de ser una barreja del diferents recursos literaris a l'abast de l'autor sota l'aparença historiogràfica) és una mostra de la presència cultural d'aquest tema i com, en aquest moment de creació literària, s'intenta apropar una altra vegada el mite troià a un nou públic alhora que s'innova en la relació entre forma i contingut dels diversos gèneres literaris¹⁶.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALCOCK, S.E. (2002), *Archaeologies of the Greek Past: Landscape, Monuments, and Memories*. Cambridge, Cambridge University Press.

¹⁶ GÓMEZ & MESTRE (2001) 113: "la forma no presupone un contenido ni un determinado contenido puede ser vehiculado sólo a través de una única forma".

- ANDERSON, G. (1993), *The second Sophistic: A cultural Phenomenon in the Roman Empire*. Londres, Routledge.
- BALDWIN BOWSKY, M.W. (1999), "The Business of Being Roman: The Prosopographical Evidence" a A. CHANIOTIS (1999, ed.), 305-347.
- BOWERSOCK, G. (1997), *Fiction as History*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press.
- BOWIE, E.L. (1970), "Greeks and Their Past in the Second Sophistic", *Past & Present* 46 (feb.), 3-41.
- CHANIOTIS, A. (1999, ed.), *From Minoan Farmers to Roman Traders: Sidelights on the Economy of Ancient Crete*. Stuttgart, Steiner.
- EISENHUT, W. (1973, ed.), *Ephemeridos belli Troiani libri a Lucio Septimio ex graeco in latinum sermonem translati*. Leipzig, Teubner.
- GOLDHILL, S. (2001), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge-Nova York, Cambridge University Press.
- GÓMEZ, P.; MESTRE, F. (2001), "Retórica, comedia, diálogo: la fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.", *Myrtia* 16, 111-122.
- HANSE, W. (2003), "Strategies of Authentication in Ancient Popular Literature" a S. PANAYOTAKIS; M. ZIMMERMAN; W. KEULEN (2003, edd.), 301-314.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, A. (2006), "El culto y los honores a los héroes en la antigua Creta" a M. VALVERDE; E.A. CALDERÓN; A. MORALES (2006, coords.), 595-602.
- MERKLE, S. (1989), *Die Ephemeris belli Troiani des Dictys von Kreta*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- MHEALLAIGH, K.N. (2008), "Pseudo-Documentarism and the Limits of Ancient Fiction", *AJPh* 129, 403-431.
- PANAYOTAKIS, S.; ZIMMERMAN, M.; KEULEN, W. (2003, edd.), *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden, Brill.
- REARDON, B.P. (1971), *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.* París, Les Belles Lettres.
- SIRAGO, V.A. (1989), "La seconda sofistica como espressione culturale della classe dirigente del II secolo", *ANRW* II 33/1, 1989, 36-78.
- VALVERDE, M.; CALDERÓN, E.A.; MORALES, A. (2006, coords.), *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*. Vol. II. Murcia, Universidad de Murcia.
- WHITMARSH, T. (2005), *The Second Sophistic*. Oxford, Oxford University Press.

La evolución de la novela griega cristiana: propuestas para un análisis de conjunto

Ángel NARRO SÁNCHEZ
Universitat de València

RESUMEN

Pretendemos aquí indicar los elementos principales para un nuevo análisis de conjunto de los *Hechos Apócrifos de los apóstoles*. Nuestro objetivo es estudiar la relación de este grupo de obras con las novelas griegas de la época y determinar su evolución y los cambios que entre ellas.

PALABRAS CLAVE: literatura griega, *Hechos apócrifos de los apóstoles*, novela griega.

ABSTRACT

In this paper we aim to show the main features for a new overall analysis of the *Apocryphal Acts of the Apostles*. Our purpose is to study the relationship, the evolution and the differences between this group of texts and the Greek novels of that time.

KEY WORDS: Greek literature, *Apocryphal Acts of the Apostles*, Greek Novel.

1. Un género para los ‘*Hechos apócrifos*’ de los apóstoles’

Etiquetar un grupo de obras literarias dentro de la categoría del género es un trabajo siempre complicado que en algunos casos provoca debates interminables y posiciones irreconciliables entre los investigadores de la materia. Tres son los géneros o subgéneros que se han postulado para adscribir los *Hechos apócrifos de los apóstoles* a una categoría concreta.

En primer lugar, existe una corriente de estudiosos que relacionan los *Hechos apócrifos de los apóstoles* con la biografía, sobre todo con la de filósofos¹, con la que, en efecto, comparten una buena serie de elementos comunes² que, sin embargo, no tienen por qué determinar su género. En realidad, se trata de una serie de tópicos o motivos

¹ DORIVAL (2008) 142-146.

² GOULET (1981), JUNOD (1981), GRAU & NARRO (2013).

literarios que aparecen en diferentes tipos de obras literarias de la época imperial y tardo-antigua³.

En segundo lugar y relacionado con el tercer posicionamiento, la mayor parte de estudiosos ha indicado la relación existente entre los *Hechos apócrifos de los apóstoles* y la novela erótica griega. Desde principios de siglo los investigadores han coincidido en subrayar diferentes elementos, tópicos y motivos comunes entre ambos grupos de obras⁴, e incluso se ha apuntado un origen folclórico compartido⁵. Además, se ha acuñado una terminología evocadora para definir los *Hechos apócrifos* como "novelas históricas de edificación"⁶, o mejor aún, "novelas de los apóstoles"⁷, lo que nos permite hablar también, por qué no, de "novelas cristianas".

En tercer lugar, existe una última tendencia que defiende la imitación de los *Hechos apócrifos de los apóstoles* del texto canónico de Lucas⁸, con gran influencia también de los *Evangelios* en la configuración de los personajes de los apóstoles sobre el modelo de Jesús⁹. Aunque el debate en torno al género de los *Hechos de los apóstoles* canónicos es otro gran caballo de batalla de la crítica moderna según se entienda en clave historiográfica, biográfica o novelística¹⁰, lo cierto es que la influencia sobre los *Hechos apócrifos* es innegable. Primero porque es el punto de partida sin el cual sería imposible concebir una tradición como ésta; segundo, porque los elementos narrativos persisten tomando como modelo los evangelios, pero sobre todo la misión evangelizadora de los apóstoles en los *Hechos*; y tercero, porque incluso coinciden en el título *—πράξεις—* con el que normalmente se conocían estas obras desde la antigüedad.

En nuestra opinión, lo más acertado quizá sería adoptar una posición intermedia entre las dos últimas posturas. Como acabamos de comentar, es innegable la influencia de los *Hechos* canónicos sobre los apócrifos, aunque no es menos cierto que, dependiendo de los *Hechos* apócrifos de los que hablemos, su relación con los *Hechos* canónicos o con la novela erótica griega es más o menos acusada. En cierto sentido podríamos hablar de un género *πράξεις* cuya obra inaugural serían los *Hechos* lucanos a causa de su particularidad, aunque, como hemos indicado, la consideración como "novelas cristianas" parece también bastante adecuada. Por ello, es necesario un análisis de conjunto de este tipo de obras que determine los puntos en común entre ambas esferas, y dentro de los *Hechos apócrifos de los apóstoles*, que nos ayude a trazar una línea evolutiva que se verá encaminada con el paso del tiempo al alejamiento de los *Hechos* canónicos y a la semejanza con la novela griega.

³ MIRALLES (1996).

⁴ DOBSCHUTZ (1902). A partir de la obra clásica de SÖDER (1932) se determinan cuatro puntos clave en la relación entre novelas de amor: el motivo del viaje, el componente aretalógico, el elemento tendencioso y el componente erótico. Otros autores que defienden esta postura son SIMONETTI & PRINZIVALLI (2003) 132-133 y KLAUCK (2008) 17-20.

⁵ Vid. KERENYI (1927), BURRUS (1987) 7-66. Respecto de las novelas griegas de amor es imprescindible el análisis de RUIZ MONTERO (1988).

⁶ PERVO (2003).

⁷ HÄGG (1983) 160-161.

⁸ DEL CERRO (1993), PIÑERO & DEL CERRO (2004) 36-44.

⁹ BOVON (1981) y (1988).

¹⁰ Para una visión de conjunto sobre la cuestión. *uid.* VERHEYDEN (1999) y PHILLIPS (2006).

2. Un corpus canónico de textos apócrifos

A pesar de todo ello, una dificultad añadida la encontramos a la hora de catalogar y determinar la concepción de *Hechos apócrifos de los apóstoles*. Tradicionalmente, bajo esta nomenclatura se agrupan los *Hechos* de Andrés, Juan, Pablo, Pedro y Tomás, si bien también pertenecen a esta misma corriente otros textos tardíos como los *Hechos de Felipe*, los *Hechos de Matías* o los *Hechos de Jantipa y Polixena*, por ejemplo. Esta distinción fundamental hace que en el interior de este gran grupo de textos apócrifos se dé la paradoja de que se configure todo un canon formado por los textos más primitivos, cuya cronología se sitúa entre finales del s. II y el III¹¹.

Del Cerro considera que el texto más primitivo serían los *Hechos de Andrés*¹², seguidos de los de Juan, Pedro, Pablo y Tomás; mientras que Klauck coloca los *Hechos de Juan* en primer lugar, seguido de los de Pablo, Pedro, Andrés y Tomás¹³. En definitiva, parece difícil el acuerdo entre los estudiosos, dadas las características de estos textos y el contexto del cristianismo primitivo¹⁴. Sea como fuere, lo cierto es que los cinco grandes *Hechos* apócrifos mantienen una cierta relación de dependencia respecto del modelo de los *Hechos* canónicos de Lucas, a pesar de que ciertas secciones de estas narraciones, como los *Hechos de Pablo y Tecla*, texto que inicialmente habría formado parte de los *Hechos de Pablo*¹⁵, responden de manera inequívoca a lo que se le pediría en la época a una novela amorosa, aunque el amor se sustituye por una devoción piadosa llevada al extremo¹⁶.

Así, en el caso de los *Hechos de Pablo y Tecla*, la relación con la novela es mucho más acusada. Por un lado, la estructura de cada una de las dos grandes partes en las que se configura el relato, respeta *grosso modo* la estructura que siguen las novelas de Caritón y Jenofonte, basada, según Ruiz Montero¹⁷, en cuatro grandes secuencias: encuentro y enamoramiento repentino, separación de los amantes, búsqueda y reencuentro a través de una escena de reconocimiento. Además, el personaje de Tecla sirve de base para otros personajes que aparecen en otros *Hechos* apócrifos posteriores como es el caso de Migdonia en los *Hechos de Tomás*, o Jantipa y Polixena en sus *Hechos*.

Migdonia y Jantipa, como Tecla, renuncian a su marido a causa de la predicación de Tomás y Pablo respectivamente, igual que Tecla hace lo propio con su prometido cuando Pablo llega a Iconio en su viaje evangelizador. Todas estas mujeres experimentan una devoción que parece confundirse con un amor pasional que se hace evidente en el texto a través de descripciones que recuerdan los célebres *signa amoris* e incluso se repiten algunas escenas como la del soborno de los vigilantes de la prisión, que teníamos en los *Hechos de Pablo y Tecla*. Por su parte, Polixena será martirizada de la misma manera que Tecla en Antioquía, es decir, condenada a morir devorada por las fieras,

¹¹ PIÑERO (1994), MAC DONALD (1997).

¹² DEL CERRO (1992).

¹³ KLAUCK (2008) 12.

¹⁴ PERVO (1997) 43-45.

¹⁵ MORALDI (1971) 1061, RORDORF (1985), BROCK (1994) 121.

¹⁶ Para la relación de los *Hechos de Pablo y Tecla* con la novela de la época, véase BARRIER (2009) 7-21.

¹⁷ RUIZ MONTERO (2006) 39-40.

pero, como allí, una leona se acerca a ella y le lame los pies en señal de reverencia, lo que se interpreta como el prodigio divino que acabará con su suplicio.

3. Elementos para el estudio de su evolución

Sin embargo, el aspecto más interesante que podemos destacar a propósito de esta relación de dependencia indicada entre tres de estos *Hechos* apócrifos es el del aprovechamiento de materiales y textos anteriores para crear nuevas narraciones para edificar y entretener a las comunidades cristianas de la Antigüedad tardía. Un análisis de conjunto desde el núcleo principal de los *Hechos* apócrifos hasta las manifestaciones del género más tardías se revela como un aspecto necesario para comprender el mantenimiento de la tradición apostólica en la época y el desarrollo de una literatura popular que permanecía firme frente a los nuevos textos cristianos, de marcado carácter retórico y de un estilo mucho más elevado, que comenzaban a aparecer sobre todo a partir del s. IV.

La resistencia de este fenómeno frente a las creaciones literarias de los grandes rétores cristianos de la época denota la existencia de un "mercado" para este tipo de obras. Sin embargo, se nos antoja harto complicado que novelas y *Hechos apócrifos* compartieran un mismo público¹⁸, dada la diferencia de estilo evidente que existe entre ambos grupos. No parece que los *Hechos apócrifos* fueran del gusto de las clases elevadas de la época, como sucede con la novela¹⁹, sino más bien un tipo de literatura popular con fines edificantes que circularía entre las primeras comunidades cristianas y cuyos lectores, en opinión de algunos estudiosos, eran principalmente mujeres²⁰.

En cualquier caso, el aprovechamiento de ese amplio material legendario acerca de las misiones de los apóstoles hace que la mayor similitud con el resto de novelas de la época sea precisamente el recurso al material folclórico. En consecuencia, se revela más necesario seguir la senda marcada por el gran interés que la novela ha suscitado en los últimos tiempos para hacer extensible su estudio a los *Hechos apócrifos de los apóstoles*. Los estudios de conjunto sobre la materia, normalmente restringidos a los cinco textos más antiguos, se han concentrado sobre todo en la relación de dependencia entre ellos, en la presencia de pasajes y citas bíblicas y en el análisis de aspectos históricos o teológicos. En cambio, poca importancia han tenido otra serie de elementos que consideramos básicos para poder analizar la evolución del género y obtener una visión de conjunto más amplia y profunda del fenómeno:

a) Es esencial un estudio detallado de la lengua utilizada en estos *Hechos*. A este respecto es pionero el trabajo de Artés sobre la lengua de los *Hechos de Pedro y Pablo*²¹, del que se desprenden interesantes conclusiones. La mayoría de veces los estudiosos se limitan a describir la lengua de estos *Hechos* como propia de la *koiné* de la época sin mayor precisión²².

¹⁸ COOPER (1996) 23.

¹⁹ BOWIE (2003) 92-96, RUIZ MONTERO (2006) 33-36.

²⁰ BREMMER (2001).

²¹ ARTÉS (1999). Además, existen otros dos estudios en los que se abordan algunos aspectos relacionados con la lengua de los *Hechos de Pedro y Pablo*: ARTÉS (1997), MANGOGNA (2002-2003).

²² Apenas contamos con dos trabajos generales sobre la cuestión: WARREN (1999) y ZACHARIADES-

b) Sería necesario un estudio general de los usos retóricos y de la utilización y adaptación de pasajes neo- y veterotestamentarios. Existen ya algunos trabajos al respecto²³, si bien falta una visión más detallada y precisa.

c) Se deberían poner en común los diferentes trabajos sobre los motivos literarios similares que encontramos en los *Hechos*, comprobar su dependencia dentro de este grupo y compararlos con otros géneros de la época, sobre todo novela y biografía. De esta manera podremos comprobar asimismo motivos comunes y la permeabilidad de estos *Hechos* a las corrientes literarias del momento. En este caso, haría falta dar continuidad a los trabajos que ya se han llevado a cabo sobre la materia y hacerlos extensibles a todos los *Hechos apócrifos* sin excepción.

d) Sería interesante, finalmente, estudiar la estructura de todas las obras y comprobar de qué manera se construye la narración y qué estrategias se utilizan. La mayor parte de ellas se configura en torno a los viajes de predicación del apóstol, por lo que es de suma importancia el análisis detallado de este motivo y su comparación con otros textos de la tradición literaria griega.

En nuestra opinión, a través de estos cuatro ejes fundamentales se podría establecer una cronología y una relación de dependencia de estos textos mucho más segura y fiable. Además, el estudio lingüístico y retórico de estas obras nos ayudaría a entender la narrativa popular griega de la época en el ámbito cristiano y revelaría seguramente interesantes resultados.

4. Conclusiones

En definitiva, en este trabajo hemos pretendido destacar las líneas fundamentales de actuación para un estudio de conjunto de los *Hechos apócrifos de los apóstoles*. La nomenclatura que hemos utilizado de "novelas griegas cristianas" se puede justificar en los diferentes puntos en común entre *Hechos* y novelas a partir ya de la propia creación de las obras con el material legendario como fuente de inspiración, aunque sea en diferentes contextos.

Lo cierto es que, como señalábamos al principio, siempre es difícil atribuir un género a un texto concreto. En el caso de los *Hechos apócrifos* hace falta un trabajo de conjunto que palie las lagunas señaladas y que ponga en común los trabajos monográficos más genéricos con los más especializados que se han llevado a cabo hasta ahora. Sin duda, el componente novelístico está presente en estas obras prácticamente desde su nacimiento en los *Hechos* canónicos y en su continuación con textos como los *Hechos de Andrés*, por destacar uno de los más antiguos. La reelaboración del material folclórico es probablemente la responsable de la similitud estructural con la novela de un texto como los *Hechos de Pablo y Tecla*, cuyos motivos principales encuentran paralelos en las novelas de temática amorosa y cuya fama y rápida difusión en solitario se deba seguramente a esa particularidad. Pero, con el paso del tiempo, estos *Hechos apócrifos* se irán apartando más y más de la tradición apostólica y se mostrarán más receptivos a nuevos motivos del universo de la novela. La permeabilidad de elementos novelescos de carácter helenístico en este grupo de obras se puede observar

HOLMBERG (1999).

²³ KARASSON (1995).

en los *Hechos de Jantipa y Polixena*, donde el viaje –omnipresente en tales textos– ya ni siquiera es evangelizador; además un elemento como el rapto o los piratas –tan propio de la tradición cómica y de la novela– aparece como motivo central de la segunda parte de la narración. Este texto, datado entre finales del s. V o principios del VI²⁴, representa seguramente el punto culminante de la evolución del género, la última manifestación de una tradición literaria que daría el paso definitivo a la incipiente hagiografía y que ofrecería material de sobra a los recopiladores medievales de vidas de santos. Desde los *Hechos canónicos* hasta aquí, el recorrido es largo, los textos diversos, pero la puesta en común está todavía por hacer: ofrecer una visión de conjunto de la novela griega cristiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, R.M.; LÓPEZ-SALVÁ, M.; RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1994, edd.). ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. *Studia in honorem Ludovici Aegidi. Homenaje a Luis Gil*. Madrid, Editorial Complutense.
- ARTÉS, J.A. (1997), “Las Efesiácas de Jenofonte de Éfeso y los Hechos Apócrifos de Pedro y Pablo: Estudio Lingüístico”, *Minerva* 11, 35-54.
- ARTÉS, J.A. (1999), *Estudio sobre la lengua de los Hechos Apócrifos de Pedro y Pablo*. Murcia, Universidad de Murcia.
- ARTÉS, J.A. (2004), “Acta Pauli et Petri Apocrypha y Patrística griega: paralelismo léxicos”, *Augustinianum* 44, 321-336.
- BARRIER, J.W. (2009), *The Acts of Paul and Thecla*. Tübingen, Mohr Siebeck.
- BOVON, F.; JUNOD, É.; KAESTLI, J.D. (1981, edd.), *Les actes des apôtres. Christianisme et monde païen*. Ginebra, Labor et Fides.
- BOVON, F. (1981), “La vie des apôtres: traditions bibliques et narrations apocryphes” en F. BOVON; É. JUNOD; J.D. KAESTLI (1981, edd.), 141-158.
- BOVON, F. (1988), “The Synoptic Gospels and the Noncanonical Acts of Apostles”, *HThR* 81, 19-36.
- BOVON, F.; BROCK, A.G.; MATTHEWS, C. (1999, edd.). *The Apocryphal Acts of the Apostles*. Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press.
- BOWIE, E. (2003), “The Ancient Readers of the Greek Novel”, en G. SCHMELING (2003, ed.), 92-106.
- BREMMER, J.N. (1995, ed.), *The Apocryphal Acts of John*. Kampen, Pharos.
- BREMMER, J.N. (2001, ed.), *The Apocryphal Acts of Thomas*. Leuven, Peeters.
- BREMMER, J.N. (2001), “The Five Major Apocryphal Acts: Authors, Place, Time and Readership” en J.N. BREMMER (2001, ed.), 164-170.
- BROCK, A.G. (1994), “Genre of the Acts of Paul. One tradition enhancing another”, *Apocrypha* 5, 119-136.
- BURRUS, V. (1987), *Chastity as Autonomy. Women in the Stories of Apocryphal Acts*. Lewiston & Queens-ton, Edwin Mellen.
- COOPER, R. (1996), *The Virgin and the Bride: Idealized Womanhood in Late Antiquity*. Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press.

²⁴ SZEPESSY (2004). Esta datación es la que más adecuada nos aparece, si bien JUNOD (1989) sitúa el texto en torno al s. IV, tras los *Hechos de Felipe*.

- DEL CERRO, G. (1992), "Cronología de los *Hechos Apócrifos de los Apóstoles* (AAA)", *AMal* 15, 5-96.
- DEL CERRO, G. (1993), "Los *Hechos Apócrifos de los Apóstoles*. Su género literario", *EBib* 51, 207-232.
- DOBSCHUTZ, E. VON (1902), "Der Roman in der alt-christlichen Literatur", *DRdschau* 111, 87-106.
- DORIVAL, G. (2008), "Les formes et les modèles littéraires" en E. NORELLI; B. POUDERON, (2008, edd.), 139-188.
- GOULET, R. (1981), "Les vies de philosophes dans l'antiquité tardive et leur portée mystérieuse" en F. BOVON; É. JUNOD; J.D. KAESTLI (1981, edd.), 162-183.
- HÄGG, T. (1983), *The Novel in the Antiquity*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- JUNOD, É. (1981), "Les vies de philosophes et les actes apocryphes des apôtres poursuivent-ils un dessein similaire?" en F. BOVON; É. JUNOD; J.D. KAESTLI (1981, edd.), 209-219.
- JUNOD, É. (1989), "Vie et conduite des saintes femmes Xanthippe, Polyxène et Rébecca (BHG 1877)" en D. PAPANDREOU; W.A. BIENERT; K. SCHÄFERDIEK (1989, edd.), 83-105.
- GRAU, S.; NARRO, Á. (2013), "Vidas de filósofos y hechos apócrifos de los apóstoles: algunos contactos y elementos comunes", *Eclás* 143, 65-91.
- KERENYI, K. (1927), *Die griechische-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Tübingen, Mohr.
- KLAUCK, H.J. (2008), *Los Hechos apócrifos de los Apóstoles. Una introducción*. Santander, Sal terrae.
- KARASSON, I. (1995), "Old Testament Quotations in the *Apocryphal Acts*" en J. BREMMER (1995, ed.), 57-71.
- MAC DONALD, D.R. (1997), "Which Came First? Intertextual Relationships Among the *Apocryphal Acts* of the Apostles", *Semeia* 80, 11-41.
- MANGOGNA, V. (2002-2003), "Annotazioni sulla lingua degli *Atti di Paolo e Tecla*", *Koinonia* 26-27, 179-203.
- MIRALLES, C. (1996), "Novela, aretalogía, hagiografía", *Synthesis* 3, 3-18.
- MORALDI, L. (1971), *Apocrifi del Nuovo Testamento II*. Torino, UTET.
- NORELLI, E.; POUDERON, B. (2008, edd.), *Histoire de la littérature grécque chrétienne*. Ginebra, Éditions du cerf.
- PAPANDREOU, D.; BIENERT, W.A.; SCHÄFERDIEK, K. (1989, edd.), *Oecumenica et Patristica: Festschrift für Wilhelm Schneemelcher zum 75. Geburtstag*. Stuttgart, W. Kohlhammer.
- PERVO, R. (1997), "Egging on the Chickens: A Cowardy Response to Dennis Ronald MacDonald and Then Some", *Semeia* 80, 43-55.
- PERVO, R. (2003), "The Ancient Novel Becomes Christian" en G. SCHMELING (2003, ed.), 685-712.
- PHILLIPS, T.E. (2006), "The Genre of Acts: Moving Toward a Consensus?", *CBR* 4, 365-396.
- PIÑERO, A. (1994), "Cronología relativa de los *Hechos apócrifos de los apóstoles*. Reflexiones sobre ediciones recientes" en R.M. AGUILAR; M. LÓPEZ-SALVÁ; I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (1994, edd.), 453-463.
- PIÑERO, A.; DEL CERRO, G. (2004), *Hechos apócrifos de los Apóstoles. Vol. I. Hechos de Andrés, Juan y Pedro*. Madrid, BAC.
- RORDORF, W. (1985), "Tradition et composition dans les *Actes de Thècle*. État de la question", *ThZ* 41, 272-283.
- RUIZ MONTERO, C. (1988), *La estructura de la novela griega*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUIZ MONTERO, C. (2006), *La novela griega*. Madrid, Editorial Síntesis.
- SCHMELING, G. (2003, ed.), *The Novel in the Ancient World*. Leiden, Brill.
- SIMONETTI, M.; PRINZIVALLI, A. (2003), *Letteratura Cristiana Antica. Profilo storico, antologia di testi e due saggi inediti in appendice*. Asti, Piemme.

SÖDER, R. (1932), *Die Apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*. Stuttgart, W. Kohlhammer.

SZEPESY, T. (2004), "Narrative model of the *Acta Xanthippe et Polyxenae*", *AAntHung* 44, 317-340.

VERHEYDEN, J. (1999, ed.), *The Unity of Luke-Acts*, Leuven, Peeters.

VERHEYDEN, J. (1999), "The Unity of Luke-Acts. What Are We Up To?" en J. VERHEYDEN (1999, ed.), 45-58.

WARREN, D.H. (1999), "The Greek Language of the *Apocryphal Acts of the Apostles*: A Study in Style" en F. BOVON; A.G. BROCK; C. MATTHEWS (1999, edd.), 101-124.

ZACHARIADES-HOLMBERG, E. (1999), "Philological Aspects of the *Apocryphal Acts of the Apostles*" en F. BOVON; A.G. BROCK; C. MATTHEWS (1999, edd.), 125-143.

Metamorfosis míticas: con o sin retorno y en bucle

Natalia PALOMAR PÉREZ
Universitat de Barcelona

RESUM

La metamorfosis mítica consiste en el paso extravagante que experimenta un personaje: de su forma genuina a otra forma dada que le era ajena. La noción de *poder* como cifra de lo divino da coherencia a ciertas posibilidades narrativas: un dios cambia y recupera su forma a voluntad; a los mortales, la metamorfosis les sobreviene como cambio definitivo, salvo excepciones que implican un saber.

PALABRAS CLAVE: metamorfosis, mito, poder divino, saber, retorno.

ABSTRACT

In mythical metamorphosis a character passes from his or her genuine form into another given and foreign form. The notion of *power* as a key feature of divinity is involved in certain narrative choices: a god changes and recuperates his or her shape at will; in contrast, metamorphosis happens to humans as a definitive change, except in some cases, in which some knowledge is concerned.

KEY WORDS: Metamorphosis, myth, divine power, knowledge, return.

La metamorfosis es un motivo frecuente en los mitos griegos. Podríamos considerar que constituye una elaboración característica de su imaginario sobre el fenómeno del cambio, observado en los seres de la naturaleza¹. En ese fondo de experiencia que los humanos compartimos, suceden cosas como que un huevo se transforma en ave, una semilla en árbol, un niño en anciano, etc. Hasta aquí, cambios de forma notables, pero regulares y que podemos reseguir a través de fases en que se aprecia una similitud.

Por contraste, esta elaboración imaginaria de los antiguos que llamamos metamorfosis² se concretó una y otra vez como relato de un paso extravagante y en principio sú-

¹ También la mitología china abunda en relatos de metamorfosis. *Vid.* BIRRELL (2005). En cuanto a la ingente bibliografía sobre la metamorfosis en los mitos griegos, sigue vigente como estudio de conjunto el de FORBES IRVING (1992).

² Ovidio dio continuidad a esta denominación helenística al escoger para su célebre poema nar-

bito³: el que experimenta un personaje desde una forma dada, la suya genuina, a otra forma también dada, que le era ajena pero que suele corresponderse con algún rasgo de su caracterización. Notemos que se trata de seres antropomórficos, tanto divinos como humanos, pero que se presentan diferenciados en cuanto a su forma: o humana o divina; y los mitos cuentan que efectivamente estos personajes pasaron a otra forma de corporeidad viviente⁴. Al respecto, es llamativa la cantidad de posibilidades exploradas por los griegos: muchas veces se trata de un animal (por ejemplo: el rey Licaón se transformó en lobo⁵) y son abundantísimas las metamorfosis en pájaro⁶ (Procne en ruiseñor, Filomela en golondrina y Tereo en abubilla⁷); otras veces, el personaje se transforma en una planta (Jacinto, en esa flor⁸); pero también puede alguien quedar petrificado (los adversarios de Perseo⁹), o convertirse en estrella (cada una de las siete hijas de Atlas¹⁰), o en fuente (la ninfa Aretusa¹¹), o en fuego (Tetis, pese a ser una divinidad marina¹²) e incluso en sonido (la ninfa Eco¹³). Estas metamorfosis, por más que se presentan como casos extraños, son tantas que sugieren toda una dinámica de versatilidad. Y esta representación se puede considerar coincidente con las sentencias de ciertos filósofos acerca del cambio como principio de la realidad¹⁴.

Dado un material mítico tan abundante y que ofrece tantos abordajes para la investigación, lo que me propongo enfocar son las posibles derivas del fenómeno de la metamorfosis, es decir, si tras un cambio el personaje es susceptible de más transfor-

rativo el título *Metmorphoseon libri XV*. Así también había titulado su obra –Μεταμορφώσεις– Partenio de Nicea (I a.C.) por contraste con los Ἐτεροιούμενα de Nicandro (II a.C.); posteriormente, Antonino Liberal (II-III d.C.) y Apuleyo (II d.C.) titularon respectivamente sus obras Μεταμορφώσεων συναγωγή y *Metamorphoses*.

³ En ciertos casos la metamorfosis sí requiere el paso de un tiempo considerable: así la de Titono, cuyo envejecimiento interminable lo reduce a cigarra (SCHOL. *Il.* 3,135); o la de Níobe, postrada por el dolor hasta petrificarse (*Il.* 24,602-617 ss.).

⁴ En ocasiones, la metamorfosis se hace extensiva a un objeto estrechamente vinculado con el personaje: recordemos la petrificación del barco de los feacios antes de llegar a su patria, con la que Poseidón les castiga por haber llevado a Odiseo hasta Ítaca (*Od.* 13,162 ss.).

⁵ ERATOSTH. 8 = HES. fr. 163 MW.

⁶ Hasta el punto de que el poeta helenístico Boio escribe una Ὀρνιθογονία en dos libros.

⁷ APOLLOD. 3,14 8.

⁸ Ov. *met.* 10,162-219; pero la muerte del joven, alcanzado por el disco de su amante Apolo, ya aparece en Eurípides (*Hel.* 1469-74); Luciano cuenta que de su sangre nace el jacinto (*DDeor.* 16).

⁹ APOLLOD. 2,4,3.

¹⁰ SCHOL. *Il.* 18,486.

¹¹ HES. fr. 188A MW.

¹² PI. N. 4, 62.

¹³ PS.-MOSCH. 30.

¹⁴ Heráclito, por ejemplo: ὁ θεὸς ἡμῶν εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός· [...] ἀλλοιοῦνται δὲ ὅκωσπερ <πῦρ> ὅπταν συμμιγῇ θυώμασιν ὀνομάζεται καθ' ἡδονὴν ἐκάστου (fr. 67 DK); οἱ Εὐρέδοκτες: καὶ ταῦτ' ἀλλάσσοντα διαμπερὲς οὐδαμὰ λήγει, / ἄλλοτε μὲν Φιλότῃτι συνερχόμεν' εἰς ἓν ἅπαντα, / ἄλλοτε δ' αὖ δίχ' ἕκαστα φορεύμενα Νείκεος ἔχθει (fr. 17,6-8 DK).

maciones o si la metamorfosis representa un vuelco tal que determina –inversamente– una fijación¹⁵.

Esa disyuntiva implica una noción clave en la mentalidad religiosa griega, que es el poder como cifra de lo divino. En efecto, constatamos que la metamorfosis mítica se da como manifestación de ese poder. Por ello, en principio, un dios puede cambiar de forma cuantas veces quiera según sus propósitos, así como recuperar su forma genuina; por el contrario, los mortales experimentan la metamorfosis como un cambio definitivo que los dioses les imponen. Sobre estas líneas generales, el ingenio mitopoiético de los griegos trazó figuras muy diversas, dando cabida también a excepciones significativas –como de costumbre, los mitos griegos plasman la complejidad escurridiza del fenómeno en cuestión.

Empezaremos por esos casos en que la capacidad de transformación se presenta como distintivo de una divinidad, como signo de un poder suyo que es a la vez su estrategia¹⁶. Personajes acuáticos como Proteo, el Viejo del mar, y la nereida Tetis protagonizan ese tipo de metamorfosis que he denominado *en bucle*¹⁷, por la dinámica giratoria que dan a entender tanto los textos como las imágenes. Podemos observarlo en el relato odiseico de Menelao, que enumera precipitadamente las metamorfosis de Proteo, y da idea de su vertiginosa sucesión mediante la combinatoria de conjunciones y precisiones temporales:

Ἀλλ' ἢ τοι πρῶτιστα λέων γένετ' ἡϋγένης
αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἡδὲ μέγα σῦς·
γίγνεται δ' ὕγρον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
ἡμεῖς δ' ἀστεμφέως ἔχομεν τετληότι θυμῷ.
ἀλλ' ὅτε δὴ ἀνιάζ' ὁ γέρον ὀλοφώϊα εἰδώς,
καὶ τότε δὴ με ἔπεσιν ἀνειρόμενος προσέειπε·
(Hom. *Od.* 4,456-461)

Pero primero se convirtió en león bien melenudo,
luego en serpiente y pantera, y en enorme jabalí,
y se hizo agua líquida y árbol de altísima copa;
mas nosotros lo teníamos bien asido, con paciencia.
Y cuando ya se cansó el Viejo, sabio en tretas funestas,
entonces ya con palabras, respondiendo me dijo [...].

Con efectos análogos un artista plástico representa la actuación de una magnífica Tetis intentando zafarse de Peleo: en torno al gran cuerpo de la diosa en actitud de carrera, saltan las fieras en que ella se va transformando: serpiente, pantera, serpiente; y todo ello inscrito en un fondo de plato circular (ribeteado con dos pares de círculos pintados a base de puntos) que invita a captar esa dinámica circular de sus metamorfosis (fig. 1).

También tienen una capacidad similar algunos hijos de la diosa Noche, esa sustancia oscura primigenia que se asocia a formas incipientes e imprecisas. Recordemos

¹⁵ Aunque otros estudiosos ya han observado algunas pautas generales al respecto (como la capacidad de los dioses para revertir una metamorfosis frente a la incapacidad de los humanos), lo que apporto es una tipología más completa, precisa y diversificada de las metamorfosis en función de la combinatoria particular de estos dos aspectos: “cambio” y “fijación”, con las correspondientes interpretaciones y alguna propuesta terminológica.

¹⁶ Estos seres son clasificados como *Shape-Shifters*; *uid.* FORBES IRVING (1992) 171-194.

¹⁷ En programación, se denomina así el ciclo que se repite de forma indefinida.

cómo Némesis, al perseguirla Zeus, iba cambiando incesantemente de forma¹⁸. Y en el mundo tenebroso del Hades, la monstruosa Empusa hace lo propio para espanto de quienes llegan allí¹⁹.

Algunos de estos seres divinos se caracterizan más bien por su disponibilidad para adoptar la forma que se les requiera en cada ocasión: es el caso de Oneiros ("el Ensueño"). Así, en la *Ilíada*, a instancias de Zeus, Oneiros toma la forma de Néstor para enredar a Agamenón dormido (*Il.* 2,26 ss.); y en la *Odisea* adopta la forma de un águila parlante, que dirá ser Odiseo, para alentar a una Penélope durmiente (*Od.* 19,535 ss.). Se comprende, pues, que Ovidio acuñara para este dios de las ensoñaciones un nombre de agente sobre la base μορφή, *Morpheus*²⁰.

Aristófanes hace una variación cómica de este tipo de divinidad con su coro de *Nubes*: entran en escena como diosas femeninas, pero los personajes comentan que van cambiando de forma para caricaturizar a quien pasa ante ellas:

[Σω.] Ἦδη ποτ' ἀναβλέψας εἶδες νεφέλην κενταύρῳ ὁμοίαν ἢ παρδάλει ἢ λύκῳ ἢ ταύρῳ;
[Στ.] νῆ Δί' ἔγωγ'. εἶτα τί τοῦτο;
[Σω.] γίνονται πάνθ' ὅτι βούλονται· κατ' ἤν μὲν ἰδῶσι κομήτην
ἀγρίον τινα τῶν λασίων τούτων, οἰόνπερ τὸν Ξενοφάντου,
σκώπτουσαι τὴν μανίαν αὐτοῦ κενταύροις ἤκασαν αὐτάς.
[Στ.] τί γὰρ ἦν ἄρπαγα τῶν δημοσίων κατίδῶσι Σίμωνα, τί δρῶσιν;
[Σω.] ἀποφαίνουσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ λύκοι ἐξαίφνης ἐγένοντο.
[Στ.] ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὐταὶ τὸν ῥίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι,
ὅτι δειλότατον τοῦτον ἑώρων, ἔλαφοι διὰ τοῦτ' ἐγένοντο.
[Σω.] καὶ νῦν γ' ὅτι Κλεισθένη εἶδον, ὄρᾳς, διὰ τοῦτ' ἐγένοντο γυναῖκες. (*Ar. Nu.* 346-355)

[SÓCRATES] ¿Ya has visto alguna vez, al mirar arriba, una nube igual a un centauro, o a una pantera o a un lobo o a un toro?
[ESTRUJADO] ¡Por Zeus, y tanto! Y eso ¿qué?
[SOCR.] Se convierten en todo lo que quieren; y si ven a un melenudo salvaje, de esos peludos, como el hijo de Jenofanto, para burlarse de su manía, adoptan figura de centauros.
[ESTR.] Y si pillan a un ladrón de lo público, a un Simón, ¿qué hacen?
[SOCR.] Por delatar la naturaleza de ése, al punto se convierten en lobos.
[ESTR.] ¡Eso es, eso: al ver ayer a Cleónimo el tiraescudos, como que vieron a ese requetecobarde, por eso se convirtieron en ciervos!
[SOCR.] Y ahora que han visto a Clístenes, ves, ¡por eso se han convertido en... mujeres!

Otros dioses, por su parte, recurren a la metamorfosis esporádicamente: cambiar de forma es uno más entre sus poderes. Zeus lo emplea como estrategia erótica: toro para raptar a Europa, cisne para acoplarse con Leda, águila para llevarse a Ganímedes, lluvia de oro para penetrar a Dánae, diosa Ártemis para abrazar a Calisto, mortal

¹⁸ Pero cuando se metamorfoseó en oca, Zeus la cubrió como ganso, *uid.* CYPR. fr. 9-10 BERNABÉ. El folklore balear nos ofrece un caso similar en el *Romanç de les transformacions*: la perseguida y el perseguidor, en graciosa retahíla a dos voces, se anticipan sus respectivos cambios de forma: "Si tu te fas la boira / i a mi em vens a tapar / jo me faré peixet, / peixet de dins la mar. Si tu te fas peixet...", etc.

¹⁹ AR. *Ra.* 288-296.

²⁰ Ov. *met.* 11,635 ss.: entre los mil hijos de Sueño (*Somnus*), el poeta caracteriza a Morfeo como especialista en adoptar formas humanas, reservando para Ícelo o Fobétor las formas animales y las restantes para Fántaso.

Anfitrión para yacer con Alcmena, etc.²¹. Pero no es el único: cuentan que Posidón se transformó en caballo para poseer a una Deméter yegua²²; y Afrodita, en doncella, para seducir a Anquises²³. Atenea también adopta formas humanas para pasar desapercibida: la de Méntor ante Telémaco, la de la hija de Dimas ante Nausica dormida, la de pastor ante Odiseo, y la de una golondrina²⁴, entre otras.

Otros dioses se metamorfosean para someter y castigar, cada cual a quien le haya faltado. Observemos la violentísima estrategia ofensivo/defensiva de Dioniso ante los piratas que pretendieron apresarlos:

Ὅ δ' ἄρα σφι λέων γένετ' ἔνδοθι νηὸς
 δεινὸς ἐπ' ἀκροτάτης, μέγα δ' ἔβραχεν
 [...]
 δεινὸν ὑπόδρα ἰδὼν· οἱ δ' εἰς πρύμνην ἐφόβηθεν,
 ἀμφὶ κυβερνήτην δὲ σαόφρονα θυμὸν ἔχοντα
 ἔσταν ἄρ' ἐκπληγέντες· ὁ δ' ἐξαπίνης ἐπορούσας
 ἀρχὸν ἔλ', οἱ δὲ θύραζε κακὸν μόρον ἐξαλύοντες
 πάντες ὁμῶς πῆδησαν ἐπεὶ ἶδον εἰς ἄλα διαν,
 δελφῖνες δ' ἐγένοντο· κυβερνήτην δ' ἐλεήσας
 ἔσχεθε καὶ μιν ἔθηκε πανόλβιον εἰπέ τε μῦθον·
 Θάρσει † δι' ἐκάτωρ τῷ ἐμῷ κεχαρισμένε θυμῷ
 εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος ὃν τέκε μήτηρ
 Καδμηΐς Σεμέλη Διὸς ἐν φιλότῃ μιγείσα.
 (h. Bacch. 44-45, 47-57)

Y él se les convirtió en león dentro de la nave,
 terrible en lo más alto, rugía impresionante
 [...]
 terrible y aviesa la mirada; ellos a popa, aterrados,
 y junto al timonel, que mantenía la calma,
 pararon impactados; pero él, de un brusco salto,
 agarró al capitán, y ellos, por sacudirse una muerte funesta,
 todos al verlo saltaron, a una, al mar divino,
 y se volvieron delfines. Al timonel, en cambio, apiadándose
 lo contuvo y toda dicha otorgó, y esta palabra le dijo:
 “¡Valor, lanzado viajero, grato a mi corazón:
 yo soy Dioniso, de potente bramar, a quien parió
 Sémele, la hija de Cadmo, unida en amor con Zeus!”

En un contexto similar, tras burlar los intentos que hace el rey Penteo de apresarlos, Dioniso opta taimadamente por otra metamorfosis: un toro que va guiando a Penteo para su desconcierto y perdición, acorralándolo con este nuevo prodigio²⁵.

²¹ Muchas de estas metamorfosis de Zeus cuentan con una rica tradición plástica, que desde la iconografía antigua recorre la pintura y la escultura occidentales.

²² PAUS. 8,25,5.

²³ h. Ven. 81 ss.

²⁴ HOM. Od. 1,102 ss., 6,21 ss., 13,221 ss., 22,239-40.

²⁵ E. Ba. 918-922. Las palabras de Penteo sugieren cierta alucinación: le parece estar viendo dos soles, dos ciudades, etc. Previamente, Dioniso ha reaccionado de forma más agresiva contra él: como toro indomable en la prisión, con el incendio de la casa real y con un simulacro suyo contra el que Penteo se abalanza en vano (ib. 616-636).

En todo caso, las metamorfosis de los dioses son de ida y vuelta, y muchas veces el relato explicita cómo se da ese retorno: de improviso, el dios o la diosa se manifiestan en su condición prístina, provocando el pasmo de quien asiste a tal epifanía²⁶; así sucede al final del himno a Dioniso, cuando el dios se dirige al timonel²⁷. Veamos cómo se detalla en el caso de Deméter, que había entrado en el palacio de los reyes de Eleusis con el aspecto de una simple anciana²⁸: en un momento dado, irritada por la actuación de la reina, ella recobra su forma de diosa:

Ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε
γῆρας ἀπωσαμένη, περὶ τ' ἀμφὶ τε κάλλος ἄητο·
ὁδμή δ' ἰμερόεσσα θυγέντων ἀπὸ πέπλων
σκίδνατο, τῆλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροὸς ἀθανάτοιο
λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενίνοθεν ὤμους,
αὐγῆς δ' ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἀστεροπῆς ὥς.
(*h. Cer.* 275-280)

Al hablar así, la diosa mudó de estatura y aspecto,
repeliendo la vejez: belleza la aureolaba por entero,
y un amable aroma de su peplo perfumado
emanaba, y de lejos el resplandor del cuerpo inmortal
de la diosa brillaba, y rubios cabellos cubrían sus hombros,
y se colmó de luz la estancia cerrada, tal cual relámpago.

Por contraste, los mortales experimentan la metamorfosis como cambio definitivo que los dioses les imponen, sea para su condena, su liberación o su exaltación. Ya hemos visto que los piratas espantados por Dioniso-león son transformados en delfines²⁹; pero el asunto puede ser más grave: por ejemplo, como Acteón ofendió a la diosa Ártemis, ella lo transformó en ciervo y así fue atacado y muerto por sus propios perros³⁰. Aquí la metamorfosis en animal ya es el umbral de una muerte en que el personaje es anulado por completo. Pero hay ocasiones en que la metamorfosis representa una forma enfatizada de permanencia; en el caso de Procne, como presencia sonora: había matado a su hijo para vengarse del esposo y, transformada en ruiseñor, lo está llorando por siempre: de ahí la insistencia de los griegos en reconocer su lamento en el canto de esa ave³¹.

Sin embargo, cuando tras una metamorfosis punitiva hay dos dioses que rivalizan, es factible una vuelta atrás, tal como se cuenta de Ío: la sacerdotisa de Hera fue amada por Zeus, por lo que la diosa se vengó transformándola en ternera. Así, aguijoneada por un tábano, anduvo errante hasta los confines del mundo; pero, cuando llegó

²⁶ Recordemos que los evangelios emplean la palabra μεταμορφώθη para el episodio de la transfiguración de Jesús en el monte Tabor (Mt. 17,2; Mc. 9,2).

²⁷ *h. Bacch.* 53-57.

²⁸ La diosa Deméter había desfigurado su aspecto (εἶδος ἀμαλδύνουσα, *h. Cer.* 95), “talmente una anciana muy vieja” (γοητὶ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος, *ib.* 101).

²⁹ *h. Bacch.* 50-52.

³⁰ *APOLLOD.* 3,4,4.

³¹ *Vid. S. El.* 147-9, donde el nombre del hijo muerto suena como onomatopeya: ἅ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται.

a Egipto, un toque de Zeus bastó para que Ío recuperara su condición humana y diera a luz a Epafo, hijo del dios³².

Muchas veces es el propio personaje en apuros quien implora auxilio de los dioses, y ellos le conceden una metamorfosis liberadora. Es el caso de las siete hijas de Atlas, perseguidas por el gigantesco Orión: fueron transformadas en palomas (πέλειαι) y así pudieron escapar de él. Aquí podemos considerar una fase ulterior, que es la ca-tasterización: estas palomas son por fin convertidas en estrellas: las Pléyades³³; así su vuelo salvífero resulta potenciado por esa máxima altura que representa estar figurado en Urano. Metamorfosis en dos tiempos, pues; igualmente irreversible y además marcada con el signo de lo perdurable: las Pléyades están por siempre a la vista en la noche estrellada.

En este sentido hemos apuntado antes una tercera posibilidad en la intención de los dioses que operan una metamorfosis sobre un mortal: la exaltación. Por ejemplo: Eratóstenes cuenta que Atenea quiso recompensar a Perseo por haberle entregado la cabeza de la Gorgona, y por ello lo instaló en el firmamento como constelación:

[Ὁ Περσεὺς] ἐλθὼν ἐπὶ τὰς Γοργόνας ὑπνωκυίας ἀφείλετο τῆς Μεδούσης τὴν κεφαλὴν, ἣν ἡ Ἀθηνᾶ περὶ τὰ στήθη ἔθηκεν αὐτῆς· τῷ δὲ Περσεῖ τὴν περὶ τὰ ἄστρα θέσιν ἐποίησεν, ὅθεν ἔχων θεωρεῖται καὶ τὴν Γοργόνης κεφαλὴν. (ERATOSTH. 22,21-25)

[Perseo] al llegar donde las Gorgonas estaban dormidas, cortó la cabeza de Medusa; Atenea se la puso al pecho y a Perseo le hizo un lugar entre las estrellas, donde se le contempla teniendo también la cabeza de la Gorgona.

Esta condición o estado –una efigie de estrellas– es ambigua, pero parece una alternativa ventajosa a la infraexistencia e invisibilidad que corresponde a otros héroes en el Hades; resulta una especie de apoteosis, pues Perseo queda visible en lo más alto, en un ámbito propio de dioses.

Aún podemos añadir otra posibilidad por lo que hace a la intención del dios que metamorfosea a un mortal: procurarle al héroe la ventaja de no ser reconocido para una determinada actuación. Eso es lo que hace Atenea con Odiseo para facilitarle la venganza sobre los pretendientes: convertirlo en un anciano³⁴. Por tanto resulta comprensible que, una vez logrado ese propósito, la diosa le devuelva su aspecto y aún lo embellezca, asemejándolo a un dios³⁵.

Pasemos ahora a esos casos excepcionales en que un héroe, asistido por algún dios, puede forzar a un ser divino para que invierta el sentido de una metamorfosis, o bien para que cese en su propia dinámica transformista. Odiseo, por ejemplo, es el único que gracias a las yerbas y a las instrucciones que recibe de Hermes puede imponerse

³² A. *Supp.* 40-46; Pr. 846-852.

³³ Vid. n. 10; Hyg. *astr.* 2,21; SCHOL. ad A.R. 3,226; Pl. N. 2,17. También Asteria se transformó en codorniz cuando Zeus la perseguía (APOLLOD. 1,21); o saltó al mar, convirtiéndose en isla (CALL. Del. 36-38).

³⁴ HOM. *Od.* 13,392-403; 429-438: se trata de una auténtica metamorfosis que Atenea opera con su varita sobre el cuerpo de Odiseo, aunque la complete con elementos de disfraz. Agradezco a mis colegas Núria García y Montserrat Reig sus indicaciones al respecto.

³⁵ HOM. *Od.* 23,156-163.

sobre la hechicera Circe y obligarla a restituir la forma humana a sus compañeros³⁶. Veamos cómo la pintura sobre cerámica representa la inminencia de esa transformación inversa: Circe, acosada por Odiseo, deja caer el instrumental con que había operado la metamorfosis de sus compañeros, que acuden en figura híbrida³⁷ para que ella deshaga el maleficio. Y si Menelao fue capaz de someter a Proteo, cuando se le resistía adoptando tantísimas formas, fue porque la hija de ese dios, Idotea “Conocedora”, le había indicado todo lo que debía hacer³⁸ (fig. 2).

Observemos por último el extraño asunto de Tiresias: cuando aún era cazador, vio copular en el monte dos serpientes y, en cuanto las separó (o hirió o mató a la hembra), se transformó en mujer. Al cabo de un tiempo, volvió a encontrar dos serpientes de igual manera, volvió a reaccionar igual, y recobró su condición viril. Apolodoro lo resume así:

Ἦν δὲ παρὰ Θηβαίοις μάντις Τειρεσίας [...] Ἡσίοδος δὲ φησιν ὅτι θεασάμενος περὶ Κυλλήνην ὄφεις συνουσιάζοντας καὶ τούτους τρώσας ἐγένετο ἐξ ἀνδρός γυνή, πάλιν δὲ τοὺς αὐτοὺς ὄφεις παρατηρήσας συνουσιάζοντας ἐγένετο ἀνὴρ (APOLLOD. 3,6,7).

Había en Tebas un adivino, Tiresias [...] y afirma Hesíodo que al ver en el monte Cilene a unas serpientes copulando y herirlas, de hombre se transformó en mujer; y que otra vez, al espiar a las mismas serpientes copulando, se transformó en hombre.

Y cuenta también que por eso Zeus le preguntó precisamente a este personaje quién tiene más goce en el sexo, el hombre o la mujer; como Tiresias reveló que la mujer, Hera lo castigó con la ceguera y Zeus le compensó con el don de la adivinación. Por tanto, se trata de una metamorfosis reversible y que en cierto modo puede parecer automática, pues no hay referencia a ningún dios externo. Pero tengamos en cuenta que el poder que provoca la metamorfosis aquí lo detentan las serpientes³⁹. Ahora bien, en la segunda ocasión, cuando Tiresias recupera su condición genuina, parece ser él mismo quien manipula ese poder de las serpientes, anticipando sus dotes de adivino: él intuye que si repite su actuación reactivará a su favor el mecanismo de la metamorfosis. En todo caso, la metamorfosis comporta aquí un incremento de saber, idóneo para un personaje que se caracteriza definitivamente por su saber profético.

Así pues, al cabo de este recorrido, constatamos que la única contrapartida que manejan los humanos frente a la metamorfosis con que los seres divinos realizan su poder resulta ser un saber, que si les llega (antes o después) es por concesión de algún dios.

³⁶ HOM. *Od.* 10,281-300.

³⁷ Probablemente las figuras híbridas son una opción del pintor para significar que aun convertidos en animales, esos personajes siguen siendo los compañeros de Odiseo; el poeta en cambio lo expresaba así: οἱ δὲ σῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε καὶ τρίχας τε / καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὥς τὸ πάρος περ (HOM. *Od.* 10,239-240).

³⁸ HOM. *Od.* 6,371-425.

³⁹ La serpiente como ser poderoso es una figura habitual en los mitos griegos; también se percibía su afinidad con los muertos y su carácter vengativo, etc. Como muestra del poder/saber de las serpientes, cuenta Apolodoro que Minos encerró al adivino Poliido con el cadáver de su hijo Glauco para que lo resucitara; entró una serpiente y Poliido la mató; llegó otra y al verla muerta, fue a por cierta hierba: la puso sobre ella y revivió. Poliido hizo lo propio con el niño Glauco y lo resucitó (APOLLOD. 3,3).



Fig. 1: metamorfosis en bucle de Tetis



Fig. 2: Odiseo acosa a Circe para que revierta la metamorfosis de sus compañeros, que acuden a ello

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRRELL, A. (2005), *Mitos chinos*. Tres Cantos, Akal [2000].
- BUXTON, R. (2009), *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford, Oxford University Press.
- CARRUESCO, J. (1995), "El vell del mar, la seva filla i el savi dèlfic", *Itaca* 9-10-11, 87-100.
- DETIENNE, M. (1981), "El anciano del mar" en *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid, Taurus, 39-58 [1967].
- DUPONT, F. (1972), "Se reproduire ou se métamorphoser", *Topique. Revue freudienne* 9-10 [Sens du corps], 139-160.
- FORBES IRVING, P.M.C. (1992), *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford, Oxford University Press.
- JUFRESA, M.; REIG, M. (2011, edd.), *Τα ζῷα. L'espai a Grècia*. Vol. II: *Els animals i l'espai*. Barcelona-Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- MORENO, M. (2011), "La naturaleza alterada. Imágenes de la metamorfosis animal en la antigua Grecia" en M. JUFRESA & M. REIG (2011, edd.), 105-120.
- REEDER, E.D. (1995, ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*. Baltimore, Princeton University Press.
- REEDER, E.D. (1995), "Women and the metaphor of Wild Animals" en E.D. REEDER (1995, ed.), 299-371.

Procedencia de las imágenes

Figura 1: Plato de figuras negras, Beocia 500-475 a.C., Louvre CA2569; Fotografía: Jastrow 2006 (<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/ThetisAndPeleusLouvreCA2569.html> [consulta: 7/7/2013]).

Figura 2: Cratera de figuras rojas del pintor de Perséfone, Ática 440 a.C., Metropolitan Museum of Art New York 41.83 (<http://underworldsliveinleeds.blogspot.com.es/2010/08/work-on-greek-underworld.html> [consulta: 7/7/2013]).

Peripècies per viatges, naufragis i tresors a l'οἶκος de la comèdia postaristofànica

Jordi PÉREZ ASENSIO
Universitat de València

RESUM

En la Comèdia Mitjana i Nova dels segles IV i III aC, època de constants canvis socials i econòmics, el gènere còmic dirigeix la seua atenció a l'àmbit de l'οἶκος. Dins d'aquest entorn familiar hom hi desenrotllan diverses peripècies argumentals a partir de motius molt diversos. Dos d'aquests, el viatge i el naufragi, s'hi insereixen a través de les professions dels personatges que hi viuen, la de comerciant, patró de vaixell, pescador o soldat. Un tercer motiu, el del tresor familiar, combinat de vegades amb el viatge, permet desenvolupar canvis bruscos de fortuna.

PARAULES CLAU: comèdia nova, viatge, naufragi, soldat, tresor.

ABSTRACT

Greek Middle and New Comedy focuses on the Athenian οἶκος more than on the Athenian ἀγορά. The continuous social and economic changes, the ethic crisis and familiar instability of the 4th and 3th centuries BC are reflected in the comic plots through the περιπέτεια, generated by different topics. Journeys and shipwrecks are associated to some characters of the οἶκος, normally associated to professions like merchant, ship-owner, fisherman or soldier. Out of these characters, the motive of treasure, sometimes combined with the journey, is also developed in a familiar background to create a new and abrupt turn of events.

KEY WORDS: New Comedy, journey, shipwrecks, soldier, treasure.

La περιπέτεια, peripècia o canvi sobtat d'una situació, i l'ἀναγνώρισις, el reconeixement, són elements constitutius del teatre grec, com ja afirmava Aristòtil¹ respecte dels arguments que denominava complexos.

¹ Ἔστι δὲ περιπέτεια ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή (Po. 1452a,22, cf. 1450a,34). La peripècia és el canvi a l'inrevés de la situació, el canvi a l'inrevés dels esdeveniments. Sobre els problemes d'interpretació d'aquest passatge, vegeu LUCAS (1968) 128, que pren com a exemples l'Èdip rei de Sòfocles i el Linceu de Teodectes, retòric i autor tràgic amic d'Aristòtil.

Tots dos recursos teatrals, i també narratius, solien anar lligats al mecanisme de la ironia dramàtica, atès que l'auditori grec coneixia el contingut de la trama representada, ara per la seua tradició mitològica, com veiem en el paradigmàtic *Èdip rei* de Sòfocles, ara per haver sigut prèviament narrat en el pròleg de l'obra, com en el cas de *La rapada* de Menandre, en què la dea Ignorància ens avança la història.

La comèdia postaristòfanica i especialment la Comèdia Nova, que desenrotlla múltiples arguments d'intriga farcits d'embolics amorosos i d'equívocs, fa servir constantment el recurs a la peripècia i l'anagnòrisi com a elements gairebé constitutius. Aquests canvis bruscos són desenvolupats de maneres ben diverses i a través de motius recurrents, però, a més del seu desenvolupament dramàtic, permeten de reflectir un món inestable i immers en una crisi de caire polític, social i econòmic, el dels s. IV i III aC².

Ja les últimes comèdies aristofàniques incloses en el període de la Comèdia Mitjana, *L'Assemblea de les dones* i *Pluto*, reflecteixen aquest clima social a què al·ludeixen també altres autors còmics com ara Anaxàndrides³, autor de la primera etapa de la Mitjana, Alexis⁴, autor de transició entre la Mitjana i la Nova, i Filèmon⁵, un dels autors principals de la Nova.

Els personatges de la Comèdia Mitjana i Nova són tipus còmics normalment extrets dels membres d'un οἶκος de l'Atenes del s. IV o III aC, ja no actuen com a representants del δῆμος, de la col·lectivitat, i es mouen en una atmosfera de crisi ètica i política, en una societat en procés de transformació. En aquestes circumstàncies, els comediògrafs escollien per als seus propòsits els elements més atractius que aquest ventall de personatges els oferia.

Un dels elements que caracteritzen aquests tipus còmics són les τέχναι, els oficis. Alguns, com ara el de paràsit (παρρασιτική τέχνη), el de cuiner (μαγειρική τέχνη) o el de l'hetera (ἐταιρική τέχνη) estan inextricablement units a personatges gairebé constants del gènere, en canvi altres s'hi adapten i permeten de caracteritzar-los tot afegint-hi, a més, elements desenvolupadors de peripècies.

És el cas dels oficis de l'ἔμπορος, qui comprava les mercaderies del productor i les exportava a l'estranger contractant el transport d'un vaixell, i el del ναύκληρος⁶, el

² VOGT-SPIRA (1992) 50.

³ Al fragment 4.2 K.-A. de la comèdia *Anquises*, datada en el 349 aC per WEBSTER (1952) 18, hom hi recull la sentència τύχη δὲ πάντα μεταφέρει τὰ σώματα en relació amb la mutabilitat de la condició social del ciutadans, que esdevenen ara lliures ara esclaus segons la Fortuna, una deessa ben present en la Comèdia Nova. Per a un estudi de la significació i ús dramàtic de la τύχη en la comèdia de Menandre, vegeu VOGT-SPIRA (1992).

⁴ Fr. 35 K.-A. τοῦτο τὸ ζῆν ἔστιν ὥσπερ οἱ κύβοι / οὐ ταῦτ' αἰὲν πίπτουσιν, οὐδὲ τῷ βίῳ / ταῦτὸν διαμένει σχῆμα, μεταβολὰς δ' ἔχει "Viure és talment com el joc de daus: / no cauen sempre igual, ni la vida tampoc / manté el mateix estat, sinó que fa capgirells". Hom compara el viure amb el joc de daus, tots dos regulats per l'atzar.

⁵ Fr. 125 K.-A. Οὐκ ἔστιν ἡμῖν οὐδεμία τύχη θεός, / Οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ ταυτόματον, ὃ γίγνεται / ὡς ἔτυχ' ἐκάστῳ, προσαγορεύεται τύχη "No tenim cap divinitat amb el nom de fortuna, / no existeix res, sinó que allò espontani, el que s'esdevé / a cadascú com toca, d'això hom en diu fortuna".

⁶ Ἐμπορος· ὁ ἀγοράζων καὶ ἐπὶ ξένης πωλῶν ἢ ἀπὸ τοῦ αὐτοπώλου ἢ ἀπὸ τοῦ καπήλου (SCHOL. AR. Pl. 1156).

propietari dels vaixells que transportaven aquestes mercaderies. Doncs bé, els comedïografs d'aquesta etapa van fer servir els oficis de comerciant i de patró de nau amb diversos propòsits, fins i tot com a títols de les obres⁷. Associats als tipus del *senex* i de l'*adulescens*, dos membres bàsics de l'οἶκος, els permetien generar mecanismes versemblants per a justificar dramàticament ara un ràpid enriquiment dels personatges, ara un fort risc de ruïna⁸, amb les peripècies argumentals consegüents.

A tall d'exemple, en el *Mercator* de Plaute –adaptació de l'Ἐμπορος de Filèmon– el vell Demifó obliga el seu fill Carí a fer-se comerciant per tal d'apartar-lo de la seua vida llicenciosa. El fill, durant el viatge, s'enamora d'una bella esclava, Pasicompsa, i la compra adduint a la tornada que és un regal per a la seua mare; el pare, ja vell, també se n'enamora i això esdevé la causa de la recurrent rivalitat còmica entre pare i fill. En la *Mostellaria* de Plaute –adaptació d'una de les comèdies gregues que tenen per títol Φάσμα⁹–, en canvi, és el pare, Teopròpides, qui ha marxat de viatge comercial, deixant el seu fill Filòlaques a casa; aquest ha esdevingut un cràpula que fins i tot ha hagut d'hipotecar la casa: l'arribada inesperada del pare, és a dir, la fi del viatge, és la causa que provoca la peripècia. En el *Trinummus* de Plaute, versió del Θησαυρός de Filèmon, el *senex* Càrmides es veu obligat a marxar de negocis fora d'Atenes, per recuperar la fortuna que dilapida el seu fill, el cràpula Lesbònic, que en absència del progenitor continua la seua desassenyada mol·lície. En aquest cas, el motiu del viatge es combina amb el del tresor familiar amagat, motiu que tractarem després. Aquest tresor generarà peripècies i permetrà la solució de l'embolic argumental que se'n deriva.

Així, l'*adulescens dilapidans*, el jove malgastador, un tipus que té el conegut antecedent aristofànic de Fidípides en *Els núvols*, és capaç de cruspir-se tota la hisenda paterna i generar tot de problemes immediats a la resta de personatges de la llar. La seua actuació de cràpula troba justificació argumental en el viatge i la prolongada absència del seu pare, però l'arribada inesperada d'aquest precipita canvis profunds en la situació familiar. El fr. 248 K.-A. del *Fedre* d'Alexis descriu còmicament aquest motiu recurrent:

Σχολῇ γε, νῆ τὸν Ἥλιον, σχολῇ λέγεις.
Ἐπιχαρίδης ὁ μικρὸς ἐν πένθ' ἡμέραις
σφαίραν ἐποίησε τὴν πατρῶαν οὐσίαν·
οὕτω συνεστρόγγυλεν ἰταμῶς καὶ ταχύ.

Parles ociosament, per Hèlios, ociosament parles.
Epicàrides el menut en cinc dies
féu una pilota amb la hisenda paterna;
amb tanta ànsia i pressa la llençà a rodar.

⁷ Ἐμπορος és títol d'Epícrates en la Mitjana, i de Dífil i Filèmon en la Nova; d'aquesta última va fer Plaute l'adaptació en *Mercator*. Amb el títol de Ναύκληρος, tenim constància de comèdies de Nausícrates, en la Mitjana; de Menandre i d'Eudoxos, en la Nova; i de Cecili, en la comèdia romana.

⁸ DUNSCH (2008) 29.

⁹ Amb aquest títol coneixem comèdies de Menandre, Filèmon, Dífil o Teognet.

El motiu narratiu del viatge¹⁰ permet també ampliar els escenaris dels arguments còmics i desplaçar-los fora d'Atenes¹¹ i, a més, segueix la tradició còmica de la descripció dels estrangers, la mofa dels seus defectes¹² i la sàtira de diversos oficis com ara el dels mercaders, ja presents a Aristòfanes i la Mitjana¹³.

Però, a més, hem vist que el viatge permet desenvolupar arguments d'embolic amorós que afecten la vida de l'οἶκος per la seua capacitat de generar peripècies i perquè hi afegeix els components de l'aventura¹⁴. En efecte, dels perills reals i narratius dels viatges per mar, se'n fan ressò diversos fragments de comèdia¹⁵ transmesos per Estobeu a l'epígraf *Sobre la navegació i el naufragi* (4,17).

En la comèdia *Neotis* d'Antífanes (fr. 166,1-5 K.-A.) hi apareix el motiu del qui ha sigut comprat per un mercader i per ell ha estat traslladat a Atenes, justificació indispensable per al desenvolupament de la trama.

Παῖς ὦν μετ' ἀδελφῆς εἰς Αθήνας ἐνθάδε
ἀφικόμην ἄχθεις ὑπὸ τινος ἐμποροῦ,
Σύρος τὸ γένος ὦν. Περιτυχῶν δ' ἡμῖν ὁδί
κηρυττόμενοις ὀβολοστάτης ὦν ἐπρίατο,
ἄνθρωπος ἀνυπέρβλητος εἰς πονηρίαν.

De xiquet, amb ma germana, arribí ací
a Atenes conduït per un mercader,
sóc d'estirp síria. Aquest d'ací passava tot just
quan ens oferien en venda i, usurer com és, ens comprà,
individu de perversitat insuperable.

També la tranquil·litat de l'οἶκος es veu truncada per les peripècies que es deriven del naufragi¹⁶, un altre motiu directament associat als oficis de mariner i patró de nau. El tòpic de la nau que sotsobra i el consegüent canvi de fortuna del personatge, la περιπέτεια τύχης, apareix ja en el fr. 149 K.-A. de la *Melita* d'Antífanes, transmès per Estobeu (4,17,17):

¹⁰ De llarga tradició en la literatura grega des dels orígens homèrics, aquest motiu ha sigut objecte d'estudi en altres gèneres literaris grecs, vegeu BRIOSO & VILLARRUBIA (2002, ed.) 186, 187 i 200, amb breus referències a la Comèdia Nova.

¹¹ La comèdia *La rapada* de Menandre transcorre a Corint i almenys vuit de les vint-i-una comèdies de Plaute succeeixen fora d'Atenes. En canvi, totes les comèdies de Terenci tenen Atenes com a escenari.

¹² A tall d'exemple, en MEN. fr. 66 K.-A., trobem la crítica recurrent als de Bizanci perquè sempre emborratxen els comerciants que hi arriben i perquè es caracteritzen per la seua viscositat (DIPH. 17,11 K.-A.).

¹³ AR. *Pl.* 521 i 1179; ANTIPH. 166 K.-A.

¹⁴ Vegeu RAFFAELLI (1984) 134.

¹⁵ ALEX. 214 K.-A.; ANTIPH. 100 K.-A i 1,290 K.-A.; PHILEM. 28 i 51; POSIDIPP. 23,1 K.-A.; cf. DIPH. 42,9-25 K.-A.

¹⁶ El terme Ναυαγός, naufrag, és títol d'una comèdia d'Efip, en la Mitjana, i d'una altra de Paràmonos en la Nova, que obtingué el tercer premi en les Dionísies de l'any 183 aC (IG II 2,2323,153 = III B 3 col. 3b 7 METTE). Aristòfanes, en l'antiga titulà una comèdia *Dionís naufrag*. Sobre el tema del naufragi en el context de la comèdia plautina, vegeu RAFFAELLI (1984) 121-141.

Ἐπὶ χρήμασιν δ'ὧν ἔμπορος φρονεῖ μέγα
ὧν ἔστι πάντων ἐνίστε ἄνεμος κύριος.

Tot i ser comerciant, molt presumeix de riqueses
de totes les quals, en alguna ocasió n'és senyor el vent.

En *La rapada* de Menandre (vv. 804-809) el *senex* Patec explica les conseqüències vitals, i argumentals, d'aquesta desgràcia sobtada per a la seua família. Conta que va haver d'exposar els seus dos fills bessons per la mort de la seua esposa i per què va perdre tots els seus diners quan va enfonsar-se la nau amb què es guanyava la vida. La ruïna del pare provocà en aquell moment l'exposició dels bessons, que ara mateix, en l'argument còmic, són ben a prop d'enamorar-se entre ells. Al final de la comèdia, no cal dir-ho, es produiran sengles reconeixements.

[ΠΑ.] Πένης ἐγενόμην βίον ἔχειν [εἰθισμένος.
[ΓΛ.] ἐν ἡμέρα; πῶς; ὦ θεοί, δεινοῦ πότμου.
[ΠΑ.] ἤκουσα τὴν ναῦν, ἣ παρεῖχ' ἡμῖν τροφ[ήν,
ἄγρ]ιον καλύψαι πέλαγος Αἰγιάας ἁλός.
[ΓΛ.] τάλαιν' ἔγωγε τῆς τύχης.

[PATEC] M'arruïní, acostumat a tenir una bona vida.
[GLÍCERA] En un dia? Com? Terrible destí!
[PA.] Sentí que la nau de què vivíem
l'havia sepultada el ferotge temporal de la mar Egea.
[GL.] Desgraciada de mi. Ai, fortuna!

D'altra banda, en l'inici del *Rudens*, l'adaptació plautina d'una comèdia de Dífil, veiem que el naufragi, no ja simplement com a element al·ludit, sinó com a part central del començament de la història, és un motiu sobtat, narrat al pròleg, que permet desenvolupar-ne l'argument. El proxeneta, que ha emparaulat prèviament la venda d'una jove que fou raptada en la seua infantesa, decideix, una vegada té la paga i senyal, fugir en una nau amb els diners i també amb la jove, però l'estel Arctur, θεὸς προλογίζων de l'obra, s'encarrega d'introduir la περιπέτεια tot fent naufragar la nau i deixant la jove i la seua criada en les costes de Cirene, a prop d'un temple en què acabaran amagant-se i que afronta amb la casa del vertader pare de la jove.

L'argument de la *Vidularia* –també molt probable adaptació d'una comèdia de Dífil (Σχεδία, *El rai*)¹⁷– ofereix la història aventurera del jove Nicodem, que ha perdut en un naufragi el bagul en què guardava l'anell que li permetria trobar els seus pares, ja que havia sigut raptat quan era un infant. Una vegada arriba a terra, es posa a treballar com a jornal·ler al servei de Dínias, que, casualitat de casualitats, resultarà ser el seu pare.

En *La dona de Perint* de Menandre, el naufragi, absent de l'escena, és la causa per la qual la jove, ara considerada estrangera i a punt d'infantar, va separar-se de la seua família i també la raó per la qual pot ser reconeguda com a filla atenesa del veí. Així mateix, en l'*Andria* de Terenci, que guarda una estreta relació amb l'anterior comèdia

¹⁷ Segons la reconstrucció feta per Studemund del v. 6 del pròleg de la comèdia.

de Menandre¹⁸, el motiu de la desaparició de la jove quan era petita és també el naufragi d'un mercader (vv. 220-223).

Et fingunt quandam inter se nunc fallaciam
ciuem Atticam esse hanc: "Fuit olim quidam senex
mercator; nauim is fregit apud Andrum insulam;
is obiit mortem". Ibi tum hanc eiectam Chrysidis
patrem recepissee orbam paruam. Fabulae!

I entre ells han ordit ara l'engany
que aquesta és atenenca: "Hi hagué fa temps un vell
mercader, la seua nau naufragà prop de l'illa d'Andros.
Ell hi va morir". Aleshores aquesta petita òrfena naufraga,
la recollí el pare de Crisis. Mentides!

Per altra banda, també generen profunds canvis de situació a la llar certs personatges que desenvolupen l'ofici de pescador, associat al mar i a les seues aventures. Tant en el *Rudens* com en la *Vidularia* de Plaute, adaptacions d'originals de Dífil, un pescador és qui es troba durant la seua feina el bagul que conté els *crepundia* o objectes de reconeixement d'un dels components de l'οἶκος. És probable, per tant, que la comèdia Ἀλιεύς de Menandre desenvolupés el motiu del naufragi o alguna aventura marina, ja que sabem a més per Ateneu (12,549b) que hi introduí el tirà Dionisi d'Heràclia per tal de contar la història d'uns desterrats.

També entre aquests oficis cal incloure-hi el del soldat, per les peripècies argumentals que genera. D'una banda, hi ha en la comèdia grega un prototip de soldat¹⁹ que Plaute va modelar magistralment en el seu *Pyrgopolinices* de la comèdia *Miles gloriosus*. Aquest soldat, associat al luxe i a l'exotisme, sol entrar en conflicte amb el *leno periurus* per l'adquisició d'una hetera. Però l'ofici de soldat també va ser aprofitat pels comedïografs per a caracteritzar, ni que fos parcialment, algun membre de l'οἶκος, com ara l'*adulescens*, i fer que es produïren profunds canvis en la situació familiar.

En *L'escut* de Menandre, el jove Cleòstrat ha marxat a la guerra a la recerca de fortuna i ha deixat la seua germana, ja que llur pare és mort, sota la tutela del seu oncle Quèrstrat, que en segones núpcies s'havia casat amb una dona que tenia un fill anomenat Quèreas. Quan ja ha quedat emparaulat el casament d'aquest amb la jove, comencen les peripècies: l'esclau de Cleòstrat torna d'Àsia amb un luxós botí, tot anunciant que el seu amo és mort. Com a conseqüència, s'esdevé un segon canvi sobtat, la seua germana és ara una ἐπίκληρος, una hereva universal, que atrau la cobdícia d'Esmícrenes, l'oncle major de la jove, que reclama el seu dret a esposar-la. La trama ofereix una doble complicació que no correspon ací explicar, però la tornada de Cleòstrat, sa i estalvi, produirà una nova peripècia que retorna la situació al seu moment inicial. A través d'aquest soldat, al motiu del viatge, s'hi afegeix el de la falsa mort²⁰.

Hem comentat abans que en la comèdia plautina *Trinummus* hom hi combinava el motiu del viatge amb el del tresor amagat. El vell Càrmides marxa i deixa el seu amic

¹⁸ El mateix Terenci en el pròleg (vv. 9-12) especifica que les dues obres de Menandre, *La dona de Perint* i *La dona d'Andros*, tenen el mateix argument, tot i que difereixen en llengua i contingut. L'original grec és la *La dona d'Andros*, però l'autor hi va introduir també, per *contaminatio*, escenes de *La dona de Perint*.

¹⁹ NESSELRATH (1990) 325-330.

²⁰ Per a aquest motiu, de conegut desenvolupament en la novel·la, vegeu BRIOSO (2007) i (2008).

Calicles a càrrec del seu οἶκος, de la seua filla, del seu fill malgastador i, a més, d'un tresor amagat que ningú més no coneix. En absència del pare, el fill cràpula hipoteca la casa, arruïna la família i deixa sense dot la seua germana. Aleshores, Calicles es veu forçat a comprar la casa del seu amic fent ús del tresor amagat; això suposarà, a la tornada del *senex*, tot de problemes i equívocs, ja que aquest pensa que el seu amic l'ha traït. Al final dels nombrosos embolics i equívocs, serà el mateix tresor el que permetrà una fàcil solució argumental.

El tresor familiar, el de l'οἶκος, és per tant un motiu generador de peripècies. Ja Aristòtil²¹ considerava el θησαυρὸν εὐρεῖν, la troballa d'un tresor, com un εὐτύχημα dins del ventall de les τύχαι παρὰ λόγον, és a dir, un exemple de bona sort, segons el caprici de l'atzar i al marge de tota raó; si fa no fa, el que el fr. 125 K.-A. de Filèmon, dalt citat en nota, definia com a ταυτόματον.

Doncs bé, la troballa d'un tresor genera també en la comèdia tot de peripècies. La primera, no cal dir-ho, el canvi immediat de ric a pobre d'algun personatge que creu haver obtingut la felicitat²², però també els problemes i dificultats que se'n deriven, per la custòdia, la pèrdua o la disputa per la possessió del tresor: el paradigma de tot plegat és l'argument de l'*Aulularia* de Plaute. El vell Euclió, pobre de solemnitat, es troba una olla d'or i, de sobte, es veu immensament ric i es trastorna. El que hauria de ser evident motiu de felicitat esdevé una obsessió constant per la por de l'ancià a perdre l'olla. A més, ignora que la seua filla soltera ha quedat prenyada i està a punt d'infantar. El seu veí, major i ric, que no sap res de la situació de la jove, la demana en matrimoni i Euclió només accepta concedir-li-la amb la condició, miserable, de no aportar res al dot. El dia del casament, el nebot del veí, pare de la criatura, decideix prendre responsabilitats i, a través de sa mare, convenç el seu oncle perquè li deixi casar-se amb la jove i així reconèixer el fill. Enmig de tot, el cuiner Estròbil veu l'olla i decideix fer-la seua, tot causant la desesperació d'Euclió, que torna a l'absoluta pobresa i s'adona, per afegitó, que la seua filla està a punt de donar-li un nét. Hem perdut el final, però no és gens difícil d'imaginar a partir dels fragments i altres arguments conservats.

De la popularitat d'aquest motiu del tresor en l'època de la Μέση i la Νέα, en són prova els set comediògrafs diferents que titularen sengles comèdies, des del principi del s. IV aC fins al s. II aC, amb el terme θησαυρός²³: Anaxàndrides, Dioxip, Arquèdic, Dífil, Filèmon i Menandre; en la comèdia romana, Luci Lanuví amb *Thesaurus*.

Eli Donat ens ha transmès l'argument d'aquesta última comèdia en què un *iuuenis dilapidans* envia un esclau a fer ofrenes a la tomba paterna situada en un camp que el mateix jove havia venut prèviament. El nou propietari del terreny, un *senex auarus*, vigila com l'esclau obre la tomba i, per sorpresa, es troba el tresor que hi havia amagat son pare. Aleshores, el *senex auarus* en reclama la possessió i provoca que s'arribi a un arbitratge. És possible que l'original d'aquesta comèdia romana siga Ἐναγίσματα (*Les ofrenes funeràries*) de Dífil, per les coincidències temàtiques entre l'argument explicat

²¹ Rh. 1362a 8-9.

²² Motiu plenament desenvolupat en la Mitjana, concretament en el *Pluto* d'Aristòfanes.

²³ En altres passatges (Hdt. 2,150, X. An. 5,3,5) el terme designa també l'edifici que guarda el tresor d'un temple o d'un οἶκος, tot i que l'accepció general és la d'un conjunt d'objectes de valor (Hdt. 7,190) que poden ser trobats (Arist. Pol. 1303b 35; Rh. 1362a 8-9).

i les referències en l'obra grega al *iuuenis dilapidans* Ctesip²⁴ i la venda que aquest va fer del monument funerari del seu pare.

Altres títols menys explícits, com ara Λέβης (*La marmita*) d'Alexis²⁵, podien fer referència també a les troballes del tresor, tal com comprovem en l'*Aulularia* de Plaute.

A tall d'exemple, el fr. 112 K.-A. d'*El tresor* de Filèmon transmès per Estobeu (4,41,50) ens mostra el primer dels motius, el canvi de ric a pobre i a l'inrevés:

Πολλάκις ἔχων τις οὐδὲ τὰναγκαῖα νῦν
αὔριον ἐπλούτησ', ὥστε χατέρους τρέφειν·
θησαυρὸν εὐρὺν τήμερὸν τις αὔριον
ἅπαντα τὰκ τῆς οἰκίας ἀπώλεσεν.

Sovint algú que no té ara l'indispensable
demà s'ha fet ric i manté d'altres.
Algú es troba hui un tresor i demà
ha perdut tot el seu patrimoni.

Un altre dels motius relacionats amb la troballa del tresor i que també produeix una sobtada peripècia és l'anagnòrisi. Paral·lel al θησαυρὸν εὐρεῖν, el σήματα εὐρεῖν ofería sovint la possibilitat del reconeixement i la consegüent solució de l'embolic argumental de la comèdia amb el casament final dels joves. L'ἀναγνώρισις²⁶, com hem ja comentat, va ser un element constitutiu de la Comèdia Nova i estava especialment relacionat amb la figura de la falsa hetera, que canviava la seua condició social esdevenint ciutadana i, per tant, apta per a contraure matrimoni. N'és bon exemple el ja esmentat desenllaç del *Rudens*, adaptació d'una comèdia de Dífil, ja que un esclau que estava pescant, després del naufragi dalt al·ludit, troba el bagul que havia perdut la jove on tenia els seus objectes de reconeixement. El fet que l'esclau trobe el bagul i arribe a mans del *senex* Dèmones fa que es pugui produir allò que era adés impossible, el seu reconeixement.

A manera de conclusió, creiem haver descrit un ventall de motius còmics que feren servir els comediògrafs de la Μέση i la Νέα per a generar peripècies en l'àmbit particular de l'οἶκος. El motiu del viatge, amb les absències prolongades dels personatges així com les seues arribades sobtades, i el motiu del naufragi, amb totes les aventures que se'n deriven, s'introdueixen en l'οἶκος i en els arguments de la comèdia d'embolic i equívoc a través dels oficis que exercien els ciutadans contemporanis d'Atenes, ja siga el comerciant, ja el patró de nau, ja el *miles*. Aquest últim, a més, permet introduir en la trama el motiu de la falsa mort del qui ha anat a la guerra en recerca de fortuna. Per la seua part, els pescadors que troben els *crepundia*, els objectes de reconeixement, permeten el desenvolupament de l'anagnòrisi. Combinat o no amb el motiu del viatge, el tresor familiar capgira la vida del pobre ancià que amb la riquesa esdevé un avar però que torna a ser pobre de solemnitat.

²⁴ Fill de Càbries. El seu pare fou un estrateg atenenc d'excel·lent reputació que va morir en el 357 aC en la batalla de Quios. Del seu fill Ctesip, ací amb fama d'efeminat i depravat, ens conta Ateneu (4,1665e) que arribà a vendre les pedres del monument funerari del seu pare; cf. TIMOCL. 5 K.-A., DIPH. 37 K.-A. i MEN. fr. 264 K.-A.

²⁵ ARNOTT (1996) 362, 859-864.

²⁶ Motiu també de tradició homèrica i de gran desenvolupament en la novel·la grega, vegeu RUIZ MONTERO (2006) 50.

Totes aquestes peripècies rauen en l'οἶκος, concretament en els seus membres principals, i tracten de reflectir fil per randa situacions que es podrien donar de manera versemblant en qualsevol llar atenenca i que després trobarien un gran desenvolupament en altres indrets i gèneres, especialment en els arguments de la novel·la.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNOTT, W.G. (1996), *Alexis. The Fragments: a commentary*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRIOSO, M.; VILLARUBIA, A. (2002, edd.), *Estudios sobre el viaje en la literatura de la Grecia antigua*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRIOSO, M. (2007), "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua I", *Habis* 38, 249-270.
- BRIOSO, M. (2008), "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua II", *Habis* 39, 245-266.
- DUNSCH, B. (2008), "Il commerciante in scena: temi e motivi mercantili nel *Mercator* plautino e nell'*Emporos* filemoniano", a R. RAFFAELLI; A. TONTINI (2008, edd.), 11-41.
- LUCAS, D.W. (1968), *Aristotle. Poetics*. Oxford, Clarendon Press.
- NESSELRATH, H.G. (1990), *Die attische Mittlere Komödie*. Berlín, W. de Gruyter.
- QUESTA, C.; RAFAELLI, R. (1984, edd.), *Maschere, prologhi, naufraghi nella commedia plautina*. Bari, Adriatica.
- RAFFAELLI, R. (1984), "Il naufragio felice: Porti, pirati, mercanti e naufraghi nelle commedie di Plauto" a C. QUESTA; R. RAFAELLI (1984, edd.), 121-144.
- RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (2008, edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XI: Mercator (Sarsina, 29 settembre 2007)*. *Ludus Philologiae*, Urbino, QuattroVenti.
- RUIZ MONTERO, C. (2006), *La novela griega*. Madrid, Síntesis.
- VOGT-SPIRA, G. (1992), *Dramaturgie des Zufalls: Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*. Múnic, Beck.
- WEBSTER, T.B.L. (1952), "Chronological notes on Middle Comedy", *CQ* 46, 13-26.

El tiempo en Sófocles: formas y funciones

Fernando PÉREZ LAMBÁS
Universitat de València

RESUMEN

Algunos pasajes de Sófocles ponen de manifiesto una concepción cósmica del tiempo, similar a la encontrada en Heráclito, según la cual el mundo está en armonía mediante la sucesión constante de contrarios en continua transformación. Esta idea del cambio temporal, con paralelos también épicos y líricos, aparece reformulada en sus tragedias, fuertemente vinculada con el conocimiento y la fortuna trágica que experimentan los héroes sofocleos al final del drama.

PALABRAS CLAVE: Sófocles, Heráclito, tiempo, verdad, conocimiento.

ABSTRACT

Some passages of Sophocles reveal a conception of the cosmic time similar to that found in Heraclitus, according to which the world is in a balanced harmony by a continuous succession of ever-changing contraries. In his tragedies this time, is closely linked to the knowledge and the tragic gate that the Sophoclean heroes undergo at the end of the drama.

KEY-WORDS: Sophocles, Heraclitus, time, true, knowledge.

1. *Introducción*

Muchas observaciones se han hecho sobre la concepción del tiempo entre los griegos. El tiempo de la tragedia, en virtud del cual se debía adaptar la época de los grandes héroes del pasado a las convenciones espacio-temporales impuestas por el marco teatral¹ o el tiempo agrario relacionado con la continua sucesión de las estaciones en forma de ciclo² son claros ejemplos. Interesante nos parece, a su vez, la propuesta de Hutchinson³, que trata de establecer una gramática temporal de la tragedia de Sófocles mediante el estudio de las oposiciones aspectuales y temporales que condicionan

¹ JOUANNA (2007) 276-280, MELERO (2012) 1.

² GUTHRIE (2005) 333.

³ HUTCHINSON (1999) 47.

el marco teatral y los efectos que dicha oposición puede tener en los espectadores. Nosotros nos ocupamos, en estas páginas, de algunos pasajes sofocleos en los que podemos atisbar una concepción del tiempo cósmico muy parecida a la que encontramos en Heráclito, un tiempo que resulta de la oposición de contrarios idénticos en tensión cuyo equilibrio en constante transformación define la armonía del cosmos⁴. Estos opuestos se transforman en forma de ciclo, es decir, el día sigue a la noche y todo lo que sube baja de nuevo⁵. Esta concepción del tiempo cósmico, según nuestra interpretación, se encuentra aderezada con ideas y motivos tradicionales, tanto épicos como líricos, que se reformulan y se asimilan a la idea de un nuevo héroe trágico sometido al tiempo cíclico y al cambio, que al final saca a la luz la verdadera condición de los héroes sofocleos⁶.

Fränkel llamó la atención sobre la posible influencia del pensamiento de Heráclito en Sófocles al afirmar que “el trágico Sófocles fue seguidor de Heráclito y su legítimo heredero”⁷. Muchos otros han querido ver un posible influjo del filósofo de Éfeso en el espíritu y la voluntad de las tragedias de Sófocles⁸. No obstante, los estudios que se ocupan del tema tan sólo se dedican a mencionar de soslayo esta influencia centrados en el pensamiento que conecta a ambos autores, como puede ser el ciclo de las fortunas humanas o el mantenimiento del orden⁹, pero pocos son los que centran su atención en la comparación de pasajes y términos concretos. En este sentido, Kamerbeek¹⁰, en su estudio comparativo, niega una influencia directa de Heráclito a Sófocles pero asegura la utilidad de dicha comparación con el fin de contribuir a un mejor conocimiento de ambos pensadores. Esta controversia nos lleva a considerar la importancia de este estudio comparativo a fin de intentar vislumbrar con mayor claridad la manera que tenía Sófocles de componer sus tragedias, mediante la adaptación y reformulación de conceptos e ideas que provienen de tradición, ya sea presocrática, lírica o épica.

Según la concepción del tiempo heraclitea los contrarios se suceden en constante tensión armónica, como el arco y la lira. Por otra parte, en el pensamiento trágico de Sófocles, con antecedentes también épicos y poéticos, podemos contemplar una nue-

⁴ Nos referimos a la *παλίντονος ἁρμονίῃ* (209) ‘la armonía tensa hacia atrás’ de Heráclito. Según ésta, la armonía del mundo aparece marcada por una equilibrada reacción de los opuestos que se encuentran en constante tensión, como el arco y la lira. Esta tensión entre opuestos que tiran hacia el lado contrario hace que sean idénticos y a la vez antitéticos, definiendo así la armonía del cosmos.

⁵ GUTHRIE (2005) 410-428.

⁶ Convendría matizar que las tragedias de Sófocles pueden tener un movimiento de la dicha a la desdicha, como observó Aristóteles (*Po.* 1450a) en la tragedia paradigmática *Edipo Rey*, pero pueden tener también final feliz, lo que la crítica moderna ha llamado el *happy ending* –*uid.* SEGAL (1996) 157ss–, como sucede en *Ajax* o en *Filoctetes*, así como en algunas tragedias de Eurípides que no podemos comentar. Una de las características más importantes del teatro de Sófocles, como es bien sabido, no es el final trágico sino las tensiones y los conflictos, *uid.* ROMILLY (2011) 82-83. En última instancia, defendemos que la acción del tiempo acaba reordenando ese cosmos alterado con el que comienzan las tragedias de Sófocles, sacando a la luz la verdad.

⁷ FRÄNKEL (1993) 371.

⁸ WEBSTER (1979) 51, REINHARDT (1991) 44.

⁹ WEBSTER (1979) 51.

¹⁰ KAMERBEEK (1948) 84-85.

va concepción del tiempo cósmico. Sófocles debió participar de un pensamiento que le venía de herencia, con puntos en contacto con la filosofía presocrática, especialmente Heráclito, pero también Anaximandro, lírica, como Píndaro o Solón, y épica, tanto homérica como hesiódica. Esta amalgama de influencias configura una concepción del tiempo cósmico muy próxima al pensamiento de Heráclito, pero transportada al sentimiento trágico de los héroes sofocleos, que se encuentran sometidos a un tiempo en constante cambio y oposición. Por otra parte, si para Heráclito la constante tensión de los opuestos mantiene la armonía del cosmos, en Sófocles, como es bien sabido, las tensiones entre valores y posturas enfrentadas se dramatizan en constante oposición¹¹. Estas tensiones se materializan en el escenario, no sólo mediante los agones que enfrentan personajes que encarnan posturas antitéticas, sino también por medio de los mismos héroes sofocleos, sometidos al cambio constante del tiempo en el transcurso del cual se suceden estos opuestos que acaban desvelando la condición última del héroe y sacando a la luz la verdad de los hechos.

Con estas consideraciones, defendemos que esta sucesión de contrarios en constante tensión se encuentra vinculada con el conocimiento y la fortuna o τύχη experimentada por el héroe trágico. Pues el tiempo justiciero en proceso armónico acaba mostrando la verdad y sacando a la luz la verdadera condición desgraciada del héroe sofocleo¹². Sófocles, según pensamos, no se sirve de dos concepciones del tiempo distintas –el tiempo cósmico y el tiempo justiciero–, como hasta ahora han sido estudiadas, sino que ambas aparecen integradas y perfectamente adaptadas a las necesidades dramáticas de nuestro autor.

2. Tiempo cósmico: conocimiento y verdad

El equilibrio cósmico, según Heráclito¹³, se mantiene mediante la oposición de contrarios idénticos en constante tensión que se transforman, pues la armonía es el producto de los contrarios¹⁴. Del mismo modo, también en Sófocles, en *Traquinias* 129ss, las alegrías y las penas –términos claramente antitéticos– se suceden en ciclo:

Ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν οἶον ἄρ-
κτου τροφάδες κέλευθοι

Pero pena y alegría para todos giran, como las rutas circulares de la Osa¹⁵.

En estos versos, la concepción del tiempo cósmico se relaciona con la protagonista. El sufrimiento de Deyanira está sometido a los ritmos circulares de la naturaleza. Su evolución como esposa que, en su soledad, espera con angustia la llegada de Heracles largo tiempo ausente, metafóricamente, se conecta con el cambio y el paso del tiempo, vinculado con la constante alternancia de las fuerzas de la natu-

¹¹ Vid. ROMILLY (2011) 82-91.

¹² SEGAL (1999) 146 ss., ROMILLY (1971) 132 ss.

¹³ Los fragmentos de Heráclito se citan por la edición de KIRK & RAVEN & SCHOFIELD (2011) y la siglas DK corresponden a la edición de DIELS & KRANZ (1972-1974).

¹⁴ GUTHRIE (2005) 410.

¹⁵ Los pasajes citados de Sófocles siguen la edición de LLOYD-JONES & WILSON (1990). Todas las traducciones son personales.

raleza¹⁶. Así, en el prólogo¹⁷, Deyanira asimila el recurrente devenir de la noche con su sufrimiento, que de manera reiterada es introducido y expulsado. La imagen de las alternancias rítmicas naturales, por tanto, agudiza la sensación del sufrimiento y el dolor de Deyanira, causado por su larga espera, donde los días se convierten en noches y las noches en días, mediante recurrentes preocupaciones nocturnas. Así también, podríamos citar el ejemplo de la párodo¹⁸, donde se afirma que la moteada noche, siguiendo un movimiento circular, engendra y adormece constantemente al Sol¹⁹. Esta idea nos lleva a la conclusión, como adecuadamente observa Hoey²⁰, de que el tiempo se repite de manera cíclica. La circularidad del tiempo acrecienta, por tanto, el sufrimiento de Deyanira, con quien es comparado. Por otra parte, a causa de su larga espera y, debido a esta repetición, podemos considerar que el cambio producido es siempre uno solo, una unidad que es al mismo tiempo una pluralidad y consiste en la constante reacción entre opuestos, que son a la vez lo mismo y lo opuesto. Como afirma Heráclito:

Ταὐτό τ' ἐνὶ ζῶν καὶ τεθνηκός καὶ τὸ ἐγρηγορός καὶ τὸ καθεϋδόν (fr. 202).

Lo mismo es vida y muerte, velar y dormir.

El tiempo cósmico de Heráclito se transforma en tiempo cíclico y constante, comparado con las fortunas humanas. Esta alternancia de opuestos idénticos repite constantemente lo mismo, asimilado con el sufrimiento de Deyanira. Esta misma idea aparece en el pasaje citado, donde el verbo, con tmesis, ἐπικυκλοῦσι marca con claridad la alternancia cíclica de las alegrías y las penas²¹. Por otra parte, la sucesión constante de los elementos naturales en una concepción circular del tiempo es un motivo común que aparece repetido en Homero, Hesíodo y Píndaro²², donde también encontramos la metáfora del cambio temporal como paradigma del constante devenir de la fortuna humana. Así pues, Sófocles pudo retomar este tópico de la tradición que lo precedía y reformularlo según sus necesidades dramáticas, como una metáfora asimilada al sufrimiento y a la soledad de sus héroes, cuyas penas y alegrías se suceden en un ciclo perpetuo, mediante la tensión de estos contrarios que se alternan en ciclo. Estas tensiones refuerzan las oposiciones tan características del estilo de Sófocles, como hemos mencionado en la introducción.

Asimismo, si los días y las noches se suceden en una circularidad temporal, todo lo que baja sube y, una vez arriba, vuelve a bajar en una oposición de contrarios en tensión y en armonía que se alternan en constante sucesión, como aparece en *Áyax* 646 ss:

¹⁶ SEGAL (1999) 105 y (2013) 54-55.

¹⁷ S. Tr. 29-30.

¹⁸ S. Tr. 94-96.

¹⁹ HOEY (1972) 148.

²⁰ HOEY (1972) 141.

²¹ SEGAL (1999) 74 y (2013) 56; HUTCHINSON (1999) 49.

²² La misma metáfora astronómica que aparece en S. Tr. 129ss la encontramos en Hom. *Il.* 18,487ss, *Od.* 5,272ss, donde el movimiento circular se explica porque la Osa gira siempre sobre su propio eje. Este tópico literario sirve de metáfora del cambio constante experimentado por la fortuna humana en Pi. O. 2,37. Sobre la sucesión constante de días y noches que aparece también en Hesíodo trataremos más adelante, en relación al pasaje de *Electra* que estudiamos. Vid. EASTERLING (1982) 91.

Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται

El tiempo largo y desmesurado todo lo oculto lo saca a la luz y, una vez desvelado, lo oculta.

Este pasaje, que da comienzo al llamado “discurso engañoso”²³, le sirve a Sófocles para conectar la idea del tiempo cósmico con la condición trágica del héroe sofocleo, sometido al paso de un tiempo en constante cambio. Precisamente Áyax es un héroe homérico, perteneciente a un mundo de guerreros épicos que destacan por su valor en el combate, unos ideales en tensión con los nuevos valores democráticos y representativos de la Atenas y Salamina que rinde culto a un nuevo héroe local y protector, epónimo de una de las diez tribus atenienses instauradas por Clístenes²⁴. Ante este panorama, el cambio constante se materializa por medio de este sistema de oposiciones que reflejan las tensiones heroicas entre dos mundos opuestos, el ideal individual frente al colectivo, dos concepciones distintas del héroe que, simbolizadas en el ideal ambiguo que el Telamónio representa, se encuentran sometidas al cambio y al paso del tiempo. En este sentido, Golder²⁵ afirma, en alusión a este pasaje, que el mundo de Áyax es un universo en constante flujo, modelado quizá en la imagen del río en constante movimiento (fr. 214), pero en un mundo y pensamiento diferentes, en el que todo cambia y nada se mantiene, donde incluso el hierro ardiente se puede ablandar como la mente obstinada del héroe²⁶ y los amigos se convierten otra vez en enemigos²⁷, el día en noche y el invierno cede paso al florido verano²⁸. Del mismo modo, los opuestos se transforman entre sí en el pensamiento de Heráclito:

Ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός [τὰναντία ἅπαντα, οὗτος ὁ νοῦς]: ἀλλοιοῦται δὲ ὅκωσπερ (πῦρ) (fr. 204).

El dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartazgo-hambre (todos los opuestos, ése es su significado); cambia como precisamente el fuego.

En este pasaje, como interpreta Kirk²⁹, se puede observar que cada par de opuestos, según Heráclito, enlazados por una sucesión automática en su relación con la divi-

²³ El discurso que pronuncia Áyax en esta parte de la obra ha sido llamado “Trugrede” por la tradición alemana a causa de que en él, aunque parece dispuesto a ceder ante Tecmesa, en realidad muestra su resolución a suicidarse, en palabras enigmáticas que llaman la atención sobre el cambio del tiempo al que se ha visto sometido el héroe. No obstante, hay controversia sobre el significado real de estas palabras, especialmente sobre si Áyax tiene intención de engañar a Tecmesa o si, por el contrario, es Tecmesa quien malinterpreta las palabras de Áyax. Para una puesta al día sobre el discurso engañoso, ya que no podemos adentrarnos, *uid.* LARDINOIS (2006) 213, KNOX (1961) 10 ss, GOLDER (1990) 20.

²⁴ KNOX (1961) 20-21, BRADSHAW (1991) 99.

²⁵ GOLDER (1990) 20.

²⁶ S. *Aj.* 648-653. En la imagen de las mentes obstinadas que se ablandan como la obstinación del héroe trágico, una idea que aparece también en S. *Ant.* 473-476, no nos detendremos por exceder nuestro propósito. Remitimos al estudio clásico de Knox (1964) 16-17, que demostró con mucho acierto que una de las principales características del héroe trágico es su ἀβουλία, su irreflexión e incapacidad de ceder ante nada, salvo cuando ya es demasiado tarde. Esta imagen explora poéticamente la idea del héroe trágico sometido al paso del tiempo e incapaz de ceder.

²⁷ S. *Aj.* 678-681.

²⁸ S. *Aj.* 669-673.

²⁹ KIRK; RAVEN & SCHOFIELD (2011) 256-257.

nidad, son al mismo tiempo una unidad y una pluralidad. Así también, en el pasaje citado de Sófocles, los pares de opuestos se suceden de manera automática, en constante transformación, donde el verano se convierte en invierno y los amigos en enemigos. Esta idea, como estamos viendo, le sirve a Sófocles para establecer un estrecho vínculo entre el tiempo cósmico de opuestos que se suceden y el héroe trágico sometido al paso del tiempo, estrechamente ligado a esa transformación. En este sentido, en el discurso engañoso hallamos una contraposición entre lo claro y manifiesto –φύει, φανέντα– y lo oculto –ἀδηλα, κρύπτεται–, cuyos términos se encuentran entrelazados en forma de quiasmo. Esta disposición estilística refuerza la sensación de la sucesión enlazada de opuestos en tensión y alternancia cíclica. Así pues, la concepción temporal en este pasaje sugiere un proceso en tensa armonía, de modo que todo lo que estaba oculto el tiempo lo saca a la luz, y una vez mostrado, lo vuelve a ocultar. Así se mantiene en armonía el equilibrio cósmico gracias a la constante tensión de estos opuestos enfrentados y sometidos al cambio³⁰. En la misma línea, Heráclito afirma que la unidad de las cosas depende de una equilibrada reacción entre opuestos, que son, a la vez, lo mismo y lo contrario:

Ἀρμονίῃ ἀφανὴς φανερώς κρείττων (fr. 207).

Una armonía invisible es más intensa que otra visible.

En este fragmento, la tensión entre lo visible y lo invisible, igual que en el pasaje de *Áyax*, se hace evidente, como el arco y la lira (fr. 209). Pero a su vez, en el discurso de *Áyax*, el tiempo es “inconmensurable” y “largo”, indicando así la universalidad de este cambio³¹. De este modo, la linealidad del tiempo choca con la circularidad de los fenómenos naturales que se alternan en ciclo; pues en los versos de *Áyax* se hace patente una idea del tiempo como revelador de verdades ocultas y como fuerza transformadora y en constante movimiento, concepciones ambas que, como veremos, son comunes también a otros géneros literarios. En este sentido, la metáfora conecta el mundo del crecimiento vegetal³² con los asuntos humanos que, mediante esta recurrente sucesión, son destruidos y elevados constantemente por el tiempo³³.

También el día y la noche, como anticipamos en el pasaje estudiado de Traquinias, son contrarios idénticos que se alternan en ciclo, pues aparecen y desaparecen constantemente, tal como explica Fränkel³⁴ en relación al fr. 57 de Heráclito de la edición clásica de DK:

Día y noche no son realidades en sí cada una, sino los dos aspectos de la misma realidad. Ambas tienen su fin y su comienzo en la tensión que las une. El paso de la noche al día y del día a la noche, su aparición recurrente y su desaparición mutua es la base de su existencia y el contenido de su ser.

Estos opuestos en tensión se transforman en un tiempo que siempre fluye: “día y noche, vigilia y sueño, salud y enfermedad se transforman y separan mutuamente en

³⁰ REINHARDT (1991) 44, JOUANNA (2007) 519.

³¹ FINGLASS (2011) 329, STANFORD (1981) 143.

³² Así creemos que aparece en el verbo φύει si lo comparamos con Hom. *Il.* 6,147-148, como piensa GARVIE (1998) 186. En esta imagen no podemos adentrarnos.

³³ ROMILLY (1971) 111-112, FINGLASS (2011) 329-330.

³⁴ FRÄNKEL (1993) 350-351.

una secuencia temporal”³⁵. Del mismo modo, también en las tragedias de Sófocles los días y las noches se alternan en una sucesión temporal, como en *Electra* 1364ss:

Τοὺς γὰρ ἐν μέσῳ λόγους
πολλὰι κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ' ἴσαι,
αἱ ταῦτά σοι δείξουσιν, Ἠλέκτρα, σαφῆ.

Pues con respecto a las palabras que están en el medio numerosas noches e iguales días giran, los cuales te las mostrarán, Electra, con claridad.

Esta alternancia cíclica de los días y las noches, movimiento que aparece en este pasaje mediante el verbo κυκλοῦνται, es la misma que encontramos en los textos estudiados de Traquinias, formando parte de una larga tradición literaria que se remonta a la épica y a la lírica³⁶. La originalidad de Sófocles radica en la fusión de todas esas tradiciones en un nuevo planteamiento, como reflejo del cambio constante de las fortunas humanas y del sufrimiento permanente del héroe trágico. En el caso de *Electra*, esta alternancia se mantiene hasta la revelación de la verdad final sacada por la longitud perpetuada del tiempo³⁷. De este modo, la sucesión de días y noches ininterrumpidos pone de manifiesto el sufrimiento de la heroína, igual que pasaba con Deyanira³⁸. La idea de un tiempo circular que consiste en la alternancia del día y la noche, las alegrías y las penas, de nuevo se ve compensada por un tiempo lineal que tiene su conclusión en la verdad que acaba revelando el tiempo, una imagen que, marcada por el verbo δείκνυμι, retoma la metáfora del tiempo justiciero que repara la injusticia³⁹. Asimismo, el adjetivo ἴσαι, ‘iguales’, muestra que estos contrarios en tensión –la noche y el día– son opuestos y a la vez idénticos. Con esta idea, en el fr. 57 DK, Heráclito critica la idea de la sucesión de días y noches que aparece en Hesíodo, que había visto en esta alternancia una imagen autoexcluyente materializada en el umbral de la puerta⁴⁰, donde la noche y el día se encuentran⁴¹. Así, dice Heráclito en el fragmento citado, Hesíodo “no conocía el día y la noche, pues son lo mismo”. Esta imagen, por tanto, es retomada por Heráclito, que la reformula, considerando ambas formas dos opuestos idénticos de la misma realidad. Por otra parte, en los versos de *Electra* podemos apreciar que los opuestos que se complementan en una secuencia temporal acaban señalando la verdad. El tiempo cósmico, en efecto, resulta de la tensión constante de estos opuestos

³⁵ FRÄNKEL (1993) 352.

³⁶ HES. *Th.* 748 ss; THGN. 1,967.

³⁷ FINGLASS (2007) 177.

³⁸ Podríamos comparar el tema del sufrimiento de la heroína con otros pasajes dentro de la misma tragedia en los que los gritos de dolor de Electra se mantienen desde siempre –ἀεί–y en un perpetuo movimiento circular (S. *El.* 86-94, 122, 259-260). Sobre esto, *uid.* HUTCHINSON (1999) 52.

³⁹ En esta imagen, que Sófocles hereda de sus precedentes, no podemos adentrarnos. Aparece marcada por el verbo δείξουσιν –igual que el verbo δείκνυσιν de OT. 614 también referido al tiempo– y relaciona el tiempo con la justicia, porque tanto χρόνος como δίκη acaban indicando la verdad y poniendo las cosas en su sitio. Es una tradición que muy probablemente conociera Sófocles: aparece en Anaximandro (SIMP. *In Ph.* 24,17: κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν) y en Solón (SOL. fr. 24, DIEHL, v. 3: ἐν δίκῃ Χρόνου). También la encontramos en otros textos de la literatura griega, en los que casi siempre se emplea δίκη o δείκνυμι, *uid.* ROMILLY (1971) 68, en relación al tiempo justiciero que fija la reparación apropiada de la injusticia, *uid.* KIRK & RAVEN & SCHOFIELD (2011) 173.

⁴⁰ HES. *Th.* 124, 748 ss; PI. O. 1,6.

⁴¹ FRÄNKEL (1993) 350-351.

que, así mismo, se encuentran en continuo cambio y transformación, gracias a la cual se desvelará la verdad. De este modo se explica la relación entre los dos puntos principales de la filosofía heraclitea, el cambio continuo y la identidad de los contrarios: “Esto es debido a que el cambio es cíclico, de *a* hacia *b* y, luego, de *b* hacia *a*, y que, para la mente de Heráclito, lo que cambia aparentemente en otra cosa distinta y luego vuelve a lo que era antes tiene que haber sido en cierto modo lo mismo todo el tiempo”⁴². Así pues, también en Sófocles todos los opuestos iguales en tensión se substituyen en forma de círculo: las alegrías y las penas, la noche y el día, lo oculto y lo desvelado. Pero a su vez, este tiempo cósmico se va transformando constantemente, de modo que acaba sacando a la luz la verdad, como hemos visto en el pasaje de *Electra*.

Asimismo, gracias a esta capacidad de desvelar la verdad que posee el tiempo, se le atribuye la cualidad de todopoderoso, pues acaba reduciendo su condición de héroe trágico a la de ser humano. Con estas palabras se expresa el coro en *Áyax* 714, en un momento en el cual se reflexiona sobre la fortuna desgraciada de Áyax: πάνθ’ ὁ μέγας χρόνος μαραίνει ‘todo lo marchita el poderoso tiempo’. Sobre este verso conviene destacar con Romilly⁴³ que los manuscritos no sólo tienen μαραίνει ‘marchita’, sino también μαραίνει τε καὶ φλέγει ‘marchita y alumbra’. Un verso de este estilo conllevaría el mismo movimiento de alternancia, con la misma majestuosidad cósmica que en los pasajes anteriores, donde el tiempo todo lo apaga y, de nuevo, lo vuelve a encender. Así también, en *Edipo en Colono* 607ss observamos que el tiempo hace fluir de manera conjunta todo lo relacionado con los humanos, sólo los dioses no están sometidos al paso del tiempo⁴⁴, pues ni envejecen ni mueren, en cambio las demás cosas las domina:

Μόνοις οὐ γίγνεται / θεοῖσι γῆρας οὐδὲ κατθανεῖν ποτε, /
τὰ δ’ ἄλλα συγχεῖ πάνθ’ ὁ παγκρατὴς χρόνος

Sólo a los dioses no les sobreviene nunca la vejez ni la muerte, pero todo lo demás lo confunde el poderoso tiempo⁴⁵.

El verbo empleado –συγχεῖ– es claramente revelador de la naturaleza del tiempo en estas tragedias, pues el verbo simple χέω ‘verter’ con el preverbo σύν ‘conjuntamente’ indica que el tiempo vierte o hace fluir de manera conjunta, es decir, confunde, todo lo concerniente a los humanos. De este modo, la idea del tiempo cósmico que todo lo puede está explícita en esta reflexión sobre la condición humana. También en

⁴² GUTHRIE (2005) 426.

⁴³ ROMILLY (1971) 125.

⁴⁴ Esta idea es otro lugar común que recuerda a Píndaro y su ἀμέριος ἄνθρωπος (Pí. I. 3,18; P. 8,95-96). El hombre se distingue de los dioses por su condición de mortalidad, pues el ser humano es una criatura efímera, frente al dios que es inmortal, *uid.* ROMILLY (1971) 119-120. En Sófocles aparece esta idea en bastantes pasajes (S. *Aj.* 399; *Ant.* 450, 609, 790, 987; *OT.* 871; *OC.* 607 ss).

⁴⁵ No nos ocuparemos de todos estos atributos del tiempo que aproximan su esfera de acción a la divina, convirtiendo el tiempo en un ser semidivino personificado (S. *Aj.* 714: μέγας; *El.* 179: θεός; *OT.* 1213: ὁ πανθ’ ὁρῶν χρόνος; *OC.* 609: παγκρατὴς) por parecernos concluyente al respecto la opinión de ROMILLY (1971) 73: ‘Elles (sc. ces images) attribuent au temps un statut à demi divin; mais elles ne suggèrent pas un être défini, avec une psychologie et un aspect qui lui soient propres’, a diferencia de Píndaro, que presenta un tiempo con una personalidad más definida (Pí. O. 2,17: Χρόνος ὁ πάντων πατήρ). En nuestra opinión, tales atributos podrían tener en Sófocles una finalidad poética y una influencia directa de la lírica, algo bastante distinto de considerar que nuestro dramaturgo concebía el tiempo como un dios.

Electra 179, el tiempo se muestra como un ser que pone las cosas en su sitio en un contexto en el cual el coro trata de calmar a Electra diciéndole que sus males cesarán, pues el tiempo mostrará la verdad de las cosas y todo lo arreglará: χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός ‘pues el tiempo es un dios que todo lo facilita’. En efecto, el tiempo todo lo pone en su sitio –εὐμαρῆς–, pero a su vez todo lo marchita –μαραίνει– y todo lo confunde –συγχέει–, pues saca a la luz la verdad del ser humano y de las cosas, como vimos en *Electra* 1364 y subraya Romilly: ‘car le temps contribue à établir la vérité. Il fait connaître, au bout du compte, ce que valaient les hommes et les choses’⁴⁶.

A su vez, esta verdad expuesta por el tiempo aparece vinculada con el conocimiento trágico que experimentan los héroes sofocleos. Sólo el tiempo saca a la luz la verdadera esencia desgraciada del héroe trágico. Éste atraviesa, en su recorrido trágico, una peripecia o cambio⁴⁷ –casi siempre de la fortuna a la desdicha– que lo conduce a la anagnórisis o reconocimiento de la falta que ha cometido, una hamartia o error trágico que el héroe descubre cuando ya es demasiado tarde para cambiar. Esta hamartia es sacada a la luz por el tiempo. Los héroes actúan, el tiempo los muestra y los expone con su verdadera condición, dando a conocer si han actuado o no como debían. Esta idea de la verdad desvelada por el tiempo se aplica pues al héroe trágico, tal como adecuadamente observó Segal, a propósito de Edipo, “el tiempo cobra una dimensión completamente diferente en ese instante único de reconocimiento que, de pronto, cambia por entero la forma de una vida revelándola entonces conforme a la perspectiva verdadera de un nacimiento “con funesto destino”⁴⁸. Es pues este cambio repentino del héroe trágico el que acaba mostrando el tiempo, pues su destino aparece medido en armonía conjuntamente con el tiempo⁴⁹. En este sentido debemos entender *Edipo Rey* 1213, un momento en el cual el hijo de Layo ha advertido el error trágico en el que ha caído al matar a su padre y casarse con su madre, pues el tiempo que todo lo contempla acaba de desvelar su verdadera condición de héroe trágico. En este contexto, el coro dice a Edipo: ἐφηῦρξέ σ’ ἄκονθ’ ὁ πάνθ’ ὄρων χρόνος ‘te sorprendió, muy a tu pesar, el tiempo que todo lo ve’. El tiempo, pues, acaba sacando a la luz el infortunio del héroe tebano. El verbo ἐφηῦρξε tiene asimismo el significado técnico de ‘probar la culpabilidad de un error’ o ‘encontrar culpable de una falta’⁵⁰, lo que convierte el tiempo en una especie de delator que da a conocer el error en el que ha caído el desafortunado Edipo. El tiempo, desde este enfoque, restablece el orden alterado capturando a Edipo⁵¹.

Otro ejemplo se puede encontrar en *Edipo en Colono* 1453ss, cuando el coro se lamenta de que nuevos males acaecidos al desgraciado Edipo acaban de ser desvelados por el tiempo que todo lo ve:

⁴⁶ ROMILLY (1971) 132.

⁴⁷ ARIST. *Po.* 1450a.

⁴⁸ SEGAL (2013) 202.

⁴⁹ Así aparece el término σύμμετρος referido a χρόνος y al héroe trágico en diversos pasajes de Sófocles (*OT.* 73, 794, 1112).

⁵⁰ Así también lo encontramos en *S. OT.* 1420 ss, donde aparece el mismo verbo en el mismo contexto: τὰ γὰρ / πάρος πρὸς αὐτὸν πάντ’ ἐφηύρημαι κακός “pues de mi enfrentamiento anterior con él (sc. con Creonte) en todo me descubro culpable”.

⁵¹ KAMERBEEK (1948) 90, VIDAL-NAQUET (1960) 62-63.

Ὅρα δ' ὅρα πάντ' ἀεὶ
 χρόνος, στρέφων μὲν ἔτερα,
 τὰ δὲ παρ' ἡμᾶρ αὐθις αὖξων ἄνω.

Lo ve, lo ve todo siempre el tiempo, derribando unas cosas y aumentando otras de nuevo en un día.

En este pasaje, además de atisbarse la misma concepción del tiempo cósmico que en textos anteriores mediante la contraposición τὰ μὲν στρέφων / τὰ δὲ αὖξων –pues todo lo que sube baja y luego vuelve a subir–, observamos que el tiempo acaba de sacar a la luz nuevos infortunios.

Otro ejemplo de esta función del tiempo que da a conocer la esencia del héroe trágico la encontramos en *Antígona* 1078, en un contexto en el cual Tiresias dice a Creonte que el tiempo acabará haciendo patente el error en el que ha caído:

Φανεῖ γὰρ, οὐ μακροῦ χρόνου τριβή,
 ἀνδρῶν γυναικῶν σοις δόμοις κακύματα

Pues se harán manifiestos, sin gastar mucho tiempo, lamentos de hombres y mujeres en tu casa.

El tiempo acabará dando a conocer la *hamartia* de Creonte, razón por la cual saldrán a la luz los lamentos en el palacio tebano. La imagen del tiempo desvelando lo que estaba oculto la vimos ya en el discurso engañoso de Áyax. Pero en este caso, el movimiento circular que aparecía en *Áyax* se convierte en una finalidad, que consiste en desvelar también los lamentos que hasta ahora estaban ocultos, ya que Creonte, como es bien sabido, prohíbe los ritos sagrados en honor de Polinices.

Del mismo modo que el tiempo se relaciona con el conocimiento trágico, también la fortuna o τύχη experimentada por los héroes al final del drama es desvelada por el tiempo. Tanto la buena como la mala fortuna son sacadas a la luz. Así aparece en *Edipo Rey* 614ss, donde se afirma que el tiempo acaba dando a conocer tanto al hombre bueno como al malo:

Χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν ὁμόως,
 κακὸν δὲ καὶ ἐν ἡμέρᾳ γνοίης μίᾳ

Sólo el tiempo muestra al hombre justo, pero al malo lo podrías conocer en un solo día.

De nuevo en estos versos, los términos δίκαιον y δείκνυσιν relacionan el tiempo con la justicia, es decir, con un delator justiciero que vela por la reparación de la injusticia. Asimismo, el verbo γνοίης conecta el tiempo con el conocimiento, pues es precisamente el tiempo quien da a conocer la fortuna de los hombres.

De manera más clara se alude a la suerte del desdichado y del afortunado que este tiempo cósmico endereza y abate constantemente en *Antígona* 1158ss:

Τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει
 τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' ἀεί.

Pues la fortuna endereza y la fortuna derriba constantemente al afortunado y al desafortunado.

Este verso pone de manifiesto un juego fónico con la palabra τύχη repetida cuatro veces en dos versos. De este modo se refuerza la contraposición de la fortuna y la desdicha del ser humano, que son siempre enderezadas y abatidas en este tiempo en virtud del cual todo lo que sube baja y, de nuevo, vuelve a subir manteniendo así la

armonía cósmica gracias a la tensión de estos contrarios. Es el tiempo, pues, quien derriba y endereza siempre la fortuna de los hombres. Idéntico pensamiento es el que encontramos en *Áyax* 131ss mediante la metáfora de la balanza⁵²:

Ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τάνθρωπεια.

Que un día inclina y, de nuevo, levanta todos los asuntos humanos.

En este pasaje, el tiempo cósmico que derrumba al ser humano y, posteriormente, lo eleva, aparece con la misma idea, pero en este caso aparece en forma de sentencia gnómica comparada con el ciclo de los sucesos humanos, una idea común en el pensamiento griego, especialmente en Sófocles, Heráclito y Heródoto⁵³. Por otra parte, como indica Kamerbeek⁵⁴, la ironía dramática sofoclea que se establece entre el conocimiento divino y la debilidad humana que se encuentra sometida al paso del tiempo podría encontrar un paralelo en la misma oposición heraclítica entre el saber de la divinidad y el ἥθος humano⁵⁵, remitiendo a la máxima ampliamente comentada del ἥθος ἀνθρώπων δαίμων (fr. 247)⁵⁶. Así también, la rueda de las fortunas humanas que se inclina para de nuevo volver a subir podría compararse con el camino ascendente y a la vez descendente de Heráclito, que es uno solo y el mismo: ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή (fr. 200). La imagen, remite, por tanto, a la unidad de los opuestos que se alternan y transforman⁵⁷.

En definitiva, este tiempo cósmico que hace descender lo que estaba arriba y, una vez bajo, lo eleva de nuevo pone de manifiesto la verdadera esencia del ser humano en general y del héroe trágico en particular. El tiempo, pues, da a conocer la verdad, ya que aparece vinculado con el conocimiento y con la fortuna de los héroes trágicos, que precipita y encauza constantemente.

3. Conclusiones

Si tenemos en cuenta los pasajes estudiados, Sófocles hereda y reformula de la tradición la concepción cósmica del tiempo que aparece en pensadores como Heráclito, una tradición contaminada de tópicos como la alternancia de noches y días que encontramos en poetas como Hesíodo o Píndaro. Según ésta, la armonía cósmica se mantiene gracias a la oposición de contrarios idénticos en tensión que se transforman constantemente: lo oculto es mostrado por el tiempo y, una vez arriba, se vuelve a ocultar, las noches y los días se alternan en un tiempo continuo, y lo mismo ocurre con las alegrías y las penas, las fortunas y los infortunios, lo que está arriba y lo que se encuentra abajo. Asimismo, este tiempo cósmico acaba desvelando la verdad de todos los asuntos humanos, delatando tanto al justo como al injusto.

⁵² S. *Ant.* 1158; *Ph.* 866.

⁵³ Hdt. I 207.

⁵⁴ KAMERBEEK (1948) 92.

⁵⁵ HERACLIT. fr. 78 DK.

⁵⁶ KAMERBEEK (1948) 91, KIRK & RAVEN & SCHOFIELD (2011) 282-285.

⁵⁷ KIRK & RAVEN & SCHOFIELD (2011) 254-255.

Esta concepción es replanteada por Sófocles, para quien este tiempo cósmico delator de la verdad aparece estrechamente vinculado con el conocimiento y la fortuna que soportan los héroes trágicos, encauzando y derrumbando su suerte constantemente. Así, el tiempo de Sófocles acaba dando a conocer la verdadera esencia del héroe trágico en contraposición y armónico enfrentamiento con la verdadera condición del ser humano, desvelando su incierta fortuna al final de la tragedia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADSHAW, D.J. (1991), "The Ajax myth and the polis: old values and new" a D.C. Pozzi; J.M. WICKERSHAM (1991, edd.), 99-125.
- DE JONG I.J.F.; RIJKSBARON, A. (2006, edd.), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*. Leiden, Brill.
- EASTERLING, P.E. (1982), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FINGLASS, P.J. (2007), *Sophocles. Electra*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FINGLASS, P.J. (2011), *Sophocles. Ajax*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FRÄNKEL, H. (1993, trad. esp.), *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Madrid, Antonio Machado ed.
- GARVIE, A.F. (1998), *Sophocles. Ajax*. Warminster, Aris & Phillips.
- GIGON, O. (1971, trad. esp.), *Los orígenes de la filosofía griega: de Hesíodo a Parménides*. Madrid, Gredos.
- GOLDER, H. (1990), "Sophocles' Ajax: beyond the shadow of time", *Arion* 1 (s. 3.), 9-34.
- GUTHRIE, W.K.C. (2005, trad. esp.), *Historia de la filosofía griega*. Vol. I, Barcelona, RBA.
- Hoey, T.F. (1972), "Sun symbolism in the parodos of *Trachiniae*", *Arethusa* 5, 133-154.
- HUTCHINSON, G.O. (1999), "Sophocles and time", en H. LLOYD-JONES; J. GRIFFIN (1999, edd.), 47-72.
- JOUANNA, J. (2007), *Sophocle*. París, Foyard.
- KAMERBEEK, J.C. (1948), "Sophocle et Héraclite, quelques observations sur leurs rapports", *Studia Vollgraff*, 89-103.
- KIRK, G.S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. (2011, trad. esp.), *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos.
- KNOX, B.M.W. (1961), "The Ajax of Sophocles", *HSCP* 65, 1-37.
- KNOX, B.M.W. (1964), *The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University California Press.
- LARDINOIS, A. (2006), "The Polysemic and gnomic expressions and Ajax' deception speech" en I.J.F. DE JONG; A. RIJKSBARON (2006, edd.), 213-223.
- LLOYD-JONES, H.; GRIFFIN J. (1999, edd.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford, Oxford University Press.
- MELERO, A. (2012), "Aspectos del tiempo en el teatro griego", *SPhV*, 1-16.
- POZZI, D.C.; WICKERSHAM, J.M. (1991, edd.), *Myth and the polis*. Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- REINHARDT, K. (1991, trad. esp.), *Sófocles*. Barcelona, Destino.
- ROMILLY, J.D. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. París, J. Vrin.
- ROMILLY, J.D. (2011), *La tragédie grecque*. París, Presses Universitaires de France.

SEGAL, C. (1996), "Catharsis, audience and closure in Greek tragedy", en M.S. SILK (1996, ed.), 149-172.

SEGAL, C. (1999), *Tragedy and civilization: an interpretation to Sophocles*. Norman, University California Press.

SEGAL, C. (2013, trad. esp.), *El mundo trágico de Sófocles: divinidad, naturaleza, sociedad*. Madrid, Gredos.

SILK, M.S. (1996, ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford, Oxford University Press.

STANFORD, W.B. (1981), *Sophocles. Ajax*. Bristol, Bristol Classical Text.

VIDAL-NAQUET, P. (1960), "Temps des dieux et temps des homes", *Revue d'Histoire des Religions* 157/1, 55-80.

WEBSTER T.B.L. (1979), *An introduction to Sophocles*. Londres-NuevaYork, Methuen.

El combat d'Hèracles contra Geras a la iconografia

Montserrat REIG CALPE
ICAC

RESUM

L'objectiu d'aquest treball és analitzar un corpus de cinc pintures sobre vasos de la primera meitat del s. V aC en què Hèracles apareix confrontat amb Geras. La comparació entre els tres esquemes iconogràfics de la sèrie (persecució, combat i conversa) i altres representacions de trobades entre heroi i monstre ens porta a concloure la utilització paròdica en les escenes estudiades de l'element mític de la recerca de coneixement per part de l'heroi.

PARAULES CLAU: iconografia grega, Hèracles, Geras, mitologia grega.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze a corpus of five vase paintings from the first half of the 5th century BC in which Heracles can be seen confronting Geras. A comparison between the three iconographic schemes that can be identified within the group (persecution, fight and conversation) and other representations of encounters between hero and monster leads us to conclude that the mythic pattern of the hero's acquisition of knowledge is being used parodically in these scenes.

KEY WORDS: Greek iconography, Heracles, Geras, Greek mythology.

L'objecte d'aquest treball és la presentació i discussió d'un corpus molt reduït de cinc imatges on apareix la personificació de Geras, la vellesa, confrontada amb Hèracles¹. Els textos antics conservats no expliquen aquest encontre, però sí que sabem, en canvi, que determinades tradicions situaven Hèracles després de la seva mort entre els Olímpics, casat amb Hebe, deessa de la joventut². Des del punt de vista de la narració mítica, una confrontació entre Hèracles i la vellesa, filla de la Nit en el catàleg hesiò-

¹ Els cinc vasos estan referenciats a *LIMC s.u. Geras* i breument analitzats per SHAPIRO en l'article corresponent.

² Hes. *Th.* 950-955.

dic de la *Teogonia*, no és difícil d'explicar³. Coneixem bé la importància que tenen en la llegenda d'Hèracles les expedicions que l'enfronten amb les Hespèrides o Tànatos, per esmentar només altres membres del mateix catàleg, o amb Nereu, el Vell del mar, una altra representació de la vellesa⁴. Tanmateix, les imatges presenten algunes peculiaritats que requereixen una anàlisi interpretativa més acurada.

El corpus està constituït per tres esquemes iconogràfics diferents: 1) persecució; 2) combat; 3) conversa. Si hi busquem una continuïtat narrativa, és lògic pensar que la conversa seria anterior al combat, fins i tot, podria ésser anterior a la persecució; de manera que Hèracles, en no obtenir res pacíficament del seu adversari, optés per la violència. Des del punt de vista iconogràfic, però, els tres esquemes són independents entre si i haurem d'observar com cadascun d'aquests s'inscriu en una sèrie més àmplia abans d'atribuir-los un significat. El fet que l'esquema de conversa sigui un *unicum* quan ens referim a Hèracles i Geras recomana deixar per al final la seva interpretació.

El primer grup d'imatges respon a l'esquema de persecució i fugida per agafar una persona o cosa de la qual necessites obtenir un coneixement per accomplir la proesa heroica. El segon, ben estudiat per autors precedents com Hafner o Shapiro⁵, és el combat de l'heroi contra l'humà disminuït, *amenenós*. Aquest és un tipus de monstre que reflecteix la idea de l'antiheroi i que, per això mateix, en contextos paròdics, és l'*alter ego* de l'heroi i el substitueix en les seves funcions. El tercer esquema ha estat utilitzat en una sola imatge, cosa que dificulta la seva interpretació: es tracta de la conversa entre Hèracles i Geras.

La meua proposta és interpretar la imatge recurrent a paral·lels iconogràfics molt coneguts pel receptor i que hagin tingut també una transmissió literària, a diferència del corpus aquí presentat, que ens ajudi a l'hora de determinar el seu significat. L'esquema de conversa acostuma a emfasitzar les relacions de semblança entre els dos membres del diàleg: escenes d'intercanvi a la palestra, bàsicament, però també algunes formes de desdoblament de tipus dionisiac. Quan aquesta relació de semblança o desdoblament es trenca de manera manifesta, com és el cas, cal buscar un altre paral·lel per continuar la interpretació. Apunto aquí que l'autor d'aquesta imatge única ha manipulat dos esquemes reconeixibles per a l'espectador: el conegudíssim esquema de la trobada entre Èdip i l'Esfinx, jugant amb l'enigma del *tetrapous*, *dipous*, *tripous*; i, per altra banda, la conversa entre Hèracles i els déus com a símbol de l'entrada d'Hèracles a l'Olimp. La conversa entre Hèracles i Geras és, com en el cas del primer esquema iconogràfic, l'obtenció del coneixement necessari per assolir l'empresa heroica: Hèracles reconeix la condició humana en el seu *alter ego* disminuït –element característic del segon esquema–, la venç i esdevé un déu.

³ No hem inclòs en el corpus estudiat una *pelike* on Hèracles lluita amb un *daimon* alat (Berlín, *inv.* 3317), perquè considerem que no es tracta d'una representació de Geras, sinó més aviat d'una *ker* o d'un ésser similar. Tanmateix, aquesta peça confirmaria la imatge d'un Hèracles destructor de fills de la Nit.

⁴ Les diverses representacions de la vellesa a la iconografia grega antiga han estat estudiades per BIRCHLER EMERY (2004) en una tesi doctoral de la Universitat de Ginebra. L'autora comenta breument quatre de les cinc imatges aquí proposades (en descarta la n. 2 del LIMC) i recull la idea de la influència teatral en la iconografia de Geras ja apuntada per estudiosos anteriors (pp. 10-12).

⁵ HAFNER (1958), SHAPIRO (1993) 89-94, DASEN (1993) 163-247.

Comentarem ara més detalladament les imatges que serveixen de font a aquesta hipòtesi.

Hèracles percaçant un home vell, nu i deforme és una raresa que desperta en l'espectador de la ceràmica grega el record d'una altra escena similar més freqüent i més estesa arreu del món grec: la captura de Nereu, el vell del mar, una representació de la vellesa radicalment diferent, caracteritzada, com és habitual, per la dignitat i manca de deformitat del vell. La persecució d'Hèracles mimetitzava en les imatges les persecucions per part de Peleu sobre Tetis, dels Vents sobre diversos personatges femenins o d'Eos sobre Cèfal, Titonos i altres amants. El significat d'aquesta cursa per apoderar-se de Nereu el podem esbrinar fàcilment perquè les fonts textuais ens hi ajuden⁶. Nereu és una divinitat marina sàvia, però gelosa del seu saber. Hèracles, com fa Menelau a l'*Odissea* amb Proteu, ha d'encerclar el cos de Nereu amb els seus braços i forçar-lo a revelar la veritat. El tipus de coneixement que aquest personatge posseeix és fonamentalment el dels camins del mar, és a dir, el control de les rutes de la colonització i de la fundació de ciutats⁷. Cal, doncs, posar en connexió aquesta sèrie iconogràfica amb aquella que presenta Hèracles lluitant ja cos a cos amb Tritó⁸, tot i que l'absència de textos que expliquin aquest relat ens obliga a cercar altres històries on Tritó pren una funció semblant a la de Nereu mateix. Hèracles és un heroi que obre camins per a altres herois que acabaran fundant ciutats i Tritó és una divinitat marina que indica la ruta que han de seguir els argonautes, per exemple⁹. La disputa entre Hèracles i Apol·lo pel trespeus de Delfos, una altra sèrie iconogràfica paral·lela, pot ésser interpretada d'una manera semblant¹⁰. En aquesta ocasió, Hèracles aixeca la seva clava contra Apol·lo mentre aquest intenta retenir el trespeus. Les dues escenes de combat amb Geras, en què Hèracles amenaça amb la seva clava la personificació de la Vellesa, serien, doncs, segons aquesta anàlisi, una variació iconogràfica extravagant d'un esquema molt repetit i conegut protagonitzat per Hèracles i una divinitat sàvia que es nega a facilitar el seu coneixement. La decrepitud i la deformitat d'aquest oponent, però, afegeixen un element d'ambigüitat al significat de l'encontre i obliga l'espectador a relacionar el combat contra Geras amb altres lluites d'Hèracles contra un monstre (sigui Geriò, l'Amazona o Busiris): el vell és savi, però també és un *amenenós* que ens recorda amb el seu bastó la debilitat que ens espera als mortals¹¹.

⁶ Vid. HES. *Th.* 234, 1003. Per a l'estudi de la iconografia de la lluita entre Hèracles i el Vell del Mar: LUCE (1922), GLYNN (1981).

⁷ El significat d'aquestes divinitats marines i la seva saviesa ja ha estat desenvolupat per DETIENNE (1967), capítol 3, i per CARRUESCO (1995). Des del punt de vista de la colonització i la fundació de ciutats, *uid.* REIG (1995) 81-83.

⁸ LIMC s.u. *Triton* 3-20.

⁹ Vid. HDT. 2,179; A.R. 4,1537-1621.

¹⁰ Recentment hem tornat a l'anàlisi d'aquesta escena iconogràfica en relació amb la lluita pel trespeus entre Hèracles i Apol·lo, *uid.* REIG; CARRUESCO (2015); especialment l'hídria de figures negres del museu de Madison (*Beazley Archive* 23133) on els dos esquemes iconogràfics conflueixen.

¹¹ Vid. E. *Tr.* 190-94. El terme *amenenós* acompanya sovint altres membres del catàleg hesiòdic dels fills de la Nit: *Od.* 10,521 (morts); *Od.* 19,562 (somnia); *h. Cer.* 352 o *Ar. Av.* 686 (mortals en contraposició als déus); HES. fr. 150,18 (pigmeus).

Iconogràficament, el personatge de Geras comparteix amb altres *amenenoí* el seu nanisme, la desproporció dels genitals i el caràcter simiesc¹². Aquesta comparació amb altres éssers deformes és, probablement, l'aspecte més treballat per la bibliografia anterior; no és necessari, doncs, desenvolupar tots els punts de l'argumentació. Tanmateix, hi ha una qüestió sobre la qual voldríem cridar l'atenció, perquè pot resultar rellevant en la interpretació de l'últim esquema iconogràfic de la conversa. El motiu dels pigmeus contra les grues, així com el món dels sàtirs, presenta híbrids i confusions interessants entre els relats mítics d'Hèracles, l'heroi per excel·lència, i aquests éssers semihumans i ridículs¹³. Algunes d'aquestes barreges provenen clarament de jocs teatrals propis de la comèdia i del drama satíric, encara que no totes presenten elements explícits de disfressa. L'aventura d'Hèracles amb els Cèrcops¹⁴ també inclou certs paral·lels entre la representació d'aquests homes simiescos, que pels seus gestos i rialles acabaran convertits efectivament en simis, i la de Geras¹⁵. Cal afegir que el relat i les representacions dels Cèrcops apunten en la direcció de les mútues influències entre teatre i iconografia en les representacions dels *amenenoí*. No seria, doncs, estrany que aquesta lluita entre Hèracles i Geras hagués estat aprofitada pel teatre, així com la dels Cèrcops, en un context humorístic¹⁶. La inscripció que acompanya la imatge –κλαύσει– reforça encara més la idea que som davant d'una escena propera a la comèdia i a les seves amenaces característiques. Com ja assenyalava Lissarrague respecte a la presència de sàtirs o d'escites en el simposi dels grecs, aquests híbrids entre el ciutadà o l'heroi i la seva paròdia remarquen el caràcter d'*alter ego* disminuït i còmic dels personatges deformes¹⁷. En aquest mateix sentit, Shapiro relacionava Geras amb els nans i amb altres lluites de l'heroi contra fills de la Nit, com Tànatos a *Alceste*, en una clara referència a la victòria final d'Hèracles sobre la vellesa i la mort¹⁸.

L'última escena, la conversa entre Hèracles i Geras, ha estat molt menys analitzada per la bibliografia existent sobre el tema. En principi, les imatges de conversa que trobem a la ceràmica grega mostren personatges de *status* semblant entre ells que dialoguen recolzats en els seus bastons al gimnàs o en espais de socialització similars. També hi ha alguns casos de conversa que apunten a un desdoblament de tipus dionisiac, tot i que és poc freqüent llavors la presència dels típics bastons d'arrepénjar-s'hi, més comuns entre joves atletes. En col·locar en posició de conversa dos personatges tan antitètics com Hèracles i la personificació grotesca de Geras, recolzats en les seves armes respectives, la clava i el bastó del vell, tractant-se a més d'un relat poc estès, tot i que podria formar part d'una comèdia, el pintor ha d'estar jugant amb altres esque-

¹² Sobre aquestes qüestions, a més de la bibliografia ja citada *supra*, *uid.* McNIVEN (1995) i LISSARRAGUE (1997).

¹³ HARARI (2004) 167-171 discuteix algunes d'aquestes barreges iconogràfiques entre el teatre, els sàtirs i els pigmeus.

¹⁴ APOLLOD. 2,6,3.

¹⁵ Cal fer especial èmfasi en la imatge LIMC s.u. *Kerkopes* 9, on és molt evident el nanisme i la desproporció dels genitals.

¹⁶ Recordem el to humorístic que Eurípides utilitza a l'hora de tractar la vellesa, *uid.* KARANASIOU (2013); la importància dels vells en les obres d'Aristòfanes, especialment *Geras* (410 aC); la comicitat de les històries d'Hèracles i els Cèrcops, *uid.* KIRKPATRICK; DUNN (2002). També és interessant pel que fa a aquests usos humorístics MITCHELL (2009), sobre Geras a 117-120.

¹⁷ LISSARRAGUE (1990) per als escites i (1987) per als sàtirs.

¹⁸ SHAPIRO (1983) 8.

mes iconogràfics que el receptor sigui capaç de reconèixer fàcilment i que li permetin de dotar de sentit la nova imatge inusual. En la iconografia d'Hèracles hi ha algunes converses amb personatges que porten ceptre o atributs divins; pràcticament totes elles pertanyen a l'esquema de la rebuda de l'heroi a l'Olimp, tot i que altres mostren l'acollida de l'heroi a casa d'un hoste¹⁹. El paral·lel no és exacte, perquè Hèracles no està sempre en repòs, però podia fornir el receptor de la imatge d'un contrast entre les trobades situades al món heroic i diví i aquesta trobada amb un ésser de característiques infrahumanes. Geras és un dels nombrosos monstres que Hèracles combat; l'esquema de la conversa, tanmateix, no és freqüent en un context com aquest. L'únic cas en què heroi i monstre conversen en un motiu iconogràfic fixat i molt conegut arreu és l'encontre entre Èdip i l'Esfinx. Tant en les imatges serioses com en les paròdiques Èdip es recolza en un bastó, amb els peus creuats en posició d'espera, mentre conversa amb l'Esfinx o escolta el seu enigma. Hèracles, com Èdip, s'enfronta al seu doble deformat. Geras faria una funció similar en el mite d'Hèracles a la de l'Esfinx per a Èdip o, com a mínim, així podia ésser percebut pels receptors d'aquesta obra, sigui estrictament en el camp de la iconografia de vasos sigui per influència d'alguna representació teatral sobre el tema com el drama satíric d'Esquil. La cronologia de les peces aquí estudiades comprèn la primera meitat del s. V aC, mentre que el motiu de la conversa entre Èdip i l'Esfinx és anterior i, evidentment, molt més freqüent en la ceràmica contemporània²⁰. Si afegim a aquest argument iconogràfic la coincidència en la importància dels peus en el nom d'Èdip i el fet que el vell sigui el *tripous* per excel·lència en autors tan centrals com Hesíode²¹, independentment de l'antiguitat de l'enigma en la formulació feta, segons Ateneu, per Asclepiades²², és probable que el receptor de la imatge entengui d'una manera similar la trobada d'Hèracles i Geras i la posterior lluita contra el "monstre"²³.

Dos apunts finals serviran per concloure la hipòtesi formulada al començament d'aquest article. En la iconografia de vasos, Geras i Nereu no són els únics personatges vells que es contraposen a Hèracles. Gerapso, la dida tràcia i vella d'Hèracles, l'acompanya en un *skyphos* del 460 aC a la lliçó de música de Linos. Tsiafakis situa la representació de Gerapso en relació amb l'alteritat que permet destacar el caràcter de l'heroi grec i la seva joventut²⁴. No hem d'oblidar que també Linos apareix com un vell en algunes imatges en contrast amb el jove Hèracles i que aquest l'acabarà matant a cops de lira. Però Hèracles és assimilat a Ogmios pels celtes, segons Llucià, i representat com un vell arrugat i calb que porta la pell de lleó, la clava i l'arc. Tenint en compte l'actitud de Llucià en aquesta obra i el seu interès per accentuar l'estranyesa de l'ús de la tradició grega que fa el seu interlocutor, cal pensar més aviat en la sorpresa i el riure

¹⁹ LIMC s.u. *Herakles* 1560, 1562 i, especialment, 1563 amb la paraula *chaire* sortint de la boca de l'interlocutor.

²⁰ MORET (1985). Tenim testimoniat aquest esquema des del 525 aC aproximadament.

²¹ Vid. HES. *Op.* 533-35; però també és possible trobar a la tragèdia aquesta descripció del vell: A. Ag. 79-82.

²² Vid. E. fr. 83, 23 amb el que sembla una versió de l'enigma, per exemple.

²³ La copa del Vaticà ARV 2 45 (470 aC) porta inscrit el nom de l'heroi en plural (οἰδιποδες) a la part superior i, de la boca de l'Esfinx, en surten les lletres και τοι, la qual cosa no només sembla una mostra de la importància del nom en si mateix, sinó que la paraula seleccionada de l'enigma, en cas que correspongués a la tradició posterior, seria precisament τριπους.

²⁴ TSIAFAKIS (2000) 374.

que suposa des del punt de vista d'un grec la relació d'Hèracles amb la vellesa i la seva saviesa característica. Així doncs, el combat d'Hèracles i Geras representaria al meu parer un encontre de to humorístic entre el jove i el vell que parodiaria les disputes entre herois i posseïdors d'una saviesa difícil d'obtenir per a un mortal.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ÁLVAREZ, J.M.; NOGALES, T.; RODÀ, I. (2015, edd.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Centro y periferia en el mundo clásico*. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano (MNAR).
- BIRCHLER EMERY, P. (2004), *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque*. Ginebra, Université de Genève.
- CARRUESCO, J. (1995), "El vell del mar, la seva filla i el savi dèlfic", *Ítaca, Quaderns catalans de cultura clàssica* 9, 10 i 11, 87-100.
- CASSIN, B.; LABARRIÈRE, J.-L. (1997, edd.), *L'animal dans l'Antiquité*. París, J. Vrin.
- COHEN, B. (2000, ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden, Brill.
- DASEN, V. (1993), *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Oxford, Oxford University Press.
- DETIENNE, M. (1967), *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid, Taurus (trad. esp. 1982).
- GLYNN, R. (1981), "Herakles, Nereus and Triton: A Study of Iconography in Sixth Century Athens", *AJA* 85/2, 121-132.
- HAFNER, G. (1958), "Herakles, Geras, Ogmios", *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 5, 139-153.
- HARARI, M. (2004), "A Short History of Pygmies in Greece and Italy" a K. LOMAS (2004, ed.), 163-190.
- KARANASIOU, A. (2013), "Euripidean Geras and the Theme of Scape", *Rosetta* 13, 89-103.
- KIRKPATRICK, J.; DUNN, F. (2002), "Heracles, Cercopes, and Paracomedies", *TAPhA* 132/1-2, 29-61.
- LISSARRAGUE, F. (1987), *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. París, Adam Biro.
- LISSARRAGUE, F. (1990), *L'autre guerrier: archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. París, La découverte.
- LISSARRAGUE, F. (1997), "L'homme, le singe et le satyre" a B. CASSIN; J.-L. LABARRIÈRE (1997, edd.), 455-472.
- LOMAS, K. (2004, ed.), *Greek Identity in Western Mediterranean*. Leiden, Brill.
- LUCE, S.B. (1922), "Heracles and the Old Man of the Sea", *AJA* 26/2, 174-192.
- MENNEN, T.J. (1995), "The unheroic penis: otherness exposed", *Source: Notes in the History of Art* 15/1, 10-16.
- MITCHELL, A.G. (2009), *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MORET, J.-M. (1985), *Oedipe, la sphinx et les thébains: essai de mythologie iconographique*. Roma, Institut suisse de Rome.
- REIG, M. (1995), "Els mites de Delfos i la saviesa arcaica", *Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica* 9, 10 i 11, 77-85.
- REIG, M.; CARRUESCO, J. (2015), "Iconografía de la fundación: la disputa de Apolo y Heracles por el trípode delfico" a J.M. ÁLVAREZ; T. NOGALES; I. RODÀ (2015, edd.), vol. XI, 73-75.

SHAPIRO, H.A. (1983), "*Hērōs Theos: The Death and Apotheosis of Herakles*", *The Classical World* 77/1, 7-18.

SHAPIRO, H.A. (1984), "Notes on Greek Dwarfs", *AJA* 88/3, 391-392.

SHAPIRO, H.A. (1993), *Personifications in Greek art: The representation of abstract concepts, 600-400 B.C.* Zurich, Akanthus.

TSIAFAKIS, D. (2000), "The allure and repulsion of Thracians in the art of Classical Athens" a B. COHEN, (2000, ed.), 364-389.

Les mudances de la fortuna en temps de crisi: l'oposició τύχη / τέχνη en clau còmica

Jordi SANCHIS LLOPIS
Universitat de València

RESUM

L'oposició τύχη / τέχνη ocupa un lloc en el pensament grec a partir de la sofística. La crisi social i econòmica agreujada al final de la guerra del Peloponès afavoreix el seu tractament en la comèdia postaristofànica. Fragments de la Comèdia Mitjana i Nova reflecteixen còmicament l'oposició entre atzar i ofici, i la seua estreta relació amb la inestable situació econòmica.

PARAULES CLAU: *tyche*, *techne*, crisi social, comèdia postaristofànica.

ABSTRACT

The τύχη / τέχνη opposition became a philosophical issue of ancient Greek thought through the Sophists. The social and economic crisis at the end of the Peloponnesian war promoted its treatment in comedy after Aristophanes' plays. Middle and New Comedy fragments reflect humorously this opposition between chance and job, as well as its close relationship with the unstable economic situation.

KEY WORDS: *Tyche*, *Techne*, Social crisis, Middle comedy, New comedy.

1. No cal dir que és en èpoques de crisi econòmica, política i social quan l'experiència col·lectiva de la inestabilitat de tot allò humà es fa especialment palesa i, sovint, tràgica. Alhora, les reflexions sorgides d'aquesta experiència giren més que mai entorn de l'etern dilema entre la confiança en l'esforç i voluntat humanes i el sentiment d'estar sotmesos a l'esdevenir de circumstàncies i fets que defugen tot control dels mortals.

Ja els poetes atenesos de l'època de Pèricles, al mateix temps que lloaven les excel·lències del seu país, en ple optimisme patriòtic i humà, reflexionaven sobre la feblesa de la natura mortal, subjugada a la inestabilitat dels canvis de la fortuna. Doncs bé, quan el final de la Guerra del Peloponès inicià una època de continus i incerts canvis polítics, econòmics i socials que tingueren la seua continuïtat en època hel·lenística, aquesta reflexió en últim terme sobre τύχη i τέχνη, sobre la fortuna i l'esforç humà, va prendre fermesa al terreny de les idees i a l'àmbit literari.

2. Aquesta comparació entre ambdós conceptes, τύχη i τέχνη, el contrast dels quals esdevé reforçat per una casual al·literació, era al s. IV aC objecte de reflexió al pensament dels grecs.

El tema és ben conegut. Caldrà sols recordar en quina mesura van ser els sofistes els responsables de l'aplicació del concepte τέχνη al domini d'un àmbit especialitzat i com Plató va endinsar-se en el tema. Per a la comparança amb τύχη fem menció simplement del *Protàgoras*, on Plató situa τέχνη i τύχη com a conceptes oposats entre si en una relació pròpiament inversa. Si la segona té a veure amb tot allò que s'esdevé, amb l'àmbit de la contingència, amb aquelles coses que els humans no controlen, el vertader progrés suposarà la superació de la τύχη mitjançant la τέχνη¹.

Aristòtil, per la seua part, s'ocupa de definir la τέχνη i de comparar-la amb altres sabers, especialment al llibre primer de la *Metafísica* i al segon de la *Física*. La comparació amb la τύχη es fa explícita a la *Metafísica* (1070a), on s'esmenten quatre causes: τέχνη, φύσις, τύχη i αὐτόματος. D'aquestes, les dues primeres són positives, en tant que les dues darreres, τύχη i αὐτόματος, són aproximadament privacions d'allò que és per "natura" o per "ofici"².

De l'interès dels filòsofs grecs del s. IV i III aC pel tema en són testimoniats els títols περὶ τύχης recollits per Diògenes Laerci a les llistes d'obres d'Aristip de Cirene (2,85,14), Heràclides Pòntic (5,81,20) i Esfer (7,178,5). En relació més directa amb el tema que ens ocupa, i en concret el poder de la τύχη sobre el πόνος, llegim a Teofrast, precisament el peripatètic tan vinculat a la formació intel·lectual de Menandre³:

ἄσκοντος γὰρ ἡ τύχη καὶ δεινὴ παρελέσθαι τὰ προπεπονημένα καὶ μεταρρίψαι τὴν δοκοῦσαν εὐημερίαν, οὐθέννα καιρὸν ἔχουσα τακτόν (fr. 73 WIMMER = PLU. *Moralia* 104d).

Respecte al tema de la fortuna i la seua relació amb la riquesa, tan freqüent, com destacarem després, als poetes còmics, cal mencionar les paraules atribuïdes al deixeble de Teofrast, Demetri de Falèron:

οὐ μόνον τὸν πλουῖτον ἔφη τυφλόν, ἀλλὰ καὶ τὴν ὁδηγοῦσαν αὐτὸν τύχην (fr. 121 WEHRLI = D.L. 5,82).

3. Aquestes reflexions trobaren a la comèdia de la mateixa època un context especialment adient per a la polèmica. En primer lloc, la crisi econòmica i social sorgides del desgast de la Guerra del Peloponès i la inestabilitat política anterior i posterior a la conquesta macedònica de Grècia reben una tragicòmica expressió en un tipus de comèdia que ha suplantat els grans ideals pel reflex de les necessitats humanes més elementals i on el riure de les pròpies penúries esdevé condició *sine qua non* de supervivència.

D'altra banda, a la Comèdia Mitjana i Nova hi troben ressò les idees postsocràtiques més o menys banalitzades. El gran nombre de sentències recollides en un poeta com

¹ NUSSBAUM (1995) 135-176. A *Les lleis* (888e-889c) hi trobem la reflexió sobre l'oposició φύσις, τύχη i τέχνη a l'origen de totes les coses.

² Altres passatges d'Aristòtil on trobem aquesta i altres oposicions semblants són: ARIST. *Po.* 94b 27-95a 9, *Rh.* 1368b 32-37, *EN* 1112a 21-33, *EE* 1223a 10, *Ph.* 2,198a 9, *Metaph.* 7,1032a 12, *Protr.* 11 Ross. *Vid.* DE LOS RÍOS (2008) 324 *et passim*.

³ WEBSTER (1974) 43-50.

Filèmon o la importància de les idees peripatètiques en Menandre⁴ en serien els dos exemples més significatius i coneguts; però ja els fragments de la Mitjana ens proporcionen gran nombre de testimoniatges d'una vulgarització còmica de les divagacions filosòfiques i conflictes ideològics de l'època.

A més, els poetes còmics del s. IV aC no van ser els primers a portar al teatre la polèmica entre ambdós conceptes. Ben conegut és el lloc privilegiat que ocupa la fortuna en les obres melodramàtiques d'Eurípides, així com la seua influència en la intriga de la Comèdia Nova. És en una d'aquestes obres, *Ifigènia a Tauris*, on Orestes es planteja la τύχη o la τέχνη com un dilema per tal d'aconseguir el seu objectiu, fer-se amb la imatge d'Àrtemis: λαβόντα δ' ἢ τέχναισιν ἢ τύχῃ τινί (89)⁵.

En aquest context cal entendre els significatius testimoniatges còmics sobre l'oposició τέχνη / τύχη dels quals farem esment.

4. La influència del pensament de l'època, respecte al tema que ens ocupa, sobre els poetes de la comèdia postaristofànica és indiscutible, malgrat que sovint el seu tractament puga parèixer trivial.

Ja Barigazzi⁶ prenia com a indicador de la presència de les idees peripatètiques a Menandre precisament el lloc tan important que a les seues obres pren la τύχη, en tant que oposada no sols a la τέχνη, sinó també al τρόπος⁷.

No cal recordar ací la importància de la τύχη particularment a la comèdia de Menandre. Respecte a la τέχνη, una primera i simple observació ens permet deduir la importància dels oficis a la comèdia postaristofànica. El nombre de títols coneguts que responen a oficis és especialment alt a la Comèdia Mitjana: *El guixaire* (Alexis i Amfis), *El timoner* (Alexis), *L'apotecari* (Alexis i Mnesímac), *El moliner* (Alexis), *Els cuiners* (Anaxilau; sing. Nicòstrat), *El fabricant de lires* o *El fabricant de perfum* (Anaxilau), *El flautista* (Anaxilau), *L'orfebre* (Anaxilau), *Els galliners* (Anaxilau), *El miner* (Antífanes), *El metge* (Antífanes, Aristofont i Teòfil), *El jardiner* (Antífanes), *El bataner* (Antífanes), *L'actor secundari* (Antífanes), *El sabater* (Eubul), *El criador de cavalls* (Mnesímac), *El vnicultor* (Nicòstrat), *L'ocellaire* (Nicòstrat).

En la Comèdia Nova: *El citarede* (Anaxip, Apol·lodor i Dífil), *El fabricant de tauletes* (Apol·lodor de Carist i Apol·lodor de Gela), *Els guardians de l'oliverar* (Dífil), *El comerciant* (Dífil), *El pintor* (Dífil, Hiparc), *L'orfebre* (Dífil), *El naucler* (Eudoxos), *El flautista* (Filèmon), *El mercader* (Filèmon), *El metge* (Filèmon), *L'escultor* (Filèmon), *El camperol* (Menandre), *El peixater* (Menandre), *El porter* (?) (Menandre), *L'escuder* (Menandre), *El canèfor* (Menandre), *Els pilots* (Menandre), *Aquell que recluta soldats mercenaris* (Menandre), *Els soldats* (Menandre)⁸.

⁴ BARIGAZZI (1965).

⁵ En realitat, l'èxit d'Orestes dependrà de la combinació de totes dues coses, de la sagacitat d'Ifigènia i de l'atzar. Vid. KYRIAKOU (2006) 75-76.

⁶ BARIGAZZI (1965) 110 ss.

⁷ CASSERTANO (1977-1979) 258-274.

⁸ S'exclouen d'aquests llistats els noms d'oficis en femení, que presenten altres connotacions, així com alguns de masculins que ens porten a altres temàtiques, com ara *L'alcavot*, *El poeta* o *Els filò-*

Malgrat que la informació que ens ofereixen els fragments esdevé insuficient, és cert en alguns casos, i probable en d'altres, que a molts d'aquests professionals se'ls atribuïssin característiques que els farien identificar-se com a tipus còmics. Tanmateix, no deixa de sorprendre aquest gust per fer servir els oficis per tal de titular comèdies de les quals precisament conservem versos que constitueixen a més reflexions entorn dels beneficis i penalitats derivats de la pràctica dels oficis.

Per una banda, títols semblants responen al desenvolupament de la comèdia costumista, que faria de l'escena còmica l'espill realista de la societat atenesa de l'època. Per l'altra, no pot oblidar-se la progressiva importància en aquesta societat de les τέχναι o oficis, sotmesos ara a la consideració no sols de pràctiques capaces de traure els atenesos de la fam, sinó de disciplines mereixedores de tot un aparell teòric susceptible de ser recollit per manuals tècnics.

5. La influència filosòfica pot considerar-se certa en aquells fragments que, fins i tot, presenten to i forma gnòmics.

La major part d'aquests fragments estan recollits per Estobeu sota l'epígraf *περὶ τεχνῶν* (4,18,1). Entre aquests, Amfis, un poeta còmic de la *Mese*, que en el fr. 3 K.-A. diu així:

Οὐκ ἔστιν οὐδὲν ἀτυχίας ἀνθρωπίνης
 παραμύθιον γλυκύτερον ἐν βίῳ τέχνης·
 ἐπὶ τοῦ μαθήματος γὰρ ἑστηκώς ὁ νοῦς
 αὐτὸν λέληθε παραπλέων τὰς συμφοράς

No existeix de l'infortuni humà cap
 alleujament més dolç en la vida que un ofici;
 perquè, instal·lada en l'aprenentatge, la ment,
 oblidada de si mateixa, voreja com una nau les adversitats.

Aquests versos pertanyen a la comèdia *Ἀμπελουργός*, *El vinyater*, i probablement formarien part d'un monòleg inicial⁹, en boca tal volta del mateix camperol, professional a qui Aristòtil (*R.* 1395a,6) atribuïa una proverbial dicció gnòmica.

Es tracta del primer exemple en comèdia d'una explícita comparació entre τύχη, ara en sentit negatiu, i τέχνη, en aquesta ocasió amb funció consolatòria (παραμύθιον). Per al camperol d'aquesta comèdia, probablement, la τέχνη, com a conjunt d'habilitats apreses, resulta un antídoto de les desgràcies humanes.

Dues sentències atribuïdes a Menandre recullen, en el mateix to gnòmic, aquesta idea. La primera assevera: *Λιμὴν ἀτυχίας ἔστιν ἀνθρώποις τέχνη* (*MEN. Sent.* 430).

En un fragment de Filèmon, recollit per Estobeu al capítol *περὶ ἀργίας* (3,30.4), hi trobem desenvolupada aquesta comparança de l'ofici com a port (λιμὴν), és a dir, lloc segur on trobar refugi. Sense referència explícita a la τύχη, s'hi reivindica, tanmateix, la importància de la τέχνη contra la pobresa.

sofs, que remeten més a una comèdia d'intriga o predominantment de paròdia.

⁹ *Vid.* ANTIPH. 159 K.-A, DIPH. 87 K.-A.

Ούτε γὰρ ναυαγός, ἂν μὴ γῆς λάβηται φερόμενος,
οὔποτ' ἂν σώσειεν αὐτόν, οὔτ' ἀνὴρ πένης γεγώς
μὴ οὐ τέχνην μαθὼν δύναιτ' ἂν ἀσφαλῶς ζῆν τὸν βίον.
κἂν μὲν ὀρμισθῇ τις ἡμῶν εἰς λιμένα τὸν <τῆς> τέχνης
ἐβάλετ' ἄγκυραν καθάψας ἀσφαλείας εἵνεκα·
ἂν δ' ἀπαίδευτος ματᾶσχη πνεύματος φορούμενος,
τῆς ἀπορίας εἰς τὸ γῆρας οὐκ ἔχει σωτείαν (PHILEM. 178,3-9 K.-A.)

Car ni un naufrag, si no arribés a terra en ser arrossegat,
mai no se salvaria, ni un home nascut pobre
podria, sense aprendre un ofici, viure segur sa vida.
També si un de nosaltres atraca en port d'un ofici,
llança l'ànchora i s'amarra amb fermesa;
però, si ignorant es deixa portar pel vent,
en la seua vellesa no te salvació de la penúria.

La segona sentència de Menandre es construeix sobre un joc de paraules, reforçat per l'al·literació ja comentada dels substantius: τύχη τέχνην ὥρθωσεν, οὐ τέχνη τύχην (MEN. *Sent.* 740)¹⁰.

De la mateixa font que els versos d'Amfis procedeixen aquests altres d'Hiparc, de la comèdia Ζωγράφος (*El pintor*).

Πολύ γ' ἐστὶ πάντων κτῆμα τιμιώτατον
ἅπασιν ἀνθρώποισιν εἰς τὸ ζῆν τέχνη.
τὰ μὲν γὰρ ἄλλα καὶ πόλεμος καὶ μεταβολαὶ
τύχης ἀνήλωσ', ἡ τέχνη δὲ σώζεται (HIPPARCH. *Com.* 2 K.-A.)

Amb molt totes les persones tenen l'ofici
com la més valuosa adquisició per a l'existència.
Car la resta, la guerra i les mudances
de fortuna l'aniquilen, mes l'ofici se salva.

6. Tant el fragment de Filèmon com el d'Hiparc situen l'oposició τύχη / τέχνη al seu real rerefons, la lluita per la supervivència i la dràstica oposició entre riquesa i pobresa, pobres i rics. L'expressió εἰς τὸ ζῆν fa esment de la subsistència, en tant que el substantiu κτῆμα i l'adjectiu en grau superlatiu τιμιώτατον tenen clares connotacions econòmiques i materials.

D'aquesta polèmica universal entre pobres i rics se n'havien ocupat ja els poetes còmics atenesos anteriors, en comèdies com *Ploutoi* de Cratíno (fr. 171-176 K.-A.) i, més coneguda per a nosaltres, *Plutos* d'Aristòfanes.

Com és sabut, han estat diverses les claus interpretatives proposades per a entendre el sentit últim d'aquesta comèdia aristofànica, que van de la resignació del darrer Aristòfanes a la ironia o la utopia, de les quals ens hem ocupat en altre lloc¹¹. Tanmateix, interessa destacar, quant al tema que ens ocupa, els arguments econòmics i socials de Pènia, la pobresa personificada, per a oposar-se al fet que Plutos, la riquesa, recupere la visió (vv. 510-516), i que podem resumir amb la idea que si la riquesa es repartira a parts iguals no hi hauria ningú que s'ocupara dels diferents oficis. Crèmil respon que aquestes tasques els són atribuïdes als esclaus, a la qual cosa replica Po-

¹⁰ La sort adreça l'ofici, no l'ofici la sort (MEN. *Sent.* 740).

¹¹ SANCHIS (2002-2003) 143-149.

bresa dient que tampoc no hi hauria mercaders d'esclaus, en tant que aquest és un altre ofici o dedicació.

Per tant, Aristòfanes ha deixat el tema de la pobresa i el treball en una complexa dialèctica: la τέχνη es possible tan sols en la mesura que existeix la necessitat o penúria, i, tanmateix, fa possible el desenvolupament de la vida econòmica i, alhora, la satisfacció de les necessitats personals i socials.

Παρ' ἐμοῦ δ' ἐστὶν ταῦτ' εὐπορα πάνθ' ὑμῖν ὧν δεῖσθον· ἐγὼ γὰρ
τὸν χειροτέχνην ὥσπερ δέσποιν' ἐπαναγκάζουσα κάθημαι
διὰ τὴν χρεῖαν καὶ τὴν πενίαν ζητεῖν ὁπόθεν βίον ἔξει (AR. Pl. 532-534).

És de mi que tindreu fàcilment el que us manca, perquè jo estic asseguda com una mestressa que força l'artesa, a causa de la seva pobresa i la seva indigència, a buscar com es guanyarà la vida¹².

La idea de la funció civilitzadora de la Pobresa va tenir la seua continuïtat a la comèdia. A l'*Stichus* de Plaute, sobre el model de la segona versió d'Ἀδελφοί de Menandre, el paràsit Gelàssim justifica el seu nom i, per tant, la seua professió amb aquestes paraules:

(propter pauperiem hoc adeo nomen repperi)
[...]
eo quia paupertas fecit ridiculus forem;
nam illa artis omnis perdocet, ubi quem attigit (Pl. St. 175-178 LINDSAY)¹³

Va ser la pobresa la culpable del fet que jo rebés aquest nom, perquè la pobresa va obligar-me a ser un graciós; car ella ensenya tot tipus d'ofici a aquell que toca.

Si la τέχνη era, com veiem, la salvació en front de les mudances de la τύχη, és ara, per la seua identificació amb el treball, exigit per la pobresa, una terrible desgràcia. Dos exemples còmics responen a sengles malediccions sobre el πρῶτος εὐρετής de la τέχνη mateixa. Precisament l'esment del sempre noble inventor d'un ofici o art constitueix un dels tòpics de les literatures "tècniques"¹⁴.

A la comèdia Κναφεύς (*El bataner*) d'Antífanes pertanyen aquests versos recollits pel mateix Estobeu (4,18,13):

Ὅστις τέχνην κατέδειξε πρῶτος τῶν θεῶν,
οὗτος μέγιστον εὗρεν ἀνθρώποις κακόν.
ὅταν γὰρ ἀπορηταί τις, ἂν μὲν ἀργὸς ᾦ,
ἐλθὼν ἀπεκινδύνευσεν ἡμέραν μίαν,
ὥστ' ἢ γεγονέναι λαμπρὸς ἢ τεθνηκέναι.
ἡμεῖς δ' ἔχοντες ἀρραβῶνα τὴν τέχνην
τοῦ ζῆν, αἰεὶ πεινῶμεν ἐπὶ ταῖς ἐλπίσιν,
ἔξόν τε μικρόν διαπορηθῆναι χρόνον,
τὸν βίον ἅπαντα τοῦτο δοῶν αἰροῦμεθα (ANTIPH. 121 K.-A.)

Qualsevol que fóra el primer dels déus que va ensenyar l'ofici,
aquell inventà per als humans el pitjor del mals.
En efecte, quan un és pobre, si li manca ocupació,
s'ho juga tot en un sol dia,
de forma que o es faci famós o perda la vida.

¹² BALASCH (1976, trad.).

¹³ Vid. THEOC. 21,1, en boca d'un peixater, a l'idil·li *Els peixaters*.

¹⁴ KLEINGÜNTHER (1933) 1 ss.

Nosaltres, en canvi, que tenim l'ofici com a garantia
de vida, sempre tenim fam d'esperances
i, malgrat que tenim la possibilitat de passar per penúries un temps breu,
al llarg de la vida sencera triem fer açò.

Per tant, si als fragments anteriors la τέχνη era presentada com la salvació en front de les incerteses d'una vida determinada per la τύχη, el sentit d'aquests versos és totalment el contrari: qui pronuncia aquestes paraules reivindica els avantatges de la sort, que, si somriu, ens allunya de les afliccions d'una vida sotmesa de continu a les penalitats del treball, i, si és esquiva, ens les estalvia mitjançant la mort. Per dir-ho col·loquialment, s'hi defensa jugar-se la vida a cara o creu.

En el sùmmum d'aquest pessimisme vital, un personatge de la comèdia Ἀλιεύς (*El peixater*) de Menandre, probablement el mateix peixater, reivindica la mort abans que una vida carregada de patiments:

Ὁ πρῶτος εὐρὼν διατροφὴν πτωχῶι τέχνην
πολλοὺς ἐποίησεν ἀθλίου: ἀπλοῦν γὰρ ἦν
τὸν μὴ δυνάμενον ζῆν ἀλύπως ἀποθανεῖν (MEN. 18 K.-A.)¹⁵

Qui va inventar l'ofici com a subsistència per a un captaire
a molts va fer desgraciats. Car li era senzill
a qui no tenia a l'abast mantenir-se viu sense penes morir.

Així doncs, els textos còmics comparen τέχνη i τύχη, per tal de reivindicar una de totes dues en detriment de l'altra. Cal pensar en personatges diferents, localitzats a la vida i a la societat en llocs força diferents, o que exhibeixen el seu τρόπος provocant rialles o en moments de major serietat. Recordem els nombrosos fragments còmics en boca de professionals pedants, com cuiners o metges, o simplement en les reflexions d'esforçats camperols. La reivindicació de la τύχη correspondria, pel contrari, a aquella legió de personatges que, com els paràsits, feien de la virtut necessitat.

Tots aquests passatges, en qualsevol cas, reproduïxen en clau còmica les reflexions sobre un dilema ben conegut a la filosofia grega del moment, portat, tanmateix, a un terreny menys teòric i més material, al servei del retrat d'una societat en temps de crisi, on la lluita per sobreviure depèn de les mudances de la fortuna o les penúries del treball.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BALASCH, M. (1976, trad.), *Aristòfanes. Comèdies VI: Les assembleïstes. Plutus*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.

BARIGAZZI, A. (1965), *La formazione spirituale di Menandro*. Torí, Bottega d'Erasmus.

CASERTANO, M. (1977-1979), "Origine, motivi e presenza della *Tyche* in Menandro (con particolare riferimento al *Dyscolos*)", *ALGP* 14-16, 258-274.

DE LOS RÍOS GUTIÉRREZ, I. (2008), *La experiencia griega del azar y el concepto de τύχη en la filosofía de Aristóteles*. Tesi doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁵ Per a les penúries dels peixaters, recordem, a la comèdia romana, Pl. *Rud.* 290 ss.

GIANNOPOULOU, V. (2001), *Týche: fortune and chance in Euripides and fifth century historiography*. Tesis doctoral. Oxford, University of Oxford.

KLEINGÜNTHER, A. (1933). Πρωτος εϋρετης. *Untersuchung zur Geschichte einer Fragestellung*. *Philologus Suppl.* 26/1. Leipzig, Dieterich.

KYRIAKOU, P. (2006), *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Nova York-Berlín, W. de Gruyter.

NUSSBAUM, M.C. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, Visor [trad. esp. de *The fragility of Goodness* (1986)].

SANCHÍS LLOPIS, J. (2002-2003), "Pobres y ricos en la comedia griega. (Tres ejemplos en Cratino, Aristófanes y Menandro)", *Studia Philologica Valentina* 6, 139-156.

WEBSTER, T.B.L. (1974), *An introduction to Menander*. Manchester-Nova York, Manchester University Press-Barns & Noble.

El mite com a pretext del canvi: dues aproximacions dramàtiques contemporànies al mite d'Electra

Alba TOMÀS ALBINA
Universitat Pompeu Fabra–TRILCAT

RESUM

Aquesta comunicació vol mostrar com la recreació dramàtica d'un mite clàssic pot jugar un paper important a l'hora d'introduir la proposta particular d'un autor en la tradició literària en què s'insereix la seva obra. A mode d'exemple, hem tingut en compte dues versions del mite: *Electra*, de Pemán (1949), i *Mots de ritual per a Electra*, de Palau i Fabre (1958).

PARAULES CLAU: mite, recreació, teatre, José María Pemán, Josep Palau i Fabre.

ABSTRACT

This paper aims to show how stage adaptations of a classical myth can be used to introduce the specific proposal of a playwright in their own dramatic tradition. In order to illustrate this idea, two versions of Electra's myth have been taken into account: *Electra*, by Pemán (1949), and *Mots de ritual per a Electra*, by Palau i Fabre (1958).

KEY WORDS: Myth, adaptation, theatre, José María Pemán, Josep Palau i Fabre.

1. Introducció

S'ha reflexionat molt sobre els motius i les condicions de la pervivència en el teatre contemporani dels mites clàssics transmesos per la tragèdia àtica.

D'entre els motius que són normalment enumerats, destaca el seu valor arquetípic, que tant permet als dramaturgs posteriors referir-se a realitats concretes de forma indirecta (evitant sovint possibles censures)¹, com elevar a la categoria d'universals els seus punts de vista particulars².

¹ PACO (2003) 26 ss. i (2005).

² Paradoxalment, en algunes produccions de caire més postmodern, el mite és emprat per vehicular una crítica a l'existència de veritats universals. Vegeu la tesi que defensa PALMERI (2013).

Així mateix, la reescriptura dramàtica contemporània dels mites clàssics també s'explica com a pretext per articular una proposta estètica determinada³, o com a recurs per aconseguir la complicitat del públic, ja sigui pel plaer que el lector-espectador obté del fet de posar a prova amb èxit la seva capacitat de reconèixer els referents⁴, ja sigui perquè la innovació en la narració coneguda per tothom és una eina eficaç per trencar l'horitzó d'expectatives del públic i captar la seva atenció.

Finalment, es considera que el mite també s'ha emprat com a "crossa cultural"⁵. Entès com el conjunt de temes i motius que el caracteritzen, el mite té la particularitat de provenir d'un rerefons cultural que el món occidental ha fet seu. Les recreacions contemporànies treuen partit del prestigi de què gaudeix, per regla general, el llegat clàssic.

A més d'aquestes funcions contemporànies del mite, hi ha un seguit de condicionants que determinen la fisonomia de la recreació. Entre aquests condicionants hi trobem la ideologia i la poètica dramàtica de l'autor, les convencions i tendències dramàtiques vigents en el moment que s'escriu i, fins i tot, les exigències del mercat⁶.

A partir del comentari de les recreacions del mite d'Electra de José María Pemán i de Josep Palau i Fabre, volem fer evident la relació entre les funcions del mite clàssic en el teatre contemporani i els factors que en condicionen la seva recreació. En concret, ens centrarem en l'ús del mite clàssic d'Electra com a pretext per introduir la proposta dramàtica d'aquests dos autors en el sistema literari al qual pertanyen⁷.

2. José María Pemán

José María Pemán ja era un escriptor consagrat quan el 1949 va escriure la seva *Electra*⁸. En aquell moment ja havia vist estrenades una vintena d'obres, entre les quals una versió d'*Antígona* (1945).

Electra va ser encarregada pel Teatre María Guerrero, de Madrid, i, acabada la temporada en aquesta ciutat, es va escenificar en diversos teatres de la península.

³ PACO (2005), SANTAMARIA (2007).

⁴ PALMERI (2013) 268-269.

⁵ SANTAMARIA (2007) 200.

⁶ Si bé no es tracta d'un estudi dedicat específicament a la tradició clàssica, sinó que s'inscriu, més aviat, en l'àmbit de la traductologia i la literatura comparada, vegeu LEFEVERE (1992). Per a una referència centrada en la recreació dramàtica de mites clàssics, vegeu PACO (2005).

⁷ Hem adoptat el marc teòric que, partint del formalisme rus, ha desenvolupat EVEN-ZOHAR (1990). Per a l'autor hebreu, la literatura és un sistema complex integrat en l'encara més enrevesada xarxa de la cultura. El formen diversos elements interdependents i d'importància variable dins del sistema: productors (és a dir, els autors), consumidors (lectors, espectadors), institucions (escoles, facultats, premsa, etc.), productes (no només els textos, sinó l'imaginari que ajuden a construir) i el repertori (que és el conjunt de normes que determinen la producció i la interpretació dels productes literaris, normes que, al seu torn, prenen com a model els productes més rellevants del sistema en un moment donat).

⁸ Les dates de les obres corresponen, en el cas de la de Pemán, a la seva primera representació i, en el cas de Palau i Fabre, al final de la seva redacció.

L'argument d'aquesta versió, molt resumit, és el següent: Agamèmnon és a Troia i, en absència del rei, Egist, un ministre, governa el país. Egist és l'amant de la reina, però ningú no ho sap, ni tan sols Electra. La guerra s'acaba i Agamèmnon torna a casa. Egist i Clitemnestra el maten i intenten fer passar el crim per un accident, però Electra sospita i acaba descobrint el regicidi. Aleshores arriba un jove que és en realitat Orestes, el qual tothom creia mort en una cursa de carros. Electra es fa passar per una serventa i intenta seduir el nouvingut, per tal que l'ajudi a venjar Agamèmnon. La casualitat, però, evita l'incest: des de palau criden Electra i, en sentir el nom, Orestes revela la seva identitat. Convençut de la necessitat de venjar el seu pare i recuperar el tron, Orestes s'enfronta a Egist en un duel i el mata. Clitemnestra se suïcida: no hi ha matricidi, però Orestes se sent culpable com si l'hagués morta ell mateix i fuig empaïtat pels remordiments. Electra es queda a Argos i hi regna.

L'*Electra* de Pemán no té una única obra com a referent. De les versions clàssiques, recorda *Agamèmnon* pel fet d'incloure el retorn de l'heroi a l'obra, i també l'*Electra* de Sòfocles per la centralitat del paper de l'heroïna, entre altres detalls. També integra, però, moltíssims elements de la tradició posterior⁹, especialment de *Mourning Becomes Electra* (1931), d'Eugene O'Neill, i d'*Électre* (1937), de Jean Giraudoux¹⁰. Per exemple, destaca l'absència del matricidi, que és un tret que ja trobem a *Mourning Becomes Electra*; o fer passar la mort d'Agamèmnon per un accident, que a més de ser present en la recreació nord-americana, el tornem a trobar a *Électre*. El mateix podem dir de l'incest entre Orestes i Electra, que Pemán només insinua i no s'arriba a consumir.

Per altra banda, Pemán inclou tot un seguit d'escenes que, salvant les distàncies, recorden una comèdia d'embolics, com ara el fet que la primera mesura que prengui Egist enfront de la imminent arribada d'Agamèmnon sigui recollir les sabatilles d'estar per casa que s'ha descuidat a la cambra de Clitemnestra. Pemán va optar per incloure alguns elements còmics al mite, seguint, també en això, la versió de Giraudoux i sumant-se a una tendència en el tractament dels arguments mítics que tenia força seguidors en el moment que l'autor andalús escriu la seva obra¹¹.

Ara, si bé el tractament dels elements constitutius del mite no és especialment original (si hom té en compte que molts ja havien estat assajats per altres autors contemporanis)¹², sí que ho és l'ús que en fa: l'exaltació del poder monàrquic¹³, dels vincles familiars i de la idiosincràsia nacional. Això cal posar-ho en relació, evidentment, amb la seva ideologia, però també amb la seva particular idea del teatre. En

⁹ Per a un estudi aprofundit del mite d'Electra des de la perspectiva de la tradició literària, vegeu BRUNEL (1971) i CONDELLO (2010).

¹⁰ Aquestes obres s'havien representat a Madrid: la primera, el 1942, i l'altra, el 1949, en versió adaptada. És molt probable que Pemán les conegués.

¹¹ En la literatura catalana, Salvador Espriu n'és un clar exemple o el cas menys cèlebre de Nicolau M. Rubió i Tudurí. De la mateixa manera, pel que fa al tractament humorístic de temes seriosos en general, l'humorisme de Pirandello és potser el referent més clar.

¹² Hi ha, tanmateix, algunes excepcions, com ara la caracterització d'Electra, que és presentada com una jove de vint anys que ha estat sotmesa per la seva mare a un estricte règim educatiu destinat a conservar-li la innocència d'un infant.

¹³ Tanmateix, HERNÁNDEZ (2005) i PÉREZ-BUSTAMANTE (2006) han vist en *Electra*, l'autor de la qual era un aferrissat defensor de la monarquia, una crítica al règim franquista pel fet de no decidir-se a restaurar-la.

efecte, José María Pemán atribuïa a la literatura la funció social de preservar i transmetre tot un seguit de valors, els quals coincidien en les seves línies generals amb els del règim franquista¹⁴. En concret, el teatre, com el cinema, tenia per a Pemán el valor afegit de ser una porta d'accés al gran públic.

Per altra banda, la tria d'un tema extret de la tragèdia clàssica era molt profitós, perquè en aquest gènere de l'antiguitat, a més d'un referent de prestigi¹⁵, l'autor andalús hi veia la "proximidad humana y caliente de tantos sentimientos fundamentales, de tantas ideas morales y precristianas"¹⁶, com afirma en el pròleg de la seva *Antígona*. Sens dubte, la voluntat de potenciar aquests valors és un dels motius per a la renúncia al matricidi, però també ho és de la inclusió de l'element còmic, com es desprèn de l'"Autocrítica" amb què l'autor presenta la seva recreació:

Me ha parecido que este revivir un mito clásico con llaneza y actualidad, aun usado por autores de fuera, tenía una inicial armonía con el espíritu español, amigo siempre de humanizar estos temas y aun de enfocarlos –como en los cuadros de Velázquez– con cierta zumba humorística. [...] La experiencia fundamental está en ver si esto no entorpece, sino al contrario, ayuda a que la parte trágica del 'mito' conserve su plenitud de emoción al desprenderse ahora de espíritus más llanos y ocurrir entre hombres y mujeres más cercanos, en voz y espíritu, a nosotros¹⁷.

La inclusió de la comicitat era, certament, un experiment que encara no havia assajat a *Antígona*. Amb aquesta provatura, José María Pemán s'inscrivía en una tendència que ell mateix identificava com a pròpia d'autors estrangers, dels quals també havia assimilat altres elements. Per això, amb intenció de tranquil·litzar un públic i una crítica que sabia refractaris als elements forans –i potser també a fi de calmar la pròpia consciència–, va reivindicar el seu experiment dramàtic posant-lo en relació amb el Segle d'Or i va sumar així el prestigi dels clàssics espanyols al prestigi dels clàssics grecollatins.

3. Mots de ritual per a Electra, de Josep Palau i Fabre

Mots de ritual per a Electra, de Josep Palau i Fabre, es va donar per enllestida el 1958, però es va publicar el 1964 i es va representar per primera vegada deu anys més tard. Més recentment, el 2003, es va escenificar a l'Espai Brossa¹⁸, i el mes de maig de 2015 ha estat muntada a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, sota la direcció de Jordi Coca. L'obra, escrita en versos blancs de mètrica desigual, consta d'un sol acte dividit en quatre parts.

¹⁴ Cal tenir en compte, però, que José María Pemán supedita en tot moment la funció social de la literatura al seu valor estètic. Vegeu CIRIZA (1974) 65-70.

¹⁵ Vegeu l'epíleg de José María Pemán a la traducció d'Ignacio Errandonea de les set tragèdies de Sòfocles: PEMÁN (1942) 305-328.

¹⁶ PEMÁN (2006) 33.

¹⁷ PEMÁN (2006) 144. En relació amb aquesta qüestió, HIGHET (1985 [1949]) 128 diu "the English and the Spanish dramatists assimilated much of the classical drama, and added their own imagination to it, reshaped its characters, its humor, and its conventions to suit their peoples, and left the rest".

¹⁸ JUFRESA (2007).

En aquest cas, l'argument és el següent: Electra viu a Argos i odia Egist i Clitemnestra, que en són reis. Orestes torna del seu exili a Corint amb intenció de dur a terme la venjança per la qual s'ha estat preparant tota la vida. Quan Electra i Orestes es troben, tots dos amaguen la seva identitat: Orestes es fa passar per Pílades i, d'acord amb les versions de Sòfocles i Èsquil, diu que ve a anunciar la mort del fill d'Agamèmnon. Electra es fa passar per una amiga seva i sedueix el jove perquè l'ajudi a cometre el regicidi, ara que Orestes ja no vindrà. A l'escena final, quan Electra i Orestes es troben en presència de Clitemnestra i Egist, es descobreix l'engany. En el moment que Orestes dubta d'escometre la seva mare, Electra el fa reaccionar amb el crit "o ella o jo!", a la vegada que s'estripa l'escot i fa el gest d'oferir-se-li carnalment. Comès el crim, el destí d'Orestes serà romandre per sempre al costat de la seva germana/amant. L'obra es clou amb els mots següents d'Electra:

[...] No creguis que mai ningú compregui
el que hem fet, el que has fet. Només tu i jo podrem
comprendre'ns l'un a l'altre, i parlar, i respirar,
i imitar això que sembla que és la vida.
Només tu i jo podrem mirar-nos en els ulls.
Però potser és això l'amor, i és més que tot¹⁹.

Palau i Fabre assimila a la seva recreació l'incest amb què altres recreadors del s. XX ja havien enriquit el mite, i no només això, sinó que el converteix en el nucli de la seva obra. *Mots de ritual per a Electra* s'obre amb el següent pròleg:

Tots coneixeu la llegenda: Agamèmnon, Rei de Reis, ha sacrificat la seva filla Ifigènia per tal d'obtenir la caiguda de Troia. El setge ha durat deu anys (...). Aquesta és la història, tal com ens la llegaren els grecs. Però l'autor d'aquesta interpretació pretén que no ens digueren tota la veritat; que, horripilats pel triple assassinat, no gosaren, de por d'acumular desgràcia sobre desgràcia i de por de semblar inversemblants, de revelar-nos la resta de la tragèdia; car, perquè les coses se succeïssin tal com varen succeir, ens falta una peça de convicció essencial²⁰.

Ara bé, com en el cas de Pemán, si bé la inclusió de l'incest no és una troballa original de Palau, sí que ho és l'ús que li dona, que és el de convertir el mite d'Electra en el pretext per expressar una de les seves obsessions: la relació entre home i dona²¹.

Per altra banda, l'ús d'un argument mític permet a Palau i Fabre de posar en pràctica una determinada proposta dramàtica. Es tracta d'un plantejament força complex i per aquest motiu ens limitarem a resumir-ne els trets que més interessin a la finalitat d'aquest treball²².

¹⁹ PALAU I FABRE (2005) I 398.

²⁰ PALAU I FABRE (2005) I 371.

²¹ Palau i Fabre, en la seva autobiografia (2005, II), ofereix una interpretació alternativa a la seva obra: Orestes representa la resistència catalanista de l'exili al règim franquista, Electra, la resistència de l'interior; només amb la unió dels germans es podrà aconseguir la llibertat (*Vid.* JUFRESA [2007]). Aquesta significat al·legòric, tanmateix, és difícilment recognoscible a partir de la mera lectura del text.

²² Una anàlisi aprofundida de la proposta teòrica de Palau i Fabre es pot trobar a JUFRESA (2007) i COCA (2013).

La incursió en el gènere dramàtic de Palau i Fabre, a més de les obres de creació literària, consisteix en un seguit de textos teòrics agrupats sota els títols de *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* i *El mirall embruixat*²³.

Palau troba que la literatura catalana no disposa de cap tradició dramàtica, fins al punt que l'única obra que li mereix l'apel·latiu de tragèdia²⁴ és *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà (tot i que "llàstima de certes barroeries artístiques"²⁵). La situació és desoladora, diu, però en contrapartida ofereix la possibilitat d'una revolució teatral sense haver de pagar cap tribut a la tradició: "una revolució teatral possiblement serà més fàcil en un país sense tradició teatral, com Catalunya, que no en un país afeixugat per un passat i esclau d'aquest miratge"²⁶.

Considera que la clau d'aquesta revolució es troba en la reformulació del temps teatral. Aquesta idea l'autor l'adapta del concepte de poema espasme expressada per Edgar Allan Poe a *The Philosophy of Composition* (1846). El teatre espasme és un teatre on la peça dura tant com li és possible mantenir la tensió dramàtica. D'aquesta manera, s'aconsegueix que la consciència del públic sigui "precipitada o treta bruscament dels seus abismes, per contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa"²⁷.

D'aquest ús del temps teatral n'haurien de resultar peces curtes i intenses: *Mots de ritual per a Electra* sembla un clar intent de posar en pràctica aquest teatre espasme, justament perquè es tracta de la recreació d'un argument mític. El 1951, parlant d'un altre dels seus personatges dramàtics, Don Joan, l'autor escrivia: "Don Joan és un mite. Un mite és una ficció o una invenció popular per a explicar, mitjançant imatges, al·legories, símbols o metàfores —o sia, per mitjans no racionals— un pensament col·lectiu"²⁸. Així doncs, amb l'ús d'un personatge que ja pertany a la col·lectivitat, hi hauria molt de guanyat en el procés d'objectivació. Emprar el mite és una qüestió de pura economia. Ara bé, aquesta idea no és del tot innovadora, sinó que segueix de prop la formulació de Jean-Paul Sartre pel que fa als avantatges de recórrer al mite²⁹. El mèrit de Palau i Fabre és tot un altre: l'intent d'introduir en el sistema literari català una determinada manera de fer teatre a partir d'una recreació del mite.

4. Conclusió

Per als dos autors que hem comentat, la recreació del mite d'Electra va ser un experiment dramàtic³⁰. José María Pemán va provar de posar en pràctica un tractament

²³ Tots dos llibres, juntament amb "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya" (que és el text d'una conferència pronunciada a l'Institut del Teatre, l'any 2000), apareixen al segon volum de l'*Obra literària completa* (2005) amb el títol general d'*El mirall embruixat*.

²⁴ "La tragèdia, forma pura i extrema del fenomen teatral", PALAU I FABRE (2005) II 160.

²⁵ PALAU I FABRE (2005) II 190.

²⁶ PALAU I FABRE (2005) II 219.

²⁷ PALAU I FABRE (2005) II 215.

²⁸ PALAU I FABRE (2005) I 188.

²⁹ Per a la comparació de Palau i Fabre amb Sartre i altres dramaturgs francesos, vegeu COCA (2013) 226-232.

³⁰ Val a dir que, en cap dels dos casos, l'experiment va tenir gaire èxit. Pemán no va seguir el camí

del mite que, alhora que el connectava amb la tradició dramàtica espanyola del Segle d'Or, es feia ressò d'una pràctica molt estesa en la literatura del moment.

Palau i Fabre, per la seva banda, molt clar en els seus postulats teòrics, és explícit a l'hora de manifestar el seu desig de dotar el teatre català d'un repertori sòlid. A imitació d'alguns dramaturgs francesos, especialment de Jean-Paul Sartre, empra el mite clàssic per posar en pràctica els seus postulats poètics.

Aquestes dues recreacions impliquen una concepció del mite clàssic com a conjunt de personatges i motius argumentals que no només han estat assimilats al propi repertori literari sense deixar de ser participants del prestigi de la cultura clàssica –molt o poc en funció de l'època–, sinó que, a més, són altament mal·leables. Aquestes característiques propicien que el mite sigui recreat per autors que aspiren a introduir una determinada proposta dramàtica en el seu sistema literari.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BRUNEL, P. (1971), *Le mythe d'Électre*. París, Colin.
- CIRIZA, M. (1974), *Biografía de Pemán*. Madrid, Editora Nacional.
- COCA, J. (2013), *El teatre de Josep Palau i Fabre (1935-1958). Alquímia i revolta*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CONDELLO, F. (2010), *Elettra. Storia di un mito*. Roma, Carocci.
- ERRANDONEA, I. (1942, ed.), *Sófocles y su teatro*. Madrid, Escelicer.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990), "The 'Literary System'", *Poetics Today* 11, 27-44.
- HERNÁNDEZ, L.A. (2005), "Génesis, intención y estreno de la Electra de José María Pemán", *Eclás* 127, 47-68.
- HIGHET, G. ([1949] 1985, rev.), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Nova York–Oxford, Oxford University Press.
- JUFRESA, M. (2007), "L'Electra de Josep Palau i Fabre" a J. MALÉ; E. MIRALLES (2007, edd.), 190-198.
- LEFEVERE, A. (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres-Nova York, Routledge.
- MALÉ, J.; MIRALLES, E. (2007, edd.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- PACO, D. DE (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PACO, D. DE (2005), "Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento", *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 27, 23-29.
- PALAU I FABRE, J. (2005), *Obra literària completa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

iniciat amb *Electra* en cap de les seves posteriors recreacions de mites clàssics. Així mateix, la producció dramàtica de Palau i Fabre decau a partir dels anys seixanta. D'altra banda, les seves obres només han gaudit d'un cert reconeixement molt més tard.

PALMERI, D. (2013), *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

PEMÁN, J.M. (1942), "Epílogo" a I. ERRANDONEA (1942, ed.), 305-328.

PEMÁN, J.M. (2006), *Biblioteca Pemán V: Antígona, Electra y Edipo*. Cádiz, Herederos de José María Pemán.

PÉREZ-BUSTAMANTE, A.S. (2006), "José María Pemán y la tradición clásica" a J.M. PEMÁN (2006), 14-22.

SANTAMARIA, N. (2007), "Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cint anys" a J. MALÉ; E. MIRALLES (2007, edd.), 199-219.

Antígona com a al·legoria de la Guerra Civil a la dramaturgia hispana¹

José VELA TEJADA
Universidad de Zaragoza

RESUM

L'*Antígona* de Salvador Espriu (1939), *La Sangre de Antígona* de José Bergamín (1954) i *La tumba de Antígona*, de María Zambrano (1967), reprenen el mític duel fratricida com a metàfora de l'enfrontament que va assolir Espanya de 1936 al 1939. La postguerra i l'exili fa néixer entre els vençuts un anhel de reconciliació. Fins i tot entre els vencedors, José M. Pemán composà una *Antígona*, "adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles" (1945), en què mostra un sorprenent esperit de reconciliació.

PARAULES CLAU: Antígona, Guerra Civil, Espriu, Bergamín, María Zambrano, Pemán.

ABSTRACT

The *Antígona* by Salvador Espriu (1939), *La Sangre de Antígona* by José Bergamín (1954) and *La tumba de Antígona* by María Zambrano (1967) revisit the ancient myth as a metaphor of the fratricidal confrontation that devastated Spain from 1936 to 1939. Postwar period and exile give rise to a desire for reconciliation among the vanquished. Even among the winners, José María Pemán composed an *Antigone*, "adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles" (1945), displaying an unexpected spirit of reconciliation.

KEY WORDS: Antigone, Civil War, Espriu, Bergamín, María Zambrano, Pemán.

1. Introducció

El 18 de juliol de 1938, als dos anys de l'alçament feixista, el President de la República, Manuel Azaña, va pronunciar un memorable discurs al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona en què llançà un missatge de reconciliació i de petició d'ingerència diplomàtica internacional a favor de la pau. Les seves recordades paraules "Paz, piedad y perdón" semblen haver inspirat l'*Antígona* de Salvador Espriu (1939), *La Sangre de Antígona* de José Bergamín (1954) i *La tumba de Antígona*, de María Zambrano (1967),

¹ La realització d'aquest treball s'emmarca dins de les activitats del Grupo Investigador Consolidado "Byblíon" (H 52), amb el suport de la *Consejería de Industria e Innovación del Gobierno de Aragón* i el Fons Social Europeu.

que reprenen el mític duel fratricida com a metàfora de l'enfrontament que va assolar Espanya del 1936 al 1939.

2. *Salvador Espriu (1913-1985)*

Gairebé quatre anys després del centenari del naixement de Salvador Espriu, la tragèdia de Sòfocles (a més de traçes dels *Set contra Tebes* d'Èsquil i *Les Fenícies* d'Eurípides) mostra la immutabilitat dels seus valors ètics². Escrita l'any 1939, romangué inèdita fins al 1955³, quan va aparèixer publicada a la col·lecció "Raixa", de l'Editorial Moll de Palma de Mallorca, i fou representada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona: el seu contingut i la seva composició en català eren massa inconvenients perquè la dictadura li donés el *nihil obstat*. Com els grans dramaturgs europeus, Espriu va saber endevinar la importància dels clàssics en la renovació de l'escena europea, però també en l'educació del poble. Com el francès Anouilh, el 1942, i l'alemany Brecht, el 1948, traslladà la tragèdia clàssica a un fet d'actualitat, el final de la contesa, amb la intenció que fos identificat pel públic com un drama col·lectiu.

La seva versió d'*Antígona* condemna la guerra entre germans i exigeix que es tracti amb igual respecte els morts de tots dos bàndols, els vençuts i els vencedors. Tal com assenyala Bensoussan amb encert, Antígona "no s'inclina ni pels uns ni pels altres, no cerca cap triomf personal, només demana que no es divideixi aquells qui van morir en bons i dolents, que per tots es plori amb la mateixa compassió"⁴:

La guerra civil va ser atroç. Encara que jo vaig estar sempre al cantó republicà, jo la vaig patir de manera integral, és a dir, per a uns i per als altres. Jo desitjava que s'acabés en pacte i de seguida, però han hagut de passar quaranta anys perquè es vegi que aquesta opinió era encertada, que jo i altres teníem raó⁵.

Al capdavant, el sacrifici d'Antígona per a la reconciliació esdevé erm (en una segona edició, l'any 1964, introdueix el personatge del conseller per subratllar aquest aspecte): Creont-Franco, veritable artífex de l'odi i la confrontació entre Etèocles i Polinices, és l'únic beneficiat de la tragèdia; el tirà sempre es beneficia de la sang d'altres, com ell mateix reconeix al final de la primera part:

Convé al poder sorgit d'una dura contesa
vetllar que no es revifin vestigis de caliu
sota la cendra. Cal que dicti cruels lleis
per mantenir en silenci els llavis del vençut⁶.

La segona part serveix perquè els personatges desvetllin les seves motivacions cap al desenllaç final: Ismene, Euriganeia (esposa d'Èdip) i Tirèsies volen intercedir davant

² BENSOUSSAN (1993) 47: "en el mundo occidental el mito de Antígona cobra vigencia particular en los conflictos bélicos, y cada autor echa mano de él para manifestar más o menos claramente su posición ante la situación".

³ Els canvis realitzats per l'autor a l'edició de 1963 imprimeixen a l'obra "una certa modernitat que no tenia el text inicial"; *uid*. GRAÑA (2011) 35.

⁴ BENSOUSSAN (1993) 47. En efecte, Espriu escriví la seva obra el març de 1939, tot just acabada la Guerra Civil, quan començava el que ell va anomenar el seu exili interior.

⁵ GRAÑA (2011) 15.

⁶ GRAÑA (2011) 75.

Creont perquè revoqui l'edict; Antígona és descoberta pels guàrdies i per Eumolp –alter ego de l'autor–, qui la vol ajudar a fi que se salvi. En efecte, Eumolp, un pobre bufó geperut, irònic i punyent, és un personatge clau a la versió d'Espriu: és el contrapunt dels qui cedeixen, dels qui no es rebel·len; és aquell que acompanya Antígona fins a la mort, agraït perquè ha estat l'única que l'ha tractat bé.

A la tercera part es produeix el duel entre Creont i Antígona, que es ratifica en la seva acció i és condemnada a mort: marxa al seu destí acompanyada d'Eumolp. Espriu, però, deixa de banda l'agonia d'Antígona: li interessa més "la determinació de la princesa i l'assumpció del seu destí"⁷:

[ANTÍGONA] [...] Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. Que la maledicció s'acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir⁸.

3. José Bergamín: *teatre intel·lectual* (1897-1983)⁹

El polifacètic Bergamín, escriptor representatiu de l'amplitud intel·lectual del grup del 27 –exercità tots els gèneres–, fou un autor condemnat a l'oblit de l'exili. Malgrat que la seva poètica predicava un teatre dins el teatre, un teatre intel·lectual, un joc de màscares i fantasmes, un teatre, per tant, humà, com ho fou el grec, féu sempre gala del seu compromís. Als drames clàssics Bergamín trobà el teixim adequat per a les seves obres, un retorn al classicisme¹⁰ deliberadament intel·lectual, mitjançant la recreació literària del mite clàssic, que cristal·litza a *La hija de Dios* –a partir de l'*Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva sobre l'*Hècuba* d'Eurípides–, a la *Medea la encantadora* –a partir de les versions d'Eurípides i Sèneca–, i a *La sangre de Antígona* (1954), a partir de Sòfocles, de la qual tractem ací.

Si bé no fou publicada fins l'any 1983, ja havia estat composta a l'exili, atès que hi al·ludeix en acotacions a *Medea* (estrenada a Barcelona el 1962). Com aquella, és una tragèdia gitana per la seva forma, una molt digna repristinació del tema clàssic, amb papers parlats i cantats que arrenquen d'aquesta conjunció entre el literari i el popular, tret de la seva generació, sobretot a García Lorca.

Bergamín es manté fidel a l'argument del mite clàssic, com podem veure a la intervenció inicial del missatger:

[MENSAJERO] La ciudad rinde su homenaje a Etiocles dándole las honras fúnebres del sepulcro, mientras deja a Polinice insepulto, entregado a las aves carnívoras y a los animales inmundos. Premia al uno y al otro lo repudia y castiga (Acto I, p. 48).

⁷ GRAÑA (2011) 43.

⁸ GRAÑA (2011) 102.

⁹ Vegeu VELA (2007) 263-269.

¹⁰ La tragèdia clàssica és el marc més adequat per a l'expressió poètica i dramàtica de BERGAMÍN (1980) 10: "las más terribles, misteriosas respuestas poéticas que nos llegan hasta el corazón, como si quisieran desgarrarnos de las entrañas, nos las dan los trágicos griegos, Séneca, Dante. Vamos, pues, a leerles, a sabiendas de que nos están hablando [...] de lo que más nos importa oír hablar: de Dios o de los dioses; y del hombre: de nosotros mismos".

No obstant això, aquest mite apareix recreat des de la perspectiva poètica bergaminiana. Tant el títol de l'obra com el subtítol –"Misterio en tres actos"– defineixen el tema central entorn d'un dels *topoi* poètics més característics de l'autor: la sang i el seu caràcter misteriós i sacral, que l'apropa a la religiositat sofoclea.

Així, ja des del principi de l'obra, es pot apreciar de quina manera roman en segon pla la rebel·lia d'Antígona davant les lleis humanes i el seu sacrifici heroic per donar compliment a la llei divina, mentre recapten més protagonisme les conseqüències de la sang vessada a l'enfrontament fratricida, al·legoria de la Guerra Civil:

[MENSAJERO] [...] La sangre de los dos hermanos se hace llanto en el corazón de la tierna Ismena, y se levanta como una llama ardiente en el alma luminosa de Antígona, que eleva hasta los cielos su grito, como una interrogación acusadora, entre los vivos y los muertos (Acto I, p. 48).

Les ombres d'Etíocles i Polínice –noms literals– se li apareixen per demanar-li que redimeixi amb la seva sang aquesta mena de "pecat original", de "culpa heretada" que sobreviu a la sang d'Antígona:

[ANTÍGONA] Yo no engendraré hijos de sangre; y rescataré con mi muerte esa sangre que vosotros habéis vertido. Yo la dejaré que se hiele de muerte en mi corazón sin ser vertida (Acto I, p. 52).

Antígona assumeix, doncs, el sacrifici a què l'obliga la seva consanguinitat i desenterra Etíocles per enterrar-lo al costat de Polínice, encara insepult, en un acte simbòlic d'expiació del fratricidi. En aquest moment, quan va a complir el seu destí, l'Antígona bergaminiana ens recorda, més que en cap altre, l'heroïna de Sòfocles que lluita per la llibertat, la família i el dret natural enfront del despotisme, com quan s'adreça als soldats que van a prendre-la:

[ANTÍGONA] Vosotros sois muertos. Todo el que obedece es un muerto (Acto I, p. 54).

o quan s'enfronta a Creont:

[CREONTE] ¿Eres tú, Antígona, la que se rebela contra los vivos y los muertos, la que desobedece a su ley?

[ANTÍGONA] ¡Obedezco a mi sangre! ¡Soy yo! (Acto I, p. 56)

Però, de la mateixa manera, la protagonista és un personatge humà, que es debat entre els desitjos de vida i la necessitat de la mort, entre la sang, com a símbol de vida, de fertilitat, i la sang com a mitjà d'expiació del crim fratricida:

[ANTÍGONA] (...) Porque escucho esa sangre que me grita en mi corazón.
¡No quiero ser vertida!
Porque la siento arder en mi rostro, prisionera,
diciéndome en el arrebatado de pudor virginal que lo
enciende y que lo ilumina. ¡Yo quiero ser fecunda!
¡Como si yo fuese la Primavera que vuelve del Reino sombrío
de los Infiernos para encender la sangre generosa
con que regar las siembras humanas de la vida! (Acto II, p. 60)

L'escena de la mort de l'heroïna posa el punt final. La "passió" d'Antígona neteja la taca de la sang vessada en duel fratricida.

3. María Zambrano (1904-1991): La tumba de Antígona (1983)¹¹

A la revista cubana *Orígenes* i sota el títol *Delirio de Antígona*, es publicà el 1948 un assaig que evidencia la reiterada passió de Zambrano per aquest personatge mitològic que convertí en al·legoria de l'exili. L'any 1967 es publica a París transformada en *La tumba de Antígona* i es presenta sota la forma d'una obra de caire dramàtic, mitjançant diàlegs entre els principals personatges de la tragèdia de Sòfocles.

Antígona representa per Zambrano el símbol del sacrifici encarnat per ella mateixa, en la seva pròpia mare i en la seva germana Araceli, víctimes de l'exili, i, per això, s'identifica amb el destí sacrificial de l'heroïna. *La tumba de Antígona* és un text que recupera per a la posteritat la memòria del sacrifici sofert per les víctimes de la guerra en nom dels ideals democràtics republicans, i María Zambrano a través d'Antígona redimeix, en certa mesura, la pròpia culpa enfront del poble abandonat a la seva sort, alhora que exposa l'autèntica versió del que ha passat mitjançant una confessió poètica que desmenteix les versions tendencioses oficials¹². La tragèdia d'Antígona en versió de Zambrano és la representació apòcrifa de la seva vida, la confessió d'una culpa històrica assumida activament i que converteix el sofriment en esperança i claredat, en "conciencia auroral", segons les pròpies paraules de l'autora.

L'heroïna és, en efecte, un transsumpte de l'escriptora, condemnada a la incomunicació i a la soledat de l'exili, víctima d'una lluita entre germans. Per remarcar aquest sentiment personal fa començar l'obra en el punt en què la deixa Sòfocles¹³: tancada en un sepulcre, es troba a mig camí entre la vida i la mort, en el seu tancament espera la llum revelada que doni llum a la Guerra Civil, que doni sentit al seu sacrifici. Successius fantasmes baixen a visitar-la en el seu exili, a les entranyes de la terra: Èdip, Iocasta, els seus germans, la seva institutriu, Hemó, Creont. Antígona-Zambrano és la benefactora de l'ésser humà, en tornar-li, amb el seu sacrifici, la consciència d'ell mateix. Zambrano, en una intervenció final plena de pietat, ajuda a morir Antígona, esbudellant el secret del sentit del seu sacrifici:

[ANTÍGONA] [...] Y a la tierra aquella donde mi hermano estaba, se podía ir, era tierra de ésta, de los hombres. No era tierra prometida, la que se extiende más allá de lo que alumbra el Sol. La Tierra del Astro único que se nos aparece sólo una vez. Y allí todo será como un solo pensamiento. Uno solo. En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero. Y hay que ir a buscarlo [...] hasta llegar con él a la secreta cámara donde la luz se enciende.

Ahora sí, ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella (p. 231).

¹¹ Cf. AZCUE (2009) 36-38.

¹² Segons TRUEBA MIRA (2012) 120, l'obra reflecteix un moment de la història "de siniestra violencia y terror programado al que no fue ajena España, como demuestra la propia vida/obra de María Zambrano, desarrollada desde un lugar llamado "exilio", que devino tanto una "tumba" como una "cuna" en la especial dimensión política y metafísica de su lectura del personaje. Defensa de la memoria, también la de Zambrano, para que nadie pueda hacer morir aún más a los muertos".

¹³ D'acord amb TRUEBA MIRA (2012) 118, el temps que Zambrano ofereix a Antígona, en comptes de la mort a la qual la condemna Sòfocles, té la finalitat de permetre que se l'escolti: "La que ha escuchado y la que ha sido escuchada. La que sigue siendo escuchada".

Al final de l'obra, quan dos desconeguts s'acosten a la tomba en sentir el seu deliri¹⁴, entenem el missatge misericordiós d'Antígona–Zambrano, una reconciliació entre filosofia i poesia:

[DESCONOCIDO SEGUNDO] Antígona: ven, vamos, vamos.

[ANTÍGONA] Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida (p. 236).

4. José M. Pemán (1897-1981): *Antígona* (1945)

També del costat dels sublevats disposem d'algun testimoni sorprenent, com el de José M. Pemán, qui va compondre, l'any 1945, una *Antígona* "adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles", en què mostrava un particular esperit de reconciliació¹⁵, que, evidentment, no va tenir ressò entre els acòlits de la dictadura.

Sota una aparent crítica a l'estalinisme¹⁶, introdueix una crítica encoberta a Creont–Franco, que surt beneficiat de l'enfrontament fratricida entre Etèocles i Polinices. Antígona, amb el seu sacrifici, intentarà reconciliar les dues Espanyes. De manera particular, s'al·ludeix als morts de la Guerra Civil i a l'enterrament: l'anonimat i l'oblit de les fosses comunes i la necessitat d'elevat un lloc que honrés igualment els morts d'un i altre bàndol (política que cristal·litza en l'ignominiós Valle de los Caídos). La intenció crítica de la tragèdia més aviat restava esvanida davant l'evidència d'alguns factors principals: la importància atorgada a la victòria, la manca d'argumentació entre els protagonistes i l'escassa rellevància donada al reconeixement últim de l'error per part de Creont¹⁷.

[CREONTE]

¡Ay soledad del mar cuando se pierden
de vista las orillas!...; ¡desastrada
soledad infinita del tirano
que ha perdido de vista la templanza! (p. 193).

5. Conclusió

Els mites esdevenen un vehicle de transmissió ideològica: "el carácter abierto de los mitos hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolo de valores alternativos al orden establecido", ha dit M. José Ragué¹⁸. Els mites són

¹⁴ "Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible", diu la mateixa escriptora al final del seu pròleg; *uid.* TRUEBA MIRA (2012) 173.

¹⁵ En paraules de AZCUE (2009) 35, tot intent de proposta reconciliadora "chocará de inmediato con la actitud de un Creonte que justifica al final su intransigencia aludiendo a la "soledad infinita del tirano que ha perdido de vista su templanza"; *uid.* PEMÁN (1946) 60.

¹⁶ BENSOUSSAN (1993) 48 creu que per a Pemán, "adalid del catolicismo y adicto al franquismo, Antígona es una especie de mártir precristiana que lucha contra la tiranía, y por los valores occidentales y cristianos que la España de Franco encarna, y Creón representa el peligro materialista, comunista". Malgrat això, nosaltres pensem que hi ha una crítica no tan velada a l'ambició de Franco i a la seva traïció tant als ideals 'joseantonianos' com a la restauració monàrquica.

¹⁷ *Vid.* AZCUE (2009) 36.

¹⁸ RAGUÉ-ARIAS (1992) 15. Així mateix, en un article sobre l'*Antígona* de José Martín Elizondo, publicat a *Primer Acto* (1992) 75, ens ha deixat unes belles paraules: "mientras en cualquier país del mundo siga existiendo la opresión política, el rostro de Antígona será símbolo de esperanza

utilitzats com a recurs per trobar valors alternatius i per combatre aquest estat de coses, orientant aquestes obres envers la conscienciació del poble. Així ho expressava amb nitidesa Antonio Buero Vallejo en relació amb *La tejedora de sueños*, en la qual la representació de problemes contemporanis es porta a terme mitjançant el mite de Penèlope:

Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga el marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos, y porque la seguirá representando en el futuro mejor que cualquiera de ellas (p. 75).

En aquest context, encara que lluny dels èxits de l'escena europea, l'univers mític transmès per la tragèdia grega a l'escena hispànica es convertirà en al·legoria freqüent de la Guerra Civil i de la postguerra –dels morts sense enterrar més de setanta anys després–, com als testimonis que hem dut ací a escena.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

a) Edicions

BERGAMÍN, J. (1983), "*La sangre de Antígona*", *Primer Acto* 198, 48-69.

GRAÑA, I. (2011), *Salvador Espriu. Antígona*, Barcelona, Educaula [= 1985].

PEMÁN, J.M. (1946), *Antígona: adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Madrid, Arbor.

TRUEBA MIRA, V. (2012), *María Zambrano. La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid, Cátedra.

b) Estudis

AZCUE, V. (2009), "*Antígona en el teatro español contemporáneo*", *Acotaciones* 23, 33-46.

BENSOUSSAN, M. (1993), "*Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu*" a A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (1993, ed.), 47-53.

BERGAMÍN, J. (1980), *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid, Taurus.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2007, ed.), *Mitos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, Ediciones Clásicas.

RAGUÉ-ARIAS, M^aJ. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid, Asociación de Amigos del Teatro.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1993, ed.), *III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (A Coruña, 1993)*. A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de publicacións.

VELA TEJADA, J. (2007), "*Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aub*" a J.A. LÓPEZ FÉREZ (2007, ed.), 261-274.

siempre que se nos ofrezca en una estructura dramática moderna, en un lenguaje teatral poético, en un a la vez angustioso y esperanzado canto a la libertad".

FILOLOGIA I LINGÜÍSTICA

De l'*i-je-re-u* al ἱερεύς: evolució de la figura del sacerdot d'època micènica a època alfabètica

Roser D. GÓMEZ GUIU
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

El terme genèric per a designar el sacerdot en grec clàssic, ἱερεύς, ja el trobem testimoniats en les inscripcions d'època micènica. Tanmateix, la manca de textos religiosos i el caràcter econòmic de les tauletes en Lineal B fan difícil saber fins a quin punt s'ha mantingut el caràcter d'aquesta figura cultural. Aquest treball pretén discernir, doncs, a través de l'anàlisi d'alguns documents representatius, el grau de continuïtat entre ambdós períodes.

PARAULES CLAU: religió grega, sacerdot, època micènica, evolució.

ABSTRACT

The common term which designates the priest in classical greek, ἱερεύς, is already attested in inscriptions from the Mycenaean Age. However, the lack of religious texts and the economic character of Lineal B tablets make it difficult to know to which point the nature of this cult figure has been maintained. This paper tries to discern the degree of continuity between both periods through the analysis of a few representative documents.

KEY WORDS: Greek religion, priest, Mycenaean Age, evolution.

Introducció

L'objectiu d'aquest treball és realitzar una anàlisi de la figura sacerdotal masculina en època micènica, *i-je-re-u*, i de la seva evolució al I mil·lenni aC. S'articularà en dues parts ben diferenciades: a la primera s'intentarà dibuixar un quadre amb els trets principals del sacerdot en el II mil·lenni aC, basat en la informació continguda en les fonts textuais conservades d'aquest període; la segona se centrarà en aquest mateix personatge en època alfabètica. Això no obstant, atesa la complexitat del tema i la ingent quantitat d'informació que sobre aquest segon punt posseïm, el sacerdocí d'època posterior s'abordarà de manera breu, i tan sols en la mesura que aquest pugui

servir de recolzament per entendre millor el funcionament de la categoria sacerdotal dintre de la civilització micènica. És per aquest motiu que els exemples han estat triats en tant que reflecteixen certa continuïtat respecte a la situació del II mil·lenni aC.

Els textos inscrits en Lineal B constitueixen, juntament amb les dades arqueològiques, la nostra font de coneixement sobre l'administració dels palaus en època micènica. Així mateix, malgrat el caràcter econòmic de les tauletes, ens proporcionen, de manera indirecta, informació valuosa sobre diversos aspectes d'aquesta civilització grega del II mil·lenni aC, com són l'econòmic, el social, el polític, el militar i, també, el religiós.

Aquest últim és un dels més complexos a estudiar; tanmateix, també és un dels que més atenció ha rebut per part dels investigadors. Ja abans del desxiframent de la Lineal B per Michael Ventris el 1952, els estudis sobre religió en època micènica, i, més àmpliament, sobre la religió durant l'Edat del Bronze egea (que engloba les cultures ciclàdica i minoica), eren nombrosos entre els investigadors del món grec antic, d'entre els quals destaca l'obra bàsica de M.P. Nilsson, *Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion* (1950). A partir del desxiframent, aquests estudis es van multiplicar, ja que va permetre la interpretació de les inscripcions micèniques i, com a conseqüència, l'ampliació del nostre coneixement en aquest àmbit.

Això no obstant, són molts els aspectes que encara es desconeixen de la religió i del culte micènics, car, en la mesura que els documents en la Lineal B s'ocupen de l'administració econòmica dels palaus, no tenim textos religiosos pròpiament dits (tals com himnes, pregàries, etc.), sinó que els testimonis es limiten a simples transaccions econòmiques (ofrenes a déus, santuaris, contribucions per a rituals o banquets, etc.). Estan escrits en petites tauletes d'argila que majorment contenen dades sobre els recipients i el tipus i la quantitat del producte ofrenat.

És, doncs, necessari, a l'hora de tractar amb textos d'aquesta naturalesa, tenir en compte dos punts:

- 1) Només podem parlar de religió o culte "oficial".
- 2) Les conclusions sempre són provisionals, en tant que pot aparèixer nova informació amb la troballa de nous textos, tal com va ocórrer amb les tauletes de Tebes, descobertes entre el 1993 i el 1996¹.

Malgrat això, tot i no tenir un relat exhaustiu del funcionament religiós de la societat micènica, és possible fer observacions interessants a partir de la documentació escrita conservada sobre l'organització interna de la societat cultural i, fins i tot, sobre algunes de les funcions i característiques dels individus que la conformen (sempre de forma general), segons el context en què aquests apareixen.

1. Testimoni del terme *i-je-re-u* en les tauletes micèniques

El mot *i-je-re-u*, que equival al grec alfabètic *ἱερεύς*, és un dels derivats principals de l'adjectiu que designa el concepte de sacre, *i-je-ro* (= *ἱερός*)², i significa literalment

¹ Vid. HILLER (2007) 170-171.

² El terme *ἱερός* ha estat molt prolífic a l'hora de crear derivats relacionats amb el món sagrat,

“aquell que s'ocupa dels afers sagrats”. Està ben testimoniats en la documentació micènica, ja sigui sota la forma *i-je-re-u*, ja sigui sota la forma *i-e-re-u* (**thερεῦς*), la qual representa un estadi anterior al més comú *i-je-re-u*, abans de la desaparició intervocal·lítica de l'aspiració i abans que aquesta es transferís a la vocal precedent³. S'atesta un total de tretze vegades (dinou, si comptem també aquelles en què es fa referència a aquest personatge només amb l'antropònim, sense l'apel·latiu *i-je-re-u*):

Cnosos:

- Sèrie Am(2), que constitueix un registre d'*e-qe-ta* i d'altres individus en diverses localitats cretenques: Am(2) 821.2.

Pilos:

- Sèrie Aq, la qual enregistra un llistat d'homes: Aq 218.2.3.
- Sèrie E-, que conforma un registre de terres: Ea 756, En 74.16, En 659.4, Eo 247.7, Eo 444.3, Ep 539.13. De vegades, dintre d'aquest mateix joc hi trobem tauletes en què s'esmenta un sacerdot només amb el nom propi. És el cas dels personatges *we-te-re-u*, sacerdot del districte pili de *pa-ki-ja-na*, a Eb 472.A, 477.A, Ed 317.2, i de *sa-ke-re-u*, testimoniats a Ea 56, Ea 304, Ea 776.
- Sèrie Fn, que enregistra enviaments d'ordi a diversos individus: Fn 837[+]867.5.
- Sèrie Jn, sèrie que testimonia la indústria del bronze: Jn 431.25.
- Sèrie Qa, la qual atesta entregues d'un producte indeterminat representat pel logograma *189: Qa 1290, Qa 1296.

L'anàlisi d'aquests testimonis permet deduir que el *i-je-re-u* era un personatge distingit a la societat grega del II mil·lenni aC, car acostuma a aparèixer al costat de personalitats de rang elevat (p. ex. a KN Am(2) 821.2, on apareix juntament amb *e-qe-ta*, un alt funcionari vinculat a l'àmbit militar, religiós i administratiu, el nom del qual està format a partir de l'arrel indoeuropea **sekʷ-*, “seguir”, i per al qual s'ha proposat la interpretació de “seguidor del rei”, essent similar a la figura del comte medieval⁴), i, a les tauletes de tinença de terres (la sèrie E- de Pilos, la qual recull la major part de les seves atestacions), se'ns mostra un sacerdot que és, majorment, *o-na-te-re* (o arrendatari) de parcel·les d'una grandària considerable en relació amb els altres individus (p. ex.: En 74.16, Ep 539.13) i, en una ocasió, possessor de *ko-to-na* (equivalent al grec clàssic κτοῖνᾱ “lot de terra”) a Ea 756. En aquest darrer grup de tauletes, el sacerdot més vegades testimoniats és l'individu anomenat *we-te-re-u*, qui, al seu torn, és el sacerdot del gran districte pili de *pa-ki-ja-na*, de gran importància religiosa. D'altra banda, el fet que a la tauleta PY Jn 431.25 aparegui amb deu homes al seu càrrec constitueix un altre factor de la seva preeminència.

Així mateix, és necessari incidir en la multiplicitat de contextos a què el *i-je-re-u* està vinculat. A la tauleta de Cnosos ja esmentada Am(2) 821.2 hi apareix relacionat amb el terme *o-pa*, que designa un tipus de treball. També es testimonia a la sèrie J- (PY Jn 431.25), on apareix entre una llista de bronzistes de diferents categories (*ta-ra-si-*

sobretot en relació amb el personal de culte; així, ha donat noms com el ja esmentat ἱερεὺς i el seu femení ἱερεῖα (= *i-je-re-ja*), ἱεροῦργος (= *i-je-ro-wo-ko*), ἱεροθύτης, el verb ἱερεύω, l'adjectiu ἱερεῖον (= *i-je-re-wi-jo*; cf. la forma homèrica ἱερίον), entre d'altres. Vid. CHANTRAINE (1983) s.u. ἱερός.

³ RUIJGH (1967) 55-56.

⁴ DMic. I s.u.: *e-qe-ta*.

*ja*⁵ *e-ko-te*⁶; *a-ta-ra-si-jo*⁷). De manera similar, té un paper molt actiu en el món de la tinença de terres, no solament com a arrendatari de diversos lots a la sèrie E-, sinó que, en el díptic PY Aq 64[+]218, està qualificat per l'apel·latiu *da-i-ja-ke-re-u* (potser **ḏāi-αργεύς*, interpretat com a “repartidor de terres”).

Finalment, apareix com a receptor d'una quantitat indeterminada d'ordi a la tauleta PY Fn 837[+]867.5, i del producte designat pel logograma *189 (potser un tipus de pell) a PY Qa 1290 i 1296.

Per acabar aquest apartat, veurem una breu selecció d'algunes de les tauletes més representatives que testimonien aquest vocable i que recullen el que s'ha dit en aquest apartat:

KN Am(2) 821 ⁸	(-)
.1]ra-jo, / e-qe-ta-e, e-ne-ka, (e)-mi-to VIR 2 // ki-ta-ne-to, / su-ri-mo, e-ne-ka, o-pa VIR (1)	
.2 si-ja-du-we, (ta)-(ra), / i-je[-re]-u, po-me, e-ne-ka, o-pa X VIR 1 // ko-pe-re-u, / e-qe-ta, e-ki-si-jo VIR 1	
.3]	<i>uacat</i>

1. A]ra-jo, dos “seguidors” a causa dels “assalariats” // ki-ta-ne-to, a Súlimos, a causa de la prestació o-pa.

2. A si-ja-du, (ta)-(ra), el sacerdot-pastor, a causa de la prestació o-pa // Copreu, el “seguidor” de e-ko-so.

Aquesta inscripció de Cnosos, d'escriba desconegut, sembla deixar constància de les responsabilitats de diversos individus en alguns emplaçaments cretencs. A la segona línia hi trobem un *i-je-re-u po-me* (= *ιερέυς ποιμήν* “sacerdot pastor”⁹) qualificat per la locució *e-ne-ka o-pa* (“a causa de la prestació o-pa”). No entraré aquí en les divergències d'opinió que aquest últim terme ha suscitat entre els investigadors, sinó que em limitaré a explicar la interpretació que m'ha semblat més adient¹⁰, la proposada per Killen¹¹: l'investigador, a grans trets, considera que *o-pa* designa generalment un treball de perfeccionament, excepte quan el mot fa referència a un animal; aleshores creu que s'hauria de veure com una tasca d'encebament amb un objectiu sacrificial. En el cas que ens ocupa, Killen defensa que el “sacerdot-pastor” seria l'encarregat de tenir cura del ramat destinat a sacrifici, o bé l'encarregat de sacrificar els animals.

Des d'aquesta perspectiva, el personatge del *i-je-re-u po-me* es pot vincular als sacerdots del I mil·lenni aC que tenien l'obligació de pasturar el ramat propi del santuari, bé destinat al consum propi, bé destinat a ésser sacrificat (p. ex.: IG V, 2,3).

⁵ El terme *ta-ra-si-ja* és un substantiu femení per al qual s'accepta **ταλα(ν)σίᾱ* (cf. *τάλαντον*; *ταλασία*, “treball amb llana, ofici de filadora”) i que designa una quantitat de matèria primera pesada i consignada per al seu treball. Vid. DMic. II s.u.: *ta-ra-si-ja*. L'estudi més complet i recent sobre el sistema *ta-ra-si-ja* és el dut a terme per KILLEN (2001) 161-180.

⁶ *ta-ra-si-ja e-ko-te* = **ταλα(ν)σίᾱν* **ἐχοντες* “els que tenen *ta-ra-si-ja*”.

⁷ *a-ta-ra-si-jo* = **ἄταλα(ν)σίῳ*; “els privats de *ta-ra-si-ja*”.

⁸ Per aquesta inscripció de Cnosos, he seguit l'edició de KILLEN & OLIVIER (1989).

⁹ He traduït el terme *po-me* per ‘pastor’, tot i que s'accepta que es tracti, més aviat, d'un supervisor de ramats d'estatus alt. Vid. NAKASSIS (2008) 557-558.

¹⁰ Per a altres interpretacions, *uid.* MELENA (1983) 258-286; SACCONI (2008) 691-705.

¹¹ KILLEN (1999) 325-341.

PY Jn 431. 16-26 ¹²	(H2)
.16 a-pe-ke-e, ka-ke-we, po-ti-ni-ja-we-jo, ta-ra-si-ja, e-ko-te	
.17 ko-za-ro AES M 6 a-ke-wa-ta AES M 3 sa-ke-re-u AES M 6	
.18 we-we-si-jo AES M 3 ko-ta-wo AES M 3 da-u-ta-ro AES M 6	
.19	<i>uacat</i>
.20 to-so-de, ka-ko AES M 27	
.21	<i>uacat</i>
.22 to[-so-de]a[-ta-]ra-si-jo, ka-ke-we, ka-ri-se-u 1 du-ko-so[1	
.23 ko[	]1 e-u-wa-ko-ro 1 ke-we-no 1 a-ta-o 1
.24	]wa-ti-ro 1 me-ri-wa-[.] 1
.25	] i-je-re[]VIR 10 to-sa-no-jo VIR 5
.26	VIR]1 a-mu-ta-wo-no VIR 31

Aquesta tauleta, de la mà 2, enregistra l'enviament de petites quantitats de bronze als bronzistes de la localitat de *a-pe-ke-e* (l. 1,16), on devia haver-hi un taller de treball d'aquest metall. El text distingeix entre dues categories de bronzistes: els *ta-ra-si-ja e-ko-te*, "els que tenen *ta-ra-si-ja*", i els *a-ta-ra-si-jo*, "els que no tenen *ta-ra-si-ja*". La presència d'un sacerdot a la línia 25, com ja he dit a càrrec de deu homes, possiblement guardi relació amb els *ka-ke-we po-ti-ni-ja-we-jo* (= *χαλκέρες *ποτνιαφειοι, "bronzistes de la *po-ti-ni-ja*"¹³) del paràgraf anterior (l. 16-20); potser en el taller hi hauria un santuari, dedicat a la mateixa deessa, o bé podria tractar-se d'un treballador no especialitzat.

PY Qa 1296	(H15)
a-o-ri-me-ne , i-je-re-u	*189 [

Al sacerdot *a-o-ri-me-ne* X unitats del producte *189.

Com podem veure, aquesta breu inscripció enregistra l'entrega del producte representat pel logograma *189 a un sacerdot anomenat *a-o-ri-me-ne*. L'interès d'aquesta tauleta rau en el mateix logograma, el qual fou brillantment identificat per Melena¹⁴ com un tipus de pell i, a més a més, presenta un vinde amb el substantiu γέρας. És, per tant, lícit relacionar el signe amb les despulles provinents de les víctimes sacrificials, que constituïrien, tal com s'esdevé en època alfabètica, la prebenda del personal religiós oficiant.

En resum, el *i-je-re-u* d'època micènica era un personatge d'estatus elevat, tal com es dedueix del seu testimoni al costat de personatges importants i de la seva posició com a beneficiari de grans parcel·les de terra. Apareix en contextos diferents: entre d'altres, el trobem vinculat al terme *o-pa* a la tauleta Am 821 i a la indústria del bronze a Jn 431, bé com a treballador no especialitzat, bé per la presència d'un santuari al

¹² Per a la transcripció de les inscripcions provinents de Pilos, he seguit l'edició de BENNETT JR. & OLIVIER (1974-1976) amb les apropiades correccions de BENNETT JR. (1992).

¹³ La *po-ti-ni-ja* (= πότνια 'senyora') és el teònim femení testimoniats més vegades en la documentació micènica i una de les divinitats més importants. Llevat de comptades ocasions, acostuma a aparèixer acompanyada de diversos epítets, els quals precisen les seves atribucions o els seus diferents camps de patronatge. Per a més informació, *uid.* CHADWICK (1957) 117-129 i BOËLLE (2004), qui ha realitzat una recerca exhaustiva d'aquesta deessa.

¹⁴ MELENA (2001) 61.

taller on es treballava aquest metall. D'altra banda, és probable que el sacerdot estigués adscrit a un temple o santuari concret (a la sèrie E-, el sacerdot *we-te-re-u* apareix vinculat al santuari de *pa-ki-ja-na*), on hauria de realitzar tot un seguit de tasques que asseguressin el seu apropiat manteniment i funcionament, i que, igual que en època posterior, fos l'encarregat de la funció sacrificial (cf.: *i-je-re-u po-me*) i tingués dret a una prebenda (sèrie Qa).

En la secció següent, s'establiran punts de contacte entre ambdós períodes a partir de les característiques aquí esmentades.

2. La figura del ἱερεὺς en el I mil·lenni aC

La figura del sacerdot en època alfabètica no correspon al concepte que nosaltres entenem com a tal, en la mesura que a Grècia, a diferència de la majoria de les religions, el sacerdoti no formava part d'una casta o clergat amb una tradició, educació i jerarquia pròpies, sinó que es tractava d'una magistratura a la qual tots els ciutadans podien accedir¹⁵. Ésser sacerdot consistia, bàsicament, a exercir la funció de representant del fidel davant de la divinitat en els sacrificis i les pregàries, i no era necessària cap tipus de vocació ni cap competència particular¹⁶.

No obstant això, era un personatge molt ben considerat socialment, car era l'encarregat de realitzar els actes sagrats conforme a la tradició, un guardià del ritual, de la seva unitat. Cada sacerdot estava lligat a una divinitat concreta (p. ex.: Crises a Apol·lo; Dares a Hefest¹⁷; Laògon a Zeus, el qual era venerat com un déu¹⁸) i a un santuari determinat, del qual, a més, havia de tenir cura. Cada santuari es regia segons les seves pròpies lleis sacres. N'és un exemple una inscripció de Tegea (Arcàdia) del s. V-IV aC, la qual recull, segons l'opinió més estesa, una llei sagrada vinculada al santuari d'Atena Alea, en què es tracten, entre altres coses, qüestions referents als drets de pasturatge pel seu τέμενος. Vet aquí un petit fragment:

IG V, 2 3 (l. 1-8)¹⁹

τὸν ἱερεὲν πέντε καὶ εἴκοσι οἷς νέμεν καὶ ζευγὸς
καὶ αἰγᾶ· εἴ δ' ἄν καταλλάσσει, ἰνφορβισμόν ἕναι· τ-
ὸν ἱερομνάμονα ἰνφορβίειν· εἴ δ' ἄν λεύτὸν μὲ ἰνφ-
ορβίει, ἡεκοτὸν δαρχμάς ὀφλὲν ἰν δάμον καὶ κάταρ-

¹⁵ D'aquest fet en quedaven exclosos, òbviament, els càrrecs culturals reservats a les velles famílies, com és el cas, per exemple, del càrrec de hierofant, al qual només podien accedir els descendents d'Eumolp. Vid. JOST (1992) 102.

¹⁶ Vid. JOST (1992) 98-104.

¹⁷ Il. 5,9-10: ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δάρης ἀφνειὸς ἀμύμων / ἱερεὺς Ἥφαίστοιο.

¹⁸ Il. 16,603-5: ἔνθ' αὖ Μηρίονης Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυστὴν / Λαόγονον θρασὺν υἱὸν Ὀνήτορος, ὃς Διὸς ἱερεὺς / Ἰδαίου ἐτέτυκτο, θεὸς δ' ὥς τίετο δήμῳ.

¹⁹ La meua traducció: "Que el sacerdot pasturi vint-i-cinc ovelles i un parell d'animals de tir / i una cabra; si ho infringeix, que li sigui imposat l'import de pastura; / que el *hieromnamon* imposi la taxa; si, veient-ho, no l'hi imposa, / que pagui cent dracmes al poble i que / sigui maleït. Que el *hierotita* pasturi a Alea / l'animal que sigui immaculat, però que paguin una taxa els que no siguin immaculats; que hom no transgredeixi / en allò referent a aquells que esculli el *hierotita*; si ho transgredeix, / que pagui dotze dracmes al poble [...]."

5 φον εἶναι :: τὸν ἱεροθύταν νέμεν ἰν Ἀλέαι ὅ τι ἂν ἁ-
 σκῆθῆς ε, τὰ δ' ἀνασκῆ θέα ἰνφορβίεν, μὲ δ' ἐσπερᾶσα-
 ι παρ ἂν λέγε ἱεροθυτές· εἴ δ' ἂν ἐσπεράσε δυοδεκ-
 ο δαρχμάς ὀφλὲν ἰν δᾶμον ::

Aquest text tracta dels drets de pastura del personal religiós dintre del recinte sagrat: el sacerdot té dret a mantenir de manera gratuïta un ramat de 25 ovelles, 2 animals de tir i una cabra. Si supera aquest nombre, ha de pagar l'impost fixat pel *hieromnamon*, el qual, al seu torn, sembla tenir la tasca de vigilar que el sacerdot acompleixi les prescripcions establertes. També s'hi esmenta un *hierotita* amb el dret de pasturar gratuïtament els animals immaculats, sense taca, que, segurament, eren els destinats a sacrifici. Veiem, doncs, que en un mateix santuari hi podia treballar més d'un sacerdot, els quals es repartirien les tasques de manteniment del recinte. És inevitable, en parlar d'aquesta inscripció, referir-se a la figura del *i-je-re-u po-me* (comentada a l'apartat anterior), el qual podria haver estat l'encarregat del ramat del seu santuari.

També cal esmentar que gran part dels guanys materials del sacerdot provenia de les ofrenes realitzades i de les cerimònies en les quals prenia part. Aquest tipus de prebenda rebia el nom de γέρας (cf. la sèrie Qa de Pilos, la qual testimoniava l'enviament de pells a un parell de *i-je-re-u*, probablement en un context similar).

3. Conclusió

El terme genèric per a sacerdot, ἱερεύς, el trobem ja ben testimoniats en les inscripcions gregues del II mil·lenni aC, les quals evidencien que es tractava d'un funcionari de rang elevat que abastava diversos àmbits de la societat de la Grècia micènica, com són la possessió de terres o la indústria del bronze.

En el I mil·lenni aC, el sacerdot també gaudia de cert prestigi i s'encarregava, sobretot, del sacrifici, la pregària i la cura del recinte que tenia assignat. Podia rebre, en contraprestació als seus serveis, el que es denominava com a γέρας, que constituïa part de l'animal o de l'objecte ofert en sacrifici.

Es poden establir, doncs, alguns punts de contacte, ja esmentats: la preeminència social, el gaudi d'una prebenda, la vinculació amb el sacrifici i l'afiliació a un santuari particular, del qual és molt possible que hagi hagut de tenir cura. Tot i que no podem estar segurs de fins a quin punt les funcions i atribucions del sacerdot d'època micènica eren les mateixes que les del d'època alfabètica, aquests trets en comú fan lícit suposar l'existència de certa continuïtat entre ambdós períodes, encara que aquesta hagi estat mínima.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- DMic. I = AURA JORRO, F. (1985), *Diccionario Micénico*. Vol. I. Madrid, CSIC.
 DMic. II = AURA JORRO, F. (1993), *Diccionario Micénico*. Vol. II. Madrid, CSIC.
 BENNETT JR., E.L. (1992), "A Selection of Pylos Tablets Texts" a J.-P. OLIVIER (1992, ed.), 103-127.

- BENNETT JR., E.L.; OLIVIER, J.-P. (1974-1976), *The Pylos Tablets Transcribed*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- BOËLLE, C. (2004), *'Po-ti-ni-ja': l'élément féminin dans la religion mycénienne (d'après les archives en linéaire B)*. Nancy, De Boccard.
- BURKERT, W. (2005), *Religión griega arcaica y clàssica*. Madrid, Abada editores [trad. esp. de la 1a edició alemanya (1977)].
- CHADWICK, J. (1957), "Potnia", *Minos* 5, 117-129.
- CHANTRAINE, P. (1983), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. París, Klincksieck.
- DEGER-JAKOLTZY, S.; HILLER, St.; PANAGL, O. et alii (1999, edd.), *Floreat studia Mycenaea: Akten des X. internationalen mykenologischen Colloquiums in Salzburg vom 1.-5. Mai 1995*. Vol. I, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- DUHOX, Y.; MORPURGO DAVIES, A. (2007, edd.), *A Companion to Linear B: Mycenaean Greek Text and their World*. Louvain-la-Neuve, Peeters.
- GAERTRINGEN, F.H. VON (1913, ed.), *Inscriptiones Graecae*. V, 2: *Inscriptiones Arcadiae*. Berlín, Reimer.
- HEUBECK, A.; NEUMANN, G. (1983, edd.), *Res Mycenaea. Akten des VII. internationalen mykenologischen Colloquiums in Nürnberg vom 6.-10. April 1981*.
- HILLER, St. (2007), "Mycenaean religion and cult" a Y. DUHOX; A. MORPURGO DAVIES (2007, edd.), vol. II, 169-211.
- JOST, M. (1992), *Aspects de la vie religieuse en Grèce: du début du V^e siècle à la fin du III^e siècle av. J-C*. París, Sedes.
- KILLEN, J. (1999), "Mycenaean o-pa" a S. DEGER-JAKOLTZY; St. HILLER; O. PANAGL et alii (1999, edd.), 325-341.
- KILLEN, J.; OLIVIER, J.-P. (1989₅), *The Knossos Tablets*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca [Suplement a *Minos* 11].
- MELENA, J.L. (1983), "Further Thoughts on Mycenaean o-pa" a A. HEUBECK; G. NEUMANN (1983, edd.), 258-286.
- MELENA, J.L. (2001), *Textos griegos micénicos comentados*. Vitoria-Gasteiz, Eusko. Legebiltzarra.
- NAKASSIS, D. (2013), *The Individuals and Society in Mycenaean Pylos*. Leiden-Boston, Brill.
- NILSSON, M.P. (1950), *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*. Lund, Biblo and Tannen Publishers.
- OLIVIER, J.-P. (1992, ed.), *Mykenaiika. Actes du IX^e Colloque International sur les textes mycéniens et égéens (Athènes, 2-6 octobre 1990)*. Atenes-París, De Boccard [= BCH Suppl. XXV].
- RUIJGH, C.J. (1967), *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec mycénien*. Amsterdam, Hakkert.
- SACCONI, A. (2008), "Riflessioni sul significato del termine o-pa nei testi micenici" a A. SACCONI; M. DEL FREO; L. GODART; M. NEGRI (2008, edd.), 691-705.
- 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.

Funciones semánticas alternantes y diátesis verbal: el caso de παρασκευάζω

M^a Dolores JIMÉNEZ LÓPEZ
Universidad de Alcalá de Henares

RESUMEN

En este trabajo se presenta la información pertinente para la entrada del verbo παρασκευάζω en un futuro diccionario de construcciones sintácticas. Se destacan, a partir del análisis de los datos, sus estructuras de complementación, verdaderamente productivas en griego antiguo, y los factores morfológicos, semánticos y sintácticos que intervienen en su construcción. Entre otros aspectos, la diátesis se revela fundamental para entender la alternancia del Fin y el Beneficiario en el tercer participante.

PALABRAS CLAVE: Beneficiario, Fin, diátesis, *paraskeuázō*, marco predicativo, sintaxis griega.

ABSTRACT

This paper presents relevant information for the entry of the verb παρασκευάζω in a future dictionary of syntactic constructions. The data analysis shows its truly productive structures of complementation in ancient Greek as well as the morphological, semantic and syntactic factors involved in its construction. Among other things, the diathesis is essential to understand the alternation between Purpose and Beneficiary for the third participant.

KEY WORDS: Beneficiary, Purpose, diathesis, *paraskeuázō*, predicate frame, Greek syntax.

1. Introducción

El verbo παρασκευάζω es uno de los verbos más frecuentes en griego antiguo y, por su comportamiento morfo-sintáctico, es también uno de los más usados para ilustrar algunos aspectos de la sintaxis verbal, en particular la voz y la diátesis. Acerca de su construcción sintáctica, los diccionarios al uso ofrecen información muy desigual: desde unas pocas líneas en el diccionario griego-español de J.M. Pabón, hasta una descripción más detallada y abigarrada, con numerosos ejemplos que ilustran una casuística heterogénea, en el caso del griego-inglés de H.G. Liddell & R. Scott & H.S. Jones. Mi objetivo en este trabajo es presentar la información necesaria para elaborar la entrada de παρασκευάζω en un futuro diccionario de construcciones sintácticas, con el fin de aprehender lo más claramente posible no las múltiples acepciones del

verbo, sino sus esquemas de complementación, el esqueleto sintáctico sobre el que descansan las diferentes formas de traducirlo.

El análisis de los datos se ha llevado a cabo con la ayuda de una base de datos (REGLA-GR) elaborada a tal efecto en el Proyecto de Investigación en el que se inserta esta trabajo¹. El corpus despojado comprende autores y obras representativos de diversos géneros de la época clásica²: en total, 334 ejemplos de παρασκευάζω.

2. Dos esquemas de complementación

Los datos muestran que todos los empleos de παρασκευάζω pueden organizarse en dos únicos esquemas de complementación.

2.1. El primero de ellos se sintetiza en el marco predicativo (MP)³ de (1): "alguien prepara algo para un fin o para alguien".

(1) (παρασκευάζω_v) (x₁:<humano>)_{Agente} (x₂)_{Afectado} (x₃:<evento>_{Fin}/<humano>_{Beneficiario})

2.2. El segundo se representa en (2): "alguien prepara/convierte a alguien en algo". En este empleo el verbo siempre aparece en voz activa⁴, como se ilustra con los ejemplos de (3): el primero de ellos muestra la caracterización prototípica como humanos tanto del primer argumento (Agente) como del segundo (Afectado), pero (3b) pone de manifiesto otras posibilidades (una actividad en la posición del Sujeto-Actor o una entidad concreta como Objeto-Afectado).

(2) (παρασκευάζω_v) (x₁:<humano>)_{Agente} (x₂)_{Afectado} (x₃:<propiedad>)_{Complemento Objeto}

(3a) τοιαῦτα μὲν δὴ λέγων τε καὶ αὐτὸς ποιῶν εὐσεβεστέρους τε καὶ σωφρονεστέρους τοὺς συνόντας παρεσκευάζεν (X. Mem. 4,3,18), "él [= Sócrates] hablando y actuando así hacía más piadosos y sensatos a los que estaban con él".

(3b) ἢ μᾶλλον οἰητέον πρὸς ἀρετὴν τι τείνειν τὴν μουσικὴν, ... καθάπερ ἡ γυμναστικὴ τὸ σῶμα ποιοῦν τι παρασκευάζει (Arist. Pol. 1339a), "o hay que creer más bien que la música incita de algún modo a la virtud, como la gimnasia dispone el cuerpo de una determinada manera...".

La primera idea que hay que destacar, como se ve en el cuadro (4), es que en nuestro corpus hay solo 11 ejemplos del segundo esquema de complementación, que representan apenas un 3% del total de empleos de παρασκευάζω. Esta es una información útil para conocer la productividad real de cada construcción, información que, sin embargo, resulta opaca en los diccionarios de traducción.

¹ Rección y complementación en griego y en latín (FFI2009-13402-C04-02).

² Se indica entre paréntesis el número de ejemplos de cada autor: A. Pers.; Th. (1). E. El.; Med. (0). S. OT; Ant. (0). Ar. Ach.; V.; Nu; Pax; Th. (7). Lys. (20). D. 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 41, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59 (22). Hdt. I-IV (16). X. Mem.; Cyn.; HG; An.; Smp. (108). Th. I-IV (91). Pl. R.; Smp.; Gorg.; Phdr.; Phd. (48). ARIST. Pol.; EN; EE (21).

³ Para la formalización de los MP y su aplicación a las lenguas clásicas, véase BAÑOS *et alii* (2003).

⁴ El único ejemplo del corpus en voz pasiva es Pl. R. 362c; nunca en voz media.

(4) Distribución MP en el corpus

	Nº EJS.	% SOBRE EL TOTAL
Marco predicativo (1)	323	96,7 %
Marco predicativo (2)	11	3,2 %

% en un total de 334 ejemplos del corpus

3. La construcción más frecuente

Nos vamos a centrar en el análisis de la construcción más frecuente. Se trata, como se ha formalizado en (1), de una estructura con tres participantes, cuyos datos de frecuencia (absoluta y relativa) quedan recogidos en la tabla (5)⁵:

(5) Datos de los tres participantes

NIVEL	Nº EJS.	PORCENTAJE
Participante 1: Agente-Actor	250	77.39 %
Participante 2: Afectado	229	70.89 %
Participante 3	151	46.7 %

% en un total de 323 ejemplos del MP (1)

3.1. El primero de los participantes (el Sujeto en la voz activa) es típicamente un Agente de referente humano, si bien no se excluyen –como sucede en tantos otros verbos de acción– Actores con otras posibilidades léxicas (πόλις, ήδονή, ναῦς,...), cuya frecuencia consta en (6):

(6) Distribución del léxico en el primer participante: Agente-Actor

LÉXICO	Nº EJS.	PORCENTAJE
Humano	235	94 %
Abstracto	7	2.8 %
Lugar	3	1.27 %
Concreto	2	0.8 %
Evento	2	0.8 %
Tiempo	1	0.4 %
TOTAL	250	100 %

3.2. El segundo participante, aquello que se prepara (el Objeto Directo en la voz activa), expresa la función semántica Afectado. Como se ve en (7), no hay un rasgo léxico exclusivo para este complemento, aunque lo más frecuente es "preparar" una entidad de primer orden: concreta o humana⁶. El ejemplo (8a) representa, pues, un uso para-

⁵ Las cifras responden a los casos de presencia explícita o elípticos que se pueden suplir claramente, por el contexto, por las desinencias del verbo, la concordancia, etc. Es interesante contrastar los datos de la tabla (5) con los de un verbo equivalente en latín, *parare* (ALONSO 2013), o con el español *preparar* (ADESSE), que muestran una menor frecuencia del tercer participante.

⁶ En bastantes ejemplos ocupan esta casilla nombres eventivos como *στράτεια*, *ἐπίπλοον*, *ναυμαχία*, *θυσία*, etc., que pueden referirse el evento en sí mismo (la expedición, la navegación, la batalla naval o el sacrificio), pero también a los preparativos materiales.

digmático de este verbo; y (8b), (8c) y (8d), usos menos frecuentes, pues el léxico de los dos primeros argumentos es menos prototípico.

(7) Distribución del léxico del segundo participante: Afectado

LÉXICO	Nº EJS.	PORCENTAJE
Concreto	94	41.04 %
Humano	57	24.25 %
Evento	49	20.85 %
Abstracto	27	11.79 %
Animado	4	1.70 %
Lugar	3	1.27 %
Palabras	1	0.42 %
TOTAL	235	100 %

(8a) παρασκευασάντων δὲ τῶν Μυτιληναίων πρέσβων τῇ νηὶ οἶνον καὶ ἄλφιτα (Th. 3,49,3), "como los *embajadores* de Mitilene habían preparado *vino y harina de cebada* para la nave".

(8b) ὑγίειάν τε γὰρ τοῖς σώμασι παρασκευάζει καὶ ὁρᾶν καὶ ἀκούειν μᾶλλον, γηράσκειν δὲ ἦττον, τὰ δὲ πρὸς τὸν πόλεμον μάλιστα παιδεύει (X. Cym. 12,1), "pues <la caza> procura a los cuerpos *salud y ver y oír más, y envejecer menos*, y, sobre todo, educa en lo relativo a la guerra".

(8c) καὶ χρήματα παρασκευαζόμενοι καὶ φίλους καὶ ὅπως ἂν ᾧσιν ὡς πιθανώτατοι λέγειν (Pl. Grg. 479c) "procurándose *dinero y amigos y cómo* ser lo más persuasivos en hablar".

(8d) ὥρας..., αἱ ἡμῖν οὐ μόνον ὧν δεόμεθα πολλὰ καὶ παντοῖα παρασκευάζουσιν, ἀλλὰ καὶ οἷς εὐφραινόμεθα; (X. Mem. 4,3,5), "*las estaciones... que no sólo nos proporcionan las muchas y variadas cosas que necesitamos, sino también con las que deleitarnos?*".

4. Beneficiario y Fin: dos funciones alternantes

Pero es el tercer participante el aspecto más específico de παρασκευάζω, ya que, como voy a tratar de mostrar, alternan las funciones de Fin y Beneficiario.

4.1. En primer lugar, hay que llamar la atención sobre los datos de frecuencia que recoge la tabla (9): en todo el corpus solo se explicita un dativo Beneficiario en 17 ocasiones, lo que contrasta con la elevada frecuencia de un participante que expresa el Fin.

(9) Función semántica del tercer participante

FUNCIÓN SEMÁNTICA	nº ej.	% sobre 151 ej. con tres participantes explícitos	% sobre el total de 323 ej. del MP (1)
Fin	135	89.40	41.79
Beneficiario	17	11.25	5.26

Dicho en otras palabras, en el griego de época clásica es mucho más habitual decir "alguien prepara algo para un fin" que "alguien prepara algo para alguien". Esta información, de nuevo, pasa desapercibida en los diccionarios al uso, pero es imprescindible en un diccionario de construcciones sintácticas. Además, resulta interesante si se compara con los datos de la Base ADESSE para el español preparar reproducidos en la tabla (10), que ponen de manifiesto el empleo de las mismas funciones, pero con una frecuencia muy inferior en el caso de un participante de Fin.

(10) Datos de la base ADESSE para el español preparar:

TIPO DE PROCESO:		ACTIVIDAD		
ARGUMENTOS:				FRECUENCIA
	A1 AGTE	Preparador	AGENTE	183 (85,1 %)
	A2 ACT	Preparado	ACTIVIDAD	214 (99,5 %)
	A3 FIN		Finalidad	26 (12,1 %)
	A4 BEN		Beneficiario	25 (11,6 %)

4.2. Si el Beneficiario se expresa siempre mediante una forma nominal en dativo (normalmente una entidad humana –(8d) ἡμῖν–, aunque hay casos de metonimia o humanización: (8a) τῇ νηϊ, (8b) τοῖς σώμασι), el complemento de Fin tiene diversas posibilidades de codificación, que se recogen en la tabla (11)⁷:

(11) Codificación del participante de función Fin

MARCA FORMAL	Nº EJS.		Nº EJS.
Preposición	40	εἰς-A	19
		ἐπί-A	11
		ἐπί-D	1
		πρός-A	7
		ἕνεκα-G	2
Infinitivo	52	Inf.	47
		τοῦ + inf.	1
		ὥστε + inf.	3
		ὥς + inf.	1
Participio futuro concertado	30	Part. fut.	5
		ὥς + part. fut.	25
ὅπως	9		
ἵνα	6		
ὥς+ part. abs.	1		

La función Fin define intrínsecamente eventos, lo que explica la preponderancia de infinitivos⁸ y, secundariamente, participios de futuro concertados, casi siempre introducidos por ὥς, como en (12):

(12a) νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἦκω παρεσκευασμένος / βοᾷν ὑποκροῦειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας, / ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ (Ar. Ach. 37), "en efecto, ahora vengo dispuesto, sin más, a gritar, interrumpir, insultar a los oradores, si alguno habla de otra cosa que no sea la paz".

⁷ El total de ejemplos de la tabla (11) suma 138; en el cuadro (9) constan 135 ejemplos con un tercer participante de FS Fin. La diferencia se debe a que hay tres ejemplos de aposición de un SP (ἐπί-A/D) y una subordinada de ὅπως (Th. 3,22,8, Pl. R. 341e, Grg. 510a), que se recogen en los datos de codificación (11).

⁸ En CRESPO *et alii* (2003) 301 se indica expresamente que el infinitivo dependiente de παρασκευάζομαι es Objeto Directo con la FS Resultado. Los datos que presentamos confirman, en cambio, su análisis como tercer participante de función Fin: así, la alternancia con un participio de futuro final, τοῦ + inf. (Pl. Grg. 509d), πρὸς τό + inf. (Pl. R. 496c), ὥστε + inf. (Th. 3,36,5); nunca asciende a Sujeto en la voz pasiva, etc. Cuando el verbo está en voz activa puede aparecer un infinitivo (Pl. Phd. 67e; R. 405c; X. Cyn. 12,11), que cabe analizar también como final: *uid.* n. 18.

(12b) καὶ ὅλκους παρεσκεύαζον τῶν νεῶν ἐν τῷ Ἰσθμῷ ὡς ὑπεροίσοντες ἐκ τῆς Κορίνθου ἐς τὴν πρὸς Ἀθήνας θάλασσαν (Th. 3,15,1), "y se pusieron a *preparar* en el Istmo mecanismos de arrastre de las naves *para transportarlas* desde Corinto hasta el mar que mira a Atenas".

Sin embargo, en griego antiguo, como en otras muchas lenguas, los sustantivos eventivos –nombres que designan acontecimientos o sucesos⁹– expresan también la función Fin en sintagmas preposicionales (SP) como los de (13). Los datos del cuadro (11) ponen de manifiesto la importancia real de estos SP finales¹⁰, sobre todo con εἰς-A o con ἐπί-A.

(13a) οἱ Ἀθηναῖοι καὶ μάχῃ ἐκκρούσαντες τοὺς ἐπόντας ἐστρατοπεδεύσαντό τε καὶ ἐς τὸν περιτειχισμὸν τροπαῖον στήσαντες παρεσκευάζοντο (Th. 4,131,2), "los atenienses... establecieron su campamento y, después de levantar un trofeo, se preparaban *para la construcción de un cerco*".

(13b) τῇ δ' ὕστεραίᾳ παρασκευασάμενοι ὡς ἐπὶ ναυμαχίαν ἀνήγοντο (Th. 4,13,3)¹¹, "al día siguiente se hicieron a la mar habiéndose preparado como *para una batalla naval*".

(13c) Ἑρμοκράτης... πρὶν αἰτήσαι χρήματα λαβὼν, παρεσκευάζετο πρὸς τὴν εἰς Συρακούσας καθόδον Ξένους τε καὶ τριήρεις (X. HG 1,1,31), "Hermócrates... habiendo recibido dinero antes de pedirlo, empezó a prepararse mercenarios y triremes *para el regreso a Siracusa*".

En menor medida, como consta en la tabla (11), otra forma de construir este complemento final es mediante una subordinada. Cabe preguntarse por las razones de esta distribución. El empleo de un infinitivo final o de un participio de futuro es una forma de expresar la finalidad más integrada en la predicación, evidente en el caso del participio gracias a la concordancia, y que se manifiesta en ambos casos porque el Sujeto-Agente de παρασκευάζω es correferencial con el Sujeto-Agente del infinitivo o del participio en cuestión: véase de nuevo (12a) y (12b)¹². En cambio, no están suje-

⁹ BosQUE (1999) 51 ss.

¹⁰ En el corpus hay 7 ejemplos que no presentan un sustantivo eventivo, pero en contextos muy específicos. Así, en Ξενοφῶν δὲ οὐ προσήει, ἀλλὰ φανερός ἦν οἴκαδε παρασκευαζόμενος (X. An. 7,7,57), "Jenofonte no se acercaba, sino que se dejaba ver *preparándose para ir a casa*", entiendo que el adverbio directivo οἴκαδε expresa una idea sincopada de finalidad. En 4 ocasiones aparece un SP con ἐπί-A, como en ἦν δὲ ὑμεῖς αὐτοὶ τε παρασκευαζόμενοι φανεροὶ ἦτε ἐπὶ τοὺς πολέμιους καὶ τοὺς ἄλλους παρακαλῆτε, εὖ ἴστε ὅτι... (X. An. 3,1,36), "pero si vosotros mismos os dejáis ver *preparándoos contra/para atacar a los enemigos* y convocáis a los demás, sabed bien que..." (también Hdt. 4,83,1; D. 18,44; Th. 4,123,3); y un ejemplo similar con προός-A (Th. 1,84,4): aunque podría interpretarse que el SP expresa un Beneficiario –en todos los casos, una entidad "perjudicada" por la acción verbal–, considero también que es una expresión sincopada de Fin. El último ejemplo es παρεσκευάζοντο δὲ καὶ οἱ τῶν Ἀθηναίων στρατηγοὶ †πρὸς τὸ ναυτικὸν ἐν τῇ Σάμῳ (X. HG 2,1,12): las ediciones marcan como corrupta la preposición πρὸς y se ha propuesto suprimirla o poner delante un artículo τὰ; coincido en este caso con la interpretación que hace en su edición de *Les Belles Lettres* HATZFELD (1973) 73, que ve también una idea de finalidad implícita: "De leur côté, les généraux athéniens faisaient des préparatifs † pour compléter la flotte de Samos".

¹¹ El SP puede ir precedido de ὡς: ὡς + εἰς-A: 7 ej. (X. HG 2,1,22; 2,2,4; 6,4,29; An. 1,8,1; 6,4,21. Th. 1,62,5; 4,93,1); ὡς + ἐπί-A: 3 ej. (X. HG 1,1,16; Th. 2,86,1; 4,13,3); ὡς + πρὸς-A: 1 ej. (X. HG 1,6,31).

¹² Hay tres casos en los que cabría interpretar que no se cumple este requisito. Veamos un ejemplo: ἐὰν δέ μοι φιλικῶς αὐτὴν ἔχειν παρασκευάσης, ὑπισχνούμαι σοι, ἔφη, ἐγὼ μέγιστόν σε τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι μετ' ἐμὲ καταστήσειν (X. HG 6,1,8), "en caso de que consigas que ella (tu patria) sea amiga mía, yo te prometo –dijo– hacerte el hombre más importante de la Hélade después de mí". Cf. también Hdt. 2,121a 1 y Arist. Pol. 1337b. Podría, en efecto, interpretarse que αὐτὴν es el Objeto Directo de παρασκευάσης y ἔχειν un infinitivo final ("en caso de que la prepares para ser amiga mía"). Creo preferible, sin embargo, la interpretación como una construcción de Acl que desempeñaría la función sintáctica de Objeto Directo y la función semántica Afectado, dado

tas a esta restricción las subordinadas conjuncionales con ὅπως (14a), ἵνα (14b), ὥστε + infinitivo (14c) o, lógicamente, un participio absoluto con ὡς (14d)¹³:

(14a) ἀλλὰ παρασκευάζου ὅπως ἐμὲ καὶ σὲ μηδεὶς διαβαλεῖ (Pl. Smp. 222d), "arréglatelas para que nadie nos enemiste a ti y a mí".

(14b) οἱ οὖν περὶ τὸν Θηραμένην παρεσκεύασαν ἀνθρώπους μέλανα ἱμάτια ἔχοντας καὶ ἐν χροῷ κεκαρμένους πολλοὺς ἐν ταύτῃ τῇ ἑορτῇ, ἵνα πρὸς τὴν ἐκκλησίαν ἤκοιεν (X. HG 1,7,8), "así pues, los partidarios de Teramenes prepararon a muchos hombres de esta fiesta con mantos negros y el pelo cortado a cero para que vinieran a la asamblea".

(14c) ὡς δ' ἦσθοντο τοῦτο τῶν Μυτιληναίων οἱ παρόντες πρέσβεις καὶ οἱ αὐτοῖς τῶν Ἀθηναίων ξυμπράσσοντες, παρεσκεύασαν τοὺς ἐν τέλει ὥστε αὐθις γνώμας προθεῖναι (Th. 3,36,5), "cuando los embajadores de Milete que estaban en Atena y los atenienses que los apoyaban se dieron cuenta de eso, dispusieron a los magistrados para que propusieran de nuevo opiniones".

(14d) καὶ γὰρ ὅτε τὸ τελευταῖον παρήγγειλεν αὐτοῖς παρασκευάζεσθαι ὡς μάχης ἐσομένης (X. HG 7,5,20), "pues cuando finalmente les ordenó que se prepararan para que la batalla tuviera lugar".

4.3. El aspecto tal vez más interesante en la descripción de la estructura sintáctica de nuestro verbo es que, como he tratado de reflejar en el MP de (1), las funciones semántica (FS) Fin y Beneficiario alternan entre sí. En otras palabras, si se expresa el Fin no se explicita el Beneficiario y viceversa.

(1) (παρασκευάζω)_v (x₁:<humano>)_{Agente} (x₂)_{Afectado} (x₃:<evento>)_{Fin} /<humano>_{Beneficiario}

Para entender esta alternancia hay que tener en cuenta algunas consideraciones previas: en primer lugar, en la configuración de los MP el predicado no es el único elemento que determina la estructura sintáctica, sino que pueden condicionarla también las características léxicas y funcionales de los argumentos¹⁴; dicho en palabras de Lehmann¹⁵, un participante no puede analizarse aisladamente, sino que forma parte de una compleja red de relaciones entre participantes. Por otra parte, las FS que expresan los componentes de una predicación no son compartimentos estancos, sino más bien un *continuum*, de suerte que algunas funciones están muy cerca de otras y a veces es difícil delimitarlas; para explicar este fenómeno se ha acuñado, por ejemplo, el concepto de *macrofunción*¹⁶. Pues bien, en griego antiguo hay una proximidad evidente entre el Beneficiario, la Dirección y el Fin, algo que se manifiesta históricamente incluso en las marcas formales que se emplean para expresar estas funciones, como el

que es posible que un infinitivo ocupe esta casilla, como se ha visto, por ejemplo, en (8b) o como ilustra el infinitivo sustantivado de ἀλλὰ σὺ πρῶτον μὲν ἡγή παρασκευαστέον τὸ μή ποτε κινδυνεῦσαι; (Pl. R. 467b), "pero tú consideras, en primer lugar, que hay que procurar no correr jamás peligro?". La diferencia está en que en (8b) o en Pl. R. 467b no se explicita el Sujeto del infinitivo y, entonces, resulta evidente que el infinitivo es el Objeto-Afectado, mientras que en X. HG 6,1,8 sí aparece un acusativo que puede ser tanto Objeto de παρασκευάζω como Sujeto del infinitivo en una construcción de Acl.

¹³ No obstante, pueden también usarse cuando coinciden los referentes de los Sujetos Agentes: ξυνηθορίζοντο οὖν ἐν τῇ Δοβήρῳ καὶ παρεσκευάζοντο, ὅπως κατὰ κορυφὴν ἐσβαλοῦσιν ἐς τὴν κάτω Μακεδονίαν (Th. 2,99,1), "se reunieron, pues, en Dobero y se preparaban para lanzarse por la cumbre hacia la baja Macedonia". Cf. también X. Mem. 2,1,30; X. An. 7,3,35.

¹⁴ VILLA (2003) 27 s.

¹⁵ LEHMANN (2005) 171.

¹⁶ DOWTY (1991), VAN VALIN & LAPOLLA (1997) 139 ss., VAN VALIN (2005). Los autores mencionados admiten dos macrofunciones claras, Actor y Afectado (*Undergoer*). VILLA (2003) 40 sugiere también la posibilidad de una macrofunción Direccional, que agruparía las tres FS que aquí comentamos.

dativo, SP como εἰς-A o ἐπί-A o πρὸς-A, o el propio infinitivo. En este sentido, en los últimos años se han generalizado los mapas semánticos como forma de representar las líneas que conectan, en un espacio semántico-conceptual, las funciones y explicar con ello los problemas de multifuncionalidad que se dan en la gramática de las lenguas; de hecho, la conexión Dirección-Beneficiario-Fin (*uid.* nota 10) es muy recurrente en la bibliografía y se presenta como un fenómeno universal¹⁷.

Pues bien, en el caso de παρασκευάζω, la interrelación entre Beneficiario y Fin se deja sentir en su alternancia o mutua incompatibilidad: si se actualiza una función, no se actualiza la otra¹⁸.

4.4. Este hecho, además, está en conexión con las categorías de voz y diátesis verbal, como voy a tratar de mostrar. En este sentido, la primera idea que me interesa destacar, a la luz de los datos de (15), es que la voz en la que más se usa παρασκευάζω es la media o medio-pasiva y, en consecuencia, como ilustra la tabla (16), la diátesis más productiva es la reflexiva¹⁹.

¹⁷ Vid. HASPELMATH (2003), CYSOUW (2010). En inglés *to*, en francés *à*, en alemán *zu* o en español *a* o *para* ilustran bien esta multifuncionalidad en torno a las funciones mencionadas, *uid.* HASPELMATH (2003) 214. Para la conexión entre el Beneficiario (dativo) y la dirección (*ad* + ac.) en latín, véase BAÑOS (1996).

¹⁸ Esta es la razón por la que creo preferible proponer un esquema de complementación con tres participantes que recoja una alternancia en el tercero de ellos, en lugar de un MP con 4 participantes, como se hace, por ejemplo, en la base ADESSE para el español *preparar*. Creo también preferible un único MP a dos diferentes, dado que la alternancia puede describirse en el ámbito de la gramática, según se verá a continuación, y no conlleva ninguna variación en el significado del verbo. Para otros casos de alternancias en griego y latín, véanse diversos trabajos en BAÑOS *et alii* (2003).

¹⁹ La diferencia en el número de ejemplos con voz activa (72) y los de diátesis transitiva (77) se debe a que hay 5 ejemplos con adjetivo verbal παρασκευαστέον. Por lo que a la pasiva respecta, merecen una atención específica las formas de perfecto medio-pasivas, cuya morfología no permite diferenciar entre diátesis media y pasiva, como en los casos siguientes: (a) εἰσερχόμεθα, ἀνεωγμένης τῆς θύρας καὶ ὑπὸ τῆς ἀνθρώπου παρεσκευασμένης (Lys. 1,24), “entramos, pues la puerta estaba abierta y preparada por la mujer”; (b) αἱ μὲν δὴ νῆες ἀφικνοῦνται ἐς τὴν Κέρκυραν, οἱ δὲ Κορίνθιοι, ἐπειδὴ αὐτοῖς παρεσκεύαστο, ἔπλεον ἐπὶ τὴν Κέρκυραν ναυσὶ πεντήκοντα καὶ ἑκατόν (Th. 1,46,1), “las naves llegan a Corcira y los corintios, una vez que estaban hechos los preparativos por ellos, pusieron rumbo hacia Corcira con 150 naves”; (c) καὶ πέμπουσιν ἑξαπινάκως τεσσαράκοντα ναῦς αἱ ἔτυχον περὶ Πελοπόννησον παρεσκευασμέναι πλεῖν (Th. 3,3,2), “envían de improviso cuarenta naves que casualmente estaban preparadas para navegar alrededor del Peloponeso”; (d) ἐγὼ τοίνυν, ἔφη, παρεσκεύασμαι μὲν πείθεσθαι τοῖς νόμοις (X. Mem. 1,2,34), “pues bien –dijo (Sócrates)–, yo estoy dispuesto a obedecer las leyes”. He considerado pasivas formas como (a), que incluye un complemento Agente en forma de SP, y también (b), que lleva un dativo Agente. En casos como (c) y (d) no se expresa un Agente. Pues bien, entiendo que παρεσκευασμένοι en (c) es pasivo, dado que el Sujeto “naves” es una entidad inanimada, que solo puede ser Afectado. En cambio, cuando el Sujeto del perfecto es una entidad humana –Sócrates en (d)–, es razonable cuestionar la diátesis del verbo παρασκευάζω: el valor aspectual resultativo que confiere el tema de perfecto en estos empleos provoca una neutralización entre la diátesis reflexiva directa (perfecto medio resultativo: “me he preparado y ahora estoy preparado”) y la pasiva (perfecto pasivo resultativo: “he sido preparado y ahora estoy preparado”). Me parece más razonable la primera interpretación, habida cuenta de la preponderancia de la voz media en nuestro verbo.

(15) Distribución de voz

Voz	Nº EJS.	PORCENTAJE
Activa	72	22.29 %
Media	38	11.76 %
Medio-Pasiva	199	61.60 %
Pasiva	9	2.78 %

% sobre un total de 323 ejemplos del MP (1)

(16) Distribución de diátesis

DIÁTESIS	Nº EJS.	PORCENTAJE
Transitiva	77	23.83 %
Reflexiva	203	62.84 %
Pasiva	43	13.31 %

Pero quiero llamar la atención, además, sobre los datos de (17), que muestran la estrecha relación que existe entre el tercer participante y la diátesis:

(17) Distribución del tercer participante según la diátesis verbal

DIÁTESIS	Nº EJS.	BENEFICIARIO	FIN
Transitiva	77	15 (19.48 %)	14 (18.18%)
Reflexiva	203	1?	113 (55.66 %)
	R. Indir.: 70 68		14
	R. Direct: 135	1?	99
Pasiva	43	1 (2.32%)	8 (18.60%)

En efecto, un complemento en dativo que define un Beneficiario es compatible casi exclusivamente con la diátesis transitiva (voz activa) –véanse (8a), (8b), (8d)– y, con menor frecuencia, con la pasiva (18a): solo en tales casos un Agente puede preparar algo para una segunda entidad distinta.

En cambio, la expresión del Beneficiario queda excluida de la diátesis reflexiva (voz media o medio-pasiva), ya que sería redundante: en (18b), ejemplo de diátesis reflexiva indirecta²⁰, hay un Sujeto-Agente y un Objeto-Afectado, y no se explicita un dativo-Beneficiario porque este coincide referencialmente con el Sujeto-Agente²¹. En (18c) el verbo expresa diátesis reflexiva directa: hay un Sujeto-Agente, que es, a la vez, Afectado²² y, en consecuencia, no ha lugar un complemento de Beneficiario.

²⁰ Sobre la diferencia reflexiva directa y reflexiva indirecta en la media véase, por ejemplo, ALLAN (2003) 88 ss., 112 ss.; CRESPO (2003) 244 ss.; MÉNDEZ DOSUNA (2005).

²¹ Como es sabido, puede expresarse también esta reflexividad indirecta con el verbo en activa y un pronombre personal reflexivo en dativo, como en μεγάλου ἔργου ὄντος τοῦ ἑαυτῷ τὰ δέοντα παρασκευάζειν (X. Mem. 2,1,8), "siendo un gran trabajo prepararse lo necesario". En este caso, no obstante, podría interpretarse que el pronombre depende del participio y no del infinitivo. Los pocos casos en que aparece un pronombre de este tipo la interpretación suele ser ambigua: Pl. R. 361b; 405c.

²² Una forma enfática de expresar la reflexividad directa es con la voz activa y un pronombre personal reflexivo como Objeto Directo: γελοῖον ἂν εἶη ἀνδρα παρασκευάζονθ' ἑαυτὸν... οὕτω ζῆν (Pl. Phd. 67e), "sería ridículo un hombre que se preparara a sí mismo... para vivir de este modo"; igualmente X. Cyn. 12,11.

(18a) φαίη ἄν τις νοῦν ἔχων δεῖν καὶ τὰς οἰκῆσεις καὶ τὴν ἄλλην οὐσίαν τοιαύτην αὐτοῖς παρεσκευάσθαι (Pl. R. 416c), "cualquiera con sentido común diría que es preciso que les sean procuradas viviendas y otras propiedades tales que...".

(18b) ἵνα δὲ ἡδέως πίης, οἶνους τε πολυτελεῖς παρασκευάζῃ καὶ τοῦ θέρου χιόνα περιθέουσα ζητεῖς (X. Mem. 2,1,30), "y para beber placenteramente, te procuras vinos carísimos y buscas nieve en verano corriendo por todas partes".

(18c) εἶτ' ἐν οἷς ἡμάρτανον ἄλλοι καὶ κακῶς ἐφρόνουν, αὐτὸς παρεσκευάζετο καὶ κατὰ πάντων ἐφύετο (D. 18,19), "luego, en medio de los errores y las faltas que otros cometían, él (Filipo) se iba preparando y crecía por encima de todos".

Solo hay un ejemplo en voz media que lleve un dativo: (19). Allan (2003: 115) menciona algunos casos similares en otros verbos y los interpreta en el sentido de que habría dos Beneficiarios, uno más próximo (el Sujeto) y otro más distante (el dativo externo). Otra interpretación –u otra forma de decir lo mismo– sería que, en realidad, se encuentran en diferentes niveles de la jerarquía sintáctica, o que el dativo Λακεδαιμονίοις no es el Beneficiario, sino el Receptor, dos FS próximas, pero que a veces concurren y hay que diferenciar²³.

(19) καὶ ἔπεισαν Διονύσιον μὴ πέμψαι τριήρεις ἃς τότε παρεσκευάσατο Λακεδαιμονίοις (Lys. 19,20), "y persuadieron a Dionisio a no enviar unas trirremes que en otra ocasión (se) había preparado para los lacedemonios".

Por su parte, como consta en (17), la expresión de la función Fin es compatible con las diátesis transitiva (voz activa) (20a) y pasiva (20b), siempre que no se explicita también un dativo de Beneficiario, ya que nunca aparecen juntas ambas funciones.

(20a) ἐν δὲ τούτῳ τὰ τε αἰπόλια καὶ τὰς ποίμνας καὶ τὰ βουκόλια ὁ Κύρος πάντα τοῦ πατρὸς συναλίσας ἐς τὸν τόπον ἔθυσσε καὶ παρεσκεύαζε ὡς δεξόμενος τὸν Περσέων στρατὸν (Hdt. 1,126,2), "entre tanto, Ciro, después de reunir en un mismo lugar todos los rebaños de cabras, corderos y bueyes de su padre, los sacrificó y los hizo preparar para acoger al ejército de los persas".

(20b) καὶ πέμπουσιν ἑξαπινάκις τεσσαράκοντα ναῦς αἱ ἔτυχον περὶ Πελοπόννησον παρεσκευασμέναι πλεῖν (Th. 3,3,2), "envían de improviso cuarenta naves que casualmente estaban preparadas para navegar alrededor del Peloponeso".

Pero, desde luego, la función Fin es mucho más frecuente cuando el verbo expresa diátesis reflexiva (voz media o medio-pasiva) (21): en este caso hay más de un 55% de probabilidades de que παρασκευάζω se construya con un complemento de Fin. Y en particular, si la diátesis es reflexiva directa (21b-d). Cuando el Beneficiario de la acción está implícito en el verbo, parece relevante, en fin, explicitar la finalidad. Así pues, ejemplos como (21b-d) responden, en el mismo orden en que aparecen, al esquema estadísticamente más frecuente y típico de παρασκευάζω en el griego literario de época clásica.

(21a) Ἑρμοκράτης... πρὶν αἰτῆσαι χρήματα λαβών, παρεσκευάζετο πρὸς τὴν εἰς Συρακούσας καθόδον ξένους τε καὶ τριήρεις. (X. HG 1,1,31), "Hermócrates... habiendo recibido dinero antes de pedirlo, empezó a prepararse mercenarios y trirremes para el regreso a Siracusa".

(21b) Ἀλλὰ παρεσκευάσμεν μὲν ἔγωγε μάχεσθαι, ὡς ὁράτε· (X. HG 3,2,18), "pero yo al menos estaba dispuesto a luchar, como veis".

(21c) ἐς πόλεμον παρεσκευάζοντο (Th. 1,58,2) "se preparaban para la guerra".

(21d) οἱ Ἀθηναῖοι παρεσκευάζοντο ὡς πολέμησοντες (Th. 2,7,1), "los atenienses se preparaban para luchar".

²³ Cf. CRESPO (2003) 145: σοὶ δέ, ἔφη, ὦ Γωβρύα, δώσω ἄνδρα τῇ θυγατρὶ (X. Cyr. 8,4,25), "y a ti, Gobrias, –dijo–, te daré un marido para tu hija". Asimismo para el latín, uid. BAÑOS (1996) 227, n. 19.

5. Conclusión

A la luz de lo expuesto cabe concluir que los empleos de παρασκευάζω en el griego literario de época clásica responden a dos únicos esquemas de complementación prototípicos: (1) y (2). Los datos analizados ponen de manifiesto que el primero de ellos es absolutamente preponderante (§ 2).

Las variantes que recogen los diccionarios al uso responden, como es lo normal, a factores propios de la interfaz morfología, semántica y sintaxis: el diferente tipo de léxico que presenten los participantes (§ 3); la asignación de las funciones sintácticas de Sujeto y Objeto al Agente y al Afectado, en función de la voz y la diátesis del verbo; la presencia explícita de uno, dos o tres participantes, etc.

Pero, además, el análisis llevado a cabo ha permitido destacar algunos aspectos relevantes que suelen pasar desapercibidos. Así, su empleo mayoritario en voz media y medio-pasiva, para expresar diátesis reflexiva y, más habitualmente, reflexiva directa (§ 4.4); la explicitación frecuente de un tercer participante, si se compara, por ejemplo, con el español *preparar* (§ 4.1); la actualización de ese tercer participante como Fin o como Beneficiario, si bien es mayoritaria la expresión del Fin; el hecho de que ambas funciones alternan entre sí, de suerte que si se actualiza una, no se actualiza la otra; la estrecha relación de esta alternancia con la diátesis verbal: un Beneficiario es incompatible con la diátesis reflexiva; en cambio, el Fin es mayoritario cuando el verbo expresa este tipo de diátesis y, en particular, reflexiva directa (§ 4.4); las diferentes formas en que se codifica el participante de Fin (§ 4.2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADESSE: *Base de datos de Verbos, Alternancias de Diátesis y Esquemas Sintáctico-Semánticos del Español* [<http://adesse.uvigo.es/>]. Universidad de Vigo [Fecha de consulta: julio, 2013].
- AGUD, A. et alii (1996, edd.), *Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos*. Salamanca, Ediciones Clásicas.
- ALLAN, R. J. (2003), *The Middle Voice in ancient Greek. A study in polysemy*. Amsterdam, Gieben.
- ALONSO, Z. (2013, comunicación), "El verbo latino *paro*: estructuras de complementación y Construcciones con Verbo Soporte", *XLII International Symposio de la Sociedad Española de Lingüística. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 22-25 de Enero*.
- BAÑOS, J.M. (1996), "Litteras Neroni / ad Neronem mittere: ¿alternancia dativo / ad + acusativo?" en A. AGUD et alii (1996, edd.), 217-235.
- BAÑOS et alii (2003, edd.), *Praedicativa. Complementación en griego y latín. Verba*. Anexo 53. Santiago de Compostela, Publ. Universidade de Santiago de Compostela.
- BOSQUE, I.; DEMONTE, V. (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa.
- BOSQUE, I. (1999), "El nombre común", en I. BOSQUE; V. DEMONTE (1999), 3-75.
- CRESPO, E. et alii (2003), *Sintaxis del griego clásico*. Madrid, Gredos.
- CYSOUW, M. et alii (2010, edd.), "Semantic Maps: Methods and Applications", *Linguistic Discovery* 8, 1 [on-line: <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/1/issue/34>].

DE LA VILLA, *uid.* VILLA, J. DE LA.

DOWTY, D. (1991), "Thematic proto-roles and argument selection", *Language* 67, 547-619.

MÉNDEZ DOSUNA, J. (2005), "El verbo en griego antiguo. Las categorías verbales de persona, número y voz", *Liceus E-excellence*, ISBN 84-9822-018-1 [on-line: www.liceus.com].

HASPELMATH, M. (2003), "The geometry of grammatical meanings: semantic maps and cross-linguistic comparison", en M. TOMASELLO (2003, ed.), 211-242.

LEHMANN, Ch. (2005), "Participant roles, thematic roles and syntactic relations", en T. TSUNODA; T. KAGEYAMA (2005, edd.), 153-174.

TOMASELLO, M. (2003, ed.), *The New Psychology of Language. Cognitive and Functional Approaches to Language Structure*. Vol. II, Mahwah, Erlbaum.

TSUNODA, T.; KAGEYAMA, T. (2005, edd.), *Voice and Grammatical Relations. Festschrift for Masayoshi Shibataqni*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

VALIN, R.D. VAN; LAPOLLA, R. (1997), *Syntax. Structure, meaning, function*. Cambridge, Cambridge University Press.

VALIN, R.D. VAN (2005), *Exploring the Syntax-Semantic Interface*. Cambridge, Cambridge University Press.

VILLA, J. DE LA (2003), "Límites y alternancias de los marcos predicativos", en J.M. BAÑOS *et alii*, 19-49.

Revisió de la *Batracomiomàquia* segons el *Parisinus Suppl. Gr. 1095*

Ramon TORNÉ TEIXIDÓ
Institut de Matadepera
Barcelona

RESUM

Nou estudi i col·lació del text de la *Batracomiomàquia* homèrica transmesa per aquest còdex parisi amb algunes novetats significatives a l'hora d'avaluar tant la seva filiació (tradicionalment atribuïda a la família c) com algunes de les seves lliçons, en consonància amb els *codices mixti*.

PARAULES CLAU: *Batracomiomàquia*, manuscrits grecs, crítica textual.

ABSTRACT

New research and collation of the text of the Homeric *Batrachomyomachia* transmitted by this Parisian codex. In this study some significant changes are pointed out, in assessing both the codex affiliation (traditionally placed in family c) and some of its readings, in agreement with the *codices mixti*.

KEY WORDS: *Batrachomyomachia*, Greek manuscripts, textual criticism.

Aquest treball s'emmarca dins la tasca de col·lació i estudi de tots els manuscrits de la *Batracomiomàquia* homèrica que estem duent a terme des de fa alguns anys. El manuscrit en qüestió és un codex cartaci del segle XV, amb 280 fulls de 335 x 230 mm, segurament originari de l'abadia de Sant Pere de Perúgia, que fou adquirit pel comte d'Ashburnham el 1847 i, després, per la Biblioteca Nacional de França, la primavera del 1888¹. Aquest parisi conté la *Iliada*, els *Himnes homèrics*, els de Cal·límac, els de Procle i els òrfics. En el vint-i-dosè quadernet, tancant el còdex (ff. 276v-280r), hi ha la *Batracomiomàquia*. La seva lletra és força llegidora. El còdex va ser escrit per dues mans contemporànies, per bé que en ocasions la cal·ligrafia dels escolis i glosses interlineals és verament minúscula, difícilíssima de llegir si no és amb l'ajut d'una lupa. A cada plana hi ha uns quaranta versos que estan distribuïts de la següent manera:

¹ Descripció completa i força exhaustiva a càrrec dels conservadors de la BNF, ASTRUC & CONCASTY (1950) 225-227. Breu nota a LUDWICH (1896) 48 i, encara més abreujada, a ALLEN (1912) 166. A partir del f. 277r el poema és copiat per una altra mà.

f. 276v (vv. 1-26), f. 277r (vv. 27-85), f. 277v (vv. 86-115), f. 278r (vv. 116-184), f. 278v (vv. 185-231), f. 279r (vv. 232-271), f. 279v (vv. 272-303), f. 280r (vv. 127-154). Alguns dels versos del poema es troben al marge, de manera que a primera vista podrien semblar simples escolis: en primer lloc es tracta dels vv. 22-23, importants per a ser adjudicat a les tres primeres famílies de la Primera Classe; en segon lloc tenim la famosa tirada dels deu vv. 42-52 inserits en temps bizantins, la presència dels quals és important per a tota la Primera Classe (les famílies a-d)²; i el tercer grup de versos són els vv. 74-81, que recreen l'epil·li del rapte d'Europa. Val a dir que el primer escriba només copia el text del f. 276v i del f. 280r. Aquest escriba devia fer tasques de revisió i correcció perquè els vint-i-vuit versos que haurien de continuar després del v. 126 foren copiats per ell, apressadament, al final del manuscrit, en el f. 280r. Ultra això, el mateix escriba copià al marge del f. 277r els vv. 42-52 i 74-81, abans esmentats.

Atès que no hi ha correccions al treball dut a terme pel segon escriba (ff. 277r-279v), no creiem que el text d'aquest manuscrit reproduïxi la còpia de dos exemplars que poguessin servir com a model. Més aviat sembla plausible pensar que l'escriba corrector (que fou el primer copista) completà el text base amb els versos que es reproduïxen al marge a partir d'un model avui perdut. Arthur Ludwich aventurà la hipòtesi que el nostre parisi fos un apògraf del *Venetus Marcianus* XI, 16³. En efecte, el manuscrit venet es troba mancat d'alguns fulls on hi havia part del text: el f. 86v del venet acaba al v. 126 i el f. 87r comença precisament al v. 154 i és per aquest motiu que el postulava com a possible arquetip⁴. Amb tot, la qüestió continua oberta si ens demanàvem quin podia ser el model dels versos 125-154 que reproduïx el còdex parisi quan no es troben en el còdex de Venècia. L'explicació més plausible sembla que passa per postular un model comú als dos mss. en lloc de considerar, amb Ludwich, el parisi apògraf del venet (cosa no gaire congrüent). D'aquest arquetip, comú al nostre parisi i al venet, en derivaria un segon manuscrit –un manuscrit intermig entre l'arquetip i els dos mss. conservats– amb les llacunes detectades tant al parisi com al venet. Aquest manuscrit mutilat, doncs, hauria estat el model dels dos manuscrits que ens han pervingut. Mantenint-se l'arquetip intacte, però, només el primer escriba del parisi el devia fer servir per a completar les llacunes, una vegada enllestida la feina del segon escriba, bo i afegint els versos que faltaven al f. 277r i al f. 280r. Aquesta sembla que és una hipòtesi més coherent i que podria donar una resposta satisfactòria al fet de trobar-nos amb una còpia més completa que no una altra.

² LUDWICH (1896) 335-340 anota que fou Samuel Clarke (pensem que devia ser en la seva edició del 1740) el primer a excloure aquesta tirada del nostre *Tierepyllion*. Amb tot, ell creu que "dieses Stück alt ist" i s'esforça per reconstruir la pretesa forma primigènia del passatge: el seu primer intent va ser publicat a ZÖG 32 (1881) 170-176 i inclogué una segona versió, refosa gairebé totalment, en la seva edició magna del poema (1896) 336. Molt més concís es mostra ALLEN (1911) 174 quan lacònicament fa la següent observació: "prosodia byzantina". A refeccions o interpol·lacions bizantines, que bé podem atribuir a la influència de la *Catomiomàquia*, apunten igualment HUNGER (1968) 58, WÖLKE (1978) 40, GLEI (1984) 129-130, FUSILLO (1988) 97-98. WEST (2003) 268 ni tan sols edita els versos perquè no li sembla important la recensió l.

³ LUDWICH (1896) 58.

⁴ La datació d'aquest còdex sol assignar-se gairebé contemporània a la del nostre parisi, al segle XV. És un error la proposta de Hollenberg, entre els segles XIII-XIV, segons ja va demostrar BRANDT (1884) 9. Altres errades de datació als mss. del poema han estat recollides per nosaltres: TORNÉ (2000) 250-256.

A aquestes consideracions cal afegir encara una nova referència sobre la classificació assignada per l'erudit de Königsberg. Ludwich no considerava els vv. 22-23 –que aquí trobem copiats al marge– com a pertanyents pròpiament al text d'aquest manuscrit i l'incloïa, doncs, entre les tres primeres famílies de la Primera Classe, la que agrupava les famílies *a*, *b* i *c*⁵. Però aquesta classificació seva és contradictòria i xoca frontalment amb els principis divisoris de classes que Ludwich mateix va establir: cap família d'aquesta primera classe no conté la tirada de vv. 42-52, passatge que el nostre parisià reproduïx. I encara, si ens fixàvem en la condició excloent per a assignar aquest ms. a la família *c* (“die Römische Familie”), consistent en la transposició dels vv. 82-90 entre els vv. 73-74, aquesta no s'acompleix en absolut. Ens trobem, doncs, en una situació que ens retorna a un estadi preliminar: les Classes I i II s'oposen a III i IV, entre altres característiques, perquè en uns o altres manuscrits llegim el nom Κραμβοβάτης / Πηλοβάτης al v. 237, o també Πρασσοφάγος / Πρασσαίος al v. 232. Així, eliminada la possibilitat de les quatre famílies de la Primera Classe (que omet els vv. 42-52), queda per veure a quina de les tres famílies de la Segona Classe podria pertànyer. La seva primera família (*e*), anomenada per Ludwich “die Leipziger Familie”, es caracteritza perquè les seves lliçons són una mena de transició respecte a les de la Primera Classe –per exemple ometent també els versos 210-212. A més a més, aquesta família rebutja els noms propis Ἀρτοφάγος, Πολύφωνος i Λιμνόχαρις. Ambdues condicions reuneix el nostre parisià. Al mateix temps –i potser sigui aquesta la més important de totes– la particular ordenació dels vv. 214, 213, 215, 218 (amb l'omissió dels vv. 216 i 217) és una condició excloent que també s'acompleix en el nostre parisià sense donar lloc al dubte⁶. Per tant, la nostra proposta és la de moure'l una classe i dues famílies enllà, fer-lo pertànyer a partir d'ara a la família *e* i integrar-lo així dins del gran grup de *codices mixti* de les Classes II i III. En efecte, un bon nombre de les seves lliçons es troben en consonància amb moltes de les set famílies de manuscrits que configuren aquestes dues classes i que poden remuntar àdhuc als primers testimonis papiracis⁷: ἀπαλὸν (vers 10), ἡόνα (13), ὄλῃαι (63), δεινὸν (82), πλειστον (91), ἦσαν (91), μόρον (116), προσέειπεν Ἀθήνη (173), καὶ τρώγλας ἐτέλεσαν (184), ἀλγοῦσα (192), τῇ δ' αὖτ' ἐπεπείθοντο θεοὶ ἄλλοι (197), ἀμύμων Βορβοροκοίτης (230), τοῦδ' (255), ἰὼν (262), γένος (263), ἐν ὤμοις (266), ψολόεντα (285), ἐπὶ τούσδε (289), πάντες (301)⁸.

⁵ LUDWICH (1896) 56-57. Aquesta mateixa classificació seguirem nosaltres mateixos, *uid.* TORNÉ (2000) 62-67.

⁶ LUDWICH (1896) 59-60.

⁷ No és tasca que ens hàgim proposat de tractar aquí i ara perquè no hem enllestit l'estudi complet de la totalitat de manuscrits (tot i tenir-lo prou avançat), però convindria revisar a fons com es va arribar a fonamentar una desconsideració tan estesa com potser involuntària per aquest nombre tan extens de manuscrits. Així, el *POxy* 4668 publicat el 2003 per Alfons Wouters ja és clarament un testimoni mixte, datat de finals del segle II o principis del III. Per a una discussió de les seves lliçons vegeu TORNÉ (2007) 235-236.

⁸ Al nostre parer és tendenciós –atès que només s'interessa per manuscrits anteriors al s. XIII– el judici de GLEI (1984) 64-65, tot emparant-se en una opinió de LUDWICH (1896) 109: “diese Mittelglieder können wir hier beiseite lassen”.

Una lectura calmosa del manuscrit⁹ desvela nombrosos errors deguts a la pronúncia històrica (p. ex. ἐμειο/ἐμοιο al v. 47, κύρκον/κίρκον al v. 49, πῆρα/πειρα al v. 111)¹⁰, el més curiós dels quals potser sigui el canvi de grafia β/v. Alguns exemples podran il·lustrar-ho: βασιλῆος (v. 29), υροτοῖς (30), ἀμφύιον (59), ἐυόα (76), υῦθὸν (119), νατράχοισιν (59, 172, 187), θορῦνοῦντες (191), etc. Normalment el copista escriu també -σ a final de mot, tot i que en alguna ocasió fa servir la sigma de mitja lluna (p. ex.: Ἐμβασίχυτρος als vv. 209, 218, etc.). Habitualment hipercharacteritza amb una dièresi la ῖ i la ῦ (tal com intentem detallar en alguns exemples transcrits en la nostra col·lació) i en força ocasions obvia la iota suscrita¹¹ i la v efelcística¹². L'escriba fa servir, així mateix, les abreviatures més comunes: πηρ (19), μηρ (28, 269), ανοικ (34), οὐνὸν (168), μικρ\ (238).

Parisinus Suppl. Gr. 1095: collatio et notulae criticae ad textum Batrachomyomachiae

Titulus: sine titulo . 1 πρώτης σελίδος] πρώτον μουσῶν . 5 μερόπεσιν] μερόπεσιν . 8 ἔχεν] ἔσχεν . 9 *post* ἀλύξας *punctum add.* . 10 λίχον] ἀπαλὸν | *post* γένειον *punctum add.* . 11 τὸν δὲ] τόνδε . 12 δ' ἐφθέγγατο τοῖον] τ' ἔφατ' ἐκ τ'ονόμαζε . 13 ἡϊόνας] ἡόνα | τίς ὁ φ.] τίς δέ σ' ὁ φ. . 18 *post* τιμῶμαι *comma add.* . 21 δ' ὀρῶ] βλέπω | ἄλκιμον ἔσοχον] ἔσοχον ἄλκιμον . *vv.* 22-23 *in margine* . 25 τίπτε] τί | ἄπασι . 29 Λειχίμυλη | βασιλῆος . 30 καλύνη | υρωτοῖς . 31 παντοδαποῖσι . 32 ὁμοῖον . 33 υῖος . 35 τρισκοπάνιστος] δύσκοπάνιστος . 36 οὐδὲ] οὔτε . 37 τόμος] τομὸς . *vv.* 42-52 *in margine codicis* . 42 οὐδέποτε πτολέμοιο] οὐδέποτ' ἐκ πτολέμοιο . 44 μέγα σῶμα] σῶμα μέγα . 47 οὐ κ'ἀπέφυγεν πονυμ? | ἐμοιο . 49 κύρκον | ἄγουσι . 50 ὅπου] ὅπος . 51 ἦτις . 53 ῥαφάνας . 54 οὐ] οὐδὲ | σεύτλοισ] πράσοισ | χλωροῖς | ἐπιγύσκομαι . 56 τάδε] ταῦτα | ἡῦδα . 59 ἀμφύιον | νατράχοισι . 60 ἐν] καὶ ἐφ' . 61 διττοῖς] δύσιν . 62 δ' ἐθέλεις] δὲ θέλεις . 63 νῶτοισι] νῶτοις | ὀλίσθη] ὀλῆαι . 64 τὸν ἐμὸν] ἄμὸν . 65 ὁ δ' ἔβαινε] ὁδ' ἔβαινε . 66 ἄλματι . 67 ἔυλεπε . 71 γαστέρος] γαστέρα . 72 καὶ ἐπὶ] καπῖ . 73 ὑπεστονάχιζε | φόνου . 74 πρώτ'] πρώθ' | ἔπλωσ' | ὕδατι . 75 δὲ] τε . 76 ὕδασι] κύμασι | πορφύρεοισι δ' ἐκλύζετο | ἐβώστρει] ἐυόα . 77 δ' ἀγόρευεν . 78 ἐυάσταζε . 79 *post* Κρήτην *comma add.* . 80 μὴν ἀπλώσας] μ' ἔπλωσας *dubium* | ἐπινώτιον] ἐπὶ νῶτι ὄν . 81 ὑψώσας] ἀμπετάσας . 82 πικρὸν] δεινὸν . 83 ἀμφοτέροις] πᾶσιν ὁμῶς . 84 οὐ τι] οὔτι . 88 κατέτριξε] κατέτρυξε . 89 ὑφ'] ἐφ' . 91 πλεῖον βάρος εἶλκον] πλεῖστον ὑάρος ἦσαν . 92 ὕδατι . 94 ὥς ἀπὸ] ὥστ' ἀπὸ . 97 ἔρριψας] ἔριψας . 97a ποιήν τ' ἀντέκτισιν . 98 ποιήν σὺ τίσεις] τοῖς δὴ τῖσουσι | στρατὸς . 99 ἐν ὕδασι] ἐφ' ὕδατι | κατεῖδε . 100 μαλακῆσι . 106 νεκρὸς | ὄχθας . 107 ὑπενήχετο . 110 πέπονθα] πέπονθεν . 112 δ' ἐγὼ δύστηνος] δὲ νῦν ἐλεεινὸς . 113 γε *om.* . 115 εἴλξαν] ἔκταν . 116 δόλον] μόρον . 120 ὀπλίζεσθε] ὀπλισώμεθα . 121 *om.* . 123 *om.* . 124 ἐφήρμοσαν εἰς δύο μηρούς] περὶ κνήμησιν ἔθηκαν . 125 εὔ δ' ἀσκήσαντες] κνήμας ἐκαλύπτον . *vv.* 126-154 *signo apposito in*

⁹ Disposem d'una fotocòpia del ms. facilitada pels serveis de reproducció de la BNF. Hem fet la col·lació tenint a la vista el text grec d'ALLEN (1912, ed.), atesa la condició de *textus receptus* que se li ha atorgat per part del *ThLG* i del *DGE*, tal com ja vam fer en altres ocasions, *uid.* TORNÉ (2006) 9.

¹⁰ En general és impossible esbrinar si els copistes podien determinar la diferència entre ἀγκυλοχεῖλαι i ἀγκυλοχῆλαι al v. 294 (la segona compta amb el suport d'Elià, *Hist. anim.* 4,2,525b i *AP* 6,196,1). Hi ha exemples recollits per nosaltres, *uid.* TORNÉ (2000) 324 i (2006) 19, 26, 43, etc.

¹¹ Vegeu vv. 10, 30, 32, 58, 61, 66, 72, 81, 91, 96, 100, 107, 118, 174, 188, 207, 221, 222, 223, 228, 233, 239, 240, 247 i 270.

¹² Vegeu vv. 25, 31, 49, 76, 99, 100, 100a, 119, 173, 204, 207, 220, 223, 231.

fol. 280r leguntur. in margine haec verba litt. per minusculis inveni: λείπει, ὄρα ἐν τέλει τοῦ πενταδίου . 127-128 *post 130 habet codex* . 130 εὐμήκης βελόνῃ] εὐμήκεις βελόνας . 135 θρύλλος] μῦθος . 136 χερσί . 138 τε *om.* . 140 πόλεμόν . 144 πάντων] μυῶν . 146 *post αὐτῶν comma* . 152 τοιγὰρ] τοὶ γὰρ . 154 χείλεσσιν] τείχεσιν . 156 ὅς τις] ὅπως . 158 ἐν ὕδασι] ἐκείνουσ . 166 ὑψηλῇσιν . 167 ἔμπλητο] ἐμπῖπλητο . 169 κρατερούς] καρτερούς . 170 *a et b desunt* . 171 ἡ] ἡδὲ . 173 ἀθανάτων] τειρομένοισι | Ἀθηναίην προσέειπεν] προσέειπεν Ἀθήνη . 174 ἡ ῥα] ἄρα | πορεύη . 175 *deest* αἰ . 177 τὸν δὲ] καὶ δὴ . 180 υλάπτοντες | *post ἐλαίου nullum punctum* . 181 μοι] μου | οἶον ἔρεξαν] οἶα μ' ἔοργαν . 184 τρώγλας τ' ἐμποίησαν] καὶ τρώγλας ἐτέλεσαν . 184a *habet* . 185 *post 186* . 185 δὲ ῥίγιον] γ' ἐρίπονον . 186 ἔνησα] ὕφην . 187 υατράχοισιν | βουλήσω] οὐκ ἐθελήσω . 190 θορυυοῦντες . 192 ἀλγοῦσα . 193 ἀλλ' ἄγε] ἀλλ' ἄγε νῦν . 197 καὶ τῇ γε θεοὶ ἐπεπείθοντ' ἄλλοι] τῇ δ' αὖτ' ἐπεπείθοντο θεοὶ ἄλλοι . 198 δ' αὖτ'] δ' ὁμῶς | εἰσῆλθον ἀολλέες] ἀολλέες εἰσῆλθον . 204 ἔπεσε . 205 *om.* . 206 Πηλείωνα . 207 πῆξε . 209 υαλὼν . *post 209 ordo versuum hic est:* 214, 213, 215, 218, 219, 220, 221, 222. *omissi sunt* 210, 211, 212, 213a, 216 et 217 . 211 ἤριπε δὲ προηνῆς] ἤριπε δ' εὐθύς . 220 ἀνένευσσε, βάπτετο . 222 χορῆσι . 224 δὲ ἰδὼν] δ' ἐσιδὼν . 226 Λιτραῖον] φῦτραῖον | Βορβοροκοίτης] ἐμβασίχυτρος . 227 *om.* . 230 Λειχοπίναξ δ' ἔκτεινεν] λειχοπίνακα δ' ἔπεφνεν | ἀμύμονα Βορβοροκοίτην] ἀμύμων βορβοροκοίτης . 232 δὲ ἰδὼν] δ' ἐσιδὼν . 234 ἐτάρου περὶ τεθνειώτος] ἐτάρων περὶ τεθνειόντων . 235 κατὰ νηδύος ἐς μέσον ἦπαρ] μήπω γαίης ἐπιάντα . 236 οἱ πρόσθεν] ὃς προπάροιθεν | νευήκει . 237 δὲ ἰδὼν] δ' ἐσιδὼν . 240 δαπέδω] πεδίω | ὄμβριμον . 241 ἐκλάσθη] ἐάγη . 243 αὐθῖς υαῖνεν . 244 πᾶς δὲ] πᾶσα δὲ | οἱ *om.* . 253 ὀξύσχοινον] ὀξείσχοίνω . 255 οὐδ'] τοῦδ' . 260 μυσὶ παῖς] μυσὶ δὴ . 261 κραίσωνος | ἀρτεπίουλου . 261 *a et b om.* . 262 ἱέν] ἰών . 262a γαυρούμενος ὥς κατὰ . 263 γενεήν] γένος . 264 *om.* . 266 ἀμφοτέροισι κενώμασι] ἀμφοτέροισιν ἐν ὥμοις . 272 θαῦμα τόδ'] ἔργον ἐν . 275 πέμπωμεν . 277 μύθω] μῦθον . 278 οὐτ' ἄρ'] οὐ γὰρ . 279 ἀμυνέμεν] ἀρηγέμεν . *post 280 habet 284 codex, 281 et 281a om.* . 282 κατέκτανεν . 283 εὐκελάδοντα . 285 βαλὼν ἀργῆτα] υάλε ψολόεντα . 289 πάντας] καὶ πάντας | βατράχους τε μύας τε] ἐπὶ τούσδε . 292 ἐλέησε] ὥκτειρε . 294 ἀγκυλοχῆλαι . 295 λοξοῦνται . 297 βλαιοσί] υλεσσοί | χειροτένοντες . 299 μυῶν] μῦαων . 300 ἡδὲ] ἡ καὶ . 301 ὑπέδδεισαν | δειλοὶ] πάντες . 302 ἐς] ὥς | τράποντο . *nulla subscriptio ad finem poematis vel codicis*

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALLEN, T.W. (1912, ed.), *Homeri opera* (Tomus V. *Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas continens*) recognovit brevique adnotatione critica instruxit. Oxford, OCT (reimpr. 1986).
- ASTRUC, Ch.; CONCASTY, M.L (1950), *Catalogue des manuscrits Grecs. Troisième partie: le supplément Grec. Tome III*, París, Bibliothèque Nationale.
- BRANDT, P. (1884, ed.), *De Batrachomyomachia Homericam recognoscenda*. Bonn, Typis C. Georgi Universitatis typogr.
- FUSILLO, M. (1988, ed. i trad.), 'Omero', *La battaglia delle rane e dei topi, Batrachomyomachia*. Milà, Guerini e Associati.

- GLEI, R. (1984, ed.), *Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar*. Frankfurt-Berna-Nova York-Nancy, Peter Lang.
- HUNGER, H. (1968), *Der byzantische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia*. Graz-Viena-Colònia, Byzantina Vindobonensia.
- LUDWICH, A. (1896, ed.), *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase*. Leipzig, Teubner.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Á. et alii (2007, edd.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*. Pamplona, Eunsas.
- TORNÉ, R. (2000), [Homer]. *La Batracomiomàquia*. Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral en microfitxa).
- TORNÉ, R. (2006), *Estudi i col·lació de vint manuscrits de la Batracomiomàquia*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- TORNÉ, R. (2007), "La Batracomiomàquia en Roma", a Á. SÁNCHEZ-OSTIZ et alii (2007, edd.), 227-236.
- WEST, M.L. (2003, ed. i trad.), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge (Mass.)-Londres, Loeb.
- WÖLKE, H. (1978), *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*. Meisenheim am Glan, Anton Hain.

De la *po-ti-ni-ja* micènica a la πότνια del I mil·lenni aC: transformació d'una antiga divinitat grega¹

Carlos VARIAS GARCÍA
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

La divinitat femenina més important del panteó micènic és la *po-ti-ni-ja* = Πότνια, 'Senyora'. Nombrosos estudis debaten si *po-ti-ni-ja* és sempre una deessa o bé a vegades designa una persona, i si sempre es refereix a la mateixa divinitat. En aquesta comunicació sintetitzo els trets de la *po-ti-ni-ja* micènica respecte a aquestes dues qüestions, per continuar amb els canvis soferts pel terme micènic fins a la πότνια del I mil·lenni aC.

PARAULES CLAU: micènic, religió, divinitats, *po-ti-ni-ja*, πότνια.

ABSTRACT

The most important Mycenaean goddess is *po-ti-ni-ja* = Πότνια, 'Lady'. Many studies discuss whether *po-ti-ni-ja* is always a goddess or sometimes refers to a woman, and also whether she is always the same goddess. In this paper I summarise the features of the Mycenaean *po-ti-ni-ja* regarding these two issues, and I explain the changes from the Mycenaean word to the πότνια of the First Millennium BC.

KEY WORDS: Mycenaean, religion, gods, *po-ti-ni-ja*, πότνια.

La divinitat femenina més important del panteó micènic és la *po-ti-ni-ja* = Πότνια, 'Senyora', que es registra en els quatre jaciments principals amb inscripcions en Lineal B: Cnosos, Pilos, Micenes i Tebes. Nombrosos estudis s'han dedicat a analitzar aquesta figura cabdal de la civilització micènica. Fa dotze anys, Trümpy² va sintetitzar les característiques de la *po-ti-ni-ja* micènica i de la πότνια del I mil·lenni aC, explicant els canvis semàntics soferts per aquest terme. Aquest estudi, però, a part de noves anàlisis aparegudes en la darrera dècada, pateix certs errors en les dades micèniques, i no

¹ Estudi fet en el marc del Projecte d'Investigació I+D+I del Ministeri d'Economia i Competitivitat: "Estudio diacrónico de las instituciones religiosas de la Grecia antigua y de sus manifestaciones míticas" (FFI2013-41251-P). Agraïxo les observacions al text fetes pels revisors de la publicació, de les quals jo sóc l'únic responsable.

² TRÜMPY (2001).

té en compte els diferents escribes de les tauletes esmentades, ni la seva cronologia. Els treballs posteriors de Jasink i, sobretot, de Boëlle, autora que s'ha especialitzat en la *po-ti-ni-ja* micènica, plantegen noves hipòtesis sobre aquest terme. El debat se centra en dues qüestions:

- a) Si *po-ti-ni-ja* és sempre una deessa o bé a vegades designa una persona;
- b) Si *po-ti-ni-ja* designa, en els seus diversos registres, diferents divinitats o bé una de sola.

En aquestes pàgines presentaré els testimonis micènics de *po-ti-ni-ja* sintetitzant els seus trets respecte a aquestes dues discussions, per veure després els canvis del terme micènic a la *πότινιά* del I mil·lenni aC.

1. Testimonis de *po-ti-ni-ja* en les inscripcions micèniques: 20 (+ 3 possibles)³

1) Cnosos: 5 (+ 1 possible)

Cinc tauletes de Cnosos constitueixen els primers testimonis de *po-ti-ni-ja* en el món micènic, tots ells al voltant de 1375 aC⁴. En tres casos, *po-ti-ni-ja* ve precedit d'un determinant; un d'aquests podria ser el testimoni més antic del terme: es tracta de la tauleta V 52, d'escriba no identificat i procedència discutida⁵, que en la línia 1 registra *a-ta-na-po-ti-ni-ja* en *scriptio continua*:

V 52 .1 a-ta-na-po-ti-ni-ja 1 u...[]vest. [
 .2 e-nu-wa-ri-jo 1 pa-ja-wo-ne 1 po-se-da[-o-ne
 lat. inf. "e-ri-nu-we ,... pe-r...o... ' [

Els teònims en datiu *pa-ja-wo-ne*, *po-se-da-o-ne* i *e-ri-nu-we* mostren que és un registre d'ofrenes a divinitats, entre les quals figura *a-ta-na-po-ti-ni-ja*, que cal interpretar com el gen. sg. del topònim prehel·lènic *a-ta-na* = **Ἀθᾶνᾱς*, 'd'Atena', determinant *po-ti-ni-ja*, que està en dat. sg.: **Ποτινία*, 'a la Senyora', per designar la divinitat venerada en aquest lloc⁶.

Els altres dos exemples de *po-ti-ni-ja* amb complements porten la mateixa paraula: *da-pu₂-ri-to-jo*, també un gen. sg. d'un topònim prehel·lènic: **Δαβυρίνθοιο*, 'del Laberint', que probablement designa el mateix palau de Cnosos i determina *po-ti-ni-ja* en dat. sg. ('a la Senyora del Laberint'). En la tauleta Gg(1) 702.2, de l'escriba 103 i procedent de la *Gallery of Jewel Fresco*, rep una àmfora de mel com a ofrena, com *pa-si-te-o-i*,

³ No tinc en compte els termes incomplets acabats en *[-ni-ja]*, ja que poden correspondre a diversos termes micènics (*ku-do-ni-ja*, *da-mi-ni-ja*, etc.).

⁴ Segueixo aquí la cronologia més acceptada de les inscripcions en Lineal B de Cnosos, sense entrar en la controvèrsia existent.

⁵ Tot i que els editors –CHADWICK *et alii* (1986) 31– donen com a lloc de troballa de la tauleta la *Room of the Chariot Tablets*, DRIESSEN (2000) 20 n. 8 la descarta del seu estudi d'aquest dipòsit de tauletes pels dubtes que li generen el tipus d'argila i la paleografia de la tauleta. Si aquesta procedència fos certa, caldria datar KN V 52 entorn de 1400 aC, seguint DRIESSEN (2000) 217-221.

⁶ Un altre testimoni en Lineal B del sufix prehel·lènic *-ana*, en aquest cas per designar versemblantment una divinitat de Pilos: *me-za-na* = **Μετῶνα*, en Cn 3.1, antecedent del nom de la regió *Μεσσηνία*, corrobora que alguns topònims grecs s'originen en el nom d'antigues divinitats prehel·lèniques, com el cas d'Atenes; *uid.* KILLEN (en premsa).

“a tots els déus” en la línia 1; en la tauleta Oa 745, d’escriba no identificat i procedent del *South of Corridor of Stone Basin*, rep 22 vestits.

Els dos testimonis a Cnosos de *po-ti-ni-ja* només són breus fragments d’escribes desconeguts: M 729.2, trobada al *Small Room to the East of Gallery of Jewel Fresco*, que registra en la línia 1 una peça de roba, probablement una ofrena, i X 444, procedent del *West Magazine II*, on potser el terme sigui incomplet i calgui restituir l’adjectiu *po-ti-ni-ja*[-*we-ja* en neutre pl. Un sisè testimoni, dubtós, és en K 875.6, registre de vaixelles de l’escriba 102, procedent de l’*Area of Bull Relief*, on al final de l’última línia hi figura el terme incomplet *po-ti*[-, que possiblement també s’hagi de completar com l’adjectiu *po-ti*[-*ni-ja-we-ja*.

Així doncs, les tauletes de Cnosos testimonien clarament *po-ti-ni-ja* com el nom d’una deessa, sense cap aparició com a ésser humà. Cal destacar que els cinc testimonis procedeixen de llocs del palau diferents.

2) Pilos: 12 + 1 (possible)

La major part dels testimonis de *po-ti-ni-ja* són de Pilos, en tauletes datades cap al 1200 aC. Dels dotze registres segurs, només en quatre apareix sol, mentre que en els altres vuit ve precedit o seguit d’un epítet o complement en genitiu. El testimoni més evident de *po-ti-ni-ja* com a divinitat és el de la principal tauleta religiosa de tot el corpus de la lineal B: Tn 316.3, de la mà 44 i procedent de l’*Archives Complex*, on *po-ti-ni-ja*, sense qualificatiu, encapçala la llista de divinitats que, en una cerimònia religiosa, reben com a ofrenes vasos d’or i éssers humans (dones i homes), entre les quals figuren Zeus (*di-we*, v. 9), Hera (*e-ra*, v. 9), Hermes (*e-ma-a*, v. 7) o la companya de Posidó (*po-si-da-e-ja*, v. 4), i s’esmenta el santuari de Posidó (*po-si-da-i-jo*, v. 1).

El conjunt de tauletes on *po-ti-ni-ja* apareix més vegades, cinc, és la sèrie Fr, quatre d’aquestes en tauletes de l’escriba 2 (Fr 1206, 1231.1, 1235.2 i 1236.1), essent la restant, Fr 1225.1, de la classe ii. Excepte 1206, totes provenen de l’estança 23, un magatzem situat darrere el *megaron* del palau de Pilos que contenia grans *pithoi* amb restes d’oli d’oliva. Fr 1206 prové d’un vestíbul (estança 38) on hi havia més d’una vintena de *pithoi* amb oli d’oliva.

La sèrie Fr registra majorment ofrenes d’oli perfumat per al seu consum en festes religioses organitzades pel palau⁷. Entre les divinitats receptores hi figuren Posidó (Fr 343, 1219.2), la *po-ti-ni-ja a-si-wi-ja* (Fr 1206) i la *u-po-jo po-ti-ni-ja* (Fr 1225.1, 1236.1). Ara bé, també hi apareix diverses vegades el rei micènic, *wa-na-ka-te*, en dat. sg. (Fr 1215.1, 1220.2, 1227, 1235.1). El fet que en una d’aquestes tauletes, Fr 1235.2, hi aparegui *po-ti-ni-ja* sense qualificatiu com a segona receptora d’una ofrena sota el terme *wa-na-ka-te* ha portat Jasink⁸ a defensar, representant una idea originària de Hiller⁹, que, quan *po-ti-ni-ja* es registra sense epítet, no designa una divinitat, sinó la reina.

Fr 1235 .1 wa-[na-so-i, wa-na-ka-te, pa-k...o...[-we] OLE+PA 1

.2]w...a...-na-so-i, po-ti-ni-ja, pa-ko-we OLE+PA v 3

⁷ BENDALL (2002).

⁸ JASINK (2006) 84-91 i 102-103, amb referències a articles seus anteriors.

⁹ HILLER (1981) 95-125.

Jasink addueix el paral·lelisme que la seva proposta comportaria amb els textos contemporanis del Pròxim Orient i d'Egipte, on es menciona la reina amb un paper destacat, per la qual cosa resulta estranya la seva pretesa absència als registres micènics. Tanmateix, tal com afirma Boëlle¹⁰, a diferència de *wa-na-ka*, *po-ti-ni-ja* sempre apareix en contextos religiosos, rebent petites quantitats de productes que entren en el marc de les ofrenes, i és més versemblant suposar que els escribes micènics designessin amb un mateix terme un mateix ésser, o diví o humà, i no de vegades amb un i de vegades amb un altre. A aquest raonament cal afegir-hi que el nom de la reina micènica probablement contindria la mateixa arrel que el del rei, és a dir, que seria ***wa-na-sa*, si es pensa en dos termes que poden contenir aquest tema: l'adjectiu *wa-na-se-wi-jo/a* i el nom *wa-na-so-i*, així com el grec alfabètic ἄνασσα¹¹. L'associació de la *po-ti-ni-ja* amb el rei de Pilos és vista per Boëlle¹² com una prova que aquesta era una deessa protectora de la reialesa micènica, i de la funció del rei com a gran sacerdot.

Mentre que cinc dels qualificadors de *po-ti-ni-ja* a Pilos només es registren una vegada (*po-]ti-ni-ja i-qe-ja* en An 1281.1; *ja-ke-s...i... po-ti-ni-ja* en An 1281.9; *ne-wo-pe-o po-ti-ni-ja* en Cc 665; *po-ti-ni-ja a-si-wi-ja* en Fr 1206; *e-re-wi-jo-po-ti-ni-ja* en Vn 48.3), n'hi ha un que es registra tres vegades: *u-po-jo po-ti-ni-ja*, en dues tauletes de l'escriba 2 (Fn 187.8, trobada a l'*Archives Complex*, que registra un festival religiós de tres dies de durada¹³, i Fr 1236.1) i en una de la classe ii (Fr 1225.1). Sense entrar ara en el significat d'*u-po-jo*, que sembla ser un gen. sg. complement de *po-ti-ni-ja*, com que a Fr 1236.1 *u-po-jo po-ti-ni-ja* està registrada en el terreny del santuari de *pa-ki-ja-na* (*pa-ki-ja-ni-jo a-ko-ro*) i a Tn 316.3 *po-ti-ni-ja* figura com la deessa principal d'aquest santuari, Trümpy¹⁴ conclou que ambdues són designacions de la mateixa deessa, i que, per analogia, la resta de designacions de *po-ti-ni-ja* a la sèrie Fr i a tot Pilos es refereixen a la mateixa i única deessa. En canvi, Boëlle¹⁵ proposa que només quan apareix sola o amb precisions toponímiques locals *po-ti-ni-ja* designa una mateixa deessa, però quan l'acompanya un topònim exòtic, com *a-si-wi-ja*, o un epítet cultural, com *i-qe-ja*, es refereix a una divinitat diferent de la registrada solament com a *po-ti-ni-ja*. En tractar els exemples de Micenes discutiré aquest assumpte.

En resum, les tauletes de Pilos, com les de Cnosos, confirmen també que no hi ha cap indicatiu clar d'una *po-ti-ni-ja* mortal, i sí en canvi d'una important divinitat, la principal deessa de *pa-ki-ja-na*. Igualment destaca que sigui registrada per vuit escribes diferents (les mans 2, 12, 15, 21, 44 i les classes i, ii, iii), i la difusió dels testimonis, en diversos llocs del palau: el complex d'arxius, l'estança 23 (magatzem), l'estança 38 (vestíbul) i a l'edifici del nord-est, en l'estança 99¹⁶.

¹⁰ Boëlle (2010) 36 n. 2.

¹¹ Certament, a Xipre ῥάνασσα es testimonia set vegades en escriptura sil·làbica xipriota, sempre en gen. sg.: *wa-na-sa-se /wanas(s)ās/* 'de la Senyora', i sempre com a epiclesi de la divinitat femenina principal de l'illa, Afrodita (cinc vegades a Pafos i dues a Ayia Moni). Tanmateix, diverses glosses confirmen l'existència a Xipre del mateix terme ἄνασσα amb el significat de 'princeses', en paral·lel al de ἄνακτες 'prínceps' (mai 'reis'); *uid.* EGETMEYER (1992) 207 i (2010) 277-278.

¹² Boëlle (2010) 36-40, que també estén aquesta associació a Cnosos i a Tebes.

¹³ *Vid.* l'anàlisi de la sèrie Fn a KILLEN (2001) 435-436 i 440.

¹⁴ TRÜMPY (2001) 414-416.

¹⁵ Boëlle (2010) 47.

¹⁶ Un darrer testimoni de *po-ti-ni-ja* podria donar-se en la nova lectura de la tauleta Vn 1341.3, de la

3) Micenes: 2 + 1 (possible)

Dos són els exemples segurs de *po-ti-ni-ja* a Micenes, ambdós a la serie Oi, un conjunt de set tauletes trobades juntes al Centre de Culte de l'acròpolis de Micenes: Oi 701.3, de l'escriba 63, en *scriptio continua* *si-to-po-ti-ni-ja* = Σίτων Ποτνία, 'a la Senyora dels Grans', designant una divinitat agrària, i Oi 704.1, de l'escriba 64, on apareix sense qualificador; en totes dues aparicions rep una quantitat del mateix producte desconegut, representat per l'ideograma *190.

Un tercer exemple podria donar-se en la tauleta Oi 702.2, de l'escriba 64, si es restitueix *si-to-]p...o...-t...i...-n...i...[-ja* a la línia 2. Basant-se en aquesta restitució, Boëlle¹⁷ manté que *si-to-po-ti-ni-ja* i *po-ti-ni-ja* en la sèrie Oi de Micenes designen dues deesses diferents, ja que l'escriba 64 registra ambdues formes. Aquesta distinció és el punt de partida dels estudis de Boëlle per argumentar l'existència de diverses divinitats micèniques testimoniades amb el terme *po-ti-ni-ja*¹⁸.

No obstant això, hi ha arguments de pes per refusar aquesta distinció a Micenes. En primer lloc, la restitució *si-to-]p...o...-t...i...-n...i...[-ja* no és gens segura, com adverteixen els darrers editors de les tauletes de Micenes¹⁹, i podria tractar-se d'una altra paraula. En segon lloc, tot i admetent aquesta restitució, això no prova que sigui una deessa diferent de *po-ti-ni-ja*, perquè:

a) Tant *si-to-po-ti-ni-ja*, en Oi 701.3, com *po-ti-ni-ja*, en Oi 704.1, encapçalen un paràgraf de cinc i quatre destinataris humans, respectivament, que són els mateixos (excepte la intercalació de *po-ro-po-i* en Oi 701.4) i en el mateix ordre, segons la quantitat rebuda, de més gran a més petita, del producte *190, sempre la mateixa per a cada receptor.

b) A banda de *po-ti-ni-ja*, l'escriba 64 no registra igual que el 63 un parell de termes més: *po-po-i* (Oi 702.3) en front de *po-ro-po-i* (Oi 701.4)²⁰, i *[do-]k...e...-ko-o-ke-n...e...-i...* (Oi 703.3) i *ko-o-ke-ne-i...* (Oi 704.3) enfront de *do-ke-ko-o-ke-ne* (Oi 701.5).

c) Com s'acaba de veure, l'escriba 64 anota de dues maneres diferents un mateix receptor, *ko-o-ke-ne-i*: en Oi 703.3 ho fa en *scriptio continua* amb la forma verbal *do-ke-* = δῶκε, 'va donar', com l'escriba 63 en Oi 701.5, però en Oi 704.3 sense aquest verb, precisament en la tauleta on registra *po-ti-ni-ja* sol. Aquesta simpli-

classe iii i procedent de l'estança 99, que registra dards (*pa-ta-jo* en Vn 1341.7) i material relacionat, però els tres primers signes del terme són de lectura incerta: *p...o...-t...i...-n...i...-ja*. Vid. MELENA (1999) 168-170.

¹⁷ Boëlle (1995); (2001) 408-409; (2004) 73-81; (2010) 46-47.

¹⁸ La hipòtesi de Boëlle ha estat seguida per alguns autors com WEILHARTNER (2005) 217-218 i n. 571, i GARCÍA RAMÓN (2011) 234 i n. 77, però també refusada per altres com GODART (2001), TRÜMPY (2001) 414 n. 27 (vegeu *supra* a propòsit de *po-ti-ni-ja* a Pilos) i JASINK (2006) 96, amb arguments diferents als que aquí exposo.

¹⁹ Vid. MELENA & OLIVIER (1991) 69: "[p...o...-t...i...-n...i...[- not entirely excluded, but the third sign raises some difficulties".

²⁰ Si, com pensa la mateixa Boëlle (1995) 293 i 295, seguint la proposta de l'aparat crític de MELENA & OLIVIER (1991) 69, ambdues formes són variants d'un mateix terme.

ficació es podria deure a l'escàs espai disponible en la tauleta Oi 704, sabedor l'escriba que *si-to-po-ti-ni-ja* ja era conegut per altres tauletes de la sèrie.

d) Finalment, seria estrany que l'escriba 64 no hagués volgut distingir dues divinitats diferents deixar-ne sense qualificador, al contrari del que passa en la tauleta de Pilos An 1281, on la mà 2 ha registrat *po-]ti-ni-ja i-qe-ja* en la línia 1 i] *a-ke-s...i... po-ti-ni-ja* en la línia 9.

Per tant, a Micenes el més probable és que tots els testimonis de *po-ti-ni-ja* es refereixin a la mateixa divinitat.

4) Tebes: 1

A Tebes *po-ti-ni-ja* només hi apareix una vegada, en la tauleta Of 36.2, de l'escriba 303, trobada a la Sala d'Arxius del palau (que estava situada en l'actual carrer d'Epaminondas, en el terreny Sotiriou-Douglikou). Aquesta tauleta registra assignacions de llana a diversos destinataris. A la línia 1 figura com a receptor el rei (*wa-na-ka*), però en l'entrada de *po-ti-ni-ja* les destinatàries de la llana són les treballadores tèxtils *a-ke-ti-ra*, 'decoradores', i *po-ti-ni-ja* complementa en genitiu el terme escrit en ac. llatí *wo-ko-de* = *φοίκον-δε, 'al taller de' o 'al temple de', indicant el lloc on són aquestes *a-ke-ti-ra*. Si bé *po-ti-ni-ja* aquí podria ser una persona encarregada d'un grup de treball, també pot referir-se a una divinitat propietària d'aquest grup, com l'adjectiu *po-ti-ni-ja-we-jo/a* quan qualifica grups de treballadors i de ramats a Pilos i a Cnosos.

En conclusió, l'anàlisi de *po-ti-ni-ja* a les inscripcions en Lineal B permet establir com a hipòtesi més segura que es tracta sempre de la mateixa divinitat, que pot rebre diferents epítets o determinants referits als llocs particulars de culte, una divinitat d'origen agrari i molt antiga, que alhora absorbeix, en el culte micènic, divinitats locals minoïques. No hi ha cap exemple clar de *po-ti-ni-ja* referint-se a una dona.

2. Πότνια en el I mil·lenni aC

En la seva anàlisi del terme Πότνια en grec alfabètic, Trümper²¹ conclou que aquesta paraula ja no formava part del llenguatge parlat, sinó que era un element tradicional de l'èpica, i que tots els exemples posthomèrics (es refereix únicament als poètics) depenen d'Homer. Excepte en el plural Πότνιαι, que s'aplica a Demèter i la seva filla, Πότνια no designa mai una deessa pròpia com la micènica, sinó que gairebé sempre apareix en aposició de qualsevol divinitat o figura femenina mítica, com a títol honorífic. La deessa micènica ha desaparegut amb la caiguda dels palaus, i la paraula s'ha substituït en poesia pel seu sentit genèric de 'Senyora', com a mot venerable.

Tot i essent bàsicament correcta l'explicació de Trümper, crec que cal perfilar millor les passes d'aquesta transformació. Certament, la deessa *po-ti-ni-ja* pròpiament ja no existeix un cop desaparegut el món micènic, però la seva naturalesa divina ha perviscut, com prova el mateix plural Πότνιαι, 'Senyores', sense qualificador, referint-se a Demèter i a Core. Així, són nombrosos els textos que parlen d'un lloc a prop de Tebes anomenat 'les Senyores', en referència a aquestes dues deesses²². D'altra banda, tal

²¹ TRÜMPER (2001) 416-419.

²² P. ex., X. HG 5,4,51: οἱ δ' αὖ Θηβαῖοι... δρόμῳ ἔθεν εἰς τὴν πόλιν τὴν ἐπὶ Ποτνιαῶς ὁδόν ('per la seva banda, els tebens... van córrer cap a la ciutat pel camí que es dirigeix a les Pòtnies').

com esmenta la mateixa Trümpy²³, la menció formular de πότνια θηρῶν, ‘Senyora de les Feres’, en Il. 21,470 pot remuntar a una època molt antiga, fins i tot micènica, quan Pòtnia era una veritable deessa. És cert que en el passatge homèric es refereix a la deessa Àrtemis, que és una divinitat independent de *po-ti-ni-ja* en els textos micènics (vegi’s els teònims *a-te-mi-to* en PY Es 650.5 i *a-ti-mi-te* en PY Un 219.5, a la mateixa tauleta on es registra *po-ti-ni-ja* en la línia 7), però l’especificació de πότνια amb un complement en genitiu és idèntica a la d’alguns registres de *po-ti-ni-ja*, com *si-to-po-ti-ni-ja* amb gen. pl., en MY Oi 701.3, o *da-pu₂-ri-to-po-ti-ni-ja* amb gen. sg., en KN Gg 702.2 i Oa 745, deixant a part que la designació homèrica recordi la coneguda deessa minoica de les serps. A més, el registre d’*a-ta-na-po-ti-ni-ja* en KN V 52 té un cert paral·lelisme amb el registre de πότνια amb la deessa Atena en Homer i en autors posteriors, p. ex., πότνι Ἀθηναίη (Il. 6,305), πότνι Ἀθάνα (THEOC. 16,82) i Ἀθάνα / πότνια (AP. 6,39,8).

Al meu parer, la clau de la transformació de *po-ti-ni-ja* rau en l’aposió de πότνια a la deessa Hera, ja que la fórmula πότνια Ἥρη és la més freqüent d’aquest mot en la *Iliada* (24 vegades), sempre a final de vers, majoritàriament en la variant βοῶπις πότνια Ἥρη (14 vegades), ‘l’augusta Hera d’ulls de vedella’. Segons Ruijgh²⁴, aquesta fórmula data d’època micènica, ja que l’aspiració de Ἥρη es manté viva evitant l’hiatus de la α breu de πότνια; més tard hauria estat substituïda per la fórmula eòlia θεὰ λευκώλενος Ἥρη, ‘la deessa Hera de blancs braços’. Ara bé, tot i ser certament una fórmula antiga, aquesta no pot remuntar-se a època micènica, on Hera és una deessa diferent de *po-ti-ni-ja*. Ambdues es registren independentment en la coneguda tauleta pília Tn 316 (*e-ra* a la línia 9 del vers, al costat de Zeus). Hera és una deessa poc testimoniada en grec micènic; l’altra registre segur és el de la tauleta tebana Of 28.2, però potser figurés també en la tauleta Un 219.8 (*e-r...a...[]*), tot just seguint el registre de *po-ti-ni-ja* en la línia 7. En tot cas, figura com a companya de Zeus en el seu santuari a Tn 316. Tenint en compte totes aquestes dades, es pot proposar que la primera deessa a la qual el terme *po-ti-ni-ja* s’hagués associat en aposició, perdent el seu caràcter independent, fou Hera, poc després de la caiguda dels palaus, època en què podríem datar la fórmula (βοῶπις) πότνια Ἥρη (entre 1200 i 1000 aC)²⁵. A partir d’aquí aquest valor nou de πότνια s’hauria estès al llarg dels segles a tota mena de divinitats.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BENDALL, L. (2002), “A Time for Offerings: Dedications of Perfumed Oil at Pylian Festivals”, *Minos* 33-34, 1-9.

²³ TRÜMPY (2001) 418 i 421. L’autora afirma que la *po-ti-ni-ja* micènica estava associada a Posidó, essent les dues principals divinitats micèniques de Pilos, i d’aquí que rebés l’epítet d’*i-qe-ja* en PY An 1281.1; l’arrel comuna d’ambdós teònims ho corroboraria. Tanmateix, penso que *po-si-da-e-ja*, deessa registrada a PY Tn 316.4, és la veritable *paredros* de Posidó en el culte micènic, contra l’opinió de la mateixa Trümpy (2001) 420 n. 78.

²⁴ Vid. en última instància RUIJGH (2011) 281-282.

²⁵ Igualment, Trümpy (2001) 418 n. 59, pel fet que el valor consonàntic de *h* en grec es pot haver mantingut un cert temps després de la caiguda dels palaus, admet que la fórmula pot ser tant micènica com postmicènica.

- BOEHM, I.; MÜLLER-CELKA, S. (2010, edd.), *Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne. Approches épigraphique, linguistique et archéologique*. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- BOËLLE, C. (1995), "Po-ti-ni-ja à Mycènes", *Minos* 27-28, 283-301.
- BOËLLE, C. (2001), "Po-ti-ni-ja: unité ou pluralité ?", *Aegaeum* 22, 403-409.
- BOËLLE, C. (2004), *Po-ti-ni-ja. L'élément féminin dans la religion mycénienne (d'après les archives en linéaire B)*. Nancy, A.D.R.A.
- BOËLLE, C. (2010), "Po-ti-ni-ja... dans tous ses États" a I. BOEHM; S. MÜLLER-CELKA (2010, edd.), 35-48.
- CATAUDELLA, M. R.; GRECO, A.; MARIOTTA, G. (2006, edd.), *Gli storici e la lineare B cinquant' anni dopo. Atti del Convegno Internazionale (Firenze 24-25 novembre 2003)*. Pàdua, Sargon.
- CHADWICK, J.; GODART, L.; KILLEN, J. T.; OLIVIER, J.-P.; SACCONI, A.; SAKELLARAKIS, I. A. (1986, edd.), *Corpus of Mycenaean Inscriptions from Knossos*. Vol. I (1-1063). Roma-Cambridge, Edizioni dell'Ateneo.
- DRIESSEN, J. (2000), *The Scribes of the Room of the Chariot Tablets at Knossos. Interdisciplinary Approach to the Study of a Linear B Deposit*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DUHOUX, Y.; MORPURGO DAVIES, A. (2011, edd.), *A Companion to Linear B. Mycenaean Greek Texts and their World*. Vol. II. Louvain-la-Neuve, Peeters.
- EGETMEYER, M. (1992), *Wörterbuch zu den Inschriften im kyprischen Syllabar*. Berlín-Nova York, W. de Gruyter.
- EGETMEYER, M. (2010), *Le dialecte grec ancien de Chypre. Tome I: Grammaire. Tome II: Répertoire des inscriptions en syllabaire chyprio-grec*. Berlín-Nova York, W. de Gruyter.
- GARCÍA RAMÓN, J.L. (2011), "Mycenaean onomastics" a Y. DUHOUX; A. MORPURGO DAVIES (2011, edd.), II, 213-251.
- GODART, L. (2001), "La terre mère et le monde égéen", *Aegaeum* 22, 463-466.
- HÄGG, R.; MARINATOS, N. (1981, edd.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age*. Estocolm, Svenska Institute in Athen.
- HILLER, S. (1981), "Mykenische Heiligtümer. Das Zeugnis der Linear B Texte" a R. HÄGG; N. MARINATOS (1981, edd.), 85-125.
- JASINK, A.M. (2006), "La Potnia micenea: vecchie e nuove teorie a confronto" a M.R. CATAUDELLA; A. GRECO; G. MARIOTTA (2006, edd.), 83-106.
- KILLEN, J.T. (2001), "Religion at Pylos: The Evidence of the Fn Tablets", *Aegaeum* 22, 435-443.
- KILLEN, J.T. (en premsa), "The Language of Religious Texts: Some Fresh Thoughts on Old Problems" a *Proceedings of the 11th International Mycenological Colloquium. Austin, Texas, 7-13 May 2000*.
- MELENA, J.L. (1999), "40 Joins and Quasi-joins of Fragments in the Linear B Tablets from Pylos", *Minos* 31-32, 159-170.
- MELENA, J.L.; OLIVIER, J.-P. (1991, edd.), *TITHEMY. The Tablets and Nodules in Linear B from Tiryns, Thebes and Mycenae*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUIJGH, C.J. (2011), "Mycenaean and Homeric language" a Y. DUHOUX; A. MORPURGO DAVIES (2011, edd.), 253-298.
- TRÜMPY, C. (2001), "Potnia dans les tablettes mycéniennes : quelques problèmes d'interprétation", *Aegaeum* 22, 411-421.
- WEILHARTNER, J. (2005), *Mykenische Opfergaben nach Aussage der Linear B-Texte*. Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Los celos matan: la pestilencia de las lemnias y la androctonía. Cuestiones textuales del fr. 14 de Asclepiades de Tragilo

Nereida VILLAGRA HIDALGO
Universidade de Lisboa

RESUMEN

Un escolio al verso 467 del séptimo libro de la *Iliada* presenta un problema textual que editores anteriores han intentado solucionar con *emendationes* o introduciendo una *crux desperationis*. En este artículo se presentan diferentes interpretaciones del pasaje conservando el *textus receptus*.

PALABRAS CLAVE: crítica textual, mitografía, Lemnos, Asclepiades de Tragilo.

ABSTRACT

A scholion to verse 467 of the seventh book of the *Iliad* poses a textual issue which former editors have tried to solve by either resorting to *emendationes* or by inserting a *crux desperationis*. This paper offers several interpretations of the passage preserving the *textus receptus*.

KEY WORDS: Textual criticism, mythography, Lemnos, Asclepiades of Tragilos.

Un escolio al verso 467 del libro séptimo de la *Iliada* nos transmite un fragmento de Asclepiades de Tragilo. El pasaje homérico que comenta está dedicado a la descripción de las huestes griegas reunidas junto a las naves, una vez que se ha decidido posponer la batalla para incinerar a los muertos. Entre los combatientes que se enumeran figura Euneo, el rey de Lemnos. El escolio toma como pretexto la mención de la isla para desarrollar un relato sobre la androctonía cometida por las lemnias. Además de estar incluido en la recopilación de fragmentos de Asclepiades de Tragilo,¹ mitógrafo del s. IV aC. que compuso una obra titulada *Tragodumena*, este texto forma parte del *Mythographus Homericus*, nombre con el que se designa al conjunto de *historiae fabula*

¹ Nos encargamos de una edición, traducción y comentario de sus fragmentos como trabajo de nuestra tesis doctoral *Edición crítica, traducción y comentario a los fragmentos atribuidos a Asclepiades de Tragilo*, defendida en diciembre de 2012.

res interpoladas en los escolios menores a Homero y que remontan a un autor único o escuela².

A continuación ofrecemos una propuesta de edición y de traducción del texto:

SCH. II. 7,467 (VAN THIEL): 'νήες δ' ἐκ Λήμνοιο παρέστασαν'. Λήμνιοι, τὰς ἐξ ἔθους τῇ Ἀφροδίτῃ θυσίας μὴ ἀποδιδόντες, καθ' αὐτῶν θάνατον ἐνομοθέτησαν· τὴν γὰρ θεὸν ὀργισθεῖσαν λέγεται τοῖς μὲν ἀνδράσιν ἴμερόν τινα τῶν Θρακίων ἐμβαλεῖν γυναικῶν, τῶν δὲ ἰδίων ἀμελεῖσαι καὶ
5 καθεζεσθαι ἐφ' ἡσυχίας. διέβαινον οὖν εἰς τὴν Θράκην περιέποντες καὶ σιμῶμενοι τὰ ἐνταῦθα, ταῖς δὲ γυναιξὶ τῶν Λημνίων ἔκτοπον λύσσαν ἐμπεισεῖν, ὥστε ψιφίσασθαι πάσας ἀνδροκτονεῖν. καὶ μὴ τῆς ἐπιβουλῆς ταύτης ἀποτυχεῖν. γενομένου δὲ τούτου τοῦ ἀτυχήματος περὶ τοὺς ἄνδρας, λέγεται τὸν Ἰάσονα μετὰ τῆς Ἀργεῖς ἐξοκείλαντα τῇ κρατίστῃ πασῶν
10 Ὑψιπύλῃ μιγῆναι· ἐξ ἧς φασὶν γενέσθαι τὸν Εὐνήον. ἡ ἱστορία παρὰ Ἀσκληπιάδῃ ἐν τοῖς Τραγωδουμένοις.

Fontes: 1-6 ἐνταῦθα YXQAR; 6-10 YQAR.

2 τῇ Ἀφροδίτῃ θυσίας(2) YA : θυσίας τῇ Ἀφροδίτῃ QXR || 3 αὐτῶν YA : ἐαυτῶν QXR; τοῖς {μὲν} QX || 6 σιμῶμενοι τὰ Y : σημῶμενοι A : σημειοῦμενοι τὰς QXR : σεβόμενοι τὰ Dindorf : συμμιγνύμενοι ταῖς Lascaris : σιμῶμενοι *cruce damn.* Van Thiel, Pagès : τιμῶμενοι Suárez de la Torre || 7 ἀνδροκτονεῖν A : ἀνδροκτανεῖν R || 8 ἀποτυχεῖν : ἐπιτυχεῖν Q || 9 ἐξοκείλαντα : ἐξοκείλαντας Q : ἐχωκείλαντα A || 10 Εὐνήον leg. Van Thiel : Εὐνήον Jacoby; ἡ <δὲ> ἱστορία AR : ἱστορεῖ Ἀσκληπιάδης Y.

'Naves venidas de Lemnos'. Los lemnios, al no hacer a Afrodita los sacrificios marcados según la costumbre, decretaron su propia muerte. Pues dicen que la diosa, irritada, infundió en los varones un cierto deseo por las mujeres tracias, desatendían a las suyas y se sentaban en soledad. En efecto, iban una y otra vez a Tracia a rendir honores y eran censurados por la situación de allí³. De las mujeres de los lemnios se apoderó una rabia fuera de lo habitual, de tal suerte que decidieron todas matar a los hombres y no fracasaron en el plan. Después de la desgracia de los hombres, se dice que Jasón, cuando desembarcó de la nave Argo, se unió con Hipsípila, la más poderosa de todas, y dicen que tuvo de ella a Euneo. Esta historia está en Asclepiades, en los *Tragodumena*.

Los manuscritos dan lecturas diferentes para el participio de la línea 6 y todas presentan problemas de interpretación, por lo que esta palabra ha sido objeto de diferentes correcciones o bien ha sido condenada por una *crux* en la edición de Van Thiel y en la de Pagès⁴. Las propuestas de *emendatio* corrigen el participio σιμῶμενοι ya que su significado, 'levantar la nariz, doblar hacia arriba' o metafóricamente 'censurar' no se entiende en este contexto. El problema radica en que este participio está coordinado por un καὶ con περιέποντες, que tiene, en principio, un significado opuesto, 'respetar, honrar'. Así, Dindorf propone corregirlo por σεβόμενοι⁵, ya que ofrece un sentido análogo al de περιέποντες: 'los hombres pasaban a Tracia respetando y honorando lo de allí.' Por su parte, Lascaris⁶, teniendo en cuenta el asunto del mito,

² Para un estado de la cuestión sobre el *Mythographus Homericus uid.* PAGÈS (2007) 36-40. La tesis doctoral consiste en la edición crítica y el estudio del texto del MH de la *Ilíada*. Vid. también VAN ROSSUM-STEENBEEK (1998).

³ Traducimos el pasaje siguiendo la tercera interpretación que defendemos más abajo.

⁴ VAN THIEL (2000) 295; PAGÈS (2007) 159-160.

⁵ DINDORF (1875) 266.

⁶ LASCARIS (1517).

propone una corrección más amplia que afecta también al artículo, συμμιγνύμενοι ταῖς: ‘pasaban a Tracia para rendir honores y unirse a las mujeres de allí’. Por último, Suárez de la Torre propone la corrección τιμώμενοι, respetando el artículo neutro⁷. Esta opción, a nuestro parecer, es mejor que las anteriores porque manipula menos el texto y se explica mejor paleográficamente. El sentido del texto entonces sería ‘pasaban a Tracia porque dedicaban su atención y estima a lo de allá’, en la idea de que los lemnios ya tenían un especial afecto por lo tracio y Afrodita se limitó a excitar su pasión por las mujeres tracias.

No obstante, la forma σιμώμενοι es, por un lado, el *textus receptus* y, por otro, la lectura que transmite el manuscrito al que Van Thiel da prioridad para el establecimiento del texto. La lectura de A, σημώμενοι, puede explicarse como un error por itacismo derivado de la forma anterior. Los manuscritos QXR leen σημειούμενοι τὰς, ‘honorable a las (de allí)’, lo que es una simplificación. El participio σιμόω, verbo poco frecuente en la prosa narrativa y nunca atestiguado con esta forma, es claramente la *lectio difficilior* y, en consecuencia, la preferible.

Si bien es cierto que el texto es un escolio, un tipo de texto que no es de autoría única sino un artefacto textual complejo que vehicula información de épocas diferentes y combina voces autoriales diversas, que tiene una historia textual compleja en la que se introducen muchas variantes, se debe subrayar que, al mismo tiempo, existe una persona o escuela que sella la validez del texto en el momento en que lo copia como comentario. Por ello debemos atender también a su sentido como texto independiente con voluntad de inteligibilidad, especialmente en este caso, ya que pertenece al *Mythographus Homericus*. Es decir, consideramos que nuestra prioridad debe ser intentar explicar el texto transmitido a pesar de su opacidad. Para ello, nos planteamos tres posibilidades interpretativas.

El participio σιμώμενοι, como hemos dicho, no está atestiguado más que en nuestro texto y no contamos con usos paralelos de otras formas del verbo σιμόω en textos narrativos. Se trata de un verbo formado sobre el adjetivo σιμός, ‘de nariz respingada’ y de ahí ‘doblado hacia arriba’ o ‘cóncavo’. Lo encontramos principalmente en textos médicos para describir la forma de partes del cuerpo. Sin embargo, Hesiquio atestigua que también puede tener la acepción metafórica de ‘censurar’.⁸ En cuanto a περιέποντες, está atestiguado un uso del participio sin complemento directo, de modo absoluto, con el sentido de ‘con vigilancia, precaución’⁹. Por lo tanto, el participio de nuestro texto podría interpretarse en este sentido, ya que también en este caso depende de un verbo de movimiento. De este modo podríamos desligarlo semánticamente de σιμώμενοι y sintácticamente de τὰ ἐνταῦθα. Respecto a la conjunción καί, se le puede atribuir un valor concesivo en relación con σιμώμενοι, ya que precede al participio¹⁰. Así, el texto significaría ‘pasaban a Tracia con precaución aun censuran-

⁷ Propuesta hecha en la defensa de nuestra tesis doctoral y discutida posteriormente *apud litteras electronicas*.

⁸ Hsch. s.u. σιμοῦσι (σ 670).

⁹ Plb. 4,10,5: αὐτοὶ δὲ τὸ μὲν πρῶτον ἐφήδρευον τῇ τῆς λείας ἐξαποστολῇ περιέποντες, μετὰ δὲ ταῦτα προήγον ἐκ μεταβολῆς ὡς ἐπ’ Ὀλυμπίας. Vid. LSJ s.u. περιέπω.

¹⁰ Vid. LSJ s.u. καί: “before a Participle, to represent either καὶ εἰ., or εἰ καί..., although, albeit, Ἐκτορα κ. μεμαῶτα μάχης σχήσεσθαι οἶω, for ἦν κ. μεμάη, how much soever he rage, although he rage, Il. 9,655; τί σὺ ταῦτα, κ. ἐσθλὸς ἐὼν, ἀγορεύεις; (for εἰ κ. ἐσθλὸς εἶ) 16,627, cf. 13,787, Od.

do lo de allí'. Ahora bien, por un lado, uno esperaría el uso de καίπερ y no de καὶ para expresar concesión en un texto en prosa; por otro, se nos plantea un problema de coherencia, pues un poco más arriba se explica que Afrodita había inspirado a los lemnios un fuerte deseo erótico por las tracias, lo que parece contrario a la idea de 'censurar lo de allí'. Podría argumentarse que, si tenemos en cuenta que el artículo que acompaña al adverbio de lugar es neutro y que, por lo tanto, no estaría refiriéndose a las mujeres en concreto, sino a las costumbres tracias en general, esta oración vendría a reforzar justamente la idea de deseo pasional e irracional¹¹: la pasión de los lemnios por las tracias era tan intensa que, a pesar de que menospreciaban las costumbres de su país, deseaban unirse a ellas y, para protegerse de una posible reacción negativa de sus esposas, iban a cometer sus infidelidades allí, en lugar de secuestrar a las tracias y llevarlas a Lemnos¹². Con todo, esta resulta una explicación complicada.

Una segunda propuesta sería la siguiente: si tenemos en cuenta que la primera acepción del verbo σιμῶω es levantar la nariz y que metafóricamente denota desprecio, es posible conectar este término con el motivo de la δυσωδία de las lemnias¹³. Se trata de una idea sugerente ya que tres versiones de este episodio presentan este elemento: la de Apolodoro y las transmitidas por un escolio a Apolonio Rodio¹⁴. En dos de ellas, es el hedor de las lemnias lo que arroja a sus maridos a los brazos de las tracias, desencadenando su propia muerte. Así, es difícil atribuir a la casualidad el uso de un verbo que significa 'levantar la nariz' y figuradamente hacerlo en señal de desprecio. En efecto, como ya señalaron Dumezil y Burkert¹⁵ en sus interpretaciones del capítulo de la androctonía lemnia, se trata de un elemento clave para relacionar este relato con los rituales de fuego nuevo¹⁶.

2,343, etc.; κ. τύραννος ὧν ὅμως S. OC 851."

¹¹ Sobre ἵμερος, *uid.* IRIARTE & GONZÁLEZ (2010) 34; CALAME (1996) 26, 34.

¹² Por motivos de espacio no podemos dedicar más atención a este aspecto, pero sería interesante explorar cómo se construye el motivo de la unión con las tracias en los diferentes relatos sobre este episodio. La fuente más antigua que menciona el affair tracio es Asclepiades de Tragilo (¿podría tratarse de una innovación trágica?). Para la interpretación del texto que sugerimos resultan especialmente interesantes la versión de Apolodoro (1,9,17), según la cual los lemnios cogen cautivas (αἰχμαλωτίδας) a las mujeres de Tracia y yacen con ellas, y la de Higino (*Fab.* 15), en la que los lemnios toman a las tracias como uxores repudiando a sus anteriores esposas. Las consecuencias violentas que comporta la unión con una extranjera es un motivo recurrente. Citamos a modo de ejemplos de extranjeras cautivas convertidas en concubinas o en esposas de griegos a las troyanas Casandra o Andrómaca; al contrario, un ejemplo de griega raptada por un extranjero es la famosa Helena. Sobre el rapto, la seducción, la violación y el matrimonio *uid.* HARRIS (1990) 370-377, LEFKOWITZ (1993) 17-38, LEWIS (2011) 443-458, LEFKOWITZ (2007) 54-69, ZEITLIN (1986), MURGATROYD (2000) 75-92, KARAKANTZA (2004) 29-45, DELATTRE (2011).

¹³ Propuesta que defendimos en VILLAGRA HIDALGO (2012).

¹⁴ APOLLOD. 1,9,17 [114]: como las mujeres de Lemnos no honoraban a Afrodita, esta les infundió un olor desagradable y por eso sus maridos se unían con las tracias. SCH. A.R. 1,609-19e: las lemnias olían mal por la cólera de Afrodita. MYRSIL. FGH 477 F1 (*apud* SCH. A.R. 1,609-19e): Medea, al pasar navegando junto a la isla, movida por los celos arrojó un fármaco que produjo el hedor de las lemnias.

¹⁵ DUMÉZIL (1924), BURKERT (1970) 1-16. *Vid.* también DETIENNE (1983) 183-184.

¹⁶ Este elemento narrativo estaría traduciendo una práctica paralela a la ingesta de ajo o a la aplicación de ruda de las Esquiroforias o Tesmoforias, que acompaña al periodo de separación de sexos.

Un importante escollo para aceptar esta propuesta, es que ἐνταῦθα debería referirse a Lemnos, no a Tracia, pero por su colocación en el texto parece referirse a Tracia. Sin embargo, el adverbio es un deíctico cuyo significado varía en función del punto que tomemos como referencia. Así, si la mirada del narrador hubiera pasado a Tracia con los lemnios, ‘allí’ podría referirse a la isla de Lemnos. Respecto a esto, cabe subrayar dos elementos importantes: el primero es la naturaleza de los textos transmitidos por escolios. Se trata del resultado de una acumulación de capas de comentarios de diferentes épocas y fuentes¹⁷. El relato es un collage de diferentes tradiciones acerca del episodio de la androctonía perpetrada por las lemnias. El segundo elemento a tener en cuenta son los fenómenos de desplazamiento semántico que se generan en el discurso referido¹⁸, pues este texto está citando o parafraseando discurso ajeno, como se percibe en el uso de los verbos de lengua que remiten a otras voces autoriales. En efecto, entre la primera oración y la segunda hay un cambio en el modo de referir la información, pues mientras que en el primer caso el enunciado brota directamente del comentarista-escoliasta (el verbo está en forma personal y en aoristo, en consonancia con el lemma que comenta), en la segunda oración, en cambio, se invoca a una autoridad anónima mediante un λέγεται del que dependen tres oraciones de infinitivo. Mediante este giro, el comentarista marca una diferencia (consciente o inconscientemente) entre la información que él posee porque está en la línea de la tradición establecida y lo que otra fuente aporta. La tercera oración vuelve a ofrecer un verbo en forma personal, esta vez en imperfecto, concatenado con el texto anterior mediante el conector οὐν. Así, de nuevo observamos un cambio de voz. Entre la tercera y la cuarta oración observamos una fractura más fuerte, pues un δὲ une una oración personal con una oración de infinitivo sin verbo principal. Si bien el verbo de lengua puede sobrentenderse, es importante que estamos de nuevo ante discurso referido. La quinta oración está constituida por un genitivo absoluto seguido de un periodo de infinitivo dependiente de un λέγεται y unido al periodo anterior por un δὲ. La repetición del verbo λέγεται puede indicar un nuevo cambio de enunciación con respecto al periodo anterior. Resulta llamativo que de Ὑψιπύλῃ dependa una oración de relativo que repite otra vez el verbo de lengua. Es posible que esto indique un nuevo cambio con respecto a la voz enunciativa de la oración principal. Así pues, no podemos descartar que en el proceso de refección textual este deíctico haya quedado desvirtuado de su referente original, que habría sido Lemnos. Cabe añadir que esta interpretación también permite respetar el artículo neutro. El sentido del pasaje sería: ‘pasaban a Tracia a rendir honores y rechazaban lo (= la hediondez) de ahí (= Lemnos)’. A pesar de los esfuerzos por defender esta interpretación, no podemos negar que es posible que la referencia a la δυσωδία sea un espejismo nuestro provocado justamente por el peso que tienen las interpretaciones modernas de este relato. En este sentido, debemos aceptar que el hecho de que no haya más referencia al motivo de la peste en el resto del escolio constituye un argumento en contra, ya que normalmente es un tipo de literatura que redundante en explicaciones¹⁹. Por otro lado, aunque los cambios en el modo

¹⁷ Sobre la formación de la literatura escoliográfica *uid.* WILSON (1967) 244-256, (1983) y (2007) 39-70; REYNOLDS-WILSON (1974), MONTANA (2011) 105-189. Para una perspectiva general, *uid.* el manual sobre literatura escoliográfica y lexicográfica de DICKEY (2001) 18-43.

¹⁸ *Vid.* DARBO-PESCHANSKI (2004a) y (2004b), CALAME (2004) 11-34.

¹⁹ Sería interesante contrastar la estructura de este texto y lo que nosotros hemos considerado como marcas de diferentes voces autoriales con los demás pasajes del *Mythographus Homericus*, tarea que esperamos desarrollar en breve. Sobre el estilo de las *historiae fabulares*, *vid.* un estado de

de enunciación, como hemos dicho, pueden ser marca del uso de distintas fuentes, el texto en su conjunto presenta unidad y presenta el estilo característico del *Mythographus Homericus*. Así, desde el punto de vista del último redactor, es más plausible que el referente de ἐνταῦθα sea Tracia.

Una tercera posible interpretación (y la que hemos seguido en la traducción del texto) sería considerar que σιμῶμενοι está siendo empleado en voz pasiva con la acepción metafórica de censurar y que τὰ ἐνταῦθα es un acusativo de relación: ‘pasaban a Tracia para rendir honores y eran censurados por la situación de allí’ o ‘se les reprochaba su actuación allí’. Es decir, el texto estaría anunciando la desastrosa resolución del conflicto: las lemnias no aprobaron en absoluto el comportamiento de sus maridos y por ello acabaron matándolos. Esta interpretación tiene la ventaja de no forzar el texto y de establecer una secuencia lógica con la siguiente frase, que se refiere a la furia que se apoderó de las esposas, por lo que es la que hemos preferido para la traducción del pasaje. No obstante, la falta de usos paralelos de σιμῶμενοι de nuevo nos deja en el terreno de la conjetura.

Para acabar, queríamos insistir en la idea de que los escolios mitográficos son textos que acumulan diversas capas de información y reflejan diversas voces autoriales (a menudo sin explicitarlo), pero al mismo tiempo (y especialmente en el caso de los escolios mitográficos a los poemas homéricos) existe un autor o escuela que resume y una mano que copia esos textos. Encontrar el equilibrio entre estas dos perspectivas es una operación delicada pero necesaria para el estudio de este tipo de textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKERT, W. (1970), “Jason, Hypsipyle, And New Fire At Lemnos”, *CQ* 20, 1-16.
- CALAME, C. (1996), *L'Éros dans la Grèce antique*. París, Belin.
- CALAME, C. (2004), “Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce Classique: signatures, énonciations, citations,” en C. CALAME; R. CHARTIER, (2004, edd.), 11-39.
- CALAME, C.; CHARTIER, R. (2004, edd.), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- DARBO-PESCHANSKI, C. (2004, ed.), *La citation dans l’Antiquité*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- DARBO-PESCHANSKI, C. (2004a), “Les citations grecques et romaines,” en C. DARBO-PESCHANSKI (2004, ed.), 9-21.
- DARBO-PESCHANSKI, C. (2004b), “La citation et les fragments: les Fragmente der griechischen Historiker de Felix Jacoby,” en C. DARBO-PESCHANSKI (2004, ed.), 291-300.
- DELATTRE, C. (2011), “Chasser, tuer, violer? La construction du genre mythographique”, *Lalies* 32, 205-223.
- DETENNE, M. (1983, trad. esp.), *Los Jardines de Adonis*. Madrid, Akal.
- DICKEY, E. (2007), *Ancient Greek Scholarship*. Oxford, Oxford University Press.
- DINDORF, W.; MAAS, E. (1875), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta et emendata*. Vol. I. Oxford, Oxford University Press.
- DOWDEN, K.; LIVINGSTONE, N. (2011, edd.), *A Companion to Greek Mythology*. Oxford, Blackwell.

la cuestión en PAGÈS (2007) 36-44, 81-100.

- DUMÉZIL, G. ([1924] 1998), *Le crime des Lemniennes: rites et légendes du monde égéen*. Edition présentée, mise à jour et augmentée par B. LECLERCQ-NEVEU (1998). Paris, Macula Argo.
- HARRIS, E.M. (1990), "Did the Athenians Regard Seduction as a Worse Crime Than Rape?", *CQ* (n.s.) 40/2, 370-377.
- IRIARTE, A.; GONZÁLEZ, M. (2010), *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid, Abada Editores.
- KARAKANTZA, E.D. (2004), "Literary Rapes Revisited. A study in Literary Conventions and Political Ideology", *Métis* n.s. 2, 29-45,
- LASCARIS, J. (1517), *Scholia in Homeri Iliadem quae vocantur Didymi*. Roma [reimpr. Oxford, 1675].
- LÁIOU, A.E. (1993, ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library Collection.
- LEFKOWITZ, M.R. (1993), "Seduction and Rape in Greek Myth" en A.E. LÁIOU (1993, ed.), 17-37.
- LEFKOWITZ, M.R. (2007), *Women in Greek Myth*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- LECLERCQ-NEVEU *uid.* DUMÉZIL.
- LEWIS, S. (2011), "Women and Myth" en K. DOWDEN; N. LIVINGSTONE (2011, edd.), 443-458.
- MONTANA, F. (2011), "The Making of Greek Scholiastic Corpora" en F. MONTANARI; L. PAGANI (2011, edd.), 105-189.
- MONTANARI, F.; PAGANI, L. (2011, edd.), *From Scholars to Scholia. Chapters in the History of Ancient Greek Scholarship*. Berlín-NovaYork, W. de Gruyter.
- MURGATROYD, P. (2000), "Plotting in Ovidian Rape Narratives", *Eranos* 97, 75-92.
- PAGÈS, J. (2007), *Mythographus Homericus. Estudi i edició comentada*. Tesi doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- REYNOLDS, L.D.; WILSON, N. (1974), *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- ROSSUM-STEENBEEK, M. VAN (1998), *Greek Readers' Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*. Leiden, Brill (*Mnemosyne Suppl.* 175).
- TMASELLI, S.; PORTER, R. (1986, edd.), *Rape*. Oxford, Blackwell.
- VAN ROSSUM-STEENBEEK *uid.* ROSSUM-STEENBEEK.
- VAN THIEL *uid.* THIEL.
- THIEL, H. VAN (2000), *Scholia D in Iliadem secundum codices manu scriptos. Proecdosis*. Köln Universität (<http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/5586> [Data de consulta: 31/08/2016]).
- VILLAGRA HIDALGO, N. (2012), *Edición crítica, traducción y comentario a los fragmentos atribuidos a Asclepiades de Tragilo*. Tesi doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- WILSON, N. (1967), "A chapter in the History of Annotation", *CQ* (n.s.) 17, 244-256.
- WILSON, N. (1983), *Scholars of Byzantium*. Londres, Duckworth.
- WILSON, N. (2007), "Scholiasts and Commentators", *GRBS* 47, 39-70.
- ZEITLIN, F.I. (1986), "Configurations of Rape in Greek Myth" en S. TMASELLI; R. PORTER (1986, edd.), 122-151.

Modificazione del valore semantico dal termine miceneo *si-to* al greco σῖτος

Nicola Antonello VITTIGLIO
Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT

In questo lavoro si analizzano i testi micenei di Cnosso, Tebe e Micene in cui è presente il termine *si-to*. Da questa analisi si conclude che *si-to* corrisponde al termine del greco del I millennio σῖτος e mantiene il valore generico di "alimento", dato che accompagna i logogrammi che indicano diversi prodotti, dai cereali alle olive.

PAROLE CHIAVE: Tavolette micenee, cereali, olive, alimento.

In this paper we analyze the Mycenaean texts from Knossos, Thebes and Mycenae in which the term *si-to* occurs. From this analysis it is concluded that *si-to* corresponds to the Greek term of the first millennium σῖτος and keeps the generic value of "food", since it accompanies the ideograms used for indicating different products, from cereals to olives.

KEY WORDS: Mycenaean tablets, cereals, olives, food.

Il termine *si-to* è generalmente considerato un sostantivo nominativo singolare, il cui significato corrisponde a quello del greco σῖτος, "cereale".

Nel I millennio σῖτος si riferisce al cibo costituito da cereali, ma il suo significato può cambiare a seconda del contesto in cui appare. In generale si possono individuare quattro valori fondamentali:

1) Σῖτος può avere il significato di frumento, senza specificare di che tipo, se grano o orzo o altro tipo di cereali:

ἐν μὲν γὰρ οἱ σῖτος ἀθῆσφατος ἐν δέ τε οἶνος
γίγνεται (Hom. *Od.* 13,244-245)

lì (in Itaca) cresce frumento copioso e uva da vino;

θέρους καὶ τοῦ σίτου ἀκμάζοντος (Th. 2,19)

in estate, quando il frumento era maturo.

Il frumento può essere anche macinato:

σίτος δέ σφι πολλὸς ἐφοίτα ἐκ τῆς Ἀσίας ἀλληλεσμένος (Hdt. 7,23)
molto frumento macinato viene a loro dall'Asia.

2) Un significato più generico è quello di cibo o anche pane, comunque un alimento diverso da quello costituito dalla carne:

ἅλλα ἐδίδοτο ἐπ' ἡμέρη ἐκάστη, ὅπου σίτου σταθμὸς πέντε μνέαι ἐκάστω, κρεῶν βοέων δύο μνέαι (Hdt. 2,168)

ciascuno riceveva una razione giornaliera del valore di cinque mine di cereale cotto, due mine di carne di bue.

In questo caso, il termine viene spesso usato come epiteto degli uomini in opposizione agli animali, o anche degli uomini civilizzati in opposizione alle società più selvagge.

ὅσσοι νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες. (Hom. Od. 8,222)
di tutti i mortali che ci sono ora sulla terra e che mangiano il pane.

3) C'è anche una interpretazione ancora più generica, di alimento contrapposto a bevanda.

μή με πρὶν σίτοιο κελεύετε μηδὲ ποτῆτος
ἄσασθαι φίλον ἦτορ (Hom. Il. 19,306-307)
non mi chiedete, prima del tempo, di saziare il mio cuore
di cibo e bevanda;

ἐν δὲ γυνὴ ταμίη σῖτον καὶ οἶνον ἔθηκεν
ὄψα τε (Hom. Od. 3,479-480)
e la massaia pose sul carro cibo e vino.

4) Infine il termine è presente anche nel linguaggio giuridico per indicare mantenimento, sostentamento, alimenti:

οὐ γὰρ διδόντος τούτου σῖτον τῇ μητρὶ (D. 27,15)
non dando costui il sostentamento a mia madre.

Nei testi micenei il termine *si-to* si incontra una volta a Cnosso, quattro volte a Tebe e una volta a Micene, mentre risulta essere assente a Pilo e appare poi in parole composte: *si-to-po-ti-ni-ja* (due volte a Micene), *si-to-ko-wo* (una volta a Pilo e una volta a Tebe), *si-to-po-qo* (una volta a Cnosso), *a-si-to-po-qo* (una volta a Pilo), *o-si-to-* (una volta a Pilo).

Il termine viene generalmente interpretato come "cereale", anche se ci sono altri punti di vista sul suo significato, come è quello di Vassilis L. Aravantinos, Luis Godart e Anna Sacconi e che si riferisce ai testi di Tebe. Secondo questi autori, *si-to* dovrebbe essere interpretato come Σιτῶ, dativo di un termine usato in Sicilia come epiteto di Demetra¹.

Do qui l'elenco delle sei tavolette (una di Cnosso, quattro di Tebe e una di Micene) in cui si legge il termine *si-to*:

¹ Anche Ruijgh (2003) 226 è d'accordo con questa interpretazione.

KN Am 819, TH Av 100, TH Av 101, TH Ft 219, TH Ft 220+248, MY Au 658.

Si analizzeranno prima le due tavolette di Cnosso e Micene, per confrontarle poi con quelle di Tebe, che presentano maggiori problemi interpretativi rispetto al termine *si-to*.

- *KN Am 819*

La tavoletta fu ritrovata nell' *Area of Bull Relief* (I 3), lo scriba non è noto.

.A] we-ke-i-ja VIR 18 'ko-wo' 8

.B]qa-ra / si-to LUNA 1 HORD 9 T 7 V 3

we-ke-i-ja: Forse designa un tipo di associazione professionale, un gruppo di lavoro: **φεργεῖῃᾱ* (cf. *φέργος*, "lavoro")² a cui appartengono gli uomini enumerati di seguito.

ko-wo: Nome maschile, che si incontra in molti testi micenei, con valori sintattici diversi; in questo caso è un nominativo plurale. Si interpreta come **κόρφος* (att. *κόρος*), "adolescente, bambino, figlio". Esiste anche la versione femminile, *ko-wa*, per il quale si ammette l'interpretazione *κόρῃᾱ* (att. *κόρη*).

]qara: È un toponimo che si riferisce a un importante centro di allevamento e di produzione agricola al SO di Cnosso, nella Creta centrale.

si-to: *uid. supra*.

La tavoletta registra una distribuzione mensile di alimenti a lavoratori³, 18 uomini e 8 ragazzi che ricevono una razione di orzo mensile, come mostra la presenza dell'ideogramma LUNA.

Un'interpretazione molto verosimile di questa tavoletta è quella di Chadwick⁴, per il quale sia gli uomini che i giovani ricevono una quantità di orzo per mese di T 3,75 corrispondente a Z 3 per giorno.

Il termine *si-to* ha evidentemente il significato generico di cereale e accompagna in questo caso l'ideogramma HORD.

- *MY Au 658*

La tavoletta fu ritrovata nella *Casa Occidentale*. Lo scriba è la mano 62.

.0 sup. Mut.

.1]ra-si-jo VIR[

.2]-ri-jo VIR 1 [

.3 *uacat*

.4 to-so VIR 20 si-to GRA 4 [

.5 *uacat*

]ra-si-jo: Antroponimo maschile, nominativo. Probabilmente si può intendere come *qa-]ra-si-jo*, come suggerisce l'apparato critico di TIITHEMY, 55, nome che appare in MY Au 657.6, appartenente allo stesso scriba. Varias⁵ propone per entrambe le tavolette l'interpretazione **K^wραίσιος*.

² DMic II 419.

³ BENDALL (2007) 175.

⁴ Docs. 393, 420.

⁵ VARIAS (1993) 310.

]ri-jo: Parte finale di un antroponimo maschile in nominativo.

to-so: Corrisponde sicuramente a τόσ(σ)ος, “tanto, tanti”; è la formula totalizzante di una registrazione. In questo caso è nominativo plurale.

si-to: *uid. supra*.

Varias⁶ afferma che questa tavoletta deve considerarsi facente parte di un unico documento insieme a Au 653 e Au 660. Le tre tavolette sono liste frammentarie di personale maschile e i termini in esse registrati sono tutti antroponimi:

in Au 653: *te-ra-wo* (linea 2), *au-wi-ja-to* (linea 4), *a-si-wi-jo* (linea 5);

in Au 660: *na-su-to* (linea 1), *qa-ru-ko* (linea 2).

Sull’ultima linea di Au 658 si riporta la quantità totale di cereali (GRA 4) consegnati ai venti uomini che sono probabilmente degli operai. Quanto alla quantità di cereali distribuiti, secondo Bendall⁷, potrebbe trattarsi di una razione standard, T2, per ciascun uomo.

È evidente che anche in questa tavoletta il senso di *si-to* rimane quello di cereale e pertanto l’interpretazione non si discosta da quella già analizzata nella tavoletta di Cnosso.

Passo ora a esaminare alcune tavolette di Tebe, in cui l’interpretazione di *si-to*, secondo il punto di vista dei diversi autori, oscilla fra i significati di “cereale”, come nelle tavolette analizzate precedentemente, e quello di Σιτῶν, dativo di un epiteto di Demetra.

Dato che le due tavolette della serie Av hanno una struttura molto simile, esaminerò solo Av 100.

• TH Av 100

La tavoletta fu ritrovata in *Odos Pelopidou*, lo scriba è la mano 304.

.1] *uestigia*

.2], *po-te-we*, *si-to*, *ku-na-ki-si* GRA 2 V 2 ‘Z 2’

.3]*so*, / *si-to* GRA 3

.a] VIR 1 MUL 1

.4b]*no* *pa-ro*, *zo-wa*, *e-re-u-te-ri*

.5] *wi-ri-ne-u* VIR

po-te-we: Si tratta di un antroponimo maschile in dativo, corrispondente al nominativo *po-te-u* presente in PY Cn 45.13, si può interpretare come Ποντεῦς o Πορθεύς⁸.

Secondo Bernabé⁹, nella lacuna che precede questo antroponimo si potrebbe leggere *pa-ro*, come sulla linea 4b, la qual cosa, come si vedrà più avanti, farebbe di *po-te-we* non un destinatario del grano, cosa che invece affermano AGS.

si-to: Si veda l’introduzione. È nominativo singolare, σῖτος. Secondo AGS, invece, si tratterebbe del dativo singolare Σιτῶν.

⁶ VARIAS (2001) 122.

⁷ BENDALL (2007) 173.

⁸ DMic II 158.

⁹ BERNABÉ (2008) 19.

ku-na-ki-si: Sicuramente è un dativo plurale ed è stato interpretato in vari modi. Secondo AGS come *κυναγίσι*, da *κυναγίς*, *κυναγίδος*, composto da *κύων* “cane” e dal verbo *ἀγέομαι*, per cui si tradurrebbe “per quelle che portano i cani” e cioè “per le cacciatrici”. Palaima legge invece *γυναιξί*, da *γυνή*, “per le donne”, e considera che il termine, letto in questo modo, avrebbe molto più senso se teniamo in conto quanto fosse normale, in quella situazione storica e sociale, che delle lavoratrici venissero supervisionate da un individuo più importante.¹⁰ Anche Melena¹¹ legge *gunaiksi*, “per le donne”, interpretazione avvalorata dalla presenza del logogramma MUL.

*Is*o: È la parte finale di un antroponimo in dativo, che indica un altro destinatario di cereali.

*Is*no: È la parte finale di un antroponimo in nominativo, probabilmente collegato con l’ideogramma VIR della l. 4a.

pa-ro: È una preposizione, interpretata come *παρό (cf. *παρά*), con il dativo significa: “insieme a, in”. Nel caso specifico Bernabé¹² suggerisce l’interpretazione “in casa di”.

zo-wa: Antroponimo in dativo, probabilmente *Ζωφᾶι ο Ζώφᾶι.

e-re-u-te-ri: Dativo retto dalla preposizione *pa-ro*. Sarebbe un nome che designa un tipo di funzionario, *ἐρευντήρ, “l’ispettore”¹³, che in questo caso corrisponde alla funzione esercitata da *zo-wa*. Secondo quanto afferma Bernabé¹⁴, dato che i nomi in -τήρ sono maschili perchè i femminili si formano con il suffisso -τρια, sembrerebbe che *zo-wa* sia un personaggio di sesso maschile, se non fosse che lo scriba espressamente avverte che si tratta di una donna, ponendo sul nome il logogramma MUL. Ciò accade perchè questa funzione era esercitata abitualmente da un uomo ma, essendo in questo caso espletata eccezionalmente da una donna, le si adatta il termine di una funzione dell’altro sesso.

wi-ri-ne-u: Per AGS è un antroponimo in nominativo. Questo nome è attestato anche a Cnosso in Fh 5428 e 5435 nella probabile forma del dativo *wi-ri-ne-we*. Si crede, a causa delle considerevoli quantità di olio che gli sono associate in queste tavolette, che questo personaggio sia un “collettore”.

Per Bernabé¹⁵, che segue l’interpretazione di Melena¹⁶, per il quale il termine indica “un conciatore di pelli”, si tratta invece di un nome in -εὺς indicante una professione e derivato dal termine *wi-ri-no*, *φῦνός*, “cuoio”.

Secondo l’interpretazione di AGS, sulla l. 2 bisognerebbe leggere tre dativi che indicano tre diversi destinatari: per *Potewe*, per *Sito*, per le Cacciatrici, GRA 196 l.; lo stesso ragionamento naturalmente vale per la l. 3: per *Is*o?, per *Sito* GRA 288 l. Tuttavia questa interpretazione non convince altri autori.

Secondo R. Palmer¹⁷, nel caso delle tavolette Av, il termine *si-to* ha un significato parallelo a quello presente in MY Au 658 e KN Am 819. Si tratterebbe di tavolette che registrano distribuzioni di razioni alimentari, pertanto il termine si riferisce all’ideogramma GRA e significa cereale, alimento principale.

Che si tratti di razioni alimentari, probabilmente mensili, anche se non è presente l’ideogramma LUNA, e non di offerte religiose, sarebbe dimostrato, secondo Killen, dalle quantità elencate che appaiono di non piccola rilevanza, (sulla l. 2 si legge GRA

¹⁰ PALAIMA (2000-2001) 478-479.

¹¹ MELENA (2001) 30.

¹² BERNABÉ (2008) 20.

¹³ *DMic* I 243.

¹⁴ BERNABÉ (2008) 20-21.

¹⁵ BERNABÉ (2008) 21.

¹⁶ MELENA (2001) 30.

¹⁷ PALMER (2008) 632.

2 V2 Z2 e su l. 3 si legge GRA 3) e dal fatto che l'ideogramma *120 indica sempre il cereale distribuito a lavoratrici nelle registrazioni di razioni alimentari. L'autore afferma che è più convincente interpretare il testo come: "a Potewe: cereali per le cacciatrici", piuttosto che immaginare che GRA venga offerto a tre destinatari così diversi: l'uomo Potewe, la divinità Sito e le cacciatrici¹⁸.

Contro l'interpretazione di AGS si pronuncia anche Palaima, per il quale il fatto che il termine *si-to* non appaia mai solo, ma sempre con altri dativi che indicano dei destinatari, dimostra che non si tratta di un teonimo. Nel caso in questione egli propone di interpretare: "per Portheus, cereali per le sue donne", un'interpretazione che avrebbe molto più senso, considerando il personaggio come un supervisore di un gruppo di lavoratrici¹⁹. Anche Melena, come è stato già riferito, è d'accordo con questa interpretazione e traduce "per le donne dell'industria di Ponteo"²⁰. Infine, come afferma Bernabé²¹, se *si-to* fosse una divinità destinataria del frumento, sarebbe strano che le si assegnassero due offerte sulla stessa tavoletta, una sulla linea 2, insieme a *po-te-we* e "alle cacciatrici" e l'altra sulla linea 3 per lei sola. Per ultimo l'autore, citando Meier-Brügger²², afferma che se *si-to* fosse il dativo di un tema in *-oi* ci aspetteremmo che si scrivesse in miceneo **si-to-je* o **si-to-e*.

In definitiva per l'autore²³ la tavoletta registra la consegna di *si-to* a diversi destinatari per le quali distribuzioni vengono annotati altri particolari come il luogo in cui avvengono le sopradette consegne: per esempio, sulla l. 1, in casa di Potewe e, sulla l. 4, in casa dell'ispettrice Zowa.

Queste ultime conclusioni sembrano comunque più convincenti, rispetto a quelle di AGS. Infatti la presenza del termine *si-to* seguito da una certa quantità di cereali, in un testo in cui si registra una transazione di questo prodotto come compenso o pagamento, è stata già discussa e accettata precedentemente per le altre tavolette analizzate, di conseguenza è più probabile che il termine presente a Tebe mantenga lo stesso significato che già gli è stato riconosciuto a Cnosso e a Micene, piuttosto che immaginare che solo in questa località abbia un significato diverso.

Analizzerò ora solo una delle due tavolette della serie Ft di Tebe in cui appare il termine *si-to* (Ft 219), in quanto i due testi sono molto simili.

- TH Ft 219

La tavoletta fu ritrovata in *Odos Pelopidou*, lo scriba è la mano 311.

- .1 ka-pa , sî-tō , ko-ro-qe[
- .2 a-ko-da-mo V 2 ka-si[

¹⁸ KILLEN (2004) 159.

¹⁹ PALAIMA (2000-2001) 478-479.

²⁰ MELENA (2001) 30.

²¹ BERNABÉ (2012) 6.

²² MEIER-BRÜGGER (2006) 115 s.

²³ BERNABÉ (2008) 21-22.

- TH Ft 220 + 248

La tavoletta fu ritrovata in *Odos Pelopidou*, lo scriba è la mano 311.

.1 ka-pa / si-to OLIV T 3 V 4 // ko-ro T [JV 2

.2 a-ko-da-mo V 4 ka-si te-de-ne-o OLIV T 1

ka-pa: È presente anche in PY Un 138, insieme al termine *po-qa* e entrambi sono stati interpretati come termini che descrivono tipi di olive: *po-qa* = φορβᾶ, “da mangiare”; *ka-pa* = σκάφα, “da pressare”, cioè destinate a essere portate in un vaso in un luogo per essere lavorate, anche se questa interpretazione potrebbe sembrare in contraddizione con la presenza dello stesso termine in KN E 71, dove *ka-pa* è associato con GRA.

Per AGS *ka-pa* potrebbe non descrivere un tipo di olive ma, se corrisponde al greco σκάφη, adattandosi al significato di “recipiente”, potrebbe essere interpretato come un “recipiente per le offerte”, in cui verrebbero depositati tutti i tipi di offerte e non solo le olive; ciò spiegherebbe anche la ragione per cui in KN E 71 il termine è associato con GRA²⁴.

Palmer²⁵ nota che otto tavolette della serie Ft cominciano con questa parola seguita dall'ideogramma OLIV e che anche in PY Un 138, *ka-pa* sembra evidentemente che modifichi OLIV, così come fa il termine *po-qa* OLIV che è stato interpretato come “già lavorata, da mangiare”. Questa è la ragione per cui *ka-pa* è stato interpretato come κάρπα, frutto, cioè: “non lavorato”.

Tuttavia la stessa Palmer riconosce che potrebbe essere corretta anche l'interpretazione di AGS come σκάφη, un vassoio sul quale sono portate le olive per essere consumate durante cerimonie.

Un'interpretazione diversa è quella di Duhoux, per il quale *ka-pa* potrebbe essere un antroponimo²⁶.

Nell'analisi effettuata da Varias²⁷, si afferma che su cinque tavolette della serie Ft (141, 143, 151, 217, 168) potrebbe sembrare che *ka-pa* sia un dativo singolare indicante un destinatario delle olive, in quanto, sulla prima linea di questi testi si legge *ka-pa* seguito da una quantità di olive e sulla seconda linea un altro destinatario in dativo seguito da un'altra quantità di olive. Ma il fatto che *ka-pa*, in Ft 220 e in Ft 234, sia seguito da *ko-ro*, dat. sing., che è sicuramente il destinatario delle olive, esclude questa ipotesi. Ne consegue, e credo che sia l'opinione più verosimile, che il significato più probabile rimanga quello di un termine indicante un tipo di olive, escluso in KN E 71 dove, per il contesto della serie, è molto probabile che si tratti di un toponimo.

si-to: Per AGS l'interpretazione è la stessa di quella della tavoletta Av 100, si tratterebbe pertanto del dativo del nome della dea Σιτώ. Secondo Melena, invece, si assiste qui a una estensione semantica del termine *si-to*, il quale abitualmente usato per indicare i cereali, su questi due testi indica le olive, che, alla stregua dei cereali, sono considerate un alimento secco²⁸.

ko-ro-qe: *ko-ro* dovrebbe essere interpretato come dat. sing., χοίρω, del sostantivo χοίρος, “il maiale”. Secondo Melena la presenza del maiale, come destinatario, è più probabile della presenza di un altro antroponimo, come ritiene invece Duhoux²⁹.

a-ko-da-mo: Dativo singolare di un termine attestato in molte tavolette di Tebe. AGS ritengono che sia equivalente a *a-ko-ro-da-mo*, attestato a Tebe, ma anche a Cnosso (B 1025), nella forma del genitivo *a-ko-ro-da-mo-jo*.

Per AGS la parola è composta da due elementi, di cui il secondo è evidentemente *da-mo*, greco δᾶμος, δῆμος, “popolo”, mentre il primo è conveniente riferirlo a *a-ko-ro*, ἄγορος. Secondo questa interpretazione, quindi, il termine *a-ko-ro-da-mo* indica un funzionario che ha il compito

²⁴ ARAVANTINOS & GODART & SACCONI (2001) 265.

²⁵ PALMER (2008) 630.

²⁶ DUHOUX (2008) 240.

²⁷ VARIAS (2008) 784-786.

²⁸ MELENA (2001) 50.

²⁹ DUHOUX (2008) 238-239.

di riunire in assemblea il popolo, per cui si tratterebbe di un servitore del santuario incaricato di riunire i fedeli per le cerimonie religiose.

Secondo Ruijgh³⁰, che è complessivamente d'accordo con l'interpretazione religiosa, il termine indica un sacerdote della divinità chiamata *ma-ka*, è equivalente a *a-ko-ro-da-mo* e deve intendersi come **Ἀργυρόδαμος* > **Ἀργοδαμος*, un nome composto il cui primo elemento sarebbe l'aggettivo **ἄργρος* > *ἄργός*, "brillante, bianco". Questa interpretazione è messa in discussione da Duhoux per il quale sia questo termine, composto con *-δαμος* / *-δημος*: **Ἀγρόδαμος* o **Ἀργοδαμος*, che *a-ko-ro-da-mo*, corrispondente al greco *Ἀκρόδημος*, sono antroponomi³¹.

Alle stesse conclusioni giungono García Ramón³², che interpreta *a-ko-ro-da-mo* come l'antroponomo /*Akro-da:mos*/: "il più alto del damos", individuo diverso da *a-ko-da-mo*, che potrebbe essere interpretato come /*Arkho-da:mos*/ e Melena³³ che lo traduce come "Acrodemo".

Ultimamente Bernabé³⁴ ha suggerito che, essendo il termine seguito dal logogramma VIR e dal numerale 2, si possa trattare di un nominativo duale: *ἄγορ(ο)δάμω*. Quanto al significato, l'autore non è convinto che si tratti di un antroponomo, mentre è d'accordo con l'interpretazione di AGS, anche se sottolinea che l'azione di riunire il popolo non deve avere esclusivamente un significato religioso e si adatta bene con l'idea dei personaggi che convocavano la comunità in riunione.

In ogni caso, d'accordo con questi ultimi autori, un contesto umano, per questo termine, mi sembra più probabile dell'interpretazione di tipo religiosa.

ka-si[: Dativo plurale. Corrisponde a *χασί*, da *χάν* *χάνός*, "l'oca".

Secondo Duhoux, questo è probabilmente un toponimo o un nome di mestiere³⁵.

In conclusione, secondo AGS, in un contesto religioso, in questa tavoletta si registra l'offerta di una certa quantità di olive per il vassoio delle offerte, per *Σιτώ*, per alcuni animali sacri, il maiale e le oche e per il funzionario addetto a riunire i fedeli. Invece, per la maggiore parte degli autori, si tratta di una registrazione della distribuzione di un certo tipo di olive (verisibilmente da pressare) a diversi destinatari.

In questo contesto mi sembra di particolare importanza, come già precedentemente è stato affermato, poter rilevare l'estensione semantica del termine *si-to*, dato che queste due tavolette potrebbero provare che in miceneo il termine avesse anche il significato generico di "cibo, alimento" che è poi uno dei significati che *σίτος* mantiene nel greco del I millennio.

Nonostante la presenza di interpretazioni tanto diverse, soprattutto riguardo ai testi di Tebe e pur accettando che rimangono molte incertezze riguardo conclusioni a cui l'analisi svolta conduce, è possibile comunque ammettere che il termine *si-to* nel lessico miceneo avesse almeno due dei significati che avrebbe assunto il termine *σίτος* nel I millennio e cioè quello di cereale e quello più generico di cibo, come si evidenzia nelle tavolette della serie Ft, in cui *si-to* precede il logogramma indicante le olive. Se però si osserva che i quattro significati del termine greco *σίτος* si possono raggruppare in questi due valori fondamentali, il primo, più specifico, di "cereale" e il secondo più generico di "alimento", si noterà come questa distinzione già esistesse nel termine miceneo *si-to*.

³⁰ RUIJGH (2003) 223.

³¹ DUHOUX (2002-2003) 188-189.

³² GARCÍA RAMÓN (2006) 45-50.

³³ MELENA (2001) 50.

³⁴ BERNABÉ (2008) 23.

³⁵ DUHOUX, (2002-2003) 188-189.

In conclusione si è visto che il termine *si-to* accompagna l'ideogramma del grano e dell'orzo, nelle tavolette che registrano la distribuzione di questi prodotti, ma anche l'ideogramma OLIV. E anche risulta improbabile che *si-to* indichi il nome di una divinità come vorrebbero i commentatori delle tavolette di Tebe i quali, per esprimersi con le parole di Palaima³⁶, "nell'intento di identificare *si-to* come una divinità piuttosto che come un nome basico, cosa che sarebbe appropriata in un contesto di prodotti agricoli e in particolare di cereali, forzano l'interpretazione di molti termini e li identificano come destinatari connessi alla sfera religiosa".

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- AGS = ARAVANTINOS, V.L.; GODART, L.; SACCONI, A. (2001), *Thèbes Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. [Rass. di: T.G PALAIMA (2000-2001), *Minos* 35-36, 475-486; C.J. RUIJGH (2003), *Mnemosyne* 56/2, 219-228].
- BENDALL, L.M. (2007), *Economics of Religion in the Mycenaean World*. Oxford, Oxford University School of Archaeology.
- BERNABÉ, A. (2008), "Tres tablillas micénicas de Tebas (TH Av 100, 101 y 104)", *Fa ventia* 30/1-2, 17-31.
- BERNABÉ, A. (2012), "Posibles menciones religiosas en las tablillas de Tebas" in VARIAS, C. (2012, ed.), 183-206.
- DEGER-JALKOTZY, S.; PANAGL, O. (2006, edd.), *Die neuen Linear B-Texte aus Theben: Ihr Aufschlußwert für die mykenische Sprache und Kultur*. Wien, VÖAW.
- DMic. I = AURA JORRO, F. (1985), *Diccionario Micénico*. Vol. I. Madrid, CSIC.
- DMic. II = AURA JORRO, F. (1993), *Diccionario Micénico*. Vol. II. Madrid, CSIC.
- Docs = VENTRIS, M.G.F.; CHADWICK, J. (1973₂), *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DUHOUX, Y. (2002-2003), "Dieux ou humains? Qui sont MA-KA O-PO-RE-I et KO-WA dans les tablettes linéaire B de Thèbes", *Minos* 37-38, 173-253.
- DUHOUX, Y. (2008), "Animaux ou Humains?" in A. SACCONI; M. DEL FREO; L. GODART; M. NEGRI (2008, edd.), 231-250.
- GARCÍA RAMÓN, J.L. (2006), "Zu den Personennamen der neuen Texte aus Theben" in S. DEGER-JALKOTZY; O. PANAGL (2006, edd.), 44-52.
- HALSTEAD, P.; BARRET, J.C. (2004, edd.), *Food, Cuisine and Society in Prehistoric Greece. Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 5, Oxford, Oxbwbooks.
- KILLEN, J.T. (2004), "Wheat, Barley, Flour, Olives and Figs on Linear B Tablets" in P. HALSTEAD; J.C. BARRET (2004, edd.), 155-173.
- MEIER-BRÜGGER, M. (2006), "Sprachliche Beobachtungen" in S. DEGER-JALKOTZY; O. PANAGL (2006, edd.), 111-118.
- MELENA, J.L. (2001), *Textos griegos micénicos comentados*. Vitoria-Gasteiz, Euskolegebitzarra.
- PALAIMA *uid.* AGS.

³⁶ PALAIMA (2000-2001) 482.

PALMER, R. (2008), "Wheat and Barley in Mycenaean Society 15 years later." in A. SACCONI; M. DEL FREO; L. GODART; M. NEGRI (2008, edd.), 621-639.

RUIJGH uid. AGS.

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 ed.

VARIAS, C. (1993), *Los documentos en lineal B de Micenas. Ensayo de interpretación global*. Tesi doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona [= <http://www.tdx.cat/handle/10803/5550>].

VARIAS, C. (2001), "Les modalités du contrôle palatial à Micènes", *Ktema* 26, 121-126.

VARIAS, C. (2008), "Mycenaean Vocabulary of Furniture and Vessels" in A. SACCONI; M. DEL FREO; L. GODART; M. NEGRI (2008, edd.), 775-793.

VARIAS, C. (2012 ed.) *Actas del Coloquio Internacional: 55 Años de Micenología (1952-2007)*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona [*Faventia Suppl.* 1].



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona